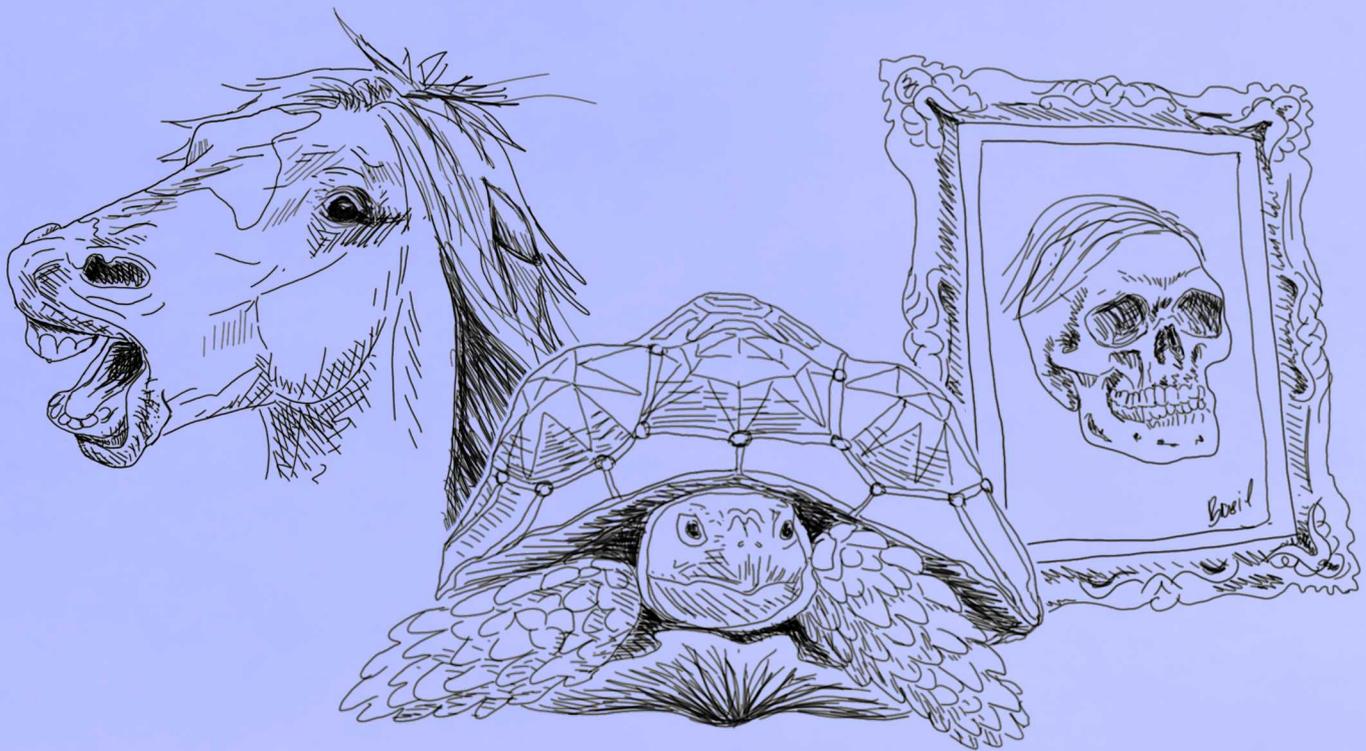


# Die literarische Körperkodierung des Décadent



Anne Kleier

# **DIE LITERARISCHE KÖRPERKODIERUNG DES DÉCADENT**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)  
durch die Philosophische Fakultät der  
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von Anne Kleier

Betreuer: Prof. Dr. Hilmar Kallweit

Düsseldorf, Januar 2020



D61



# INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG .....	1
1. Das Untersuchungsfeld .....	1
2. Die Zeit der Décadence und des Ästhetizismus: Kontext der drei Autoren und der zu untersuchenden Texte.....	5
<i>Ästhetizismus und Décadence – Hintergründe: Entwicklungen und Zusammenhänge – Krisensymptome und die ‚Körper‘-Thematik – Philosophische Ausarbeitung der ‚Leib‘-Thematik</i>	
3. Die literarischen Autoren und ihre philosophischen Vordenker .....	22
<i>Huysmans, Schopenhauer und Nietzsche – Wilde und Nietzsche – Hofmannsthal, Schopenhauer und Nietzsche – Huysmans, Hofmannsthal und Wilde</i>	
4. Spektrum der Forschung: Stand und Perspektiven .....	34
5. Konklusion der Einleitung: Die Leitfragen .....	52
HAUPTTEIL .....	53
KAPITEL I: DISPOSITIONEN DURCH SCHOPENHAUER UND NIETZSCHE .....	53
1. Schopenhauer und Nietzsche: Leibbestimmungen als Präzepte für die Literatur der Jahrhundertwende.....	53
2. Schopenhauer: Der Leib als Instanz von Erkenntnis und Interaktivität.....	56
3. Nietzsche: Der Leib als Instanz einer Einheit aller Aspekte des menschlichen Wesens .	59
4. Nietzsche und der Typus des Dandys seit Baudelaire.....	64
<i>Der Wandel im Décadence-Verständnis – Der Décadence-Diskurs – Nietzsches Ästhetik: Bewertungsmuster für die Figur des Décadent</i>	
5. Die Ausarbeitungsformen von Seele, Geist und Körper in den drei literarischen Texten: Einführung.....	106
KAPITEL II: FIGURENANALYSE 1: INTELLEKTUELL-ÄSTHETISCHE FLUCHTEN .....	115
1. Joris-Karl Huysmans’ ‚Gegen den Strich‘ .....	117
<i>Intellektuell-ästhetische Fluchten in ‚Gegen den Strich‘: Jean des Esseintes – Rückzug aus der Gesellschaft – Widerstand gegen Prägung – Körper-, Leibes- und Lebensflucht – Des Esseintes’ Krankheit</i>	
2. Oscar Wildes ‚Das Bildnis des Dorian Gray‘ .....	149
<i>Intellektuell-ästhetische Fluchten in ‚Das Bildnis des Dorian Gray‘ – Rückzug aus der Gesellschaft – Widerstand gegen Prägung – Körper-, Leibes- und Lebensflucht – Dorian Grays Krankheit</i>	
3. Hugo von Hofmannsthals ‚Das Märchen der 672. Nacht‘ .....	182
<i>Intellektuell-ästhetische Fluchten in ‚Das Märchen der 672. Nacht‘ – Rückzug aus der Gesellschaft – Widerstand gegen Prägung – Körper-, Leibes- und Lebensflucht – Des Kaufmannssohns Krankheit</i>	
4. Fazit: Konsequenzen der intellektuell-ästhetischen Fluchten .....	219

KAPITEL III: ÜBERLEITUNG – GRUNDLAGEN EINER NEUBEWERTUNG VON KRANKHEIT UND VERBRECHEN .....	221
1. Perspektivierung des Verbrechens .....	221
<i>Krankheit und Verbrechen aus Sicht der Gesellschaft in ‚Gegen den Strich‘ – Krankheit und Verbrechen aus Sicht der Gesellschaft in ‚Das Bildnis des Dorian Gray‘ – Krankheit und Verbrechen aus Sicht der Gesellschaft in ‚Das Märchen der 672. Nacht‘</i>	
2. Nietzsches Neubewertung .....	232
<i>Nietzsches Neubewertung von Krankheit und Verbrechen – Das Erbe der Vergangenheit (als Krankheitsfaktor) – Das Erbe der Moral und Religion: Akute, krankmachende Einflüsse – Nietzsches Leitvorstellung vom Leben – Nietzsches Überlegungen zum Verbrecher</i>	
KAPITEL IV: FIGURENANALYSE 2: NEUBEWERTUNG DER FIGUREN NACH NIETZSCHE .....	267
1. Jean des Esseintes als Verbrecher im Sinne der Verbrechensfolie von Nietzsche .....	268
2. Dorian Gray als Verbrecher im Sinne der Verbrechensfolie von Nietzsche.....	271
3. Der Kaufmannssohn als Verbrecher im Sinne der Verbrechensfolie von Nietzsche.....	276
4. Resümee .....	280
KAPITEL V: PHYSIOGNOMISCHE UND PATHOGNOMISCHE LESBARKEIT LITERARISCHER FIGUREN.....	285
1. Physiognomik und Pathognomik als Teil nonverbaler Kommunikation .....	285
2. Das Problem der Wissenschaftlichkeit.....	297
3. Die körperkodierte Erkenntnissuche nach einer Einheit von Körper, Seele und Geist zur Zeit der Jahrhundertwende .....	300
4. Die Authentizität des Ausdrucks in der Literatur.....	308
KAPITEL VI: FIGURENANALYSE 3: SCHULD UND STRAFE AUS DER SICHT PHYSIOGNOMISCHER UND PATHOGNOMISCHER GESTALTUNGSMUSTER.....	311
1. Physiognomische und pathognomische Deutungsmomente in ‚Gegen den Strich‘.....	312
2. Physiognomische und pathognomische Deutungsmomente in ‚Das Bildnis des Dorian Gray‘ .....	320
3. Physiognomische und pathognomische Deutungsmomente in ‚Das Märchen der 672. Nacht‘ .....	331
4. Resümee .....	340
KAPITEL VII: SCHLUSSBETRACHTUNG .....	342
LITERATURVERZEICHNIS .....	356
DANKSAGUNG.....	371





# EINLEITUNG

## *1. Das Untersuchungsfeld*

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine literarhistorische Studie, deren zentraler Gegenstand die in der Literatur der Jahrhundertwende<sup>1</sup> besondere Körperkodierung der Figuren ist. Sie wird konzipiert – Überlegungen Schopenhauers und Nietzsches aufgreifend – aus der Sicht der zeitgenössischen Leibthematik und den Komponenten des ‚Leibes‘ in deren Wechselwirkungen. Insbesondere finden dabei die physiognomischen und pathognomischen Ausprägungen dieser Wendung auf den ‚Leib‘ Beachtung, die in der einschlägigen Forschungsliteratur nur in geringem Maße entwickelt worden sind. Meist wurden jene Aspekte angesprochen, die in dieser Studie Anhaltspunkt zu einer tiefer gehenden Betrachtung der Hintergründe dieser Körperkodierung sind – hier wären etwa die Ästhetik des Augenblicks, die Rezeption des Hässlichen, die Physiologiegebundenheit der Seele und die allgemeine Rebellion gegen bürgerliche Moral und christliche Mitleidsethik zu nennen – jedoch ohne die im Folgenden erörterten *Hintergründe*, *Zusammenhänge* und *Konsequenzen* aufzuweisen, die über einen allgemeinen Konsens ihrer Einschätzung hinausgehen.

Zu den *Hintergründen* sind die Überlegungen Schopenhauers und vor allem die seines ehemaligen Schülers und späteren Kontrahenten Nietzsche bezüglich des Leibes, Willens, Lebens sowie der Forderungen hinsichtlich gesellschaftlicher Verpflichtung und Moral zu explizieren. Sie sind aufschlussreich für latente Gestaltungs- und Deutungsmuster – gerade auch der Figuren in der Literatur der *Décadence*. Die zentrale Fragestellung der Studie ist daher von Nietzsches Schriften her entwickelt, im Kontext seiner repräsentativen Funktion für grundlegende Fragestellungen und Debatten der Zeit. In den Fokus geraten aus der Wendung dieser Studie auf die Körperkodierung insbesondere Ausführungen zu Ästhetik und Verbrechen und die dafür entwickelten Neubewertungen Nietzsches. Nietzsche ist jedoch nicht nur unmittelbarer Stichwortgeber für die zu untersuchenden Autoren<sup>2</sup> Huysmans, Wilde

---

<sup>1</sup> Gemeint ist die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert.

<sup>2</sup> Der Autorenname und der Begriff des Autors sind im Rahmen der Interpretation und Auslegung der Erzähltexte in dieser Studie zu verstehen als jener ‚intendierte‘ oder ‚gedachte‘ Autor, wie er etwa bei Michel

und Hofmannsthal, sondern vielmehr auch eine kontrastierende Folie für das von den drei Autoren literarisch Aufbereitete<sup>1</sup>. Anhand dieser Folie werden auch *Zusammenhänge* in den Gestaltungs- und Deutungsmustern zur Zeit des literarischen Fin de siècle (Frankreich, England, Österreich) in ihren Divergenzen zu Nietzsche erschließbar.

Bei der Explikation der *Konsequenzen* steht das Aufdecken einer in literarischen Produktionen unterschiedlicher Autoren vergleichbaren Auseinandersetzung mit dem menschlichen Leib als Bedeutungsträger im Vordergrund. Die physiognomische und pathognomische Gestaltung der Protagonisten dient als Medium einer anthropologischen Erkenntnissuche, die in der positivistisch ausgerichteten wissenschaftlichen Diskussion der Zeit keinen Platz findet. Die Beschäftigung mit sogenannten „epistemologischen Problemüberhängen“<sup>2</sup> findet stattdessen in der Kunst und Literatur statt.

Den Begriff der *Epistemologie* verwendet Andreas Käuser, um Körperausdrucks-Theorien als Interpretationsgrundlagen zu nutzen. Er gebraucht den Begriff mit dem Ziel, durch Analyse der alten Physiognomie-Theorien – „Quasi-Theorien“ – „einen epistemologischen Rahmen zu erstellen, mit dem Romane des 18. Jahrhunderts interpretiert werden können.“<sup>3</sup> Diese Quasi-Theorien würden bereits von Immanuel Kant in die Diskursform der ‚literarischen‘ Prosa verwiesen.<sup>4</sup> Käuser will also zeigen, dass die „physiognomische Theorie im 18. Jahrhundert epistemologische Problemüberhänge dieser Epoche zu artikulieren versucht.“<sup>5</sup> Er konstatiert:

„[...] nur sie [die Quasi-Theorien] sind in der Lage, die epochalen Wissenslücken aufzuspüren und auf unzeitgemäße Weise aufzufüllen und zwar in Form eines Diskursübergangs, nämlich von der Theorie zur Prosa.“<sup>6</sup>

---

Foucault entwickelt wird. Vgl. Foucault, Michel: *Schriften zur Literatur*. Suhrkamp taschenbuch wissenschaft. Band 1675. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. Aufsatz: *Was ist ein Autor? (Qu'est-ce qu'un auteur?)*, S. 234–270. Der verwendete Begriff des Autors bezieht sich hier unter anderem auf „die Art, in der der Text auf jene Figur verweist, die ihm, wenigstens dem Anschein nach, äußerlich ist und ihm vorausgeht.“ (S. 238) Der Autor, wie er hier verstanden wird, hat außerdem klassifikatorische Funktion. Er ist nicht wie ein „Eigennamen“ zu verstehen, der „vom Inneren des Diskurses zum realen, äußeren Individuum“ geht, sondern angenommen wird, „daß er in gewisser Weise an die Grenze der Texte drängt, daß er sie zuschneidet, ihren Kanten folgt, daß er ihre Seinsweise offenbart oder wenigstens [...] kennzeichnet.“ (S. 245)

<sup>1</sup> Zentrale Textgrundlage dieser Studie sind: Joris-Karl Huysmans' *Gegen den Strich* (1884), Oscar Wildes *Das Bildnis des Dorian Gray* (1890) und Hugo von Hofmannsthal's *Das Märchen der 672. Nacht* (1895).

<sup>2</sup> Käuser, Andreas: *Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert*. Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Band 24. Frankfurt am Main: Lang 1989. Zugl.: Konstanz, Univ., Diss., 1985. S. 59.

<sup>3</sup> Käuser: *Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert*. S. 1.

<sup>4</sup> Vgl. Käuser: *Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert*. S. 13.

<sup>5</sup> Käuser: *Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert*. S. 59.

<sup>6</sup> Käuser: *Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert*. S. 59.

In der vorliegenden Studie soll diese die Physiognomik und Pathognomik betreffende Problemlage zu der Zeit der *Décadence* aufgegriffen und in ihrer literarischen Verarbeitung untersucht werden.

Zu diesem Zweck befassen sich die Figurenanalysen in drei Schritten mit dem Gegenstand dieser Arbeit: Im ersten Teil der Figurenanalyse (*Intellektuell-ästhetische Fluchten*) wird eine genaue Inspektion der drei Romantexte, unter besonderer Berücksichtigung der in den Texten dargelegten Motivationen und Ziele der Protagonisten im Rahmen ihres Lebensprogramms und ihrer Position zu Gesellschaft und eigenem Leib, vorgenommen. Die Ergebnisse dienen als Ausgangspunkt für die erweiterte Auslegung der Texte im Kontext der literarischen Verarbeitung zeitgenössischer Haltungen etwa zu Gesellschaft, Individuum und Leben. Die weiterführende Interpretation der Figuren im zweiten Teil der Figurenanalyse (*Neubewertung der Figuren nach Nietzsche*) konzentriert sich daher auf eine bei den Protagonisten erkennbare und bewusst praktizierte Abweichung von etwa Norm und Moral, die aus unterschiedlichen Perspektiven in die Nähe des Verbrechens rückt: Vor dem Hintergrund ihrer Verhaltensmotive und Nietzsches Thesen zum Verbrecher kann eine Neubewertung der Protagonisten und ihres Lebensprogramms vorgenommen werden – was eine differenziertere Einschätzung der Kausalitäten ermöglicht, die zum Endpunkt der Erzählung, d. h. dem Scheitern der Figuren führen. Diese Erkenntnisse aufgreifend, untersucht der dritte Teil der Figurenanalyse (*Schuld und Strafe aus Sicht physiognomischer und pathognomischer Gestaltungsmuster*) die in den literarischen Texten angewendete Körperkodierung (Physiognomik und Pathognomik), um eine darin für den Leser indirekt angelegte Bewertung des Lebensprogramms der Figuren aufzuschlüsseln.

Die in dieser Studie zugrunde gelegte Fragestellung bedarf einer einführenden Erläuterung der – zunächst jedoch nur kurz – zu bestimmenden ‚Leib‘-Thematik, die später von Schopenhauer und Nietzsche her weiter zu entwickeln ist.

Der Leib ist – so wie er in dieser Arbeit zur Geltung gebracht wird<sup>1</sup> – zu verstehen als jene zum Leben drängende Kraft<sup>2</sup>, welche Körper, Seele und Geist zu einer Einheit verbindet und

---

<sup>1</sup> Vgl. *KAPITEL I: Dispositionen durch Schopenhauer und Nietzsche* in dieser Studie.

<sup>2</sup> Schopenhauer spricht hier von einem zum Leben antreibenden Willen (vgl. Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung I. Zweiter Teilband. Werke in zehn Bänden. Band II.* Diogenes Taschenbuch. Band 140/II. Zürcher Ausgabe. Zürich: Diogenes 1977. u. a. S. 347) und Nietzsche von Trieben und Instinkten (vgl. u. a. Nietzsche, Friedrich: KSA 6. Der Fall Wagner u. a., in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden.* Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin.

diese gleichermaßen ausmacht. Der Leib übersteigt die Summe seiner Teile (Körper, Seele, Geist) und beeinflusst diese in allen Bereichen: Denken, Verhalten und Gestalt des Menschen. Als solche sind sie ‚Äußerungen‘ des Menschen, die durch das gesellschaftliche Miteinander essenziellen Restriktionen unterworfen werden: Normen, Sitten, moralische Gebote, Gesetze, Sanktionen und religiöse Ängste unterdrücken oder verdammen bestimmte körperliche Bedürfnisse und Gedanken, während andere größeren Raum erhalten. Hierdurch wird das Gleichgewicht der Bestandteile des Leibes gestört und die Einheit unterminiert. Die daraus resultierenden Diskrepanzen – beispielsweise zwischen instinktiven Bedürfnissen und sozialisierten Handlungsgeboten – finden ihren Niederschlag in inneren Konflikten des Individuums, die in Form von Verbrechen, Krankheit und körperlicher Zeichnung (Pathognomik) Gestalt annehmen und vererbt werden können. Diese auf den Leib und dessen Entfaltung und Gestaltung bezogene Problematik manifestiert sich bestimmter, in nachvollziehbarer Weise im Décadent, jenem facettenreichen Individuum, dem die häufige Reduzierung auf ein Degenerationsprodukt seiner Zeit in keiner Weise gerecht wird. Dabei erweist sich der Décadent jedoch als ein autonomer Mensch, der seine individuelle durch die oben genannten Faktoren tangierte körperliche und geistige Konstitution nicht nur passiv erduldet, sondern erkennt, aktiv weitergestaltet und damit bewusst in Konflikt mit gesellschaftlichen Konventionen tritt – was ihn, je nach Betrachterstandpunkt, auch in die Nähe des Verbrechers stellt. In den literarischen Darstellungen des Décadent werden dessen oppositionelle Lebensentwürfe derart mit körperlichen Formierungen und indirekten Bewertungen versehen, die einen Blick auf deren Bedeutung im Sinne einer epistemologischen und anthropologischen Semiotik so unerlässlich machen. Dieses hier zunächst skizzierte Leibkonzept entspringt damaligen Vorstellungen und deutet auf eine Verbindung zwischen zeitgenössischer Orientierung am Körper und der physiognomischen und pathognomischen Gestaltung des Körpers in der Literatur.<sup>1</sup>

---

Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999. S. 194 und Nietzsche, Friedrich: KSA 12. Nachlaß 1885–1887, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999. S. 406).

<sup>1</sup> Im Sinne dieses Betrachtungsschwerpunktes sind Begrifflichkeiten wie ‚Entartung‘ und ‚Degeneration‘ auch nur im zeitgenössischen Wortgebrauch und Kontext zu verstehen.

## ***2. Die Zeit der Décadence und des Ästhetizismus: Kontext der drei Autoren und der zu untersuchenden Texte***

### ***Ästhetizismus und Décadence***

Im Sinne der Fragestellung dieser Studie nach dem ‚literarischen Décadent‘ werden hier Ästhetizismus, Décadence und die Figur des Dandys nicht in ihrer umfassenden Forschungsproblematik entwickelt, sondern nur eine Einschätzung der Entwicklungen und Zusammenhänge vorgenommen.

Stefan Lange erfasst bei der Begriffserklärung zu ‚Ästhetizismus‘ einen Schnittpunkt der beiden Strömungen im Rahmen zeitgenössischer, konventioneller Sichtweise auf den Ästhetizismus, der im Gegensatz zur ästhetischen Weltanschauung durchaus als dekadent bezeichnet werden könne:

„Als verfallsorientiert kann eine ästhetische Weltanschauung [...] nicht bezeichnet werden, denn ihr Ziel bleiben Erkenntnis eines Sinns und harmonische Erfahrung des Schönen, nicht der Beweis der Nichtigkeit der Existenz oder ihre Zerstörung. Der Ästhetizismus als Lebensweise dagegen führt immer zur Zerstörung, wie ihm die Zerstörung der Wertebindung eigen ist. Ein Ästhetizist ist deshalb immer ein Décadent.“<sup>1</sup>

Diese Einschätzung führt mitunter auf die Verwendung des Überbegriffes ‚literarischer Décadent‘ für die Hauptfiguren der in dieser Studie behandelten Erzähltexte. Sie vollziehen auf je individuelle Weise Entwicklungsverläufe, bei denen die anfängliche dandyistische Pose der Protagonisten von einer eskapistischen, ästhetizistischen und als dekadent zu bezeichnenden Lebenshaltung begleitet und auch abgelöst wird. Die Figuren sind dabei nicht allein von einem zeitgenössischen, ‚wertenden‘ Standpunkt aus als ‚Décadents‘ einzuordnen, sondern fügen sich auch aus kunsttheoretischer Perspektive dieser zusammenfassenden Klassifizierung. Ulrich Horstmann erklärt:

„Ästhetizismus und Dekadenz verhalten sich so in der zeitgenössischen Diskussion wie Vorder- und Rückseite ein- und derselben Münze, d. h. sie bezeichnen dasselbe kulturelle Phänomen, drücken aber ganz unterschiedliche Werthaltungen aus.“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Lange, Stefan: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*. Hg. von Kurt Müller und Wolfgang G. Müller. Jenaer Studien zur Anglistik und Amerikanistik. Band 6. Trier: WTV Wiss. Verl. Trier 2003. Zugl.: Jena, Univ., Diss., 2000. S. 41.

<sup>2</sup> Horstmann, Ulrich: *Ästhetizismus und Dekadenz. Zum Paradigmakonflikt in der englischen Literaturtheorie des späten 19. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink Verlag 1983. S. 197.

Er unterscheidet hier den vorwiegend kunsttheoretischen Zusammenhang, in dem der Ästhetizismus zu sehen sei, und den geschichtsphilosophischen der Dekadenz.<sup>1</sup> Allerdings sind Ästhetizismus und Dekadenz gerade auch als Kunstbewegungen nicht eindeutig voneinander abzugrenzen.<sup>2</sup> Diese Schwierigkeit ergibt sich aus ihrem gemeinsamen Entstehungskontext und daraus resultierenden Ähnlichkeiten und inhaltlichen Verknüpfungen. Monika Lindner konstatiert, dass der Begriff des Ästhetizismus am weitesten gefasst werden könne und der „Ästhetizismus [...] beinahe notgedrungen, zur Dekadenz führen“<sup>3</sup> müsse. Dabei handele es sich:

„keineswegs um klar umrissene Dichterschulen, sondern eher um unterschiedliche »Perspektiven« im Umgang mit Literatur, die sich in vielen Punkten aber auch überlappen und gegenseitig ergänzen.“<sup>4</sup>

Die Gemeinsamkeiten betonend bezeichnen die beiden Begriffe Ästhetizismus und Dekadenz nach Manfred Pfister:

„ein Syndrom von Einstellungen, deren gemeinsamer Nenner eine weitgehende Entbindung der Kunst aus der Pflicht ist, (äußere) Wirklichkeit darstellen und moralische oder gesellschaftliche Aufträge erfüllen zu müssen. Eine solche Kunst versteht sich als a-mimetisch, anti-didaktisch, a-moralisch und anti-utilitaristisch, oder – ins Positive gewendet – als autonom und autotelisch und damit von besonderer Würde, ja Weihe.“<sup>5</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Trennschärfe und aufgrund des Schwerpunktes der Studie, gemeinsame Punkte im Zusammenhang mit dem zu behandelnden Thema herauszustellen, soll keine grundsätzliche Trennung der literarischen Erscheinungsformen von Ästhetizismus und *Décadence* angenommen werden. Bei der Untersuchung der vorliegenden literarischen Texte werden stets die Einflüsse beider Strömungen berücksichtigt, ohne sie der einen oder anderen Richtung allein zuordnen zu wollen.

---

<sup>1</sup> Horstmann: Ästhetizismus und Dekadenz. S. 197.

<sup>2</sup> Wuthenow, Ralph-Rainer: *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus*. Edition Suhrkamp. Band 897. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978. S. 128–129. Wuthenow sagt zudem, dass der Ästhetizismus selbst sich nicht genau bestimmen lässt. S.129. Vgl. a. *Die 'Nineties. Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. UTB. Hg. von Manfred Pfister / Bernd Schulte-Middelich. München: Francke 1983. S. 9ff.

<sup>3</sup> Lindner, Monika: Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus. Englische Wurzeln und französische Einflüsse, in: *Die 'Nineties. Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. UTB. Hg. von Manfred Pfister/Bernd Schulte-Middelich. München. Francke 1983. S. 53–82. S. 71.

<sup>4</sup> Lindner: Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus. S. 53.

<sup>5</sup> Pfister, Manfred: *Oscar Wilde: "The picture of Dorian Gray"*. UTB. Hg. von Rüdiger Hillgärtner/Edgar Kamphausen/Malte C. Krugmann. Text und Geschichte: Modellanalysen zur englischen und amerikanischen Literatur. Band 11. München: Fink 1986. S. 141.

## ***Hintergründe: Entwicklungen und Zusammenhänge***

Seine Ursprünge hatte der Ästhetizismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts, begründet in Deutschland durch die Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz und in seiner Tradition Alexander Gottlieb Baumgarten.<sup>1</sup> Baumgarten entwickelte die Ästhetik als philosophische Disziplin. In der philosophischen Ästhetik wird – verkürzt gesagt – „Kunst als Erkenntnisphänomen [...]“ aufgefasst, „als eine Weise, die Welt zu begreifen“.<sup>2</sup> Allison Pease zufolge wurden die Überlegungen zur Ästhetik, ihrem Wesen und ihrer Funktion in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts in Deutschland unter anderem von Kant geführt und mit Hegel, Schiller und Schopenhauer weiterentwickelt: Sie ordneten ästhetisches Wohlgefallen in die rationale und reflexive Sphäre ein, erklärten das Schöne als autonom und lehnten damit die Reduzierung der Schönheit auf ihren praktischen Nutzen ab.<sup>3</sup> In England befasste sich Shaftesbury mit diesen Fragen und Pease erklärt, dass sowohl die deutschen als auch die englischen Philosophen danach strebten, einen universellen Standard für wahre ästhetische Erfahrung zu entwickeln und – auch wenn sie sich in vielen Details unterschieden – bei der Wahrnehmung des Schönen von einem interessenlosen Wohlgefallen des Subjekts sprachen.<sup>4</sup> Annemarie Gethmann-Siefert ergänzt diese Annahme, indem sie darlegt, dass „Kant den Begriff der Interessellosigkeit in Anlehnung an Shaftesburys Begriff der „*desinterestedness*“ entwickelt“<sup>5</sup> habe. Dieser Begriff sei theologischen Ursprungs und wirke sich „in der Annahme der Aufklärungsästhetik aus, daß die Natur als Geschöpf Gottes höher einzuschätzen sei als die Werke des endlichen Menschen.“<sup>6</sup> Die Wahrnehmung der Naturschönheit in einem Kunstwerk – als „quasi-mythischer Vollzug der Schönheit [...] eine Nachschöpfung der Schöpfung Gottes“<sup>7</sup> – geschehe im „selbstlosen Vollzug.“<sup>8</sup> Damit stehe

---

<sup>1</sup> Vgl. Meyer, Hans Georg: *Leibniz und Baumgarten als Begründer der deutschen Aesthetik*. Halle: Plötz'sche Buchdruckerei 1874.

<sup>2</sup> Gethmann-Siefert, Annemarie: *Einführung in die Ästhetik*. UTB. München: Wilhelm Fink Verlag 1995. S. 27 Kunst bewegt sich dabei zwischen „flüchtigen sinnlichen Eindrücken“ und Erfahrungen und dem Bereich der unvergänglichen Ideen, der „jederzeit faßlichen Wahrheit“, die sie über die Welt vermittelt. So wird das „Kunstwerk zum Zwitterwesen“ (28). Weiter heißt es an anderer Stelle: „Gegen die gängigen philosophischen Vorbehalte gegenüber der Sinnlichkeit wird der ästhetischen Urteilskraft und der ihr zugrundeliegenden sinnlichen Erfahrung die Form der Erkenntnis zuerkannt. Auch die Sinneserfahrung erlaubt Wahrheitsvermittlung.“ (41).

<sup>3</sup> Vgl. Pease, Allison: Aestheticism and aesthetic theory, in: *Palgrave advances in Oscar Wilde studies*. Hg. von Frederick S. Roden. Basingstoke. Palgrave Macmillan 2004. S. 96–118. S. 96.

<sup>4</sup> Vgl. Pease: Aestheticism and aesthetic theory. S. 96–97.

<sup>5</sup> Gethmann-Siefert: *Einführung in die Ästhetik*. S. 144.

<sup>6</sup> Gethmann-Siefert: *Einführung in die Ästhetik*. S. 144.

<sup>7</sup> Gethmann-Siefert: *Einführung in die Ästhetik*. S. 144.

<sup>8</sup> Gethmann-Siefert: *Einführung in die Ästhetik*. S. 145.

die Kunst über den vergänglichen, endlichen Dingen und unabhängig von menschlichen (Nutzungs-)Interessen.<sup>1</sup> Somit erhält die Kunst ihre Autonomie, aber auch ihren besonderen Reiz: Bei der Herstellung und Rezeption des Schönen liegt eine Befreiung vom Alltäglichen, eine Erhöhung über das Vergängliche vor:

„Im Kunstschaffen [...] ist der Mensch über die Endlichkeit erhoben, und auch die Rezeption, der Nachvollzug des Schönen hebt die Endlichkeit und Alltäglichkeit des Subjekts auf, überhöht es (wie die mystische Vereinigung mit dem Göttlichen) zu einem idealen Ich, dem Genie.“<sup>2</sup>

Während die Ästhetik des 18. Jahrhunderts – wie Pease und Briese-Neumann vertreten – sich von der individuellen und subjektiven Sphäre ab- und zur öffentlichen, allgemeinen hinwandte, fand im Ästhetizismus der Jahrhundertwende eine Rückwendung auf das Private, Nicht-Kommunizierbare statt.<sup>3</sup> Der Ästhetizismus stellte jedoch keine grundsätzliche Abwendung von der Ästhetik des 18. Jahrhunderts dar, sondern auch eine Weiterführung der Tradition, wobei die Autonomie der Kunst und ihr Wert unabhängig von Moral, Nützlichkeit und Wohlgefallen betont wurde: Die französischen Autoren wie Théophile Gautier und Charles Baudelaire radikalisierten die Annahmen Shaftesburys und Kants, indem sie eine Autonomie der Kunst verlangen, welche sie von jeglicher moralischer, sozialer und praktischer Bestimmung freispricht.<sup>4</sup> Dies war laut Lindner als eine Gegenreaktion zu den Sozialutopisten – den „utilitaristes“ – zu verstehen, „die [...] die Literatur in den Dienst der Politik und Gesellschaft stellen wollten“.<sup>5</sup>

Die dabei entwickelte ‚Vorliebe‘ der Dichter dieser Phase vor dem Ästhetizismus von Wilde oder Hofmannsthal für das Anorganische und Künstliche

---

<sup>1</sup> „Für die Bestimmung des Schönen und des Vollzugs der Schönheit durch ein „interessenloses Wohlgefallen“ ist die Grundannahme der Ästhetik maßgeblich, daß der Sinn der Kunst in der Nachahmung der Natur liege.“ (Gethmann-Siefert: Einführung in die Ästhetik. S. 144)

<sup>2</sup> Gethmann-Siefert: Einführung in die Ästhetik. S. 145.

<sup>3</sup> Vgl. u. a. Pease: *Aestheticism and aesthetic theory*. S. 96 und Briese-Neumann, Gisa: *Ästhet-Dilettant-Narziss. Untersuchungen zur Reflexion der Fin-de-siècle-Phänomene im Frühwerk Hofmannsthals*. Hg. von Gotthart Wunberg. Tübinger Studien zur deutschen Literatur. Band 10. Frankfurt am Main: Lang 1985. S. 216.

<sup>4</sup> Vgl. Pease: *Aestheticism and aesthetic theory*. S. 96–97. Dass diese Forderung auf einem Missverständnis bei der Rezeption der kantischen ästhetischen Theorie beruht, welche den Sinn für Schönheit stets als Basis für Moral und Gesellschaftsfähigkeit betrachtet und erst 1846 ins Französische übersetzt wird, darauf verweist John Wilcox. Wilcox, John: *The Beginnings of l'Art Pour l'Art*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 11, No. 4. June, 1953. *Special Issue on the Interrelations of the Arts*. Hg. von The American Society for Aesthetics. New Jersey. Wiley 1953. S. 360–377. Wilcox spricht von: „[a] fantastically careless and incompetent misreading ! of Kantian aesthetic theory before it was translated into French 1846. This reading ignored German idealism's subtly stated understanding of the sense of beauty as a sensuous grounding for morality and sociability and instead used Kantian aesthetic autonomy as a way to challenge the moral and political order of a tumultuous France“ (S. 226).

<sup>5</sup> Lindner: *Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus*. S. 57.

„entspringt nicht allein der Ablehnung einer häßlichen – technisierten und funktionalisierten – Umwelt, sondern sie ist darüber hinaus Signum einer Spätkultur, einer Zeit des Verfalls zugleich und des verfeinerten ästhetischen Empfindens. Zu der ästhetizistischen Suche nach dem Kostbaren [...] und Ungewöhnlichen tritt das Bedürfnis, die eigene Schwäche, das Erlebnis von Vergänglichkeit und Auflösung, durch eine Anhäufung kostbarer Minerale und Metalle, die dem Verfallsprozeß widerstehen, zu kompensieren.“<sup>1</sup>

Die *Décadence* erlebte um 1840 durch Baudelaire ihre wegweisende Ausarbeitung, da er die Grundannahme für die Dichtung des 18. Jahrhunderts, die *Mimesis*, verabschiedete und in seinen Gedichtwelten künstliche Paradiese entwarf, die Welt des *sur-naturel*, und somit eine Poetik, die über das Reale, das Naturschöne hinausging.<sup>2</sup> Hiermit findet jedoch eine Loslösung von der göttlichen Schöpfung und der gegebenen Natur statt, welches aus Sicht der philosophischen Ästhetik problematisch ist, weil damit die Autonomie der Kunst theoretisch fraglich wird.<sup>3</sup> Soll die Kunst nur um ihrer selbst willen existieren dürfen, so muss gezeigt werden, dass

„der Kunstvollzug in einer Weise der Alltäglichkeit enthoben ist, daß sowohl das Genie wie sein Produkt dem Normalmenschen gegenüber als etwas „Göttliches“, als etwas über die endlichen Bedingtheiten unendlich Hinausgehobenes erscheinen“.<sup>4</sup>

Diese Forderung erhält ihre Bestätigung dadurch, dass Zweifel an der Kunst im weiteren Verlauf der Auseinandersetzung der Dichter mit dem *l'art pour l'art*-Prinzip auftauchen.<sup>5</sup> In Ansätzen lassen sich bei Baudelaires Lebensentwurf Aspekte nachzeichnen, die diese Lücke zunächst zu schließen scheinen: Nicht mehr Gott, sondern der Künstler wird zum originären Schöpfer – die ästhetisch begründete Abwendung vom Natürlichen<sup>6</sup> ist nach Baudelaire

---

<sup>1</sup> Eilert, Heide: Die Vorliebe für kostbar erlesene Materialien und ihre Funktion in der Lyrik des *Fin de Siècle*, in: *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Hg. von Roger Bauer/Eckhard Heftrich/Helmut Koopmann/et al. (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Band 35). Frankfurt am Main. Klostermann 1977. S. 421–441. S. 422.

<sup>2</sup> Vgl. Eilert: Die Vorliebe für kostbar erlesene Materialien und ihre Funktion in der Lyrik des *Fin de Siècle*. S. 434–435.

<sup>3</sup> Hierbei „stellt sich die Frage, ob die Definition des Kunstwerks durch seine Autonomie ohne die theologische Fundierung aufrechterhalten werden darf. Wenn Kunstwerke weder die Widerspiegelung der Urschönheit Gottes, noch (mit Leibniz formuliert) eine Widerspiegelung der Welt (Natur) sind, wie Gott sie intendiert [...] hat, dann bleibt die Forderung unbegründet, Schönheit dürfte nur kontemplativ, also in Liebe und selbstloser Hingabe an das Kunstwerk vollzogen werden. Hält man darüber hinaus an der Annahme fest, daß dem Kunstwerk eine Selbstgesetzlichkeit zukomme, an die der Mensch nicht rühren darf, so müßte auch dies eigens gerechtfertigt, nicht nur metaphysisch und damit letztlich schöpfungstheologisch begründet werden.“ Gethmann-Siefert: Einführung in die Ästhetik. S. 147.

<sup>4</sup> Gethmann-Siefert: Einführung in die Ästhetik. S. 148.

<sup>5</sup> Vgl. Wuthenow: *Muse, Maske, Meduse*. S. 128.

<sup>6</sup> Bei Wuthenow heißt es über den Wandel der Vorrangstellung der Kunst vor der Natur: „Was einst die Vollendung der Natur durch Kunst geheißen hatte, erscheint nunmehr als rivalisierende Entgegensetzung, wobei das menschliche Produkt als von aller Natur vollkommen abgelöstes die Oberhand gewinnt. Denn in ihm findet

nämlich ein schöpferischer Vorgang durch den die *Élévation* gelingt. Sie wird erreicht durch die Imagination, die Vorstellungskraft des Geistes (*esprit*), welche für Baudelaire die höchste menschliche Fähigkeit ist. Diese Erhebung ist aufgrund des Missverhältnisses von Ideal und Leben allerdings nur von kurzer Dauer und der Autor fällt immer wieder zurück in die Alltäglichkeit voller Melancholie und Lebensverdruss (*Spleen de Paris*, *Ennui*), in die Angst vor dem irreparable.<sup>1</sup>

Ein von Baudelaire entworfener längerfristiger Weg zur Elevation ist die Figur des Dandys: eine Gestalt, die nicht nur in der Theorie erörtert, sondern von unterschiedlichen historischen Persönlichkeiten als Lebensprinzip gelebt wurde und in der Literatur zahlreiche Verarbeitung fand. Der Dandy als Typus ist zeitgenössisch betrachtet viel mehr als eine Modeerscheinung, er verkörperte eine Lebenshaltung. Bekannte Dandys waren George Bryan Brummell (1778–1840)<sup>2</sup> und Barbey d’Aurevilly (1808–1889). Baudelaire (1821–1867), und auch Barbey d’Aurevilly vor ihm, formulierte die Eigenschaften und die Funktion des Dandys.<sup>3</sup> Beide sehen den Dandy als „Helden“<sup>4</sup> der Menschheit, der sich über die profane Welt erhebt. Baudelairens Absicht ist es, einen Typus zu erschaffen, der sich als stolze, geistige Aristokratie etabliert und durch Selbstdisziplinierung, Pflege des Schönen, Eleganz und Müßiggang, absolute Gefühlskälte und Distanz von den Massenmenschen abhebt.<sup>5</sup> Der Dandy ist so ein höherer Mensch, er ist geistig überlegen und unnahbar. Dennoch ist die gegebene Gesellschaft seine Bühne, auf der er sich selbst inszeniert und die er durch seine Überlegenheit und oppositionelle Individualität provoziert. Günther Erbe formuliert:

---

das menschliche Bewußtsein seine Vorstellungen von Vollkommenheit wieder, die Natur ihm nicht zu bestätigen vermag.“ Wuthenow: *Muse, Maske, Meduse*. S. 153. Lindner erläutert die neue Funktion der Kunst: „Im Kunstverständnis Baudelairens spielt der Begriff der Schönheit eine zentrale Rolle, wiederum ein Punkt, der auch die poetologischen Äußerungen in England beherrscht. Und hier wie dort ist es die Kunst, der die Aufgabe zufällt, das Schöne in einer Wirklichkeit zu kreieren, die ansonsten als trist, technologisch, vom blanken Utilitätsstreben beherrscht, eingeschätzt wird.“ Lindner: *Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus*. S. 59.

<sup>1</sup> Vgl. *Hofmannsthal und Frankreich*. Hg. von Wolfram Mauser. Hofmannsthal Forschungen. Band 9. Freiburg im Breisgau: Hofmannsthal-Gesellschaft 1987. S. 122–128.

<sup>2</sup> Vgl. Briese-Neumann: *Ästhet-Dilettant-Narziss*. S. 277.

<sup>3</sup> Vgl. Klee, Wanda G.: *Leibhaftige Dekadenz. Studien zur Körperlichkeit in ausgewählten Werken von Joris-Karl Huysmans und Oscar Wilde*. Britannica et Americana. Folge 3, Band 20. Heidelberg: Winter 2001. Zugl.: Marburg, Univ., Diss., 2000. S. 102 f.

<sup>4</sup> In Zusammenhang mit d’Aurevillys und Baudelairens Dandybegriff unter anderem verwendet von: Vgl. Le Rider, Jacques: *Nietzsche in Frankreich*. Nachwort von Ernst Behler. München: Wilhelm Fink Verlag 1997. S. 24, Erbe, Günter: *Dandys - Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens*. Köln: Böhlau 2002. S. 189 und Hinterhäuser, Hans: *Fin de siècle. Gestalten und Mythen*. München: Fink 1977. S. 90.

<sup>5</sup> Vgl. Erbe: *Dandys - Virtuosen der Lebenskunst*. S.189. Grundlage ist Charles Baudelairens Text *Mein entblößtes Herz* (Vgl. auch Baudelaire, Charles: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857–1860, in: *Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*. Band 5. Hg. von Friedhelm Kemp/Claude Pichois. München/Wien. Carl Hanser Verlag 1989. S. 236.

„Die Liebe zur Arbeit ersetzt der Dandy durch die Liebe zur Selbstinszenierung. Baudelaires Dandy ist blasiert und unerschütterlich in seiner Haltung. Er gleicht einem Stoiker und Spiritualisten, der täglicher Übungen zur Stärkung seiner Willenskraft bedarf. So erscheint er als ein säkularisierter Heiliger, als eine Synthese all dessen, was menschliche Größe darstelle [sic]: eine Synthese des Priesters, des Kriegers und des Dichters.“<sup>1</sup>

Dem Dandy als einer repräsentativen Figur des Ästhetizismus und der Dekadenz werden Eigenschaften zugeschrieben, die ihn als distanzierten, aber dennoch aktiven Entscheidungsträger und Lebensgestalter herausstellen – was für diese Studie von Relevanz ist – auch wenn die hier untersuchten literarischen Figuren von dem klar umrissenen Typus des Dandys in verschiedenen Weisen abweichen.<sup>2</sup> Wuthenow weist in Bezug auf den Ästhetizismus darauf hin, dass dessen „[ä]sthetische Kultur als »Lebensstil der Funktionslosigkeit« nicht der Inbegriff der Passivität sein könne, sondern darin gerade „ein Moment des Aufbegehrens gegen perfekte Nutzbarmachung liegen kann“.<sup>3</sup> Wie die Beschreibung des Dandys im Vorangegangenen bereits zeigt, sind sein oppositionelles Verhalten und die ihm zugewiesenen kämpferischen Eigenschaften durchaus funktional und zielgerichtet. Dies erklärt Wuthenow wie folgt:

„Daß wir das Leben als Erinnernde und als Zuschauer erfassen [...] und genießen [...] hat mit Resignation sehr viel weniger zu tun als mit Erkenntnis. Doch mag dahinter [...] für jene Epoche eine gute Portion Schopenhauerischer Metaphysik stehen.“<sup>4</sup>

Gemeinsam sind dem Ästhetizismus und der *Décadence* die eskapistischen Grundzüge. Die *Décadence* geht jedoch in ihrem Gegenentwurf zur gesellschaftlichen Situation über den Ästhetizismus hinaus:

„[Sie] umschreibt die Abwehrreaktion einer jungen *génération montante* von Schriftstellern auf den Fortschrittsglauben und die Banalitäten der zeitgenössischen Industriegesellschaft, die sich in einem Bekenntnis zur ‚*Décadence*‘ (als dem Gegensatz zum Fortschritt) äußert [...] die ‚*décadents*‘ streben keine Veränderung der verabscheuten zeitgenössischen Wirklichkeit an, sondern entziehen sich dieser Wirklichkeit, indem sie einen literarischen Gegenentwurf zu ihr schaffen. In dieser fiktiven Gegenwelt tritt das Schöne an die Stelle des Nützlichen, das Künstliche an die der Natur, die Perversität an die der Normalität, die Krankheit an die der Gesundheit, die Todessucht an die der Vitalität, der Pessimismus an die des Optimismus‘ [...].“<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Erbe: Dandys - Virtuosen der Lebenskunst. S. 189.

<sup>2</sup> Insbesondere das öffentliche Auftreten des Dandys ist bei den literarischen Figuren nicht (zentraler) Teil ihres Lebensentwurfs. Dennoch inszenieren sie sich innerhalb ihrer eigenen künstlichen Refugien.

<sup>3</sup> Wuthenow: Muse, Maske, Meduse. S. 105.

<sup>4</sup> Wuthenow: Muse, Maske, Meduse. S. 105.

<sup>5</sup> Koppen, Erwin: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Komparatistische Studien. Band 2. Berlin [u. a.]: de Gruyter 1973. Zugl.: Bonn, Univ., Hab.Schr. S. 46–47.

Am Ende des Jahrhunderts wird so neben der Ästhetik des Schönen, Kostbaren und Künstlichen die Verfallsthematik immer gezielter aufgegriffen. Der Verfallsprozess selbst wird zur, „new and beautiful and interesting disease“<sup>1</sup>.

Der Ästhetizismus fand seine Anfänge in England bereits Anfang des 19. Jahrhunderts.<sup>2</sup> Das Feindbild des englischen Ästhetizismus war das Utilitaritätsdenken des Viktorianismus, man war der „moralbefrachteten viktorianischen Literaturauffassung überdrüssig“<sup>3</sup> und besonders in den 70er Jahren für die Literatur des französischen Ästhetizismus und Symbolismus empfänglich.<sup>4</sup> Als Antithetik zur Moralisierung aller Lebensbereiche durch den Viktorianismus – allein die religiöse und soziale Nützlichkeit von Kunst und Literatur bestimmten deren Wert – betrieben die Ästhetizisten eine Sakralisierung des Ästhetischen. Das profane Leben wurde gemieden, stattdessen erfuhren Illusion und Sensibilität als Hilfsmittel eines imaginierten Lebens eine Aufwertung.<sup>5</sup>

Ein Vertreter der englischen ästhetischen Strömung ist Walter Pater, der als Lehrer Oscar Wildes diesen in seinem Ästhetizismusverständnis stark prägt.<sup>6</sup> Paters Lehre ist es, das Leben selbst zur Kunst zu machen und die eigene Person in diese Richtung hin zu kultivieren. In Walter Paters *Conclusion* zu den *Studies into the History of the Renaissance* (1873), einem

„kurzen, aber bedeutenden lebensphilosophischen Manifest[,] verbindet Pater die erkenntnistheoretische Skepsis der kyrenaischen Schule und ihre hedonistische Ethik mit dem sensualistischen Ästhetizismus, der auf den romantischen Idealismus zurückgeht (Kant, Schiller, Keats) und über Poe, Gautier, Baudelaire und Swinburn bist zum fin de siècle tradiert wurde.“<sup>7</sup>

Oscar Wilde hat, dieser Linie folgend, neben seinem ästhetisch inspirierten literarischen Schaffen, ein Leben als Dandy geführt und den Kult um die eigene Person betrieben. Dabei hat er wie sein Lehrer Pater, im Unterschied zur Ästhetik des 18. Jahrhunderts, eine

---

<sup>1</sup> Symons, Arthur: *The Symbolist Movement in Literature*. Zitiert nach Pfister: Oscar Wilde: "The picture of Dorian Gray". S. 147.

<sup>2</sup> Vgl. Wuthenow: *Muse, Maske, Meduse*. S. 104.

<sup>3</sup> Lindner: *Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus*. S. 55.

<sup>4</sup> Vgl. Lindner: *Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus*. S. 55. Hofmannsthal selbst notiert während seiner Lektüre von Wildes *Intentions* um 1893 hierzu: „Reaktion gegen Utilitarismus“. Zitiert nach: Wuthenow: *Muse, Maske, Meduse*. S. 152.

<sup>5</sup> Vgl. Briese-Neumann: *Ästhet-Dilettant-Narziss*. S. 248.

<sup>6</sup> Vgl. u. a. Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. S. 203, 209–210.

<sup>7</sup> Kohl, Norbert: *Oscar Wilde. Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*. Anglistische Forschungen. Band 143. Heidelberg: Winter 1980. Zugl.: Freiburg/Breisgau, Univ., Habil.-Schr., 1979. S. 259.

allgemeine und universelle Definition von Schönheit abgelehnt und die Individualität der Wahrnehmung und Erfahrung betont.<sup>1</sup> Dennoch:

“One can find the roots of Wilde’s aesthetic ideas on form, autonomy, utility, the relations between spirit and sense, and the premier role of the “spectator” of art in these thinkers.”<sup>2</sup>

Beide Autoren legen großen Wert auf die künstlerische Form vor dem Inhalt, auf das gesteigerte Bewusstsein physischer und spiritueller Erfahrung und das Bedürfnis nach individuellem Selbstaussdruck – unabhängig von sozialen oder moralischen Konventionen. Außerdem betonen sie die Fähigkeit der Kunst, die Anteilnahme der Seele am Wahrgenommenen auszulösen und den Betrachter durch bewusste Selbsttranszendenz neu zu erschaffen (self-culture):

“Aestheticism’s most complete articulation is traditionally found in the writings of Pater and Wilde in the 1870s, 1880s and 1890s. Roughly, Aestheticism tends to place a high value on the following: artistic form, a heightened consciousness that is alert to both physical and spiritual experience (spirituality often deriving from physicality), art’s ability to create sympathy, art’s ability to recreate the individual beholder through a process of conscious self-transcendence (this may also be called “self-culture”), and the individual’s need to self-expression in spite of, or at the expense of, social norms.”<sup>3</sup>

In Österreich und Deutschland setzte der Einfluss der *Décadence* und des Ästhetizismus und der ihrer Vertreter erst sehr spät, in den 90er Jahren, ein. Ihre Einführung erlebten sie durch Herman Bahr und Ernst Mach, weitergeführt wurden sie unter anderem in der Literatur des Wiener Kreises.<sup>4</sup> Beschäftigungsgegenstand waren dabei Ausarbeitungsformen der *Décadence* und des Ästhetizismus, wobei insbesondere die Erfahrung und Krise der Ich-Identität zur Geltung kamen:

---

<sup>1</sup> Vgl. Pease: *Aestheticism and aesthetic theory*. Vgl. auch *The Englische Renaissance*. S. 40–72, in: Wilde, Oscar: *Oscar Wilde Essays II* (Band 7), in: *Oscar Wilde. Sämtliche Werke in zehn Bänden*. Hg. von Norbert Kohl. (Insel-Taschenbuch. Frankfurt am Main. Insel Verlag 1982. Vgl. außerdem dazu Pease, Allison: *Modernism, mass culture, and the aesthetics of obscenity*. Cambridge: Cambridge University Press 2000. S. 1–34.

<sup>2</sup> Hier sind u. a. Kant und Shaftesbury gemeint. Pease: *Aestheticism and aesthetic theory*. S. 97. Vgl. dazu auch Pease: *Modernism, mass culture, and the aesthetics of obscenity*. S. 1–34.

<sup>3</sup> Pease: *Aestheticism and aesthetic theory*. S. 98–99.

<sup>4</sup> Vgl. Bahr, Hermann: *Die Moderne (1890)*, in: *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Band 60. Hg. von Gotthart Wunberg/Stephan Dietrich. (Rombach Wissenschaften Reihe Litterae. Band 60). 2., verbesserte und kommentierte Aufl. Freiburg im Breisgau. Rombach 1998. S. 97–102. S. 97 Vgl. auch Wuthenow: *Muse, Maske, Meduse*. S. 131 Er betont auch den besonderen Einfluss, den Pater auf Hofmannsthal hatte (S. 133).

„Als seine Empfindung [...] zunahm, wandte der Bürger seine angeeignete ästhetische Kultur nach innen, um das Ich zu kultivieren [...]. Diese Tendenz führte unvermeidlich zu der vorwiegenden Beschäftigung mit dem eigenen Seelenleben.“<sup>1</sup>

Hugo von Hofmannsthal, der zu dieser Zeit bereits literarisch tätig war, wurde als Schüler von Ernst Mach in diese Thematik involviert (*Gestern*, 1891; *Der Tor und der Tod*, 1893). Mit seinen frühen Schriften der 90er Jahre gehört Hofmannsthal zum ‚jungen Wien‘, einem Kreis von Literaten, welche Gedanken des Fin de siècle aufnahmen, jedoch weder allein die französische Dekadenz noch den englischen Ästhetizismus und Symbolismus weiterführen wollten.<sup>2</sup> Vielmehr integrierten sie diese in eigene Anschauungen ihrer Lebenswirklichkeit:

„Die Jungwiener waren nicht organisiert und keine literarische Bewegung“, ihre Figuren bewegten sich zwischen Schönheitskult und Existenznot und zeigten die „Lebensumstände des fin de siècle, die geprägt sind von Funktionslosigkeit [...] als Folge der verlorenen Bedeutung eines Laissez-faire-Liberalismus.“<sup>3</sup>

Zwar taucht der Dandy bei den Jungwienern nur vereinzelt auf<sup>4</sup>, jedoch stellt er sich auch hier als literarisch nutzbares Medium einer Protesthaltung und Lebensanschauung gegenüber gesellschaftlichen Veränderungen zur Zeit des Fin de siècle heraus, dessen sich alle drei hier untersuchten Autoren in unterschiedlicher Ausprägung bedienen. Der Dandy als Teil einer zeitgenössischen Auseinandersetzung gehört laut Briese-Neumann in die Diskussion der Fin de siècle-Phänomene, da

„in der Stilisierung der eigenen Person zum Kunstwerk und in der auf Wirkung bedachten Haltung des Dandy sich ein überschießender, sich selbst übertreffender Ästhetizismus bemerkbar zu machen scheint.“<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Briese-Neumann: *Ästhet-Dilettant-Narziss*. S. 216.

<sup>2</sup> Wuthenow zählt zentrale Einflüsse auf: „Nicht minder wichtig als Kierkegaard und Nietzsche sind für die deutsche Literatur des Fin de siècle die englischen und französischen Einflüsse, auch die aus der skandinavischen Literatur, Ibsen, Jacobsen und Herman Bang allemal. Auch werden nicht bloß Baudelaire und Swinburne rezipiert, sondern Paul Bourget und Walter Pater, D. G. Rossetti und H. F. Amiel. Kunstleidenschaft und Lebensmüdigkeit durchdringen einander, Hedonismus und »morbidezza«, Schwermut und Schwelgerei; das Bewußtsein der sogenannten Dekadenz ist durchtränkt mit dem Anspruch, gegenüber einem barbarisch gewordenen zivilisatorischen Fortschritt im wahren Sinne fortschrittlich zu sein, in dem der Verfeinerung, in der Richtung auf das konsequent Künstliche, im Sinn eines anderen Bewußtseins und einer größeren Sensibilität inmitten einer stumpfer werdenden Welt. Dekadenz gilt als Fortschritt im Selbstverständnis der Autoren, der sonst gepriesene Fortschritt aber als Verfall.“ Wuthenow: *Muse, Maske, Meduse*. S. 128.

<sup>3</sup> Briese-Neumann: *Ästhet-Dilettant-Narziss*. S. 229–230 Vgl. auch Wuthenow, der Rudolf Borchard zitiert: „Ja, wir haben uns selber wieder zu finden geglaubt, als wir ihn [Pater] fanden; er ist nicht nachgeahmt worden, sondern assimiliert; und er ist dadurch zu einem Teile der deutschen Bildungsgeschichte geworden“. Wuthenow: *Muse, Maske, Meduse*. S. 133.

<sup>4</sup> Vgl. Briese-Neumann: *Ästhet-Dilettant-Narziss*. S. 290.

<sup>5</sup> Briese-Neumann: *Ästhet-Dilettant-Narziss*. S. 290. Zu der Unterscheidung des Ästhetizisten, der in seinem Rückzug auf sich selbst bezogen bleibt und eine „monologische Existenz“ führt, und des Dandys, der seine Überlegenheit öffentlich zur Schau stellt und seine Umwelt „beherrschen“ will, vgl. auch S. 257–259 und 276 ff. und Pfister: *Oscar Wilde: "The picture of Dorian Gray"*. S. 62.

Darüber hinaus bringt der Dandy eine Konstellation zum Ausdruck, in der sich körperliche und psychologische Gestaltungen des selbstbestimmten und überlegenen Individuums bündeln und einen Blick auf Faktoren literarischer Körperkodierung in der zeitgenössischen Literaturentwicklung ermöglichen.

### ***Krisensymptome und die ‚Körper‘-Thematik***

In Betracht zu ziehen sind hier auch Entwicklungen und Zusammenhänge im weiteren Sinne: gesellschaftliche Umbrüche, naturwissenschaftliche und technische Entwicklungen und Fortschritte, die Einfluss auf die Lebenseinstellung und das Körperverhältnis des gebildeten Individuums hatten. Diese Sachverhalte tragen bei zur Interpretation der literarischen Figuren, in denen diese zeitgenössischen Impulse verarbeitet wurden.

Zur Zeit der Jahrhundertwende standen die naturwissenschaftlichen und technischen Errungenschaften einem ‚Leben‘ gegenüber, das sich nicht anhand von Gesetzmäßigkeiten, Normung und rationalen Formeln erfassen ließ. Das Individuum suchte einen Bereich, in dem das Gefühl und die Ahnung ihren Rang als Erkenntnismittel behalten konnten und fand diesen in der Kunst. Im Wien der Jahrhundertwende begann die Suche nach neuen, individuellen Werten, fern ab von kapitalistischen Maximen und wirtschaftspolitischen Überlegungen

„als Konsequenz der Enttäuschung von einem auf Wettbewerbsverhalten und Zweckdenken basierenden wirtschaftspolitischen System, welches das Bedürfnis nach Integration in der Gemeinschaft und individueller Anerkennung jedoch unbefriedigt ließ.“<sup>1</sup>

Der Ästhetizismus, der Rückzug in die Kunst und Fantasie, war in Wien Ausweg aus gesellschaftlichen Schwierigkeiten, die sich in politischen Umwälzungen, der sozialistischen Machtübernahme und dem Verlust aufklärerischer Ziele manifestierten, was die Gebildeten mit Gleichgültigkeit und Kulturpessimismus quittierten und zum Anlass nahmen, sich aus der Öffentlichkeit zurückziehen.<sup>2</sup> Herman Bahr hat die Situation so beschrieben:

„Das Leben hat sich gewandelt, bis in den letzten Grund, und wandelt sich immer noch aufs neue, alle Tage rastlos und unstet. Aber der Geist blieb alt und starr und

---

<sup>1</sup> Briese-Neumann: Ästhet-Dilettant-Narziss. S. 212.

<sup>2</sup> Vgl. Briese-Neumann: Ästhet-Dilettant-Narziss. S. 213. Hier heißt es unter anderem: „Mit Abnahme der Relevanz liberalistischer Prinzipien im wirtschaftlichen und politischen Bereich kam es zu einer Introversion des Liberalismus, was sich partiell im schrillen Individualismus der Jungwiener in kondensierter Form artikuliert.“

regte sich nicht und bewegte sich nicht und nun leidet er hilflos, weil er einsam ist und verlassen vom Leben.“<sup>1</sup>

Der Einzelne löste sich aus der gesellschaftlichen Gemeinschaft und fortan zeugten Individualismus und Ich-Kult, Selbstanalyse und Narzissmus von einer Entfremdung aus der Gesellschaft. Die Literatur des jungen Wiens ist Zeugnis dieser Situation, geprägt von empfundener Sinnlosigkeit, gesellschaftlicher und beruflicher Funktionslosigkeit und einer verlorenen Einheit von Welt und Ich. Herman Bahr, der die Gedanken des französischen Fin de siècle in den Wiener Kreis einführte, proklamierte, dass das Individuum nur noch in der auf Sinnesempfindungen basierenden Wahrnehmung existiere:<sup>2</sup>

„Ja, nur den Sinnen wollten wir uns vertrauen [...] Sie sind die Boten von draußen, wo in der Wahrheit das Glück ist, Ihnen wollen wir dienen.“<sup>3</sup>

Die Sinne werden so zum Vermittler subjektiver Wahrheit. Die subjektive Wahrnehmung und das Gefühl erhalten Vorrang vor äußeren Ereignissen:

„Wir haben kein anderes Gesetz als die Wahrheit, wie wir sie empfinden. Der dienen wir.“<sup>4</sup>

Ziel ist nicht, die verlorene Einheit von Welt und Ich wieder herzustellen, vielmehr wird der an die Einheitslosigkeit angepasste Wahrnehmungsmodus propagiert.<sup>5</sup> Die hier beschriebene Desintegration des Individuums aus der Organisationsstruktur der Gesellschaft, genauer gesagt dem *Organismus* Gesellschaft<sup>6</sup> – wie in dieser Studie in Bezug auf damalige Konzepte gesagt sei – findet demnach eine Ausprägung auch im Mikrokosmos des Individuums, dessen

---

<sup>1</sup> Bahr: Die Moderne (1890). S. 99.

<sup>2</sup> Vgl. Briese-Neumann: Ästhet-Dilettant-Narziss. S. 230–234.

<sup>3</sup> Bahr: Die Moderne (1890). S. 100.

<sup>4</sup> Bahr: Die Moderne (1890). S. 101.

<sup>5</sup> Vgl. Briese-Neumann: Ästhet-Dilettant-Narziss. S. 234.

<sup>6</sup> Die Vorstellung von der Gesellschaft, bzw. der Welt als Organismus wird um die Jahrhundertwende häufig verwendet. Bereits Platon bezeichnet und interpretiert „die Welt als sôma, als körperlicher Organismus“. Vgl. Sier, Kurt: Der Körper als Zeichen in der griechischen Philosophie, in: *Körper/Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft*. Hg. von Angelika Corbineau-Hoffmann/Pascal Nicklas. (ECHO - Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog. Band 1). Hildesheim. Olms 2002. S. 90. Weitere Beispiele dieser Begriffsverwendung zur Zeit des Fin de siècle finden sich u. a. 1910 im Grenzboten, vgl. Kafitz, Dieter: *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Folge 3, Band 209. Heidelberg: Winter 2004. S. 234, 247; Corbineau-Hoffmann, Angelika/Nicklas, Pascal: Einleitung, in: *Körper/Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft*. Hg. von Angelika Corbineau-Hoffmann/Pascal Nicklas. (ECHO - Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog. Band 1). Hildesheim. Olms 2002. S. 20; Bourget, Paul: *Essais de psychologie contemporaine. première série (1881)*. édition définitive et augmentée. Paris: Alphonse Lemerre 1901. S. 19 f. Herbert Spencer, englischer Philosoph und Soziologe (1820–1903), beschäftigt sich unter Berücksichtigung der Evolutionstheorie Darwins mit der Gesellschaft als sozialem Organismus. Vgl. Spencer, Herbert: *The Works of Herbert Spencer. Vol. 1: First Principles*. Hg. von Otto Zeller. Reprint of the edition 1904. Osnabrück 1966. S. 265–307; u. a. 273, 280, 297.

Desintegration des Ichs aus dem eigenen physischen Leibesbereich auf gleiche Weise vollzogen wird: Todessehnsucht und eine Emanzipation und Wertsteigerung des Gefühls sind Zeugen einer Leibes- und Lebensflucht, die sich von der rationalen, rein körperlichen Erfahrungswelt abkoppelt, um in der geistig gesteigerten, subjektiven Wahrnehmung eine neue, unabhängige Existenz zu erschaffen. Die Lehren Machs von den Empfindungen begreifen diese subjektiven Augenblickserfahrungen als ständig sich neu konstituierende Wahrheit, die durch die Sinne gewonnen wird, welche jedoch im Körper verankert sind. Was auch heißt:

„Die Bedeutung der Körperlichkeit potenziert sich am Ende des Jahrhunderts in der Literatur des Fin de Siècle, die bereits unter ihren Zeitgenossen für ihre Sinnlichkeit berüchtigt war.“<sup>1</sup>

Diese Konzentration auf die Sinne ist Katalysator für die Flucht aus der Realität und mehr und mehr auch der eigenen Körperlichkeit, die nicht zuletzt in der Todessehnsucht und Ästhetisierung des Todes als rauschvollem Ereignis ihren Niederschlag findet. Dass hierbei das subjektive Gefühl, auf das sich das Individuum als leitend beruft, im Verlauf seine entscheidende Rolle abgibt an die bloße Stimulation der körperlichen Sinne, ist eine Entwicklung, die über Ernst Machs *Analyse der Empfindungen* hinaus über den Einfluss Baudelaires und die dominante Stellung des Körpers als Erkenntnismittel im Denken der Menschen um die Jahrhundertwende erfolgt, wie im Folgenden zu erläutern ist.

Als Hintergrund sind daher die Körperdiskurse der Zeit mit einzubeziehen, die im Zusammenhang mit der Entwicklung der Medizin eine radikale Abwendung von theologisch beeinflussten Vorstellungen und Erklärungsansätzen vollziehen und bei allen epistemologischen Fragen auf den Körper verweisen:

„Während einerseits die blanke Materialität des Körpers proklamiert und positivistisch ausgeschlachtet wird, wird der menschliche Körper andererseits zum sichtbaren Zeichen von Moral, Disziplin und der klaren Trennung der sozialen Klassen, in den letzten beiden Jahrzehnten auch der Rassen.“<sup>2</sup>

Die durch Darwin zu Grunde gelegte neue Position des Menschen als Teil der Evolution erschüttert die Vorstellung eines Schöpfergottes, reduziert den Menschen auf seine biologische Kreatürlichkeit und initiiert die Überlegungen zur Degeneration, die unter anderem bei Psychiatern wie Auguste Benedict Morel, Jacques Joseph Valentin Magnan, Henry Maudsley, Cesare Lombroso, Henry Havelock Ellis, dem Arzt Max Nordau und in

---

<sup>1</sup> Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 12.

<sup>2</sup> Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 21.

Bildern von Gustave Moreau Gestalt annehmen. Der Körper wird zum Symbol für äußere Einflussfaktoren, die seine physiologische Gestalt und evolutionäre Entwicklung prägen. Darunter fallen kulturelle und biologische Faktoren, wie Sozialisation, Schichtzugehörigkeit, Rasse und Genetik. Hinzu kommt, dass der Mensch seine Position als Krone der Schöpfung verliert, da ihn Darwin auf eine evolutionäre Ebene mit Tieren stellt. Zur Rechtfertigung seiner Erhabenheit werden nun Aspekte herangezogen, die seine Position dennoch sichern, auch in der Form einer Diskreditierung der Frau als minderwertig und degeneriert aufgrund körperlicher Schwäche, geringerer Körpergröße und niedrigerer Gehirnmasse.<sup>1</sup>

Der Degenerationsbegriff weitet sich auf alle Lebensbereiche aus, so dass Ärzte Kriterien zur Feststellung von Gesundheit festlegen, welche auch die Normierung und Reglementierung des sozialen Verhaltens und der Sexualität mit einschließen. Abweichung (z.B. Homosexualität) wird gesellschaftlich geächtet und gleichgesetzt mit *Décadence*, Krankheit und Degeneration. Der Schritt zur Kriminalisierung normdivergenten Verhaltens – wie dieses bei den *Décadents* und *Dandys* zu beobachten ist – ist leicht getan. Vehementer Verbreiter der Degenerationsvorstellung ist der Österreicher Max Nordau mit seinem Werk *Entartung*, das entscheidenden Einfluss auf die Meinungsbildung ausübt. Kafitz recurriert hierauf:

„Vorbereitet wurde die Kriminalisierung der *Décadence* im Rahmen der kulturkonservativen *Décadence*-Kritik.“<sup>2</sup>

Nicht nur die *Décadence*, auch der *Ästhetizismus* wird von Zeitgenossen als „Krankheit des Jahrhunderts“<sup>3</sup> bezeichnet. In diesem Sinne gestaltet sich der Rückzug aus der Gesellschaft immer mehr auch als eine Distanzierung vom eignen, lesbaren und damit verräterischen Körper. Die Rolle des Körpers und die Formen der Distanzierung davon erweisen sich vor diesem Hintergrund als wichtiger Untersuchungsgegenstand bei der Betrachtung der literarischen Figuren dieser Zeit. Inwieweit die dekadenten *Dandys* und *Ästhetizisten* mit ihrem normdivergenten Lebenswandel als ‚literarische *Décadents*‘ in der Literatur der Jahrhundertwende dabei eine Verkörperung biologisch determinierter Verbrecher oder Kranker darstellen und inwieweit als revoltierende Individuen zu betrachten sind, die jenem gesellschaftlich und körperlich präformierten Schicksal zu entkommen versuchen, bleibt zu untersuchen.

---

<sup>1</sup> Vgl. hier auch die Phrenologie von Franz Joseph Gall (1758–1828).

<sup>2</sup> Kafitz: *Décadence* in Deutschland. S. 247.

<sup>3</sup> Briese-Neumann: *Ästhet-Dilettant-Narziss*. S. 254.

## ***Philosophische Ausarbeitung der ‚Leib‘-Thematik***

Im 19. Jahrhundert und ganz besonders um die Jahrhundertwende gewinnt die Frage nach der Bedeutung des Leibes neue Beachtung. Es ist ein „Wiederanknüpfen an die das Verhältnis von Geist und Leib betreffende Fragestellung des 18. Jahrhunderts“<sup>1</sup>. Dies hat – wie bereits erwähnt – zum einen medizinische Hintergründe, zum anderen aber auch philosophische.

Schopenhauer läutet eine neue Sichtweise des Menschen ein, indem er den Leib als Ausgangspunkt des Willens zum Leben und des Leidens bestimmt und den Wunsch nach Erlösung vom diesseitigen Leib durch seine philosophischen Entwürfe zu erfüllen sucht.

Eine „Anerkennung des Leibes als unhintergehbaren Ausgangspunkt der Welterschließung“<sup>2</sup> wird zum zentralen Thema auch anderer Philosophen (u. a. Nietzsche) und Autoren dieser Zeit.

In Anlehnung an das neue Körperverständnis, das die Medizin bereitet hat, wirkt auch das ‚Leib‘-Denken in der Philosophie auf das Selbstverständnis des Menschen und findet seinen Niederschlag im künstlerischen Schaffen. Der Leib erhält hier eine herausragende Stellung in Bezug auf das Geltendmachen einer neuen Welt- und Ich-Erfahrung:

„Im Medium der Kunst und Literatur vollzieht sich ein Wandel grundlegender anthropologischer Vorstellungen. Die semantische Aufladung des Körpers bildet das Gegenstück zu einer als krisenhaft erfahrenen Skepsis in die Leistungen der Vernunft und Sprache.“<sup>3</sup>

In der Literatur der Jahrhundertwende ist dabei der Décadent Spiegel dieser gesellschaftlich motivierten Krise und des neuen Verhältnisses zum Körper. Für ihn erschließt sich die Welt primär durch körperliche Erlebnisse und Erfahrungen durch die Sinne.<sup>4</sup> Aber auch er selbst ist körperliches Zeichen und wird erfahren und gelesen. Nun, wo der Körper im medizinischen

---

<sup>1</sup> Pegatzky, Stefan: *Das poröse Ich. Leiblichkeit und Ästhetik von Arthur Schopenhauer bis Thomas Mann*. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. Band 16. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. Zugl.: Frankfurt (Main), Univ., Diss., 2000. S. 18.

<sup>2</sup> Pegatzky: *Das poröse Ich*. S. 23.

<sup>3</sup> Pegatzky: *Das poröse Ich*. S. 15.

<sup>4</sup> Vgl. u. a. Reschke, Renate: Die verlorene Geliebte und ihr neues Domizil. Friedrich Nietzsche über Religion und Kunst in der Moderne, in: *Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft Band 10. Ästhetik und Ethik nach Nietzsche*. Hg. von Volker Gerhardt/Renate Reschke. Berlin. Akademie Verlag 2009. S. 286: „Das Begehren, das seit Hegel die philosophischen Diskurse bis in die Spätmoderne bestimmt, stürzt sich in vorausseilender Verzweiflung auf die Kontrastbereiche, die Gott negieren, auf die Sinne und in die Sinnlichkeit, um darin eine trügerische Geborgenheit zu finden, die nur noch als Illusion zu (er)leben ist und nur noch Wort, Sprache, Zeichen, Literatur werden kann.“; Jäger-Trees, Corinna: *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthal's Dramen und Erzählungen des Frühwerkes*. Sprache und Dichtung. Band 38. Bern: Haupt 1988. Zugl.: Bern, Univ., Diss., 1986. S. 30: „Als Grundeigenschaft der Vertreter der literarischen Dekadenz finden wir hier, was Mach in seinen Schriften in philosophischer Sprache dargelegt hat: den Gedanken von der subjektivistischen, auf reiner Sinneserfahrung beruhenden Welterkenntnis und denjenigen vom Ich als Empfindungskomplex“.

Blick Zeichen von Vererbung, Krankheit und Lebenswandel wird, wird er zum einen veröffentlicht und zum anderen zu einem Geheimnis. Wanda Klee spricht in diesem Zusammenhang vom Körper als zentralem, aber auch umstrittenem Symbol für das kulturelle Selbstverständnis: Die Vorstellung herrscht, dass der Körper dem Arzt etwas über Vererbung, Gewohnheiten oder Gefühle verrät.<sup>1</sup> Die Angst vor Entlarvung privater Geheimnisse zwingt den Menschen, eine Maske zu tragen, um den Blick des Arztes oder Gegenübers irrezuführen, und den individuellen Selbstaussdruck in einen anderen Bereich zu verlagern. Der Körper als Bezugs- und Interpretationspunkt bei jeglicher Wahrnehmung, Kommunikation und zwischenmenschlicher Interaktion wird gezielt verschleiert oder zum manipulierten, widersprüchlichen Zeichen. In diesem Sinne versucht sich der Dandy und Décadent der Blickdiagnose zu entziehen – zum einen durch Verkleidung, Verstellung und gezielte Selbst- und Körperkontrolle, zum anderen durch Rückzug ins Private. Dieses Verhalten überschneidet sich mit der aus seiner Lebenshaltung her begründeten Flucht aus dem eigenen Körper, aus der Leibeinheit und einer als bedrohlich erlebten Welt in höhere, geistige Sphären. Die komplexen und miteinander verwobenen Motivationsstrukturen dieser (Abwehr-)Reaktionen finden in der Literatur durch die Autoren Aufarbeitung und zwar gerade wieder auf jener Erkenntnisplattform der Zeit – auf körperlicher Ebene, in physiognomischer und pathognomischer Form. Diese körperliche Aufzeichnung des Lebenswandels literarischer Figuren, die ein Leben als Dandy und Décadent führen, wird als außerhalb des Einflussbereichs des Individuums als *unwillkürlich* konturiert. Der Leser wird zum Beobachter einer unwillkürlichen und unverstellten Privatheit der Protagonisten, die sich in ihrem jeweiligen Refugium in diesem Sinne unbeobachtet ‚fühlen‘. Diesen unverstellten Ausdruck gilt es später genauer zu deuten.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. S. 23–26.

<sup>2</sup> Ein physiognomischer und pathognomischer Ausdruck setzt dabei stets eine leibliche Bedingtheit als Ursprung seiner Entstehung voraus, denn der Ausdruck ist stets das Ergebnis eines Wechselspiels von inneren und äußeren, geistigen und körperlichen und damit leiblichen Komponenten, welche aus Gedanken, Gefühlen, Absichten, körperlicher Konstitution, Prägung usw. generiert werden. Aufschlussreich im Rahmen der Ausdrucksproblematik sind auch Helmuth Plessners Überlegungen zur Positionalität des Menschen, demzufolge der menschliche Körper – „das lebendige Ding, das in die Mitte seiner Existenz gestellt ist“ – als Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen Zeigen und Verstecken zu verstehen ist, während das Bewusstsein / Ich darüber hinaus „hinter“ ihm, hinter sich selbst, ortlos, im Nichts“ nicht nur lebt und erlebt, sondern sein Erleben erlebt. Vgl. hierzu auch Plessners anthropologisches Gesetz der „natürlichen Künstlichkeit“. (Plessner, Helmuth: *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Gesammelte Schriften. Band IV. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. S. 364 und S. 383–396). Gerade diese Selbstreflexivität ist besonders bei den Décadents ausgeprägt, wie Fischer in seiner Untersuchung zu *dédoublement* ausführlich darlegt (Fischer: u. a. S. 154). Ihre kultivierte Gefühlskälte und Distanz zu sich und der Umwelt als Selbstaussdruck geht auch mit einer Inszenierung ihrer Erscheinung einher. Diese in der

Obwohl das leibbezogene Denken eine entscheidende Veränderung für die Sicht auf das Individuum und die Welt darstellt – Stefan Pegatzky auf die daraus resultierende semantische Aufladung des Körpers in Kunst und Literatur hinweist und Rudolf Behrens (Hrsg.) darauf, dass der moderne Roman nicht davon ablässt „in immer neuen Entwürfen die Physis des Menschen zu gestalten“<sup>1</sup> –, findet sich in der Forschungsliteratur kaum eine direkte Bezugnahme auf die philosophisch (und eben nicht nur medizinisch) vorbereitete, neue Perspektive des Leib-Seele-Verhältnisses und seiner physischen Ausprägung im Rahmen einer Analyse literarischer Produktionen jener Zeit. Auch Wanda Klee, die sehr ausführlich über die Körperlichkeit literarischer Produktionen spricht, beschränkt sich in ihren Untersuchungen auf die Tatsache, dass die *Décadence* körperlich konnotiert ist und es auf körperlich-sinnliche Genüsse ankommt. Sie spricht von dem neurotisch-kränkelnden *Décadent* und zieht hierfür die Entartung (Nordau), Vererbung von Krankheiten und die Hysterie als Aspekte der *Décadence* hinzu – dies sind jedoch reine Krankheitssymptome mit körperlicher Ausprägung. Außer Acht gelassen wird dabei, aus welchem Grund der *Décadent* so eng mit dem Krankheitsgedanken verknüpft ist. Klee geht vom Körperlichen aus und weist auf eben den Zusammenhang von physischer und psychischer Degeneration hin, dies jedoch im Vorzeichen der Abgrenzung des Individuums von der Masse: Der Körper des Dandys und auch des *Décadent* wird unter anderem zum Zeichen der Opposition zum Nützlichkeitsdenken wie zu den Geschlechterrollen und zum „Ausdruck seiner einzigartigen Persönlichkeit“<sup>2</sup>. Der Körper wird unter dem Aspekt des Mittels zum Zweck (der äußerlichen Individualitätsdarstellung, der Revolte usw.) untersucht, nicht jedoch vor dem Hintergrund Schopenhauers und im Sinne Nietzsches, welche nicht den Körper allein, sondern den *lebendigen* Leib als den Urgrund alles Denkens, Fühlens und Handelns betrachten. Räumt man dem Leib (einschließlich des Körpers) gemäß Schopenhauers und Nietzsches Verständnis einen Spielraum ein, gewinnt man neue Einblicke. Denn dieser *lebendige* Leib folgt ihrer Ansicht nach eigenen Gesetzen – dem Willen zum Leben – und beeinflusst über die körperliche Ebene (Unwohlsein, Bedürfnisse usw.) die Entscheidungen des Menschen und damit sein ganzes Leben.

---

Öffentlichkeit eingenommene Pose weicht erst im privaten Raum dem unwillkürlichen Ausdruck oder wird durch andere erzählerische Gestaltungen durchschaubar.

<sup>1</sup> Behrens, Rudolf/Galle Roland: Vorwort, in: *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*. Hg. von Rudolf Behrens/Roland Galle. Würzburg. Königshausen & Neumann 1995. S. 8.

<sup>2</sup> Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 121.

Die viel besprochene intellektuell motivierte Lebens- und Realitätsflucht durch Fantasiereisen, Tagträume, Drogen und ästhetische Stimulation ist bei den in dieser Studie zu untersuchenden literarischen Protagonisten viel mehr als eine – wie von Schopenhauer postuliert – Befreiung aus dem vom Willen gepeinigten Leib zu begreifen, der als ein Gefängnis erlebt wird. In diesem Zusammenhang kann der Körper nicht als kultiviertes Zeichen des individuellen Selbstverständnisses verstanden werden – wie es in der Forschungsliteratur herausgestellt wird<sup>1</sup> –, denn es findet geradezu eine Körperflucht, eine Verlagerung nach außen statt (in Kunst, Einrichtung, Geschmack, Kleidung).

Als kurze Vorausschau sei hier schon angemerkt, dass der im Hintergrund wirkende *lebendige* Leib als übergeordnete, dem Leben verpflichtete Instanz sich dieser Flucht und Befreiung des Intellekts vom Körper widersetzt: Der im Rahmen der Entartungs- und Degenerationsdebatte als krank und verbrecherisch abgewertete literarische *Décadent* ist aus dieser neuen Perspektive nicht allein als erblich krank und schwach zu betrachten, sondern außerdem als verselbstständiger Ausdruck des Leibes (d. h. des Willens zum Leben), der sich gegen das Programm einer intellektuellen, lebensverneinenden Herrschaft sträubt und sich in der Krankheit des Körpers und Geistes offenbart. Indem der Leib durch Krankheitssymptome die Kontrolle über das Individuum gewinnt, wird der ursprünglich ästhetisch kultivierte Körper zum unwillkürlichen Zeichen von Existenz und Wirkungskraft des Leibes. Gleichzeitig zwingt der Leib das Individuum zurück ins Leben und dazu, sich zwischen Leben und Tod zu entscheiden.

### ***3. Die literarischen Autoren und ihre philosophischen Vordenker***

Bisher sind historische Entwicklungen auf gesellschaftlicher, politischer und wissenschaftlicher Ebene skizziert worden, deren Einfluss auf die Autoren und deren literarische Produktionen zur Zeit des *Fin de siècle* zur Debatte steht. Das folgende Kapitel dient einer kurzen zusammenfassenden Sichtung der gedanklichen Grundlagen und Verknüpfungen der hier untersuchten literarischen Werke untereinander und deren

---

<sup>1</sup> Vgl. Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. S. 121.

möglicherweise gemeinsamer Bezugnahme auf philosophische Vordenker, wie etwa Schopenhauer und Nietzsche.<sup>1</sup>

Ermöglicht werden so Einblicke hinsichtlich der Figurengestaltung und der an ihnen exemplifizierten theoretischen Konzepte; damit werden sie vor einem gemeinsamen Hintergrund vergleichbar. Im Fokus steht dabei – insbesondere auf der Ebene der ‚Leib‘-Thematik – die den Autoren gemeinsame Nutzbarmachung physiognomischer und pathognomischer Körperkodierung, um Lebensanschauungen und Vorstellungen literarisch zur Darstellung zu bringen.

### ***Huysmans, Schopenhauer und Nietzsche***

Huysmans' Romanfigur des Esseintes bezieht sich explizit auf Schopenhauer und dessen Philosophie. Es ist so offensichtlich, dass Schopenhauers Gedanken Eingang in das Werk gefunden haben.<sup>2</sup> Weiterführend ist hier, inwieweit des Esseintes' Lebenslauf letztlich als eine Überwindung der Schopenhauer'schen Leibesflucht gedeutet werden kann, wenn man die bereits genannten Konsequenzen seiner zuvor gelebten Leibesflucht und Willensverneinung in Betracht zieht: der Aufspaltung der Leibeinheit und Zerrüttung des Ichs. Dabei zeigen sich bei des Esseintes zugleich auch Parallelen zu Nietzsches Lebensbejahung als Voraussetzung für Gesundheit und Weiterentwicklung, welche ebenfalls als Abwendung von Schopenhauer gilt. Obwohl Huysmans<sup>3</sup> Nietzsche nicht gekannt haben wird, als er seinen 1884 herausgegebenen Roman *Gegen den Strich* verfasste, denn Nietzsche ist selbst zehn Jahre später noch fast völlig unbekannt in Frankreich<sup>4</sup>, zeigt sich darin eine gemeinsame ‚Denkrichtung‘.

---

<sup>1</sup> Hierzu werden neben Aufschlüssen in den literarischen Texten selbst vor allem auch Ergebnisse aus der Forschungsliteratur herangezogen, welche sich eingehend mit dem Wirkungsbereich der Philosophen beschäftigt. Unter anderem sind hier zu nennen: Le Rider: Nietzsche in Frankreich. S. 12ff., 36ff.; Bridgwater, Patrick: *Nietzsche in Anglosaxony. A study of Nietzsche's impact on English and American literature*. Leicester: Univ. Press 1972. S. 21ff.; Meyer-Wendt, Hans Jürgen: *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*. Heidelberg: Quelle & Meyer 1973. Zugl.: Frankfurt a.M., Univ., Diss. S. 21ff.

<sup>2</sup> Vgl. Schnitker, Jens: ‚Sa théorie du Pessimisme était la grande consolatrice des intelligences choisies‘. Schopenhauers Pessimismus in Joris-Karl Huysmans' ‚À Rebours‘, in: *George-Jahrbuch 8. (2010/2011)*. Hg. von Wolfgang Braungart/Ute Oelmann. Berlin, New York. de Gruyter 2010. S. 75–102.

<sup>3</sup> Huysmans wurde 1848 in Paris geboren und verstarb dort 1907.

<sup>4</sup> Vgl. Le Rider: Nietzsche in Frankreich. S. 36–37. Vgl. hier auch Nolte, Ernst: *Nietzsche und der Nietzscheanismus*. Frankfurt/Main: Propyläen-Verl. 1990. u. a. S. 234 und Solms-Laubach, Franz zu: *Nietzsche and Early German and Austrian Sociology. Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung*, S. 52. Beide weisen darauf hin, dass es nicht immer Nietzsches Einfluss ist, wenn andere Autoren Ähnliches in diesem Zusammenhang äußern, da einige Anliegen Nietzsches auch zu den Interessensgebieten anderer Denker seiner Zeit gehören. Dies unterstreicht die Relevanz des Themas als Untersuchungsgegenstand.

Andererseits: Nietzsche hat viele Anregungen aus Frankreich erhalten, unter anderem von jenen Autoren, die Huysmans in seinem Roman namentlich nennt. Hierzu zählen Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Gustave Flaubert, die Brüder Goncourt und Guy de Maupassant, aber auch Barbey d'Aurevilly.<sup>1</sup>

Für diese Studie sind hierbei folgende Aspekte hervorzuheben: die kulturelle und literarische Ausprägung der *Décadence* und die darüber vermittelte Weiterentwicklung oder Überholung alter, als nicht mehr zeitgemäß erachteter Werte und Normen. Genauer verhält es sich nach Jacques Le Rider, der die französischen Einflüsse auf Nietzsche untersucht, so: Nietzsche stößt durch Paul Bourget auf Baudelaire<sup>2</sup>, mit dem er sich intensiv beschäftigt und zu dem er ein sehr ambivalentes Verhältnis entwickelt. Zum einen sieht Nietzsche ihn als *Décadent*, als „modern, morbid, vielfach und krumm genug, um als vorbereitet für das Problem Wagner zu gelten“<sup>3</sup>, dann wiederum bewundert er ihn, unterstreicht seine Nähe zum Übermenschen und sieht im Baudelaire'schen Dandy den höheren Menschen.<sup>4</sup>

Weiterhin: Die Vorstellung einer Zersplitterung des Ichs und der Einheit des Leibes findet sich bereits bei Bourgets Verselbstständigung der Zelle vom Organismus<sup>5</sup> und führt in *Der Fall Wagner* zu der Äußerung Nietzsches:

„Womit kennzeichnet sich jede litterarische *décadence*? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wirt souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf

---

<sup>1</sup> Vgl. Le Rider: Nietzsche in Frankreich. S. 12. Le Rider bezieht sich auf Montinari: „Nietzsche heute“, der dokumentiert, welche Autoren Nietzsche zwischen 1883–1884 und 1888–1889 rezipiert hat. Vgl. außerdem *Zur Wende des Jahrhunderts. Nietzsche, Bertram, Frommel, Hofmannsthal, Borchardt*. Hg. von Jan M. Aler / Jattie Enklaar. Duitse kroniek. Band 37. Amsterdam: Rodopi 1987. S. 4, 8, 11.

<sup>2</sup> Ersterwähnung Baudelaires im Frühjahr 1884 in den Nachgelassenenfragmenten. Vgl. Le Rider: Nietzsche in Frankreich. S. 12–13. Le Rider steht damit im Widerspruch zu Aussagen Kafitz', der Nietzsches Baudelaire-Rezeption vor dessen Bourget-Rezeption ansiedelt und von einer späteren Überschneidung spricht. Vgl. Kafitz: *Décadence in Deutschland*. S. 76–77.

<sup>3</sup> Nietzsche, Friedrich: KSA 13. Nachlaß 1887–1889, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999. S. 404, 15 [6].

<sup>4</sup> Vgl. Le Rider: Nietzsche in Frankreich. S. 16.

<sup>5</sup> Nietzsche bezieht sich auf Bourgets Essay mit dem Titel *Théorie de la décadence*. Hier heißt es: „Die Gesellschaft ist mit einem Organismus gleichzusetzen. Wie ein Organismus besteht sie aus einem Verband von kleineren Organismen, die wiederum aus einem Verband von Zellen bestehen. Die soziale Zelle ist das Individuum. Soll der Gesamtorganismus kraftvoll funktionieren, dann müssen auch die kleineren Organismen kraftvoll funktionieren, aber mit einer untergeordneten Kraft, denn wenn die Energie der Zellen sich verselbständigt [...], wird die daraus entstehende Anarchie zum Verfall des Ganzen führen. Auch der soziale Organismus untersteht diesem Gesetz. Er gerät sofort in Verfall, wenn unter dem Einfluß von erworbenem oder ererbtem Wohlstand sich das individuelle Leben zu stark entwickelt. Der Verfall jenes anderen Organismus, welcher die Sprache ist, vollzieht sich nach dem nämlichen Gesetz. Bei einem Verfallsstil löst sich die Einheit des Buchs auf und macht der Unabhängigkeit des Satzes Platz, und an die Stelle des Satzes tritt die Unabhängigkeit des Worts.“ Bourget: *Essais de psychologie contemporaine*. S. 19 f., zitiert nach Le Rider: Nietzsche in Frankreich. S. 11.

Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichnis für jeden Stil der *décadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, „Freiheit des Individuums“, moralisch geredet, - zu einer politischen Theorie erweitert „gleiche Rechte für Alle“.<sup>1</sup>

Auch die Namen der Autoren Théophile Gautier, Gustave Flaubert und die Brüder Goncourt sind Nietzsche im Kontext seiner ausgiebigen Beschäftigung mit der *Décadence* ein Begriff.<sup>2</sup> Zwischen 1885 und 1888 – während seiner Arbeit am Fall Wagner – formieren sich dabei für Nietzsche zwei unterschiedliche Aspekte der *Décadence*. Zunächst nimmt Nietzsche die *Décadence* nur in ihrer kulturellen und literarischen Ausprägung wahr, wobei er sie stets in Opposition zum Willen zur Macht begreift. So erkennt er zum einen in der *Décadence* Schwächung, Krankheit des Willens, Romantik der Hinterwelten und Pessimismus. Zum anderen verweist die *Décadence* für Nietzsche aber auf eine Weiterentwicklung und Beseitigung überflüssig gewordener Werte, so dass Platz für Neues geschaffen wird.<sup>3</sup>

Diese beiden Facetten der *Décadence*, welche ebenfalls in Huysmans *Gegen den Strich* thematisiert sind, bilden unter anderem den Hintergrund seiner Bewertung der *Décadence* und der dekadenten Lebensweise und sind für die Textuntersuchung von *Gegen den Strich* zu berücksichtigen.<sup>4</sup> Mozzino Montinari konstatiert im Rahmen Nietzsches intensiver Auseinandersetzung mit Frankreich als „dem Sitz der geistigen und raffiniertesten Cultur Europas“<sup>5</sup> und mit zahlreichen französischsprachigen Autoren aus dem Umfeld Huysmans dessen Vertrautheit mit den dort abgehandelten Thematiken. In Bezug auf *Gegen den Strich* heißt es dort:

„Dieses Manifest der *décadence* [*À Rebours*], gegen den Naturalismus entstanden, das der Schule Zolas und gegen sie selbst, hatte Schopenhauer als Philosophen auserwählt, Nietzsche kannte den universellen sadistischen Roman indirekt.“<sup>6</sup>

Hieran wird deutlich, dass Huysmans und Nietzsche in ihrer Beschäftigung mit der *Décadence* und ihrer Rezeption von Schriften dieser Zeit eine gemeinsame Schnittmenge besitzen, die in ihrer jeweils eigenen literarischen Auseinandersetzung mit der *Décadence*-

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 6. Der Fall Wagner u. a. S. 27 Eben dies – jene Verselbstständigung der Teile vom Ganzen – geschieht, wie zu entwickeln ist, mit dem Leib des *Décadent* in der Literatur der Jahrhundertwende.

<sup>2</sup> Vgl. Le Rider: Nietzsche in Frankreich. S. 12.

<sup>3</sup> Vgl. Le Rider: Nietzsche in Frankreich. S. 29.

<sup>4</sup> Vgl. dazu genauer *KAPITEL I: Dispositionen durch Schopenhauer und Nietzsche*, Unterkapitel 4. *Nietzsche und der Typus des Dandys seit Baudelaire*.

<sup>5</sup> Montinari, Mazzino: Nietzsche in Cosmopolis, in: *Zur Wende des Jahrhunderts. Nietzsche, Bertram, Frommel, Hofmannsthal, Borchardt*. Hg. von Jan M. Aler/Jattie Enklaar. (Duitse kroniek. Band 37). Amsterdam. Rodopi 1987. S. 3–15. S. 3.

<sup>6</sup> Montinari: Nietzsche in Cosmopolis. S. 3.

Thematik und der ihrer Rezipienten (u. a. Wilde und Hofmannsthal) Niederschlag findet und sie vergleichbar macht.

### *Wilde und Nietzsche*

Zu Oscar Wilde finden sich zahlreiche Kommentare in der Forschungsliteratur, die seine gedanklichen Parallelen zu Nietzsche hervorheben, dessen Werk Wilde jedoch allem Anschein nach nicht gekannt hat. Es wurde erst nach 1896 ins Englische übersetzt<sup>1</sup>, lange Zeit nachdem Wilde seinen Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* – der hier untersucht werden soll – und seine Einstellung zum Leben in Theorien über die Bejahung des Leidens und des Schicksals (*amor fati*) formuliert hatte. Norbert Kohl, Manfred Pfister, Rita Omasreiter und Jan Steinhaußen – um nur einige zu nennen – weisen auf Wildes und Nietzsches unabhängig voneinander initiierte Revolte gegen gesellschaftliche Moral und Zwänge hin. Meist geschehen diese Hinweise mit einem Bezug auf Thomas Mann, der Nietzsches Immoralismus auch in Wildes Leben und Werk erkennt<sup>2</sup>. Wildes Aussagen – „Was Sünde genannt wird, bildet ein wesentliches Element des Fortschritts. [...] In ihrer Verwerfung der landläufigen Moralbegriffe stimmt sie mit der höheren Ethik überein.“<sup>3</sup> – und die Ansichten seiner Figur Lord Henry – „Ich bin der Meinung, dass es für jeden einigermaßen kulturfähigen Menschen eine Form der größten Unmoral ist, den Maßstab seiner Zeit zu akzeptieren“ (DG<sup>4</sup> S. 110) – erinnern an Nietzsches Umwertung aller Werte, an seine Forderung sich gegen Heteronomie zu wenden und eigene Maßstäbe zu setzen.<sup>5</sup> Auch Wildes Ausspruch im Vorwort zu *Das Bildnis des Dorian Gray* „There is no such thing as a moral or an immoral book [...] all art is

---

<sup>1</sup> Vgl. Kohl: Oscar Wilde. S. 283.

<sup>2</sup> Vgl. Mann, Thomas: Adel des Geistes. Zwanzig Versuche zum Problem der Humanität, in: *Thomas Mann. Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Band X. Hg. von der Deutschen Akademie der Künste. 3., durchgesehene Auflage. Berlin/Weimar. Aufbau-Verlag 1965. Aufsatz: Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung (1947). S. 675–712. S. 692.

<sup>3</sup> Wilde, Oscar: Der Kritiker als Künstler, in: *Oscar Wilde: Werke in drei Bänden. Dritter Band. Gedichte, Versuche, Anhang*. Hg. von Rainer Gruenter. 3. Auflage. 1977. Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft mbH Herrsching. S. 104–182. S. 127.

<sup>4</sup> In den folgenden Analysen werden Bezüge auf den Roman *Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray*. Insel Taschenbuch 3509. Insel-Taschenbuch. Band 843. 1. Aufl. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag 2006 entsprechend dem Hauptprotagonisten Dorian Gray mit DG gekennzeichnet.

<sup>5</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich: KSA 5. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999. S. 293. Hier beschreibt er das souveräne Individuum, das autonom und übersichtlich handelt. Vgl. auch Kim, Chöng-hyön: *Nietzsches Sozialphilosophie. Versuch einer Überwindung der Moderne im Mittelpunkt des Begriffes "Leib"*. Studien zur Anthropologie. Band 17. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995. Zugl.: Würzburg, Univ., Diss., 1994. S. 116–117.

quite useless“<sup>1</sup> lässt sich in Einklang mit Nietzsches Anspruch in *Die Geburt der Tragödie* bringen, dass Kunst nicht nach Kriterien der Nützlichkeit oder Moral beurteilt werden sollte.<sup>2</sup> In diesem Kontext muss der Einfluss Walter Paters auf Wilde mit berücksichtigt werden, der laut Patrick Bridgwater ein Proto-Nietzscheaner ist.<sup>3</sup>

Nietzsches Rede vom amor fati, der Liebe zum Schicksal, beinhaltet die Bejahung des eigenen Geschicks als Zeichen für menschliche Größe.<sup>4</sup> Ziel ist die Achtung des Lebens als höchstem Wert. Über sich selbst sagt er: „ich will irgendwann einmal nur noch ein Jasager sein.“<sup>5</sup> Eben jene auf Liebe zum Schicksal basierende Bejahung des Leidens und des Lebens als Leiden findet sich auch in Oscar Wildes Lebenslauf, als dieser in *De Profundis*<sup>6</sup> seinen Sinneswandel im Gefängnis beschreibt. Diese Perspektive auf das Leben als Leiden erinnert zunächst an Schopenhauer, der den Leib und damit gleichzeitig das Leben als Leiden erfasst und eine Befreiung davon (u. a. durch das Leiden selbst) als Erlösung ansieht. Wilde jedoch erkennt zwar das Leben als Leid, aber bejaht es anstatt es zu verneinen. Dies erinnert an Nietzsches Vorstellung eines theoretischen Pessimismus, aber einer praktischen Weltbejahung, einem Nihilismus, von dem Nietzsche gerade eine Daseinsberechtigung abzuleiten bestrebt ist. Hofmannsthal beschäftigt sich ebenfalls mit diesem Gedanken, das Leben zu bejahen. In *Brief an einen Gleichaltrigen* bezeichnet er das Leben selbst als „neuer Wert“<sup>7</sup> für den modernen Menschen und in *Essex und sein Richter* schreibt er:

„Amor fati: es handelt sich nicht um Versöhnen mit dem Schicksal: sondern das Schicksal lieben. Ihr habt Eure Abenteuer geliebt nicht Euer Schicksal. Hier erst ist Eure Sünde.“<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> Wilde, Oscar: *The picture of Dorian Gray*. Penguin popular classics. [Paperbackausgabe]. London: Penguin Books 1994. S. 4. Deutsche Quelle: DG 10.

<sup>2</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a., in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999. Text 24, S. 152.

<sup>3</sup> Vgl. Bridgwater: Nietzsche in Anglosaxony. S. 21ff.

<sup>4</sup> Vgl. Steinhaußen, Jan: 'Aristokraten aus Not' und ihre 'Philosophie der zu hoch hängenden Trauben'. *Nietzsche-Rezeption und literarische Produktion von Homosexuellen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts: Thomas Mann, Stefan George, Ernst Bertram, Hugo von Hofmannsthal u. a.* Epistemata. Band 326. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001. Zugl.: Halle, Univ., Diss., 1999. S. 355.

<sup>5</sup> Nietzsche, Friedrich: KSA 3. Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999. Text 276, S. 521.

<sup>6</sup> Vgl. Wilde, Oscar: Ein Brief aus dem Zuchthaus zu Reading (De Profundis), in: *Oscar Wilde: Werke in drei Bänden. Zweiter Band. Theaterstücke, Briefe*. Hg. von Rainer Gruenter. 3. Auflage. 1977. Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft mbH Herrsching. S. 391–528. U. a. S. 461 f.

<sup>7</sup> Hofmannsthal, Hugo von: Erfundene Gespräche und Briefe, in: *Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Band XXXI. Hg. von Ellen Ritter/Rudolf Hirsch/Heinz O. Burger/Werner Bellmann. Frankfurt am Main. S. Fischer 1991. N 6, S. 214.

<sup>8</sup> Hofmannsthal: Erfundene Gespräche und Briefe. N 20, S. 203. Vgl. auch Meyer-Wendt: Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches. S. 21.

Meyer-Wendt kommentiert Hofmannsthals Position wie folgt:

„Der Totalitätsanspruch des ganzen Lebens, ob nun gegenüber dem Abenteurer oder dem Ästhet, ist eine dauernde Mahnung der moralischen Dichtung Hofmannsthals.“<sup>1</sup>

Nietzsche und Wilde, ebenso wie Hofmannsthal, lassen bereits hier in ihrer Auseinandersetzung mit derartiger Sinnsetzung der Lebensführung und ihrer Umsetzung im realen Leben ähnliche gedankliche Wege und Entwicklungen erkennen, die ihr literarisches Schaffen durchziehen und so einen Vergleich ihrer Werke in Bezug auf diese Thematik und ihre jeweilige literarische Umsetzung nahelegen.

### ***Hofmannsthal, Schopenhauer und Nietzsche***

Hugo von Hofmannsthals Bezug zu Nietzsches Philosophie ist vielfach erörtert.<sup>2</sup> Während Bruno Hillebrand den Einfluss Nietzsches gering schätzt: „Nietzsche kommt im Werke Hofmannsthals in einer auffallenden Weise nicht vor“<sup>3</sup>, kann H. Jürgen Meyer-Wendt durch seine ausführliche Untersuchung das Gegenteil – die große Bedeutung Nietzsches für Hofmannsthals lyrische und kritische Prosa – erweisen.<sup>4</sup> Hinzu kommt, dass Franz Graf zu Solms-Laubach und auch David Wellbery neben Nietzsche auf die Bedeutung Schopenhauers in der Literatur der Jahrhundertwende auch in dieser Hinsicht hinweisen. Solms-Laubach betont die Tatsache, dass die Künstler, die sich mit Nietzsches Gedanken identifizieren, oft auch Schopenhauer in ihre Weltsicht integrieren und „ihrem von Nietzsche stimulierten Lebensgefühl einen guten Schuß Schopenhauerschen Pessimismus“<sup>5</sup> beimischen.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Meyer-Wendt: Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches. S. 21. Hier heißt es auch: „Nietzsches Vorliebe für die Renaissance läßt den Vergleich mit Hofmannsthal besonders geeignet erscheinen, weil er wie Nietzsche von der kritischen Historie zur notwendigen Bejahung und Bereicherung durch die Vergangenheit gelangt, wobei beiden das Leben jedes Mal im Mittelpunkt steht.“ Meyer-Wendt: Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches. S. 22.

<sup>2</sup> Unter anderem von Helmut Coopmann, Gisa Briese-Neumann, Corinna Jäger-Trees, Carlpeter Breagger, Bruno Hillebrand und H. Jürgen Meyer-Wendt.

<sup>3</sup> Hillebrand, Bruno: *Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute*. Kleine Reihe V & R. Band 4011. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999. S. 23.

<sup>4</sup> Meyer-Wendt: Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches. S. 7, 12ff.

<sup>5</sup> Er bezieht sich hierbei auf Schmied, Wieland: Im Namen des Dionysos. Friedrich Nietzsche und die Bildende Kunst, in: *Friedrich Nietzsche. Philosophie als Kunst. Eine Hommage*. Hg. von Heinz Friedrich. München. dtv 1999. S. 141–216. S. 149.

<sup>6</sup> Vgl. Solms-Laubach: Nietzsche and Early German and Austrian Sociology. S. 55.

David Wellbery expliziert eigene Gedanken der ästhetischen Anschauung und des menschlichen Zustands unaufhebbarer ‚Nichterfüllung‘ im Sinne Schopenhauers für Hofmannsthals *Brief des Lord Chandos*:

„Ein Leben, das aus den Tantalusqualen der Nichterfüllung und der metaphysischen Gehaltlosigkeit besteht, das jedoch von isolierten Augenblicken interpunktiert wird, in denen einem ein eigentümliches Glückserlebnis zuteilwird: diese dem ästhetischen Konzept Schopenhauers zugrunde liegende Erfahrungsparzellierung organisiert auch das Leben des Lord Chandos.“<sup>1</sup>

Diese Parzellierung der Erfahrung erinnert an die damit verbundene Ich-Erfahrung, die es beim Kaufmannssohn von Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* zu untersuchen gilt. Wellbery betont außerdem die Zufälligkeit der Augenblickserfahrung:

„Die stummen Dinge, die zum Gegenstand eines beglückenden Erlebnisses werden, okkupieren gleichsam das Ich; es erleidet sie. Damit steht in Verbindung, daß die guten Augenblicke nicht herbeigezwungen werden können.“<sup>2</sup>

Im Zusammenhang mit den hier untersuchten literarischen Protagonisten erlaubt diese Feststellung weitere Rückschlüsse: Die Erlebnisse des Kaufmannssohn stellen zunächst noch eine Bemächtigung der Welt durch das Ich dar, indem er die Augenblicke zu seinem privaten Genuss erzwingt.<sup>3</sup> In einem späteren Stadium kippt diese Kontrolle in einen Ich-Verlust um. Während die unwillkürlichen Erfahrungen daher vom Kaufmannssohn als angsteinflößend erlebt werden, ist es für Chandos ein positives Erlebnis. Er bejaht die zufälligen Augenblickserfahrungen und findet so die Verbindung zum Leben wieder. Er kann insofern als eine Weiterentwicklung zur Figur des Kaufmannssohns gesehen werden. Dieser erleidet die Bemächtigung durch das Leben hilflos und passiv, er verliert die Kontrolle über das Geschehen, seine Handlungen und sein Erleben, und scheitert daran. Dass Hofmannsthal diesen Zustand der Spaltung auch als Krankheit betrachtet – die sich auch physiologisch abzeichnet – zeigt sich u. a. in seinem Amiel-Essay (1891). Meyer-Wendt weist darauf hin:

„An Amiel bemerkt er den Kampf zweier Bewusstseinshälften, die er in Herz und Hirn sieht. Die Einheit des Individuums zerbricht, weil sich der Kopf den Folgerungen des

---

<sup>1</sup> Wellbery, David E.: Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur frühen Prosa Hofmannsthals, in: *Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung*. Hg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin. Darmstadt. wbg Academic 2007. S. 186–212. S. 188.

<sup>2</sup> Wellbery: Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination. S. 196–197.

<sup>3</sup> Er isoliert Momente aus ihrem Kontext und instrumentalisiert sie, indem er diese nach Belieben umdeutet, beispielsweise beobachtet er eine Dienerin beim Aufräumen und gestaltet sie in seiner Wahrnehmung zu einer „Königin im Kriege“ um. (KS 72; in den folgenden Analysen werden Bezüge auf die Erzählung *Hofmannsthal, Hugo von: Das Märchen der 672. Nacht*, in: *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke. Band 1. Gedichte und Prosa*. Hg. von Dieter Lamping. Düsseldorf. Artemis & Winkler 2003. S. 66–84 entsprechend dem Hauptprotagonisten, dem Kaufmannssohn, mit KS gekennzeichnet)

Herzens widersetzt. Hofmannsthal nennt dies „körperliches Missverständnis“ und „Krankheit“.<sup>1</sup>

Dies und Hofmannsthals Unterteilung der Menschen in Willensschwache und Willensstarke weist auf eine weitere Parallele zu Nietzsche hin, der immer wieder zwischen Starken und Schwachen, Kranken und Gesunden unterscheidet. Allgemeiner bezeichnet Dieter Kafitz Nietzsche mit „Einschränkung als Diskursivitätsbegründer der Décadence im deutschsprachigen Raum“, da „Autoren wie Thomas Mann oder Hugo von Hofmannsthal ihre Décadence-Vorstellung mit seinem Namen verknüpfen“<sup>2</sup>.

Rainer Wuthenow schätzt den Einfluss Nietzsches für die Ästhetizismusthematik in Deutschland insgesamt für entscheidend ein:

„Zweifellos muß im Übergang des Ästhetizismus und seiner Problematik von Frankreich und England nach Deutschland und Österreich [...] von einem deutlichen Wandel gesprochen werden. Es mag dies daran liegen, daß die in diesem Zusammenhange wichtigen Fragen fast alle bereits von Nietzsche waren aufgeworfen worden.“<sup>3</sup>

Bei seinem Vergleich von Schopenhauer und Hofmannsthal weist Wellbery außerdem auf den Unterschied hin, der besonders im Verständnis des Sein-Zustandes besteht. Für Schopenhauer steht bei der Verschmelzung von Subjekt und Objekt (durch die ästhetische Anschauung) die Repräsentation und Erkenntnis des Seins durch das objektivierte Subjekt im Vordergrund. Für Hofmannsthal aber liegt die Betonung auf der Teilnahme am Sein, d. h. der aktiven Partizipation am Leben.<sup>4</sup>

Eben diese von Hofmannsthal geforderte Teilnahme am Leben liegt Nietzsches Bejahung des Lebens nahe, darauf verweist Bruno Hillebrand:

„Es wird deutlich, daß Nietzsche ‚der Arzt‘ ist, ‚der Kritiker der Nerven und des Nihilismus‘, den Hofmannsthal vor allem rezipiert. Er hilft ihm sowohl den ‚Psychologismus‘ wie Schopenhauers Pessimismus zu überwinden. Denn auch pessimistische Anklänge finden sich beim frühen Hofmannsthal. So etwa in der Rezension über Amiels ‚Tagebuch eines Willenskranken‘, jenes ‚Schopenhauerjünglings‘, der das Leben verneint.“<sup>5</sup>

Resümierend kann an dieser Stelle Meyer-Wendts Einschätzung von Hofmannsthals Standpunkt wiedergegeben werden. Er konstatiert:

---

<sup>1</sup> Meyer-Wendt: Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches. S. 60.

<sup>2</sup> Kafitz: Décadence in Deutschland. S. 66.

<sup>3</sup> Wuthenow: Muse, Maske, Meduse. S. 273.

<sup>4</sup> Vgl. Wellbery: Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination. S. 190.

<sup>5</sup> *Nietzsche und die deutsche Literatur. Band 2: Forschungsergebnisse.* Hg. von Bruno Hillebrand. Deutsche Texte. Band 51. München: dtv 1978. S. 5–6.

„Bei Schopenhauer folgt die ‚Verneinung des Willens zum Leben‘ der Erkenntnis über das Wesen der Welt, die den Willen spiegelt. Diese Erkenntnis wird zum Quietiv des Willens, wobei ‚der Wille frei sich selbst aufhebt‘. Hofmannsthals Kritik läßt keinen Zweifel bestehen, daß er anders als Schopenhauer die Willensaufhebung als Flucht ansieht, sie also negativ bewertet.“<sup>1</sup>

Darauf führt auch, dass Hofmannsthal bereits 1892 in einem Brief an Arthur Schnitzler schreibt: „Nietzsche ist die Temperatur, in der sich meine Gedanken kristallisieren“<sup>2</sup>.

Meyer-Wendt liefert eine ausführliche Untersuchung über die Gemeinsamkeiten anhand Hofmannsthals kritischer Prosa, indem er jeden Berührungspunkt mit Nietzsche genau nachzeichnet und Bezugnahmen in Hofmannsthals Schriften (eine Zusammenfassung für die Problematik Schopenhauer/Nietzsche bei Huysmans, Wilde und Hofmannsthal), unter anderem in *Poesie und Leben*, seinen Essays, Briefen und Notizen nachweist.<sup>3</sup> Er spricht dabei von einer „Vorliebe Hofmannsthals für die Philosophen der Lebensphilosophie“<sup>4</sup>, zu welchen er Nietzsche zählt.

Diese Arbeit soll einen Betrag dazu leisten, diese lebens- und leibesphilosophischen Überschneidungen mit Nietzsche – insbesondere in *Das Märchen der 672. Nacht* – weiter aufzudecken. Dabei werden die Lebenshaltung des Kaufmannssohns und sein Bezug zur eigenen Körperlichkeit im Vordergrund stehen, sowie die im Verlauf der Handlung vermittelte Bewertung dieser Aspekte durch spezifische Gestaltungselemente.

### ***Huysmans, Hofmannsthal und Wilde***

Nach Eugene Weber hat Hermann Bahr Hofmannsthal auf Essays von Wilde hingewiesen, noch bevor Wildes Schriften weitläufig verbreitet und bekannt waren.<sup>1</sup> Wildes Nähe zu vielen

---

<sup>1</sup> Meyer-Wendt: Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches. S. 65–66.

<sup>2</sup> Hofmannsthal, Hugo von: Reden und Aufsätze III, in: *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke. In zehn Einzelbänden*. Hg. von Bernd Schoeller/Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag 1980. S. 335. Im Brief an Arthur Schnitzler vom 13.7. 1891 heißt es über seine Freude an der Nietzschelektüre: „wie an seiner kalten Klarheit [...] meine eigenen Gedanken schön crystallieren.“ (Hofmannsthal, Hugo von: *Hugo von Hofmannsthal. Brief-Chronik. Regest-Ausgabe*. Hg. von Martin E. Schmid, et al. Heidelberg: Winter 2003. S. 41) Bereits im Mai 1891 finden sich in Hofmannsthals Aufzeichnungen Notizen und Vermerke über Nietzsche und Schopenhauer (S. 18 ff.). Die Ergebnisse Wolfgang Riedels in seinem Aufsatz zu der Beschäftigung Hugo von Hofmannsthals und Stefan Georges mit Schopenhauers Gedankengut verdeutlichen die Relevanz der Thematik, ebenso, wie Claus-Arthur Scheier, der sich mit den Spuren Schopenhauers in Stefan Georges Arbeiten beschäftigt. Scheier, Claus-Arthur: Dunkle Harfen. Schopenhauers Spur im Werk Stefan Georges. In: *George-Jahrbuch*. 8 (2010/2011). Heft 1. S. 19–36. Hg. von Wolfgang Braungart/Ute Oelmann: de Gruyter 2010 und Riedel, Wolfgang: Schopenhauer, Hofmannsthal – und George? In: *George-Jahrbuch*. 8 (2010/2011). Heft 1. S. 37–52. Hg. von Wolfgang Braungart/Ute Oelmann: de Gruyter 2010.

<sup>3</sup> Eine Bezugnahme auf seine lyrische Prosa steht indes noch aus.

<sup>4</sup> Meyer-Wendt: Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches. S. 20. Vgl. auch Bollnow, Otto Friedrich: *Die Lebensphilosophie*. Verständliche Wissenschaft. Band 70. Berlin, Heidelberg: Springer 1958.

Gedanken Nietzsches mag Hugo von Hofmannsthal an dem englischen Schriftsteller gefallen haben. Jan Steinhaußen betont die Begeisterung, die Hofmannsthal für Wilde empfunden hat und stellt mit Rückgriff auf Weber eine Verbindung zwischen dem Schicksal Wildes (Prozess und Gefängnis) und der Entstehung des *Märchen der 672. Nacht* her. Dass Hofmannsthal dazu auch Anregung durch Wildes Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* erhielt, scheint plausibel.<sup>2</sup> Die These von Steinhaußen, dass der Kaufmannssohn im Märchen starke Ähnlichkeiten mit Oscar Wilde und seinem Romanhelden Dorian Gray aufweist, sowohl in Lebensweise als auch im Tode, wird von der Aussage Hofmannsthals unterstrichen, welche an den Kaufmannssohn seines Märchens erinnert, sich jedoch auf Wilde bezieht und Hofmannsthals kritische Position ihm und seiner Lebenshaltung gegenüber zum Ausdruck bringt:

„Ein Ästhet ist naturgemäß durch und durch voll Zucht. Oscar Wilde war voll Unzucht, voll tragischer Unzucht. Sein Ästhetizismus war etwas wie ein Kampf. Die Edelsteine, in denen er vorgab mit Lust zu wühlen, waren wie gebrochene Augen, die erstarrt waren, weil sie den Anblick des Lebens nicht ertragen hatten. Er fühlte unaufhörlich die Drohung des Lebens auf sich. Das tragische Grauen umlagerte ihn fortwährend. Unablässig forderte er das Leben heraus. Er insultierte die Wirklichkeit. Und fühlte, wie das Leben sich duckte, ihn aus dem Dunkel anzuspringen.“<sup>3</sup>

Die Gemeinsamkeiten zwischen *Das Bildnis des Dorian Gray* und *Das Märchen der 672. Nacht* im Hinblick auf die Fragestellungen dieser Studie werden sich im Laufe der Figureninterpretationen deutlicher herausstellen.

Zu beachten ist auch, dass Wilde und Hofmannsthal beide Huysmans Werk kannten. Parallelen zu Huysmans' des Esseintes finden sich in Wildes Lebenseinstellung, der Auflehnung gegen gesellschaftliche Schranken und Verbote, sowie im Roman *Das Bildnis des Dorian Gray*.<sup>4</sup> Günter Erbe bestätigt:

---

<sup>1</sup> Vgl. Steinhaußen: 'Aristokraten aus Not' und ihre 'Philosophie der zu hoch hängenden Trauben'. S. 351–352. Steinhaußen bezieht sich hier auf Weber, Eugene: Hofmannsthal und Wilde, in: *Hofmannsthal-Forschungen I. Referate der zweiten Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Wien 10. Bis 13. Juni 1971*. Hg. von Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Basel 1971. S. 99–106. S. 104.

<sup>2</sup> Nicht plausibel ist allerdings die Annahme, dass Wildes Brief *De Profundis* mit in das Märchen eingegangen ist. Das Märchen erscheint 1895, *De Profundis* wird jedoch erst während Wildes Gefängnisaufenthalt zwischen 1895–1897 verfasst und nicht früher als 1905 veröffentlicht. Steinhaußen hat den Irrtum von Eugene Weber übernommen. Vgl. Steinhaußen: 'Aristokraten aus Not' und ihre 'Philosophie der zu hoch hängenden Trauben'. S. 351–352.

<sup>3</sup> Hofmannsthal, Hugo von: Sebastian Melmoth, in: *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke*. Band 1. Gedichte und Prosa. Hg. von Dieter Lamping. Düsseldorf. Artemis & Winkler 2003. S. 491–492.

<sup>4</sup> Ich beziehe mich hier nicht auf Einschätzungen, die in der Lektüre Dorians, dem *gelben Buch*, den Roman Huysmans' sehen und Dorian als Nachahmer der Figur des Esseintes identifizieren. Vielmehr beziehe ich mich auf die vielen in der Forschungsliteratur ausgewiesenen Parallelen in Bezug auf das ästhetizistische Lebensprinzip, den Dandyismus, die Décadence, die Überschreitung der Geschlechtergrenzen usw. (Zu den

„1884 erschien der Roman *Gegen den Strich* von Joris K. Huysmans. Er sollte für Wilde eine ähnliche Bedeutung gewinnen wie Paters Studien zu Kunst und Dichtung der Renaissance. Das Buch verstärkte seine Neigung zur *Décadence* und förderte seinen Hang zum Künstlichen und Raffinierten.“<sup>1</sup>

Huysmans' Einfluss auf Wilde und Hofmannsthal, dessen Figur des Esseintes als Vorreiter der *Décadent*-Figur betrachtet werden kann, ist offenkundig. Jedoch erschöpft sich in Bezug auf Wilde die Diskussion meist darin, ob das „gelbe Buch“, das Dorian in neun verschiedenen Ausgaben sein Eigen nennt und wie eine Bibel liest, nun einen gezielten Bezug zu Huysmans Roman *Gegen den Strich* herstellen soll oder nicht, denn Wildes Aussagen hierzu sind widersprüchlich.<sup>2</sup> Die dabei herausgestellten Verknüpfungen und Bezugnahmen unterstützen die grundsätzliche Berechtigung des hier vorgenommenen Vergleichs der Werke unter gemeinsamen Gesichtspunkten. Die Forschungslage zu grundsätzlichen Übereinstimmungen beschränkt sich bisher auf die Frage, inwieweit Wilde Huysmans' Erzählung kopiert, dabei stehen kaum gedankliche Gemeinsamkeiten und Strukturen im Vordergrund des Vergleichs, welche hier noch herauszuarbeiten sind, sondern primär Inhaltliches.<sup>3</sup>

In Bezug auf die drei literarischen Autoren dieser Studie ist also davon auszugehen:

Hofmannsthals Beschäftigung mit dem Ästhetizismus und damit einhergehender Gefahren und seine Ergebnisse zu dessen Überwindung sind im Verhältnis zu den anderen beiden

---

spezifischen Bezügen siehe u. a. Kohl: Oscar Wilde. S. 271, Maier, Wolfgang: *Oscar Wilde. The picture of Dorian Gray. Eine kritische Analyse der anglistischen Forschung von 1962 bis 1982*. Hg. von Jürgen Klein. Aspekte der englischen Geistes- und Kulturgeschichte. Band 1. Frankfurt am Main, New York: Peter Lang 1984. S. 102ff., Nassaar, Christopher S.: *Into the demon universe. A literary exploration of Oscar Wilde*. First Edition. New Haven: Yale University Press 1974, Lange: Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes. S. 151 und Jullian, Philippe: *Das Bildnis des Oscar Wilde*. 1. Auflage. Hamburg: Hoffmann & Campe 1972. S. 210.

<sup>1</sup> Erbe: Dandys - Virtuosen der Lebenskunst. S. 225.

<sup>2</sup> Maier: Oscar Wilde. The picture of Dorian Gray. S. 113. Maier zitiert Wilde zu dieser Frage: „Dear Sir, The book in Dorian Gray is one of the many books I have never written, but it is partly suggested by Huysmans's A Rebours, which you will get at any French bookseller's. It is a fantastic variation on Huysmans's over-realistic study of the artistic temperament on our inartistic age.“ (Vgl. auch Wilde, Oscar: *The Letters of Oscar Wilde*. Edited by Rupert Hart-Davis. London: Harcourt, Brace & World, Inc. 1962. S. 313). Auf die gleiche Frage eines anderen Lesers (Ralph Payne) antwortet Wilde zu einem späteren Zeitpunkt: „The book that poisoned or made perfect, Dorian Gray, does not exist; it is a fancy of mine merely.“ (Wilde: *The Letters of Oscar Wilde*. S. 352) Maier gibt einen Überblick über jene Autoren, die sich mit unterschiedlicher Beweiskraft an der Beantwortung der Frage beteiligen (z. B. San Juan, Epifano und Fehr, Bernhard). Vgl. Maier: Oscar Wilde. The picture of Dorian Gray. S. 102–123. Vgl. zu diesem Thema auch: Pfister: Oscar Wilde: "The picture of Dorian Gray". S. 66 und Erbe: Dandys - Virtuosen der Lebenskunst. S. 225.

<sup>3</sup> Genannt werden beispielsweise die Bestandsaufnahme von Dorians Bibliothek, sein Sammelverhalten von Steinen, sein Hang zum Katholizismus und Studium der Düfte. Auch auf Lord Henrys Versuch, seinen unschuldigen Freund Dorian ins Verderben zu führen, so wie des Esseintes es mit dem jungen Mann unternimmt, den er zum Verbrecher erziehen will, wird hingewiesen. (Vgl. u. a. Maier: Oscar Wilde. The picture of Dorian Gray. S. 102–106; Kohl: Oscar Wilde. S. 270 f.; Jullian: Das Bildnis des Oscar Wilde. S. 210; Nassaar: Into the demon universe. S. 37–73).

Autoren Huysmans und Wilde in Betracht zu ziehen. Aber es handelt sich dabei nicht allein um die mit der folgenden Studie zu erweisenden künstlichen Paradiese und Raffinements, wie sie Jürgen Säger als Gemeinsamkeiten zwischen Huysmans, Wilde und Hofmannsthal ausmacht<sup>1</sup>. Entscheidender und aufschlussreicher erscheint die Leibes- und Lebensflucht in ihrer Konsequenz geistiger und körperlicher Zeichnung und Krankheit. Das Verständnis des Leibes als Einheit, die, wenn sie aus dem Gleichgewicht gebracht wird, sich durch Krankheit äußert, ist – so wird sich zeigen – ein auffällig wiederkehrender Bestandteil der literarischen Körperkodierung der *Décadence* und grundlegendes Gestaltungsprinzip der hier vorliegenden literarischen Autoren, wie anhand ihrer im Einzelnen untersuchten Texte zu zeigen ist.

#### ***4. Spektrum der Forschung: Stand und Perspektiven***

##### ***Die drei Autoren und ihre Protagonisten***

Zu J.-K. Huysmans

Zentrale Aspekte der deutschen Forschungsliteratur zu Huysmans Werk sind *Décadence*-Themen wie die der Krankheit, Degeneration, des Escapismus' und Symbolismus', der „Abgrenzung vom Naturalismus“<sup>2</sup>, des Kultes der Künstlichkeit und des Ichs. Die Diskussion über höhere Degeneration, eine Entartung zum Geistigen hin, deren Folge gesteigerte Intellektualität und Fantasie sind, findet unter anderem bei Wolfgang Maier und Erwin Koppen genauere Beachtung.<sup>3</sup> Dabei werden die in Huysmans Werk zentralen Thematiken wie etwa der Rückzug aus der Gesellschaft, Wirklichkeitsflucht in utopische und paradisiische Bereiche, der Kult der eigenen Persönlichkeit und die konsequente Verfeinerung körperlich-sinnlicher Genüsse stets vor dem Hintergrund degenerativer Schwäche und Hilflosigkeit erläutert.<sup>4</sup> Demensprechend wird unter anderem erklärt, dass des Esseintes – „die Kontrolle mehr und mehr verlierend“ sich „völlig passiv und apathisch [...] seiner Innenwelt [ergibt]“<sup>5</sup>. Diese konstatierte Passivität bedarf jedoch einer genaueren

---

<sup>1</sup> Vgl. Säger, Jürgen: *Aspekte dekadenter Sensibilität. J.-K. Huysmans' Werk von "Le drageoir aux épices" bis zu "À rebours"*. Studien und Dokumente zur Geschichte der romanischen Literaturen. Band 4. Frankfurt am Main: Lang 1978. Zugl.: Marburg, Diss., 1978. S. 198.

<sup>2</sup> Kafitz: *Décadence in Deutschland*. S. 220 f.

<sup>3</sup> Vgl. Maier: *Oscar Wilde. The picture of Dorian Gray*. u.a. S. 129; Koppen: *Dekadenter Wagnerismus*. S. 288.

<sup>4</sup> Vgl. u. a. Koppen: *Dekadenter Wagnerismus*. S. 46 ff., 282 ff.; Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. S. 122 ff., 127.

<sup>5</sup> Maier: *Oscar Wilde. The picture of Dorian Gray*. S. 145.

Klärung, denn diese Annahme lässt weiterreichende Verknüpfungen von Ursache und Wirkung außer Acht – bedingt durch die dominierende zeitgenössische Degenerationsthematik, mit der nicht nur Krankheit und Passivität, sondern auch Perversion etc. erklärt werden.<sup>1</sup> Neben angelegter körperlicher Konstitution und Physiognomie sind darüber hinaus die dem Stadium des Kontrollverlusts vorangegangenen intellektuellen Entscheidungen und deren Begründungen bei des Esseintes von ausschlaggebender Bedeutung für seine Entwicklung im Verlauf der Romanhandlung. Dabei fällt gerade auch die Haltung des Protagonisten zu seinem Leib ins Gewicht, welche mit Bezug auf Schopenhauer und Nietzsche näher betrachtet werden soll: so erhält der Kontrollverlust des Protagonisten eine weitreichendere Tragweite, als die Feststellung allein von Dekadenz- und Degenerationssymptomen.

Diese sind gegeben, aber nicht notwendigerweise um ihrer selbst willen Gegenstand der literarischen Auseinandersetzung, sondern Teil einer über den Intellekt begründeten Lebenshaltung, die sich der lästigen Körperlichkeit und ihrer gesellschaftlichen Relevanz zu entledigen beabsichtigt. Die Figur des des Esseintes' ist in der Forschung bisher der Inbegriff des neurotisch kränkelnden *Décadent*, dessen Zustand der potenzierten Reflektiertheit als Weiterführung der Konzepte Gautiers, Baudelaires und Paters im Kontext der Forderung nach Intellektualität angesehen wird.<sup>2</sup> Diese Intellektualität gilt es zweifellos konsequent zu berücksichtigen. Wenn Koppen feststellt, dass Anatole Baju, Herausgeber der Zeitschrift *Le Décadent*, das „Konzept der *Décadence* bzw. des ‚*décadisme*‘ als künstlerische Gegenbewegung gegen die zeitgenössische Gesellschaft immer wieder neu durchgespielt und weiterentwickelt [...]“<sup>3</sup> hat, ihn dabei jedoch auf „einsamem Posten“<sup>4</sup> sieht, so lässt er außer Acht, dass dies ebenfalls in dem Roman Huysmans' und den beiden anderen Texten nachweisbar ist. Diese Distanzierung von der zeitgenössischen Gesellschaft ist Teil der hier untersuchten intellektuellen Leibes- und Lebensflucht. Die Bemerkung Koppens, dass Baju „sogar schließlich zu jener paradoxen Gleichsetzung von *Décadence* und Fortschritt gelangte, die man bei Baudelaire nur erschließen, aber nicht belegen kann“<sup>5</sup>, bedarf einer genaueren Betrachtung, insbesondere dann, wenn man Fortschritt nicht auf den „bürgerlich-techno-

---

<sup>1</sup> Vgl. u. a. Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. S. 40 ff.

<sup>2</sup> Vgl. Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. S. 12 und Fischer, Alexander Michael: *Dédoublement. Wahrnehmungsstruktur und ironisches Erzählverfahren der *Décadence* (Huysmans, Wilde, Hofmannsthal, H. Mann)*. *Literatura. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte*. Band 24. 1. Auflage. Würzburg: Ergon-Verlag 2010. Zugl.: Erlangen-Nürnberg, Univ., Diss., 2008. S. 192 ff.

<sup>3</sup> Koppen: *Dekadenter Wagnerismus*. S. 42.

<sup>4</sup> Koppen: *Dekadenter Wagnerismus*. S. 42.

<sup>5</sup> Koppen: *Dekadenter Wagnerismus*. S. 42.

kratischen“<sup>1</sup> Bereich einengt, sondern auch sittlich-normative Aspekte berücksichtigt – hierunter wird das Überwinden veralteter Wertvorstellungen und tradierter Lebenskonzepte verstanden. Dies soll in der vorliegenden Studie geschehen. Mitunter liefert Nietzsches Ansicht der *Décadence* als Weg der Gesundung – unter anderem in *Der Fall Wagner* entwickelt – Anhaltspunkte für die Untersuchung der Protagonisten in diesem Zusammenhang.<sup>2</sup>

Dass der Dandyismus und das Ästhetentum gesellschaftlichen Moralvorstellungen zuwiderlaufen, darüber herrscht Konsens.<sup>3</sup> Dass entsprechende Prinzipien nicht als Grundlage für eine alternative, praktikable Lebensform zu dienen vermögen und dies auch nicht in der Absicht ihrer Vertreter liegt, darauf hat unter anderem Briese-Neumann hingewiesen.<sup>4</sup> Aber auch wenn die geistige Aristokratie – laut Briese-Neumann – „per definitionem im Zeichen des Untergangs steht“<sup>5</sup>, vertritt sie Neuerungen, die im Zeichen von Fortschritt gesehen werden können. Schließlich wird nicht nur in Richtung dieser ‚Aristokraten‘ Krankheit und Verfall diagnostiziert: aus Sicht der Intellektuellen jener künstlerischen Avantgarde und auch aus der Sicht der zeitgenössischen Soziologie sind wachsende Massengesellschaft, Rationalisierung und Technisierung kein Fortschritt, sondern ein sozialer Niedergang – eine Krankheit.<sup>6</sup> Von einem inflationären Gebrauch des Attributes „krank“ ist aber Abstand zu nehmen. Vielmehr gilt es, eine Bewertungsgrundlage zu finden, die dem jeweiligen literarischen Text und seinen Figuren gerechter wird. Da Krankheit als ein Angelpunkt der Auseinandersetzungen in Veränderungsprozessen zur Zeit der Jahrhundertwende verstanden wird, soll sie im Kontext ihrer Artikulation in den literarischen Texten genauer betrachtet werden: Die Lebenshaltungen der Protagonisten und deren Körperkodierung durch die Autoren führen unmittelbar darauf.

## Zu Oscar Wilde

Die hier zu Wilde in Betracht gezogene – vorwiegend deutsche Forschungsliteratur – untersucht Wildes Werk in Zusammenhang mit dem *l’art pour l’art*-Prinzip. Vor allem in dessen ästhetischen Absichten, d. h. seiner Opposition zur Natur, die es mittels der Kunst zu

---

<sup>1</sup> Koppen: *Dekadenter Wagnerismus*. S. 66.

<sup>2</sup> Vgl. Le Rider: *Nietzsche in Frankreich*. S. 26 ff. (vgl. u. a. auch Nietzsche: *KSA 6. Der Fall Wagner* u. a. S. 11 ff.

<sup>3</sup> Vgl. neben Briese-Neumann: *Ästhet-Dilettant-Narziss*. S. 279 auch Pfister: *Oscar Wilde: "The picture of Dorian Gray"*. S. 65 und Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. S. 109, 207.

<sup>4</sup> Vgl. Briese-Neumann: *Ästhet-Dilettant-Narziss*. S. 278–279.

<sup>5</sup> Briese-Neumann: *Ästhet-Dilettant-Narziss*. S. 278–279.

<sup>6</sup> Vgl. Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. S. 199.

überwinden gelte, seiner Individualitätskultivierung durch „Kunst, Gehabe und Kleidung“<sup>1</sup>, seinem Hedonismus, der Faszination des Hässlichen bzw. des Bösen als fortgeschrittener Form der Dekadenz und – in Bezug auf die Figur des Dandys – in dessen konsequenzloser Revolte gegen gesellschaftliche Zustände seiner Zeit.<sup>2</sup> An den Gedanken der Verknüpfung von *Décadence* mit Fortschritt und Weiterentwicklung kann hier wiederum angeknüpft werden. Manfred Pfister erkennt richtig – und dies kann neben Lord Henry in bestimmter Weise auch für die beiden anderen hier untersuchten literarischen Figuren (des Esseintes und den Kaufmannssohn) gelten:

„Die Identifikation mit dem Vergangenen und Zerfallenen ist jedoch nur die eine Seite des historischen Selbstverständnisses von Wildes Dandys, denn sie verstehen sich gleichzeitig als letzte Bastion der alten aristokratischen Ordnung und als Verkünder der ‚absolute modernity of beauty‘ (123) und Vorboten der Zukunft. ‚I give the truths of tomorrow‘ (194), nimmt Lord Henry für sich und seine paradoxe Umwertung der viktorianischen Werte in Anspruch und sieht damit seinen hedonistischen Subjektivismus, seinen amoralischen Ästhetizismus und seine experimentelle Offenheit für jegliche Erfahrung nicht nur in das Licht des Baudelaireschen Sonnenuntergangs getaucht, sondern auch als Nietzsches Morgenröte einer neuen Philosophie.“<sup>3</sup>

Die literarischen Figuren dienen der Hinterfragung und Erprobung neuer Werte und bieten einen Ausblick auf die Zukunft, indem sie dafür Konsequenzen aufzeigen. Die Figuren sind nicht bloße Illustrationen des ‚cadere‘, sondern Verwirklichungen von Gedankenspielen und alternativen Lebenshaltungen.

Die ästhetische Erfahrung als Zentrum des Erlebens und als Lebensalternative, auch die Subjektivität hinsichtlich der Wahrheit sind neben Bezügen zu Pater Schwerpunkte, die u. a. bei Wolfgang Maier, bei Stefan Lange und auch bei Alison Pease gesetzt werden.<sup>4</sup> Maier konstatiert hier fälschlicherweise, dass sowohl des Esseintes, als auch Dorian „die Welt nicht, wie sie ihrem Wesen nach ist“ verstünden, „sondern ausschließlich, wie sie sie sehen möchten. Beide, des Esseintes und Dorian, sind Gefangene ihrer Persönlichkeit, uneinsichtig und unbeweglich, und daher nicht dazu in der Lage, ihre Situation zu verstehen und zu

---

<sup>1</sup> Briese-Neumann: *Ästhet-Dilettant-Narziss*. S. 279.

<sup>2</sup> Vgl. Eilert: Die Vorliebe für kostbar erlesene Materialien und ihre Funktion in der Lyrik des Fin de Siècle. S. 422, 429, 436; Briese-Neumann: *Ästhet-Dilettant-Narziss*. S. 279 f.; Erbe: *Dandys - Virtuosen der Lebenskunst*. S. 218 f.; Omasreiter, Ria: *Oscar Wilde. Epigone, Ästhet und wit*. Forum Anglistik. Heidelberg: Winter 1978. S. 40; Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. S. 201; Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*. S. 14, 119, 149.

<sup>3</sup> Pfister: *Oscar Wilde: "The picture of Dorian Gray"*. S. 64–65.

<sup>4</sup> Vgl. Maier: *Oscar Wilde. The picture of Dorian Gray*. S. 94 ff.; Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*. u. a. S. 9, 14; Pease: *Aestheticism and aesthetic theory*. S. 96 f.; Briese-Neumann: *Ästhet-Dilettant-Narziss*. S. 285.

verändern.“<sup>1</sup> Wie die Studie zeigen wird, verstehen die Figuren jedoch sehr genau ihre Situation und die Welt (wenn auch aus ihrer Perspektive) – ihre ablehnende und verachtende Reaktion darauf ist die Konsequenz. Die behauptete „geradezu fatale romantische Lebensfreude“<sup>2</sup>, die Dorian Gray zugeschrieben wird, verliert ihre Berechtigung unter der Berücksichtigung der tiefen Depressionen, unter denen Dorian bald zu leiden beginnt, weil das Leben ihm gerade keine Erfüllung und Befriedigung verschafft. Vielmehr legt er eine lebensverachtende Haltung an den Tag, welche im späteren Verlauf der Studie vor allem an seiner Lebensflucht und Trennung von Körper und Seele gezeigt werden soll. Lange untersucht insbesondere die Gründe für Dorians Lebenswandel. Hier nennt er neben dem Einfluss Lord Henrys auch die Kindheit des Protagonisten und das „Erbe psychopathischer Vorfahren“<sup>3</sup>, welche Dorian in seiner Konstitution und damit seinem Schicksal determinieren würden.<sup>4</sup> Die bewusste Entscheidung zu einem Leben als Ästhetizist wird ihm nicht zugesprochen. Hier gilt es weiter nachzuforschen. Denn schließlich erkennt bereits Lange, dass Dorians „Flucht aus dem Leben in die Kunst [auch] als Suche nach einem Medium, welches die Kindheitserfahrungen zu verdrängen vermag“<sup>5</sup>, zu verstehen ist. Dass Dorian nicht nur Opfer äußerer Umstände ist, sondern sich auch bewusst gegen Prägung zur Wehr zu setzen versucht, soll im Verlauf der Studie weiter untersucht werden. Widerstand gegen Prägung wird hier als ein zentraler Bestandteil der intellektuell-ästhetischen Flucht verstanden, welche gerade durch ihr absichtsvolles Handeln charakterisiert ist.

Das Hauptaugenmerk von Alison Pease liegt auf den Essays Wildes, anhand derer sie herausstellt, dass sich Wildes Vorstellung von der Beziehung zwischen Körper und Seele im Laufe seines Lebens verändert und dass er der Überzeugung ist, dass Individualismus und Egoismus schlussendlich zu ethischem Verhalten führen.<sup>6</sup> Ihre Ergebnisse sind insofern für die vorliegende Studie ergiebig, da das in den literarischen Texten dargestellte Verhältnis von Körper und Seele als Aspekte des Leibes untersucht wird. Wildes ursprüngliche Ansicht (in *The Decay of Lying* (1889), *The Critic as Artist* (1890)), so stellt Pease dar, der Körper sei die Seele, mache später (in *The Soul of Man under Socialism* (1891) und *De Profundis* (1897))

---

<sup>1</sup> Maier: Oscar Wilde. *The picture of Dorian Gray*. S. 143.

<sup>2</sup> Maier: Oscar Wilde. *The picture of Dorian Gray*. S. 146.

<sup>3</sup> Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*. S. 132.

<sup>4</sup> Vgl. Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*. S. 131.

<sup>5</sup> Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*. S. 132.

<sup>6</sup> In *The Soul of Man under Socialism* und *De Profundis* sieht Wilde Seele und Körper als getrennte, voneinander abhängige Komponenten, die einander enthüllen und deren Einheit er für ein größeres soziales Ziel anstrebt. (vgl. Pease: *Aestheticism and aesthetic theory*. S. 112)

der Einsicht Platz, dass beide voneinander abhängige Komponenten seien, die einander enthüllten.<sup>1</sup> Diese Enthüllung und deren literarische Aufbereitung durch Wilde gilt es im Verlauf der Studie genauer zu betrachten, denn gerade die durch Pathognomik und Physiognomik sichtbar gemachten inneren Prozesse vermitteln einen Einblick in Wildes Position zur ästhetizistischen, lebensverachtenden Haltung. Dies verspricht außerdem aufschlussreich zu sein, da Wilde selbst in einem Rückblick auf seine Schriften den Wandel seiner Haltung zum Leben in seiner „Kunst vorgeahnt und vorgeformt“<sup>2</sup> sieht. Dabei verweist er unter anderem auf *Das Bildnis des Dorian Gray*. Den „Stillstand“<sup>3</sup> nämlich, den die Fortsetzung seines alten Lebens bedeuten würde, will er durch Weiterentwicklung, Bejahung des Lebens und Leidens ersetzen. Gerade dieser Stillstand, den auch Dorian durch seine Flucht vor der Hässlichkeit in die Kunst für sich selbst erzeugt, ist bereits im Roman als unbefriedigend, krank machend und tödlich demaskiert. Wenn auch gleich der Protagonist selbst diese Erkenntnis nicht in dem Maße erlangt, dass er sein Lebensprogramm widerruft, so kann doch der Leser auch über einen körperkodierte Fingerzeig zu einem solchen Schluss gelangen.

Mit dem ästhetischen Bewusstsein und moralischen Verhalten, insbesondere in Wildes Roman *Das Bildnis des Dorian Gray*, beschäftigt sich Norbert Kohl. Er betrachtet das Werk im Rahmen der Dekadenzdichtung und bietet Anhaltspunkte für die Bewertung des Verhaltens der Figuren im Roman – die hier im Kontext der Körperkodierung vorgenommen werden soll – indem er die Trennung von Körper und Seele und deren Auswirkung mittels des Porträts im Sinne des Doppelgänger-Motivs nachzeichnet:

„Die Ich-Aufspaltung Dorian in zwei getrennt agierende und reagierende, aber dennoch auf phantastische Weise miteinander verbundene Persönlichkeitskomponenten, eine körperliche und eine geistig-seelische, sichtbar gemacht durch die Veränderungen des Bildes, ist eine paradoxe Variation des Doppelgänger-Motivs, dem man seit der Romantik immer häufiger in der Literatur des 19. Jahrhunderts begegnet.“<sup>4</sup>

Die am Porträt deutlich werdende pathognomische Zeichnung als Bewertungsmaßstab für moralisches Fehlverhalten kann auf der Basis von Kohls Ergebnissen als gesichert gelten. Wenn er aber konstatiert, dass das von Wilde entworfene Ende „in erster Linie auf der

---

<sup>1</sup> Vgl. Pease: *Aestheticism and aesthetic theory*. S. 107, 112.

<sup>2</sup> Wilde: Ein Brief aus dem Zuchthaus zu Reading (*De Profundis*). S. 466.

<sup>3</sup> Wilde: Ein Brief aus dem Zuchthaus zu Reading (*De Profundis*). S. 466.

<sup>4</sup> Kohl: *Oscar Wilde*. S. 245. Während Kohl von einer Aufspaltung des Ichs spricht, soll hier jedoch von einer Aufspaltung des Leibes die Rede sein, da er, wie bereits erläutert, in dieser Studie als die Gesamtheit aller Aspekte eines Menschen verstanden wird.

Unzulänglichkeit dieser Lebensphilosophie als Orientierungsnorm für menschliches Handeln<sup>1</sup> beruht, so bedarf diese Aussage sicherlich einer Präzisierung, schließlich missversteht Dorian Lord Henrys ästhetizistisches Programm und verwandelt es in ein vulgäres, hässliches (DG u. a. S. 250). Aus diesem Grund kommt in dieser Studie Lord Henry besonderes Augenmerk zu, da dieser das ästhetizistische Lebensprogramm und die dahinter stehenden Prinzipien und Einstellungen formuliert und Ähnlichkeiten zu Nietzsches Lebenshaltung und denen der anderen hier untersuchten literarischen Texten aufweist.

Erwähnenswert ist in Zusammenhang mit der Untersuchung einzelner Figuren die aufschlussreiche Betrachtung Michael Alexander Fischers in Bezug auf Lord Henry, dem er im Rahmen des *dédoublement*-Themas – der intellektuellen und reflexiven Selbstbeschau – eine prägnante Rolle zuweist, was sowohl auf inhaltlicher als auch formal-erzählerischer Ebene im Sinne einer bewusst angelegten Reflexion über die Ästhetisierung der Erfahrungswirklichkeit verhandelt wird.<sup>2</sup> Diese Betrachtung Fischers betont einmal mehr die bewusste literarische Erprobung des ästhetischen Lebensprinzips durch Wilde, welche hier aber in Bezug auf den Aspekt der Körperkodierung genauer betrachtet wird.

In ihrer umfassenden Studie stellt Wanda Klee ihre Befunde zur Körperlichkeit in der *Décadence* dar, mit Bezug auch auf Wildes Roman *Das Bildnis des Dorian Gray*. Ihre Ergebnisse liefern entscheidende Grundlagen für die hier untersuchte Thematik, da sie die Körperlichkeit als etwas herausstellt, das im historischen Kontext nicht nur als Zeichen gelesen wird, sondern von den Dandys als Medium ihres Aufbegehrens gegen das zunehmend utilitaristische Körperverständnis genutzt wird.<sup>3</sup> Aber auch die Gemeinsamkeit zwischen Wilde und seinen literarischen Figuren in Bezug auf „die Feindseligkeit gegenüber den Werten der Gesellschaft“<sup>4</sup> bietet Anknüpfungspunkte für diese Studie, wenn die Gründe für die Ablehnung gesellschaftlicher Vorgaben und deren Alternativen verhandelt werden. Insbesondere, wenn Klee von einer durch Lord Henry vorgenommenen „gezielten Umwertung“<sup>5</sup> gesellschaftlicher Werte und seiner „Nähe zum Verbrechen als manifeste Überschreitung einer [...] sozialen Norm“<sup>6</sup> spricht, welche Parallelen zu Nietzsches

---

<sup>1</sup> Kohl: Oscar Wilde. S. 250.

<sup>2</sup> Vgl. Fischer: *Dédoublement*. S. 193. Fischer identifiziert Lord Henry als „Dilettant“, Selbstanalyse betreibenden „Vivisekteur“ und „Experimentator“, der sich willentlich isoliert und durch „spielerische Unverbindlichkeit“ charakterisieren lässt.

<sup>3</sup> Vgl. Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. S. 17.

<sup>4</sup> Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. S. 200.

<sup>5</sup> Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. S. 201.

<sup>6</sup> Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. S. 201.

Umwertung aller Werte und seiner vielschichtigen Betrachtung des Verbrechers im Kontext von Sitte, Tradition und Norm ziehen lassen.

Zu Hugo von Hofmannsthal

Die Studien zu Hofmannsthal kreisen um dessen dichterische Entwicklung und hier insbesondere um sein Verhältnis zum Ästhetizismus, den Wandel seines Ästhetizismusverständnisses und seine Kritik daran<sup>1</sup>: Richard Alewyn erörterte bereits 1967 die Auseinandersetzung Hofmannsthals mit der erlebten Diskrepanz zwischen Kunst und Leben, zwischen ästhetizistischer Existenz und den Anforderungen eines sozialen Erwartungen entsprechenden Lebens.<sup>2</sup> Hieran anknüpfende und weiterführende Beiträge von Wolfram Mauser, Corinna Jäger-Trees, Bettina Kümmerling-Maibauer und Song Hoon Lee komplettieren den Forschungsstand insbesondere hinsichtlich der produktiv-kritischen Verarbeitungs- und Überwindungsbestrebungen der Ästhetizismus-Affinität Hofmannsthals.<sup>3</sup> Diese herausgestellte kritische Distanz Hofmannsthals und seine Auseinandersetzung mit der Thematik liefern die Grundlage für die hier vorgenommene Analyse seines *Märchens der 672. Nacht*, sind aber eigens in Bezug auf die noch nicht behandelte Körperkodierung durch Hofmannsthal weiterzuentwickeln. Dabei treten der Leib und die Verselbständigung seiner Teile ins Zentrum der Betrachtung. Rolf Tarots Überlegungen zu der subjektiven, wirklichkeitsverfälschenden Wahrnehmung des Kaufmannssohns und deren Einfluss auf dessen Handeln liefert hier bereits Ansatzpunkte.<sup>4</sup> Die intellektuell-ästhetische Abspaltung des Ichs von Leib und Leben, von Wirklichkeit, Gesellschaft und Natur führt im *Märchen der*

---

<sup>1</sup> Vgl. u. a. Braegger, Carlpeter: *Das Visuelle und das Plastische. Hugo von Hofmannsthal und die bildende Kunst*. Zugl.: Zürich, Univ., Diss., 1979. Bern & München: Francke 1979. S. 56 und Meyer-Wendt: *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*. S. 78 f., 81 und die folgenden Ausführungen.

<sup>2</sup> Vgl. Alewyn, Richard: *Über Hugo von Hofmannsthal*. Kleine Vandenhoeck-Reihe. 4., abermals vermehrte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967. S. 71, 77.

<sup>3</sup> Vgl. u. a. Hinrichs, Else: *Das Verhältnis von Kunst und Leben in der österreichischen Dichtung von Franz Grillparzer bis Hugo von Hofmannsthal*. Uelzen (Hannover): C. Becker 1954. S. 101 ff.; Hofmannsthal und Frankreich. u. a. S. 52, 58, 122; Jäger-Trees: *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes*. S. 16 ff.; Kümmerling-Maibauer, Bettina: *Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döbblin*. Teilw. zugl.: Köln, Univ., Diss., 1990. Kölner germanistische Studien. Band 32. Köln: Böhlau 1991. S. 110, 182 ff., 212; Lee, Song Hoon: *Die Dualismusprobleme bei Hugo von Hofmannsthal. Eine Untersuchung zu "Das Märchen der 672. Nacht", "Das Märchen von der verschleierte Frau" und "Die Frau ohne Schatten"*. Univ. Diss. Bielefeld 1992. S. 5.

<sup>4</sup> Vgl. Tarot, Rolf: *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*. Tübingen: Niemeyer 1970. Zugl.: Zürich, Univ., Habil.-Schr., 1968. S. 324 ff.; Tarot, Rolf: *Hugo von Hofmannsthal: Das Märchen der 672. Nacht*, in: *Kunstmärchen. Erzählmöglichkeiten von Wieland bis Döbblin*. Hg. von Rolf Tarot. Unter Mitarbeit von Gabriela Scherer. (Narratio / Arbeiten zur Geschichte und Theorie der Erzählkunst. Band 7). Bern. Peter Lang 1993. S. 251; Kümmerling-Maibauer: *Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döbblin*. S. 114.

672. *Nacht* nicht nur zu Sinnestäuschungen, sondern auch zu körperlicher Entfremdung und Schmerz, schließlich wird der Körper zum wertenden Zeichen des ästhetizistischen Lebenswandels.

Alexander M. Fischer verhandelt, inwieweit die allseits konstatierte Ästhetizismuskritik und -absage im Kontext seiner ausführlich dargelegten Studie zum *dédoublement* relativiert werden muss und die Erzählung des Märchens vielmehr als eine Gegenüberstellung beider Lebensräume (Illusion und Wirklichkeit), als ein „ironisch gebrochenes Bekenntnis zur dekadenten Position“ des Autors zu verstehen ist.<sup>1</sup> Diese Relativierung kann in eingeschränktem Maße auch in Bezug auf die Motive der intellektuell-ästhetischen Flucht des Kaufmannssohns bestätigt werden, da er sich seiner Unzulänglichkeiten und der Schwachstellen seines Programms durchaus bewusst ist, sich aber dennoch, um seiner Autonomie willen, den Forderungen der Wirklichkeit widersetzt. Der Ästhetizismus ist für ihn als Teil der intellektuellen Elite die einzige, wenn auch unzureichende Alternative zum ‚gemeinen‘ Leben. Was genau an diesem Lebenswandel unzureichend ist und inwiefern der Kaufmannssohn scheitert, das ist im Folgenden noch detailliert zu erörtern.

Nennenswert für den Gegenstand dieser Studie sind auch David E. Wellbery, der Schopenhauer in seine Reflexionen zu Hofmannsthal's Werkgestaltung einbezieht, und Jürgen H. Meyer-Wendt, der darüber hinaus die Parallelitäten zwischen Hofmannsthal und der Gedankenwelt Nietzsches bespricht.<sup>2</sup> Bezugnahmen auf Nietzsche zur Untersuchung von Hofmannsthal sind auch Bestandteil der Untersuchung Anna-Katharina Gisbertz'<sup>3</sup> und der Gregor Streims, der die Impulse, die Hofmannsthal und der George-Kreis für ihr Ästhetizismusverständnis aus der Kunstphilosophie erhielten, insbesondere von Richard Wagner (programmatischer Entwurf eines Gesamtkunstwerks) und Friedrich Nietzsche, aufzeigt.<sup>4</sup> Die Lebens- und Wirklichkeitsflucht literarischer Figuren bei Hofmannsthal im Sinne einer von ihm in Anlehnung an Nietzsche kritisch bewerteten Leibesflucht ist dabei die eigens zu entwickelnde Problemstellung.

---

<sup>1</sup> Vgl. Fischer: *Dédoublement*. S. 247.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu die vorangegangenen Erläuterungen in der *Einleitung*, Unterkapitel 3. *Die literarischen Autoren und ihre philosophischen Vordenker*.

<sup>3</sup> Vgl. Gisbertz, Anna-Katharina: *Stimmung - Leib - Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*. München: Verlag Wilhelm Fink 2009. Zugl.: Chicago (Ill.), Univ., Diss., 2008. U. a. S. 30 ff., 99 ff., 129 ff.

<sup>4</sup> Vgl. Streim, Gregor: *Das "Leben" in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*. Epistemata Reihe Literaturwissenschaft. Band 171. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1995. S. 37 ff., 101 ff.

## *Lebensphilosophische Reflexionen als Deutungsperspektive*

Die Frage nach den Lebenskonzepten der Protagonisten liefert Anhaltspunkte über deren grundsätzliche Haltungen und Handlungsmaximen. So stellen sie eine Basis für die Interpretation und Bewertung der Protagonisten dar und ermöglichen auch den Vergleich zu historischen Vordenkern oder auch Vorbildern. Insbesondere die Arbeit von Fischer weist diesbezüglich einige Schnittstellen mit der vorliegenden Studie auf. Fischer beschäftigt sich mit „dédoublement“ – hierunter versteht er die „Wahrnehmungsstruktur einer dekadenten [...] Elite [...] gekennzeichnet durch die sich gegenseitig bedingenden Tendenzen zur (Selbst-) Analyse und (Selbst-) Verklärung“. Das dédoublement (Selbstverdopplung, Aufspaltung des Ichs in handelndes und zugleich beobachtendes Ich) sei Teil „einer existentiellen Krisensituation, die durch umfassenden Handlungsverzicht geprägt“ sei, und „als ein Instrument zur Verdrängung bzw. Überwindung dieser Krisis, [...] Handlung durch Illusionierung“ ersetze.<sup>1</sup> Fischer zieht – wie auch diese Studie – lebensphilosophische Konzepte unter anderem von Schopenhauer, Nietzsche und Mach für die Klärung historischer Hintergründe heran. Dabei nimmt er richtigerweise, wenn auch nur kurz, Bezug auf Schopenhauers Pessimismus und sieht Berührungspunkte der drei Autoren Huysmans, Wilde und Hofmannsthal mit Nietzsches Perspektivismus, bei dem die intellektuelle, beobachtende Distanz des höheren Menschen zu sich selbst vertreten wird.<sup>2</sup>

Besonders hervorzuheben ist Fischers Analyse des erzählerischen dédoublements – einer durch die Analyse eines Zusammenhangs von „inhaltlich dargestelltem und sprachlich verfahrenem dédoublement“<sup>3</sup> neu aufgedeckten Deutungsebene. Fischer kommt dabei zu Ergebnissen, die auch die vorliegende Studie stützen. Bei dem erzählerischen dédoublement handelt es sich um ein narratives Reflexionsverfahren, bei dem der Erzähler selbst und seine „Allmacht als Erzähler, die Diegese willkürlich arrangieren zu können“<sup>4</sup>, in den Vordergrund treten und folgende ästhetische Erzählkonstruktion verdeutlichen: mittels handlungsauslösender oder auch problemlösender „deus-ex-machina-Sequenz[en]“<sup>5</sup> wird der experimentelle, fiktionale Charakter des Geschehens verdeutlicht und damit auch die „auf

---

<sup>1</sup> Fischer: *Dédoublement*. S. 154.

<sup>2</sup> Vgl. Fischer: *Dédoublement*. S. 80 ff.

<sup>3</sup> Fischer: *Dédoublement*. S. 350.

<sup>4</sup> Fischer: *Dédoublement*. S. 248.

<sup>5</sup> Von Fischer genannte Beispiele sind unter anderem: der anonyme Brief, der den Kaufmannssohn aus seiner sicheren Existenz herauslockt, ohne, dass der Schreiber irgendetwas verlangt (S. 247 f.), die Lösung des Konflikts mit James Vane, den Dorian zunächst mit seinem jugendlichen Aussehen irreführen kann und der – als er Dorian erneut auflauert – versehentlich erschossen wird (S. 209 ff.).

inhaltlicher Ebene formulierte Kritik am Phänomen des *dédoublement* [...] relativiert und auf eine ironisch-subtile Weise um komplementäre Perspektiven ergänzt“.<sup>1</sup> Fischer verdeutlicht hier, dass die Erzählung durch ihren konstruierten Charakter den Erzähler als Handlungssteuernden mit in das Geschehen einbindet. Diese Vergegenwärtigung der artifiziellen Erzählsituation und damit der Willkürlichkeit des Geschehens und der unerklärlichen Hindernisse (u. a. der anonyme Brief), schwächt nicht nur die Relevanz des Scheiterns der Protagonisten ab und stellt die Erzählung als Gedankenexperiment dar, sondern kann auch als Bestätigung der „umfassend thematisierten Gesellschafts- und ‚Bürger‘-Kritik“ verstanden werden, die dem Individuum jenes ästhetizistische Lebensprogramm als eine Alternative indirekt nahelegt – sogar „legitimiert“.<sup>2</sup> Die vorliegende Untersuchung der Körperkodierung kann diese implizite Bestätigung der Kritik an der Gesellschaft auf einer weiteren Ebene aufzeigen.<sup>3</sup> Fischer stellt so das *dédoublement*-Verfahren als eine Methode „der (intellektuellen) *Décadence* [dar,] sich innerliterarisch zu bespiegeln und insbesondere die ihr genuine Wahrnehmungsstruktur des *dédoublement* zu diskutieren und zu beleuchten“<sup>4</sup>. Die (Selbst-) Analyse und (Selbst-) Verklärung der dargestellten literarischen Figuren stellen sich so zugleich als die ihrer Autoren heraus.<sup>5</sup>

Fischer konzentriert sich dabei auf die durch den *Décadent* vorgenommene Ästhetisierung der Erfahrungswirklichkeit und die „Selbst-Halluzinierung“<sup>6</sup> durch eine Reizung der Sinne mittels visueller und olfaktorischer Stimuli, welche mit dieser Praxis eine Verdrängung der abgelehnten gesellschaftlichen Realität bezwecken. So komme es bei den *Décadents* zu einer Wahrnehmungsmodifikation und „Daseinsintensivierung“<sup>7</sup> durch ästhetische Überblendung und Maskierung der Realität.

Die im Fokus dieser Studie stehende intellektuelle Distanz des literarischen *Dandys*, welche bekanntermaßen als Mittel seiner Abgrenzung zur Gesellschaft und zur Selbstreflexion genutzt wird, verdient als Teil des Lebenskonzeptes auf einer weiteren Ebene Beachtung, da diese Distanz – in die leiblichen Strukturen integriert – weit mehr als nur in Form von Realitätsflucht und reflexiver Selbstinszenierung erfassbar ist.

---

<sup>1</sup> Fischer: *Dédoublement*. S. 208

<sup>2</sup> Fischer: *Dédoublement*. S. 350.

<sup>3</sup> Vgl hierzu *KAPITEL III*, Unterkapitel *I. Perspektivierung des Verbrechens*.

<sup>4</sup> Fischer: *Dédoublement*. S. 351.

<sup>5</sup> Fischer: *Dédoublement*. u. a. S. 190, 218, 249, 350.

<sup>6</sup> Insbesondere in Bezug auf des *Esseintes*: Fischer: *Dédoublement*. S. 168.

<sup>7</sup> Beispielsweise bei *Dorian Gray*: Fischer: *Dédoublement*. S. 194.

In dieser Arbeit werden die Berührungspunkte mit Schopenhauer und Nietzsche eingehender untersucht. Es werden – wie bereits geltend gemacht – insbesondere Bezüge zwischen Schopenhauers Willensproblematik und ästhetischer Anschauung im Sinne einer Leibes- und Lebensflucht und den literarischen Protagonisten hergestellt. Gleiches gilt für Nietzsches zentrales und weitestgehend kontinuierliches Postulat der Lebensbejahung, für seine Leibesphilosophie und seine Umwertung aller Werte. Aus dem Blickwinkel ihrer Überlegungen zeigt sich auf dieser Ebene in je spezifischer Weise neben einer Aufspaltung des Ichs eine Aufspaltung der Einheit des Leibes.

Die in den folgenden Kapiteln detailliert erörterten intellektuell-ästhetischen Fluchten formieren sich zu einer sich kontinuierlich steigernden produktiven Selbstvergewisserung, deren Gestaltung von ihrer ursächlichen Motivation her auf eine Befreiung von geradezu all jenen Bedingtheiten des Menschseins durch Verneinung körperlicher Bedürfnisse abzielt und sich Ersatzkörper erschafft. Darüber hinaus liefert gerade Krankheit als Konsequenz dieses Programms auch Aufschluss über die in dieser Studie untersuchten physiognomischen und pathognomischen Deutungsformen der Autoren. Während bei Fischer die Konsequenzen einer Existenz in *fiktionalen* Realitäten (wie Fantasiereisen) als flüchtige, körperliche identifiziert werden (z. B. Ermüdung)<sup>1</sup>, sollen hier die gesamten (auch langfristigen) zur Darstellung gebrachten physischen Konsequenzen des *realen* Lebensprogramms untersucht werden.

### ***Krankheit und Körperlichkeit der literarischen Figuren***

Der Körper als Zeichen spielt in vielen Untersuchungen direkt und indirekt eine Rolle. Für die Krankheit als Zeichen der hier untersuchten Figuren findet die Forschungsliteratur zwei Gründe. Am umfangreichsten behandelt Wanda Klee die Körperlichkeit und Krankheit in der *Décadence*. Ziel ihrer Arbeit ist es, zu zeigen, dass sich der Körper in Texten von Huysmans und Wilde nicht auf die narrative Dekoration der *Décadence* beschränkt, sondern einen Teil der Körperdiskurse des 19. Jahrhunderts darstellt. Als Kernpunkte sieht sie die Infragestellung des Utilitarismus' und die Auflehnung gegen die strikte Geschlechtertrennung. In Opposition zur gängigen, die bestehende Kultur rechtfertigenden „positivistische[n] Prämisse einer

---

<sup>1</sup> Vgl. Fischer: *Dédoublement*. S. 175.

objektiven, im Körper vorhandenen ‚Wahrheit‘<sup>1</sup> steht der Körper der Dandys als widersprüchliches Zeichen.<sup>2</sup>

In dieser Arbeit interessiert jedoch nicht die vielfältig untersuchte Selbstinszenierung der Décadents und Dandys, sondern vor allem das unwillkürliche, das physiognomische und das pathognomische Körperzeichen<sup>3</sup> als roter Leitfaden einer leiblich vermittelten Erkenntnis, was die Krankheit der Décadents in den Fokus bringt. Klees Beitrag besteht darin, dass sie die physische und psychische Krankheit nicht nur auf medizinische Hintergründe des Décadence-Diskurses zurückführt. Die Krankheit (Hysterie, Neurose, Schwäche) des Protagonisten des *Esseintes* sei zwar literarisch aufbereitetes Zeichen für erbliche Degeneration und Décadence unter medizinischem Aspekt. Die daraus resultierende Sensibilität des Körpers mache jedoch weiterhin die spezifischen sinnlichen Genüsse des Décadent erst möglich.<sup>4</sup> Wenn Klee die Krankheit als Zeichen besonderer Sensibilität, als körperlichen Ausdruck auch der Persönlichkeit des *Esseintes* sieht, bezieht sie sich auf seinen dekadenten Lebensstil, seinen Rückzug ins Selbst als Erweiterung seiner Persönlichkeit<sup>5</sup>: Die körperliche Übelkeit des *Esseintes* beim Anblick eines Menschen sei die physische Manifestation der originär zunächst intellektuellen Revolte des klassischen Dandys (d’Aurevillys und Baudelaires) gegenüber der Gesellschaft. Dieser Ansicht nach hat des *Esseintes* diese Revolte verinnerlicht und körperlich in seine Existenz integriert. Weiter heißt es bei Klee, dass der Körper nicht länger negiert, sondern, in den Dienst der Ästhetik gestellt, ein Teil der Künstlichkeitsfantasien werde.<sup>6</sup>

Zu zeigen ist in dieser Studie darüber hinaus, dass die physische und psychische Krankheit nicht nur Zeichen für erbliche Degeneration und besondere Sensibilität ist und auch die intellektuelle Revolte gegen die Gesellschaft als Persönlichkeitsausdruck überschreitet. Dabei wird der Körper zwar nicht negiert, aber dennoch nicht respektvoll behandelt. An der Oberfläche scheint dieser Aspekt zwar bei der Kultivierung der Schönheit des Körpers der Fall zu sein, betrachtet man jedoch die Art, wie der Körper instrumentalisiert und ausgebeutet wird, um den ästhetischen Idealen genüge zu leisten, ergibt sich dieses andere Bild: Die Krankheit zeigt sich bei der Figurengestaltung als kritischer Blick auf die von Schopenhauer

---

<sup>1</sup> Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. S. 17.

<sup>2</sup> Vgl. Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. S. 16–17.

<sup>3</sup> Hier auch die nach außen verlagerte Individualität mittels anderer Körper, bzw. anderer Objekte (Dingphysiognomik: des *Esseintes*’ Schätze sind ebenfalls krank, schwach, usw.).

<sup>4</sup> Vgl. Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. S. 113–119.

<sup>5</sup> Vgl. Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. S. 121–122.

<sup>6</sup> Vgl. Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. S. 127.

postulierte intellektuell begründete Leibesflucht und so auch als eine Infragestellung dekadenter Lebensweise, insofern diese eine Realitäts- und Körperflucht propagiert. Sie ist des Weiteren als ‚epochaler Problemüberhang‘ des 19. Jahrhunderts zu betrachten, wobei hier die Auseinandersetzung mit der Einheit von Körper und Seele und deren Wechselwirkungen unter anderem im Rahmen einer Krankheitsgenese das dekadente Lebensprinzip berührt. Diese Auseinandersetzung können weder die Religion, noch die Medizin zu dieser Zeit leisten.

Für die Annahme, dass Körper und Geist eine leibliche Einheit darstellen, deren getrennte Betrachtung dem Individuum nicht gerecht wird, liefert die Medizin keine befriedigende Lösung: denn die damals eingespielte Auffassung der Medizin, die nicht der Norm und Moral entsprechende Verhaltensweisen als krank und degeneriert abwertet, verwehrt den Raum für die freie Entfaltung des Einzelnen. Klee konstatiert hierzu:

„Das Leib-Seele-Verhältnis, für das weder Religion noch Rationalismus eine akzeptable Auflösung hatten finden können, offenbart sich in den körperlichen hysterischen Krisen, ebenso wie das zunehmende Leid beider Geschlechter an der gesellschaftsinhärenten Hierarchie zwischen Mann und Frau.“<sup>1</sup>

Die Hysterie als zentrale Krankheit des 19. Jahrhunderts wird von der Medizin lange auf eine allein körperliche Krankheit reduziert, obwohl immer mehr Anzeichen für ein psychisches Leiden, verursacht durch Stress und Traumata, sprechen.<sup>2</sup> Die zunächst vorwiegend weiblichen Patienten werden auf ihre Sexualität und Minderwertigkeit im Vergleich zum Mann reduziert, ihnen wird kein ‚Ich‘ zugesprochen, was sie über ihr Befinden preisgeben, ist für die Diagnose nicht von Belang.<sup>3</sup> Diese Ignoranz hinsichtlich des Seelenlebens der Patienten führt dazu, dass sich der Einzelne – von der Medizin reduziert auf seinen Körper als Ausgangspunkt medizinisch analysierbarer Wahrheit – missverstanden und in seinem Leiden nicht ernst genommen fühlt.

Die Verkünstlichung der Existenz kann folglich als ein Befreiungsversuch des Ichs (als erlebtes Individuum) vom Körper und von seiner durch die leibliche Einheit bedingten, enthüllenden Verbindung zur Welt betrachtet werden (auch wenn beispielsweise des Esseintes seine Flucht über körperliche Funktionen und insofern körperlich organisiert).<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 62.

<sup>2</sup> Vgl. Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 64, 66, 71 ff.

<sup>3</sup> Vgl. Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 56, 71 ff.

<sup>4</sup> Anzumerken ist, dass diese vorwiegend weibliche Krankheitsproblematik auch bei den Dandys zu finden ist und von den Autoren durch ihre männlichen Protagonisten veranschaulicht wird, die verschiedene androgyne Züge aufweisen. (Vgl. u. a. Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 112; Koppen: Dekadenter Wagnerismus. S. 98 f.)

Der Körper ist und bleibt Hindernis. Das erkennt auch Klee:

„Schmerz und Krankheit reduzieren ihn auf dieselbe erbärmliche Kreatürlichkeit, aus der er sich durch die sinnliche Stimulanz und Ästhetisierung seines gesamten Lebens zu lösen versucht.“<sup>1</sup>

Das Ergebnis dieser Befreiung/Lebensweise bleibt dasselbe: die Konfrontation mit der hässlichen Realität, die nicht nur den Utilitarismus und die verhasste Massengesellschaft, sondern auch die grundsätzlich gegebene Leibeinheit umfasst. In der Forschungsliteratur wird durchaus entwickelt, dass der Körper dabei instrumentalisiert wird, um die Fantasien des Geistes anzuregen, zu entfachen oder zu verwirklichen. Dass der Leib – wie Klee sagt: der Körper<sup>2</sup> – gegen diese Vergewaltigung zu gegebener Zeit revoltiert, wird bei Klee nur ansatzweise erkannt beziehungsweise erwähnt. Mit der Krankheit des Esseitens<sup>3</sup> verkehrt sich für sie das Verhältnis: nun versucht der Körper sich seine Wünsche über den Geist zu erfüllen.<sup>3</sup> Unklar bleibt hier jedoch, warum sich das Verhältnis verkehrt und der Körper sich wehrt, was genau ihn antreibt, worin genau diese Wünsche bestehen und in welchen größeren Zusammenhang man diese Revolte des Körpers stellen kann. Die Forschungsliteratur gibt hierzu noch keine Antwort.

Stefan Lange nennt zu Wildes Roman sowohl die Vererbung als auch die Abstumpfung und Erschöpfung zirkulär als Ursachen für und als Folgen von Dorian's Décadence und Krankheit.<sup>4</sup> Wolfgang Maier benennt wie Wanda Klee den Lebenswandel als Ursache für des Esseitens<sup>3</sup> Krankheit und auch für Dorian Grays Veränderung im Porträt und sieht diese als Spiegel, die den Protagonisten die Kehrseite ihres Lebens zeigen.<sup>5</sup>

Über Hofmannsthals Kaufmannssohn, der in der Forschungsliteratur vor allem als Ästhetizist betrachtet wird, findet sich bisher keine Untersuchung, weder zu dessen körperlicher und geistiger Krankheit noch zu seiner Körperflucht im Rahmen der Leibesthematik. Zentrale Punkte sind bis dato seine Flucht vor der Wirklichkeit, seine beschränkte, subjektive Wahrnehmung der Welt und seine Spiegelung in seinen Besitztümern – seine Diener mit eingeschlossen – sowie Analysen aus psychoanalytischer Sicht. Allgemeiner Konsens herrscht auch über die Annahme, dass das Leben sich an jenen rächt, die es verachten und

---

<sup>1</sup> Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 135.

<sup>2</sup> Der oben gegebenen Definition der Terminologien nach wäre der Begriff Körper für ein klareres Verständnis hier nicht treffend und stattdessen als Leib zu bezeichnen. Da Klee den Leib in diesem Rahmen nicht in ihre Betrachtungen integriert, muss ich mich hier in Bezug auf Klees Aussagen auf die Erwähnung des Körpers beschränken.

<sup>3</sup> Vgl. Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 145.

<sup>4</sup> Vgl. Lange: Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes. S. 131 ff., 162.

<sup>5</sup> Vgl. Maier: Oscar Wilde. The picture of Dorian Gray. S. 143.

dass Hofmannsthal am Kaufmannssohn in diesem Sinne ein Exempel statuier.<sup>1</sup> Wiethölter, Tarot und Köhler konstatieren darüber hinaus eine Affinität des Schicksals des Kaufmannssohnes mit dem Oscar Wildes, das mit Formulierungen Hofmannsthals belegt werden kann, die er sowohl für den Kaufmannssohn, als auch für seine Beschreibung Oscar Wildes verwendet.<sup>2</sup> Dass gerade die Darstellung des Kaufmannssohnes im Vergleich mit den Werken *Gegen den Strich* und *Das Bildnis des Dorian Gray* unter den Gesichtspunkten dieser Studie neue Erkenntnisse erbringt, wird im Einzelnen zu entwickeln sein.

Resümieren wir diesen Abschnitt: Die Forschungsliteratur konstatiert die Krankheit als Ursache und gleichzeitig als Folge der ererbten Degeneration (manifestiert als Sensibilität, Schwäche, Neurose, Hysterie, Androgynie) und des dekadenten Verhaltens (in Form von Sensibilität, Einsiedlertum, Revolte gegen die Gesellschaft, Flucht vor der Realität und – wie hier schon gesagt sei – Amoralität, Verbrechen usw.). Auf einander einwirkend hat dies zum Ergebnis, dass sich die Ausprägungen der Degeneration im Décadent potenzieren.

Die genannten Aspekte sind zweifellos relevant für die Darstellung des Décadent, allerdings vermisst man die Analyse der Funktion der Krankheit als Gesamtphänomen des Décadent unter dem in dieser Arbeit entwickelten leibesphilosophischen Aspekt. Was geschieht über die Desillusionierung des Décadent und die Reduzierung auf seine Kreatürlichkeit hinaus? Welche tieferen Voraussetzungen liegen hinter der Erkenntnis verborgen, dass ein durch Leibesflucht erstrebtes Leben in der Kunst nicht möglich ist? Wie lässt sich die Schuldfrage – im Zusammenhang mit Amoralität und Verbrechen – über den kranken Körper als Auslöser hinaus klären? Und welches Potenzial verbirgt sich aus leibesphilosophischer Sicht im dekadenten Typus?

Betrachtet man Krankheit als Phänomen der Décadence, dann bieten sich zwei grundsätzliche Perspektiven zur weiteren Erörterung der Problematik an: die Krankheit aus Sicht der

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu u. a.: Kümmerling-Meibauer: *Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döblin*. S. 58, 114–115, 119–120, 212; Wiethölter, Waltraud: *Hofmannsthal, oder, Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk*. Studien zur deutschen Literatur. Band 106. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1990; Köhler, Wolfgang: *Hugo von Hofmannsthal und "Tausendundeine Nacht". Untersuchungen zur Rezeption des Orients im epischen und essayistischen Werk. Mit einem einleitenden Überblick über den Einfluss von "Tausendundeine Nacht" auf die deutsche Literatur*. Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Deutsche Literatur und Germanistik. Band 77. Bern: Lang 1972. Zugl.: Frankfurt/Main, Univ., Diss., 1969. S. 77, 81; Tarot: Hugo von Hofmannsthal: *Das Märchen der 672. Nacht*. S. 320, 329 ff.; Jäger-Trees: *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes*. S. 169.

<sup>2</sup> Vgl. Wiethölter: *Hofmannsthal, oder, Die Geometrie des Subjekts*. S. 40; Köhler: *Hugo von Hofmannsthal und "Tausendundeine Nacht"*. S. 83; Tarot: *Hugo von Hofmannsthal: Das Märchen der 672. Nacht*. S. 331.

Gesellschaft und – auf gedanklicher Ebene – insbesondere aus Sicht der Philosophie Nietzsches. Dies sei kurz erläutert:

Der Décadent als Teil des gesellschaftlichen Systems, stellt – in einem Spektrum von Defiziten – eine unerwünschte Schwachstelle dar: Zum einen weist er körperliche und geistige Krankheitssymptome auf, zum anderen bricht er Normen, Gesetze und moralische Gebote und bringt die Ordnung aus dem Gleichgewicht. Vor diesem Hintergrund werden seine moralischen Entgleisungen aus Sicht der Gesellschaft in Zusammenhang mit körperlicher Krankheit und Degeneration gesehen<sup>1</sup> und der absichtliche Verstoß gegen gesellschaftliche Konventionen als Verbrechen betrachtet. Verbrechen wird in der Literatur der Décadence – wie unter anderem bei Norbert Kohl, Manfred Pfister, Rita Omasreiter, Stefan Lange entwickelt – als Resultat von Krankheit, Vererbung, Abstumpfung und Langeweile beschrieben.<sup>2</sup>

Verbrechen kann aber auch – wie Nietzsche vorgegeben hat – als Zeichen für Fortschritt, Stärke und Gesundheit gesehen werden: Nietzsche sieht die Funktion dieser Abweichungen von der gesellschaftlichen Norm als Ansatzpunkt für die Überwindung alter, aber unzureichend gewordener Gesetze und Vorstellungen. Abweichung von der Norm in diesem Sinne ist eben nicht nur Scheitern, sondern auch Anstoß für Weiterentwicklung und Fortschritt, d. h. evolutionärer Erfolg.<sup>3</sup> So bewertet Nietzsche das Auflehnen gegen Moral, Sitten und Gesetze grundsätzlich als positiv und entwicklungsfördernd, als Kennzeichen für Stärke anstatt für Krankheit.<sup>4</sup> Als krank bezeichnet Nietzsche im Gegenzug daher auch nicht nur körperliche und geistige Gebrechen, wie es in der Forschungsliteratur<sup>5</sup> der Fall ist, sondern auch Gedanken, Entscheidungen und Handlungen. Er bewertet bestimmte Verhaltensweisen, die seiner Theorie der Gesundheit zuwiderlaufen, d. h. leib- und lebensverneinend sind, als negativ und krank. Darunter fallen neben Lebensflucht auch ein

---

<sup>1</sup> Vgl. Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 116. U. a. Schwäche, Hysterie und Neurose.

<sup>2</sup> Vgl. Kohl: Oscar Wilde. S. 286; Pfister: Oscar Wilde: "The picture of Dorian Gray". S. 68; Omasreiter: Oscar Wilde. S. 54; Lange: Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes. S. 131 ff.

<sup>3</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999. S. 187–189. Vgl. auch Kafitz: Décadence in Deutschland. S. 236–239; Engelhardt, Knut: Die Transformation des Willens zur Macht. Bemerkungen zum Verhältnis von Moral, Strafe und Verbrechen in Nietzsches Philosophie. In: *ARSP: Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie*. Vol. 71, No. 4. S. 499–523; Franz Steiner Verlag 1985. S. 518.

<sup>4</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 187 ff.

<sup>5</sup> Vgl. Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 116 ff.

schlechtes Gewissen, Scham, Unterdrückung von Trieben, Heuchelei, Selbstbetrug, Verleugnung der eigenen Motive und Altruismus.<sup>1</sup>

Dies im Blick, führen Nietzsches Bestimmungen von Krankheit und Gesundheit, Schwäche und Stärke auf eine andere Betrachtungsweise der Décadents, die in vielerlei Hinsicht Schwäche zeigen, aber in einem anderen Bezugsrahmen auch (intellektuelle) Stärke und Gesundheit an den Tag legen.

Zieht man außerdem Nietzsches Überlegungen über den Leib hinzu – nämlich als die Instanz, die den Menschen als Einheit von Körper, Geist und Seele mit dem Leben zu verbinden bestrebt ist –, wird man Krankheit und Wahnsinn als Anzeichen einer Verkehrung der Kräfteverhältnisse im Décadent erklären können. Es ist ein Ziel dieser Studie zu zeigen, dass letztlich auch dessen Leib sich gegen das lebensfeindliche Programm, das die Voraussetzungen seiner Existenz angreift, wehrt und sich des Geistes, der sich zu befreien versucht, bemächtigt, um die zerbrochene Einheit wieder herzustellen.

Diese Anzeichen sprechen für eine ‚Gesundung‘, wenn also der Leib sein Recht nach Leben fordert, indem er den Geist durch Krankheitssymptome zwingt, seine lebensverneinende und körperfeindliche Haltung aufzugeben. Dies wird bei den literarischen Décadents aus Huysmans *Gegen den Strich*, Wildes *Das Bildnis des Dorian Gray* und Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht* in ihren unterschiedlichen Ausprägungsformen aufzuzeigen sein. Wobei eine genaue Auslegung der Krankheitsverläufe eine erweiterte Bewertung und Gewichtung der in den literarischen Texten entworfenen Protagonisten und deren Schicksale ermöglicht.

Die Funktion der Krankheit als Gesamtphänomen des Décadent wird so Gegenstand der Studie unter dem leibesphilosophischen Aspekt. Dabei treten die Haltung zum eigenen Leib und Leben und die daraus folgenden Konsequenzen in Form von Krankheit und Pathognomik in einen Kontext der gegenseitigen Bedingtheit. Eine dergestaltete Körperkodierung verweist auf die Relevanz körpersprachlicher Zeichen als Medium einer Auseinandersetzung mit lebensphilosophischen und erkenntnistheoretischen Fragen, mit denen sich die Autoren in ihrer Zeit konfrontiert sehen.

---

<sup>1</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 3. Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. S. 476.

## ***5. Konklusion der Einleitung: Die Leitfragen***

Wenn allgemein konstatiert wird, dass die *Décadents* sich durch Genialität auszeichnen, so stellt sich die Frage, warum ihre Normabweichungen weniger im Sinne ihrer Intellektualität eingehender interpretiert, sondern stets vor dem Hintergrund ihrer körperlichen Degeneration und Krankheit konkretisiert werden. Es ist nicht Ziel der Arbeit, die durchaus evidente Degenerationsthematik zu dementieren, wohl aber über den degenerierten Körper hinaus zu blicken und die Flucht aus diesem – welche hier als ein intellektuell motiviertes leibesphilosophisches Programm untersucht werden soll – genauer in Augenschein zu nehmen, um die daraus generierten Einflüsse auf die körperliche und geistige Verfassung und Entwicklung der Protagonisten zu erschließen und in den Gesamtkontext der zeitgenössischen Auffassungen und Deutungen zu stellen. Dies wiederum eröffnet auch einen Blick über den zeitgenössischen Horizont hinaus auf aktuelle Entwicklungen und deren Einfluss auf Körper-, Leibes- und Lebenskonzepte, die im Schlusskapitel Eingang finden.

Wenn die in den Texten lesbar gemachte grundlegende intellektuell initiierte Revolte gegen den Status quo fundiert ausgelegt werden soll, ist zunächst die literarische Konstruktion der Figuren eingehender zu betrachten und deren Verhaltensmotive sind zu eruieren. Diese bieten Einblick auf das zugrundeliegende Lebenskonzept und damit das Verhältnis zu Leib und Leben und zur Gesellschaft und ihren Geboten. Damit eröffnet sich auch die Frage, auf welche Überlegungen dieses Lebenskonzept zurückgeht und welche Parallelen sich zu anderen Denkern der Zeit ziehen lassen – hier stehen insbesondere Schopenhauer und Nietzsche im Fokus, deren Leibbestimmungen zu Beginn des Hauptteils erörtert werden.

Darauf aufbauend können die Krankheitsdarstellungen, -verläufe und -ursachen unter der Fragestellung untersucht werden, welche Hinweise, Deutungs- und Gestaltungsmuster in den Erzähltexten angelegt sind, die die dargestellte Leibes- und Lebenseinstellung bewerten. Um die in den physiognomischen und pathognomischen Figurierungen enthaltenen Wertungen einer Deutung zu unterziehen, wird eine ausführliche Betrachtung der philosophischen Überlegungen Nietzsches zur Neubewertung von Krankheit und Verbrechen und eine Analyse der *Décadents* als Verbrecher vorgeschaltet. Diese Analyse wird dadurch erweitert, dass die sichtbare Ausprägung von Krankheit, Perversion und Verbrechen bei den Protagonisten unter dem Gesichtspunkt einer Auseinandersetzung mit einer epochenspezifischen anthropologischen Erkenntnissuche einhergeht, die im Vergleich mit historischen Vorgaben und literarischen Vorgängern gesehen die Veränderung des Körperkonzeptes ersichtlich macht.

# HAUPTTEIL

## KAPITEL I: DISPOSITIONEN DURCH SCHOPENHAUER UND NIETZSCHE

### *1. Schopenhauer und Nietzsche: Leibbestimmungen als Präzepte für die Literatur der Jahrhundertwende*

Mit den folgenden Ausführungen zu Schopenhauer und Nietzsche wird nur eine für die Zwecke dieser Studie begrenzte Auseinandersetzung mit der Problematik des Philosophierens von Schopenhauer und insbesondere Nietzsche geführt. Es geht dabei nicht um eine eigens die Forschung weiterführende Exegese ihrer philosophischen Schriften. Ziel ist die Förderung der Einsichten in die Artikulationsformen von Décadence/Ästhetizismus in den Texten Huysmans', Wildes und Hofmannsthal's. Der Blick richtet sich auf das Erfassen der ‚Denkrichtungen‘, der Auffassungen, ‚Philosopheme‘ und Urteilsbildungen, die diese Artikulationsformen weiterführend zu durchdringen ermöglichen. Von Seiten von Schopenhauer und Nietzsche werden jene wesentlichen gedanklichen Konstellationen so angeführt und ausgeführt, welche als Dispositionen für die spezifische Literarisierung durch Huysmans, Wilde und Hofmannsthal in Betracht gezogen werden können. Erst die Auslegung ihrer literarischen Texte als Figurenanalyse wird die so zu entwickelnden Einsichten erschließen.

Die hier pointiert dargestellten Analysen und Selbstdeutungen zur Zeit der Jahrhundertwende führen auf den zeitgenössischen Einschätzungshorizont der Leibproblematik. Dabei kommen Kritiker und Literaten zur Sprache, die – unter anderen – als Sprachrohr der dafür richtungsweisenden Zeitstimmung verstanden werden können.

So hat Herman Bahr, ein aktiver Vermittler des Ästhetizismus und der Décadence im deutschsprachigen Raum – wie bereits angeführt – die Zeitsituation so charakterisiert:

„Das Leben hat sich gewandelt, bis in den letzten Grund, und wandelt sich immer noch aufs neue, alle Tage rastlos und unstet. Aber der Geist blieb alt und starr und regte sich nicht und bewegte sich nicht und nun leidet er hilflos, weil er einsam ist und verlassen vom Leben.“<sup>1</sup>

Herausgestellt wird hier die Trennung und Unvereinbarkeit von Leben und Geist. Indirekt kann darin auch die Erklärung dafür gesehen werden, dass das Leben, als im ständigen Wandel begriffen, Forderungen an den Geist stellt, die Bahr nicht erfüllt sieht. Der Geist hat, als körperlos gedacht, seinen Bezug zum Leben verloren. Der Bezugspunkt zum Leben aber ist – aus zeitgenössischer philosophischer Sicht – der lebendige, sich mit dem Leben wandelnde Leib, der als Wahrnehmungshorizont zwischen Außenwelt und Innenwelt vermittelt. Ohne diesen ist der Geist isoliert, einsam und ohne Verbindung zum Leben. Dies ist eine Sicht, die sich – wie etwa bei Samuel Lublinski – an zahlreichen Stellen zur Literatur der Jahrhundertwende angemerkt findet.<sup>2</sup> Lublinski schreibt 1904 über die geistige Struktur um 1890 in Bezug auf die Entdeckungen Darwins, dass diese „den infernalischen Hintergrund einer furchtbar grausamen Natur [liefert], die das Schwache und Lebensunfähige gemächlich ausraufte als wäre es Gras.“<sup>3</sup> Alles, was dem Leben fremd bleibt und sich nicht kraftvoll weiterentwickelt und durchsetzt, verliert seine Daseinsberechtigung. Lublinski spricht von einer romantisch verstandenen Physiognomie, einer dunklen Mystik der Vererbung, die durch den Gedanken der Evolution ausgelöst wird. Der Versuch, die Klassen auf Grund von naturwissenschaftlich begründeter Vererbung zu rechtfertigen und die Ungleichheit der Menschen zu belegen, führe zu Rassenmystizismus. In diesem Zusammenhang spricht er von einem „schopenhauerisch zurechtgemachten Christen- oder Ariertum“, einem durch die

---

<sup>1</sup> Bahr: *Die Moderne* (1890). S. 99.

<sup>2</sup> Vgl. u. a. Lublinski, Samuel: *Geistige Struktur um 1890* (1904), in: *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Hg. von Gotthart Wunberg/Stephan Dietrich. (Rombach Wissenschaften Reihe Litterae. Band 60). 2., verbesserte und kommentierte Aufl. Freiburg im Breisgau. Rombach 1998. S. 305; Waldenfels, Bernhard: *Zur Nähe und Ferne des Leibes*, in: *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*. Hg. von Rudolf Behrens/Roland Galle. Würzburg. Königshausen & Neumann 1995. Hier heißt es zur Leibesproblematik, sie sei ein „eigentümlicher Unruheherd des eigenen Leibes, der uns zugleich fremd ist, des natürlichen Leibes, der zugleich zwischen Natur und Kultur balanciert, des lebendigen Leibes, der zugleich die Möglichkeit von Erstarrung und Tod in sich trägt. Der Leib ist in der modernen Ontoanthropologie am Werk wie eine ‚Unruh‘, die den Gang der Dinge mit regelt, sich aber ihrerseits einer eindeutigen Regelung entzieht.“ (S.: 11); Corbinau-Hoffmann, et al.: *Einleitung*. Hier wird auf Nietzsche Bezug genommen: „Durch den Leib sind wir mit der Welt als Ganzes verbunden, „[e]r ist [sc. gegenüber dem Geist] das viel reichere Phänomen.“ (S. 19).

<sup>3</sup> Lublinski: *Geistige Struktur um 1890* (1904). S. 305.

Mystik künstlich produzierten Machtrausch.<sup>1</sup> Dieser stehe im Gegensatz zu Nietzsches Ideal der Hellenen, welche von einem *heilsamen* kriegerischen Machtwillen getrieben seien. Lublinski erkennt die Leistung Nietzsches darin, dass er die „Nabelschnur zwischen Moderne und älterer Romantik“<sup>2</sup>, aus der Wagner und Schopenhauer stammen, durchtrennt und, dass in Nietzsches Programm „eine gewaltige und hochgespannte Seelenstimmung mit einer unmetaphysischen Menschlichkeit und einem wurzelechten Realismus sehr wohl zu vereinigen wäre.“<sup>3</sup>

Curt Grottewitz formuliert in seinem Aufsatz *Où est Schopenhauer? Zur Psychologie der modernen Literatur* (1890) die Problematik des in der Literatur vorherrschenden Schopenhauer'schen Pessimismus und der Resignation vor den Herausforderungen des Lebens. Schopenhauer und Wagner sind für ihn „die großen Männer, die den Geist ihrer Epoche am schärfsten erfasst haben und am klarsten zum Ausdruck gebracht haben.“<sup>4</sup>

Pointiert erläutert er die Stimmung, nachdem alte Ideale ihre Bedeutung verloren haben:

„Sollte man noch leben? Nein, das Leben war nicht mehr wert, gelebt zu werden, das Leben war der Schmerz, das Leben war das Nichtgewollte, war Sünde, Schuld. Eine dumpfe Hoffnungslosigkeit, die in vollständige Verzweiflung ausartete, ergriff die Welt. Man sah alles grau in grau; trüb, elend, schlecht war die ganze Welt. Das Beste war also, die Welt zu verachten, das erstrebenswerteste Ziel, sie zu vernichten.“<sup>5</sup>

Diese Verachtung gegenüber der Welt, den Menschen und dem Leben ist eine wesentliche Tendenz in der Literatur der Jahrhundertwende. Sie ist als Bewertung des Lebens als Leidensweg und Sünde christlich konnotiert und – wie später noch zu zeigen sein wird – Angriffsfläche für Nietzsches Kritik. Dieser christlich-pessimistische Unterton in der literarischen Gestaltung taucht auch in den hier zu untersuchenden Werken auf. Diese Lebens- und Leibnegierung ist ein festsitzender Kern der Lebenseinstellung, der noch gegeben ist, selbst wenn die Protagonisten sich von der Kirche und ihren Doktrinen lossagen.

Grottewitz betont die Inhalte der Dichtung als durch die Schopenhauer'sche Weltansicht so geprägt, dass jener populäre Pessimismus durch die literarische Verarbeitung von *Décadence*-Themen wie Degeneration, Regression von Generationen und Untergang des Einzelnen im

---

<sup>1</sup> Lublinski: *Geistige Struktur um 1890* (1904). S. 323.

<sup>2</sup> Lublinski: *Geistige Struktur um 1890* (1904). S. 325.

<sup>3</sup> Lublinski: *Geistige Struktur um 1890* (1904). S. 323.

<sup>4</sup> Grottewitz, Curt: *Wie kann sich die moderne Literaturrichtung weiter entwickeln?*, in: *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Hg. von Gotthart Wunberg/Stephan Dietrich. (Rombach Wissenschaften Reihe Litterae. Band 60). 2., verbesserte und kommentierte Aufl. Freiburg im Breisgau. Rombach 1998. S. 116.

<sup>5</sup> Grottewitz: *Wie kann sich die moderne Literaturrichtung weiter entwickeln?* S. 116–117.

Daseinskampf beständig untermauert wurde. Er verlangt die Loslösung von diesem negativen, Standpunkt mit Bezug auf Nietzsches neue Werte und betont:

Es wäre „eine Versündigung an der gesunden Weiterentwicklung der Menschheit, wenn man ihn jetzt noch billigen würde. Denn der Pessimismus muß sofort als überwunden gelten, wenn die Menschheit neue Ziele und Werte hat, für die sie sich begeistern kann. Und es gibt jetzt solche neuen Ziele und Werte. Auf den Entdeckungen Darwins und den Lehren Nietzsches erbauen sich herrliche, aussichtsvolle Ideale auf“<sup>1</sup>.

So ist das Ziel von Grottewitz eine Progression der modernen Literaturrechtung mithilfe neuer, gesunder Leitbilder, welche er in der Lehre Nietzsches statuiert findet:

„Die größte Umwälzung aber wird auf dem Gebiete der sittlichen Ideale erfolgen. Hier hat Nietzsche dem Realismus samt seiner Herdenmoral den Todesstoß gegeben. [...] Es ist aus seinen Werken leicht zu entnehmen, wie die gegenwärtigen Ideale der Pflege des Schwächlichen, Weichlichen, Krankhaften durch die Ideale der gesunden Lebenskraft, der schaffenslustigen Weltfreude, der zukunftssicheren Hoheit verdrängt werden müssen.“<sup>2</sup>

Was diesen skizzierten Einschätzungen der Zeit durch Schopenhauer und Nietzsche insbesondere für die Fragestellungen dieser Studie zugrunde liegt, ist im Folgenden eigens genauer zu entwickeln.<sup>3</sup>

## ***2. Schopenhauer: Der Leib als Instanz von Erkenntnis und Interaktivität***

Der Leib rückt im 19. Jahrhundert als „unhintergebar Ausgangspunkt der Welterschließung“ ins Zentrum der Erkenntnis des Menschen und seiner Welt.<sup>4</sup> Stefan Pegatzky spricht von einer „anthropologischen Wende“, einer „Verleiblichung des Denkens“, die von Schopenhauer mitgetragen wird.<sup>5</sup> Die anthropologische Grundlegung der Metaphysik Schopenhauers basiert darauf – wie Pegatzky entwickelt –, dass sowohl die Gedanken, als auch jede Art von Erfahrung stets leiblich determiniert sind und in dieser Weise als Hauptquelle aller Erkenntnis fungieren. Als Konsequenz ist das Geistige ebenso körperliches

---

<sup>1</sup> Grottewitz: Wie kann sich die moderne Literaturrechtung weiter entwickeln? S. 118.

<sup>2</sup> Grottewitz: Wie kann sich die moderne Literaturrechtung weiter entwickeln? S. 112.

<sup>3</sup> Vgl. dazu im *KAPITEL IV: Figurenanalyse 2: Neubewertung der Figuren nach Nietzsche*.

<sup>4</sup> Pegatzky: Das poröse Ich. S. 23.

<sup>5</sup> Pegatzky: Das poröse Ich. S. 23. Dabei stellt seiner Ansicht nach Nietzsche allerdings den Höhepunkt im Prozess der Verleiblichung des Denkens dar (vgl. Pegatzky: Das poröse Ich. S. 214).

Produkt, wie das Körperliche nur in der Vorstellung des Geistes existiert.<sup>1</sup> Somit wird der Leib das Medium der Wirklichkeitserkenntnis:

„In der Leiberfahrung versichern wir uns der Existenz einer von uns verschiedenen Wirklichkeit; sie ist die Brücke zum Bewußtsein der Außenwelt.“<sup>2</sup>

Der Leib vermittelt dem Mensch die Wahrheit<sup>3</sup> der Welt – als selbst Teil dieser Welt. Auf Schopenhauer gesehen: Das Leben, das dem Leib innewohnt, bezeichnet er als den Willen. Der Leib ist Wille zum Leben und als solcher eine individualisierte Inkarnation des Willens zum Leben:

„Der Willensakt und die Aktion des Leibes sind nicht zwei objektiv erkannte verschiedene Zustände [...]; sondern sie sind Eines und das Selbe, nur auf zwei gänzlich verschiedene Weisen gegeben: ein Mal ganz unmittelbar und ein Mal in der Anschauung für den Verstand“.<sup>4</sup>

Das heißt, dass dem Individuum nur das zur Erkenntnis zur Verfügung steht, was der Wille, bzw. der Leib ihm vermittelt und in seiner Vorstellung entstehen lässt:

„Außer dem Willen und der Vorstellung ist uns gar nichts bekannt, noch denkbar“.<sup>5</sup>

Da der Leib unser Bezugspunkt zur Welt und das Zentrum unserer Welterkenntnis ist, sowohl in Bezug auf die Dingwelt als auch auf andere Menschen, ist das Individuum auch in seiner Kommunikation auf den Leib angewiesen. Die subjektive Wahrnehmung des Einzelnen durch seinen Leib bestimmt die Interaktion. Allein durch das Wollen (Wille als Ding-an-sich) kann der Mensch die Dinge-an-sich auf gewisse Weise erreichen und sich auf sie in der Welt beziehen, aber der Wille-an-sich kann dabei nicht unmittelbar erkannt werden. Denn er ist zwar der Ursprung allen Strebens und jeder Wesensform liegt ein und derselbe Wille zugrunde, dennoch wird er aber von jedem Menschen subjektiv und als individuell wahrgenommen.

---

<sup>1</sup> Vgl. Pegatzky: Das poröse Ich. S. 46.

<sup>2</sup> Röd, Wolfgang: *Die Philosophie der Neuzeit 3. Teil 1: Kritische Philosophie von Kant bis Schopenhauer*. Geschichte der Philosophie. Band IX, 1. München: Beck 2006. S. 207.

<sup>3</sup> Wahrheit im Sinne einer individuellen Wahrheit, bzw. Erkenntnis über die Welt. Vgl. *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Hg. von Gotthart Wunberg / Stephan Dietrich. Rombach Wissenschaften Reihe Litterae. Band 60. Freiburg im Breisgau: Rombach 1998. U. a. S. 101, 104 und Pegatzky: Das poröse Ich: Er spricht im Zusammenhang mit Schopenhauer diesbezüglich von der „Wahrheit des Leibes“, S. 51. Auch heißt es an anderer Stelle, der Leib sei nach Schopenhauer der Schlüssel zum Wesen jeder Erscheinung, vgl. ebd. S. 226–227.

<sup>4</sup> Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung I. Erster Teilband. Werke in zehn Bänden. Band I*. Diogenes Taschenbuch. Band 20421. Zürcher Ausgabe. Zürich: Diogenes 1977. S. 143.

<sup>5</sup> Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung I. Erster Teilband*. S. 149.

Der Wille ist zugleich jedoch Erzeuger des Leidens, denn er kann trotz allen Strebens keine Befriedigung in der Welt finden. Inwieweit sich der Geist von dem Willen des Leibes und dem Leiden befreien kann, das führt in Schopenhauers eingehenden Analysen auf das Prinzip der Lebensverneinung.

Der Gedanke der Lebensverneinung entspringt dem Verlangen, dem Leiden, das durch das Leben verursacht wird, zu entgehen und objektive Erkenntnis zu erlangen. Die Erlösung vom Leiden vollzieht sich nach Schopenhauer durch die Negation des Willens zum Leben. Es gibt – wie Wolfgang Röd für die Kunst ausgeführt hat – unterschiedliche Möglichkeiten, den Willen zu verneinen:

„Eine Möglichkeit, sich dem Leiden zu entziehen, bietet die Kunst, weil der Gegenstand der ästhetischen Betrachtung nichts Individuelles ist, das als Ziel des Wollens in Betracht kommen könnte; die Kunst hat es mit den Ideen, also mit etwas Überindividuellem, zu tun [...]. In der Erfahrung des Schönen schweigt der Wille [...] so daß Schopenhauer wie Kant das Schöne als Gegenstand interesselosen Wohlgefallens kennzeichnen konnte. Da das ästhetische Erleben rein objektiv ist, befreit die Kunst vom subjektiven Interesse; indem sie das Interesse, d.i. letzten Endes das Wollen, ausschaltet, bewirkt sie eine Enthebung vom Leiden, dem das Dasein in der realen Welt unterworfen ist.“<sup>1</sup>

Die zweck- und wollensfreie ästhetische Anschauung als interesseloses Wohlgefallen ist nach Schopenhauer eine nicht durch die Sinne und den Geschlechtsreiz vermittelte Erkenntnis.<sup>2</sup> Eine kontinuierliche Erlösung vom Willen ist aber auch durch die Kunst seiner Ansicht nach nicht möglich, da der Mensch leben und „wollen“ muss, um zu existieren, was ihn immer auch leiden lässt. Um dauerhaft vom Willen befreit zu sein, muss das Individuum eine Entwicklung durchmachen:

„Können sich Leib und Wille nicht voneinander lösen, und ist der Tod nur die scheinbare Trennung beider, die alsbald durch einen anderen Leib aufgehoben ist, so kann doch der Intellekt sich eine Distanz zu Wille und Leib erringen [...]“<sup>3</sup>.

Der Intellekt ist demnach in der Lage, sich gegen die Determination durch den Willen zu wehren: dafür muss er den Willen überlisten<sup>4</sup>, sich von seinem Egoismus lösen und zu Altruismus und Mitleid gelangen. Über das Mitleid gewinnt er die Erkenntnis über das Wesen

---

<sup>1</sup> Röd: Die Philosophie der Neuzeit 3. S. 209.

<sup>2</sup> Zur zeitgenössischen Geltung dieser Auffassung vgl. aber, dass etwa Stendhal, Nietzsche und Hofmannsthal dieser Vorstellung widersprechen. Vgl. u. a. Meyer-Wendt: Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches. S. 15, 16, 71–72 und Braegger: Das Visuelle und das Plastische. S. 123.

<sup>3</sup> Schaefer, Alfred: *Friedrich Nietzsche zur Rechtfertigung des Daseins*. Berlin: Berlin Verlag 1987. S. 17.

<sup>4</sup> Vgl. Schaefer: *Friedrich Nietzsche zur Rechtfertigung des Daseins*. S. 10–11.

aller Dinge und über den Schein des individuellen Daseins. Mittels intellektueller Erkenntnis des Willens als dem Wesen aller Dinge kann der Wille verneint werden. Beispiele der Willensverneinung sind nach Schopenhauer das Unterdrücken von Trieben und die Askese, wobei die Absage an den Fortpflanzungstrieb eine der profundesten Absagen an das Leben darstellt.<sup>1</sup> Eine andere Möglichkeit ist das selbst empfundene Leiden. Die Erfahrung des Leidens kann zu Resignation und Willensverneinung führen und somit das Individuum erlösen.<sup>2</sup>

Diese zentrale Argumentation Schopenhauers in Bezug auf den Leib wird für die hier untersuchten literarischen Texte weiter zu erörtern sein.

### ***3. Nietzsche: Der Leib als Instanz einer Einheit aller Aspekte des menschlichen Wesens***

Es sei vorab daran erinnert, dass der Leib bei seiner Verwendung in der Literatur und Philosophie um die Jahrhundertwende vorwiegend körperlich konnotiert ist und als Verbindungsstelle der Seele und des Geistes mit der Welt und als Schnittstelle ihrer Erfahrung in der Realität verstanden wird.<sup>3</sup> Die innerhalb der Verleiblichung des Denkens entwickelte Vorstellung, welche den Leib als unhintergehbaren Ausgangspunkt der Welterfahrung versteht, verursacht in dieser Entwicklung um die Jahrhundertwende eine Dominantsetzung der körperlichen Komponente des Leibes, wie es auch bei Nietzsche der Fall ist. Dies gilt es vor allem unter dem Aspekt zu beachten, dass alles Spirituelle und Geistige in diese vorrangige Körperlichkeit des Leibes integriert wird. Hierdurch erhalten Seele und Geist als Bestandteile des Leibes eine materielle Fundierung.

---

<sup>1</sup> Der Überwinder des Willens verhält sich nach Schopenhauer folgendermaßen: „Er verleugnet daher eben dieses in ihm erscheinende und schon durch seinen Leib ausgedrückte Wesen, und sein Thun straft jetzt seine Erscheinung Lügen, tritt in offenen Widerspruch mit derselben. Wesentlich nichts Anderes, als Erscheinung des Willens, hört er auf, irgend etwas zu wollen, hütet sich seinen Willen an irgend etwas zu hängen, sucht die größte Gleichgültigkeit gegen alle Dinge in sich zu befestigen. – Sein Leib, gesund und stark, spricht durch Genitalien den Geschlechtstrieb aus; aber er verneint den Willen und straft den Leib Lügen: er will keine Geschlechtsbefriedigung, unter keiner Bedingung. Freiwillige, vollkommene Keuschheit ist der erste Schritt in der Askese oder der Verneinung des Willens zum Leben.“ (Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung I. Zweiter Teilband. S. 470 f.)

<sup>2</sup> Den Selbstmord betrachtet Schopenhauer allerdings nicht als Befreiung vom Willen, denn er entspricht keiner Willens- und Lebensverneinung, sondern ist nur als die Unzufriedenheit mit den Bedingungen der Existenz zu verstehen, bei der die individuelle Form des Willens zerstört wird, d. h. der Träger des Willens, nicht aber der Wille an sich. (Vgl. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung I. Zweiter Teilband. S. 350 bis 355)

<sup>3</sup> Vgl. in der *EINLEITUNG* dieser Arbeit *Krisensymptome und die ‚Körper‘-Thematik*.

Die folgenden Erörterungen dienen allein der Vergegenwärtigung der Aspekte in Nietzsches Philosophie, die für diese Studie im Sinne der Herausarbeitung einer Körperkodierung der literarischen Figur des Décadent unmittelbar aufschlussreich sind. Demgemäß wird zunächst eine Erläuterung des Begriffs des Leibes sowie der dazugehörigen Aspekte vorgenommen unter Einbeziehung der wechselseitigen Bedingung und Formung von Seele und Körper als Modalitäten der Einheit des Leibes. Weiterhin sind Nietzsches Überlegungen zur Décadence, Ästhetik und zum Verbrecher, welche in engem Zusammenhang mit seiner Umwertung aller Werte, dem Willen zur Macht und dem Ideal des großen Menschen stehen, in Betracht zu ziehen.<sup>1</sup> Hier also zunächst eine Klärung der mit Nietzsches Leibeinheitskonzept verbundenen Begrifflichkeiten, die Nietzsche im Kontext seiner Überlegungen von Körper und Geist/Leib und Seele verwendet.

Der Begriff des menschlichen Leibes „ist für Nietzsche der Ansatzpunkt ästhetischer wie erkenntnistheoretischer Reflexion“<sup>2</sup> und Basis seiner Infragestellung einer angestrebten Befreiung mittels intellektueller Erkenntnis von Willen und Leib im Sinne Schopenhauers. Nietzsche präzisiert seine Vorstellung vom Leib, den er als Konglomerat aller Aspekte des Menschen sieht (Seele, Selbst, Geist, Ich, Vernunft, Körper), an unterschiedlichen Stellen, die hier auszugsweise herangezogen werden sollen. Ausgangspunkt ist, dass Körper und Seele als ein Leib untrennbar sind, denn:

„Leib bin ich ganz und gar, und Nichts außerdem; Und Seele ist nur ein Wort für ein Etwas am Leibe“.<sup>3</sup>

Für Nietzsche repräsentiert der Leib – es gibt einen inneren und einen äußeren Aspekt des Leibes – alle Bestandteile des Menschen sowohl auf spiritueller als auch physischer Ebene. Silvano Longo expliziert den Leib nach Nietzsche:

---

<sup>1</sup> Damit gerät auch Nietzsches Norm- und Moralverständnis und seine Bewertung der Gesellschaft ins Blickfeld. Aufgrund des Umfangs und der Ergiebigkeit dieser Themenfelder für die Zielsetzung der Studie wird sich *KAPITEL III. 2. Nietzsches Neubewertung* – gegenüber dem nur kurzen Überblick hier – einer ausführlichen Betrachtung jener ausgewählten Aspekte widmen. Die genannten Themenbereiche werden, da sie sich als roter Faden durch Nietzsches Werke ziehen und eine konstante Größe in seinem Denken darstellen, ohne ausführlichere Bezugnahme auf seine Schaffensphasen nur in Zusammenhang mit den hier untersuchten Fragestellungen behandelt.

<sup>2</sup> Pegatzky: *Das poröse Ich*. S. 216.

<sup>3</sup> Nietzsche, Friedrich: KSA 4. Also sprach Zarathustra, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999. S. 39. Vgl. auch Sier: *Der Körper als Zeichen in der griechischen Philosophie*. S. 66; Iwawaki-Riebel, Toyomi: *Nietzsches Philosophie des Wanderers. Interkulturelles Verstehen mit der Interpretation des Leibes*. Epistemata Reihe Philosophie. Band 365. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. Zugl.: Würzburg, Univ., Diss., 2003. S. 65.

„Der Leib ist weder Wesen, noch Materie, noch Substanz. Er ist ein Vermittelndes, ein die-Existenz-des-Menschen-in-sich-Tragendes.“<sup>1</sup>

Annehmend, dass der Mensch den Leib irrtümlicherweise nur als Körper ansieht, füllt Nietzsche den Leib im Gegensatz dazu entsprechend seiner (leib- und weltbejahenden) Philosophie an mit über das Physische hinausgehenden Instanzen, wobei er Begriffe verwendet, die sich in ihrer von ihm zugeschriebenen Bedeutung überschneiden.<sup>2</sup> Dies sei genauer erläutert: Der Leib ist nach Nietzsche zu verstehen als „eine große Vernunft, eine Vielheit mit einem Sinne“, die sich einer ihr innewohnenden „kleine[n] Vernunft“ als „Werk- und Spielzeug“ bedient – hierunter versteht er den Geist.<sup>3</sup> Der Geist und die fühlenden Sinne setzen sich zusammen zum Ich. Das Ich ist dem Selbst (bzw. der Seele) als übergeordneter Teil des Leibes unterstellt. Das Selbst benutzt das Ich, d. h. die Sinne und den Geist, zu seinen Zwecken:

„Es bezwingt, erobert, zerstört. Es herrscht und ist auch des Ich's Beherrscher.“<sup>4</sup>

Der Leib, sprich das Selbst in ihm, beeinflusst also den Geist beim Denken, auch wenn der Geist meint, er sei unabhängig, weil er die Kontrolle durch das Selbst nicht bewusst wahrnimmt. Aldo Venturelli bestätigt diese Beobachtung, indem er das Ich bei Nietzsche als Vermittler und Werkzeug des Selbst bezeichnet. Das Selbst als Gesamtheit der Sinneswahrnehmungen und -empfindungen und auch der leiblichen Triebe regt, wie Venturelli entwickelt, das Ich durch Äußerungen *unbewusst* empfundener Lust oder Unlust zum Denken und Erkennen an.<sup>5</sup> Dadurch, dass die Quelle des Denkens und Erkennens für das Ich unbewusst ist, hat es nur begrenzte Einsicht in die eigenen Motive:

„Dein Selbst lacht über dein Ich und seine stolzen Sprünge. ‚Was sind mir diese Sprünge und Flüge des Gedankens?‘ sagt es sich. Ein Umweg zu meinem Zwecke. Ich bin das Gängelband des Ich's und der Einbläser seiner Begriffe.“ Das Selbst sagt zum Ich: ‚hier fühle Schmerz!‘ Und da leidet es und denkt nach, wie es nicht mehr leide [...].“<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Longo, Silvano: *Die Aufdeckung der leiblichen Vernunft bei Friedrich Nietzsche*. Epistemata Reihe Philosophie. Band 45. Würzburg: Königshausen & Neumann 1987. Zugl.: Würzburg, Univ., Diss., 1987. S. 9. Vgl. auch Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 39–41.

<sup>2</sup> Vgl. Venturelli, Aldo (Uribo/Como): Reflexionen über Leiblichkeit, Wissenschaft und Ontologie in Also sprach Zarathustra, in: *Der fragile Körper. Zwischen Fragmentierung und Ganzheitsanspruch*. Hg. von Elena Agazzi/Eva Kocziszky. Göttingen. V & R unipress 2005. Tagung in Budapest (27.-29. Mai 2004). S. 85 ff.

<sup>3</sup> Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 39.

<sup>4</sup> Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 40.

<sup>5</sup> Vgl. Venturelli: Reflexionen über Leiblichkeit, Wissenschaft und Ontologie in Also sprach Zarathustra. S. 87–88.

<sup>6</sup> Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 40.

Nietzsche nimmt diesen Darlegungen zufolge offenbar eine Dreigliederung des Leibes an – in das Selbst (auch als Seele bezeichnet, das Kontrolle über das Ich mittels des Unbewussten ausübt<sup>1</sup>), Geist (mit den Sinnen zusammen das Ich, die geistige, als Vernunft wahrgenommene Exekutive und Werkzeug des Selbst/des Leibes<sup>2</sup>) und Körper (der physische, das Spirituelle an die Erde bindende, äußerlich sichtbare Teil des Leibes) –, die jedoch keine Teilung erlaubt.

In der Folge bedeutet das: wenn der Geist meint, er sei unabhängig vom Körper, dann erlaubt das den Rückschluss, dass er dies von externen Bezugsquellen gelernt hat (Gesellschaft, Religion, Moral) oder aber, dass das Selbst, bzw. die Seele – ihm diese falsche Information gibt. An einer Stelle in *Also sprach Zarathustra* sagt Nietzsche von der Seele, die sich über ihre unauflöbliche Verbindung mit dem Leib nicht bewusst ist (mit Leib ist hier nur der Körper gemeint):

„Einst blickte die Seele verächtlich auf den Leib [...]. So dachte sie ihm und der Erde zu entschlüpfen.“<sup>3</sup>

Die Seele scheint hier auf einem anderen Niveau zu agieren als der Leib, den sie als körperlich und an die Erde gebunden wahrnimmt. Sie sieht sich als separat und nicht körperlich und unterliegt dem Irrtum, dem Leib (hier dem Körper) entkommen zu können. Doch, und das stellt Nietzsche wiederholt (im Rahmen seiner Forderung nach Weltbejahung) heraus, zeugen jedwede Trennungsversuche von einer Krankheit der Seele<sup>4</sup>:

„Aber der Erwachte, der Wissende sagt: Leib bin ich ganz und gar, und Nichts ausserdem; und Seele ist nur ein Wort für ein Etwas am Leibe. Der Leib ist die grosse Vernunft, eine Vielheit mit Einem Sinne, ein Krieg und ein Frieden, eine Herde und ein Hirt.“<sup>5</sup>

Nietzsche betont mit der Zusammenfassung aller menschlichen Aspekte unter den Leib die Erdgebundenheit des Menschen, die unauflösbare Körperlichkeit der Wesenheit Mensch, der eben nichts als Leib ist. Das heißt, Nietzsche – willentlich oder nicht – versteht unter Leib,

---

<sup>1</sup> Das Selbst ist „des Ich's Beherrscher“. „Hinter deinen Gedanken und Gefühlen, mein Bruder, steht ein mächtiger Gebieter, ein unbekannter Weiser – der heisst Selbst. In deinem Leibe wohnt er, dein Leib ist er.“ (Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 40).

<sup>2</sup> Der Geist ist für den Leib und dessen Instanz des Selbst „eine Hand seines Willens“ (Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 40). An anderer Stelle heißt es über die Fehlinformation des Ich, das sich auf Geist und Sinne verlassen autark fühlt: „Was der Sinn fühlt, was der Geist erkennt, das hat niemals in sich sein Ende. Aber Sinne und Geist möchten dich überreden, sie seien aller Dinge Ende [...] Werkzeug und Spielzeuge sind Sinn und Geist: hinter ihnen liegt noch das Selbst.“ (Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 39)

<sup>3</sup> Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 15.

<sup>4</sup> Vgl. u. a. Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 37: „Kranke und Absterbende waren es, die verachteten Leib und Erde“; Nietzsche: KSA 6. Der Fall Wagner u. a. S. 185.

<sup>5</sup> Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 33.

selbst, wenn er diesen als eine Vielheit aufzufassen postuliert, immer primär das Körperliche und ganz besonders die Gebundenheit der spirituellen Aspekte des Menschen an den Körper. Dies wird durch Annette Bitsch bestätigt, die in ihrem Aufsatz *Physiologische Ästhetik: Nietzsches Konzeption des Körpers als Medium* darauf verweist, dass Nietzsche „mit einer jahrhundertelangen ästhetischen Tradition bricht, die auf dem Primat des Geistes über den Körper, der Metaphysik über Physis und Sinnlichkeit [...] beruhte“<sup>1</sup>.

Der besonders ins Blickfeld geratende Leib des Menschen bedarf einer terminologischen Erklärung<sup>2</sup>, um die in der Literatur immer wieder auftauchenden Missverständnisse und Unklarheiten bezüglich der Terminologie von *Leib, Körper, Seele und Geist* auszuschließen. Diese begriffliche Festlegung basiert hauptsächlich auf den in Schopenhauers und Nietzsches Philosophie für jene Begriffe umrissenen Bedeutungsfeldern und diese sind der Bezugsrahmen für die zu leistende Interpretationen der literarischen Figuren. Da in den vorliegenden literarischen Werken durch die Autoren Huysmans, Wilde und Hofmannsthal selbst keine eindeutige Zuweisung jener Begrifflichkeiten vorgenommen wird, bedarf es bei herangezogenen Stellen zuweilen einer kontextgebundenen, interpretatorischen Zuordnung zum jeweiligen Terminus.

In dieser Arbeit soll der Leib von Nietzsche her als eine alles umfassende Einheit verstanden werden, die Körper, Geist und Seele zu einem Ganzen verbindet und gleichzeitig in jedem dieser Teile präsent ist beziehungsweise durch Einfluss des Leibes auf diese eine jeweilige Vergegenwärtigung findet. Der Leib ist dabei zu verstehen als Urkern des Lebens im Menschen, der dessen Existenz, Denken, Fühlen, Handeln, Entwicklung und Fortbestehen zugrunde liegt. Dieser Urkern findet unterschiedliche Bezeichnungen: als der Wille zum Leben, als der Wille zur Macht oder als Konglomerat lebenswichtiger Instinkte und Triebe, welche sich mittels Stimmungen und Affekten Ausdruck verleihen und so auf Geist und Körper einwirken – ohne, dass diese den Ursprung ihrer Neigungen, Empfindungen und

---

<sup>1</sup> Bitsch, Annette: Physiologische Ästhetik. In: *Nietzscheforschung: Friedrich Nietzsche – Geschichte, Affekte, Medien*. Band 15. Heft JG. S. 167–188. Hg. von Volker Gerhard/Renate Reschke: Akademie Verlag 2008. S. 169.

<sup>2</sup> Problematisch ist Nietzsches Uneinheitlichkeit seiner Begriffsverwendung des Leibes, den er unter anderem über Bezugnahme auf Misskonzeptionen der Menschen und auch häufig in Kontrapunktion zur Seele im körperlichen Sinne verwendet. So gebraucht er ‚Leib‘ anstatt Körper, wenn es um die Trennung von Seele und Körper geht, wie in *Also sprach Zarathustra* zu erkennen ist (vgl. z. B. Nietzsche: KSA 4. *Also sprach Zarathustra*. S. 11). Dies spiegelt sich in der Forschungsliteratur, die im Allgemeinen den Leib bei Nietzsche als Körper versteht und interpretiert. Der Begriff Seele wird in diesem Zusammenhang als alles Geistige verstanden.

Regungen bestimmen können.<sup>1</sup> Bei Nietzsche wird der Leib auch durch das Selbst repräsentiert, das gleichzusetzen ist mit der Seele. Schopenhauer spricht beim Leib vom „individualisierten Akt“<sup>2</sup> des Willens zum Leben. Durch die Vorrangstellung der Wissenschaft vor der Religion und durch den verlorenen Glauben an Gott ist die Seele nicht länger eigenständiges Phänomen, sondern ein physiologisches Konstrukt und auch Produkt. Da die Seele in manchen hier untersuchten literarischen Texten jedoch auch als individuelle *spirituelle* Instanz in Bezug zu Gott verstanden wird, soll diese Unterscheidung je nach Kontext beachtet werden.

Der Geist soll im Folgenden verstanden werden als Überbegriff für das Ich (-Bewusstsein), den Intellekt und die Vernunft als mentale Aspekte des Menschen.

Der Körper wiederum steht für die materielle Determinante, die menschliche Physis einschließlich der Sinne und aller körperlichen Bedürfnisse.

#### ***4. Nietzsche und der Typus des Dandys seit Baudelaire***

Die bei Baudelaire und Nietzsche vorliegenden Konvergenzen und Auffassungsunterschiede in Bezug auf die zum Vorbild stilisierte Figur des Dandys sind in dieser Arbeit von besonderer Bedeutung. Baudelaires Vorstellung vom Dandy hat entscheidenden Einfluss auf die Figurengestaltung in der Literatur der Jahrhundertwende, insbesondere für die hier untersuchten Werke, und kann explikativ zur Einschätzung und Bewertung der Motivation und Schicksale der Figuren dienen. Nietzsches Position zu Baudelaires Dandy-Gestalt, sowohl seine Kritik und Zustimmung als auch seine eigenen Entwürfe eines höheren Menschen, bietet eine weiterführende Perspektive auf die Figuren als dandyistisch im Sinne eines ambivalenten Idealtypus' sowie Erklärungsansätze dazu, warum dieser Typus nicht vor dem Leben bestehen kann.

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu die Aufsätze von Tietz, Udo: Die Grammatik der Gefühle. Ein Versuch über Nietzsches Affektenlehre. In: *Nietzscheforschung: Friedrich Nietzsche – Geschichte, Affekte, Medien*. Band 15. Heft JG. S. 199–212. Hg. von Volker Gerhard/Renate Reschke: Akademie Verlag 2008 und Caysa, Volker: Ein Versuch, Nietzsches Affektenlehre systematisch zu verstehen. In: *Nietzscheforschung: Friedrich Nietzsche – Geschichte, Affekte, Medien*. Band 15. Heft JG. S. 191–198. Hg. von Volker Gerhard/Renate Reschke: Akademie Verlag 2008.

<sup>2</sup> Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena I. Erster Teilband. Kleine philosophische Schriften*. Werke in zehn Bänden. Band VII. Zürcher Ausgabe. Zürich: Diogenes 1977. S. 245. Vgl. auch Pegatzky: Das poröse Ich. S. 54.

Nietzsche beschäftigt sich unter anderem um 1883/84 besonders ausgiebig mit der französischen Gegenwartsliteratur, da er sich für die Theorien der *Décadence* zu interessieren beginnt. Im Verlauf seiner Rezeption werden ihm zwischen 1883–1884 und 1888–1889 neben Paul Bourget auch Théophile Gautier, Gustave Flaubert und die Goncourts bekannt.<sup>1</sup> Baudelaire erwähnt er im Frühjahr 1884 zum ersten Mal in seinen *Nachgelassenen Fragmenten*.

Nietzsches Verhältnis zu Baudelaire ist vergleichbar mit dem zu Wagner: es ist ambivalent<sup>2</sup>. Auch nennt er Wagner wiederholt im Zusammenhang mit Baudelaire. Auf der einen Seite teilt Nietzsche Ansichten Baudelaires, notiert sich seine Formulierungen und bezeichnet ihn als einen der Besten unter den Europäern: geleitet wohl davon, dass sich Baudelaires Ideal des Dandys mit Nietzsches Überlegungen zum höheren Menschen überschneidet, der sich durch Kraft und Disziplin auszeichnet, sodass Nietzsche den Begriff des Dandys mit „höherer Mensch“ übersetzt.<sup>3</sup> Baudelaires Entwurf, der dem Dandy eine „Übermenschlichkeit“<sup>4</sup> zuschreibt, steht Nietzsches Ideal einer Überwindung des Menschen nahe, viel näher, als der spätere dekadente Dandy. Hinterhäuser bestätigt dies, wenn er sagt, dass der Dandy Baudelaires im Gegensatz zu dem von Barbey d’Aurevilly mit „heroischem Pessimismus“<sup>5</sup> noch Widerstand gegen den gesellschaftlichen Verfall zu leisten vermag:

„Die Verwirklichung dieses Ideals aber kann dem Dandy nur gelingen auf dem Wege der Überwindung seiner menschlichen Natur. Dies zwingt ihn zu ständiger und unerbittlicher Selbstkontrolle“.<sup>6</sup>

Das individualistische Programm des Dandys stellt ihn außerhalb von Moral und Sitte und weist ihm eine Position als Feind der Gesellschaft zu. Le Rider verweist auf die Parallele zu Nietzsche:

„Eine andere höhere Form des Menschlichen auf dem Weg zum Übermenschen ist der ‚Individualist als Feind der Gesellschaft‘.“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Montinari, Mazzino: Aufgaben der Nietzsche-Forschung heute. Nietzsches Auseinandersetzung mit der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts, in: *Nietzsche heute. Die Rezeption seines Werkes nach 1968*. Hg. von Sigrig Bauschinger/Susan L. Cocalis/Sara Lennox. (Amherster Kolloquium zur Modernen Deutschen Literatur. Band 15). Tübingen. Francke Verlag Bern und Stuttgart 1988. S. 137–148 (Zitiert nach Le Rider: Nietzsche in Frankreich. S. 12).

<sup>2</sup> Le Rider spricht von einer Hassliebe, die Nietzsche für Wagner, Baudelaire und sich selbst empfindet. Vgl. Le Rider: Nietzsche in Frankreich. S. 28.

<sup>3</sup> Vgl. Le Rider: Nietzsche in Frankreich. S. 16. Außerdem: Nietzsche: KSA 13. Nachlaß 1887–1889. S. 76–84.

<sup>4</sup> Baudelaire bezeichnet seinen Dandy als über den gewöhnlichen Menschen stehendes Wesen. Vgl. Baudelaire, Charles: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857–1860, in: *Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*. Band 5. Hg. von Friedhelm Kemp/Claude Pichois. München/Wien. Carl Hanser Verlag 1989. Aufsatz: Der Maler des modernen Lebens. Kapitel IX. S. 241–245.

<sup>5</sup> Hinterhäuser: Fin de siècle. S. 89.

<sup>6</sup> Hinterhäuser: Fin de siècle. S. 89.

Der Dandy bewegt sich jenseits von Gut und Böse, was Nietzsches Postulat einer Befreiung von alten Sitten und Gesetzen entgegenkommt, um neue, zeitgemäße Werte zu schaffen. Die Größe, die der Baudelaire'sche Held an den Tag legt, entspricht darin Nietzsches Vorstellung von einem großen Menschen, worauf auch Le Riders Einordnung des Helden bei Baudelaire weist:

„Will man bei Baudelaire von „moderner Mythologie“ sprechen, dann wäre sie wohl im Alltagsleben, das nach konventionellen Kriterien mythischer Größe ermangelt, zu suchen: ihre „Helden“ sind die Prostituierte, der Dandy, der Verbrecher, der Anarchist, etc.“<sup>2</sup>

Des Weiteren ist bei Nietzsche ganz im Sinne der Ich-Kultivierung des Dandys ein Vermerk über die Stilgebung des eigenen Charakters aufschlussreich, als

„eine grosse und seltene Kunst! Sie übt Der, welcher Alles übersieht, was seine Natur an Kräften und Schwächen bietet, und es dann einem künstlerischen Plane einfügt, bis ein Jedes als Kunst und Vernunft erscheint und auch die Schwäche noch das Auge entzückt. Hier ist eine grosse Masse zweiter Natur hinzugetragen worden, dort ein Stück erster Natur abgetragen: - beidemal mit langer Uebung und täglicher Arbeit daran. Hier ist das Hässliche, welches sich nicht abtragen liess, versteckt, dort ist es in's Erhabene umgedeutet.“<sup>3</sup>

Dies ist nach Nietzsche nicht jedem anzuraten und Voraussetzung ist große Selbstsucht. Der Dandy macht sich dabei zu einem Betrachtungsobjekt, das in seiner selbstbewussten Präsenz und Dominanz, durch seine Wertschätzung der eigenen Person, neue ästhetische Maßstäbe setzt.

Die Stärkung des Willens und die Disziplinierung der Psyche, der Kult der Künste und die Kultivierung der Persönlichkeit sind für den Dandy Praktiken, die in ihrem „Zeremoniell“<sup>4</sup> eine Affinität zur Religiosität ausweisen. So bezeichnet Baudelaire den Dandyismus als eine Form von Religion<sup>5</sup>:

„Inhaltlich läßt sich diese Religion des Dandytums bestimmen als Bekämpfung und Besiegung des Natürlichen: hier verknüpft sich Baudelaires Deutung des Dandytums mit einem Grundmotiv seiner Ästhetik [...]“.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Le Rider: Nietzsche in Frankreich. S. 16. Vgl. auch Nietzsche: KSA 13. Nachlaß 1887–1889. S. 118.

<sup>2</sup> Le Rider: Nietzsche in Frankreich. S. 24.

<sup>3</sup> Nietzsche: KSA 3. Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. S. 530.

<sup>4</sup> Hinterhäuser: Fin de siècle. S. 89.

<sup>5</sup> „Ich hatte wahrhaftig nicht ganz unrecht, den Dandyismus als eine Art Religion zu betrachten.“ (Baudelaire: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857–1860. S. 243)

<sup>6</sup> Hinterhäuser: Fin de siècle. S. 89.

Dass das Böse für Baudelaire gleichbedeutend mit Geistlosigkeit und Vulgarität ist, erklärt, warum „ein Verbrechen, das ein Dandy begeht, nur dann den Verlust seiner Zugehörigkeit zu jener ‚stolzen Kaste‘ bedeuten [würde], wenn er sich dabei von einem trivialen Motiv leiten ließe – ein Gedanke, der ein paar Jahrzehnte später bei Oscar Wilde“<sup>1</sup> auftaucht. In der Tat greift Wilde diesen Gedanken in seinem Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* auf, was an anderer Stelle im Zusammenhang mit Nietzsche genauer untersucht werden soll. Nietzsches Lehre vom Verbrecher beinhaltet ebenfalls Überlegungen dazu, inwieweit niedere oder höhere Ziele eine Handlung motivieren und ihr einen individuellen Wert verleihen.<sup>2</sup>

Bei Nietzsche findet man in seinen *Nachgelassenen Fragmenten* (1875–1879) Aussagen dazu, dass die Kunst als Surrogat für die Religion fungiere.<sup>3</sup>

Auch wenn Nietzsche Baudelaire in vielen Punkten seiner Ausarbeitungen der Figur des Dandys zustimmt, ist sein Verhältnis zu Baudelaire von Ambivalenz bestimmt. So verurteilt Nietzsche, der die christliche Religion strikt ablehnt, Baudelaires Christentum, seine „Besessenheit von der Erbsünde“ und sein Streben „nach Überschreitung des Wirklichen“.<sup>4</sup> Er ist für Nietzsche „nicht nur ein Décadent, sondern auch ein Idealist, ein platonischer Christ und damit in gefährlicher Nähe zu den *Hinterweltlern*.“<sup>5</sup>

Die Schwermut und Langeweile, derer sich der Dandy durch Vergeistigung entledigt, macht ihn aus Nietzsches Sicht zu einem der Wirklichkeit entrückten Visionär, der am Leben unbeteiligt bleibt. Dieses Unbeteiligtsein ist für Nietzsche ein Mangel an Instinkt und an Wille zum Leben und als ein Zeichen von Décadence einzustufen.

Im Rahmen dieser Studie ist zudem besonders festzuhalten: Der Dandy, dessen Leistung darin besteht, sich selbst zu disziplinieren und seine Menschlichkeit<sup>6</sup> zu überwinden, verfolgt dabei die Absicht, sich zu einem Kunstwerk zu stilisieren und durch Leidenschaftslosigkeit und Affektkontrolle sich, seine Triebe, Gefühle und Gedanken zu beherrschen. Darin offenbart sich ein Aspekt des Dandyismus, der Nietzsches Vorstellung eines gesunden Leibes und höheren Menschen unterläuft. Die intellektuelle Distanz zum Leib und die Verneinung der

---

<sup>1</sup> Hinterhäuser: *Fin de siècle*. S. 89–90.

<sup>2</sup> KAPITEL III: Überleitung – Grundlagen einer Neubewertung von Krankheit und Verbrechen.

<sup>3</sup> Nietzsches Stellung zum Begriff Kunst und Religion wird im folgenden Abschnitt *Nietzsches Ästhetik: Bewertungsmuster für die Figur des Décadent: Kunst und Leben* genauer betrachtet.

<sup>4</sup> Le Rider: Nietzsche in Frankreich. S. 12.

<sup>5</sup> Le Rider: Nietzsche in Frankreich. S. 12–13. (Er zitiert hier Kopp, Robert: Nietzsche, Baudelaire, Wagner. A propos d’une définition de la décadence. In: *Travaux de littérature*. Publiés par l’ADIREL. Vol. I. S. 203–216: Klincksieck 1988. S. 208)

<sup>6</sup> Menschlichkeit etwa im Sinne von Schwäche: Triebe, Affekte, Mitleid, Gefühl, Demut usw.

menschlichen Natur stellen eine Absage an die harmonische, einheitliche Handlung des Leibes dar, der gerade über die Affekte, Gefühle und Triebe kommuniziert.<sup>1</sup> Da die Einheit des Leibes eine entscheidende Rolle in Nietzsches Philosophie darstellt, kann er diese Facette des Dandyismus nicht gutheißen.

Der Baudelaire'sche Dandy leidet an den gesellschaftlichen Verhältnissen, denen er zu entfliehen versucht, und legt dabei selbstzerstörerische Züge an den Tag. Das Streben nach *Élévation*, nach dem Aufstieg in höheren Sphären stellt für ihn den Idealzustand seiner Existenz dar, denn es ist nicht sein Ziel, die Verhältnisse, unter denen er leidet, zu ändern. Er leidet schweigend, seine ästhetizistische Rebellion bleibt wirkungslos. In eins steht damit auch sein Wissen um und seine Gleichgültigkeit gegenüber der Konsequenzlosigkeit seiner Revolte. Sein absehbarer Untergang lässt ihn wortwörtlich kalt.

Nietzsches Vorstellung eines höheren Menschen dagegen führt darauf, dass dieser per se Wandel herbeiführt. Die Aufgabe des Individuums ist es nach diesem Verständnis nicht, der Gesellschaft einfach durch Gehorsam und Anpassung zu dienen. Es ist aber auch nicht das Baudelaire'sche Verständnis des Dandys, der Gesellschaft aktiv oppositionell gegenüber zu stehen. Diese Opposition verwirklicht sich vielmehr vor allem darin, der Gesellschaft ‚enthoben‘ zu sein. Bei Nietzsche dagegen ist das Individuum als höherer Mensch im Kontext des Willens zur Macht begriffen:

„Das herausfallende Einzelindividuum hat in Nietzsches Philosophie eine viel weitergehende Bedeutung als bei Bourget. Bezogen auf das Ziel der Steigerung des Lebens, ließe sich das Abweichen vom Allgemeinen in der dekadenten Sensibilität des einzelnen auch als ästhetischer Wille zur Macht verstehen. Das Wesentliche des Individuums bei Nietzsche geht nicht in seiner Funktion für die Gemeinschaft auf, diese stellt vielmehr die Grundlage für das Wirken der höchsten Exemplare dar.“<sup>2</sup>

Dem Baudelaire'schen Programm des Dandys, seine gegebenen Ursprünge durch ständige Exerzitien zu überwinden und zu kontrollieren, steht für dieses Wirken der höchsten Exemplare dabei Nietzsches leitende Forderung nach einem willensbejahenden Leben im natürlichen Leib gegenüber. Nietzsche befürwortet Disziplinierung des Geistes und Überwindung von Schwächen und gesellschaftlichen Schranken – wie er es beim Baudelaire'schen Dandys beobachtet –, aber als Verwirklichung des Willens zur Macht und der Weiterentwicklung der Menschheit. Fußen diese Disziplinierungen jedoch auf einem

---

<sup>1</sup> Weitere Literatur hierzu: Tietz: Die Grammatik der Gefühle, Bitsch: Physiologische Ästhetik und Caysa: Ein Versuch, Nietzsches Affektenlehre systematisch zu verstehen.

<sup>2</sup> Kafitz: *Décadence in Deutschland*. S. 73.

lebensverneinenden Prinzip und dem entsprechenden individuellen Selbstverständnis des Dandys, so sind sie mit Nietzsches Philosophie nicht vereinbar. Eine derart lebensfeindliche Tendenz kristallisiert sich jedoch im Spektrum der Figur des Dandys mehr und mehr heraus. Der Wandel vom Dandy und Flaneur zum Décadent verläuft bei den hier untersuchten Figuren fließend. Sowohl Honoré de Balzac, als auch Barbey d'Aurevilly benennen die Bestrebungen einer Selbstverdinglichung als *die* Verkörperung des Dandytums.<sup>1</sup> Während der Dandy in seiner öffentlichen Zurschaustellung seines verkünstlichten und kontrollierten Körpers als ‚Möbelstück‘ oder ‚mechanische Puppe‘ gesehen wird<sup>2</sup>, verlassen die literarischen Décadents diese körpergebundene Bühne im Verlauf ihres Lebens und finden Ersatzkörper. Insbesondere die in dieser Studie untersuchte Nachaußenverlagerung der literarischen Décadents in Objekte<sup>3</sup> greift diese Schwerpunktverlagerung des Lebensprogrammes auf.

Klee betont in Einklang damit, dass der Baudelaire'sche Dandy zu einem vergeistigten, körperlosen Wesen wird, dessen anfänglich gerade auch publikumsheischende Auftritte immer mehr in den Hintergrund rücken:

„Der Dandy ist Visionär, insofern er sich mit seinem Intellekt und seiner Seele bereits in der anderen Welt bewegt. Daher sein entrückt-blasiertes Benehmen, sein unbeteiligtes Beobachten, daher sein Leben als Flaneur.“<sup>4</sup>

Die herablassende Pose des Dandys gegenüber der Welt, derer er müde ist und von der er sich distanziert, zeugt von Resignation, Lebensüberdruß und – im Sinne Nietzsches – von Krankheit. In *Ecce Homo* entwirft er im Oktober 1888 eine Einschätzung von Wagner, die sich als kritische Wendung auch auf den Dandy – und die hier zu untersuchenden literarischen Figuren – übertragen lässt:

„Er ist verurtheilt, Schauspieler zu sein. Seine Kunst selbst wird ihm zum beständigen Fluchtversuch, zum Mittel des Sich-Vergessens, des Sich-Betäubens [...]. Ein solcher

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu Balzac, Honoré de: Abhandlung über das elegante Leben, in: *Pathologie des Soziallebens*. Hg. von Edgar Pankow. (Reclam-Bibliothek. Band 20019). Dt. Erstaussg., 1. Aufl. Leipzig. Reclam 2002. S. 38–97. S. 84 und Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée: *Über das Dandytum und über George Brummell. Ein Dandy ehe es Dandys gab*. Ausgewählte Essays in Einzelbänden. Band 2. 1. Aufl. Berlin: Matthes & Seitz 2006. S. 26. Klaus Bartels verweist auf diesen Umstand, spricht aber bei der „Verkünstlichung des Romanhelden“ des Esseintes von der Verdinglichung des Körpers. (Bartels, Klaus: Trockenlegung von Feuchtgebieten. Christian Krachts Dandy-Trilogie, in: *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Hg. von Olaf Grabienski/Till Huber/Jan-Noël Thon. Berlin u. a. de Gruyter 2011. S. 207–226. S. 214) Dies ist, so wird diese Studie zeigen, genauer abzugrenzen, da sich bereits sehr früh im Roman eine Flucht des Individuums (Geist / Ich) aus dem Körper in andere Dinge andeutet.

<sup>2</sup> Balzac: Abhandlung über das elegante Leben. S. 84.

<sup>3</sup> Vgl. die Unterkapitel zu *Körper-, Leibes- und Lebensflucht* in *KAPITEL II: Figurenanalyse 1: Intellektuell-ästhetische Fluchten*.

<sup>4</sup> Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 103.

„Unfreier“ hat eine Haschisch-Welt nötig, fremde, schwere, einhüllende Dünste, alle Art Exotismus und Symbolismus des Ideals, nur um *seine* Realität einmal loszusein, - er hat Wagnersche Musik nötig... Eine gewisse Katholicität des Ideals vor Allem ist bei einem Künstler beinahe der Beweis der Selbstverachtung, von „Sumpf“: der Fall Baudelaire's in Frankreich, der Fall Edgar Allan Poe's in Amerika, der Fall Wagner's in Deutschland.“<sup>1</sup>

Dagegen entspricht die Revolte des Dandys gegen das Nützlichkeitsdenken des Industriezeitalters, die darin besteht, dass

„Schönheit als Künstlichkeit, Schönheit als Akt der Phantasie, des Verstandes und des Willens, als widernatürliche und nutzlose Verwirklichung des ästhetischen Prinzips“<sup>2</sup>

zelebriert wird, nicht Nietzsches Konzept eines ‚ästhetischen Willens zur Macht‘ als jenem höheren Ziel, welches das Handeln des großen Menschen leitet und rechtfertigt.<sup>3</sup>

### ***Der Wandel im Décadence-Verständnis***

Die Auffassung Nietzsches, dass bestimmte Aspekte der Programmatik des Dandyismus als ‚krank‘ abzulehnen sind, gewinnt an Gewicht durch das Wiederaufkommen und die semantische Aufladung des Décadence-Begriffs um die Jahrhundertwende. Dieser Wandel im Décadence-Diskurs sei zunächst erläutert, bevor eingehender auf Nietzsches Verständnis der Décadence und seine Bewertung dekadenter Elemente im gesellschaftlichen und individuellen Kontext Bezug genommen wird.

Diese Entwicklung in der gesellschaftlichen Position und der literarischen Verarbeitung der Décadence-Verständnisse vollzieht sich von einem ästhetisch-philosophischen Standpunkt aus über medizinisch-positivistische und evolutions-biologisch begründete Erkenntnisse hin zu einer Fixierung des Problems auf körperlicher Ebene: Degeneration, Entartung und Krankheit. Als die Décadence zum „europäischen Modewort“ wird, bezeichnet sie nach

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 13. Nachlaß 1887–1889. S. 601.

<sup>2</sup> Hinterhäuser: *Fin de siècle*. S. 90.

<sup>3</sup> Denn dieser große Mensch begeht keine Lebensflucht und hat ein konkretes Ziel vor Augen. Vgl. Stobbe, Erhard: *Nietzsches Lehre vom Verbrecher*. Dissertation. Marburg 1964. S. 73. Die Ablehnung der dekadenten Dandys ist bereits in Nietzsches Definition des Willens zur Macht angelegt. Vgl. u. a. Engelhardt: *Die Transformation des Willens zur Macht*. S. 501; Nietzsche: KSA 6. *Der Fall Wagner* u. a. S. 11 ff.; Le Rider: *Nietzsche in Frankreich*. S. 29.

Erwin Koppen eine dem Fortschritt entgegengestellte, eskapistische Züge tragende Abwehrreaktion, bei der dem Künstlichen, Perversen und Kranken Vorrang gegeben wird.<sup>1</sup>

Wie erörtert ging es Baudelaire bei seinem Konzept des Dandyismus nicht um Krankheit, sondern um ein ästhetisches Programm, das sich durch Eleganz, Kraft und geistige Überlegenheit auszeichnet. Die Revolte gegen den Fortschrittsgedanken und die Etablierung des Schönen in seiner Selbstgenügsamkeit vor dem Nützlichen entsprechen diesem Programm. Morbide, perverse und pathologische Züge erhalten die Dandys der *Décadence* erst durch die zeitgenössischen Körperdiskurse.<sup>2</sup>

Das durch die gesellschaftlichen Umstrukturierungen zu einer nivellierten Massengesellschaft und durch die kapitalistische Ausrichtung alles Denkens und Handelns vorbereitete Gefühl eines – etwa aus der Sicht Baudelaires – gesellschaftlichen Niedergangs erhielt Nahrung durch eine von der französischen Psychiatrie entwickelte Entartungshypothese, die dazu diente Geisteskrankheiten zu erklären, die weder rein körperlichen noch rein seelischen Ursprungs sind: Die Entartung diente als Erklärung dafür, dass sich geistige und körperliche Krankheiten über Generationen weitervererben.

B.A. Morel (1809–1873), ein in Wien geborener französischer Psychiater, erklärt darüber hinaus 1857 die Erkrankung bisher gesunder Familien mit seiner Degenerationstheorie, ausgehend von einer allgemeinen generativen Regression. Morel spricht hier von einer vererbaren, kontinuierlichen Verschlechterung der genetischen Defekte, die nicht nur ein erhöhtes Risiko zu erkranken, sondern eine Verstärkung der Krankheitssymptome über die Generationen hindurch darstellen. Dabei geht er aus theologischem Blickwinkel davon aus, dass die Degeneration durch den Sündenfall bedingt ist. Weitere Ursachen für die Entartung seien Umweltbedingungen, Milieu, Lebenswandel (Alkoholismus) und die durch die Vorfahren verursachten und erblich vermittelten Sünden. Diese Auffassung kommt der Vererbung körperlicher und moralischer Schwächen und Leidenschaften gleich. Symptome für diese von Morel postulierte Entartung sind nervöse Reizbarkeit und Sensibilität, normdivergentes Verhalten (Charakteranomalien, Kriminalität, sexuelle Perversion), körperliche und geistige Störungen und im Extremstadium körperliche Missbildungen. Jacques Joseph Valentin Magnan (1835–1916) nimmt Morels Degenerationstheorie auf,

---

<sup>1</sup> Vgl. Koppen: Dekadenter Wagnerismus. S. 46–47. Ausführliches Zitat zu seiner Einschätzung vgl. in der *EINLEITUNG*, Unterkapitel 2. *Hintergründe: Entwicklungen und Zusammenhänge*.

<sup>2</sup> Gut überschaubare Zusammenfassungen dieser Entwicklung finden sich unter anderem bei Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. S. 6, 12 ff., 19–40 und Koppen: Dekadenter Wagnerismus. S. 281 ff.

entwickelt sie jedoch anhand der Darwin'schen Evolutionstheorie weiter und lässt den religiösen Aspekt der Sünde außer Acht. In Deutschland findet diese Theorie Verbreitung durch den Neurologen und Psychiater Paul Julius Möbius (1853–1907).

Diese Forschungsentwicklung im medizinischen Bereich hat Folgen für die öffentliche Meinungsbildung: Sie bietet eine biologisch-medizinische Formel für die Décadence-Stimmung an.<sup>1</sup> Besonderen Einfluss auf die Anhänger der Décadence und deren Bekenntnisse ihrer eigenen Entartung<sup>2</sup> hatte Jacques-Joseph Moreaus (1804–1884) Annahme eines ursächlichen Zusammenhangs zwischen einem reizbaren Nervensystem und geistiger Genialität, die er bereits 1863<sup>3</sup> äußerte. Moreau ist geistiger Wegbereiter der aufkommenden Diskussion „inwieweit Entartung der Physis, des Nervensystems und der Psyche die intellektuellen Fähigkeiten der Betroffenen, insbesondere ihre künstlerische Schöpfungskraft nicht etwa schwächen, sondern im Gegenteil bis zur Genialität hin potenzieren konnten.“<sup>4</sup>

Dies ist eine Disposition der Entwicklung zum dekadenten Dandy, dessen intellektuelle Überlegenheit und Genialität sich mit Sensibilität, Nervenkrankheit und Psychosen überschneidet, ja Krankheit geradezu als Voraussetzung für Intelligenz (insbesondere in literarischen Texten) erscheinen lässt. Wenn Lombroso – dessen Werk *Genie und Irrsinn* 1887 ins Deutsche übersetzt wird und eine weite Verbreitung findet – nun mit seinen Untersuchungen deduziert, dass das Genie nicht nur eine durch Entartung forcierte Leistungspotenzierung des Gehirns darstellt, sondern dem physisch und psychisch diagnostizierbaren Stadium eines Wahnsinnigen und Kriminellen entspreche, dann bietet diese Feststellung Boden für eine Kriminalisierung der Décadence<sup>5</sup>, auf die in dieser Studie zurückzukommen ist.

---

<sup>1</sup> Vgl. Koppen: Dekadenter Wagnerismus. S. 282–283.

<sup>2</sup> Vgl. Koppen: Dekadenter Wagnerismus. S. 294–295.

<sup>3</sup> Vgl. Koppen: Dekadenter Wagnerismus. S. 285. Vgl. auch Nietzsches Überlegungen hierzu in *Menschliches, Allzumenschliches: Die Entstehung des Genies*. Unter anderem heißt es hier: „Der Witz des Gefangenen, mit welchem er nach Mitteln zu seiner Befreiung sucht, die kaltblütigste und langwierigste Benützung jedes kleinsten Vortheils kann lehren, welcher Handhabe sich mitunter die Natur bedient, um das Genie [...] zu Stande zu bringen [...] Es wurde schon erwähnt, dass eine Verstümmelung, Verkrüppelung, ein erheblicher Mangel eines Organs häufig die Veranlassung dazu giebt, dass ein anderes Organ sich ungewöhnlich gut entwickelt, weil es seine eigene Funktion und noch eine andere zu versehen hat, hieraus ist der Ursprung mancher glänzender Begabung zu errathen.“ (Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 194)

<sup>4</sup> Koppen: Dekadenter Wagnerismus. S. 285.

<sup>5</sup> Vgl. Lombroso, Cesare: *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte*. Mit Bewilligung des Verfassers nach der 4. Auflage des italienischen Originaltextes. Leipzig: Reclam 1887. Vgl. auch Koppen: Dekadenter Wagnerismus. S. 287. Er nimmt Bezug auf Lombrosos äußerlich benannte Merkmale des entarteten Genies, wie u. a. Magerkeit, Frühreife, Besonderheiten der Schädelbildung, Sterilität, Misoneismus, Vagabundentum, Impulsivität, Somnambulismus, Persönlichkeitsspaltung, Hyperästhesie, Paraästhesie und Amnesie.

Die auf diese zeitgenössischen Forschungsergebnisse folgende Supposition einer so bedingten Genialität und Kriminalität leitet zum Wandel von einer ursprünglich als intellektuell rezipierten Revolte hin zu einer vorwiegenden Betrachtung und Erklärung der Revolte als Resultat körperlich-geistiger Degenerationserscheinungen. Doch es ist nicht die durch wissenschaftliche Erkenntnisse beeinflusste Sichtweise allein, welche die Décadents auf körperlich Degenerierte reduziert, dazu trägt auch die freiwillige Integrierung dieser Verfallsaspekte in das Selbstbild des dekadenten Dandys bei.

Dabei geht ein Konzept ‚höherer Entartung‘ konform mit einer expliziten Ambiguität des Dandys<sup>1</sup> und seiner postulierten geistigen Überlegenheit und stellt – dies in Betracht gezogen – für die Einschätzung der literarischen Décadents ein besonders starkes Faszinosum dar:

„So treten nun allenthalben die ‚dégénérés supérieurs‘ auf, die zwar im biologischen Sinne entartet sind, dabei aber von äußerstem künstlerischem und intellektuellem Raffinement – Gestalten, durch die die Verfasser der Décadence-Literatur ihre provozierende Sympathie mit der Entartung bekunden konnten.“<sup>2</sup>

Nordau, der sein Buch *Entartung* (1893) Lombroso widmete<sup>3</sup>, überträgt dessen Rückschlüsse auf die zeitgenössischen Schriftsteller, er spricht vom „Diabolismus Baudelaires“, dem der „Gestörte“ Barbey d’Aurevilly als Dandy nachempfiehlt, aber auch von Huysmans, Wilde und Nietzsche.<sup>4</sup> Er erklärt:

„Die Entarteten sind nicht immer Verbrecher, Prostituierte, Anarchisten und erklärte Wahnsinnige. Sie sind manchmal Schriftsteller und Künstler. Aber diese weisen dieselben geistigen – und meist auch leiblichen – Züge auf wie diejenigen Mitglieder der nämlichen anthropologischen Familie, die ihre ungesunden Triebe mit dem Messer des Meuchelmörders oder der Patrone des Dynamit-Gesellen statt mit der Feder und dem Pinsel befriedigen.“<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 147; Jäger-Trees: Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthal’s Dramen und Erzählungen des Frühwerkes. S. 183; Koppen: Dekadenter Wagnerismus. S. 98–99. Überschreitung der Geschlechtergrenzen der hier untersuchten literarischen Protagonisten u. a. durch Kleidung und Homosexualität, Neigung zur Hysterie und Androgynismus.

<sup>2</sup> Koppen: Dekadenter Wagnerismus. S. 288.

<sup>3</sup> Vgl. Kafitz: Décadence in Deutschland. S. 239.

<sup>4</sup> Nordau, Max Simon: *Entartung. Zweiter Band. Drittes Buch. Die Ich-Sucht*. 2. Auflage. Berlin NW: Verlag von Carl Dunder 1898. Kapitel III. Decadenten und Ästheteten. Zu Baudelaire und Barbey d’Aurevilly S. 97; zu Huysmans u. a. S. 100, 106; zu Wilde u. a. S. 133. Zu Nietzsche vgl. auch die Arbeit von Person, Jutta: *Der pathographische Blick. Physiognomik, Atavismustheorien und Kulturkritik 1870 - 1930*. Studien zur Kulturpoetik. Band 6. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. Zugl.: Köln, Univ., Diss., 2003. S. 158 ff.

<sup>5</sup> Kafitz: Décadence in Deutschland. S. 240 (zitiert aus: Nordau: *Entartung*. Zweiter Band). Wenn Nordau mit polemischer Stimme fordert, man müsse das Entartete verbieten, so zeichnet sich hier bereits eine Kriminalisierung der Décadence ab, die zur Zeit des dritten Reiches in die Tat umgesetzt, mit vermeintlich jüdischen Charakteristika verknüpft und zu einem rassistischen und nationalsozialistischen Kampfbegriff instrumentalisiert wird. Nordaus Kritik bezieht sich gezielt auf die Kraftlosigkeit, Mutlosigkeit, Willenlosigkeit und Handlungsunfähigkeit. (vgl. Kafitz: Décadence in Deutschland. S. 240)

In Bezug auf die Kriminalisierung und Pathologisierung der *Décadence* ist noch einmal festzuhalten, dass der Baudelaire'sche Dandy gerade kein vulgärer Krimineller ist. Daran erinnert nicht nur Oscar Wildes Dandy Lord Henry den Hauptprotagonisten des Romans, *Dorian Gray*, wenn er sagt: „Alles Verbrechen ist gewöhnlich, gerade wie alle Gewöhnlichkeit ein Verbrechen ist.“ (285)<sup>1</sup> Auch in Huysmans *Gegen den Strich* kommt dieses Prinzip zum Ausdruck, indem des Esseintes – so sehr seine Krankheitsbilder den zeitgenössischen medizinischen Erkenntnissen entsprechen mögen – sich keines ordinären Verbrechens schuldig macht. Die Verbrechen der hier untersuchten Protagonisten sind anderer Natur und folgen einem Konzept, das fern gesellschaftlicher Jurisdiktion einen Vergleich mit Nietzsches Lehre vom Verbrecher nahelegt. Es soll gezeigt werden, dass die Verbrechen der literarischen *Décadents* (mit gewissen Einschränkungen) vorwiegend einem intellektuellen Programm entspringen und nicht Konsequenz einer körperlichen und geistigen Degeneration sind. Dieses intellektuelle Programm eines Agierens jenseits von Gut und Böse wird verursacht durch eine intellektuelle Trennung vom Leib, wie bei Schopenhauer postuliert, jedoch ist es weiterentwickelt zu einer vollständig von Leibeskonsequenz und Moral unabhängigen Haltung. Das verweist auch auf andere, weitere Bedingungen und Ursachen für die körperliche und geistige Krankheit der literarischen Gestalten und ihrer physiognomischen und pathognomischen Zeichnung, als bislang in der Forschung entwickelt worden sind.

### ***Der Décadence-Diskurs***

Laut Kafitz kann Nietzsche

„mit einiger Einschränkung als Diskursivitätsbegründer der *Décadence* im deutschsprachigen Raum gelten, da einige Autoren der Jahrhundertwende wie Thomas Mann oder Hugo von Hofmannsthal ihre *Décadence*-Vorstellung mit seinem Namen verknüpfen, im Prinzip gehörte er aber selbst zu denjenigen, die den Faden der eigentlichen Diskursivitätsbegründer in Frankreich weitergesponnen haben.“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. auch Baudelaire's Ansicht zu dieser Thematik: „[...] ein Dandy kann niemals ein gewöhnlicher Mensch sein. Wenn er ein Verbrechen beginge, so wäre das vielleicht noch keine Einbuße; sollte dieses Verbrechen jedoch einen trivialen Grund haben, so verfiere er auf ewig der Schande.“ In: Baudelaire, Charles: *Der Maler des Modernen Lebens*, in: *Aufsätze zur Literatur und Kunst. 1857–1860*. Hg. von Friedhelm Kemp. Unter Mitarbeit von Wolfgang Drost. (Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 5). München. Hanser 1989. S. 243 sowie in Zusammenhang mit Nietzsches Lehre vom Verbrecher *KAPITEL III*, Unterkapitel 2. *Nietzsches Neubewertung*.

<sup>2</sup> Kafitz: *Décadence in Deutschland*. S. 66.

Mit dem Aufkommen des Terminus der *Décadence* und seiner zahlreichen Bedeutungsfacetten findet Nietzsche eine neue Form der Analyse und Auseinandersetzung mit Persönlichkeiten und Phänomenen seiner Zeit, mit denen er sich unter anderem selbst identifizierte. In *Ecce Homo* erklärt Nietzsche im Aphorismus *Warum ich so weise bin* zu dieser Teilhabe an der *Décadence*:

„Brauche ich, nach alledem, zu sagen, dass ich in Fragen der *décadence* erfahren bin? Ich habe sie vorwärts und rückwärts buchstabirt.“<sup>1</sup>

Nietzsche sieht sich als Teil der *Décadence* und gleichzeitig außerhalb von ihr oder auch als über sie hinausgehend. Sie ist in seinen Augen eine europaweite Erscheinung, die sich bereits im Ländergrenzen überschreitenden Erfolg Wagners – den er als dekadenten Künstler *par excellence* einschätzt – verdeutlicht. Für Nietzsche zeugt die *Décadence* dabei sowohl für Modernität als auch für Verfall und Krankheit, der es sich entgegenzustellen gilt und als dessen Überwinder er sich sieht.

Bei näherer Betrachtung lassen sich bei Nietzsche drei unterschiedliche Verwendungsfelder des Begriffs *Décadence* feststellen. Auch wenn dies Anlass dafür sein kann, Nietzsche Widersprüchlichkeit vorzuwerfen, sind die drei Begriffsverwendungen hilfreich für das Verständnis und die Differenzierung von Nietzsches Bewertung und Haltung zur *Décadence* und ihren verschiedenen Ausprägungen.

Dieter Kafitz, der den *Décadence*-Diskurs in Deutschland ausführlich nachzeichnet, kann hier als Stichwortgeber herangezogen werden.<sup>2</sup> Demnach wird die *Décadence* einerseits als ein spezifisches „ästhetisches Konzept“ verstanden, das literarisch konzipiert und verarbeitet wird. Diese literarische *Décadence* stellt eine ästhetisch begründete Opposition zu gegebenen politischen, soziologischen und kulturellen Verhältnissen dar. Diese „Bedeutungsvariante“ ist vor Nietzsches Zusammenbruch 1889 – so legt Kafitz dar – wenig verbreitet. Nietzsches frühzeitige Auseinandersetzung mit diesem ästhetischen Konzept weist ihm, so folgert Kafitz, eine besondere „Vermittlerrolle“ zu, auch wenn seine Werke erst in den 90er Jahren weite Verbreitung erfahren.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 6. Der Fall Wagner u. a. S. 265 f.

<sup>2</sup> Kafitz spricht von „zwei zentrale[n]“, „miteinander konkurrieren[den]“ Positionen: *Décadence* als Niedergang und ästhetisches Prinzip. (Kafitz: *Décadence* in Deutschland. S. 70) In dieser Studie werden – der spezifischen Fragestellung der Untersuchung entsprechend – drei Positionen herausgearbeitet.

<sup>3</sup> Kafitz: *Décadence* in Deutschland. S. 70.

„Nietzsche war auf diesem Feld Vorreiter bzw. Rezeptionsvorläufer, der sowohl die künstlerische Komponente aus der Schule Gautier / Baudelaire als auch deren Modifizierung und die kulturkonservative Abwehr des Begriffs bei Bourget aufnahm.“<sup>1</sup>

Zweitens versteht Nietzsche die *Décadence* als Platzhalter für Regressionen auf wirtschaftlicher, kultureller und sozialer Ebene. Diesen Niedergang sieht Nietzsche ganz im Sinne Baudelaires als Voraussetzung von Neubeginn und Weiterentwicklung.

Die dritte und pejorative Verwendung des *Décadence*-Begriffs bei Nietzsche steht im Zusammenhang mit Entartung, Degeneration und Krankheit, welche mit der „Anthropologisierung der *Décadence*“ ihren Ausgangspunkt bei Bourget hatte, der sie psychologisch deutete und hierzu die *Décadence*-Autoren selbst zur Analyse heranzog. Diese Interpretationsmethode fand Anklang auch bei Kritikern wie Max Nordau, der die Inhalte der Texte auf die Krankheit und Entartung der Autoren zurückführte.<sup>2</sup>

Diese unterschiedlichen Perspektiven auf die *Décadence* bei Nietzsche seien im Folgenden näher dargelegt.

### *Décadence als ästhetische Opposition*

Die literarische *Décadence* ist von ihrem Kunstkonzept her nicht von Anfang an in Zusammenhang mit Degeneration und Entartung zu sehen. Wie bereits im Zusammenhang mit Baudelaires Dandyismus erläutert, verkörpert die literarische *Décadence* den Willen des Individuums zur Selbstbestimmung, zur Souveränität, sich außerhalb gesellschaftlicher Reglementierung frei zu bewegen. Utilitarismus und Moral werden verabschiedet und ihr Gegenteil – Zweckfreiheit, Umwertung gesellschaftlicher Werte im Kontext auch von Egoismus, Amoralität, Asozialität usw. – wird leitend:

„Während im allgemeinen Bewußtseinshorizont *Décadence* und Degeneration weitgehend zusammenfallen und damit die Verfallskonnotationen dominieren, erscheint die literarische *Décadence*, wie sie sich aus den Texten Gautiers und Baudelaires ablesen läßt, primär als eine ästhetische Opposition.“<sup>3</sup>

Dieses ästhetische Konzept begründet eine neue Form des Wahrnehmens von Kunst und Schönheit fernab klassizistischer Wertvorstellungen, indem es den Schönheitsbegriff nicht länger mit der klassischen Trias vom Guten, Wahren und Schönen in Verbindung bringt,

---

<sup>1</sup> Kafitz: *Décadence* in Deutschland. S. 69–70.

<sup>2</sup> Kafitz: *Décadence* in Deutschland. S. 142.

<sup>3</sup> Kafitz: *Décadence* in Deutschland. S. 135.

sondern in einen neuen Bezugsrahmen stellt: dem des Interessanten. Nicht länger unterliegt das Schöne dem Gebot eines moralischen Nutzens, sondern sprengt die Einheit von Form und Inhalt, Harmonie und Ordnung, bienséance (Anstand) und vraisemblance (Glaubhaftigkeit).<sup>1</sup>

Der Vorrang des Interessanten gewinnt an Provokation dadurch, dass es nicht länger vor dem Bereich des ursprünglich Hässlichen, des Anstößigen, Seltsamen, Fremden und Verbotenen Halt macht. Darunter fällt auch das Satanische, Grausame und Ekelhafte. Die von Autoren wie Heide Eilert und Briese-Neumann als Pervertierung bezeichnete niedere Lust und das Gefallen am Raffinement von Grausamkeit und Brutalität<sup>2</sup> haben unter diesem Gesichtspunkt zunächst nur bedingt mit dekadent-krankhaften Gelüsten zu tun, sondern vielmehr mit einer intellektuell begründeten, ästhetisch-provokativen Opposition und der grundsätzlichen Umwertung vorgegebener Werte.<sup>3</sup> Dem entspricht auch Wuthenows Feststellung, dass die Devise des l'art pour l'art:

„gegen die Unterordnung der Kunst unter die Moral nach wie vor aufbegehrt. Doch ist damit nun nicht der Zweck- und Sinnlosigkeit aller Kunst das Wort geredet, eher im Gegenteil: Kunst um der Kunst willen, das heißt, wie Nietzsche es versteht, Kunst als ein ‚großes Stimulans zum Leben‘.“<sup>4</sup>

Baudelaires und auch Gautiers aufklärerisch-revolutionäre Vorstellungen einer literarischen Décadence subsumiert Kafitz treffend damit, dass die

„Dominanzsetzung der Kunst nicht auf eine selbstgenügsame l'art pour l'art zielt, daß vielmehr die Abkapselung von der Erfahrungswirklichkeit einem Willen zur Selbstbehauptung in einer konformistischen Umwelt entspringt.“<sup>5</sup>

Eigentliches Ziel für den Proklamierenden des l'art pour l'art-Prinzip ist demnach eine „Durchbrechung von Traditions- und Autoritätsstrukturen“<sup>6</sup>. Die Position des Décadent als distanzierter Beobachter der Welt und des Ichs in Form des dédoublement (Selbstbeobachtung) sind das Ergebnis.

In diesem Sinne ist auch Nietzsche zunächst von der Vorstellung eingenommen, dass die Welt und die menschliche Existenz darin nur als ästhetische Phänomene gerechtfertigt werden können und dass Subjekt und Objekt verschmelzen, wenn das Individuum mit seinem

---

<sup>1</sup> Vgl. Kafitz: *Décadence in Deutschland*. S. 135–137.

<sup>2</sup> Vgl. Eilert: *Die Vorliebe für kostbar erlesene Materialien und ihre Funktion in der Lyrik des Fin de Siècle*. S. 426 und Briese-Neumann: *Ästhet-Dilettant-Narziss*. S. 280.

<sup>3</sup> Was auch an Nietzsches Umwertung aller Werte und seine Überlegungen zum Gefallen am Interessanten und Hässlichen erinnert (vgl. hierzu in dieser Arbeit *KAPITEL I*, Unterkapitel 4. Abschnitt *Nietzsches Ästhetik: Bewertungsmuster für die Figur des Décadent*).

<sup>4</sup> Wuthenow: *Muse, Maske, Meduse*. S. 108.

<sup>5</sup> Kafitz: *Décadence in Deutschland*. S. 141.

<sup>6</sup> Kafitz: *Décadence in Deutschland*. S. 141.

„Theater-Auge“ sich selbst zuschaut.<sup>1</sup> Die Vorrangstellung des Interessanten und Hässlichen vor dem moralisch Guten als höhere Kultur, die sich der Eindeutigkeit entzieht und dadurch die Neugier weckt, entwickelt Nietzsche unter anderem in *Menschliches, Allzumenschliches* und *Morgenröte*.<sup>2</sup> Die Rezeption des geheimnisvollen Fremden und Rätselhaften, unabhängig von seiner moralischen Herkunft, erweitert das Erfahrungsspektrum und verändert die Bewertungsmaßstäbe. Alles kann nach Nietzsche aus dieser Perspektive interessant sein. Voraussetzung sind die intellektuelle Fähigkeit des *dédoublement* und emotionale Distanz in der Wahrnehmung des Interessanten. Ideal dieser ästhetischen Sichtweise ist der Dandy, der auch sich selbst als widersprüchliches Zeichen erschafft, dadurch interessant wird und seine faszinierende Wirkung erhält. Sein Kult der Kälte, die Kontrolle seiner Gefühlswelt und seine Distanz zu sich selbst und der Gesellschaft machen ihn zum Vertreter dieser neuen Ästhetik des Interessanten.

Im Verlauf seines Schreibens beginnt Nietzsche die Ästhetik des Interessanten und des *dédoublement* anzuzweifeln. Zwar sieht er die Loslösung des Artistischen von traditionellen Maßstäben als Merkmal großer Dichtung, jedoch meint er in der praktizierten Selbstbeobachtung auch etwas Entartetes, Widernatürliches zu entdecken.<sup>3</sup> Kafitz beschreibt diese Position Nietzsches so:

„Während Nietzsche einerseits das Artistische als ein grundsätzliches Merkmal großer Dichtung bezeichnet, wird andererseits, besonders in den späteren Schriften, trotz aller Faszinationskraft eines verfeinerten Sprachbewußtseins, das Problematische der Schönheit des Interessanten betont. Kritisiert werden die Effekte, die mittels des Seltenen und Seltsamen sowie überraschender Konstellationen erzeugt werden. Die Virtuosen gelten als Feinde ‚der geraden Linie‘, ‚begehrlich nach dem Fremden, dem Exotischen, dem Ungeheuren, dem Krummen, dem Sich-Widersprechenden‘.“<sup>4</sup>

Bourgets Einfluss auf eine modifizierte Bedeutung des *dédoublement* ist mit zu berücksichtigen. Er begründet seine kulturkonservativen Argumente durch eine psychologische und pathologische Deutung des ästhetischen Prinzips. Er greift das Konzept

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 3. *Morgenröte*. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. S. 297. Vgl. Kafitz: *Décadence in Deutschland*. S. 78.

<sup>2</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 2. *Menschliches, Allzumenschliches*. S. 211; Nietzsche: KSA 3. *Morgenröte*. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. S. 200; Nietzsche: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a. S. 153 ff.

<sup>3</sup> „Wir haben weder Zeit noch Neugierde genug, uns dergestalt um uns selbst zu drehen. Es steht, tiefer angesehen, sogar *noch* anders: wir mißtrauen allen Nabelschauern aus dem Grunde, weil uns die Selbstbeobachtung als eine *Entartungsform* des psychologischen Genies gilt, als ein Fragezeichen am Instinkt des Psychologen: so gewiß ein Maler-Auge entartet ist, hinter dem der *Wille* steht, zu sehn, um zu sehn.“ (Nietzsche: KSA 13. Nachlaß 1887–1889. S. 231)

<sup>4</sup> Kafitz: *Décadence in Deutschland*. S. 80.

Baudelaires auf, jedoch ist es nicht länger Prinzip einer ästhetischen Opposition, sondern vielmehr Zeichen für ein Desinteresse am Leben, das zur Zersetzung des gemeinschaftlichen Kollektivs und somit des ‚organischen Ganzen‘ führt.<sup>1</sup> Mit dieser zur Ursprungsidee konträren Ansicht Bourgets von einer mit Dilettantismus gleichzusetzenden Décadence, geprägt durch Willensschwäche und Verlust von schöpferischen Kräften, beeinflusst er auch den deutschsprachigen Teil Europas.

Die sich hier abzeichnende Einstellung zur Décadence als einem in seiner ästhetischen Rechtfertigung diskreditierten Phänomen lässt sich bei Nietzsche und auch bei den Autoren (Huysmans, Wilde und Hofmannsthal) feststellen, die ihren Zweifeln am Vorrang der Kunst vor dem Leben im Verlauf der Figurengestaltung und Handlungsentwicklung Ausdruck verleihen. Dass die Kultivierung des Hässlichen von den Décadence-Autoren in den Kontext der Degeneration gestellt wird und in Zusammenhang mit der Kriminalisierung des Décadent interpretiert werden kann, ist nur eine Seite der Medaille. Die Annahme, dass die Kultivierung des Hässlichen rein intellektuell initiiert ist, ermöglicht es, sie aus der Sicht Nietzsches in zwei zusätzliche Bezugsrahmen der Décadence zu stellen: der Umwertung gegebener Werte und der damit einhergehenden Entwicklung eines höheren Menschen und Verbrechers einerseits und einer Krankheit von Seele, Geist und Intellekt als ein sich langfristig körperlich ausprägendes Phänomen andererseits.

### *Décadence als Niedergang und Aufstieg*

Die Thematik des Verfalls, der Erschlaffung und Verfeinerung taucht bei Nietzsche bereits sehr früh, unter anderem in *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), auf, jedoch ohne eine Verbindung zum Dekadenz-Begriff. Nietzsche verwendet im Zusammenhang mit Verfall und Niedergang Sonnenuntergangs- und Herbstzeitmetaphern<sup>1</sup>, die einen Neuanfang im Kreislauf des Niedergangs und Aufstiegs implizieren, wobei den ungebundenen, von der Norm abweichenden und sich gegenüber dem Gemeinwesen verselbstständigenden Menschen die auslösende Funktion zugesprochen wird. Ihnen, die allgemein als die Schwachstellen der Gesellschaft, die ihr Schaden zufügen, angesehen werden, kommt bei Nietzsche eine positiv konnotierte Bedeutung zu: Während die Starken für Stabilität sorgen, regen diese abartenden, schwächeren Naturen die Weiterentwicklung an. So heißt es im Aphorismus „Veredelung und

---

<sup>1</sup> Vgl. Kafitz: *Décadence in Deutschland*. S. 142–143. Es geht hier um zentrale Themen wie Lebensüberdruß und Identitätskrise.

Entartung“ im fünften Hauptstück zu „Anzeichen höherer und niederer Cultur“ in *Menschliches, Allzumenschliches* – Schriften, die er noch vor *Die fröhliche Wissenschaft* verfasst:

„Jedem Fortschritt im Grossen muss eine theilweise Schwächung vorhergehen. Die stärksten Naturen halten den Typus fest, die schwächeren helfen ihn fortbilden“.<sup>2</sup>

Während er zu Beginn seiner Auseinandersetzung mit der *Décadence* Anfang der 80er Jahre – beeinflusst von seiner Bourget-Rezeption – diese in ihrer kulturellen und literarischen Ausprägung kritisch betrachtet<sup>3</sup>, wobei er sie im Widerspruch zum Willen zur Macht versteht, nimmt er zwischen 1885 und 1888 im Verlauf seiner Rezeption französischer Autoren, wie Baudelaire und Gautier, eine veränderte Perspektive an: Er sieht in der *Décadence* nicht mehr nur die Krankheit des Willens, den Pessimismus und die Romantik der Hinterwelten, sondern sieht sie auch – so Le Rider – als „eine radikale und heilsame ‚Dekonstruktion‘ der falschen ästhetischen und moralischen Werte.“<sup>4</sup> In diesem Kontext ist die *Décadence* als eine Krankheit zu betrachten, die zu einer höheren Gesundheit führen kann, wenn die Gesellschaft stark genug ist, sie zu ihrem Vorteil zu nutzen. Im Vorwort von *Der Fall Wagner* bekennt Nietzsche in dieser Linie: „Wagner gehört bloß zu meinen Krankheiten. Nicht, dass ich gegen diese Krankheit undankbar sein möchte [...]“<sup>5</sup> und impliziert damit die positive und fortbildende Funktion der Erkrankung und deren anschließende Überwindung und Heilung. Ganz im Sinne einer Impfung („Inoculation“<sup>6</sup>) erfährt die Gesellschaft eine Stärkung ihrer Widerstandsfähigkeit, wenn sie diese Schwächung zulässt. Nietzsche konstatiert, dass eben die staatlichen Autoritäten keinen Raum für Veränderungen und Weiterentwicklungen geben, weil sie alles reglementieren, systematisieren und kontrollieren wollen.<sup>7</sup> Dabei missachten sie die Tatsache, dass die Gesellschaft – wie das natürliche Leben selbst – auch Abfallstoffe produziert. Im Frühjahr 1888 schreibt Nietzsche zum Begriff der *Décadence*:

„Der Abfall, Verfall, Ausschluß ist nichts, was an sich zu verurtheilen wäre: er ist eine nothwendige Consequenz des Lebens, des Wachstums an Leben. Die Erscheinung der *décadence* ist so nothwendig, wie irgend ein Aufgang und Vorwärts des Lebens: man hat es nicht in der Hand sie abzuschaffen. Die Vernunft will umgekehrt, daß ihr ihr Recht wird... Es ist eine Schmach für alle socialistischen Systematiker, daß sie

---

<sup>1</sup> Vgl. u. a. Nietzsche: KSA 3. Morgenröte. Idyllen aus Messina. *Die fröhliche Wissenschaft*. S. 398, 529.

<sup>2</sup> Nietzsche: KSA 2. *Menschliches, Allzumenschliches*. S. 188.

<sup>3</sup> Vgl. Kafitz: *Décadence in Deutschland*. S. 66 ff.; Le Rider: *Nietzsche in Frankreich*. S. 10 ff.

<sup>4</sup> Le Rider: *Nietzsche in Frankreich*. S. 29.

<sup>5</sup> Nietzsche: KSA 6. *Der Fall Wagner* u. a. S. 11 f.

<sup>6</sup> Nietzsche: KSA 2. *Menschliches, Allzumenschliches*. S. 189.

<sup>7</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 2. *Menschliches, Allzumenschliches*. S. 189. Die Begriffsverwendung der ‚Impfung‘ bei Nietzsches deutet ein Konzept von Gesellschaft an, bei dem diese gleich einem Organismus funktioniert.

meinen, es könnte Umstände geben, gesellschaftliche Combinationen, unter denen das Laster, die Krankheit, das Verbrechen, die Prostitution, die Noth nicht mehr wüchse. ... aber das heißt das Leben verurtheilen... Es steht einer Gesellschaft nicht frei, jung zu bleiben. Und noch in ihrer besten Kraft muß sie Unrath und Abfallstoffe bilden. Je energischer und kühner sie vorgeht, um so reicher wird sie an Missglückten, an Missgebildeten sein, um so näher dem Niedergang sein... Alter schafft man nicht durch Institutionen ab. Die Krankheit auch nicht. Das Laster auch nicht.“<sup>1</sup>

Eine grundsätzliche Verurteilung oder Geringschätzung von Décadence-Symptomen überhaupt ist demnach nicht als gegeben anzunehmen, vielmehr erscheint die Décadence im Lichte Nietzsches als eine notwendige und natürliche Erscheinung, die Potenzial zur Weiterentwicklung und Stärkung birgt. Laut Kafitz sind neben Nietzsche unter anderen auch Hjalmar Christensen und Wilhelm Weigand zu nennen, die innerhalb des Diskurses der Décadence neben Verfall auch eine Verfeinerung attestieren, die sich unter anderem in der Literatur niederschlägt: Christensen sieht, so fasst Kafitz zusammen, die Décadence aus kulturhistorischem Blickwinkel als „Zwischenzustand“, der [...] auch ein neues ästhetisches Potenzial hervortreten läßt“<sup>2</sup>, bei dem in literarischen Texten „ein Durchbrechen normierter poetologischer Konzepte zugunsten innovativer Gestaltungsmöglichkeiten“<sup>3</sup> stattfindet. Weigand, der sich mit Nietzsche beschäftigt, spricht vom Décadent als einem „grenzenlos entwickelte[n] Individuum“<sup>4</sup>, das „Segen und [...] Fluch“<sup>5</sup> zugleich verkörpere. Er formuliert über diesen Menschentypus und seine Leistung: „Die besten neueren Schriftwerke verdanken wir pathologischen Seelenzuständen ihrer Urheber“.<sup>6</sup> Innerhalb des Décadence-Diskurses wird neben der Pathologisierung und Pejorierung der Décadence-Erscheinungen „Verfall und Verfeinerung [...] mit kulturgeschichtlichen und anthropologischen Evolutionsvorstellungen verbunden“ und vor diesem Hintergrund „als Keim einer Weiterentwicklung“ betrachtet.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 13. Nachlaß 1887–1889. S. 255 f.

<sup>2</sup> Kafitz: Décadence in Deutschland. S. 232. Vgl. hierzu auch Hjalmar Christensens Artikel *Der Dekadent* (1894) in der Frankfurter Zeitung.

<sup>3</sup> Kafitz: Décadence in Deutschland. S. 232. Christensen nimmt eine besondere Rolle ein, da seine Überlegungen „als überzeugende Gegenposition zu den kulturkonservativen Pejorierungen verstanden werden konnte[n]“ (Kafitz: Décadence in Deutschland. S. 232). Die hier untersuchten literarischen Texte geben in diesem Kontext – so wird in dieser Studie deutlich – neben formalen innovativen Gestaltungsmöglichkeiten insbesondere durch die inhaltliche Gestaltung der Figuren, Anhaltspunkte für progressives Denken und Weiterentwicklung.

<sup>4</sup> Weigand, Wilhelm: *Friedrich Nietzsche: Ein Psychologischer Versuch*. München: Hermann Lukaschik, 1893. S. 1. (Zitiert nach Kafitz: Décadence in Deutschland. S. 234)

<sup>5</sup> Weigand: *Friedrich Nietzsche: Ein Psychologischer Versuch*. S. 1. (Zitiert nach Kafitz: Décadence in Deutschland. S. 234)

<sup>6</sup> Weigand, Wilhelm: *Das Elend der Kritik*. München: Hermann Lukaschik, 1895. S. 3.

<sup>7</sup> Kafitz: Décadence in Deutschland. S. 236.

Die literarischen Figurendarstellungen in diesem gedanklichen Kontext als energischen und wagemutigen Zwischenschritt der Autoren zu lesen, bei dem althergebrachte Bedingungen und Regeln umgestoßen und neu erprobt werden, lässt einen positiv konnotierten Bedeutungsspielraum bei der Betrachtung eben jener allzu leichtfertig als „krank“ betitelten literarischen Erscheinungen und Lebensentwürfe zu.

### *Die Décadence als Krankheit*

Die Décadence als Niedergang und Krankheit im pejorativen Sinne verwendet Nietzsche vor allem im Zusammenhang mit dem Christentum. An zahlreichen Stellen<sup>1</sup> greift er das Christentum mit seinen Maximen und alle durch sie beeinflussten Gesellschaftsstrukturen und Geisteshaltungen an (Humanismus, Demokratie usw.). Im Christentum mit seinen Forderungen nach absolutem, fraglosem Gehorsam, Altruismus, Mitleid und Unterdrückung der Triebe sieht er all jenes vereint, was dem gesunden Leben und den arterhaltenden Instinkten des Menschen entgegensteht. Blaise Pascals (1623–1662) bekannte Sentenz „Le moi est toujours haissable“ (Das Ich ist stets hassenswert) ist in Nietzsches Augen christlich motivierte, krankhafte Perversion.<sup>2</sup> Nietzsche polemisiert gegen die christlichen Werte vor allem deshalb, weil sie den menschlichen Leib als schlecht und als lästiges Gefängnis für die Seele abwerten und ihn durch Praktiken wie Askese, Selbstkasteiung, Reue und Buße verleugnen. In Zusammenhang mit den asketischen Priestern und der Geschichte der europäischen Krankheiten spricht Nietzsche davon, dass die Menschen an einem durch Alter und Ermüdung, Durchmischung und Kreuzung von unterschiedlichen Ständen und Rassen verursachten physiologischen Hemmungsgefühl leiden, das sich in Weltschmerz, Pessimismus, Unlustgefühlen und Depression äußert.<sup>3</sup> Die Ursache dieser Symptome wird nicht erkannt und der Kranke aufgrund dessen falsch behandelt: der asketische Priester und mit ihm die christliche Religion verteufeln den Leib, sie verlangen das Aushungern der

---

<sup>1</sup> Vgl. u. a. Nachgelassene Fragmente 1888–1889, Götzendämmerung 1889, Der Antichrist 1895, Ecce Homo 1908.

<sup>2</sup> Vgl. Le Rider: Nietzsche in Frankreich. S. 143.

<sup>3</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 5. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. S. 377–379. Dabei schließt Nietzsche auch, dass Krankheit sich auf den Charakter eines Volkes auswirkt. So spricht er davon, dass die deutsche Depression nach dem dreißigjährigen Krieg, welcher halb Deutschland mit Krankheiten verseucht hat, den Boden für deutsche Servilität und deutschen Kleinmut vorbereitet. Vgl. auch Schank, Gerd: *"Rasse" und "Züchtung" bei Nietzsche*. Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung. Band 44. 1. Auflage. Berlin: de Gruyter 2000. Bei der Interpretation der Figuren des Esseintes, Dorian Gray und dem Kaufmannssohn lassen sich in diesem Kontext der Religiosität, Entselbstung und Ernährung als Krankheitsverstärker Ansatzpunkte finden. Vgl. hierzu *KAPITEL II: Figurenanalyse 1: Intellektuell-ästhetische Fluchten*.

Leiblichkeit und Begierde. Mit der Erfindung der Sünde wird der Seele die Schuld an der Krankheit des Leibes gegeben und dadurch selbst krank gemacht. Das schlechte Gewissen und der religiös instigierte Kampf gegen die Krankheit des Leibes durch „Entselbstung“<sup>1</sup> und Hypnotisierung aller Affekte und Bedürfnisse bereiten den Weg zu geistigen Störungen.<sup>2</sup>

Während die asketischen Priester an der falschen Stelle zur Heilung ansetzen, hebt Nietzsche die Vorgehensweise der Griechen lobend hervor: Diese haben:

„Cultur an der rechten Stelle begonnen nicht an der ‚Seele‘ (wie es der verhängnisvolle Aberglaube der Priester und Halbpriester war): die rechte Stelle ist der Leib, die Gebärde, die Diät, die Physiologie, der Rest folgt daraus [...] das Christentum, das den Leib verachtete, war bisher das grösste Unglück der Menschheit.“<sup>3</sup>

Gerd Schank betont die Wichtigkeit der Ernährung in Nietzsches Philosophie der Gesundheit. Er begründet das damit, dass nach Nietzsche nur ein richtig ernährter Leib gesund und frei von physiologischen Hemmungsgefühlen sein kann.<sup>4</sup> Nietzsche sieht im Christentum und dessen „Ekel“<sup>5</sup> gegenüber dem natürlichen Leben in diesem Sinne einen Willen zum Untergang<sup>6</sup> und darin wiederum ein Verbrechen am Leben und ein Zeichen von Krankheit. Jedoch lässt sich jener Wille zum Untergang auch in Verbindung mit einem anderen Aspekt seines Denkens bringen: der Funktion der Erkenntnis. Sie ist eine Lebensnotwendigkeit und gleichzeitig eine Lebenszerstörer, die durch erkennende Selbstdurchschauung Ekel und Überdruß am Leben induziert und somit eine *Décadence* vorbereitet.

Nietzsche steht nicht allein mit seiner Forderung nach lebensfreundlichen heidnischen Werten, um dem ins Stocken geratenen Kreislauf am Wendepunkt einer geradezu exponenzierten, destruktiven Selbstdurchschauung neuen Schwung zum Leben zu verleihen.

Koopmann resümiert:

„Ja sagen zum Natürlichen [...] Nahezu jeder Schriftsteller der Jahrhundertwende ist in den Bannkreis dieser Überlegung geraten. Leben ist schon für Nietzsche ein höchst heidnischer Wert, und darin ist er der direkte Vorläufer Hofmannsthal's und Georges [...]“<sup>7</sup>

Kafitz konstatiert Nietzsches inflationären Gebrauch des negativ konnotierten *Décadence*-Begriffs mit einer gleichzeitigen Entdifferenzierung seiner Argumentation. Diese exzessive

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 5. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. S. 379.

<sup>2</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 5. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. S. 379–380.

<sup>3</sup> Nietzsche: KSA 6. Der Fall Wagner u. a. S. 149.

<sup>4</sup> Vgl. Schank: "Rasse" und "Züchtung" bei Nietzsche. S. 154.

<sup>5</sup> Nietzsche: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a. S. 18.

<sup>6</sup> Koopmann, Helmut: *Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und 1920. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997. S. 22.

<sup>7</sup> Koopmann: *Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und 1920*. S. 23.

Verwendung von *Décadence* zur Denunziation alles christlich Geprägten (darunter auch Wagner) steigert sich in seinen Spätschriften kurz vor seinem Zusammenbruch:

„[Dies] drückt eine geradezu manische Aversion gegen die christliche Moral sowie Humanismus und Demokratismus in ihrem Gefolge aus. Alles was von der Antike bis in die Gegenwart der Vorstellung von einem lebensbejahenden Machtwillen widerspricht, fällt unter das Verdikt der *Décadence*.“<sup>1</sup>

Die nicht nur in der *Décadence* vorherrschende christliche Ansicht, dass der Leib voller Sünde sei und Askese und Kasteiung der Triebe und Bedürfnisse durchzuführen sowie moralische Gebote zu befolgen seien, entlarvt Nietzsche als eine kranke, lebensfeindliche Regung, die von „Verarmung“<sup>2</sup> zeuge und den Menschen krank mache. Die bei den literarischen Figuren praktizierte leib- und lebensverachtende Haltung ist – in allein christlicher Tradition betrachtet – demnach Zeichen „tiefster Erkrankung“<sup>3</sup>, welche sich Nietzsches Annahme nach im ganzen Leib (Seele, Geist und Körper) niederschlägt. Diese zu überwinden, entwickelt er eine „grundsätzliche Gegenlehre und Gegenwerthung des Lebens, eine rein artistische, eine antichristliche“ und nennt sie „die dionysische“.<sup>4</sup>

### ***Nietzsches Ästhetik: Bewertungsmuster für die Figur des Décadent***

Die literarischen *Décadents* selbst sind Wesen voller Gegensätze und stellen in diesem Sinne viele Bezugspunkte zu progressiven Denkansätzen der Zeit dar, welche sich unter anderem bei Nietzsche kumulieren.<sup>5</sup> Dabei treffen Gegensätze wie *schön* und *hässlich*, *gesund* und *krank* immer wieder auf einander, wie auch die ambivalente Funktion der Kunst als Lebensförderin und gleichzeitig als Religionsersatz und Fluchtpunkt innerer Migration. Der eingehenden Figurenanalyse der in dieser Arbeit explizierten Texte wird im Folgenden Nietzsches Ästhetik als Erläuterungsinstanz für die literarischen Protagonisten vorangestellt.

---

<sup>1</sup> Kafitz: *Décadence in Deutschland*. S. 74.

<sup>2</sup> Nietzsche: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a. S. 19.

<sup>3</sup> Nietzsche: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a. S. 18.

<sup>4</sup> Nietzsche: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a. S. 19.

<sup>5</sup> Annemarie Pieper formuliert die Grundlage, unter der man Nietzsche verstehen muss: „Nietzsche war ein Philosoph, der in Gegensätzen dachte, ohne das Entgegengesetzte vermitteln oder versöhnen zu wollen. Beide Seiten des Gegensatzes haben ihre Berechtigung, da sie sich wechselseitig bedingen, und daher stehen sie gleichwertig nebeneinander.“ Pieper, Annemarie: Das stille Auge der Ewigkeit. Nietzsches dionysische Rechtfertigung der Kunst, in: *Die Auflösung des abendländischen Subjekts und das Schicksal Europas. Symposium 2000 des Nietzsche-Forums München. Vorträge aus den Jahren 2000–2002*. Hg. von Beatrix Vogel. (Mit Nietzsche denken. Publikationen des Nietzsche-Forums München e.V. Band 3). München. Buch & media 2005. S. 335–348. S. 336.

Dabei werden jene hier genannten gegensätzlichen Aspekte (*schön, hässlich, gesund, krank*) behandelt, die im Rahmen dieser Studie zentrale Bezugs- und Anknüpfungspunkte bieten.

### *Kunst und Leben*

Um die Antagonismen der literarischen *Décadents* sinnvoll in Nietzsches Auffassung und Deutungsmuster in Bezug zu setzen, bedarf es eines Überblicks zu Nietzsches Argumentation anhand seiner Überlegungen zu Kunst und Leben. Hierdurch öffnet sich der Blick in eine Phase intellektueller Emanzipation, die körperlich erlebter Einschränkung (u. a. durch Vererbung) und kulturell determinierter Heteronomie entgegengestellt wird.

Ziel Nietzsches ist dabei keine intellektuell begründete Flucht in eine metaphysische Welt, sondern die intellektuell etablierte Ästhetisierung einer Partizipation an der realen Welt, einer ästhetischen Rechtfertigung des Daseins.<sup>1</sup> In dieser Weise vollzieht sich die Inanspruchnahme der Kunst als Ersatz für den sich auflösenden metaphysischen Sinn durch die Chaos stiftende Erkenntnis einer Absurdität des Seins und Kunst als Konglomerat eines neuen physischen, d. h. auf Erfahrung basierenden Sinns (Genuss, Erlebnis, Stimulation). Disponiert sind jene, die sich mittels Intellekt über die alten Denkstrukturen erheben, jene, die sich so trauen, das Wesen der Dinge zu erschauen.<sup>2</sup>

Pieper setzt dieses Phänomen im Kontext von Nietzsches Teilhabe daran in Zusammenhang mit Pessimismus und Daseinsekel und der Chaos stiftenden Erkenntnis:

„Noch unter dem Eindruck der Schopenhauerschen Willensmetaphysik stehend, sieht der junge Nietzsche den Menschen als Spielball eines blindwütig und ziellos tobenden kosmischen Willens. Dieses eruptive Chaos, das der Mensch nicht zu bändigen vermag, verhindert ein sinnvolles Dasein. Den Menschen ekelt es, irgendetwas zu tun, denn seine ‚Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern [...] – die wahre Erkenntnis, der Einblick in die grauenhafte Wahrheit überwiegt jedes zum Handeln antreibende Motiv [...]. In der Bewusstheit der einmal geschauten Wahrheit sieht jetzt der Mensch überall nur das Entsetzliche oder Absurde des Seins [...].“<sup>3</sup>

Angesichts dessen erscheint Nietzsche die Kunst als „rettende, heilkundige Zauberin“<sup>4</sup>, welche mithilfe der Einbildungskraft in der Lage ist, jene negativen, erschütternden Erfahrungen über die Sinnlosigkeit allen Handelns vorstellungsmäßig in einer Weise

---

<sup>1</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a. S. 152.

<sup>2</sup> Nietzsche, Friedrich: KSA 8. Nachlaß 1875–1879, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999. S. 458.

<sup>3</sup> Pieper: Das stille Auge der Ewigkeit. S. 341; zitiert aus Nietzsche: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a. S. 57.

<sup>4</sup> Nietzsche: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a. S. 57.

ästhetisch so umzuformen, dass es sich damit trotz allem leben lässt. Dies erinnert – wie hier schon gesagt – an die drei Protagonisten, die sich im erkennenden Ekel von der Welt, d. h. der Gesellschaft und dem Leben abwenden und in die Kunst flüchten.

Nietzsches Bedeutungszuschreibung der Kunst für das Leben ist unterschiedlichen Perspektiven unterworfen, die Nietzsche im Verlauf seiner theoretischen Überlegungen einnimmt.<sup>1</sup> In Nietzsches Ästhetik steht dabei nicht etwa die Schönheit im Verein mit dem Wahren und Guten im Zentrum des Blickfeldes, sondern die Frage nach der perspektivischen Abhängigkeit ihrer Bewertung. Auch gerät so vor allem das ästhetisch Hässliche in den Fokus seiner Untersuchungen, was auch einen Vergleich mit den drei literarischen Figuren aufdrängt, welche auch das Hässliche, Zerstörerische und Grausame als etwas Erlesenes und Schönes genießen – beispielsweise in Darstellungen auf Gemälden, in der Verherrlichung des Krieges und Todes oder etwa dem Beobachten und Verursachen von Unrecht und Leid. Dabei erscheint das sich bereits ankündigende neue Verständnis dieser bewussten Entgrenzung nicht als kultivierte Perversion, sondern als die durch intellektuelle Sensibilität und Distanz gewonnene Erkenntnis über eine verborgene höhere Schönheit.

Zum Verständnis dieser Bedeutungszuweisung Nietzsches ist hier weiter auszuholen:

Der Trieb, Krieg zu führen, zu zerstören und zu unterwerfen, ist nach Nietzsche ein wichtiger Bestandteil der menschlichen Existenz, denn Platz für Neues kann erst dann entstehen, wenn Altes vernichtet wird. Im Vergleich mit seiner Zeit, der es seiner Meinung nach an Kampfgeist und Zerstörungswillen mangelt, lobt er bei den antiken Griechen das gesellschaftlich anerkannte Ausleben dieser Triebe in sublimierter Form: dem Wettkampf (das Agonale) und der Tragödie als Form von Kunst:

„Im Wettkampf wird ein ursprünglicher Trieb zur Vernichtung und Tötung kanalisiert und darf sich unblutig ausleben“.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Holger Rapior, der in seiner Arbeit einen ausführlichen Überblick über die Entwicklung ästhetischer Kategorien des Hässlichen und Schönen bietet, gibt darüber genauer Auskunft. Er konstatiert: „Weder reicht aber die frühe ‚Geburt der Tragödie‘, um die Spannweite der Perspektiven abzudecken, mit denen er auf Kunst und Ästhetik blickt, noch der gegenteilige Versuch, der allein von dem späten Konzept einer ‚Physiologie der Kunst‘ ausgeht. Dabei ist Nietzsches Philosophie teilweise ein Kontinuum, innerhalb dessen verschiedene Tonlagen sich abwechseln, teilweise aber auch der Ort krasser Widersprüche und Widersprüchlichkeiten.“ (Rapior, Holger: *Die ästhetische Umwertung. Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung einiger ästhetischer Kategorien des Häßlichen und des Schönen bei Nietzsche*. Tübingen: Universität Tübingen 1994. S. 4)

<sup>2</sup> Rapior: *Die ästhetische Umwertung*. S. 14 (Vgl. auch Nietzsche: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a.). Laut Rapior stellt Nietzsches Hochschätzung des Agonalen, welches die Entladung destruktiver Triebe ermöglicht,

Mit dem Zerstörungswillen geht nach Nietzsche auch die Lust an der Grausamkeit einher. Während die Lust an Grausamkeit und Brutalität der *Décadents* von vielen Zeitgenossen und in der Forschungsliteratur<sup>1</sup> als Perversion und Entartung bewertet und interpretiert wird, lässt sich hier eine andere Sichtweise erkennen: Nietzsche geht dabei wie so oft von den Griechen aus und zieht dann Schlüsse für seine Lehre. Er spricht in der 5. *Vorrede* seiner *Nachgelassenen Fragmente* zunächst davon, dass der Mensch ganz Natur sei und daher auch ihren Doppelcharakter besitze. So aber auch weiterhin, dass die unter dem Verdikt der Humanität verleugneten und als unmenschlich und grausam bewerteten Züge eines Menschen als Teil seiner Natur unter Umständen zugleich der fruchtbarste Boden für alle Humanität und höhere Taten und Werke seien.<sup>2</sup> Die Griechen haben – wie Nietzsche festhält – „einen Zug von Grausamkeit, von tigerartiger Vernichtungslust an sich“<sup>3</sup>, der in der Kunst (Bildhauerei, Tragödie) und in der Praxis (Wettkampf) in Ekel erregenden Szenen und einem unersättlichen und blutigen Sich-Zerfleischen zum Vorschein kommt und Ausdruck von Hass, Wut und Rache ist.<sup>4</sup> Mit dieser Art von Kunst und Wettkampf vollziehe sich eine Reinigung aufgetauter aggressiver Energien auf unblutige Weise. Dabei ist „der Kampf [...] das Heil, die Rettung“ und „die Grausamkeit des Sieges [...] die Spitze des Lebensjubels“<sup>5</sup> und damit notwendiger Bestandteil der Lust am Leben. Grausamkeit ist jedoch kein Ideal, das Nietzsche als solches befürwortet, sie ist vielmehr der Ausgangspunkt für etwas Höheres.<sup>6</sup>

„Simonides rieth, das Leben wie ein Spiel zu nehmen: der Ernst war ihnen als Schmerz zu bekannt. Das Elend der Menschen ist den Göttern ein Genuß, wenn ihnen davon gesungen wird. Das wußten die Griechen, daß einzig durch die Kunst selbst das Elend zum Genusse werden könne, *vide tragoediam*“<sup>7</sup>.

---

die Grundlage für den später von Nietzsche entwickelten Willen zur Macht dar. Vgl. Rapior: Die ästhetische Umwertung. S. 17.

<sup>1</sup> Vgl. in dieser Studie *Einleitung*, Unterkapitel 4. *Spektrum der Forschung: Stand und Perspektiven*.

<sup>2</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a. S. 783.

<sup>3</sup> Nietzsche: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a. S. 783.

<sup>4</sup> Über die Griechen: „[...] der Tiger schnellte hervor, eine wollüstige Grausamkeit blickte aus seinem fürchterlichen Auge. Warum mußte der griechische Bildhauer immer wieder Krieg und Kämpfe in zahllosen Wiederholungen ausprägen, ausgereckte Menschenleiber, deren Sehnen vom Hasse gespannt sind oder vom Übermuthe des Triumphes, sich krümmende Verwundete, ausröchelnde Sterbende? Warum jauchzte die ganze griechische Welt bei den Kampfbildern der Illias?“ (Nietzsche: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a. S. 784)

<sup>5</sup> Nietzsche: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a. S. 785.

<sup>6</sup> Bereits hier lässt sich ein Bezug zu Baudelaires und Lord Henrys Kondemnation alles Vulgären und Verbrecherischen aus trivialen Motiven herstellen. Das Ziel, das verfolgt wird, verleiht der Tat erst ihren Wert. Hierzu Genaueres in *KAPITEL III: Überleitung – Grundlagen einer Neubewertung von Krankheit und Verbrechen*.

<sup>7</sup> Nietzsche: KSA 8. Nachlaß 1875–1879. S. 72.

Um die Parallelen zwischen den literarischen Figuren und einzelnen Denkansätzen Nietzsches kontinuierlich und übersichtlich aufzuzeigen und die Möglichkeit der direkten Bezugnahme für die Erläuterungen zu nutzen, werden im Folgenden kurze Einschübe zu des Esseintes, Dorian Gray und dem Kaufmannssohn vorgenommen, die diesem Zweck dienlich sind.

In manifester Weise lässt sich dieser bei Nietzsche behandelte Genuss des Leidvollen, Grausamen und Blutrünstigen unter anderem bei des Esseintes' Bildersammlung und ihrer Rezeption nachvollziehen. Bilder von antiker Verderbnis (DE<sup>1</sup> 90) und Darstellungen der Salome, welche „die in Erhabenheit entrückte Größe der Mörderin“ (DE 93) sichtbar machen, sind des Esseintes ein Genuss. Einen Bezug zu griechischen Vorbildern stellt er durch den direkten Vergleich eines Salome-Bildes von Gustave Moureau mit der antiken Helena her, welches „das ungeheuerliche, gleichgültige, unverantwortliche fühllose Tier, gleich der antiken Helena alles vergiftend“ zeigt (DE 93).

Beim Kaufmannssohn zeigt sich diese Lust am Grausamen in reduzierter Form in den in seiner Lektüre erlebten Kriegszügen und Unterwerfungen anderer Länder. Auch unternimmt er den Versuch, seine Diener zu beherrschen, indem er sie als objektivierten Besitz betrachtet und sie zu Kunstgegenständen ästhetisiert. Dabei sollen sie sich seinen Fantasien unterwerfen. An Schönheit gewinnt seine junge Dienerin beispielsweise in dem Moment, in dem sie ihm „wie eine Königin im Kriege“ (KS 72) erscheint.

Bei Dorian Gray wird diese Genusshaltung unter anderem bei der Betrachtung seines eigenen Verfalls deutlich. So stellt er sich mit einem Spiegel vor das „schlimme und gealterte Bild“ (DG 174) und schaut Lust verspürend abwechselnd vom einen zum anderen oder aber legt seine weißen Hände neben die plumpen, aufgetriebenen Hände des Bildes und lächelt darüber. Weiter heißt es: „Er machte sich über den missgestalteten Körper und die verkümmerten Glieder lustig“ (DG 175). In ähnlicher Weise ist Lord Henrys Rat zu verstehen, Sybils Tod als Ende eines Schauspiels zu betrachten. Dadurch wird der Schmerz erträglich und das Erlebnis sogar lustvoll. So resümiert Dorian: „Es hat all die schreckensvolle Schönheit einer griechischen Tragödie“ (DG 139). Diese Annahme weiterführend geht es Lord Henry, wenn er das ‚Hellenische Ideal‘ lobt (vgl. DG 33), möglicherweise nicht nur um ein hedonistisches Prinzip allein, sondern auch um eine andere,

---

<sup>1</sup> In den folgenden Analysen werden Bezüge auf den Roman *Huysmans, Joris-Karl: Gegen den Strich. Insel-Taschenbuch. Band 3177. 1. Aufl. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag 2006* entsprechend dem Hauptprotagonisten des Esseintes mit DE gekennzeichnet.

therapeutische Funktion der Ästhetisierung der Grausamkeit als Heilmittel für Sinne und Seele (DG 36).

Der Kunst und dem durch sie vermittelten Schein kommen – indem sie im Sinne einer Katharsis jene destruktiven Triebe befriedigen und beruhigen – auch bei Nietzsches Überlegungen therapeutische Funktion zu,<sup>1</sup> denn sie vereinfachen das Leben und die Lösungen für Probleme:

„Die Kämpfe, welche sie [die Kunst] zeigt, sind Vereinfachungen der wirklichen Kämpfe des Lebens; ihre Probleme sind Abkürzungen der unendlich verwickelten Rechnungen des menschlichen Handelns und Wollens. Aber gerade darin liegt die Grösse und Unentbehrlichkeit der Kunst, dass sie den Schein einer einfacheren Welt, einer kürzeren Lösung der Lebens-Räthsel erregt. Niemand, der am Leben leidet, kann diesen Schein entbehren, wie Niemand des Schlafes entbehren kann. Je schwieriger die Erkenntnis von den Gesetzen des Lebens wird, um so inbrünstiger begehren wir nach dem Scheine jener Vereinfachung, wenn auch nur für Augenblicke, um so grösser wird die Spannung zwischen der allgemeinen Erkenntnis der Dinge und dem geistig-sittlichen Vermögen des Einzelnen. Damit der Bogen nicht breche, ist die Kunst da.“<sup>2</sup>

Dieses Gefühl der Überforderung mit dem Leben, das Nietzsche beschreibt und das den Einzelnen dazu treibt, in die schmerzlindernde Kunst zu flüchten, ist zu vergleichen mit jener Stimmungslage der Décadents, die nach einer künstlich evozierten *Élévation* streben, um dem Leiden am Leben und der erbärmlichen Wirklichkeit zu entkommen oder wenigstens sich darüber hinweg zu trösten. Dabei kommt der Kunst die ehemals der Religion zugeschriebene Rolle zu, deren Macht durch die wachsende Aufklärung erschüttert ist. Das erhebende religiöse Gefühl sucht sich einen neuen Austragungsort.<sup>3</sup> Rapior fasst zusammen:

„Kunst und Kunstwerk verstanden als eine Art Religion – wohl nie war Nietzsche Wagner nähergerückt, bevor es zur tiefen Trennung kam. In dieser Zeit wiederholt er das Genannte, umkreist er den Gedanken der funktionalen Gleichheit von Religion und Kunst in verschiedenen Formulierungen. Wie auch in GT [Die Geburt der Tragödie] geht er dabei grundsätzlich aus von peinlich-peinigender menschlicher Existenz, von schmerzlichen und schmerzhaften ‚Lebenswelten‘ des Menschen, und interpretiert Kultur im weiteren, Kunst und Religion im engeren Sinn als Antwort des Menschen auf diese Erfahrung. Wenn schon absolutes Heil und Heilung von den

---

<sup>1</sup> Vgl. Rapior: Die ästhetische Umwertung. S. 35–36. Rapior spricht bei Nietzsche vom „therapeutische[n] Element der Kunst“. (Rapior: Die ästhetische Umwertung. S. 35)

<sup>2</sup> Nietzsche: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a. S. 452–453.

<sup>3</sup> Nietzsche in nachgelassenen Fragmenten während der Entstehungszeit von Richard Wagner in Bayreuth: Nietzsche: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a. S. 45–46 und Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 144.

ursprünglichen Schmerzen unmöglich sind, dann besteht doch zumindest die Möglichkeit einer Linderung.“<sup>1</sup>

Die hier dominierende Problematik einer Qual des Lebens, von der eine Heilung nicht zu erwarten ist, wohl jedoch eine Erleichterung, spiegelt sich – hinsichtlich der literarischen Figuren – indirekt auch in Lord Henrys Verdikt, die Seele mit den Sinnen, die Sinne mit der Seele zu heilen, welche primär als die Annahme einer an die körperlichen Sinne gebundenen Seele zu verstehen ist. Die Décadents suchen sich dieser Annahme entsprechend in der Kunst eine weniger spirituelle als sinnliche Ersatzreligion und Tröstung, die sie mittels der auf sinnliche Weise potenzierten Vorstellung im fantastischen Schein des ästhetischen Augenblicks kurzfristig von den Leiden der Welt erlöst. Nietzsche sagt:

„Die Mittel gegen Schmerz, welche die Menschen anwenden, sind vielfach Betäubungen. Religion und Kunst gehören zu den Betäubungen durch Vorstellung. Sie gleichen aus und beschwichtigen; es ist eine Stufe der niedrigen Heilkunst seelischer Schmerzen.“<sup>2</sup>

Allerdings: Nietzsche bewertet Kunst nicht konstant als Religionsersatz, sondern auch als der Religion überlegen, da sie jene von ihm als krank zu beurteilenden Aspekte der Religion nicht besitzt:

„So ist sie die höchste Weltbeglückerin, obschon ihr Glück wie ein Schatten ist. So ist die Kunst eine höhere Stufe der Religion, ohne deren gemeine Grundmotive, Betteln bei den Göttern und Abkaufen von etwas, ohne die niedrige Sucht nach Gewinn.“<sup>3</sup>

Dennoch meldet sich hier bereits ein „Schatten“ zu Wort und deutet eine zweite Seite der Bewertung der Kunst bei Nietzsche an. In seiner weiteren Beschäftigung mit der Kunst wechselt Nietzsche die Perspektive und betrachtet sie auch von ihrer negativen Seite. Für die Loslösung von der Falschheit der christlichen Religion ist ihm nicht die Kunst ein dauerhafter und passender Ersatz – wie zunächst formuliert – sondern die Erkenntnis.<sup>4</sup> Die Kunst beschreibt er als das Ergebnis einer Suche nach Lustgewinn<sup>5</sup>, dann als die Artikulationsform einer „mit Irrthümern und Täuschungen umspinnenen und durchwebten Natur“<sup>6</sup>, welche keinerlei Wahrheit vermittelt und mitnichten „das Wesen der Dinge“<sup>7</sup> erfasst.<sup>1</sup> Des Weiteren

---

<sup>1</sup> Rapior: Die ästhetische Umwertung. S. 36. [Anmerkungen in eckigen Klammern durch Anne Kleier, im Folgenden abgekürzt als A.K.]

<sup>2</sup> Nietzsche: KSA 8. Nachlaß 1875–1879. S. 85–86.

<sup>3</sup> Nietzsche: KSA 8. Nachlaß 1875–1879. S. 206.

<sup>4</sup> Nietzsche: KSA 8. Nachlaß 1875–1879. S. 354.

<sup>5</sup> Nietzsche: KSA 8. Nachlaß 1875–1879. S. 431–432.

<sup>6</sup> Nietzsche: KSA 8. Nachlaß 1875–1879. S. 458.

<sup>7</sup> Nietzsche: KSA 8. Nachlaß 1875–1879. S. 458.

stellt die Kunst – und das schließt an ihre Bewertung als Religionsersatz an – in *Menschliches, Allzumenschliches* das Mittel, nicht aber das Ziel zur Überwindung der Religion dar. Ebenso wenig ist die Kunst für die literarischen Décadents fraglos das Ziel, sondern erst in dem Kontext, dass sie sich erweist als das Mittel zum Zweck einer Befreiung vom Leib. Dieser Weg der Befreiung vom eigenen Leib mittels der Kunst ist ein zentraler Aspekt der in dieser Studie entwickelten intellektuell-ästhetischen Fluchten und erhält in der anschließenden Figurenanalyse umfassende Aufmerksamkeit.<sup>2</sup>

Kunst ist nach Nietzsche deshalb nur ein Mittel, nicht aber das Ziel einer Überwindung von Religion, weil sie das weiter bestehende Bedürfnis nach einer höheren Macht verschleiert, der man huldigt und die einen erhebt und in feierlichen Rausch versetzt. Die Kunst verschleiert also die Schwäche des Menschen im Angesicht der Herausforderung, eine Welt ohne Gott und höhere Macht wahrhaftig zu akzeptieren. Renate Reschke weist auf die von Nietzsche in der Moderne erkannte Problematik hin, nämlich:

„dass die Moderne, im Sinne Nietzsches, exemplarisch an einer grundlegenden kulturellen Krankheit leidet: Ihre *impotentia* hat den Mangel an Kraft zu verantworten, der den Nihilismus bestimmt und der den *décadent* glauben lässt, in seiner Schwäche sei er eine kongeniale Kulturfigur nach dem Tode Gottes. Eine Wahrheit und ein weitreichender Irrtum zugleich, wie Nietzsche durch die Destruktion seiner bedeutendsten Maske, der Kunst, klarstellt.“<sup>3</sup>

Die Erklärung, Gott sei tot, straft der *Décadent* Lügen, indem er einen neuen Sinn und Erhebung in der Kunst sucht. Die Kunst ist für die in dieser Studie untersuchten *Décadents* mit dem obigen Zitat korrespondierend Religionsersatz, sie wird verehrt und birgt *Élévation*. Die Annahme allerdings, der Mensch habe sich dabei und damit vom Glauben und der Abhängigkeit von einer göttlichen, höheren Instanz befreit, trifft so nicht zu. Denn auch die literarischen *Décadents* realisieren diese Befreiung nicht konsequent. Ihr Denken und Bangen umzirkelt wiederholt Gedanken an eine höhere Instanz. Bei des *Esseintes* sind bezeichnend dafür die Revolte gegen Gott, die bohrenden Fragen nach seiner Existenz und die letztendliche Rückkehr zu Gott und gezwungenermaßen in die Gesellschaft. Bei *Dorian Gray* sind es das schlechte Gewissen und das Allgemeingültigkeitsanspruch erhebende Porträt, welche für ihn eine höhere, strafende Instanz repräsentieren. Beim *Kaufmannssohn* ist es die

---

<sup>1</sup> Hier ist die Trennung von Schopenhauers Philosophie der ästhetischen Anschauung, über die sich das Wesen der Dinge erschließt, vollzogen. Für eine ausführlichere Auseinandersetzung vgl. Rapior: *Die ästhetische Umwertung*. S. 39 ff.

<sup>2</sup> Genauere Erläuterungen hierzu in *KAPITEL II: Figurenanalyse 1: Intellektuell-ästhetische Fluchten*.

<sup>3</sup> Reschke: *Die verlorene Geliebte und ihr neues Domizil*. S. 272.

erahnte eigene Unzulänglichkeit im Angesicht der Diener und des Lebens, die eine höhere Instanz als Richter anerkennt und sie auf sich selbst anwendet.<sup>1</sup>

Was diese „letzten großen Suchenden“<sup>2</sup> wie Baudelaire, Balzac und Hugo – wenn auch zeitlich nachfolgend sind Huysmans, Wilde und zum Teil Hofmannsthal demnach zugehörig – laut Reschke nicht zu klären in der Lage sind, bleibt bei Nietzsche, der sie als Religion-in-die-Kunst-Übertragende ansieht, als offene „Frage im Raum“<sup>3</sup>. Renate Reschke bestimmt diese Frage für Baudelaire, Hugo und Balzac als Stellvertreter ihrer Zeit so:

„Das ist ihre innere Not und das Bewusstsein einer gefühlsmäßigen Leere, für die kein neuer und anderer oder besserer Inhalt in Sicht schien. Zwischen den Extremen des Hochfliegend-Befreienden und des Zu-Kreuz-Kriechens vollzieht sich eine artistische *décadence*, die sich dem Nihilismus anverwandelt und feinnervig die Lust an eben diesen Extremen in Kunst übersetzt.“<sup>4</sup>

Dieses in den von den Autoren geschaffenen Figuren exponierte Zeitgefühl macht sie zu Ja-Sagern zum Leben, wenn auch vorwiegend in der Kunst:

„Wo Gott nicht mehr Inhalt sein kann, er weder Akzeptanz noch Signifikanz besitzt, können wenigstens die Angst vor der Leere und die Surrogate ihre Bändigung, als Lust maskiert, an seine Stelle treten, um der Vereinsamung selbstbetrügerisch zu entgehen. Die Heftigkeit, mit der dies geschieht, verrät die uneingestandene Angst, die dahinter steht. Doch Angst ist nicht mehr in Glauben zu verwandeln, eher oder nur noch in Aggression, gegen andere und vor allem gegen sich selbst.“<sup>5</sup>

Diese Problematik wird bei den literarischen *Décadents* entfaltet: Durch Vergeistigung und Ästhetisierung machen sie Neues für die Kunst, bzw. den Kunstgenuss nutzbar. Doch mischt sich unter die obsessive Lustbejahung stets die als Unterströmung präsente Angst, Leere und Frustration, denen sie zu entgehen versuchen. Sie werden von Depressionen, Angstzuständen und Wahnvorstellungen verfolgt, in die Wirklichkeit zurückgezwungen und mit ihren Schwächen konfrontiert.

Die künstlerische Verarbeitung dieser Problematik einer Konzentration auf die sinnliche Erfahrung allein, erläutert Reschke wie folgt:

„Das *Begehren*, das seit Hegel die philosophischen Diskurse bis in die Spätmoderne bestimmt, stürzt sich in vorausseilender Verzweiflung auf *die* Kontrastbereiche, die

---

<sup>1</sup> Für genauere Erläuterungen vgl. in dieser Studie *KAPITEL VI: Figurenanalyse 3: Schuld und Strafe aus der Sicht physiognomischer und pathognomischer Gestaltungsmuster*.

<sup>2</sup> Nietzsche: KSA 5. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. S. 202.

<sup>3</sup> Reschke: Die verlorene Geliebte und ihr neues Domizil. S. 286.

<sup>4</sup> Reschke: Die verlorene Geliebte und ihr neues Domizil. S. 285–286.

<sup>5</sup> Reschke: Die verlorene Geliebte und ihr neues Domizil. S. 286.

Gott negieren, auf die Sinne und in die Sinnlichkeit, um darin eine trügerische Geborgenheit zu finden, die nur noch als Illusion zu (er)leben ist und nur noch Wort, Sprache, Zeichen, Literatur werden kann.<sup>1</sup>

Dieser Hunger nach Sinnlichkeit ist die Suche nach der „verlorenen Geliebten“, so Reschke und meint damit die Religion, für die kein dauerhafter Ersatz gefunden werden kann. Diese Suche nach dauerhaftem Ersatz ist unerfüllbar, weil sie ihren Ursprung in der Formierung des Augenblicks aus dem Nichts und seiner anschließenden Wiederauflösung im Nichts hat:

„Kaum anderswo zeigt sich in dieser Unausweichlichkeit die gefährliche Nähe, ja die Kopplung von Nihilismus und Augenblick. Die Ästhetik des Augenblicks entspringt als Unheil dem nihilistischen Urerlebnis.“<sup>2</sup>

Nicht nur Baudelaire, Poe, Pater und Wilde lassen sich vom erfüllten Augenblick faszinieren, sondern auch Hofmannsthal, der 1907 über den poetischen Augenblick des Lesers formuliert:

„Für einen bezaubernden Augenblick ist ihm alles gleich nah, alles gleich fern; denn er fühlt zu allem einen Bezug. Er hat nichts an die Vergangenheit verloren, nichts hat ihm die Zukunft zu bringen. Er ist für einen bezauberten Augenblick der Überwinder der Zeit.“<sup>3</sup>

Die in dieser Studie untersuchten Décadents leben und rezipieren in eben dieser Weise. Für derartige ‚heilige‘ Momente überwinden sie Zeit und Raum, doch bleibt ihnen am Ende nichts.

Bruno Hillebrand hat in ähnlicher Weise schon vor Reschke die Bedeutung der Augenblickserfahrung als Religionsersatz in die historischen Hintergründe eingebettet. Er bezieht die Problematik auf die mit Gott verlorene Ewigkeit:

„Die Ästhetik des Augenblicks ist das Ergebnis einer durch Aufklärung verdunsteten Religion. Seit dem 18. Jahrhundert muß der Augenblick poetisch die verlorene Unendlichkeit ersetzen. Er fängt, gleichsam für die Länge eines Augenaufschlags, die Ewigkeit noch einmal ein. Mehr und mehr wird das Erlebnis des erfüllten Augenblicks eine sehr subjektive Erfahrung. In der Fülle des Augenblicks sollte sich verdichten, was zunehmend sich entzog: der Sinn. Seit die Ewigkeit als Garant der Sinnsetzung ausfiel, war die Zeit des einzelnen gefordert. So kam es zur Geburt des Individuums. Zu jener übermenschlichen Aufgabe, ständig neuen Sinn schaffen zu müssen. Seit es keine Ewigkeit mehr gibt, die dem Leben und der Welt einen Sinn (göttlichen Sinn) gibt, ist der Mensch auf sich, das Individuum verwiesen und seinen privaten Bereich.“<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Reschke: Die verlorene Geliebte und ihr neues Domizil. S. 286.

<sup>2</sup> Hillebrand: Ästhetik des Augenblicks. S. 101.

<sup>3</sup> Hofmannsthal, Hugo von: Reden und Aufsätze I, in: *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke. In zehn Einzelbänden.* Hg. von Bernd Schoeller/Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag 1980. S. 79 f.

<sup>4</sup> Hillebrand: Ästhetik des Augenblicks. S. 63.

Nietzsches Absicht ist es, so lassen es auch Hillebrands Erläuterungen nachvollziehen, jene verlorene Ewigkeit in das Leben zu integrieren und zwar als Teil des Daseinsprozesses. Er fordert dazu auf, im Diesseits zu leben und nicht in einer religiös verklärten ‚Hinterwelt‘, einem Jenseits. Dabei kommt dem Augenblick die größte Bedeutung zu.<sup>1</sup> Diese Schwerpunktsetzung begründet sich darin, dass Nietzsches Vorstellung von der ‚ewigen Wiederkunft des Gleichen‘<sup>2</sup> eben nicht auf unbekannte Segnungen und Begnadigungen baut, sondern darauf, dass jeder Mensch sein Leben nach eigenen Prinzipien und Bedürfnissen so organisiert, dass er diesem Kreislauf standhält. Nietzsche rät dem Einzelnen:

„Nur möge er bewußt darüber werden, was ihm das höchste Gefühl gibt, und kein Mittel scheuen! Es gilt die Ewigkeit!“<sup>3</sup>

Nur wer dem folgt und danach lebt, was ihm dieses höchste Gefühl gibt, so dass er es – in der Theorie – bis in alle Ewigkeit zu halten vermag, kann zu einer freien und erhabenen Seele werden. Zu fragen ist, inwieweit die Décadents dieser Forderung gerecht werden: Ihr Ja zum Augenblick, zur Lust am Leben in der Kunst und der individuellen Selbstentfaltung ist Befreiung von alten Gesellschaftswerten und religiösen Dogmen auf der einen Seite. Ihr Nein zum Leib und leiblichen Leben, d. h. auch der Realität, ist simultan eine punktuelle Reetablierung religiöser Prinzipien, da es die christliche Verachtung des Leibes auf einer anderen – wenn auch nicht mehr auf die Sündhaftigkeit der fleischlichen Lust konzentrierten – Ebene weiterführt: denn nicht im irdischen, leibesgebundenen Diesseits, sondern jenseits davon beabsichtigen sie zu leben. Mittels intensiver Augenblickserfahrungen durch Kunst und Künstlichkeit streben sie nach geistiger *Élévation* fern ab der Realität. Der Augenblick kann jedoch gerade nicht jene angestrebte Erfüllung bringen: Ihr hedonistisches Lebensprinzip erfüllt nicht Nietzsches Anspruch einer Fortdauer bis in alle Ewigkeit, da ihre Maximen sie

---

<sup>1</sup> Vgl. Hillebrand: *Ästhetik des Augenblicks*. S. 79.

<sup>2</sup> Dieser Begriff taucht wiederholt in Nietzsches Schriften auf, u. a. in *Also sprach Zarathustra* (Nietzsche: KSA 4. *Also sprach Zarathustra*. S. 274 ff.) und im *Nachlaß* (Nietzsche: KSA 12. *Nachlaß 1885–1887*. S. 216). Walter Benjamin fasst zusammen: „Mit allem Nachdruck ist darzustellen, wie die Idee der ewigen Wiederkunft ungefähr gleichzeitig in die Welt Baudelaires, Blanquis und Nietzsches hineinrückt. Bei Baudelaire liegt der Akzent auf dem Neuen, das mit heroischer Anstrengung dem „Immerwiedergleichen“ abgewonnen wird, bei Nietzsche dem „Immerwiedergleichen“, dem der Mensch mit heroischer Fassung entgegensieht. Blanqui steht Nietzsche sehr viel näher als Baudelaire, aber die Resignation ist bei ihm vorwiegend. Bei Nietzsche projiziert sich diese Erfahrung kosmologisch in der These: es kommt nichts Neues mehr.“ Benjamin, Walter: *Zentralpark*, in: *Gesammelte Schriften Band I. Abhandlungen Teil 2*. Hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main. Suhrkamp 1980. S. 673.

<sup>3</sup> Nietzsche, Friedrich: KSA 9. *Nachlaß 1880–1882*, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999. S. 505.

nach einiger Zeit selbst abstoßen, zermürben, krank machen und zu Tode langweilen. Der Sinn, den sie in ihr Leben legen und beständig neu schaffen müssen, ist unbeständiger Schein, der die eigene Hilflosigkeit im Angesicht des Nihilismus' nur maskiert. Mit ihrem Ja zur Sinnlichkeit und gleichzeitigen Nein zu Leib und Leben verkörpern sie eine innere Zerrissenheit und Widersprüchlichkeit, eine Nähe und Ferne zur Philosophie Nietzsches und zu seinem Feindbild einer den Menschen von seiner eigenen Macht entmündigenden Religion:

„Man glaubt einer Philosophie etwas Gutes nachzusagen, wenn man sie als Ersatz der Religion für das Volk hinstellt. In der That bedarf es in der geistigen Oekonomie gelegentlich überleitender Gedankenkreise; so ist der Uebergang aus Religion in wissenschaftliche Betrachtung ein gewaltsamer, gefährlicher Sprung [...]. Hier ist, um einen Übergang zu machen, die Kunst viel eher zu benutzen [...]. Von der Kunst aus kann man dann leichter in eine wirklich befreiende philosophische Wissenschaft übergehen.“<sup>1</sup>

Nachdem Nietzsche diese Problematik erfasst hatte, richtete er seine weiteren Überlegungen dazu nicht auf die Kunst, sondern auf das Erlangen einer wissenschaftlichen Betrachtungsweise. Doch obwohl Nietzsche sich damit für eine wissenschaftliche Weltdeutung ausspricht, ist er sich bewusst, dass der Mensch der Kunst bedarf. Er bedarf jener sie charakterisierenden Unlogik und Irrationalität, denn der durch sie inszenierte Schein repräsentiert einen entscheidenden und unverzichtbaren Teil der menschlichen Existenz.<sup>2</sup> Nietzsches energisches Postulat einer wissenschaftlichen Betrachtung verfügt demnach auch über verhaltene Töne. Rapior bestätigt:

„Insofern ist Nietzsches ‚Umwertung aller Werte‘ doch eine sehr differenzierte Unternehmung, die weit davon entfernt ist, eine Extremvorstellung durch eine andere einfach ersetzen zu wollen.“<sup>3</sup>

Die hochgelobte Erkenntnis ist auf ihre Weise nämlich auch gefährlich. Sie ist an sich zwar Voraussetzung für das Leben, aber zugleich ist sie lebensfeindlich und zerstörerisch. Das sei erklärt: Helmut Koopmann spricht in diesem Zusammenhang an, dass das Erkennen des Lebens zum Leben dazugehöre, jedoch der Wille zur Erkenntnis nach Nietzsche das

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 48.

<sup>2</sup> „Der Irrthum hat den Menschen so tief, zart, erfinderisch gemacht, eine solche Blüthe, wie Religionen und Künste, herauszutreiben. Das reine Erkennen wäre dazu ausser Stande gewesen. Wer uns das Wesen der Welt enthüllte, würde uns Allen die unangenehmste Enttäuschung machen. [...] Diess Resultat führt zu einer Philosophie der logischen Weltverneinung.“ (Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 50)

<sup>3</sup> Rapior: Die ästhetische Umwertung. S. 45.

„Symptom einer ungeheuren *décadence*“<sup>1</sup> sei, denn im Begreifen vollziehe sich die Selbstdurchschauung des Menschen und seiner Geschichte und damit die Annäherung an ein Ende.<sup>2</sup> Die sukzessive Entwicklungsrichtung des Lebens beginnt mit Glaube und Illusion, dann folgt das Entdecken und Erlernen und damit die Erkenntnis. Auf die Illusionen zerstörende und selbstdurchschauende Erkenntnis folgt schließlich ein Ende – eine *Décadence*, mit der wiederum ein neuer Anfang als Grundstein gelegt wird. Hier gelangt man zu Nietzsches Feststellung eines Kreislaufs – einem „aus sich rollenden Rad“<sup>3</sup>. Dae-Jong Yang bezeichnet Nietzsches Konzept der ewigen Wiederkunft als das einer „in sich kreisenden Welt“<sup>4</sup>. Die einzelnen Entwicklungsabschnitte des Auf- und Niedergehens sind dabei weder als positiv noch als negativ zu bewerten, da sie alle innerhalb des Kreislaufs eine Funktion erfüllen.<sup>5</sup>

Diese selbstdurchschauende Erkenntnis ist gerade auch bezeichnend für die geistige, bzw. intellektuelle Distanz der Dandys und *Décadents*, die sich über die Gesellschaft erheben, weil sie diese durchschauen. Gleichzeitig ist die Erkenntnis, die sie über das Wesen der Welt erlangen, entmutigend und desillusionierend. Reaktionen sind Zorn, Missmut, Verzweiflung und Hass. Ihre Abwendung vom Leben ist in der Konsequenz eine Suche nach Täuschung, nach dem Leben im Schein.<sup>6</sup> Doch wenn dafür überstrapaziert, ist auch die Kunst nicht länger Trost und lebensfördernd, sondern lebensfeindlich:

„Ich will der fanatischen Selbstüberhebung der Kunst Einhalt thun, sie soll sich nicht als Heilmittel gebärden, sie ist ein Labsal für Augenblicke, von geringem Lebenswerthe: sehr gefährlich, wenn sie mehr sein will.“<sup>7</sup>

Der Schatten der Kunst legt sich auf jene, die in der Kunst allein leben und sie als Heilmittel zelebrieren. Insofern ist sie eine Gefahr, wie es sich auch bei den *Décadents* herauskristallisiert.

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 13. Nachlaß 1887–1889. S. 398.

<sup>2</sup> Vgl. Koopmann: Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und 1920. S. 23–24.

<sup>3</sup> Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 31.

<sup>4</sup> Yang, Dae-Jong: *Die Problematik des Begriffs der Gerechtigkeit in der Philosophie von Friedrich Nietzsche*. Erfahrung und Denken. Band 96. Berlin: Duncker & Humblot 2005. Zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 2004. S. 155.

<sup>5</sup> Nietzsche bezeichnet diesen Prozess der Wiederkunft als ein „grosses Jahr des Werdens“, bei dem sich die Jahreszeiten abwechseln. Dieses große Jahr „muss sich, einer Sanduhr gleich, immer wieder umdrehen, damit es von Neuem ablaufe und auslaufe“. (Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 276)

<sup>6</sup> Vgl. auch Nietzsches Position: Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 185.

<sup>7</sup> Nietzsche: KSA 9. Nachlaß 1880–1882. S. 156–157.

## *Geschmack*

Eine durch Sinnesreizung gesteigerte Kunsterfahrung ist bereits erörtert worden, welche Nietzsche als „Betäubungen durch Vorstellungen“<sup>1</sup> bezeichnet. Die hier untersuchten Décadents betäuben ihre Entzweiung mit der Welt und ihren seelischen Schmerz, indem sie durch sinnliche Anregung und Verstärkung von Eindrücken in ihrer Vorstellung ‚Reisen‘ unterschiedlichster Art unternehmen.<sup>2</sup> Diese sinnlichen Anregungen sind visuellen, haptischen und auch olfaktorischen Charakters und abhängig von persönlichem Geschmack und ästhetischem Urteil.

Im Rahmen seiner Entwicklung einer Physiologie der Kunst führt Nietzsche jegliche intellektuelle und moralische Urteile auf den physiologisch bedingten Geschmack (d. h. die von der körperlichen Konstitution und Befindlichkeit abhängigen Vorlieben) des Menschen zurück.<sup>3</sup> Gewendet auf die Analyse der literarischen Décadents bedeutet dies, dass alle ihre Entscheidungen und Urteile (bspw. ihr Beurteilen von Handlungen, ihr Auswählen von Kunstgegenständen oder Lektüre, die Art der Ausstaffierung ihrer Wohnung) im Kontext ihrer körperlichen Verfassung zu sehen sind. Dann ist es auch im Umkehrschluss möglich, von ihren Urteilen, Neigungen und ästhetisch ausgewählten und konzipierten Besitztümern und Einrichtungen auf ihre Befindlichkeit und Erscheinungsweise zu schließen. Dies bringt die Untersuchung in die Nähe zu jener Physiognomik und Pathognomik des 18. Jahrhunderts (Lavater, Lichtenberg, Goethe u. a.), welche neben körperlichen Merkmalen auch die Bedeutsamkeit der durch persönlichen Geschmack ausgewählten Kleidung, Einrichtungsgegenstände und Ähnlichem (Dingphysiognomik) für die Analyse eines Menschen hervorhebt. Diese gelten als Teil des Selbstausdrucks und damit als Indiz für Charakter und körperliche Befindlichkeit einer Person.<sup>4</sup>

Gleichzeitig lässt dies eine Brücke zu Nietzsches Lehre von den Affekten des Leibes schlagen, welche als Existenziale die Grundlage des Verstandes bilden und als Stimmungen das Fühlen, Denken, Urteilen und Handeln eines Menschen beeinflussen.<sup>5</sup> Aus dieser Sicht ist

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 8. Nachlaß 1875–1879. S. 85.

<sup>2</sup> Des Esseintes geht u. a. auf Forschungsexpeditionen vor dem Kaminfeuer (DE 58), Dorian Gray spricht von einer Krankheit des Tagträumens (DG 182), spricht davon, die Seele mit den Sinnen zu heilen (DG 36) und legt Sammlungen von Kostbarkeiten an, deren Geschichten ihn in vergangene Zeiten versetzen und ihn von der Realität ablenken (DG 185), der Kaufmannssohn imaginiert ebenfalls an der Seite eines Königs der Vergangenheit all dessen Abenteuer miterlebt zu haben (KS 74).

<sup>3</sup> Vgl. hierzu auch Rapior: Die ästhetische Umwertung, S. 70 ff.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu nähere Ausführungen in *KAPITEL V: Physiognomische und pathognomische Lesbarkeit*.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu auch Caysa: Ein Versuch, Nietzsches Affektenlehre systematisch zu verstehen.

der Geschmack also ein leiblich bedingtes Phänomen und dabei meinungs- und urteilsbildend für das Individuum in ästhetischen sowie moralischen Belangen, ganz gleich wie sehr der Einzelne davon überzeugt ist, ganz allein und ausschließlich auf Basis intellektueller und logischer Schlussfolgerungen zu entscheiden. Das heißt jedoch nicht, dass man diese Regungen, Stimmungen und Geschmacksorientierungen nicht unterdrücken oder durch Zwang und Gewöhnung umlernen kann, etwa um Vorbildern nachzueifern, sich an andere Menschen anzupassen oder Normen zu entsprechen. In *Die Fröhliche Wissenschaft* fragt Nietzsche in diesem Sinne:

„Wie verändert sich der allgemeine Geschmack? Dadurch, dass Einzelne, Mächtige, Einflussreiche ohne Schamgefühl ihr hoc est ridiculum, hoc est absurdum, als das Urteil ihres Geschmacks und Ekels, aussprechen und tyrannisch durchsetzen: - sie legen damit Vielen einen Zwang auf, aus dem allmählich eine Gewöhnung noch Mehrer und zuletzt ein Bedürfnis Aller wird. Dass diese Einzelnen aber anders empfinden und ‚schmecken‘, das hat gewöhnlich seinen Grund in einer Absonderlichkeit ihrer Lebensweise, Ernährung, Verdauung, vielleicht in einem Mehr oder Weniger der anorganischen Salze in ihrem Blute und Gehirn, kurz in der Physis: sie haben aber den Muth, sich zu ihrer Physis zu bekennen und deren Forderungen noch in ihren feinsten Tönen Gehör zu schenken: ihre ästhetischen und moralischen Urteile sind solche „feinste Töne“ der Physis.“<sup>1</sup>

Nietzsche unterscheidet zwischen niedrigem, gemeinem Hunger und jenem höheren Kunstgenuss, der „nur durch ein höchst verschärftes Schmecken und Unterscheiden sich von der rohen Stillung eines Bedürfnisses unterscheidet“<sup>2</sup>. Dies erinnert an den kunstvoll erlesenen Geschmack der Figuren des *Esseintes*, Dorian Gray und des Kaufmannssohns. Die in ihren Lebens- und Kunstkonzepten von der Allgemeinheit nicht nur divergierenden, sondern oppositionellen *Décadents* schenken den feinsten Regungen ihres Geschmacks und damit ihrer physischen Sensibilität Gehör und zelebrieren ihre Überlegenheit gegenüber der groben, abgestumpften Masse. Dass sich ihr (des *Esseintes*’ und Dorian Grays) Geschmack jedoch nicht in der Gesellschaft durchsetzt, kann dadurch erklärt werden, dass das, was sie als außergewöhnlichen Genuss kultivieren und anstreben, selbst in ihren Augen – und vor allem bei Dorian Gray – bisweilen hässlich und eklig bleibt und dass sie nicht versuchen, ihre Ästhetik und Moral anderen Menschen aufzuzwingen. Vielmehr verstehen sie ihren Geschmack gerade als Teil ihrer Abgrenzung vom gemeinen Massenmenschen. Dennoch gibt es Nachahmer ihrer Selbstinszenierung.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 6. Der Fall Wagner u. a. S. 406.

<sup>2</sup> Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 392.

<sup>3</sup> Vgl. etwa DG 176.

Die Entwicklung des Geschmacks und dadurch der „ästhetischen“<sup>1</sup> und „moralischen Urteile“ – aus denen Forderungen wie „Pflicht und Tugend und Opfer“ erwachsen, die „über den Werth“ richten, was als gut und böse oder schön und hässlich zu gelten hat – ist „eine Geschichte für sich“, so Nietzsche in den Nachgelassenen Fragmenten 1881.<sup>2</sup> Er folgert, dass eben in dieser Weise auch Entartungen – als fortschreitende, nicht zwingend nützliche Entwicklung (hier sind wahrscheinlich Verhalten und Denken gemeint) – die Folgen eines sich verändernden Geschmacks und einer veränderten Physis sind, dabei ist die Rolle des Leibes als im Hintergrund wirksame übergeordnete Einflussgröße auf körperliche Befindlichkeiten bei Nietzsche stets mit zu bedenken.

In dieser Hinsicht können auch des Esseintes, Dorian Gray und der Kaufmannssohn in ihrem Geschmack im Sinne der Leibesfeindlichkeit auf ihre Gesamtkonstitution untersucht werden. Je kränker der Körper des des Esseintes', desto extremer und feinsinniger sein Geschmack und seine Urteile. Je weiter sein Leben fortschreitet, desto mehr Bücher sortiert er aus seiner Bibliothek aus, weil sie ihm nicht mehr gefallen. Sein feiner Geschmack ist ihm jedoch nicht (länger) nützlich oder etwa heilsam und gesundheitsfördernd, er vergegenwärtigt nur seine Krankheit.

Dorian Grays Geschmack verändert sich demgegenüber zum Barbarischen hin. Von ursprünglich ästhetisch raffinierten Reizen weicht er immer mehr aus auf die grobe Befriedigung seiner roher werdenden Bedürfnisse. Des Kaufmannssohns Urteil und Geschmack zeigen eine Veränderung parallel zum fortschreitenden körperlichen und geistigen Verfall und zwar im Verlauf der Handlung, indem sie im Spiegel seiner Angst und Vorstellungen ihm die Richtung zu einer für ihn immer hässlicher und gefährlicher werdenden Welt zeigen, die ihm schlussendlich seinen ursprünglich kultivierten Geschmack verleiden und ihn sein eigenes Leben verfluchen lassen. Sein finales Urteil über sein Leben ist in diesem Sinne durch seine veränderte Physis, seine geistige und körperliche Schwäche, seine schmerzliche Verletzung und innere Verzweiflung bedingt.

Inwieweit allerdings steht dieser Befund eines von der Physis geprägten Geschmacks und vom Geschmack geprägten ästhetischen und dann auch moralischen Urteils in Widerspruch zur intellektuell kultivierten Distanz des Dandys und Décadent? Geltend gemacht worden ist, dass die intellektuelle Revolte des Dandys und Décadents von einer körperlich-pathologischen Komponente begleitet ist, was aus unterschiedlichen Perspektiven bewertet

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 6. Der Fall Wagner u. a. S. 406.

<sup>2</sup> Nietzsche: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a. S. 481.

werden muss. Auf der einen Seite steht der Dandy und Décadent im Kontext einer Entwicklung zum selbstbestimmten Menschen, der sich durch intellektuelle Disziplinierung und Selbstbeherrschung von alten moralischen Urteilen befreit und von der Masse abhebt. Er ist ein Zerstörer und Neuerschaffer. Voraussetzung hierfür sind Bildung und Intellekt. Auf der anderen Seite ist jene Weiterentwicklung des Dandys und Décadents auch physisch bedingt: da er sich über seine Sensibilität und seinen normdivergenten Geschmack definiert und dadurch auch ausgrenzt und andere Wertmaßstäbe anlegt.

### *Hässlichkeit*

Die Betrachtung des Geschmacks führt zwangsläufig zu den Begriffen Schönheit, Hässlichkeit und Erhabenheit. Nietzsche geht nicht von der Schönheit, sondern von der Hässlichkeit als Ur-Reiz aus.

Das Hässliche bei Nietzsche kann nach Rapior unter einem rezeptionsästhetischen Ansatz und einem produktionsästhetischen Ansatz betrachtet werden.<sup>1</sup> Da sich Rezeption und Produktion jedoch gegenseitig bedingen und überschneiden, beschränkt sich die folgende Unterscheidung und Erläuterung heraushebend auf die vier wesentlichen Bedeutungszuweisungen Nietzsches. Das Hässliche kann erstens als intellektuell lustvoll erlebtes Reizmittel (rezeptionsästhetisch) verstanden werden.<sup>2</sup> Zweitens steht das Hässliche bei Nietzsche mitunter für die Realität und das heißt auch für das Wahre. Das Hässliche kann drittens – je nach Kontext – als das Hassenswerte und Lebensfeindliche gedeutet werden, das zunächst „instinktiv“<sup>3</sup> abgelehnt wird, den Machtkampf des Einzelnen jedoch steigert, sich zu messen und zu behaupten. Das Hässliche wird dabei als lustvolle Herausforderung erlebt und kann zum Schaffen eines neuen Lebensinhaltes, bzw. -sinns anregen (produktionsästhetisch). Außerdem versteht Nietzsche viertens unter Hässlichkeit aus der Perspektive der Gesellschaft auch das Dekadente, den Abfall und Ausschuss einer Gemeinschaft. Die Menschen, so Nietzsche, bewerten dabei grundsätzlich das Eklige und Missbehagen Auslösende als niedrig und schlecht, d. h. als

---

<sup>1</sup> Vgl. Rapior: Die ästhetische Umwertung. S. 114–115 Die anschließenden Ausführungen folgen seiner ausführlichen Auseinandersetzung mit der Thematik des Hässlichen bei Nietzsche.

<sup>2</sup> Nietzsche beobachtet unter anderem das Hässliche als Lustmittel in der dionysischen Kunst und zwar in der Tragödie und Musik. Als Beispiel führt er eine als hässlich erlebte Dissonanz in einem Musikstück an, welche wie „ein Flügelschlag der Sehnsucht“ (Nietzsche: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a. S. 153) zunächst unharmonisch und unangenehm, aber mit einem lustvollen Sehnen nach Erlösung verbunden, sich im Verlauf der musikalischen Entfaltung genussvoll in Konsonanz auflöst. (Nietzsche: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a. S. 154–156).

<sup>3</sup> Nietzsche: KSA 12. Nachlaß 1885–1887. S. 554.

hässlich. Nietzsche spricht hier oft im Zusammenhang mit dem Körper, seinen Innereien und Ausscheidungen, die Anlass für eine solche Bezeichnung geben. „Der Ekel entscheidet über hoch und niedrig!“<sup>1</sup> Der Mensch schämt sich für seine eigene körperliche Hässlichkeit und versucht sich von dem am eigenen Körper erlebten Ekel zu trennen, ihn zu überdecken und zu verleugnen.<sup>2</sup>

Mit dem Bemühen, die eigene Hässlichkeit zu verstecken, gewinnt die Schönheit an Bedeutung. Hier spricht Nietzsche von der Wildheit und Begierde der Menschen, die sie mit Schönheit, d. h. „Verstellung und Politur“<sup>3</sup> zu überschminken versuchen. Die Schönheit als Tarnung des Hässlichen (Krankheit, Schwäche, gesellschaftlich tabuisierte Begierde usw.) verliert dadurch ihre ursprüngliche und idealisierte Funktion das Wahre zu zeigen und wird zur Lüge. Sie verschleiert das Wahre, nämlich das Hässliche.

Dorian Gray erkennt im Verlauf seines Lebens: „Hässlichkeit war die einzige Wirklichkeit“ (DG 250). Er und auch der Kaufmannssohn bedienen sich in ihrer Interaktion mit anderen Menschen der verhüllenden Schönheit, um über ihre menschlichen Defizite hinwegzutäuschen. Dorian Gray führt seine Gesellschaft mit der Maske der Schönheit, Unschuld und Jugend irre und überspielt seine bösen Gedanken und nächtlichen Verbrechen mit guten Manieren. Der Kaufmannssohn versucht stets seine Angst und seine menschliche Schwäche mit schönen Geschenken und Gesten vor dem Gegenüber zu kaschieren oder gar sich ganz vor dessen Blick zu verstecken. Folgende Feststellung Nietzsches richtet sich auf eben diese Sachlage:

„Da wird drittens die Kultur von allen denen gefördert, welche sich eines hässlichen oder langweiligen Inhaltes bewusst sind und über ihn durch die sogenannte ‚schöne Form‘ täuschen wollen. Mit dem Aeusserlichen, mit Wort, Gebärde, Verzierung, Gepränge, Manierlichkeit soll der Beschauer zu einem falschen Schlusse über den Inhalt genöthigt werden: in der Voraussetzung, dass man für gewöhnlich das Innere nach der Aussenseite beurtheilt.“<sup>4</sup>

Abgesehen von der Schönheit als Täuschungsinstrument, bezieht sich Nietzsche hier auf die allgemeine Annahme von der physiognomischen Lesbarkeit des Äußeren, auf deren Grundlage der Einzelne versucht, etwas Hässliches als etwas über ihn Preisgebendes zu verstecken. Das Problem in diesem Zusammenhang sieht Nietzsche darin, dass bei den

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 9. Nachlaß 1880–1882. S. 329.

<sup>2</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 9. Nachlaß 1880–1882. S. 460.

<sup>3</sup> Nietzsche, Friedrich: KSA 7. Nachlaß 1869–1874, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999. S. 818.

<sup>4</sup> Nietzsche: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a. S. 387.

Menschen seiner Zeit eine Diskrepanz zwischen Inhalt und Form besteht: das hässliche Innere wird unter Voraussetzung der physiognomischen Bewertung des Gegenübers durch äußeren Putz verdeckt, anstatt die hässlichen Züge entweder zu etwas Positivem weiterzuentwickeln oder zu überwinden.<sup>1</sup> Nietzsche kritisiert derartige Täuschungsmanöver, gleichzeitig anerkennt er ihre Wirksamkeit.<sup>2</sup> Vor allem des Esseintes, der sich über die Heuchelei und Falschheit der Bürger ärgert, teilt diese Ansicht. Er lebt daher das Hässliche und Außergewöhnliche in seinem Sinne aus und versteckt es nicht. Er zelebriert seine körperlichen Gebrechen und Hässlichkeiten, denkt ohne Scheu an jene von Nietzsche genannten typischen für Menschen ekelzerregende Dinge wie Verdauung und Exkremamente.

### *Der Intellekt und das ästhetisch Hässliche*

Nietzsche konstatiert für seine Zeit, dass „unsere Künste selbst immer intellectualer, unsere Sinne immer geistiger werden“ und dass die Verehrer der schönen und erhabenen Formen „älterer Zeiten“ im Vergleich dazu die in der Moderne durch den wissenschaftlichen Geist erkannten Reize der schlichtesten Form als geradezu hässlich erachten würden, weil der damalige Blick „nicht zu sehen vermag, wie das Reich der inneren, geistigen Schönheit sich fortwährend vertieft und erweitert“. Der weiterentwickelte „geistreiche Blick“ erhält Vorrang vor dem äußerlich „erhabenste[n] Bauwerk“.<sup>3</sup>

Die geistige Weiterentwicklung einer Gesellschaft bringt demzufolge eine Veränderung des Geschmacks und der Wertschätzung mit sich. Das Intellektualisieren des Geschmacks verhilft dabei auch den Décadents, sich dem weniger Schönen, vielmehr dem Interessanten und Hässlichen zuzuwenden. Sie erkennen den Reiz und Wert des Außergewöhnlichen und Normdivergenten, vergeistigen es und geben ihm Bedeutung. Analog hierzu lässt sich bei

---

<sup>1</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 7. Nachlaß 1869–1874. S. 798–799.

<sup>2</sup> Dennoch – dies sei angemerkt – bemängelt Nietzsche die verlorene Bedeutung der Bewegungen des Leibes: „Das Gehen, Stehen und sich Bewegen, die Form der Geselligkeit, die Manieren der öffentlichen Sprecher, die Geberden der Jünglinge, die Künste der Frauen: alles, alles worin frühere Zeiten den Leib gebildet haben und zum Spiegel schöner oder großer Bewegungen gemacht haben, ist ganz verkommen oder späte Nachahmung“ (Nietzsche: KSA 8. Nachlaß 1875–1879. S. 260). Die Verstellung und Heuchelei, die großen Gesten, die nicht mehr von Größe zeugen, sondern abgekoppelt von ihrer tieferen Bedeutung nur noch gelernt sind, stehen hier in Nietzsches Blickfeld. Er fordert Einklang von Innen und Außen, Handlung und Motiv. Dies gilt es bei der Interpretation der literarischen Figuren zu beachten.

<sup>3</sup> Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 26. Rapior sieht Nietzsche in diesem Kontext als einen Unterstützer des „Topos der Moderne [...], demzufolge das harmonische Kunstwerk es gerade nicht vermag, das für eine Zeit und ihre Kunst Wichtige festzuhalten und darzustellen. Eines der Merkmale der Moderne – und nicht das unbedeutendste – liegt in dem Nicht-Harmonischen, im Bruch des Einklangs.“ (Rapior: Die ästhetische Umwertung. S. 116)

Nietzsche ein Verweis finden, der auf die außergewöhnliche Leistung der hässlichen Kunst pocht und ihr Vorrang vor der sittlichen Ordnung und Harmonie attestiert:

„Kunst der hässlichen Seele. – Man zieht der Kunst viel zu enge Schranken, wenn man verlangt, dass nur die geordnete, sittlich im Gleichgewicht schwebende Seele sich in ihr aussprechen dürfe. Wie in den bildenden Künsten, so auch giebt es in der Musik und Dichtung eine Kunst der hässlichen Seele, neben der Kunst der schönen Seele; und die mächtigsten Wirkungen der Kunst, das Seelenbrechen, Steinebewegen und Thierevermenschlichen ist vielleicht gerade jener Kunst am meisten gelungen.“<sup>1</sup>

Das Reich der Schönheit wächst dadurch, dass das Hässliche umgedeutet wird, und zwar durch Künstler, die mittels Intellekt Bereiche für die Kunst nutzbar machen: dadurch, dass der Intellekt bestimmte hässliche Dinge als bedeutsam interpretiert, gewinnen sie an tiefer liegender Schönheit.<sup>2</sup> So wird „die ursprünglich als hässlich geltende Seite der Welt vom künstlerischen Verstande erobert“<sup>3</sup>, indem der Mensch stets nach der tieferen Bedeutung fragt, anstatt die Kunst zu nehmen wie sie ist. Dies lässt sich auch übertragen auf andere Bereiche der Kunst, wie beispielsweise die Literatur, welche zu Nietzsches Zeit mit neuen Ausdrucksformen experimentiert. Tiefer liegende Schönheit zu erkennen, ist jedoch eine intellektuelle Leistung, zu der nicht jeder fähig ist:

„Einstweilen heisst es noch: die Welt ist hässlicher als je, aber sie bedeutet eine schönere Welt als je gewesen. Aber je mehr der Ambraduft der Bedeutung sich zerstreut und verflüchtigt, um so seltener werden Die, welche ihn noch wahrnehmen: und die Uebrigen bleiben endlich bei dem Hässlichen stehen und suchen es direct zu geniessen, was ihnen aber immer misslingen muss.“<sup>4</sup>

Hier lässt sich der Übergang vom Genuss des Schönen zum Hässlichen, zum Primitiven und Barbarischen nachvollziehen, der mit dem Unverständnis jener einhergeht, die jenen erlesenen und intellektuell kultivierten Geschmack nur im Rahmen einer Modeerscheinung nachahmen. Wie bereits oben erwähnt, stellt des Esseintes seiner Intellektualität, Sensibilität und nervösen Empfindsamkeit wegen immer höhere, zartere Ansprüche, welche sich aus ästhetischen Prinzipien über Grenzen der Hässlichkeit hinwegsetzen. Dorian Gray hingegen ist nicht in der Lage Lord Henrys intellektuelles, ästhetisches Konzept zu begreifen und findet dessen Beispiel nacheifernd statt geistiger Erhöhung und ästhetischem Genuss nur das tatsächlich Hässliche und Ekelhafte. Er kann dem Hässlichen keinen höheren Sinngehalt

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 145.

<sup>2</sup> Vgl. Rapior: Die ästhetische Umwertung. S. 117.

<sup>3</sup> Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 177.

<sup>4</sup> Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 177.

beimessen und sucht wahllos das Hässliche zu genießen, welches zum niedrigen Sinnlichen reduziert keinerlei geheimnisvolle Genüsse offenbart.

Es bedarf also eines schöpferischen Prozesses, des intellektuellen Umdeutens und Neudeutens von Gegebenem, um hässliche Kunst auf höherer, bedeutungsvoller Ebene zu genießen:

„Daraus ergibt sich, in's Große gerechnet, daß die Vorliebe für fragwürdige und furchtbare Dinge ein Symptom für Stärke ist: während der Geschmack am Hübschen und Zierlichen den Schwachen, den Delikatsten zugehört.“<sup>1</sup>

Während die Rezeption des Hässlichen und der Geschmack daran vornehmlich über die Kraft des Intellekts gesteuert sind, ist die produktionsästhetische Funktion des Hässlichen als Auslöser für aktives Schaffen vor allem von der körperlichen und allgemeinen leiblichen<sup>2</sup> Stärke bzw. Schwäche des Einzelnen abhängig. Im Zentrum der Ästhetik des Hässlichen bei Nietzsche steht dabei die individuelle Belastbarkeit des Einzelnen, welche Maßstab für das Hässliche ist. Das, was der Mächtige schön findet, das erlebt der Schwache als existentiell bedrohlich und daher hassenswert.<sup>3</sup> Diesen Annahmen entsprechen die literarischen Décadents mit ihrer Wahrnehmung und Bewertung von Kunst und Gesellschaft – wie oben erläutert. Das in der Kunst rezipierte Hässliche oder das zur Kunst erhöhte Hässliche erscheint den Décadents in ihrer geistigen Genialität und Stärke als schön. Das gesellschaftliche Leben und jene körperlichen Realitäten, die für ihr ästhetisches Refugium und ihre Distanz zu Leib und Leben als Bedrohung wahrgenommen werden, erhalten das Urteil des Hassenswerten und Hässlichen.

Stärke und Schwäche intellektueller wie körperlicher Natur stehen im Kontext allgemeiner Überlegungen zu Gesundheit und Krankheit bei Nietzsche. Er schließt diese bei der Bewertung des Hässlichen mit in den Rezeptionsprozess ein. Krankheit als zentrales Thema der Décadence findet sich bei Nietzsche in unterschiedlichen Kontexten, wurde bereits unter

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 12. Nachlaß 1885–1887. S. 556.

<sup>2</sup> Im Sinne des in *KAPITEL I: Dispositionen durch Schopenhauer und Nietzsche* erläuterten Leib-Verständnisses nach Nietzsche.

<sup>3</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 12. Nachlaß 1885–1887. S. 555–556. „Das Schöne existiert so wenig als das Gute, das Wahre. Im Einzelnen handelt es sich wieder um die Erhaltungsbedingung(en) einer bestimmten Art von Mensch: so wird der Herdenmensch bei anderen Dingen das Werthgefühl des Schönen haben als der Ausnahme- und Über-mensch. [...] Es ist die Frage der Kraft [...], ob und wo (das) Urtheil „schön“ angesetzt wird. [...] - das Machtgefühl spricht das Urtheil „schön“ noch über Dinge und Zustände aus, welche der Instinkt der Ohnmacht nur als Hassenswerth als „häßlich“ abschätzen kann.“ (Nietzsche: KSA 12. Nachlaß 1885–1887. S. 554) Vgl. zu diesem Thema auch Nietzsche: KSA 6. Der Fall Wagner u. a. S. 124; Nietzsche: KSA 5. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. S. 102; Nietzsche: KSA 3. Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. S. 390; ausführlich erläutert bei Rapior: Die ästhetische Umwertung. S. 149–153.

dem Aspekt seiner Zeitkritik angesprochen und wird auch im Zusammenhang mit der Verbrecherthematik zu thematisieren sein. Ergänzen lässt sich die Untersuchung der Krankheit als ein von Nietzsche als negativ bewertetes Phänomen der *Décadence* (Christentum, Lebens- und Leibverneinung) hier zunächst mit einer Betrachtung der Frage Nietzsches nach den Bedingungen einer genussvollen Rezeption des Hässlichen. Das Verlangen nach dem Hässlichen, der Wille „zum Pessimismus, zum tragischen Mythos, zum Bilde alles Furchtbaren, Bösen, Rätselhaften, Vernichtenden, Verhängnisvollen“, fragt Nietzsche in seiner Selbstkritik (1886 der Schrift *Die Geburt der Tragödie* vorangestellt), stammt der nicht „aus der Lust, aus der Kraft, aus überströmender Gesundheit, aus übergroßer Fülle?“<sup>1</sup> Die Grundlage seiner Argumentation hier ist die Hinterfragung der Funktion bestimmter im Rahmen der Entartungstheorien als hässlich und krank abqualifizierten Erscheinungen. Er stellt sich wie so oft gegen die blinde Verurteilung aller normdivergenten Verhaltensweisen und erkennt in ihnen – womöglich, so fragt er – eine Art von Gesundheit:

„Und welche Bedeutung hat dann, physiologisch gefragt, jener Wahnsinn aus dem die tragische wie die komische Kunst erwuchs, der dionysische Wahnsinn? Wie? Ist Wahnsinn vielleicht nicht notwendig das Symptom der Entartung, des Niedergangs, der überspäten Cultur? Giebt es vielleicht – eine Frage für Irrenärzte – Neurosen der Gesundheit?“<sup>2</sup>

Schöpferischer Wahnsinn und gesunde Neurosen sind seine Antwort auf eine auf Normierung fixierte Denkkultur, die in allem Unkonventionellen Verfallssymptome ausfindig macht. Diese versucht er in Frage zu stellen, damit jene in Diskredit geratenen Aspekte des Lebens als notwendige und konstruktive Faktoren positiv bewertet werden können.

Die Auseinandersetzung mit Nietzsches Ästhetik hat gezeigt, dass die normdivergente Lebensführung der *Décadents* und ihre ästhetizistischen Prinzipien, die auch das Hässliche und Grausame mit einschließen, aus zeitgenössischer philosophischer Sicht nicht generell als krank und entartet betrachtet werden müssen. Vielmehr bieten ihre eigensinnigen, nonkonformen Lebenshaltungen und Kunstrezeptionen Ansatzpunkte progressiven und autonomen Urteilens und Handelns, die Nietzsche mit Rückbezug auf Vorstellungen des antiken Griechenlands als gesund und als Form einer Befreiung von veralteten Werten positiv bewertet. Ihr Urteilen und Handeln ermöglichen nicht nur Rückschlüsse über ihre besonderen intellektuellen Fähigkeiten, sondern als Äußerungen ihres einzigartigen ‚Geschmacks‘ auch

---

<sup>1</sup> *Versuch einer Selbstkritik*, Nietzsche: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a. S. 16.

<sup>2</sup> Nietzsche: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a. S. 16.

über ihre Gesamtkonstitution und ‚Physis‘, welche im Rahmen der Figurenanalyse zum Verlauf ihres Lebens als wechselseitige Entwicklung von Leib, Körper und Geist genauer zu erörtern sind.

Mittels ihrer intellektuellen Distanz zum Leben gelangen die Décadents nicht nur zu kritischer Erkenntnis gesellschaftlicher Zusammenhänge wie ihrer eigenen Existenz, sondern auch an das Ende eines Entwicklungsprozesses, der – wie Nietzsche entwickelt – mit Desillusion und Frustration verbunden schließlich zu Dekadenz führt. Die intellektuelle Überlegenheit und Fortschrittlichkeit ist gerade durch ihre Fähigkeit der Selbstdurchschauung stets der Gefahr des Scheiterns, der Erkenntnis der Nichtigkeit ausgesetzt. Der Anspruch, ständig aktiv neuen Sinn zu schaffen und neue Augenblickserfahrungen zu sammeln, um dem Leben – in Nietzsches Wortlaut der ‚Wiederkunft des ewig Gleichen‘ standzuhalten, ist jedoch nicht langfristig in der Form, wie es die literarischen Protagonisten ausüben, möglich. Denn das Programm ihrer intellektuell-ästhetischen Fluchten ist nicht nur eine positiv zu bewertende Loslösung von Gesellschaft, Prägung und Religion, es ist auch eine Flucht aus dem irdischen, leibgebundenen Leben. Den eigenen Leib jedoch zu verachten, heißt, wie bereits Nietzsche folgert, seine eigenen Voraussetzungen zu untergraben und damit auch krank zu sein und letztendlich zu scheitern. Die Untersuchung, wie dies den literarischen Texten der drei Autoren eingeschrieben ist – durch eine eingehende Analyse der Literarisierung der bislang erörterten Sachverhalte –, führt zu deren vertieften und präzisierten Erschließung und Einschätzung.

### ***5. Die Ausarbeitungsformen von Seele, Geist und Körper in den drei literarischen Texten: Einführung***

Im Folgenden wird nun die Vorstellung von Seele, Geist und Körper als voneinander abhängige Aspekte (eines Leibes) in den drei vorliegenden literarischen Texten und die damit einhergehende Lebenshaltung betrachtet sowie die daraus resultierende Problematik vorgestellt. Mit einbezogen wird dabei auch das Bedeutungsspektrum der Begriffe im literarhistorischen Kontext. Im Einzelnen werden die spezifischen Verwendungskontexte in den jeweiligen Figurenanalysen je nach Relevanz für die Erschließung der Fragestellung weiter ausgeführt.

Gute Vorarbeit bei der Betrachtung des Individuums und dessen Körper-Seele-Verhältnis in der Literatur der Jahrhundertwende leistet unter anderem Manfred Pfister. Pfister geht in Zusammenhang mit Oscar Wildes *Das Bildnis des Dorian Gray* auf den Antagonismus zweier Sichtweisen der Seele ein. Auf der einen Seite spricht er hier von der ‚Figurierung‘ der christlich geprägten Seele als „der unveräußerlichen Individualität“, als dem „unbedingte[n] Signum jedes Individuums“ und als dem „Garant seiner Einheit und Konsistenz“.<sup>1</sup> Auf der anderen Seite sieht er die aufkommende nicht-christliche Sichtweise des Körpers in der Medizin als jene „materialistische Konzeption“, die allein auf die physiologischen Bedingungen des Menschen und dessen Bewusstsein blicke und bei der die Annahme überwiege, dass das Bewusstsein die Seele und das Selbst ersetze und ohne jede metaphysische Komponente Ergebnis eines komplexen Zusammenspiels von Nerven und Gehirnzellen sei.<sup>2</sup>

Pfister benennt die Einflüsse Baudelaires, Gautiers, Paters und Swinburnes, die auf Lord Henrys Theorie des neuen Hedonismus gewirkt haben: dabei gehe es vor allem um jene Seele, die als an die Sinne gebunden angenommen werde und den Sinnen nicht länger gegenüberstehe, sondern als komplexe, wenn auch labile Größe in Wechselbeziehung zu ihnen trete. Diese Sichtweise bestimme als Maxime den Lebenswandel der Protagonisten Lord Henry und Dorian Gray.<sup>3</sup> Dorians Seele wird demgemäß über die körperliche Fundierung durch den Lebenswandel des Protagonisten und insbesondere über sinnliche Genüsse genährt und geformt (DG 32 f.). Bei der Wirkung des Lebens auf den Leib wird dennoch zwischen Seele und Geist als nichtstoffliche und dem Körper als vergängliche Materie unterschieden (DG 42). Dabei ist die uneinheitliche – auch äquivalente – Begriffsverwendung von Seele und Geist als immaterielle Komponenten der Leibeinheit ein Signum gerade für die ambivalenten und teils auch differierenden Haltungen der Figuren innerhalb des Romans zum Leib und Leben. Dass die Seele in der Romanrealität eine separate Erscheinung vom Geist/Ich-Bewusstsein ist, wird daran deutlich, dass sie vom Hauptprotagonisten räumlich getrennt existiert. Die lebensnotwendige Verbindung zwischen Körper, Geist und Seele als ein Leib ist gleichwohl gegeben, da bei der Zerstörung seiner Seele auch Dorian – als Körper-Geist-Verbindung – stirbt.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Pfister: Oscar Wilde: "The picture of Dorian Gray". S. 90.

<sup>2</sup> Pfister: Oscar Wilde: "The picture of Dorian Gray". S. 90.

<sup>3</sup> Pfister: Oscar Wilde: "The picture of Dorian Gray". S. 91.

<sup>4</sup> Genauere Ausführungen zur Begriffsverwendung in *Das Bildnis des Dorian Gray* in KAPITEL II, Unterkapitel 2. Abschnitt *Körper-, Leibes- und Lebensflucht* ab S. 160.

In Joris-Karl Huysmans *Gegen den Strich* wird die Seele mit Eigenschaften belegt, die unter anderem die besondere Individualität und Persönlichkeit eines Menschen mit seinen verschiedenen Stimmungslagen kennzeichnen. Mit seiner Hochachtung für Baudelaire und dessen Beitrag zur Erfassung der Seele – insbesondere ihrer Krankheiten – vollzieht der Hauptprotagonist eine indirekte Spezifikation des Seelenbegriffs, der seinen Vorstellungen und seinem Selbstverständnis entspricht. Dabei ist die Seele mehrschichtig, sie ist Ort der Laster und Tugenden, der Sehnsüchte, Bedürfnisse und Gefühle. Sie liegt tiefer verborgen als etwa die Intelligenz und das Ich-Bewusstsein der Person und weist „Bezirke [auf], wo sich die ungeheuren Wucherungen des Denkens verzweigen“ (DE 187). Sie wird als durch äußere Einflüsse formbar und verletzlich beschrieben und steht im Kontakt mit dem reflektierenden Ich-Bewusstsein (Geist), auf das es einwirken kann (DE 116 f., 119, 123). Der Intellekt des Ichs ist ihr aber prinzipiell überlegen, weil er ihre Einflüsse erkennen und sie in ihren Bedürfnissen zügeln kann. Die Jesuiten, in deren Händen sich des Esseintes als Kind mit „Leib und Seele“ (DE 119) befunden hat, haben ihre Bekehrungsbemühungen aufgrund seiner ungelehrigen, eigensinnigen „Intelligenz“ (DE 38) aufgegeben. Der Körper wird von des Esseintes als Medium der Welterschließung und der Sinnesreizung etwa für Fantasiereisen benutzt, die Natürlichkeit und Gebrechlichkeit des Körpers jedoch verachtet er, denn diese schwächen seinen Intellekt und damit seine Widerstandskraft etwa gegen Prägung (z. B. Religion). In diesem Sinne treten Seele, Geist und Körper als verschiedene Aspekte des Leibes in Erscheinung, die in Wechselwirkung zu einander stehen. Das Ich allerdings erscheint als jene Größe, die in relativer Abhängigkeit von der (gesundheitlichen) Verfassung seines Körpers und den Regungen seiner durch Erziehung geprägten Seele – sowohl in Belangen des Leiblichen als auch der Welt – mithilfe permanenter Selbstreflexion ständig um Souveränität ringt.

Bei Hugo von Hofmannsthal *Märchen der 672. Nacht* wird der Begriff der Seele im Kontext individueller Gemütszustände verwendet und verschmilzt so völlig mit dem Ich-Bewusstsein des Einzelnen. Die metaphysische Komponente des Seele-Begriffs ist hier nicht zu finden, gemeint sind stattdessen jene Empfindungen und Gefühlsregungen, über die sich das Ich definiert (KS 67, 68) und die einerseits durch körperliche Sinneswahrnehmung erzeugt werden und sich andererseits auch in körperlichen Symptomen äußern können. Im Unterschied zum Körper als physische Komponente des Menschen, wird der Begriff ‚Leib‘ im Märchen im Kontext jener Erfahrungen des Protagonisten eingesetzt, die ganzheitlich – sowohl körperlich als auch emotional – empfunden werden (KS 79 f.), was eine gedachte übergeordnete Leibeinheit andeutet. Der Körper, als in der Welt verankert, erhält gerade bei

der Auflösung des Ichs in jene flüchtigen Augenblickserfahrungen eine besondere Rolle, da er einzige Konstante ist.<sup>1</sup>

Das Ich – in seiner Selbsterfahrung auf Sinnesreize konzentriert – erfährt eine Fragmentarisierung, die auf den immer neuen Stimmungen und Zuständen einer Seele basiert, die durch immer neue Augenblickserfahrungen zerfällt. Das Ich – so Pfister – verliert somit seine Identität und Stabilität in immer neuen, wechselnden Bewusstseinszuständen. Dorian Gray sieht dies zunächst als Chance, „das Selbst als eine Pluralität von Seinsmöglichkeiten zu inszenieren. So wird gerade der Verlust des Ichs zur Voraussetzung für den Kult des Ichs, und so gerät das Projekt der Selbstverwirklichung zum Projekt der Multiplikation des Selbst.“<sup>2</sup> Der Verlust des Ichs als stabile Einheit erinnert an Machs unrettbares Ich<sup>3</sup> und an Hugo von Hofmannsthal *Ein Brief* (1902), in dem er diesem Einheitsverlust Ausdruck verleiht.<sup>4</sup> Diese Aufspaltung des Ichs ergibt sich, Machs Überlegungen nachzeichnend, aus zwei unterschiedlichen Perspektiven auf seine Beschaffenheit: Aus zeitlicher Perspektive wird das Ich als inkonsistent verstanden (abgesehen von kontinuierlich verfolgten Gewohnheiten und langfristigen Plänen). Das bedeutet, dass sich das Ich im Verlauf des Lebens stets neu konstituiert und kaum Bezug zu seinen ‚vorherigen Ichs‘ hat.<sup>5</sup> Die andere Perspektive bezieht sich auf den momentanen Ich-Zustand, der sich ebenfalls aus vielen verschiedenen Empfindungselementen („Wahrnehmungen“, „Vorstellungen“, „Wille“, „Gefühle“) zusam-

---

<sup>1</sup> 1891 notiert Hugo von Hofmannsthal zu dieser Problematik: „Wir haben kein Bewusstsein über den Augenblick hinaus, weil jede unserer Seelen nur einen Augenblick lebt. Das Gedächtnis gehört nur dem Körper“. (Hofmannsthal: Reden und Aufsätze III. S. 333. *Notizen aus dem Nachlass*, 17.6.1891)

<sup>2</sup> Pfister: Oscar Wilde: "The picture of Dorian Gray". S. 93.

<sup>3</sup> Mach, Ernst: Antimetaphysische Vorbemerkungen, in: *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Hg. von Gotthart Wunberg. (Universal-Bibliothek. Band 7742). Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart. Reclam 2000. S. 137–145. S. 142.

<sup>4</sup> Schon früher bemängelt er an D'Annunzios Werken, dass die Figuren handlungsunfähig und dem Leben ausgeliefert sind: Sie sind den sich ständig wechselnden Bedingungen und Ereignissen um sie herum unterworfen, anstatt zu agieren, reagieren sie nur. Dies ist einer der Kritikpunkte Hofmannsthals am Ästhetizismus. *D'Annunzio I* (1893, 1. Essay): „Wir haben nichts als [...] einen gelähmten Willen und die unheimliche Gabe der Selbstverdopplung. Wir schauen unserem Leben zu“ (Hofmannsthal, Hugo von: Reden und Aufsätze I, in: *Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Band XXXII. Hg. von Hans-Georg Dewitz/Olivia Varwig/Mathias Mayer/Ursula Renner/Johannes Barth. Frankfurt am Main. S. Fischer Verlag 2015. S. 99). „Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. Gering ist die Freude an Handlung [...]. Man betreibt Anatomie des eigenen Seelenlebens oder man träumt.“ (Hofmannsthal: Reden und Aufsätze I. S. 100)

<sup>5</sup> Vgl. Ernst Mach: „Größere Verschiedenheiten im Ich verschiedener Menschen, als im Laufe der Jahre in *einem* Menschen eintreten, kann es kaum geben.“ (Mach: Antimetaphysische Vorbemerkungen. S. 138) Vgl. auch Hofmannsthal: „Wir sind unserem Ich von Vor-zehn-Jahren nicht näher, unmittelbarer eins als mit dem *Leib* unserer Mutter.“ (Hofmannsthal: Reden und Aufsätze III. S. 376)

mensetzt.<sup>1</sup> Das, was die Elemente zusammenhalte, so folgert Fischer in Bezug auf Machs Überlegungen, seien die „räumlichen und zeitlichen Verknüpfung“ der Dinge und Körper, daher sei das Ich nach Mach „nur von *relativer* Beständigkeit“ etwa in Form von Erinnerung. Je selbstreflektierter ein Individuum seiner Entwicklung gegenüberstehe, desto höher sei die Anzahl der dadurch entstehenden Ichs.<sup>2</sup>

Die betonte Selbstreflexivität und kultivierte Distanz der *Décadents* durch ihren Intellekt zeigt diese Problematik des multiplen Ichs an, das sie zwar kultivieren, aber auch neu zu fixieren versuchen.<sup>3</sup> Der Blick auf die Art des Zusammenhangs und -halts der Elemente des Ichs legt auch eine Betrachtung des Leibes als zusammenhaltende Einheit der den Menschen ausmachenden Aspekte nahe, bei dessen ‚Funktionsfähigkeit‘ auch das Ich eine entscheidende Rolle spielt.

Der Leitgedanke einer an die körperlichen Sinne gebundenen Seele im Leib zeugt von der Wende zur körperzentrierten Leiblichkeit des Denkens, die unter anderem von Schopenhauer initiiert wurde und den Leib als Zentrum der Erfahrung und der Erkenntnis bestimmt.<sup>4</sup> Unter diesem Blickwinkel lässt sich auch ein anderer Grund für die Problematik finden, die den Lebenswandel der Protagonisten bestimmt, als jener, den Pfister nennt: Den Grund für Lord Henrys Programm einer ständigen Suche nach neuen Sensationen sieht Pfister in der „wechselseitigen Bedingtheit von Seele und Sinnen“, und darauf basiert seiner Meinung nach die Legitimation des Amoralismus’ dieser Suche.<sup>5</sup> Ein anderer Grund für die ständige Suche wäre jedoch auch die von Schopenhauer dargelegte Leidensproblematik, die der Wille dadurch verursacht, dass er auf seiner Suche nach Befriedigung stets unerfüllt und ruhelos bleibt.<sup>6</sup> Die Verneinung des Willens und damit die Befreiung vom Leid geschieht – wie erläutert – durch die ästhetische Anschauung und durch die intellektuell vollzogene Distanz zum Leben und zu den Erfahrungen, die Bestandteil der ästhetizistischen Lebensweise sind. Anders als bei Schopenhauer ist diese ästhetische Anschauung bei den untersuchten

---

<sup>1</sup> Vgl. Mach: Antimetaphysische Vorbemerkungen. S. 140.

<sup>2</sup> Vgl. Fischer: *Dédoublement*. S. 84. Er zitiert Mach: Antimetaphysische Vorbemerkungen. S. 137 f.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu den Aspekt der Nachaußenverlagerung des Ichs in Ersatzkörper u. a. in den Abschnitten *Körper-Leibes- und Lebensflucht* zu den jeweiligen Figuren in *KAPITEL II: Figurenanalyse 1: Intellektuell-ästhetische Fluchten*.

<sup>4</sup> Alle Phänomene, einschließlich der geistigen, sind laut Schopenhauer, physisch (Negation der Seele), aber alles Physische ist andererseits auch zugleich metaphysisch. Pegatzky zitiert Schopenhauer: „Mein Gehirn gibt mir die Welt, aber mein Gehirn ist eben auch Teil dieser Welt“. (Pegatzky: *Das poröse Ich*. S. 47)

<sup>5</sup> Pfister: Oscar Wilde: "The picture of Dorian Gray". S. 91.

<sup>6</sup> Schopenhauer spricht vom gesamten Leib als Willen zum Leben, wobei allein der Intellekt in der Lage ist, sich vom Einfluss des Willens zu befreien.

literarischen Protagonisten allerdings sinnlich determiniert. Unter dieser Annahme ist es also die Verneinung des Willens durch die ästhetische Betrachtung eines Kunstwerks (die für Schopenhauer Objektivität ermöglicht) und die gleichzeitige Bejahung des Willens in Form der körperlichen Sinne und sinnlicher Reize/Genüsse, die diese Suche vorantreibt und so in eine paradoxe Konstellation wendet, was den Widerstreit im Leib zwischen den verschiedenen Komponenten Seele, Körper, Triebe, Willen zum Leben und Geist (Ich, Intellekt/Vernunft) herbeiführt.<sup>1</sup>

Hofmannsthal weist auf diese zeittypische Zerrissenheit hin, als er sich mit den Schriften von Maurice Barrès beschäftigt: Das Pendeln<sup>2</sup> zwischen Lebensverneinung und Lebensbejahung, das bei Barrès im dritten Buch deutlich wird, kann seiner Meinung nach als stellvertretendes Beispiel für die Epoche gelten, was in den hier analysierten literarischen Texten bestätigt wird. Auch für die literarischen Protagonisten ist aus der Sicht Schopenhauers gegeben, dass die angestrebte Befreiung vom Leben und Leid wie das Suchen des ruhelosen Willens nach Befriedigung, unerreicht bleibt. In diesem Fall ist die ständige Suche nach Neuem, nach unentdeckten Reizen und Empfindungen, welche den Décadent niemals zur Ruhe kommen lässt und ihn nie mit anhaltender Zufriedenheit und Sinn erfüllt, die Erscheinungsform der Unmöglichkeit seines Unterfangens, sich von leiblichen Schranken und vom Willen zu lösen.<sup>3</sup> Eine Lösung sieht Hofmannsthal bei Nietzsche, dessen Leistung er in diesem Zusammenhang unterstreicht: „Er ist der Überwinder dieser Zerrissenheit, die zum Leben ja und nein sagt.“<sup>4</sup> In dieser Hinsicht bietet Nietzsche einen neuen Wertmaßstab für eine in der Literatur

---

<sup>1</sup> Eine Äußerung Hofmannsthal weist in diese Richtung: „Der Geist besiegt die Materie. Ihre stärkste Waffe im Kampf mit ihm ist ihre Flüchtigkeit.“ (Hofmannsthal: Reden und Aufsätze III. S. 262) Das Ich ist zwar auf den Körper angewiesen, akzeptiert ihn als Bedingung stellendes Gefäß jedoch nicht anstandslos. Daraus ergibt sich für die einzelnen Aspekte im Leib ein ambivalentes Verhältnis aus Abhängigkeit und Ablehnung, Instrumentalisierung und Isolierung.

<sup>2</sup> Diesen Begriff verwendet auch Schopenhauer für das Leben, das zwischen Schmerz und Langeweile hin und zurück schwingt. (Vgl. hier: *KAPITEL II*, Unterkapitel 1. Abschnitt *Des Esseintes' Körper-, Leibes- und Lebensflucht*)

<sup>3</sup> Vgl. Hofmannsthal, Stendhal und Nietzsche: Kunstgenuss ist nie zweckfrei und objektiv, er ist immer sinnlich. U. a. Meyer-Wendt: „Die inhaltliche und wörtliche Übereinstimmung mit Stendhals Begriff des Schönen läßt sich noch an einer weiteren Stelle in „Zu Genealogie der Moral“ nachweisen. Und zwar hebt Nietzsche ein weiteres Mal hervor, daß „die Sinnlichkeit beim Eintritt des ästhetischen Zustandes nicht aufgehoben ist, wie Schopenhauer glaubte, sondern sich nur transfiguriert[...]“. (Meyer-Wendt: Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches. S. 16; vgl. a. S. 71–72). Dies hat Hofmannsthal bei Nietzsche gelesen (vgl. Braegger: Das Visuelle und das Plastische. S. 123). Vgl. a. *KAPITEL I*, Unterkapitel 2. *Schopenhauer: Der Leib als Instanz von Erkenntnis und Interaktivität* dieser Studie.

<sup>4</sup> Hofmannsthal, Hugo von: Prosa I, in: *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Hg. von Herbert Steiner. 2. Aufl. Frankfurt am Main. S. Fischer 1957. S. 51. Vgl. auch Meyer-Wendt: Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches. S. 65. Auch Lombroso und Taine, Bourget und Dostojewski beschreiben dieses Zeitgefühl.

ersichtliche Weiterentwicklung dieser ambivalenten Lebenseinstellung, die sich auch im Verhältnis zum Leib zeigt.

Durch diese Weise zunächst bewusst betriebener einseitiger Stilisierung des Ich, durch die Multiplikation des Selbst und die Diskontinuität der Seele zerfällt der Leib als Einheit. Während Schopenhauer im Sinne des Prinzips der Lebensverneinung die Trennung des Intellekts vom Leib – insbesondere vom Willen zum Leben – befürwortet:

„Der Leib ist Schopenhauers Wille zum Leben, der Wille zum Leben ist der zur Gestalt drängende Leib. Können sich Leib und Wille nicht voneinander lösen, und ist der Tod nur die scheinbare Trennung beider, die alsbald durch einen anderen Leib [d. h. den in einem neuen Menschen inkarnierten Willen] aufgehoben ist, so kann doch der Intellekt sich eine Distanz zu Wille und Leib erringen“<sup>1</sup>,

sieht Nietzsche darin eine Krankheit:

„Am Schrecklichen [u. a. das Sinnwidrige, Schuldhafte von Vergangenheit und Gegenwart] leidet die kranke Seele, die mit ihm das Dasein im ganzen verneint – eine vom Dasein offenbar selbst erzwungene Verneinung oder sogar Selbstverneinung. [... Die] Bejahung des glücklichen Augenblicks kann ihr nur scheinbar widersprechen. Denn was sie bejaht, ist der schöne Schein der Welt, ihre Täuschung und Unwahrheit.“<sup>2</sup>

Der Zerfall der Einheit des Leibes konkretisiert sich daran, dass es den Décadents darum geht, den sie erfassenden Stimmungen, Träumereien und Illusionen nachzuhängen. Sie verfolgen den an Ernst Machs Schriften erinnernden Gedanken „der subjektivistischen, auf reiner Sinneserfahrung beruhenden Welterkenntnis“ und den „vom Ich als Empfindungskomplex“.<sup>3</sup> Bahr befindet 1894 über die Décadents und ihre über Sinnesempfindungen organisierte Welterkenntnis:

„Nicht Gefühle, nur Stimmungen suchen sie auf. Sie verschmähen nicht bloss die äussere Welt, sondern am inneren Menschen selbst verschmähen sie allen Rest der nicht Stimmung ist.“<sup>4</sup>

Wie sich anhand der Texte der drei Autoren im Einzelnen wird zeigen lassen, wird der Leib, der sich bei den Protagonisten zunächst naturgemäß mittels Affekten und Gefühlen Ausdruck verleiht, durch diese Zersplitterung in seine Einzelteile krank und mit ihm seine ihn konstituierenden Komponenten Seele, Geist und Körper: Gefühle sind nicht länger Erfahrung einer erlebten, kohärenten Einheit, sie können nicht als leiblich identifiziert und vom

---

<sup>1</sup> Schaefer: Friedrich Nietzsche zur Rechtfertigung des Daseins. S. 17. [Erläuterung in eckigen Klammern; A.K.]

<sup>2</sup> Schaefer: Friedrich Nietzsche zur Rechtfertigung des Daseins. S. 9. [Ergänzungen in eckigen Klammern; A.K.]

<sup>3</sup> Jäger-Trees: Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes. S. 30.

<sup>4</sup> Bahr, Hermann: *Studien zur Kritik der Moderne*. Frankfurt am Main: Literarische Anstalt Rütten & Loening 1894. S. 20–21.

Individuum als zu ihm zugehörig verstanden werden. Sie verlieren ihre Bedeutung als Sprache des Leibes: Das heißt, Sprache und Bewusstsein sind Kommunikationsformen – so erläutert Silvano Longo Nietzsches Position –,

„welche eine ursprünglichere, schon immer stattfindende Kommunikationsform voraussetzt, nämlich die Sprache der Leiblichkeit, der Gefühle, der Impulse [...]. Nur insofern, als auch die Sprache und das Bewußtsein leiblich, das heißt mit Affekten und Gefühlen durchwoben sind, können sie etwas mitteilen und zum Ausdruck bringen“.<sup>1</sup>

Die Spaltung der Leibeinheit führt zu einer Trennung der leiblichen Bedürfnisse, Erfahrungen und Erkenntnisse und des sie verarbeitenden Bewusstseins und verhindert damit auch die Möglichkeit, diese leiblichen Regungen zu verstehen. In letzter Konsequenz droht dem Leib- und Lebenverneinenden ein inneres Chaos, was zu einem Kontrollverlust des Bewusstseins über Körperfunktionen, Gedanken und Emotionen führt, denn, so heißt es bei Nietzsche: „Es gibt nur leibliche Zustände: die geistigen sind Folgen und Symbolik“.<sup>2</sup> Körperliche und daran anschließende geistige Krankheit, Ohnmachtsanfälle und Wahnsinn sind Beispiele hierfür. Gegenüber der zeitgenössischen Degenerationsdebatte ist dies ein zusätzlicher Bedeutungsstrang und vollzieht sich sowohl bei Dorian Gray und beim Kaufmannssohn, als auch bei ihrem Vorläufer, dem *Décadent par excellence* des *Esseintes* aus Joris-Karl Huysmans Roman *Gegen den Strich*.

Sie alle begehen die von Schopenhauer postulierte Lebens- bzw. Leibesflucht auf individuelle Weise. Die so bewirkte Dissoziation des Ichs ist nicht alleinige Methode dieser Fluchtversuche.<sup>3</sup> Doch eine Schwerpunktverlagerung der Deutung dieser Flucht ermöglicht eine neue Perspektive: es ist eben nicht nur eine Flucht aus der Realität in die Kunst allein,

---

<sup>1</sup> Longo: Die Aufdeckung der leiblichen Vernunft bei Friedrich Nietzsche. S. 99.

<sup>2</sup> Nietzsche, Friedrich: KSA 10. Nachlaß 1882–1884, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999. S. 358. Bei Nietzsche heißt es an anderer Stelle „Zur Modernität“: „Giebt es eine gefährlichere Verirrung, als die Verachtung des Leibes? Als ob nicht mit ihr die ganze Geistigkeit verurtheilt wäre, krankhaft zu werden“ (Nietzsche: KSA 13. Nachlaß 1887–1889. S. 236)

<sup>3</sup> Vgl. u. a. Jäger-Trees: Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes. S. 16, 88, 149: „Auf diese Weise befriedigen die schwachen, lebensuntüchtigen, wirklichkeitsfremden [...] Menschen ihre Sehnsucht nach Kraft, Stärke, Macht und Individualismus. Der Historismus, die Flucht in die zeitliche Distanz, ist für die *Décadents* in ihrer Schwäche Lebensersatz.“ (Jäger-Trees: Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes. S. 149); Briese-Neumann: *Ästhet-Dilettant-Narziss*. S. 285; Kafitz: *Décadence in Deutschland*. S. 222: Kafitz rekurriert hier unter anderem auf den Literaturkritiker Arthur Eloesser: „*Décadence* erscheint ihm als eine Reaktionsform auf den positivistischen Geist des Naturalismus, als Flucht aus einer durch wissenschaftlich-technische Vernunft geprägten Erfahrungswelt in irrationale Sphären.“; Pfister: Oscar Wilde: "The picture of Dorian Gray". S. 46: Er spricht in Bezug auf Oscar Wildes Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* von „drei Grundelemente[n] und literaturhistorischen Affinitäten des Romans“ und nennt hier unter anderem „die ästhetizistische Flucht vor der aktuellen Wirklichkeit in privilegierte Oasen der Kunst“.

sondern auch eine Flucht aus der Leiblichkeit – die auch in der Vorstellung von der Gesellschaft als eines funktionierenden ‚Organismus‘ eine destruktive Ausgrenzung ist – indem sich das Individuum von dem System der Gesellschaft abkoppelt und sich gegen Gesetze auflehnt, die einen reibungslosen Ablauf garantieren sollen. Auch diese Form der Separation gilt es im Hinblick auf die Figurenentwicklung zu untersuchen und weiter auszuführen.

## KAPITEL II: FIGURENANALYSE 1: INTELLEKTUELL-ÄSTHETISCHE FLUCHTEN

Zu klären sind die intellektuell begründeten Fluchten<sup>1</sup> der literarischen Protagonisten im Blick auf die im Textkorpus vorhandenen Hinweise für die dafür maßgeblichen Motivationen. Dabei wird zwischen dem *Rückzug aus der Gesellschaft*, dem *Widerstand gegen Prägung* und der *Körper-, Leibes- und Lebensflucht* differenziert. Die Figuren werden als von den Autoren eingesetzte Mittel der Auseinandersetzung mit dem Leib<sup>2</sup> als Schnittpunkt für die Identifikation mit einer Gesellschaft, für Normung und Prägung, genetische Vererbung und subjektive Individualität betrachtet. Der *Rückzug aus der Gesellschaft* ist in diesem literarhistorischen Zusammenhang als ein Rückzug aus dem ‚gesellschaftlichen Leib‘ zu begreifen, d. h. als eine Distanzierung von einem identifikations- und identitätsstiftenden Gemeinwesen, ein Abstandnehmen von der Menschheit und dem eigenen gesellschaftlichen Menschsein aufgrund einer erlebten Diskrepanz zwischen gesellschaftlicher Norm und individuellem Maßstab.<sup>3</sup> Der Leib ist – wie in dieser Arbeit entwickelt – als Einheit aller den Mensch konstituierenden Aspekte (Körper, Seele, Geist) zu verstehen. Angenommen wird zudem, dass der individuelle Leib auch ein Produkt seiner Umwelt ist: Körper, Seele und Geist werden durch gesellschaftliche Einflüsse mitgeformt. Gleichzeitig besteht die Gesellschaft aus jenen individuellen Leibern, die ihrerseits gesellschaftliche Bedingungen – und damit den Einfluss auf den Einzelnen – stellen. Diese enge Wechselwirkung zwischen Individuum und Gesellschaft lässt sich mit jenen Wechselwirkungen der leibkonstituierenden Aspekte innerhalb des Einzelnen parallelisieren. Im übertragenen Sinne ist somit die Gesellschaft als ‚gesellschaftlicher Leib‘<sup>4</sup> zu verstehen. Dies insbesondere wird an den Ergebnissen der intellektuellen Fluchten der hier untersuchten literarischen Protagonisten

---

<sup>1</sup> Flucht ist hier nicht primär im Sinne einer Reaktion von empfundener Schwäche und Unterlegenheit der Flihenden zu verstehen, sondern insbesondere als eine auf intellektuellen Schlussfolgerungen basierende Entscheidung.

<sup>2</sup> Zur Begriffsbildung vgl. in dieser Arbeit *KAPITEL I*, Unterkapitel 3. *Nietzsche: Der Leib als Instanz einer Einheit aller Aspekte des menschlichen Wesens*.

<sup>3</sup> Dies greift Überlegungen zur Entstehung des Ästhetizismus und des l’art pour l’art-Prinzips auf, in denen die grundsätzliche „Verweigerungshaltung“ als „eine besondere Form der politisch-sozialen Rebellion, ein politischer Akt mit dezidiert a-politischen Mitteln“ bezeichnet wird. (Lindner: *Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus*. S. 57)

<sup>4</sup> Vgl. hierzu Ausführungen zur Vorstellung der Gesellschaft als Organismus in dieser Studie in den Fußnoten auf Seite 16 und 24.

deutlich. Ebenso wie die in dieser Studie postulierte Trennung von Leib und Seele, Körper und Geist nicht möglich ist, erscheint in diesen spezifischen Texten eine Trennung des Individuums von der Gesellschaft – d. h. zwischenmenschlichen Beziehungen und Pflichten – als unnatürlich und schädlich. In diesem Sinne beschäftigen sich die Texte auch mit der Bedeutung der Gesellschaft für das Individuum und für ein erfülltes Leben. Des Esseintes zum Beispiel spricht davon, dass Einsamkeit schädlich ist. Kümmerling-Maibauer versteht den Tod des Kaufmannssohns als Strafe für seinen Rückzug aus der Gesellschaft und seinem Ignorieren von ethischen und sozialen Verpflichtungen. In seinem Spätwerk betont Hugo von Hofmannsthal dementsprechend den Weg zum Sozialen als ein Ziel des Lebens.<sup>1</sup>

Besondere Beachtung findet diesbezüglich die geäußerte Gesellschaftskritik der Protagonisten, welche die Hintergründe ihrer Denk- und Handlungsstrukturen einsichtig machen. Der *Widerstand gegen Prägung* kann darauf aufbauend als eine tiefgreifende Auflehnung gegen Einflüsse erklärt werden, die auf den Leib des Einzelnen bereits gewirkt haben und sowohl Geist als auch Körper in Schranken weisen, die überwunden werden sollen. Hierbei spielen insbesondere Sozialisation, Religion und Moral eine Rolle. Die *Körper-, Leibes- und Lebensflucht* ist letztlich die Vollendung dieser körperkonnotierten Leibesflucht und stellt den ultimativen Versuch dar, sich über gesellschaftliche Körpernormierung, Vererbung und schlussendlich über die Realität der eigenen Natur, ihrer Bindung an die Welt und ihrer physiognomischen/pathognomischen Lesbarkeit hinwegzusetzen und sich zu befreien. In welchem Maß diese intellektuell begründete Leibesflucht dem Schopenhauer'schen Denken verpflichtet ist und inwieweit sie sich darüber hinaus entwickelt, wird ebenfalls Gegenstand sein.

---

<sup>1</sup> Vgl. Kümmerling-Maibauer: Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döblin. S. 213–215.

## ***1. Joris-Karl Huysmans' ‚Gegen den Strich‘***

### ***Intellektuell-ästhetische Fluchten in ‚Gegen den Strich‘: Jean des Esseintes***

Im Roman *Gegen den Strich*<sup>1</sup> wird der unverheiratete, alleinlebende Aristokrat Jean des Esseintes, der als letzter Abkömmling eines untergehenden Adelsgeschlechts verbleibt, in seinen Erinnerungen, Gedanken und Lebenswegen ein Stück weit begleitet. Dabei werden seine Kindheit, Jugend und Adoleszenz anhand von Reminiszenzen geschildert, die Aufschluss über seine eigenwillige und ungelehrige Persönlichkeit, hohe Intelligenz und körperliche Disposition geben. Im Kindesalter zunächst schwächlich und krank, entwickelt des Esseintes sich zu einem aktiven und gesunden Jugendlichen, der seine Streifzüge in der Natur unbeeindruckt von Wind und Wetter unternimmt. Im Verlauf der Romanerzählung wird die geistige und körperliche Entwicklung und Veränderung des Esseintes' im Erwachsenenalter mitverfolgt, wobei sowohl seine Selbstreflexionen, Werturteile und Ängste, als auch seine sich ausformenden körperlichen Leiden akribisch dokumentiert sind. Dabei stehen des Esseintes' gesellschaftliche Nonkonformität, sein Rückzug aus der geschäftigen Stadt in die Einsamkeit auf dem Land, sein dort immer exzentrischer werdende Geschmack und seine sich stetig steigernde nervöse Reizbarkeit und Sensibilität im Vordergrund. Entscheidenden Einfluss auf des Esseintes' Denken und Handeln in diesem Sinne hat seine umfangreiche Bildung und Einsicht in größere Zusammenhänge, seine diesbezüglich abschätzige Meinung von Kirche und Religion, seine enttäuschten Hoffnungen auf der Suche nach einem ihm an Geschmack, Intellekt und Niveau Ebenbürtigen und seine auf dieser Suche immer tiefer greifende Verachtung der Menschen, der Gesellschaft und ihrer Strukturen. Seine Bemühungen sich selbst in seiner Exzeptionalität und Distinktion zu genügen und zu kultivieren, die bestehende sittliche Ordnung durch subversive Praktiken und Exzesse rigoros zu untergraben und seine Überlegenheit zu zelebrieren, zehren bis zur Impotenz an seinen körperlichen Kräften und versagen ihm letztlich jene ihm in der Gesellschaft verbliebenen sinnlichen Genüsse. Die durch seinen Rückzug aus der Gesellschaft zunächst beruhigte nervöse Konstitution, die er nutzt, um die neue Wohnstätte seinen ästhetischen Vorlieben entsprechend auszustaffieren, verschlimmert sich in der in der Einsamkeit ungebrochenen intellektuellen Exzentrizität, die in immer neuen sich kulminierenden Stadien höchster

---

<sup>1</sup> Huysmans: *Gegen den Strich*. Nachweise in den textspezifischen Analysen erfolgen ohne weitere Kennzeichnung nur als Seitenzahl im Fließtext.

Ingeniosität die überfeinerte Sensibilität seiner Nerven herausfordert und bis zum körperlichen Zusammenbruch überstrapaziert. An des Esseintes vollzieht sich eine Krankheitsgenese, die in ihrem Ausmaß und ihrer Detailliertheit ein genaues Wechselspiel von körperlichen und geistigen Symptomatiken nachzeichnet und so eine eingehende Analyse ihrer Bedingungen und Bedeutungen (für die hier zu erörternde Thematik) erlaubt.

Wanda Klee, welche sich in der deutschsprachigen Forschungsliteratur am eingehendsten mit dem zeitgenössischen Verständnis von ‚Körperlichkeit‘ auseinandersetzt, fasst die Bedeutung des Esseintes’ dahingehend zusammen, dass er als Inbegriff des neurotisch-kränkenden Décadent die Intellektualitätskonzepte des Dandys im Sinne von Barbey d’Aureville oder Baudelaire weiterführt und zwar „um die morbiden Attribute der Dekadenz“<sup>1</sup> ergänzt:

„Der aufgegebene Körper des klassischen Dandys kehrt zurück unter dem Zeichen der Hypersensibilität und der psychosomatischen Krankheit in Form der Neurose.“<sup>2</sup>

Sie stellt fest, dass das Leben des Décadent des Esseintes anstatt von einer Revolte gegen die bürgerliche Gesellschaft von Passivität und von teilnahmsloser, selbstgenügsamer Überbetonung ästhetischer Fragen gekennzeichnet ist. Des Esseintes’ Krankheit gründet Klees Ansicht nach in einer familiär bedingten physischen Degeneration und einer psychosomatischen Reaktion im Sinne einer Verkörperung des Baudelaire’schen Spleen und Ennui. Klee selbst räumt jedoch ein, dass die Krankheit des Esseintes’ als widersprüchliches Zeichen weitere Erklärungen über seine Krankheitsursachen erlaubt, da sich Huysmans Darstellungen einer naturalistischen Begründung erbter Degeneration sperren.<sup>3</sup>

Hier ansetzend werden Klees Überlegungen mit folgenden Fragen weitergeführt: Warum kehrt der „aufgegebene Körper“<sup>4</sup> zurück in den Diskurs? Ist der Körper in seiner Fragilität und Hypersensibilität dabei allein Austragungsort und Bühne von des Esseintes’ Weltbild und Ausdruck seiner ‚ererbten Persönlichkeit‘<sup>5</sup> oder geht die Gestaltung seines Körpers über den Diskurs der physischen und psychischen Degeneration hinaus? Inwieweit ist der Körper überhaupt Austragungsort und inwieweit hat er diese Funktion eingebüßt? Und ist diese Gestaltung damit noch tatsächlich passiv?

---

<sup>1</sup> Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 113.

<sup>2</sup> Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 118.

<sup>3</sup> Vgl. Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 139 ff.

<sup>4</sup> Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 118.

<sup>5</sup> Vgl. Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 119.

### ***Rückzug aus der Gesellschaft***

Bei des Esseintes' Wunsch nach Einsiedlertum und seinem späteren Rückzug aus der Gesellschaft handelt es sich – so soll gezeigt werden – nicht nur um die Konsequenz erfahrener körperlicher Schwächung und Impotenz, die er in der Stadt erlebt, sondern insbesondere um den intellektuell begründeten Entschluss des Protagonisten, sich dem beobachteten kulturellen und intellektuellen Verfall der Gesellschaft zu entziehen und sich aufgrund seiner Erfahrungen und Enttäuschungen in Zusammenhang mit den Menschen, die ihm seine Andersartigkeit und Überlegenheit vor Augen führen, zu distanzieren. Deutlich wird dieser Entschluss an des Esseintes' vielgestaltigen Äußerungen und Gedanken bezüglich der dem Verfall und der *Décadence* preisgegebenen Gesellschaft, die ihm einen schier unerträglichen Anblick bietet und die er unablässig kritisiert. Darüber hinaus liefert seine eigene Positionierung innerhalb der Gesellschaft Anhaltspunkte.

Die Zeit der *Décadence* ist eine Epoche, deren Verfall, Degeneration und kulturellen, sittlichen und intellektuellen Niedergang des Esseintes nicht nur benennt, sondern zum Hauptthema seiner Existenz erhebt. Er unterscheidet zwei Arten der *Décadence*. Die *Décadence* der Masse zeigt sich seiner Meinung nach im Konsum- und Nützlichkeitsdenken, in Krankheit, Heuchelei, Selbstbetrug durch Illusionen, Verrohung und Kriminalität. Die andere, dagegen opponierende Erscheinungsform, ist die anspruchsvolle, verfeinerte *Décadence*. Sie steht für die Erkenntnis über den Verfall und die Verzweiflung daran, besteht in der Huldigung der tröstenden und rettenden Kunst und höheren Kultur, für geschulte und sensible Nerven und Sinneswahrnehmungen.<sup>1</sup>

Zunächst sind es die Lebensweisen einzelner Gesellschaftsgruppen, die er bemängelt, später weitet er seine Beanstandungen auf die gesamte Gesellschaft und die Menschheit aus. Er bewertet dabei seine Bekanntschaften und Beobachtungsobjekte unterschiedlichster Gesellschaftsgruppen stets nach seinen eigenen Maßstäben, welche auf seiner eigenen exquisiten Lebensweise und auf seinen hohen persönlichen Ansprüchen an Bildung, Genuss und Qualität fußen (40 f.).

Zum Zeitpunkt der Desillusionierung über menschliche Beweggründe und Verhaltensweisen formt sich in des Esseintes der Wunsch, sich aus der Gesellschaft zurückzuziehen und sich eine ruhige Arche zu erschaffen, die ihn vor der Flut unerträglicher Dummheiten der

---

<sup>1</sup> *Décadence* als ästhetische Opposition (vgl. a. *KAPITEL I*, Unterkapitel 4. *Nietzsche und der Typus des Dandys seit Baudelaire*. S. 76).

Menschen bewahrt, denen er sich nicht zugehörig fühlt (41). Die Betonung seiner Intelligenz und seines verfeinerten Geistes in diesem Zusammenhang begründen die Annahme, dass des Esseintes sich über diese identifiziert und sie weit höher schätzt als seine leibliche Verbindung<sup>1</sup> zu den Menschen. Seine Distanzierung vom Menschsein wird darin deutlich, dass er sich selbst nie als den Menschen zugehörig erlebt, sondern die ‚Masse der Menschheit‘ stets als Außenstehender betrachtet.

Des Esseintes, dessen negatives Sinnieren über die Menschheit allgegenwärtig ist, steigert dieses „Wundscheuern“, indem er sich – insbesondere nach seiner Ankunft in Fontenay – ständig auf der Suche nach Bestätigung seiner pessimistischen Ansichten befindet: Einzelne Menschen, die sein Leiden und seinen Geschmack teilen, findet er in unterschiedlichsten Formen der Kunst und Literatur und für diese entwickelt er eine große Verehrung – u. a. Mallarmé, Baudelaire, Moreau und Poe. Sie sind ihm Verbündete gegen die Gesellschaft, der er sich sonst allein gegenüber sieht (227).<sup>2</sup>

Sein nach intellektuellen Maßstäben entwickelter Abscheu gegen die gesellschaftliche Realität und Menschheit wirkt sich dergestalt auf seinen Geschmack aus, dass er eine Weltflucht begeht, die sich kategorisch in alle Bereiche des Lebens ausdehnt. Ort, Zeit, Literatur, Kunst und Lebensführung sind Aspekte, die ihm dazu dienen, sich von der primitiven Masse abzugrenzen.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Wie sich später noch genauer herausstellt, versteht sich des Esseintes als intellektuell unabhängig und unbeeinflussbar von geschichtlichen, sozio-kulturellen und bedingt von genetischen Einflüssen. Er distanziert sich mithilfe seiner Geistesschärfe von gesellschaftlicher Ästhetik, Kultur, Moral und physischer Determination.

<sup>2</sup> Die wiederholte Suche nach einem ihm intellektuell ebenbürtigen Menschen bleibt ergebnislos und macht seine Einsamkeit als eine gerade intellektuelle deutlich (266).

<sup>3</sup> In diesem Sinne beispielhaft ist des Esseintes' Begeisterung für Baudelaire's und Gustav Moreaus Werke. In Moreau glaubt er, einen Leidensgenossen gefunden zu haben, dessen Kunst von der „ruhlose[n] Hellsichtigkeit eines ganz modernen neurotischen Syndroms“ (97 f.) zeugt, dem des Esseintes sich selbst zuschreibt und das ihm seine Exzeptionalität bestätigt. Die Eigenschaften der Hellsichtigkeit und Sensibilität vermitteln tiefere Erkenntnis über die Menschheit und erzeugen somit Überlegenheit, aber sie lassen den Betroffenen auch an den gesellschaftlichen Zuständen leiden. Dadurch, dass er um die Methoden der Leute sich selbst hinters Licht zu führen, um sich über die Wirklichkeit hinwegzutäuschen, weiß, ist er nicht nur desillusioniert, sondern dazu verdammt, dem lächerlichen Possenspiel zuzuschauen, ohne selbst in den Genuss dieses Selbstbetrugs zu kommen und Trost zu finden (vgl. hierzu das Problem der Selbstverdopplung. Siehe *Einleitung*, Unterkapitel 4. Abschnitt *Lebensphilosophische Reflexionen als Deutungsperspektive*. S. 43). Dies – so sei hier bereits angemerkt – erinnert an Nietzsches Annahme, dass Erkenntnis der höchste Punkt der Entwicklung ist, damit jedoch auch die dem Verfall am nächsten stehende Stufe. Erkenntnis zerstört die lebensfördernde Illusion und Lüge, damit öffnet sie die Tore zu der der Desillusion folgenden Verzweiflung, erfahrenen Sinnlosigkeit und Leere, welche die Lust am Leben zerstören und somit den Niedergang einläuten (vgl. *Kapitel I*, Unterkapitel 4. Abschnitt *Nietzsches Ästhetik: Bewertungsmuster für die Figur des Décadent*, Unterpunkt *Kunst und Leben*. Insbesondere S. 90 f.).

Des Esseintes' kritische Analyse und Polemik hinsichtlich der Gesellschaft und ihrer Belange (221; 272) verhilft ihm dazu, die Trennung von ihr zu vollziehen. Es zeigt sich dabei zweierlei: des Esseintes' Wut, Verachtung und Verzweiflung diesbezüglich sind emotionale Reaktionen, die auf eine durchaus enge Bindung zur Gesellschaft schließen lassen, was konträr zu seiner stets betonten Distanz zu derselben steht. Gleichzeitig steckt er seine eigene Individualität an den Grenzen der Gesellschaft ab, indem er sich als übergeordnet betrachtet, ihrer spottet und sich an ihrem Untergang und ihrer Beschränktheit erfreut.<sup>1</sup>

In einer Linie hiermit macht er es sich zur Aufgabe, die Gesellschaft in ihren Strukturen zu schwächen, Ideale zu zerrütten und ihren Untergang zu beschleunigen. Dies geht über einen passiven Rückzug aus der Gesellschaft hinaus und ist als eine aktive und destruktive Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen zu verstehen. Des Esseintes setzt hier bei den selbst geschaffenen Illusionen der Bürger an, die er aufgrund ihrer durch Selbstbetrug zuwege gebrachten Wirklichkeitsflucht als unfrei und ignorant charakterisiert (166, 222 f.).<sup>2</sup> Aus Sicht des Protagonisten ist die gesamte Gesellschaft verstrickt in ein Netzwerk gegenseitiger Irreführung und freiwilliger Selbstüberlistung (272).<sup>3</sup>

Sein idealistischer Anspruch an die Welt formiert sich nun darin, der Wahrheit ins Auge zu blicken und sich nicht durch Selbstbetrug und Illusion einem Schein hinzugeben, einer Lüge, die aus vielfältigen Gründen von den unterschiedlichsten Gliedern der Gesellschaft gefördert und verbreitet wird.<sup>4</sup> Aus diesem Anspruch heraus will er der ignoranten Menschheit *aktiv* die

---

<sup>1</sup> Hier verhöhnt des Esseintes jedoch nicht nur den Niedergang der Kultur, sondern auch das Festhalten an veralteten Idealen, die mittlerweile wertlos geworden sind und zu nichts mehr taugen, als zu jenem Selbstbetrug, dem die Leute sich hingeben. Die neue Generation entbehrt außerdem des Anstands und des Benimmens, demnach der höheren Kultur (62) (vgl. a. *KAPITEL III*, Unterkapitel 2. Abschnitt *Das Erbe der Vergangenheit (als Krankheitsfaktor)*).

<sup>2</sup> Auch in Zusammenhang mit Nietzsches Bewertung der Illusion und des Irrglaubens als notwendige, lebensfördernde Erscheinung, ohne die die Menschen nicht überleben würden, lassen sich Parallelen finden (vgl. hier: *KAPITEL I*, Unterkapitel 4. Abschnitt *Nietzsches Ästhetik*, Unterpunkt *Kunst und Leben*; Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 49–51).

<sup>3</sup> Des Esseintes' Abscheu richtet sich nicht so sehr gegen das Verbrechen oder das Sündigen an sich (er selbst hat ein unzüchtiges Leben geführt), sondern gegen die Art wie und warum es begangen wird, gegen das heimliche, heuchlerische, krankhafte Verhalten der Menschen, die ihre Natur unterdrücken, sich selbst über ihre Motive und Absichten belügen und andere für ihre eigenen Verbrechen anklagen. Des Esseintes' Skizzierung des Status quo lautet: „In ganz Paris, von Osten nach Westen und von Norden nach Süden war das eine ununterbrochene Kette von Lumpereien, eine Karambolage von organisiertem Diebstahl, deren Rückprall sich dicht an dicht fortpflanzte, und das alles, weil man es verstand, die Leute sich gedulden und warten zu lassen, statt sie sofort zufriedenzustellen.“ (223). Des Esseintes' Erfahrung ist also: Der Betrug wird bei jeder Gelegenheit forciert, weil auf diese Weise die Illusionen andauern und der Triebaufschub eine Triebverstärkung und einen höheren Lustgewinn erzielt (272). Dieses Verhalten kommt nach des Esseintes' Ermessen in der Praxis dem Verhalten der Zuchthäusler und der Verbrecher gleich (165).

<sup>4</sup> Hier ist zu unterscheiden zwischen den Illusionen, denen sich die Gesellschaftsmitglieder hingeben und jenen ästhetizistisch konzipierten Illusionen und Fantasiereisen, die des Esseintes unternimmt.

Augen öffnen und sie dazu zwingen, Erkenntnis über ihre eigene Unmündigkeit zu erlangen – nicht jedoch um den Menschen zu helfen. Seinen Überlegungen nach werden sie, je mehr man sie intellektuell bildet und ihre Nerven veredelt, stärker leiden und Hass auf die vorherrschenden Ungerechtigkeiten entwickeln, man denke dabei an die Kluft zwischen Arm und Reich, die er des Öfteren problematisiert (112 ff.). Als Resultat dieser Entwicklung eines Bewusstseins über die Zustände, würden die auf diese Weise gebildeten Individuen am Untergang der Gesellschaft bereitwillig mitwirken. Nur die Ignoranz und Unwissenheit der Leute verhindert seiner Meinung nach eine Eskalation des Zusammenbruchs der gesellschaftlichen Strukturen. Besser scheint es ihm daher „statt den Elenden endgültig und aus Erbarmen die Augen auszustechen, sie ihnen gewaltsam weit zu öffnen, damit sie in ihrem Umkreis unverdiente und gelindere Schicksale wahrnehmen, Lüste, die ausgedehnter und stechender und daher erstrebenswerter und teurer sind.“ (113) Des Esseintes will die Gesellschaft einer „weltumgreifenden Unterweisung“ (113) unterziehen und zwar im Einzelnen, indem er einem Jungen ohne gesellschaftlichen Rang die Genüsse und den Luxus eines reichen Mannes nahebringt, so dass er – einmal gewöhnt und abhängig von diesem Lebenswandel – die Ungerechtigkeit erfährt, wenn sie ihm entzogen und verwehrt werden. Der Junge soll – so des Esseintes’ Bestreben – an diesem Entzug so sehr leiden, dass er sich zum Gesetzesbrecher, idealer Weise zum Mörder entwickelt, um sich das zu nehmen, was ihm und seiner Schicht nicht zugänglich ist. Damit erfüllt er des Esseintes’ übergeordneten Plan: der Junge wird in die Lage versetzt, über seinen eigenen beschränkten Horizont zu sehen und die Ungerechtigkeit, auf der die Gesellschaft fußt, zu erkennen. Durch diese Erkenntnis erhofft sich des Esseintes Rebellion und Verbrechen, welche die Gesellschaft von innen heraus angreifen und schwächen:<sup>1</sup> „ich werde im Rahmen meiner Möglichkeiten dazu beigetragen haben, einen Strolch zu schaffen, einen Feind mehr für diese scheußliche Gesellschaft, die uns Daumenschrauben ansetzt.“ (111)<sup>2</sup> Hand in Hand damit geht sein Bemühen, seinen Freund d’Aigurande in seinen unvernünftigen Heiratsplänen zu ermutigen, in der Gewissheit, dass die Ehe scheitern und so das Unglück und die Unzufriedenheit

---

<sup>1</sup> Hier sei an den eingangs angeführten Gedanken erinnert, dass das Individuum sich aus der in gewissem Sinne als ‚Organismus‘ verstandenen Gesellschaft entfernt und – wie diese Beispiele nun zeigen – andere zum Störfaktor umpolt, um das reibungslose Funktionieren des Systems zu stören.

<sup>2</sup> Des Esseintes macht aus diesem Vorhaben keinen Hehl, sondern weiht die Bordellbesitzerin Madame Laure, in deren Obhut er den Jungen (Auguste) gibt, mit in seine Pläne ein (112): „die Wahrheit ist, daß ich mich schlicht bemühe, einen Mörder auszubilden.“ (111) Leitspruch soll dem Jungen des Esseintes eigenes Prinzip sein: „Was du nicht willst, das man dir tu, das füge nur den andern zu“ (112). Doch der Erfolg seines Plans bleibt offen. Er kommt nicht in den Genuss jener Negativ-Schlagzeilen über den Jungen, da er mit seinem Rückzug auf das Land auch das Zeitungslesen eingestellt hat.

innerhalb der Gesellschaft gemehrt wird. Des Esseintes sieht sich als kriegerischen „Strategen“, der durch diesen „Schlachtplan“ einen weiteren gesellschaftskonstituierenden Grundbaustein exemplarisch ins Wanken bringt und seinem destruktiven Plan in die Hände spielt. (107–109)<sup>1</sup>

Rücksichtslos und genährt von Gewaltfantasien verfolgt des Esseintes auch in Fontenay noch die Absicht, der Gesellschaft Schaden zuzufügen. Kinder, als Träger der Zukunft, sind hier eine seiner ausgewählten Zielscheiben. Unter anderem beobachtet er einige dreckige Jungen, die sich im Garten balgen. Die Jungen verkörpern für des Esseintes den grausamen und abscheulichen Daseinskampf. Er ist der Ansicht, die Kinder seien besser nicht geboren, und stellt sich vor, wie sie am Ende ihres Lebens im Armenhaus enden. Anstatt Mitleid bei dem Gedanken daran zu haben, was die Kinder in der Zukunft erwartet, sieht er in diesem „Zusammentreffen“ eine willkommene Gelegenheit, um sie auf die unfairen Bedingungen des Lebens vorzubereiten und um eine Situation zu erschaffen, in der er die Kinder nach seinem pessimistischen Weltbild zu prägen vermag. Er beordert den Diener, die Stulle, die er nicht essen mag, den Kindern zuzuwerfen, damit sie sich „halbtot“ schlagen. Er sagt: „damit die Schwächeren zuschanden geprügelt werden, kein Stück abbekommen und obendrein von ihren Familien tüchtig verdroschen werden, wenn sie mit zerrissenen Hosen und blauem Auge heimkommen; das gibt ihnen einen Vorgeschmack auf das Leben, das sie erwartet.“ (218)<sup>2</sup>

Des Esseintes bemüht sich die Existenz der Menschheit zu verkürzen, bzw. zu erschweren – was einer Selektion im Darwin’schen Sinne im Kleinen nahekommt. Sei das ultimative Ziel seiner Bemühungen nun die Verkürzung der Leiden aller durch die Beschleunigung des Untergangs oder die Eigennützigkeit, dass ihm selbst die Qualen und der Ekel erspart bleiben, die er aufgrund seiner besondere Erkenntnisgabe durch die bloße Existenz der Gesellschaft am eigenen Leib erfährt (41, 61 f.), gewiss ist, dass des Esseintes, indem er der Gesellschaft den Kampf ansagt, ihr Feinde erschafft und Menschen und Kinder ihrer Illusionen und ihres Lebenswillens berauben und gnadenlos auf die schmerzliche Wahrheit stoßen will, sich damit gegen die moralischen und religiösen Werte und die darauf basierenden Verhaltenseinforderungen stellt und die Bedingungen und Konstrukte, auf denen die Gesellschaft fußt, untergräbt.

---

<sup>1</sup> Erkenntnis ist hier zu verstehen im Sinne einer destruktiven Kraft (vgl. *KAPITEL I*, Unterkapitel 4. Abschnitt *Nietzsches Ästhetik*, Unterpunkt *Kunst und Leben*).

<sup>2</sup> Des Esseintes’ negative Einstellung zum Leben in der Gesellschaft ist unleugbar, dabei gibt es keinen Anhaltspunkt dazu, dass er selbst ähnliche körperliche Gewalt erleben musste, ihn bedachte das Schicksal in seiner Kindheit mit anderen Formen des Leidens: körperliche Schwäche und emotionale Isoliertheit.

Auf diese Weise disqualifiziert er sich absichtlich als ein Mitglied der menschlichen Gemeinschaft und vollzieht die intellektuelle und soziale Abspaltung.

Die Konsequenz seines Kräftermessens mit den gesellschaftlichen Strukturen und seines Rückzugs aus der Gesellschaft ist Einsamkeit, welche von Bedeutung für seine Krankheit sein wird. Des Esseintes' aktive Rebellion gegen die Gesellschaft und sein Rückzug aus dieser ist dabei nicht nur eine intellektuell motivierte Revolte gegen alte Werte, Zwänge und Strukturen und als Ausgrenzung auf Grund von Enttäuschung und erlebtem Ekel zu verstehen, sondern auch als Indiz für einen grundsätzlichen Widerstand gegen Prägung, der er auf unterschiedlichen Ebenen entgegenzuwirken versucht.

### ***Widerstand gegen Prägung***

Des Esseintes ist sich durch seine hervorragende Bildung und besondere Erkenntnisfähigkeit darüber bewusst, dass viele unterschiedlich geartete Faktoren seine Persönlichkeit, sein Denken, seine Ängste und seine Konstitution bedingen und beeinflussen und ihn auf diese Weise in seiner Freiheit und Autonomie beschneiden. Sein Bestreben, sich massiv gegen diese Einflüsse und Manipulation zu wehren, selbst wenn es auf Kosten seiner geistigen und körperlichen Gesundheit geschieht, zeugt von einem stark ausgeprägten Willen. In diesem Kapitel soll gezeigt werden, in welchen Bereichen und auf welche spezifische Weise des Esseintes gegen Prägung Widerstand leistet und welche Auswirkungen dies auf seinen geistigen und körperlichen Zustand hat. Auf dieser Grundlage lassen sich die Ursachen seines Handelns und die Korrespondenz zwischen Körper und Geist genauer erschließen.<sup>1</sup>

Bereits in seiner Schulzeit wird des Esseintes' Widerstand gegen Prägung deutlich. Er ist ein Einzelgänger, der in der Natur alleine nachgrübelnd umherwandert und nach „jeden Ferien [...] besonnener und eigenwilliger zu seinen Lehrern zurück[kehrt].“ (38) Er fühlt sich durch „die Subtilitäten und Spitzfindigkeiten“ theologischer Lehrmeinungen „angesprochen“ (38), hat Freude an Diskussionen, ist unbelehrbar und „zu Auseinandersetzungen geneigt“ (116). Noch in seinem Erwachsenenalter glaubt er unbeeinflusst von seinen Erziehern zu sein, da er – so bezeichnet er seinen Charakter selbst – immer „haarspalterisch“, „spitzfindig“ und „wi-

---

<sup>1</sup> Bezug wird hier genommen auf Nietzsches Postulate u. a. hinsichtlich eines großen Menschen, Autonomie und Gesundheit (vgl. *KAPITEL III*, Unterkapitel 2. Abschnitt *Nietzsches Neubewertung von Krankheit und Verbrechen*).

derspenstig gegen Ratschläge“ gewesen sei. (116) Auch beginnt er früh eigenständig zu denken. Seine intellektuelle Bildung und Distanz zu seinen Lehrern und dem Gelernten sind mit Grundlage seines Individualismus, seiner gesellschaftlichen und moralischen Unabhängigkeit und seiner Lebensmaximen.<sup>1</sup> Losgelöst von Zwängen und Bindungen (116) nimmt er jenen gesellschaftskritischen Blickwinkel ein, der bereits entwickelt worden ist.

Abgesehen von seiner frühen geistigen Aktivität und Selbständigkeit ist er auch früh emotional unabhängig von seinen Eltern, für die er keine Zuneigung empfindet (36). Der Grund für diese emotionale Gefühlskälte und Unabhängigkeit erklärt sich anhand seiner Kindheitserfahrungen. Jene „vergangene[n] Übel und überstandene[n] Verdrüsse“ (45) erscheinen als mitverantwortlich für seine amoralische Einstellung und sein immer nonkonformes, rebellischeres und exzentrischeres Verhalten, das einem Aufbegehren und einer Befreiung von erfahrenen Zwängen gleichkommt. Beispielhaft sind in diesem Zusammenhang seine Bemühungen, sich von der Familie zu distanzieren, indem er das Andenken an sie verunglimpft. Von Gefühlen der Rebellion gepackt „erhob sich ein Aufruhr in seiner Seele, ein Bedürfnis nach Rache für erlittene Harm, eine besessene Wut, das Andenken der Familie durch Schändlichkeiten zu beschmutzen [...]“ (46). Dabei wird auch deutlich, dass des Esseintes bei seinen Widerstands- und Rachebestrebungen wenig Rücksicht auf seine eigene Gesundheit nimmt, diese geradezu absichtlich herausfordert und zerrüttet, als sei sein Körper das Sinnbild seiner Familie, die er zu korrumpieren gedenkt, und sein Körper daher auch Zielscheibe seines Racheakts. Diese Vorgehensweise steht im Kontext der Selbsterfahrung des Esseintes' als dem letzten Spross eines untergehenden Geschlechts, das von Degeneration, „Verweiblichung“ (35), Schwäche, Krankheit und Überempfindlichkeit gezeichnet ist und ihm anhand einer Ahnengalerie von zahlreichen Gemälden präsent ist, dessen Erbe er jedoch nicht anstandslos akzeptiert. Deutliche Anhaltspunkte sind in diesem Kontext auch des Esseintes' Bestrebungen, sich der emotionalen und genetischen Disposition zu erwehren. Dazu zählen des Esseintes' kontinuierlichen Versuche, seine körperlichen Gebrechen zu überlisten, seine Schwächeanfänge durch geistige Exerzitien zu überwinden und gleichzeitig seine eigenen körperlichen Anlagen und Dispositionen (Sensibilität, Nerven) auf die Probe zu stellen, was einem Kräfteressen zwischen körperlicher und geistiger Kontrolle gleichkommt.

---

<sup>1</sup> Auch des Esseintes' körperliche Disposition ist insbesondere im Zusammenhang mit Vererbung von Charaktereigenschaften (Gesichtszüge geben Aufschluss) nicht unerheblich für seine Ungelehrigkeit (vgl. dazu *KAPITEL V*, Unterkapitel 4. *Die Authentizität des Ausdrucks in der Literatur*).

Abgesehen von seinem Widerstand gegenüber institutioneller und familiärer Sozialisation und erblichen Anlagen, spielt auch die Religion als anzufechtende Einflussgröße eine signifikante Rolle: Des Esseintes' Beziehung zur Religion ist ambivalent und von Unsicherheit geprägt. Auf der einen Seite ist er überzeugt, „daß die Religion als herrliche Legende, als großartiger Betrug zu betrachten sei“ (118) und glaubt sich selbst immun gegen das Wirken und die Manipulationsversuche der Kirche.<sup>1</sup> Auf der anderen Seite ist er sich bewusst, dass er sich in seiner Jugendzeit mit Leib und Seele in den Händen der Jesuiten befunden hat.<sup>2</sup> Die von ihm reichlich konsumierten lateinischen Werke und seine religiös geprägte Wohnungseinrichtung bestätigen seine religiösen Tendenzen. Die für ihn beängstigende Frage nach freiem Willen und Prägung, die sich durch seine Erziehung im Kloster stellt, kann er nur mittels seines Verstandes abwenden und erfindet Gründe, um sein Verhalten zu entschuldigen (118).<sup>3</sup> Der Zweifel an seiner eigenen, hochgeschätzten Souveränität – die ihm Leitfaden seiner Existenz ist – und seine selbsterwählte Einsamkeit fördern seine Unsicherheit und werfen Fragen in Hinblick auf die Existenz Gottes und des Glaubens auf. Die Ungewissheit über seine eigenen Motive kulminiert „in einem unbeschreiblichen Seelenzustand“ (116) der inneren Unruhe: einem Wechselbad religiöser Anwendungen und vernunftgemäßer Korrekturen (116 f.). Diese innere Diskrepanz zwischen dem Widerstand gegen Prägung und der Erkenntnis, ein Produkt von Prägung zu sein, treibt ihn bis zur geistigen Verwirrung: Zunächst betreibt er Selbstanalysen, um seine Beweggründe und Gedanken in Zusammenhang mit Religiosität zu

---

<sup>1</sup> Dies begründet er, neben seinem widerspenstigen Charakter, auch anhand seiner Erfahrungen mit Würdenträgern, denen er sich überlegen fühlt und daher nicht geneigt ist, ihnen Respekt zu zollen und dem, was sie predigen, Glauben zu schenken: „Einmal dem Gymnasium entwachsen, hatte seine Skepsis noch zugenommen; sein Weg durch eine auf Gesetzlichkeit pochende, unduldsame und beschränkte Gesellschaft, seine Unterhaltungen mit unbedarften Kirchenvorstehern und plumpen Geistlichen, deren Ungeschicklichkeiten den so kundig von den Jesuiten gewebten Schleier zerrissen, hatten seine geistige Unabhängigkeit noch gestärkt, seinen Argwohn gegen einen wie auch immer gearteten Glauben vermehrt. Er betrachtete sich alles in allem als losgelöst von jeder Bindung, jedem Zwang“. (116)

<sup>2</sup> Er spricht vom „Sauerteig“ (119), einem biblisch geprägten Begriff für gärende Sünde, wenn er von der Beeinflussung durch die Jesuiten und der „Einträufelung des jesuitischen Elements“ (118) in seiner Kindheit spricht und meint in seiner Neigung für religiöse Dinge einen Beweis für eine sich unterschwellig bemerkbar machende, unbewusste religiöse Prägung zu erkennen, die er als unheilvoll bewertet. Diese erfahrene Beeinflussung liegt demnach in einem von ihm nur mühsam intellektuell unterdrückbaren und schwer kontrollierbaren Bereich. Der Vergleich der Prägung mit einem Sauerteig, der ungesehen in seinem Unbewussten gärt und anschwillt, antizipiert die noch unaufgedeckten Konsequenzen seiner religiösen Erziehung, welche erst im Verlauf zu erkennen sind und am Ende der Erzählung in ihrem ganzen Gewicht zum Tragen kommen.

<sup>3</sup> Die Kirche erklärt er hier zum Bewahrer von Kunst, Handwerk und wertvollen Gegenständen. Durch die Verbindung zur Kunst ist seine Aufmerksamkeit der Kirche gegenüber mit dem höchsten Gebot der Vorrangigkeit der Kunst entschuldigt bzw. gerechtfertigt (vgl. auch die Ausführungen zu Nietzsche über den Glauben und Kunst als Religionsersatz in *KAPITEL I*, Unterkapitel 4. Abschnitt *Nietzsches Ästhetik: Bewertungsmuster für die Figur des Décadent*).

erforschen, doch er findet keine befriedigende Lösung gegen die Religion, die er als Krankheit bezeichnet. Durch seine Widerstände und Argumentationen gelingt es ihm, die um Religion kreisenden Gedanken und Ängste temporär abzulegen, doch andere Krankheitssymptome erscheinen an ihrer statt (120 f.). Auch erliegt er Rückfällen, Erinnerungen von heimlicher Religiosität und gleichzeitiger Rebellion – bezeichnenderweise hat er Wahnvorstellungen von unzüchtigem Gebrauch von Weihwasser und anderen Sakrilegien, hegt *feige* Gedanken bezüglich seiner eigenen Sünden und richtet sich in Notsituationen an Gott (122, 140).<sup>1</sup>

Dies alles legt eine tief liegende Verankerung der religiösen Prägung nahe, die sowohl seinen Geist, als auch seinen Leib als Ganzes beeinflusst (122 f.). Abhilfe schafft ihm bei seinen Anfällen von Religiosität nur antagonistische Literatur voller Gotteslästerung, Sadismus und begangener Sakrilegien (207 f.). Das Überwinden dieser Anfälle von Religiosität ist für des Esseintes essentiell, denn sich der Religion hingeben heißt für ihn, dem Betrug der Kirche „unterliegen“ (120), und kommt einer persönlichen Niederlage gleich, insbesondere, da sich des Esseintes der Machenschaften und Wirkungsweise der Kirche bewusst ist, diese anprangert und kritisiert. Im Zentrum steht dabei der propagierte blinde Glaube und stille Leidensweg, dem sich die Menschen ergeben sollen, was in eklatantem Gegensatz zu des Esseintes' Lebenseinstellung, seiner Nonkonformität und intellektuellen Widerspenstigkeit steht (123).

So ist des Esseintes ein gläubiger Zweifler, der gegen seinen durch Prägung verankerten inneren Gottesglauben kämpft und die Kirche und ihre Gesetze als heilige Instanz nicht anerkennt, ihre Ideale verspottet und ihr Wirken aufs Schärfste kritisiert. In gleicher Weise wendet sich des Esseintes – wie erörtert – gegen die Strukturen und Vorschriften der Gesellschaft und seine körperlichen Dispositionen. Dies geschieht aus autonomen Bestrebungen heraus und dem Bemühen um individuelle Selbstentfaltung, fernab gesellschaftlicher Maßstäbe und religiöser Doktrinen. Je weiter er sich von ihnen entfernt, desto freier fühlt er sich.

---

<sup>1</sup> Weiteren Aufschluss über des Esseintes' Zwiespalt gibt auch der folgende Punkt: In Zusammenhang mit Religion und Sünde stellt der Protagonist die entscheidende These auf, dass sich eigentlich nur ein Gläubiger tatsächlich und leidenschaftlich wider Gott und dessen Gebote wenden kann, was ihn mit einschließt. „Tatsächlich hätte der Sadismus keine Daseinsberechtigung, enthielte er kein Sakrileg; andererseits kann das Sakrileg, das aus der schieren Existenz einer Religion erwächst, nur von einem Gläubigen bewußt und in Kenntnis der Sache vollzogen werden, denn der Mensch empfinde keine Freude bei der Übertretung eines Gesetzes, das ihm entweder gleichgültig oder unbekannt wäre.“ (206)

Trotz seiner Rebellion gegen Gott und die Welt kann er sich selbst nicht frei sprechen von religiösen Anwandlungen und gesellschaftsbezogenen Reminiszenzen (268). Seine religiöse Unentschlossenheit und Ambivalenz kulminiert in einem persönlichen Glauben, den er in einer Mischung aus Gottesehrfurcht und Kunst findet, was wiederum einer Reetablierung religiöser Prinzipien auf neuer Ebene – der Kunst – und einer relativen Absage an die eigene Macht gleichkommt.<sup>1</sup> Diese Hinwendung zur Kunst als Fluchtpunkt religiöser und gesellschaftlicher Frustration, Verzweiflung und Vereinzelung steht in engem Zusammenhang mit einer Flucht aus der eigenen Leiblichkeit, welche die letzte Verbindung zur Welt und dem Menschsein darstellt, nachdem das Individuum sich intellektuell von der Gesellschaft und ihren Strukturen befreit hat.

### ***Körper-, Leibes- und Lebensflucht***

Die *Körper-, Leibes- und Lebensflucht* ist der letzte und extremste Schritt, den eine auf Unabhängigkeit und Autonomie pochende Persönlichkeit nach ihrem Rückzug aus der Gesellschaft und dem Widerstand gegen soziale und emotionale Prägung noch unternehmen kann. Sie ist jedoch logische Konsequenz, wenn der Einfluss einer Gesellschaft einschließlich ihrer Moral und Religionslehre oder andere reale Lebensbedingungen als tief in die leiblichen Strukturen des Einzelnen verflochten erlebt werden und es gilt, sich von diesen zu emanzipieren.

In des Esseintes' Fall handelt es sich dabei um eine Leibesflucht, bei der das Ich darum bemüht ist, sich allen natürlichen körperlichen Bedürfnissen und leiblichen Regungen (Affekte, Instinkte) gegenüber zu sperren, d. h. diese nicht nur zu kontrollieren oder zu sublimieren, sondern, wenn möglich, auch gänzlich zu negieren. Dies stellt den ultimativen Versuch dar, sich sowohl über gesellschaftliche Körpernormierung, Vererbung und schlussendlich über die Realität der eigenen Natur, ihrer Bindung an die Welt und ihrer physiognomischen und pathognomischen Lesbarkeit, hinwegzusetzen und sich vom limitierenden Menschsein zu befreien.

---

<sup>1</sup> Vgl. *KAPITEL I, Unterkapitel 4. Nietzsche und der Typus des Dandys seit Baudelaire*. Hier wird Nietzsches Annahme über eine Flucht in die Kunst als eine weniger spirituelle Ersatzreligion erörtert (vgl. Nietzsche: KSA 8. Nachlaß 1875–1879. S. 85–86). Vgl. hierzu auch Reschke: *Die verlorene Geliebte und ihr neues Domizil*. S. 286.

In welchem Maße diese intellektuell begründete Leibesflucht dem Schopenhauer'schen Denken verpflichtet ist und auf welche Weise sie Ausdruck findet, ist zu zeigen. Gegenstand ist dabei auch, inwieweit dafür die Schopenhauer'sche Leibes- und Lebensflucht vom Protagonisten überboten wird.

So gibt es weder bei des Esseintes noch bei seinem Leidensgenossen und Vorbild Baudelaire ein Ende des Strebens nach erlesenen Reizen und niemals eine langfristige Befriedigung. Schopenhauer vergleicht das Leben mit einem Pendel, das zwischen Schmerz und Langeweile hin und zurück schwingt. Das Leben ist eine Leidensgeschichte, die mit der Kindheit beginnt und mit dem Tod endet. Auch für des Esseintes gibt es keine Hoffnung, denn für ihn gibt es kein Jenseits. Die Versprechungen der Kirche und ihre falschen Rechtfertigungen des Leidens und der Prüfungen sind ihm zuwider.

Er betrachtet das Leben als lebensunwürdig und elendig und bedient sich der Kunst, Sinnesreizungen und Drogen um Schmerz und Langeweile entgegenzuwirken. Er versucht sich darüber hinaus entscheidenden Aspekten des Willens zu widersetzen und den Leib und das Leben zu verneinen. So spricht er sich unter anderem gegen Fortpflanzung aus, betreibt Askese (Nahrungsverweigerung) und ist bemüht, sich mithilfe der ästhetischen Anschauung vom Willen zu befreien.

Schopenhauer ist ihm dabei ein bevorzugter Gleichgesinnter<sup>1</sup>: des Esseintes gibt ihm in allen Punkten Recht, bewundert seine Traktate über geistige Hygiene und seine Theorie des Pessimismus: diese sei „die große Trösterin der auserwählten Intelligenzen, der erhabenen Seelen: sie entlarvte die Gesellschaft, so wie sie ist [...]“ (123–124).

Des Esseintes, dieser Erkenntnis um die „Nichtigkeit der Existenz“ (123) folgend, entwickelt eine eigene Perspektive auf das Leiden der Menschen und geht dabei über Schopenhauer hinaus: Bei der Kinderzeugung angefangen über Kinderheime bis zum Leben an sich (216) sieht er nichts als Sinnlosigkeit und Qual. So ist es nach des Esseintes absurd, das Leben von Kindern durch Wohltätigkeit und Heime zu verlängern, wenn doch Lebensverlängerung gleichzeitig verlängerte Lebensqual bedeutet. Der Protagonist offenbart sich daher auch als

---

<sup>1</sup> „Schopenhauer war genauer. Seine Lehre und die der Kirche gingen von einem gemeinsamen Standpunkt aus; auch er fußte auf der Ungerechtigkeit und Schimpflichkeit der Welt, auch er stieß mit der ‚Nachfolge Christi‘ jenen Schmerzensschrei aus: ‚Es ist wahrhaftig ein Elend, auf Erden zu leben.‘ Auch er predigte die Nichtigkeit der Existenz, die Vorteile der Einsamkeit, ließ die Menschheit wissen, daß sie, was immer sie täte, nach welcher Seite sie sich auch wendete, unglücklich bleiben würde [...]; doch er pries kein Allheilmittel an, wiegte niemanden in Illusion, um unausweichliche Übel zu kurieren.“ (123 f.) So zitiert des Esseintes Schopenhauer: „‚Wenn ein Gott diese Welt gemacht hat, so möchte ich nicht dieser Gott sein: ihr Jammer würde mir das Herz zerreißen.‘“ (124)

ein Befürworter der Abtreibung. Der Erzähler bezeichnet des Esseintes' Gedanken zu diesem Thema als „menschfreundliche Überlegungen“ (217). Die Vorgehensweisen der Gesellschaft, ihre Doppelmoral, bei Maßnahmen zur Schwangerschaftsverhinderung kein Aufsehen zu erregen, jedoch bei nachträglichem Eingriff die Frauen zu bestrafen, ist seiner Philosophie nach eine Ungerechtigkeit. Des Esseintes, der grundsätzlich den Tod eines jeden Lebewesen befürwortet, spricht sich für die Frauen aus, die unverdientermaßen dafür büßen müssen, einen Unschuldigen vor dem Leben bewahrt zu haben.

Im Bereich der Ethik sieht Schopenhauer das Individuum als ein in der Überwindung des Willens fortgeschrittenes Wesen, wenn es in der Lage ist, sein eigenes Leiden in einem anderen zu erkennen und vor diesem Erkenntnishorizont uneigennützig zu handeln und für diesen Leidensgenossen Mitleid zu empfinden. Diesem Gedanken entsprechend besitzt des Esseintes Einsicht in das Leiden der Welt. Er empfindet zwar Mitleid mit den Leidenden und wünscht ihnen Einsicht in die Sinnlosigkeit des Daseins und ein schnelles Ende, aber sein Mitleid ist überlagert von negativen Emotionen, sodass er nicht helfend und uneigennützig eingreift, sondern es sich zum Ziel macht, das Leid der Menschen zu verstärken. Auch hierin weicht er von Schopenhauer ab.

Des Esseintes ist sich bewusst, dass Schopenhauers Theorie in der Resignation und im Treibenlassen endet und so den Reichen zugänglicher ist als den Armen.<sup>1</sup> Dies erklärt er damit, dass die Armen weniger frei von ihrem Wollen sind, da ihre primären körperlichen Bedürfnisse nicht erfüllt sind, sie daher ablenken und höhere Erkenntnisse und Überlegungen im täglichen Überlebenskampf unmöglich machen. In ihrer Bedürftigkeit und Erbitterung wenden sie sich der Kirche zu, da diese wohl­tätig ist und ihre körperlichen Leiden, wenn auch nur kurzfristig, mildert (124, 125). Des Esseintes selbst ist jedoch weit davon entfernt, sich freiwillig treiben zu lassen, vielmehr kämpft er stetig gegen das Leben und den in ihm wirkenden Willen und scheut dabei nicht vor autoaggressivem Verhalten zurück.

Zunächst versucht er sich eine Sphäre in der Kunst zu erschaffen, in der er seinem vom Willen gepeinigten Leib entkommen kann. Die Sphäre der Kunst ist ein von Schopenhauer postulierter Weg um das qualvolle Dasein und die eigene Subjektivität zu überwinden. Der Mensch hat die Fähigkeit den Willen in verschiedenen Formen mittels Intellekt zu überwinden, bzw. zu negieren:

---

<sup>1</sup> Dies bietet Bezüge zu Nietzsches Überlegung, dass die Reichen für die Rolle als große Verbrecher prädisponiert sind, weil sie die Muße haben, sich Gedanken zu machen, Werte zu hinterfragen und neue zu entwickeln. (vgl. Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 49–50)

„Allerdings ist die Erlösung, die sie [die Kunst] gewährt, nur vorübergehend: Man kann nicht dauernd in der ästhetischen Betrachtung verbleiben, da das Leben seine Ansprüche geltend macht und uns zum Wollen zwingt; mit dem Wollen kehrt aber unweigerlich das Leiden wieder. Dauerhafte Erlösung ist daher nicht von der Kunst, sondern nur von der Verneinung des Willens zu erwarten.“<sup>1</sup>

Die Verneinung des Willens und die Erkenntnis über das Leiden der Welt geschehen also langfristiger als in der Kunst durch die Unterdrückung von Trieben, durch Moral und durch Askese. Die Erfüllung/Erlösung ist dementsprechend bei des Esseintes nicht von Dauer – seine Fantasiereisen haben immer ein Ende, an dem er schmerzlich mit der Realität konfrontiert wird, und seine sinnlichen Exkursionen führen ihn in die Sackgassen der Abstumpfung und Übersättigung. So beginnt er, den „Willen-an-sich“ zu verneinen, indem er die Bedürfnisse seines Körpers und seine natürlichen Instinkte nach seinen ästhetischen Vorstellungen bezwingt. Röd expliziert die Befreiung vom Willen:

„Diese Wende läßt sich vor allem durch Askese herbeiführen, einschließlich der sexuellen Askese, denn im Sexualtrieb findet die Lebensbejahung – als Bejahung der Arterhaltung – ihren deutlichsten Ausdruck. Die Askese hat im Grunde metaphysische Bedeutung: Da der Leib Objektivität des Willens ist, bedeutet Abwendung vom leiblichen Dasein und von den leiblichen Trieben die Verneinung des Willens.“

Ganz in diesem Sinne will des Esseintes nicht zum Überleben seiner Spezies beitragen und erteilt der Fortpflanzungsthematik eine klare Absage. Dennoch entspricht er dieser Art von Überwindung nicht in allen Punkten. Zwar findet er Zuflucht in der Kunst und polemisiert gegen das Zeugen von Nachkommen der Menschheit, aber er betreibt Askese nur nach seinem Ermessen und richtet sich daher auch nicht nach vorgegebenen Richtlinien<sup>2</sup>, was Triebunterdrückung oder interessenloses Wohlgefallen angeht. Ihm geht es vielmehr um das genussvolle wechselseitige Ausleben und Kontrollieren seiner Triebe.<sup>3</sup> Seine Befreiung vom Leib ist sinnlich determiniert, wobei jener sinnesorientierte Konsum durch seine immer feiner werdende Auslese bis zur Evaporation des Stofflichen (Dufthalluzinationen) die Körperlichkeitskomponente fast gänzlich aufgibt und so einer tatsächlichen Befreiung vom Leib immer näherkommt.

---

<sup>1</sup> Röd: Die Philosophie der Neuzeit 3. S. 209.

<sup>2</sup> Hier zu verstehen nach Schopenhauer oder auch der kirchlichen Askese-Vorstellung (vgl. *KAPITEL I*, Unterkapitel 1 und 2).

<sup>3</sup> Askese ist kontrollierter Verzicht. Des Esseintes will diese Fähigkeit zur Selbstkontrolle/Bedürfniskontrolle zu seinem Gefallen nutzen und variieren, anstatt sie in Form eines permanenten Ausschluss von bestimmten sinnlichen Reizen zu praktizieren.

Das erkennende Ich unterbindet die Kommunikation zwischen Leib, Körper und Geist und handelt widersinnig. Es integriert die Sinne und das Körperliche, aber nur in dem Maße, in dem diese nicht leiblich sind, das heißt, keinen natürlichen Bedürfnissen entsprechen. Absicherung hierfür ist die Kultivierung alles Widernatürlichen, Künstlichen, und Perversen, das an sich leibesfeindlich ist. Damit untergräbt das Ich seine eigenen Voraussetzungen: die Leibeinheit.

Des Esseintes' Körper-, Leibes- und Lebensflucht nimmt über Schopenhauers ästhetische Anschauung hinaus noch andere Formen an: die Verlagerung des Ichs in andere erlesene Gegenstände, insbesondere die eigenen Besitztümer und die Kultivierung der eigenen Individualität als widersprüchliches Zeichen, das sich gesellschaftlicher Normierung entzieht. Die Körper-, Leibes- und Lebensflucht des des Esseintes' beschränkt sich zunächst auf eine dandyistische Lebenspraxis, bei der er einen Kult um die eigene Person betreibt. Zu dieser Zeit lebt er in der Stadt und legt Wert auf außergewöhnliche Gewänder, „prunkvoll-seltsame“ (46) Wohnungseinrichtungen und Dekor und gibt seinen Schneidern und Schustern genaueste Anweisungen für seine Garderobe, die ihm Symbol seines Lebenswandels und seiner außergewöhnlichen Persönlichkeit sind. Er ist, wie seine entferntesten Ahnen in der Familiengalerie, eine Kämpfernatur, jedoch auf ästhetischem und intellektuellem Gebiet. Er predigt vom Dandyismus – einem Lebensprinzip, das neben gesellschaftlicher Unabhängigkeit und provokativer Überlegenheit auch in ganz besonderer Weise der gesellschaftlichen Körpernormierung zuwiderläuft. Dies vollzieht sich, indem des Esseintes seinen Körper zu einem widersprüchlichen Zeichen – zu einem Zwitterwesen – gestaltet<sup>1</sup>, homosexuelle Beziehungen pflegt und sich selbst als Frau zu erleben wünscht.<sup>2</sup> Des Esseintes wird mithilfe perfektionistischer Ausstaffierung, Selbstdisziplin und Gefühlskälte hinter der künstlichen Maskerade und Pose undurchschaubar. Diesen Kult um seine eigene Person betreibt des Esseintes exzessiv, allerdings nur temporär.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. auch Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 112, 269.

<sup>2</sup> Genauere Ausführungen zum Thema Homosexualität und Androgynität vgl. u. a. Koppen: Dekadenter Wagnerismus. S. 98–99.

<sup>3</sup> „Er erwarb den Ruf eines Exzentrikers und vollendete ihn, indem er sich in Anzüge aus weißem Samt und mit Goldstickerei gesäumte Westen kleidete, wobei er als Krawatte einen Strauß Parmaveilchen im Hemdausschnitt trug.“ (47) Des Weiteren stellt er sich in Opposition zur Gesellschaft, unternimmt Bemühungen durch sein Auftreten und seine Reden zu provozieren und mit immer neuen Sensationen zu schockieren, unter anderem, indem er zu bizarren Festlichkeiten einlädt, beispielsweise zu einem Trauermahl zum Begräbnis seiner „vorübergehend verstorbenen Manneskraft“ (47 f.) – dabei bleibt sein Auftritt stets Pose und er selbst damit unnahbar.

Er durchschaut weiterhin sich selbst und entwickelt Abscheu gegenüber seiner Situation und Lebensweise. Er ist nicht länger gewillt, sich für die Meinungen anderer, die ihm nicht nur nichts mehr bedeuten, sondern unerträglich geworden sind, ästhetisch und intellektuell hervorzutun und zu beweisen. Auch sein ästhetischer Geschmack ändert sich mit der Entwicklung und Verfeinerung seines Geistes stetig. Im Rückblick, von Fontenay aus, erscheint ihm seine eigene Lebensweise als Dandy dementsprechend nur noch bizarr und kindisch (48), während sein Lebensprogramm nun, wo kein Auge mehr zusieht, ganz dem Selbstzweck dient: einer einzig und allein auf sich selbst bezogenen Kommunikation mit sich selbst und über sich selbst. Dies geschieht, indem er seinen neuen Lebensraum, -inhalt und -wandel nach seinem Geschmack gestaltet, also als einen Ausdruck seines Selbst formiert, der ihm ständig präsent ist. Auf diese Weise kann er sich in allem, was ihn umgibt, bespiegeln und sich auch seines Selbst – wie im Zwiegespräch – vergewissern. Über die auf seiner Ästhetik fußenden sinnlichen Reize und Impulse gestaltet sich dieser Wahrnehmungsakt als eine Reproduktion etwa seiner Vorlieben, Erinnerungen und Fantasien.

Seine Abgrenzung von der Gesellschaft und vom Leben macht er nicht allein durch seinen Wegzug aus der Stadt in die Einöde auf dem Land und mit dem Abbruch aller Kontakte deutlich, sondern auch durch sein sich Abgrenzen vom gesellschaftlichen und normalen Leben, indem er den Tag zur Nacht und die Nacht zum Tag macht und sich so über den natürlichen Rhythmus des Lebens hinwegsetzt. Und es überkommt ihn „ein Anflug von Eitelkeit“ hinsichtlich seines so gearteten Lebenswandels, über sein Wachsein, wenn alles schläft, ja wenn es scheint, er sei der einzige Überlebende, wenn um ihn „herum alles erloschen, stumm, tot ist.“ (49) Dieser Aspekt seiner Lebensgestaltung steht für seine intellektuelle Überlegenheit und Wachsamkeit, die im Vergleich zur schlafenden, ignoranten Gesellschaft selbst in der Dunkelheit noch taghell ‚scheint‘.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Diese Vorliebe für Dunkelheit erinnert an das Leben seiner Mutter, mit dem Unterschied, dass diese sich aufgrund ihres körperlichen Gebrechens tagsüber mit nächtlicher Dunkelheit umgeben *muss*. (37) Seine Mutter begehrt gezwungener Maßen Weltflucht, die des Esseintes hingegen aus vielgestaltigeren Motiven ebenfalls begehrt. Denkt man an den Geniekult der Epoche des Fin de siècle, an die Annahme, dass körperliche Degeneration/Schwächung mit intellektueller Größe einhergeht, so zeigt sich hier, dass des Esseintes dieser Annahme nicht in der gängigen Weise entspricht: des Esseintes ist nicht grundsätzlich krank, er ist höchst sensibel, was zwar auf eine Verfeinerung seiner Sinne verweist, jedoch nicht auf seine grundsätzliche Schwäche. Er bedarf nicht der Dunkelheit und des künstlichen Lichts. Er wählt es nach seinem ästhetischen Geschmack und Programm der Selbstdarstellung und seiner empfundenen Überlegenheit anderen gegenüber, nicht auf Grund seiner körperlichen Beeinträchtigung (48 f.). Dieses extraordinary Verhalten, das von besonderer geistiger Stärke und Individualität zeugt, erinnert an Poes Meisterdetektiv Dupin, jenen unübertroffenen Intellektuellen, der sich

Im Folgenden wird des Esseintes' Bewertung von ästhetisch Schönem und die Auswahl seiner Kunstgegenstände und Einrichtungsartikel exemplarisch betrachtet und in Bezug zu seiner Persönlichkeit und seiner Körper-, Leibes- und Lebensflucht gestellt. Dabei wird deutlich, dass eine Verlagerung des Ichs in äußere Besitztümer stattfindet.

Tatsächlich unternimmt des Esseintes eine ganz eigene Neudefinition des Schönen und der Werthaftigkeit von Dingen und trifft dementsprechend eine geschmackliche Auslese.<sup>1</sup> Diese Ansprüche dienen, wie sich zeigen wird, seiner Selbstdarstellung, einer ins Außen gelagerten Innerlichkeit. In der folgenden Untersuchung wird sich zeigen, dass sowohl Lebewesen als auch Gegenständen in des Esseintes' Kunst und Künstlichkeit geweihter Existenz neue Bedeutungselemente zugeschrieben werden, die des Esseintes' Selbstbild, seine Krankheit, Persönlichkeit, seine Interessen, Einstellungen und Anlagen widerspiegeln bzw. speichern. Bewertungskriterien für den ästhetischen Genuss sind ihm nicht mehr nur das allgemein anerkannte Schöne, sondern sein Interesse an Außergewöhnlichem und Neuem und sein Bewusstsein von der Macht der Stimulation und Reizintensität bzw. Reizsublimität der Ding- und Wesenwelt, welche über die Sinne auf seinen Geist wirken. Des Esseintes' Kult des Erlesenen und der Sinnesreizungen entspricht Maßstäben, die, losgelöst von moralischen Kriterien für das Schöne und Gute, von seinem körperlichen Empfindungsvermögen und seinem geistigen Assoziationsvermögen bestimmt sind.<sup>2</sup> So werden diese Maßstäbe – u. a. umgesetzt in seiner Wohnungseinrichtung – zum Spiegel seines Selbst und seiner leiblichen Disposition und gewinnen so physiognomische/pathognomische Relevanz (54–56; 105).<sup>3</sup> Des Esseintes legt viel Wert auf den Unterschied zwischen Sein und Schein. Sein Rezept für seinen gelungenen Eskapismus aus Leib und Leben ist einfach: „Man muß nur wissen, wie man es anstellt, wie man seinen Geist auf einen einzigen Punkt konzentriert, wie man sich der

---

in gleicher Weise zurückzieht und die Nacht zum Tag macht und für dessen Schöpfer des Esseintes große Verehrung spürt (226; 238–240).

<sup>1</sup> Vgl. auch Nietzsche zu Geschmack: *KAPITEL I*, Unterkapitel 4. Abschnitt *Nietzsches Ästhetik: Bewertungsmuster für die Figur des Décadent*, S. 97.

<sup>2</sup> Die bisherige (deutschsprachige) Forschung bezeugt wohl die Flucht in die Künstlichkeit und den Hang zu Grausamem und zur Perversion, nicht jedoch die leibliche und intellektuell-ästhetische Relevanz dieses Geschmacks und Lebens für Körper, Geist und Ich.

<sup>3</sup> Die Korrespondenz zwischen körperlicher Sensibilität, Geschmacksentwicklung und Persönlichkeit bei dem Protagonisten des Esseintes zeigt Gemeinsamkeiten mit Nietzsches Ästhetik des Geschmacks und verweist auf die wechselseitige Bedingtheit der Aspekte des Leibes und seiner Äußerungen und damit auch auf die Bedeutung äußerer Erscheinungen für ihre physiognomische / pathognomische Lesbarkeit. Vgl. hierzu die Ausführungen eines Zusammenhangs zwischen Geschmack und dem Leib: *KAPITEL III*, Unterkapitel 2. Abschnitt *Nietzsches Leitvorstellung vom Leben*.

Wirklichkeit genügend entzieht, um die Halluzination herbeizuführen und den Traum von der Wirklichkeit an die Stelle der Wirklichkeit zu setzen.“ (58). Der Körper dient nur der Wahrnehmung bzw. Fixierung eines Punktes, wobei es einzig um eine Verlagerung des eigenen Lebens und der körperlichen Realität in die Fantasie geht. Mit allen Mitteln versucht er eben dieses Rezept der Körper-, Leibes- und Lebensverneinung zu perfektionieren, um sich eine Arche, eine Zufluchtsstätte zu erschaffen, die es ihm möglich macht, zu leben und gleichzeitig *nicht* zu leben.

Anstatt sich wie zu seiner Zeit in Paris in Angelegenheiten der Körperpflege und Kleidung als Ausdruck seiner Geisteshaltung auf sich selbst zu konzentrieren, kultiviert er nunmehr nachdrücklich das Interieur seiner Wohnung. Dies kommt einer Schwerpunktverlagerung seines Persönlichkeitskultes gleich, der aufgrund der verhassten eigenen menschlichen Schwäche und Körperlichkeit ein Substitut in der Dingwelt sucht.<sup>1</sup> Der eigene Körper wird in Fragen der Gesundheit und Ernährung gänzlich vernachlässigt und der zum Leben drängende Leib mit einer Scheinwelt abgespeist. Es ist ein Auskleiden und ein Auswählen von „Tönungen mit dem Charakter der von ihm geliebten lateinischen und französischen Werke“ (46) wie schon in seiner Wohnung in Paris, jedoch nicht mehr mit dem Ziel aufzufallen. In Fontenay ist es die auf seine Bedürfnisse und Einsamkeit ausgerichtete Expression seines geistigen Selbst, die er nicht für andere zur Schau tragen will, sondern die ihn in ein Zwiegespräch mit sich selbst über sich selbst führt. Es ist sein tiefstes persönliches, privates Ich, das er hier erforscht und dem er Ausdruck verleiht.<sup>2</sup> Das, was er liebt, ist das, mit dem er sich identifizieren kann, ist das, was er als Ausdruck seiner eigenen Überzeugung, seines Wesens und seines Gemüts verwenden kann. Sein Innerstes also findet er nicht in seinem lebendigen Körper, sondern in Kunstgegenständen, Gemälden und in der Literatur repräsentiert und verleiht diesem mittels dinglicher Manifestation anhand von Sammlungen, Einrichtungsgegenständen und deren Anordnung nach Farben, Stoffen und Formen einen neuen *körperlichen* Ausdruck. Indem er seine Sammlungen und Schätze pflegt und immer auf den aktuellsten Stand seiner Gemütsverfassung abstimmt, verlagert er einen Teil seines Ichs

---

<sup>1</sup> Nicht die Krankheit ist hier primär Persönlichkeitsausdruck, sondern die Flucht und Verlagerung des Selbst in andere unsterbliche Körper sind Ziel dieses Unterfangens. Der kranke Körper hat ausgedient, er ist nicht mehr länger Austragungsort einer intellektuellen Revolte (wie von Klee konstatiert: Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 112), sondern wird zur letzten Hürde auf dem Weg in die ultimative Emanzipation vom Leben und der menschlichen Natur.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu Hofmannsthals Einschätzung der Zeit und Literatur (*D'Annunzio Essay I*, 1893): „Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. Gering ist die Freude an Handlung [...]. Man betreibt Anatomie des eigenen Seelenlebens oder man träumt.“ (Hofmannsthal: Reden und Aufsätze I. S. 100)

in externe Gefäße, d. h. in Speicherorte unterschiedlichster Art und Beschaffenheit<sup>1</sup> und stärkt dadurch (zunächst) seine Ich-Identität, die in ihrer Einsamkeit auf sich selbst verwiesen ist.

Hierzu ein Beispiel: In Fontenay studiert er die Farben und ihre Wirkungen in künstlichem Licht auf das genaueste, um sicherzugehen, dass er mit der Farbwahl seine Empfindungen und Gemütszustände dergestalt ins Außen verlagern kann, dass er diese dann nach Belieben aufsuchen und erleben kann. So ist es ihm, aufgrund seiner Sensibilität möglich, den Inhalt eines Werks bzw. die darin bei ihm erzeugten Stimmungen durch entsprechende Farbtönung der Wände wiederzugeben und sich diese durch die Farben wiederum in Erinnerung zu rufen. Auf diese Weise verleiht des Esseintes (in diesem Fall) den Farben Lebendigkeit und gleichzeitig Macht über sich: sie können ihn ohne eine Anstrengung seinerseits in Stimmungen versetzen und Erinnerungen hervorrufen.

Die Farben sind nach ihren für ihn tauglichen „Reizwert[en]“ (49) Spiegel seines Selbst. Unter anderem vertritt er eine Theorie von „fast mathematischer Genauigkeit“, für deren Richtigkeit er sich selbst als Beweis anführt: „daß nämlich zwischen der sinnlichen Natur eines wahrhaft künstlerischen Individuums und der Farbe, die seine Augen deutlicher und lebhafter sehen, eine Übereinstimmung besteht“ und ordnet Farbnuancen einzelnen Personengruppen zu, auf welche eben diese Wechselwirkung zwischen Gemüt und Körper zutrifft. (50 f.)

Seine Selbstdiagnose und Verlagerung in die Kunst verwirklicht er auch in den Gemälden, die er in seiner Wohnung gezielt platziert. Da die Ästhetik der Epoche seinem erlesenen Geschmack nicht entspricht, wendet er sich von ihr ab und sucht sich jene ihm gefällige Malerei antiker Verderbnis aus. Hiermit tut er seine Vorliebe für Verderbliches kund, welches seinen Geist und seine Sinne ergötzt. Verderbnis ist hier jedoch gerade nicht als Perversion zu verstehen, sondern als Geschmacksache auf Basis intellektuell-ästhetischer Kriterien. Der Wunsch nach reizstarker Malerei erklärt sich außerdem in der Herausforderung, die diese ihm für sein Nervensystem darstellt, das er „durch wohlgepflegte Hysterien“, „verwickelte Alpträume, lässige und grässliche Visionen“ ins Wanken bringen möchte. (90) Dieses Verhalten nimmt hier selbstzerstörerische Züge an und kann als Versuch des Ichs gesehen werden, seine Leibeinheit zu zerrütten (92 ff.).

---

<sup>1</sup> Hier: Farbe, Form, Material, Reaktion, Duft.

Die absichtliche Verlagerung des Lebens und der Realität in seine Fantasie und zwar mittels außerhalb seines natürlichen Leibes liegender Speicherorte entspricht seiner Idealvorstellung von Künstlichkeit und verhilft ihm dazu, sich selbst und seine Vorstellungen ‚realer‘ zu machen. Künstlichkeit ist für des Esseintes „das Unterscheidungsmerkmal des menschlichen Genies“ von der Masse. „Wie er sagte, hat die Natur ausgedient: sie hat durch die abstoßende Eintönigkeit ihrer Landschaften und ihrer Himmel die aufmerksame Geduld der Kenner endgültig erschöpft.“ (59) Des Esseintes widmet der Künstlichkeit nicht nur seine Bewunderung und Zeit, sondern überträgt sie in alle Bereiche seines Lebens, um mit ihr die Natur zu ersetzen, und erschafft sich somit selbst einen ‚realen‘ künstlichen Leib (59–61; 154–155).<sup>1</sup>

Besonderer Stellenwert der im Kontext der Künstlichkeit gefeierten Kreationen kommt der von des Esseintes erworbenen Schildkröte zu, die er mit ausgewählten, wirkungsvollen Steinen nach seinem Geschmack zu einem lebendigen Kunstwerk vollendet. Dabei geht es nicht um die Lebendigkeit des Tieres, sondern um die Lebendigkeit des Steinschmucks, mit dem er dessen Panzer verziert (79 ff). Die Dingwelt ist für des Esseintes’ Sensibilität als belebt wahrnehmbar und, indem er nur Steine auswählt, die eine bestimmte Wirkung erzeugen und die ein Eigenleben zu besitzen scheinen (82–83), verleiht er der Schildkröte – als *eigentlicher* Natur – durch die Eigenschaften dieser Ausschmückung, d. h. der Halbedelsteine, nicht nur ein anderes Aussehen, sondern eine *andere Wesenhaftigkeit*: seine eigene. Er erschafft sich damit selbst als *eigentlich*. Die allgegenwärtige, von des Esseintes wahrgenommene und tief empfundene Krankheit und *Décadence* seiner Zeit ist in den Steinen, die er auswählt, und ihren Reflexionen des Lichts ebenfalls präsent.<sup>2</sup>

Die Thematiken der Krankheit, Schwäche, des Verfalls und letztendlich des Todes leisten ihm zu jeder Zeit Gesellschaft und konkretisieren seine lebensverneinende Haltung: auch das feuervergoldete Silberbesteck, mit dem er ausschließlich isst, hat eine „weiche, ältliche, ganz erschöpfte, ganz todesträchtige Patina“. In diesem Sinne ist Krankheit als Thema Teil seines Persönlichkeitsausdrucks und zwar handelt es sich dabei nicht prinzipiell oder allein um seine eigene Krankheit, sondern um sein lebensverneinendes Programm, das in Opposition zu allem

---

<sup>1</sup> Ebenso wie er die Pflanzenzüchtungen als Spiegelbild ihrer Schöpfer (Mensch) ansieht, in biblischer Anlehnung an Gott, der den Mensch nach seinem Ebenbild schuf, wird seine künstliche Wohnungsausstattung zu seinem Ebenbild (134; 243).

<sup>2</sup> Er überzieht die Schildkröte „mit durchsichtigen Mineralien, mit glasigen und kränklichen Lichtern, mit fiebrigen und stechenden Strahlen.“ Die Steine stellen für ihn körperliche Krankheitspendants dar und geben so Eindrücke vom Aussehen Kranker wieder: sie sind von „rheumatische[r] Empfindlichkeit“, sie sind schwach und haben konzentrische Adern (82).

Leben und Gedeihen das *Tödliche* und daher auch *Kranke* als das *Eigentliche* seines Seins bevorzugt.

Die subjektive Auswahl, Wahrnehmung und Deutung seines Interieurs bezeugen die Relevanz der Kostbarkeiten für des Esseintes' Selbstdarstellung und Selbstvergewisserung im Kontext einer Verlagerung des Ichs in externe Objektstrukturen. Die kalte Lebendigkeit anorganischer, unsterblicher Materie, in Übereinstimmung zu Passagen aus den Gedichten Baudelaires<sup>1</sup>, ersetzt das Leben des Trägers, d. h. zunächst der Schildkröte. In Analogie hierzu ist auch des Esseintes' eigene Bemühung, sich selbst mit einer künstlichen Schicht ästhetischer Raritäten zu überziehen, zu verstehen, wobei dies nicht direkt an seinem Körper geschieht, wie er es zunächst als Dandy praktiziert, sondern unabhängig von ihm. Er ummantelt nicht länger seinen Körper, sondern Splitter seines Ichs, seiner Persönlichkeit, indem er sie in Erinnerungen, Fantasien und Vorlieben aufgliedert und diese in für sie repräsentative Preziosen konserviert.<sup>2</sup> Sie ersetzen so die Funktion des Körpers als Bedingungen stellendes Gefäß und werden zu unvergänglichen Subjektträgern – zu neuen Körpern. Damit wird die Einheit des Leibes (einschließlich des Willens zum Leben) als übergeordnete Dimension einer harmonischen Synergie zwischen Körper, Geist und Ich aufgebrochen. Der Steinpanzer der Schildkröte ist so ein weiterer Gegenstand, in dessen Substanz des Esseintes ein Stück seines Ichs verlagert. Wie tief er in seine ästhetischen Betrachtungen und seine Konstruktion von persönlichen Körper-Surrogaten versunken ist und wie weit er sich damit vom leiblichen Leben und seiner Körperlichkeit entfernt, wird nicht nur daran deutlich, dass er die Schildkröte nicht wie ein Lebewesen behandelt, sodass sie unter der Last des künstlichen Luxus stirbt (89 f.), sondern auch daran, dass sein Körper im weiteren Verlauf immer deutlichere Krankheitssymptome zeigt.

Des Esseintes selbst bewegt sich also in eine todesträchtige Richtung, denn während er seine Umwelt mit der Kraft seines Geistes und seiner reizbaren Sinnesorgane belebt, vernachlässigt

---

<sup>1</sup> Baudelaire, Charles: *Les fleurs du mal. Die Blumen des Bösen*. Hg. von Friedhelm Kemp / Wolfgang Drost / Guido Meister. Sämtliche Werke / Briefe. Band 3. 2. Aufl. München: Hanser 1989. Französisch-Deutsche Version: Baudelaire, Charles: *Die Blumen des Bösen. Der Spleen von Paris*. Französisch und deutsch. Hg. von Starke, Manfred. 2., erw. Aufl. Leipzig: Insel Verlag 1990. Baudelaire nutzt jenes Motiv für die poetische Darstellung insbesondere von Frauenfiguren und deren Macht über das lyrische Ich. Vgl. u. a. die Gedichte: „Die käufliche Muse“ (S. 42), „Die Schönheit“ (S. 60), „Der Schmuck“ (S. 443 f.).

<sup>2</sup> Vgl. auch sein Speisezimmer, dass er mit einem weiteren kleineren, nahezu luftdicht abgeschlossenen Raum ausstattet, der einer Schiffskabine ähnelt, so dass sie „wie jene japanischen Dosen [sind], die eine in der anderen enthalten“ (DE 55). Hierin macht er nicht nur seine Fantasiereisen möglich, sondern gibt seiner Vorliebe für Künstlichkeit und Isolation räumliche Gestalt.

er sich selbst, d. h. seinen Körper und seine existentielle Leiblichkeit. Sein Inneres ist ins Äußere verlagert und dieser Akt allein bedarf seiner ganzen Energie.

Im Angesicht des Untergangs verliert der idealisierte Tod seinen Glanz.<sup>1</sup> Die anschließenden Bemühungen um seine weitere Existenz büßen dennoch nicht an Widerstand gegen den in ihm hausenden Willen im Schopenhauer'schen Sinne ein: Reale Züge dieser Körperflucht nimmt seine zeitweilige künstliche Ernährung an: Der herbeigerufene Arzt verordnet ihm ein Pepsin-Klistier, das mit Hilfe eines ‚Verdauungsapparates‘ eingenommen wird und es scheint des Esseintes, er habe die Klimax seines künstlichen, leibverneinenden Lebens erreicht:

„Die Prozedur gelang, und des Esseintes konnte sich verschwiegener Glückwünsche an sich selbst anlässlich dieses Ereignisses nicht entschlagen, das gewissermaßen die Daseinsweise, welche er sich geschaffen hatte, krönte; seine Neigung zum Künstlichen hatte nun, und sogar ohne seinen Willen die höchste Erfüllung erreicht; weiter würde man nicht gelangen; die dergestalt aufgenommene Nahrung war zweifellos die äußerste Abartigkeit, die man begehen konnte.“ (260)

Die Ernährung mithilfe des Apparates ist die höchste Erfüllung seiner Künstlichkeitsträume und er sieht in dieser Ernährungsweise vor allem auch nach der Genesung eine Methode, nicht nur den körperlichen Schwächen des Menschseins, er nennt hier die Völlerei, zu entkommen, sondern auch seiner Natur – seiner körperlichen Natur – zu trotzen: „welche entscheidende Schmähung schließlich, ins Antlitz jener alten Natur geschleudert, deren einförmige Erfordernisse auf immer zunichte gemacht wären!“ Das Essen wird nicht mehr durch den Mund zu sich genommen, sondern durch den After in den Darm eingeführt. Um dieser Perversion der Natur zu frönen, erstellt der sich besser fühlende des Esseintes nun eigenständig Rezepte ohne Fleisch nach kirchlichen Maßstäben und Festmahl-Rezepte für Freitage (262).<sup>2</sup>

Es hat sich gezeigt, dass die Wohnungsausstattung stellvertretend für des Esseintes' Selbstkultivierung steht, dass das Äußere mit seinen Assoziationspotenzialen ihm als

---

<sup>1</sup> Vgl. auch KS 67 vs. 83.

<sup>2</sup> Diese religiösen Anklänge, die sich durch das gesamte Leben des Esseintes' ziehen und die er selbst in seine Praktiken integriert, weisen auf eine unterschwellige Sinnsuche, die zunächst in die Kunst verlagert wird und oberflächlich von Gottesverleugnung und Religionsablehnung verdeckt wird, später jedoch offenkundig in Form von Gebeten und Hilfesuchen bei Gott zurückkehrt. Vgl. Reschke: Die verlorene Geliebte und ihr neues Domizil und auch Sandra Hesse, die diese Thematik insbesondere im Zusammenhang mit Schopenhauer und Stefan George, einem zeitweise sehr engen Freund Hofmannsthals, untersucht. (Hesse, Sandra: Von der Poesie der Religion zur Religion der Poesie. Überlegungen zum Verhältnis von Jean Paul, Schopenhauer und George, in: *George-Jahrbuch* 8. (2010/2011). Hg. von Wolfgang Braungart/Ute Oelmann. Berlin, New York. de Gruyter 2010. S. 53–74)

Spiegelung seines Innersten und als Ausdruck seines Wesens dient, das er in Einzelteile aufgliedert und in einzelne erlesene Gegenstände injiziert. Er instrumentalisiert seine hochsensiblen Nerven und macht sich seine Sinnesempfindlichkeit zunutze, um sich selbst mittels gezielter Rezeption der von ihm mit subjektiven Wertigkeiten aufgeladenen Besitztümer in bestimmte Gemütszustände und Aspekte seines Selbst (Erinnerungen) versetzen zu lassen. Dies kommt nicht nur einer absoluten Determination und Kontrolle seiner Körper- und Emotionsempfindungen gleich, welche in ihrer Natürlichkeit negiert werden und nur noch mechanisch (durch äußere Reize) hervorgerufen werden, sondern auch einer Nachaußenverlagerung und damit Verzichtbarkeitserklärung des eigenen natürlichen Leibes.

Der Blick auf des Esseintes' Lebenshaltung und -führung hat verdeutlicht, dass seine intellektuell-ästhetische Revolte keineswegs passiv und teilnahmslos geschieht:

Der Rückzug aus der Gesellschaft ist eine auf seinen ästhetischen Geschmack ausgerichtete Abgrenzung von der Masse, die in allen Lebensbereichen kultiviert und aktiv weitergeführt wird. Er erzieht der Gesellschaft einen Verbrecher und stiftet Leid, wo er kann. Sein Kampf gegen religiöse Prägung lässt ihn nicht nur scharfe Kritik an der Kirche und ihren Vertretern üben, er konsumiert zudem gezielt antagonistische Literatur und begeht Sakrilegien. Er verschmäht Leib und Leben, indem er unter anderem Askese betreibt, autoaggressives Verhalten an den Tag legt und sein Ich in Wohnungsausstattung und Besitztümer in Fontenay verlagert. Ruhelos und mit gesteigerter geistiger Aktivität arbeitet des Esseintes kontinuierlich an seiner Distanzierung von Gesellschaft, Leib und Leben. Dabei geht er so gründlich und spitzfindig vor, dass seine nahezu übermenschliche Selbstbeherrschung und Kontrolle über Körper und Geist erst durch seinen Zusammenbruch beendet werden.

### ***Des Esseintes' Krankheit***

In diesem Kapitel sollen jene Hinweise im Roman *Gegen den Strich* untersucht werden, die im Rahmen der Arbeitshypothese Aufschluss darüber geben, warum des Esseintes am Leib, d. h. an Körper und Geist erkrankt. Dabei wird neben den Arztdiagnosen und Erzählerhinweisen auch seine Selbstanalyse und eigene Krankheitserkenntnis von Bedeutung sein. Es lässt sich eine Entwicklung in fünf Stufen der Krankheitsgenese erkennen:

1. Des Esseintes (das Ich) folgt seinem Lebensprogramm und seinen Trieben („Kleinhirn“ (42)) in solch einem Übermaß, dass der Körper Schaden nimmt. (Keine Triebkontrolle; Exzesse).

2. Sein Körper wird durch den ausschweifenden und provokativen Lebenswandel kontinuierlich schwächer und kranker (Schmerzen, Schwächeanfälle, Leiden an überempfindlichen Sinnen), er verlagert seine Ästhetik primär auf die geistige Erfahrungsebene, womit die ihn limitierende Leibeinheit (Körper, Geist, Ich) kontinuierlich zerrüttet wird.
3. Er verliert die Kontrolle über die Körperfunktionen. Impotenz, Unfähigkeit zu essen, verdauen und zu leben, Zusammenbruch, Überreaktionen und Sinnestäuschungen sind die Konsequenz. Der Leib rebelliert auf körperlicher Ebene gegen das lebensfeindliche Programm.
4. Des Esseintes verliert die Kontrolle über seinen eigenen Geist. Halluzinationen, Wahnvorstellungen, Ängste, Neurosen, Zwangsvorstellungen und geistiger Schmerz entziehen ihm seine einst zelebrierte intellektuelle und emotionale Distanz und Autonomie. Der Leib instrumentalisiert den Geist, um das selbstzerstörerische Ich aufzuhalten, Speicherorte beginnen sich gegen seinen Willen zu öffnen und überschwemmen ihn mit ausgelagerten Erinnerungen und Empfindungen.
5. Absoluter Kontrollverlust des Ichs über Geist und Körper. Die Fragmentarisierung des Ichs führt letzten Endes zu erfahrener Hilflosigkeit und Krankheit. Des Esseintes erkennt seine Hilfebedürftigkeit und kapituliert vor der Übermacht seines Leibes und dessen Willen zum Leben.

Des Esseintes' Sensibilität der Wahrnehmung ist bereits in seiner Jugend bekannt und er ist von Idiosynkrasien geplagt. Eine körperliche Schwäche, die in der Kindheit auftritt, überwindet er in seiner Jugendzeit, die empfundene Gesundheit, Stärke und Überlegenheit lassen ihn seine ererbte, schwache Konstitution vergessen. Des Esseintes verfolgt eine Triebbefriedigung in einem seinem Körper gegenüber rücksichtslosen Maße, sodass sich noch in der Zeit, als er aktiv am Pariser Stadtleben teilnimmt, ersten Konsequenzen bemerkbar machen (125). Bald muss er sich wegen seines Fingerzitterns, seiner Schmerzen und mit Brechreiz verbundenen Neuralgien behandeln lassen (125–126). Seine Ärzte warnen ihn davor, dass dieses körperlich zehrende Leben ihn zu viel Kraft kostet. In den Warnungen der Ärzte, den Forderungen nach einem gemäßigten Lebensstil, und in der zunächst kurzzeitigen Impotenz seines Körpers, liegen die ersten diagnostischen Anzeichen einer sich bemerkbarmachenden Krankheit des Körpers (43). Seine ursprüngliche körperliche Konstitution – seine geerbte Blutarmut und Überempfindlichkeit („Idiosynkrasien“ (125)) – wird zwar durch seinen Lebensstil zusätzlich korrumpiert, doch sowohl das Urteil der Ärzte

als auch seine eigene Einschätzung zeugen davon, dass nicht seine ererbte, degenerative Konstitution primärer Grund für seine Schwäche ist, sondern vor allem sein persönliches Lebensprogramm und die damit verbundenen intellektuellen Entscheidungen, welche er nicht zu ändern bereit ist (42).<sup>1</sup> Besonders prägnant in diesem Zusammenhang ist der sich anschließende langfristige Verlust seiner Potenz (43), der mit seinem unverändert orgiastischen und opportunistischen Lebenswandel einhergeht und von ihm als Anzeichen eines Versagens der intellektuellen Kontrolle über den Körper verstanden wird: „die Glut seines Hirns schmolz nicht mehr das Eis seines Körpers; die Nerven gehorchtem dem Willen nicht mehr“ (150).

Diese Entwicklung ist mit Anlass seiner Absonderung von der Gesellschaft, jedoch nicht eines Einlenkens hinsichtlich seines ästhetischen Programms (106). Es werden neue Methoden der Selbstverwirklichung entwickelt. Er verlagert die zuvor kultivierten und körperbetonten Praktiken auf die geistige Ebene – die der Imagination. Sein körperfeindlicher und misanthropischer Habitus findet in einer der realen Welt und deren leiblichen Gesetzmäßigkeiten entbundenen Ausübungsform ihre Vervollkommnung.

Des Esseintes' Wunsch nach einem Zufluchtsort fernab des Lebens, sein Vergleich mit der Bedürftigkeit eines Kranken<sup>2</sup>, seine Flucht vor dem drohenden, als unangenehm empfundenen Leben, den Menschen und seinem eigenen Leib ist daher gerade nicht das Ende, sondern der Beginn eines Wechselspiels von Leib (Willen) und Ich, die um die Vorrangstellung kämpfend sich gegenseitig annullieren. Zunächst auftretende Schwächen und Erkrankungen verselbständigen sich und des Esseintes verliert sukzessiv die Kontrolle über alle seine Körperfunktionen, d. h. auch über Muskeln, Nahrungsaufnahme, Verdauung und Sinneswahrnehmung. Der Leib macht auf diese Weise auf sich aufmerksam und gemahnt des Esseintes an seine Körperlichkeit und an die lebensnotwendige Einheit aller Teile.

Des Esseintes' Reflexionen über seine Krankheit verifizieren diese These: Er erkennt in seinem nach Nervenreizungen ausgerichteten Lebenswandel und in seinem Einsiedlertum die Krankheitsursachen – und nicht etwa in seinem nonkonformen Verhalten oder seiner ererbten Konstitution, welche so oft in der Forschungsliteratur konstatiert werden, sie treten weit in

---

<sup>1</sup> Vgl. außerdem Anmerkungen des Erzählers, etwa: „Die Ausschweifungen seines Junggesellenlebens [...] hatten seine ursprüngliche Neurose ungemein verschlimmert“. (125)

<sup>2</sup> „Seine Vorstellung, sich fern der Welt zu verkriechen, sich in einem Zufluchtsort einzumauern, das rollende Getöse des unbeugsamen Lebens zu dämpfen, so wie man für die Kranken die Straße mit Stroh auslegt, gewannen neue Kraft.“ (43)

den Hintergrund zurück. Des Esseintes weiß, dass sein Geist durch Einsamkeit abstumpft.<sup>1</sup> Er ist sich darüber bewusst, dass es ihm nicht bekommt, ohne Einflüsse von außerhalb zu leben, denn es ist nicht das erste und letzte Mal, dass er versucht, sich in diesen schlechten Zeiten mit natürlichen, von ihm als gesund erkannten Mitteln zu heilen. Dabei greift er unter anderem auf Gesellschaft, literarisches Fasten (Verzicht auf bestimmte Schriftstücke), neue Eindrücke, frische Luft, Diät und Naturheilmittel zurück, um mittels einer am schmerzenden Körper ansetzenden Kur „seinem Gehirn Erholung“ (127) zu verschaffen (126–127, 166, 213). Seine Bemühungen sind Ausdruck des Lebenswunsches, der ihn seine sonstigen Beschäftigungen und sein Lebensprogramm vorerst unterbrechen lassen. Dass seine Selbstheilungsbemühungen nicht ausreichend sein werden und sein weiterhin von der Gesellschaft abgeschnittenes Leben ihm auf Dauer schadet, darüber ist er sich im Klaren. Er ist jedoch bereit, dieses gewisse Maß an Leiden in Kauf zu nehmen, wenn er dadurch sein intellektuelles Programm fortführen kann. Wanda Klee konstatiert passend hierzu:

„Sich selbst als Nahrung zu dienen ist die körperliche Entsprechung des nur noch intellektuell definierten Dandysme.“<sup>2</sup>

Auch dem Erzähler zufolge ist seine selbstreferentielle Existenz langfristig nicht umsetzbar, mit der gleichen Begründung: „Er lebte ganz auf sich bezogen, nährte sich von der eigenen Substanz, gleich den erstarrten, winters in ein Loch gekauerten Tieren; die Einsamkeit hatte auf sein Hirn wie ein Narkotikum gewirkt.“ (114) Dass die körperlichen Ressourcen limitiert sind und daher zwangsläufig dem Winterschlaf ein Ende setzen, ist selbsterklärend und damit ist auch des Esseintes' Schicksal an seinem Lebenswandel ables- und begründbar. Dadurch, dass des Esseintes die mangelnde Leistungsfähigkeit seines Körpers nun intellektuell auszugleichen versucht, indem er seinen Geist allein mit der Erfüllung seiner Bedürfnisse und seines Lebensprogramms belastet, entsteht ein neues Ungleichgewicht. Sein Geist ist langfristig überfordert und erliegt nicht nur den verdrängten körperlichen Leiden und Bedürfnissen, die übermächtig werden und sich auf den Geist ausweiten, sondern auch den ausgelagerten bzw. unterdrückten Gedanken, Ängsten und Erinnerungen.

---

<sup>1</sup> „Wieder einmal hatte jene so glühend beehrte und endlich erlangte Einsamkeit in schreckliches Elend gemündet; die Stille, die ihm einst wie ein Ausgleich für die jahrelang angehörten Dummheiten erschienen war, lastete nunmehr mit einem unerträglichen Gewicht auf ihm.“ (170). Und er spricht von der psychischen Belastung durch Einsamkeit und „den verzehrenden Ausschweifungen des Geistes [...], der sich im Leerlauf abstumpfte“ (170 f.).

<sup>2</sup> Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 143.

Aus dieser ungleichen Beanspruchung von Körper und Geist seines Ichs entwickelt sich die nächste Krankheitsstufe. Der Kontrollverlust über seinen Geist wird besonders an religiösen Anwendungen deutlich: Des Esseintes' Rekurrieren auf instinktive Religiosität – Dank an Gott bei Leidensminderung – passt nicht in sein bewusst oppositionelles Lebens- und Ausdruckskonzept. Prägnant ist die Korrelation religiös geprägter Gedanken mit steigendem körperlichem Versagen: „Diese Rückkünfte des Glaubens, diese Bangnisse der Religion quälten ihn vor allem, seit sich in seiner Gesundheit Verschlechterungen einstellten; sie trafen mit neuerdings auftretenden nervösen Störungen zusammen.“ (125). „Anflüge von Katholizismus“ ereilen ihn, „erregt durch Neuroseanfalle“ (208), und die übertriebenen Anspannungen seines Gehirns haben psychosomatische Krankheitssymptome wie einen aufgetriebenen Bauch, Neuralgien und Reizhusten zur Konsequenz (126). Daran wird insbesondere deutlich, dass des Esseintes' Leidensdruck steigt und ihn selbst überlagert. Die geistigen Bedrängnisse und körperlichen Beschwerden und Schmerzen, gegen die er kein Mittel findet, nehmen überhand und unterminieren seinen Intellekt – mithilfe dessen er sich stets vor *irrationalen* Ängsten, Glaubensanwandlungen und Prägung geschützt hat. Seine Hinwendung an eine höhere Macht ist die *irrationale* Konsequenz (140). Sein Kontrollverlust potenziert sich schließlich in einem Teufelskreis aus *der Angst vor der Angst*.

Exemplifiziert werden kann dies an der Pflanzenepisode, bei der ebenfalls kurierende Absichten verfolgt werden.<sup>1</sup> Des Esseintes' Selbstheilungsbemühungen sind fixiert auf sein eigenes ästhetisches Prinzip: Um sich von seinem Leiden abzulenken und zu entspannen, schafft er sich seltene, nach seinem Geschmack ausgewählte Treibhauspflanzen an, die „Monstern“ (131) gleich etwa verrenkte oder verletzte menschliche oder tierische Körperteile nachahmen oder Krankheiten wie Apoplexie, Bleichsucht, Syphilis und Lepra verkörpern, gleichzeitig auch durch ihre Ähnlichkeit mit Waffen (Fischmesser, Säbelklingen, widerhakige Spieße, wilde Pfeile) Aggression ausstrahlen. (130 ff.) Die Beschäftigung mit den Pflanzen soll „ihn zerstreuen, seine Nerven entspannen“ (127), kommt aber nur einem oberflächlichen Selbstheilungsversuch gleich, der allein am körperlichen Gebrechen (Anspannung von Gehirn und Nerven) ansetzt, nicht jedoch an der von ihm selbst erkannten, wirklichen Ursache: seinem Lebensprogramm. Stattdessen also erweitert er sein ästhetizistisches Refugium um eine weitere kuriose, reizintensive Rarität, die seinem Lebensgefühl eine neue Ausdrucks-

---

<sup>1</sup> Auch die kontinuierliche Dezimierung seiner befürworteten Bücher in der Bibliothekssammlung, die mehr und mehr „wie tote Substanzen“ wirken, ist Indiz für das Voranschreiten seiner Krankheit (S. 237–239). Nicht nur seine Besitztümer sind leer und leblos, sondern auch er selbst hat seine Lebenskraft verbraucht.

und Daseinsform verleiht und die er mit Sorgfalt umhegt (141). Erwartungsgemäß tritt nach einiger Zeit ein Wendepunkt ein. Die Pflanzen dienen nicht mehr dem Genuss einer Selbstbespiegelung, sondern werden zur Last, zur unangenehmen Reizung und Ausgangspunkt für Alpträume, d. h. einer Verselbständigung seiner Fantasie. Klimax dieser Pflanzenepisode ist, dass die Abwesenheit abgestorbener und aussortierter Pflanzen als schmerzlich empfunden wird. Hier ist es nicht nur die Abwesenheit des Reizes, die ‚reizt‘, sondern vielmehr *verstümmelt* er sich selbst mit dem Aussortieren der Pflanzen, weil er damit gleichzeitig Splitter seines nach außen verlagerten Ichs aus seiner Welt entfernt. (141)

In diesem Abschnitt seiner Krankheitsgenese wird des Esseintes Opfer von Albträumen, Halluzinationen, Ängsten, Zwangsvorstellungen und empfindet geistigen Schmerz. Der Leib instrumentalisiert den Geist, um das selbstzerstörerische Ich aufzuhalten. Dadurch, dass das Ich seine intellektuelle Macht und schöpferisch Einbildungskraft verliert, beginnen sich darüber hinaus die nach außen verlagerten Speicherorte von des Esseintes' fragmentarisierendem Ich gegen seinen Willen zu öffnen und sich ihm gewaltvoll aufzudrängen. In diesem Sinne vollzieht sich eine Implosion des ästhetischen Refugiums, die den Protagonisten und seine intellektuellen Schutzbarrieren überwältigt. Er wird zu einem passiven Erdulder seiner sich verselbständigenden Träume, Gedanken und ausgelagerten Erinnerungen. Sinnestäuschungen sind nicht länger kontrollierte Vergnügen, sondern zeugen von tatsächlichem Realitätsverlust. Der letzte Abschnitt seines Krankheitsverlaufs ist somit eingeleitet.

Die „widernatürliche[...] Eingrenzung“ (117) und Einsamkeit, wiederholt als Ursache seines Leidens bezeichnet, steht für die Ausgliederung des Protagonisten aus dem Leben, d. h. sowohl der Gesellschaft, als auch aus dem eigenen Leib. Es ist die selbstverschuldete Vereinsamung eines Menschen, der sich als ein von allen anderen Realitäten und Bedingungen getrenntes Ich erfährt und diese Erfahrung unabhängig von äußeren Erwartungen, Kausalitäten und Verantwortungen auslebt, um so sein Ideal und seine Vorstellung von Autonomie zu verwirklichen. Damit sind Körper und Geist jedoch funktional *entkoppelt* und die ursprüngliche Hierarchie von Ich, Geist und Körper verschiebt sich. Des Esseintes' Ohnmacht bei der Wahrnehmung eines Mandeldufts (167) zeugt von eben jenem Kontrollverlust, bei dem das individuelle Bewusstsein entweicht und der Körper allein weiter funktioniert.<sup>1</sup> Der Körper ist nicht mehr uneingeschränkt funktionstüchtig, das als selbstverständlich angenommene Arbeiten des Organismus' im Sinne des Ichs ist nicht mehr

---

<sup>1</sup> Ohnmachtsanfälle sind auch Kennzeichen der Krankheitsgenese bei den anderen beiden Protagonisten.

nur aufgehoben, sondern hat sich umgekehrt. Indem der Leib sich zu einer eigenmächtigen Einheit formiert und dem Ich seine stets negierte Existenzgrundlage – Körper und Gesundheit – entzieht, wird es schmerzvoll auf die Bedeutung seines Leibes verwiesen und in ihn zurück gezwungen. Der Körper des Esseintes' mit seinen Schweißausbrüchen, Schwächeanfällen und Übelkeitsanwandlungen quält das Ich, das im Körper gefangen ist und zwingt es, nach dem Willen (des Leibes) zu handeln und dessen Bedeutung anzuerkennen. Des Esseintes, der seinem Leib mit Listen zu entkommen gedachte, wird zum Spielball seiner leiblichen Bedingungen und nun auch seiner ererbten körperlichen Prädisposition, die sich mit Erschlaffen seiner intellektuellen Kräfte bemerkbar macht (210). Die Verleugnung seines Körpers und seiner Bedürfnisse ist nicht mehr möglich. Des Esseintes Leben beschränkt sich nun fast gänzlich auf die Bemühungen, seine körperlichen Beschwerden zu beruhigen und auszukurieren, doch der Körper kann und will nichts zu sich nehmen (211).

Die Aussage „seit seine Leiden *echt* wurden“<sup>1</sup> (219) ist ein klares Eingeständnis dafür, dass Krankheit in des Esseintes' Leben zunächst nicht auf Grund von körperlichen Gebrechen von Interesse ist, sondern eine grundsätzliche Attitüde, die seine Vorliebe für das Pathologische, das Leiden und die *Décadence* diktiert. Ursprünglich ist des Esseintes gesund. Er unterliegt wie jeder andere Mensch einer genetischen Prädisposition und einer sozialen Prägung, ist jedoch in der Lage, sich von diesen mittels Intellekt und Lebensprogramm temporär zu suspendieren. Er sieht sich keineswegs als stolzer Nachfolger und Repräsentant eines würdevollen Adelsgeschlechts. Er macht es zu seinem obersten Gebot, sich von ihrem Einfluss zu befreien.

Seine originäre Schwäche, Sensibilität und *Décadence* sind nicht *echter* als die allgemein fortschreitende *Décadence* durch alle Gesellschaftsschichten. Zwar ist sie eine andere, aber das primär durch ihre künstliche Übersteigerung und intellektuelle Instrumentalisierung. Sie dient in erster Linie seinem ästhetischen und letztlich intellektuellen Vorhaben, sich von allen an das Leben geknüpften Bindungen und Determinanten (Familiengeschlecht, Menschsein, Leiblichkeit) zu distanzieren. Sobald die Distanz jedoch durch *echte* Leiden aufgehoben wird, strauchelt er. Die von des Esseintes gesetzten Bedingungen einer Befreiung (zur Autonomie) sind um ihre eigene Negation limitiert und so unmöglich gemacht: die am Leib erfahrene Prägung und Determination kann der Einzelne nicht annullieren ohne sein eigenes Fundament zu untergraben. Das bedeutet, dass des Esseintes' Leiden zu dem Zeitpunkt *echt* werden, an

---

<sup>1</sup> [Hervorhebung; A.K.].

dem er seine eigene Existenzgrundlage soweit korrodiert hat, dass er nicht mehr bestehen kann. Ohne dies zu beabsichtigen, forciert des Esseintes also die Beschleunigung seiner eigenen Determination, der Erfüllung seines (ererbten) Schicksals, indem er sich von eben jenem zu befreien versuchte.

Im Rahmen seiner Krankheitserkenntnis liefert des Esseintes' Beziehung zu Spiegeln weiteren Aufschluss. Die Selbstreflexion ist ein grundlegendes Kennzeichen des Dandys, das des Esseintes in unterschiedlichen Formen exerziert. Des Esseintes' Hang zur kritischen Selbstbeobachtung wird in seinem von Spiegeln ausgekleideten Schlafzimmer in Paris deutlich, als er sich selbst noch als Dandy bezeichnet. Diese führt schließlich dazu, dass er nicht nur das eigens praktizierte Dandytum, sondern auch sich selbst abzulehnen beginnt (62), da er sich in seiner Rolle als Dandy als ein Teil der verhassten Gesellschaft erlebt. Konsequenterweise trennt er sich von seinem bisherigen Lebenswandel. Während seines Lebens in Fontenay nimmt seine Selbstbespiegelung und Selbstreflexion daraufhin private und sehr viel abstraktere Züge an. So vollzieht sich bei des Esseintes eine vom Körper gelöste dandyistische Selbstbespiegelung in seinen Kostbarkeiten und seinen Gedankenexperimenten, in denen er seinem Ich Erscheinungsformen in imaginierten Bildern und Erlebnissen verleiht. Spiegel haben für ihn keine direkte Funktion mehr – so scheint es. Als er sich in Fontenay in seinem Waschkabinett befindet, erfährt man von einem Spiegel, aber es findet keine Spiegelung von des Esseintes statt (154). Bei einer anderen Gelegenheit steht er vor einem Spiegel, aber er sieht nicht sich selbst, sondern eine erinnerte Stadt namens Pantin. Der Spiegel wirft seine Gedanken zurück, die er damals gedacht, beim Anblick der Straßen dort von einem Fenster aus gehabt hat. Hier wird erneut deutlich, dass nicht der Spiegel als Selbstanschauungsobjekt Wert besitzt, sondern – wie die meisten der Objekte in des Esseintes' Besitz – die Funktion hat, Erinnerungen hervorzurufen und mittels dieser sich selbst zu sehen. Der Spiegel zeigt des Esseintes Vergangenheit, ergo nicht sein aktuelles, reales Aussehen (164). Er ist in diesen Momenten einzig und allein das Resultat vergangener familiärer, kultureller und persönlicher Entwicklung ohne Gegenwart und Zukunft und somit selbst ein *substanzloses* – d. h. imaginiertes – Objekt.

Erst im vorletzten Kapitel (XV) wirft des Esseintes, bereits lange von Neurosen geplagt, in einem Moment der Besserung einen Blick in einen vom Diener gebrachten Spiegel. Seine eigene Unfähigkeit weiter für sich sorgen zu können, reflektiert er erst, als er sich im Spiegel sieht und der „Veränderung des Gesichts“ gewahr wird. Diese Stelle ist entscheidend, da des

Esseintes aufgrund seines Spiegelbildes zur Selbstreflexion und tatsächlichen Erkenntnis der im Roman vermittelten Wahrheit gezwungen wird (258).

Durch den konsultierten Arzt wird des Esseintes einsiedlerische Lebensführung als lebensfeindlich kritisiert und seine körper-, leib- und lebensverneinende Einstellung als tödlich diagnostiziert und die Rückkehr und Reintegration in die Gesellschaft als obligatorisch angeordnet.

Die konsequente Flucht des Ichs (Intellekts) ist weder in die Sphäre der Kunst und Fantasie noch in der dauerhaften Verneinung des Willens (Askese) im Sinne Schopenhauers langfristig ausführbar, da sie die Frage nach „Leben und Tod, [...] Gesundheit oder Wahnsinn“ (264) aufwerfen. Diese Erkenntnis und das Aufbegehren dagegen, welche in des Esseintes' Lebenswandel Ausdruck finden, können Huysmans' experimentelle und gedankliche Weiterentwicklung des Ansatzes Schopenhauers sein, welcher sich als nicht kompromisslos umsetzbar erweist.

Die Konsequenzen für des Esseintes' höchst sinnliche, ästhetische Erfahrungen, die – ganz entgegen Schopenhauers Anspruch allerdings – nicht interesselos sind<sup>1</sup>, seinen Egoismus, seine Unabhängigkeit von gesellschaftlicher Moral und Prägung und seine Versuche einer Befreiung vom Christentum verweisen am Ende auf eine existenzielle Leiblichkeit.

Bei Klee heißt es:

„Schmerz und Krankheit reduzieren ihn auf dieselbe erbärmliche Kreatürlichkeit, aus der er sich durch die sinnliche Stimulanz und Ästhetisierung seines gesamten Lebens zu lösen versucht.“<sup>2</sup>

Es ist jedoch diesen Ergebnissen zufolge eben keine „erbärmliche“ Kreatürlichkeit mehr, sondern eine machtvolle Instanz, die auf ihre Anerkennung pocht.

---

<sup>1</sup> Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Stendhal und Nietzsche: Kunstgenuss ist nie zweckfrei und objektiv, er ist immer sinnlich (transfigurierter Geschlechtsreiz). Vgl. hier *KAPITEL I*, Unterkapitel 5. *Die Ausarbeitungsformen von Seele, Geist und Körper in den drei literarischen Texten: Einführung*. Fußnote S. 111.

<sup>2</sup> Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 135.

## 2. Oscar Wildes ‚Das Bildnis des Dorian Gray‘

### *Intellektuell-ästhetische Fluchten in ‚Das Bildnis des Dorian Gray‘*

In *Das Bildnis des Dorian Gray*<sup>1</sup> wird der schöne, früh elternlos gewordene Jüngling Dorian Gray als letzter Spross einer adligen Familie vorgestellt, der neben Reichtum und gesellschaftlicher Stellung Erbe der außergewöhnlichen Schönheit und Leidenschaftlichkeit seiner Mutter ist. Vor diesem Hintergrund verliebt er sich – Narziss gleich – beim Anblick eines Porträts von sich in seine eigene Schönheit und, um diese zu bewahren, äußert er den Wunsch, seine Seele für ewige Jugend einzutauschen und jenes Bildnis von ihm an seiner Statt altern zu lassen.<sup>2</sup> Dass ihm dieser Wunsch gewährt wird, verheimlicht Dorian der Außenwelt und auch seinen zwei sich in ihrer Lebenseinstellung konträr gegenüberstehenden Freunden, dem egoistischen Hedonisten Lord Henry Wotton und dem moralisch-idealistischen Maler und Porträtist Dorian's Basil Hallward. Während Basil vorwiegend moralisch-belehrend agiert und von Dorian immer mehr als lästig empfunden und gemieden wird, übernimmt der geheimnisvolle und hochintelligente Lord Henry die Vorbildfunktion für Dorian und lehrt ihn seine Theorie des neuen Hedonismus, einer ästhetisch-sinnlichen Selbstverwirklichung und Vervollkommnung, die Dorian für sich übernimmt, aber in seiner Unkenntnis und Ungezügelterheit falsch versteht und modifiziert. Geschützt durch seine Unschuld mimende, unveränderliche Schönheit wendet Dorian ohne das Wissen seiner Freunde und Bekannten die ästhetizistische Lebensweise einer kultivierten Distanz zu ästhetischen Genüssen in eine rücksichtslose, vulgäre und verbrecherische Völlerei alles Sinnlichen auf der Suche nach neuen Augenblicksempfindungen. Unfähig langfristige, sinnliche Befriedigung zu finden, verdichten sich die destruktiven Züge seines Verhaltens, die sich gegen andere und auch sich selbst richten. Mit Freude und gleichzeitig mit Grauen beobachtet er im Porträt den Verlauf seines eigenen körperlichen und seelischen Verfalls, der ihm nichts anhaben kann, hin- und hergerissen zwischen lustvoller Machtausübung und

---

<sup>1</sup> Wilde: *Das Bildnis des Dorian Gray*. Nachweise in den textspezifischen Analysen erfolgen ohne weitere Kennzeichnung nur als Seitenzahl im Fließtext.

<sup>2</sup> Es finden sich immer wieder Anlehnungen an griechische Mythologien und Idealvorstellungen der Antike, z. B. durch Lord Henrys Programm des neuen Hellenismus. Vgl. zu den Hintergründen dieser Beschäftigung mit der Antike in Oscar Wildes Werk Pfister: *Oscar Wilde: "The picture of Dorian Gray"*. S. 55, Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*. S. 129 und Bridgwater: *Nietzsche in Anglosaxony*. S. 21 ff. Letzterer untersucht diesbezüglich vor allem Wildes Lehrer Walter Pater und zeigt Parallelen zu Nietzsches Auseinandersetzung mit der Antike auf.

schlechtem Gewissen. Als sich der Verdacht gegen ihn erhärtet und Basil ihn zur Rede stellt, ermordet er den Maler im Affekt und lässt ihn beseitigen. Mit diesem zusätzlichen Mord an seinem Freund ist er immer weniger in der Lage seine begangenen Verbrechen und Sünden zu leugnen, ist jedoch unfähig, Verantwortung für sie zu übernehmen und schiebt die Schuld für seinen moralischen Niedergang auf äußere Einflüsse (z. B. Basil und Lord Henry). Verfolgt von Gewissensbissen und sich verselbständigenden Wahnvorstellungen flieht er in drogeninduzierte Traumwelten und verliert mehr und mehr die Kontrolle über sich selbst. Am Ende der Erzählung will er das Bildnis, in dem er das pathognomisch gezeichnete Mahnmal und Zeugnis seiner Schandtaten manifestiert sieht, das auch einziger Beweis seiner Schuld ist, vernichten, um ungeschoren davon zu kommen, nimmt damit aber auch sich selbst das Leben und verwandelt sich im Tod in die hässliche Gestalt, die er im Leben wirklich gewesen ist.

In der zunächst noch einmal kurz in Erinnerung zu bringenden Forschungsliteratur zu *Das Bildnis des Dorian Gray* erklären unter anderem Wanda Klee<sup>1</sup> und Stefan Lange<sup>2</sup> die Problematik Dorians und seines Scheiterns als jene einer Verabsolutierung des Genusses, welche in seinem Fall keine Konsequenzen nach sich zieht und daher auch ohne Erkenntnis und Befriedigung bleibt, während bei *Gegen den Strich* die physische und psychische Degeneration des dekadenten Intellektuellen als Grund für sein Scheitern angesehen werden. Norbert Kohl kommt auf die Einheit von Körper und Seele zu sprechen, welche durch das Porträt aufgehoben wird und verweist auf die Ich-Zersplitterung, die Dorian willentlich an sich vollzieht.<sup>3</sup> Manfred Pfister verweist in diesem Zusammenhang auf die Labilität des Ichs, das in immer neuen Seinsmöglichkeiten keine verbindliche Instanz mehr darstellt<sup>4</sup> und seine Identität verliert. Grundkonsens ist, dass Dorian durch seinen radikalen Augenblicks- und Ich-Kult und seine übermäßige Genusssucht abstumpft und ins Verbrechen abrutscht. Dabei wird seine nervlich-geistige Zerrüttung und körperliche Schwäche als Konsequenz seines Lebensstils und seiner ererbten Anlagen<sup>5</sup> verstanden. Sein Lebenswandel und seine Suche nach Sinnesreizungen gelten im Vergleich zu des Esseintes nicht als Flucht vor der Wirklichkeit, sondern als Versuch, die Wirklichkeit zu erfahren.<sup>6</sup> Dabei sieht Klee die

---

<sup>1</sup> Vgl. Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 219.

<sup>2</sup> Vgl. Lange: Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes. S. 163, 268.

<sup>3</sup> Vgl. Kohl: Oscar Wilde. S. 262.

<sup>4</sup> Vgl. Pfister: Oscar Wilde: "The picture of Dorian Gray". S. 60.

<sup>5</sup> Vgl. Lange: Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes. S. 131.

<sup>6</sup> Vgl. Maier: Oscar Wilde. The picture of Dorian Gray. S. 150.

Sinnlichkeit und den „Genuss des Körpers“ wie bei des Esseintes „als Ausdruckmedium der Persönlichkeit“.<sup>1</sup> In der folgenden Erörterung von Wildes Roman sollen diese Erkenntnisse ergänzt werden durch eine genauere Erklärung zur Funktion des Körpers bei Dorian, mit einer Begründung dazu, warum seine Erfahrungen ihm keine Befriedigung verschaffen, warum er keine Erkenntnis erlangt und warum Dorian Gray über die Vererbungsthematik hinaus geistig und körperlich erkrankt. Zentral dafür ist die bereits erörterte Ich-Zersplitterung. Des Weiteren soll gezeigt werden, dass Dorian durchaus der Wirklichkeit entflieht und sein Lebenswandel gleichwohl bemerkenswerte Konsequenzen nach sich zieht. In diesem Werk Oscar Wildes werden entscheidende gesellschaftskritische und leibesphilosophische Aspekte angesprochen – wie bereits bei des Esseintes’ Revolte gegen die bestehende Ordnung –, sodass die beiden Werke insofern in eine gemeinsame Erörterungsperspektive rücken.

### ***Rückzug aus der Gesellschaft***

Dorian Grays Rückzug aus der Gesellschaft gestaltet sich anders als bei Jean des Esseintes. Während der gesamten erzählten Zeit nimmt Dorian Gray immer wieder aktiv am gesellschaftlichen Geschehen teil. Als Rückzug kann in diesem Sinne seine Distanzierung von der Gesellschaft, ihren Werten und Lebensbedingungen verstanden werden, die er damit zum Ausdruck bringt, dass er das hedonistische Lebensprogramm seines Freundes Lord Henry übernimmt. Charakteristisch ist hierfür die kritische und auch destruktive Haltung gegenüber der Gesellschaft, ihrer Mechanismen, gegebenen Normen, Moral und Handlungsmaximen. Um dieses Lebensprogramm zu realisieren, muss er sich dem Blickfeld der Leute entziehen und hinter den Kulissen agieren. Daher führt er ein Doppelleben, bei dem das gesellschaftliche Leben nur noch zur Tarnung dient: In der Öffentlichkeit spielt er stets die Rolle eines gesitteten Bürgers und verbirgt sein wahres Gesicht hinter einer Maske aus Höflichkeit, Unschuldsgewahren, Jugend und Schönheit. Junge Leute sehen ihn als Vorbild, als Verkörperung eines Persönlichkeitstyps, der wahre Bildung und Kultur der Gelehrten mit Grazie, Vornehmheit und vollendeten Manieren eines Mannes von Welt vereinigt (176). Doch Dorians Dandyismus ist Teil der Fassade, er selbst sieht sein dandyhaftes Verhalten als lächerlich an. Seine Distanz zu diesem Prinzip stellt ihn neben des Esseintes, der die Absurdität dieses dandyistischen Gebarens ebenfalls erkennt und aufwirft.

---

<sup>1</sup> Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 209.

Obgleich Dorian sich unter Menschen begibt, hat er sich aus der gesellschaftlichen Verantwortungs-, Handlungs- und Bewertungssphäre ausgegliedert, indem er sich durch eine ästhetizistische Sichtweise emotional distanziert und von seinem lebendigen und alternden Körper segregiert. Seine Distanz und Überlegenheit der Gesellschaft gegenüber zelebriert er, indem er seine Position dazu ausnutzt, nahezu permanent ihre Gesetze und Werte zu missachten, anderen Menschen Schaden zuzufügen und wieder andere zu Verbrechen anzustiften und ihrer Illusionen zu berauben. Auf diese Weise erschafft er der Gesellschaft Feinde, fügt ihr Wunden zu und schwächt ihre Strukturen. Inwieweit dies systematisch und absichtsvoll geschieht, so wie es bei des Esseintes der Fall ist, oder ob es vor allem eine weitere Möglichkeit für den gelangweilten Dorian ist, sich neue Empfindungen und Abenteuer zu verschaffen, kann dem Text nicht eindeutig entnommen werden.

Zunächst ist Dorian selbst kein Intellektueller per se. Er erscheint vielmehr als der Schüler des Intellektuellen Lord Henry. Der zunächst von Lord Henry als schön, aber geistlos bezeichnete Dorian Gray wird von diesem in sein hedonistisches Lebensprogramm eingeführt und über permanente Kritik an der Gesellschaft zur Distanz gegenüber deren Werten belehrt.

Es ist davon auszugehen, dass jene Paradigmen, die Lord Henry äußert, auch in Dorians Vorstellung als Lehren existieren und sein Verhalten in unterschiedlichen Situationen mitbestimmen. Diese Annahme erhebt zwar nicht den Anspruch, dass Lord Henry allein die Verantwortung für Dorians Lebenswandel zufällt. Prägnant sind Dorians häufige Verweise auf Lord Henrys Prinzipien und Lehren dennoch, da sie der Tatsache Tribut zollen, dass Dorian sich Lord Henrys Ansichten bewusst ist und diese in vielfacher Weise in Monologen und Unterhaltungen als Handlungsmaximen und Rechtfertigungen seines Verhaltens reproduziert.<sup>1</sup>

Dorian Grays Lehrer legt eine gesellschafts-pessimistische Einstellung an den Tag und sein Interesse am Verfall und seine Ansichten über Kunst als einer Krankheit zeugen von seinem dekadenten Standpunkt und Lebensgefühl (262 f.). Seine Paradoxien und seine Aussagen über grundlegende Gesellschaftsbestandteile zeugen von Ironie, konfrontierender Skepsis und grundsätzlicher Opposition zwecks Desillusionierung. Auch Religion ist in seinen Augen ein

---

<sup>1</sup> Vergleiche hierzu die Textstellen in DG u. a. 128, 152, 178, 248. Vgl. außerdem die Forschungsliteratur über den Einfluss Lord Henrys auf Dorian Gray: u. a. Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*. S. 126 ff.; San Juan, Epifanio, JR.: *The art of Oscar Wilde*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1967. San Juan stellt über Lord Henry fest: "He is father to the Narcissus in Dorian that is caught within multiple contradictions; he affects radically the destiny of the novel's protagonist." San Juan, JR.: *The art of Oscar Wilde*. S. 64; Omasreiter: *Oscar Wilde*. S. 47 f.; Maier: *Oscar Wilde. The picture of Dorian Gray*. S. 81; Fischer: *Dédoublement*. S. 192 ff.

modernes Surrogat für Glauben (263). So schaut Lord Henry mittels seiner Distanz zum Leben hinter die Kulissen der gesellschaftlichen Bühne und weist Dorian und andere Zuhörer offen auf ihre Defekte hin. Auch, wenn schließlich Dorians Einfluss auf die Gesellschaft als Konglomerat variierender Motive erscheint, ist das Resultat seines Lebenswandels mit des Esseintes' Absichten vergleichbar.

Die Kritik an der Gesellschaft und die praktizierte Opposition zu ihren Allgemeingültigkeitsanspruch fordernden Maßstäben sind – wie auch bei des Esseintes – Mittel zur Abgrenzung der eigenen Prinzipien. Dorians Absicht ein neues philosophisches Lebenskonzept zu entwerfen, das seine höchste Vollendung in der Vergeistigung der Sinne finden soll (177), zielt auf intellektuelle Distanz zu gesellschaftlich verpönten, sinnlichen Erfahrungen und gleichzeitig eine Neubewertung ästhetischer Reize nach eigenen Maßstäben. Zu diesem Zwecke nimmt er auch neue Denkart an, selbst wenn diese ihm nicht entsprechen – in gesteigert intellektueller Distanz zu sich selbst und seinem Lebensprogramm. Er reflektiert über sich und sein Verhalten und kann dieses unabhängig von seinem ursprünglichen Standpunkt nach Belieben verändern.<sup>1</sup>

Die zeitliche Spanne von 18 Jahren, die im Roman übersprungen wird, wird mit einem inhaltlichen Fokus auf Dorians Beschäftigung als leidenschaftlicher Sammler und wissbegieriger Erforscher (182) von Kunstgegenständen zusammengefasst. Dieser Rückzug aus der Gesellschaft in eine ästhetisch begründete Isolation von prägnanter Länge unterstreicht, dass Dorian die Gesellschaft erlesener Dinge wertvoller ist, als menschlicher Kontakt (185 ff.), der, wenn er in dieser Zeit stattfindet, habituell (175) und mit Distanz und Gleichgültigkeit verbunden ist.<sup>2</sup> Seine Liebe und sein Interesse gelten allein seinen kostbaren Kunstschatzen und seinem Bildnis im Porträt (174 f.).

---

<sup>1</sup> So „nahm er oft gewisse Denkungsarten an, von denen er wohl wußte, daß sie seiner Natur nicht entsprachen, gab sich ihren subtilen Einflüssen hin und ließ sie dann, nachdem er sozusagen ihre Farbe aufgesogen und seine intellektuelle Neugier befriedigt hatte, mit der seltsamen Gleichgültigkeit fallen, die mit einem wirklich glühenden Temperament nicht unvereinbar, die in Wahrheit sogar, nach manchem Psychologen unserer Zeit, oft eine Bedingung dafür ist.“ (180).

<sup>2</sup> Im Kontakt mit anderen ist er bloße Fassade. Er teilt nichts Privates mit den Menschen, die ihn umgeben und empfindet keine Verbindung zu ihnen. Die wiederum mutmaßen nur über ihn und werden bezeichnet als jene, „die seine Freunde waren, oder sich dafür hielten“ (174 ff.). Das Correctio „sich dafür hielten“ verdeutlicht, dass Dorian nur dem Anschein nach Kontakte pflegt. Seine Gäste erscheinen als eine gleichförmige, anonyme Gruppe, die lediglich seinen ästhetischen Maßstäben entspricht. Diese „eleganten jungen Männer, die meistens seine Gesellschaft bildeten“ (192), lässt er unvermittelt und ohne Mitteilung in seinem Landhaus zurück, um in die Stadt zu eilen und sich seines Porträts zu vergewissern.

## ***Widerstand gegen Prägung***

Der *Widerstand gegen Prägung* kann auf dem *Rückzug aus der Gesellschaft* aufbauend als eine tiefgreifende Auflehnung gegen Einflüsse erklärt werden, die auf den Leib des Einzelnen bereits gewirkt haben. Ebenso wie bei des Esseintes spielen Religion und Moral eine entscheidende Rolle.

Die zuvor vom Protagonisten sowohl direkt als auch indirekt geäußerte Kritik an und opportunistischer Positionierung gegenüber der Gesellschaft weitet sich aus und formiert sich zu einem aktiven Widerstand gegen moralische und religiöse Erziehung, indem ein neues Lebensprogramm entworfen wird, das auf ästhetischen und hedonistischen Grundsätzen fußt. Lord Henry – wie bereits erörtert in vielerlei Hinsicht die Grundlage für Dorian's Denken und Handeln – ist hier Stichwortgeber.

Unter dieser Prämisse seien hier mithilfe von ausgewählten Beispielen jene Aspekte der Prägung, gegen die sich Dorian dabei zu wehren versucht, aufgeschlüsselt: Triebe, Sehnsüchte und Ängste werden durch die sozialisierte Instanz des Gewissens kontrolliert. Feigheit oder ein schlechtes Gewissen sind daher mitunter ein gesellschaftliches Produkt – so deduziert Lord Henry – und zeugen von Unmündigkeit, von Schwäche und von mangelnder Überzeugung von sich selbst. Ebenso kommt die Triebunterdrückung dabei einer Selbstkasteiung und -bestrafung gleich, während durch das Ausleben von Trieben eine Art modifizierte aristotelische Katharsis erfolgt, die gesundheitsförderlich ist (33). Lord Henry's Ansatz ist lustbetont: programmatisch ist der Gedanke, dass der innerlich zwanghafte Mensch, der sich selbst Gesetze auferlegt, krank ist. Lord Henry spricht in diesem Zusammenhang von den Folgen der Reglementierung der eigenen Seele:

„Wiederstehe ihr, und deine Seele wird krank vor Sehnsucht nach den Dingen, die sie sich selber verboten hat, vor Verlangen nach dem, was ihre ungeheuerlichen Gesetze zu etwas Ungeheuerlichem und Gesetzwidrigen gemacht haben.“ (33)<sup>1</sup>

Diese Kritik an einer von der Gesellschaft produzierten Perversion von ursprünglich gesunden Bewertungsmaximen weitet sich auf die dort vorherrschende Methode, alles Oppositionelle aus vorgetäuschten moralischen Gründen zu untersagen:

„Die Bücher, die die Welt unmoralisch nennt, sind solche, die der Welt ihre eigene Schande zeigen, weiter nichts.“ (292)

---

<sup>1</sup> Ergebnis ist ein kranker Mensch, ist Heuchelei und Doppelmoral – was nicht nur Huysmans in *Gegen den Strich* (z. B. DE 40 f., 182) thematisiert, sondern auch Friedrich Nietzsche, der einige der in diesen literarischen Werken zum Ausdruck gebrachten Gedanken teilt, wiederholt kritisiert. Vgl. Engelhardt: Die Transformation des Willens zur Macht. S. 499–523.

Lord Henry verdeutlicht damit, dass sich die Gesellschaft zum Richter erhebt und stets zu ihren Gunsten urteilt. Gleichzeitig führt diese inverse Beurteilung von Moral und Wirklichkeit dazu, dass zur Schau gestellte gute Manieren in einer zivilisierten Gesellschaft wichtiger werden, als die Moral selbst. Der Grund dafür liegt laut Lord Henry darin, dass der Mensch sich vorzugsweise – insbesondere, wenn es ihm zum Vorteil gereicht – über das Verwerfliche hinwegtäuschen lässt, indem er sich der Illusion hingibt, gute Manieren als Beweis für Moralität akzeptieren zu können und nicht weiter hinterfragen zu müssen (105, 194). Diese Kritik an Heuchelei und freiwilligem Selbstbetrug sind weitere Überschneidungspunkte mit des Esseintes.<sup>1</sup>

Lord Henry kritisiert mit diesen Analysen die Gesellschaft im Allgemeinen wie beispielhaft auch Basil Hallward, der seine Tugendvorstellungen auf Lord Henry und Dorian überträgt und ihnen unterstellt, gut zu sein. Als Grund für diese Unterstellung identifiziert Lord Henry Basils Angst – und die aller anderen Menschen – vor der Wahrheit:

„Die Menschen heutzutage haben Angst vor sich selbst. Sie haben die höchste aller Pflichten vergessen, die Pflicht, die man sich selbst gegenüber hat. Natürlich sind sie wohlthätig. Sie nähren den Hungrigen und kleiden den Bettler. Aber ihre eigenen Seelen sterben Hungers und sind nackt. Der Mut ist unserem Geschlecht verloren gegangen. Vielleicht haben wir ihn nie wirklich besessen. Die Furcht vor der Gesellschaft, die die Grundlage der Moral ist, die Furcht vor Gott, die das Geheimnis der Religion ist – das sind die zwei Dinge, die uns beherrschen.“ (32)

Unter dem Deckmantel der Moral und Christlichkeit, so der Vorwurf, verbirgt sich die Furcht vor gesellschaftlicher Sanktion und Ablehnung, respektive der Mangel an Mut, welcher die Menschen daran hindert, ein gesundes, selbst gerecht werdendes Leben zu führen und sich von äußeren Einflüssen zu befreien. Ein gesundes Leben ist demnach ein solches, das nach eigenen Maßstäben regiert und nicht von Angst determiniert wird, welche des Esseintes als *moralisches Gift* identifiziert. Baudelaire und Poe zieht er als Vorreiter dieser Erkenntnis heran. Hierbei bezieht er sich unter anderem auf die von Poe durchgeführte Seelenerkundung des Kränklichen. Die Angst, „die auf den Willen wirkt gleich den Betäubungsmitteln“ erzeugt „Willenslethargie“ und krankhafte Störungen. (DE 239)

---

<sup>1</sup> In *Gegen den Strich* sinnt der von Daseinsekel erfasste des Esseintes über Baudelaires besondere Leistungen in Bezug auf Menschenbeobachtung nach. Dieser hat seiner Meinung nach „dem Geschöpf Mensch zugeschaut, wie es bereitwillig verbitterte, sich geschickt betrog, seinen Gedanken gebot, untereinander falschzuspielen, um besser leiden zu können, und sich so dank seiner Analyse und Beobachtung jede mögliche Freude im voraus verdarb.“ (DE 188)

Lord Henry prangert hier indirekt Basils Moralisieren als Fremdbestimmtheit an. Lord Henry zufolge ist es, ganz in diesem Sinne, „eine Form der größten Unmoral“ für einen „kulturfähigen Menschen“, „den Maßstab seiner Zeit zu akzeptieren“. (110) Stärke und Durchsetzungskraft sind Programm. Konträr zu dieser ‚gesunden‘ Linie steht jene vehement kritisierte krankhafte, tödliche Moral und Mutlosigkeit (62).

Die Religion im Speziellen wird von den Protagonisten Lord Henry und Dorian Gray in ihrer determinierenden Rolle als Basis für jene Moral, Heuchelei und Krankheit der Bürger identifiziert. Aus Lord Henrys Sicht ist die Religion ein undichtes Dach, das die Gläubigen nicht vor der unangenehmen Realität zu schützen vermag (287). Mit ihren Gesetzen und Verboten und ihren angedrohten Strafen im Jenseits wirkt sich die Religion schwächend aus, da sie dem gesunden Menschenverstand und der Triebnatur zuwiderläuft. Dorian's moralische Anwendungen einer Besserung, welche auf tiefer liegende Prägung verweisen, setzt Lord Henry mit der Heuchelei jener religiösen Bekehrer gleich, die selbst ein sündiges Leben geführt haben (291). Vermittelt durch diese Belehrung erweist sich Dorian's Widerstand gegen diese Anwendungen und seine Prägung nicht als allein sein Werk. Er lässt sich bereitwillig neu prägen.

Lord Henrys Vorstellung, „der Wert einer Idee hat nicht das mindeste mit der Aufrichtigkeit des Menschen zu tun, der sie vorbringt“ (22), zeugt von seiner Wertschätzung des Intellektuellen und der objektiven, distanzhaltenden Beurteilung einer Idee anstelle einer von Vorurteilen gefärbten Meinung.<sup>1</sup> Sünde als solche gibt es aus dieser Perspektive nicht, sie existiert nur hypothetisch.<sup>2</sup> Mit dieser kognitiven Emanzipation von religiöser Prägung ist Lord Henry nicht nur autonomer als Dorian, sondern auch als des Esseintes, da er nicht des Glaubens an Sünde als Maßstab bedarf, um seinen Handlungen Bedeutung zuschreiben zu können. Er akzeptiert den Begriff nicht als gesetzgebende göttliche Richtungsweisung, sondern nur in Zusammenhang mit gesellschaftlichen Standards und in Abgrenzung zu seiner Philosophie als ein ihr zuwiderlaufendes Prinzip. „Das einzige Schreckliche in der Welt ist ennui, Dorian. Das ist die einzige Sünde, für die es keine Vergebung gibt.“ (272)

Lord Henrys Diagnose bezüglich der durch Entsagung und Zwang hervorgebrachten Krankheit der Gesellschaft trifft keineswegs auf Dorian's Leiden zu. Noch entspricht es der

---

<sup>1</sup> Mit dieser Aussage scheint Lord Henry sich selbst zu widersprechen, wenn man seine Kritik an den Predigern heranzieht (291). Es ist jedoch zu beachten, dass Lord Henry sich hier allein auf die intellektuelle Wertschätzung einer geäußerten Idee bezieht, nicht auf ein Glaubenskonstrukt, das auf Regeln und Handlungsbeschränkungen basiert.

<sup>2</sup> „[...] wenn es so etwas wie Sünde gibt“ (31).

Krankheit des Esseintes', der sich ebenfalls nichts versagt.<sup>1</sup> Für Dorian können die Reize nicht stark genug sein, denn seine körperliche Hülle unterliegt keinen Naturgesetzen. Während des Esseintes lange Zeit immer wieder zu den gleichen Stimuli zurückkehrt (gleiche Lektüre, gleiche Düfte etc.) und in immer verfeinerter Weise rezipiert, nutzen sich die von Dorian konsumierten Reize schnell ab und müssen ersetzt werden, was sich in einer letztendlichen Abkehr vom ursprünglichen Gedanken des ästhetisch Schönen und der erlesenen Kunst hin zum Banal-Hässlichen ausdrückt (250).

Anders als des Esseintes<sup>2</sup> wählt er nämlich das Hässliche, Perverse und Grausame nicht aus Überzeugung und Ausdruck seiner ästhetischen Geschmacksvorstellungen und wertet es somit ästhetisch auf, sondern als letzten verbliebenen Reiz und erkennt es als hässlich und niedrig an. Damit offenbart er wiederum, dass er sich nicht gänzlich von gesellschaftlich geprägten Maßstäben lösen kann. Dorian beschneidet sich nicht durch gesellschaftliche Erwartungen, aber er verheimlicht sein Tun – anders als des Esseintes.

Vorteilhaft für Dorian Gray ist bei der Umsetzung seines Lebenskonzeptes (es zählt die Erfahrung an sich, nicht ihre Konsequenz), dass er in der Lage ist, mit seiner konstanten Schönheit den Schein einer Subordination unter gesellschaftliche Autorität und Erwartungen im Felde der Tugenden und Moral aufrechtzuerhalten, überdies begünstigt durch die oben erwähnte Täuschungsbereitschaft der Menschen. Dennoch tritt jene erhoffte Befriedigung und Zufriedenheit mit sich und dem Leben nicht ein. Stattdessen fühlt sich Dorian ruhelos und ständig von einem schlechten Gewissen verfolgt. Für diesen für ihn frustrierenden Zustand der Fremdbestimmung sind mehrere Faktoren verantwortlich.

Erstens liefert die Untersuchung des Umfangs seiner Eigenverantwortung im Zusammenhang mit seinen Handlungen in Gegenüberstellung zur Determination im Sinne genetischer Veranlagung und vererbten Temperaments Hinweise. Zweitens ergibt die Berücksichtigung externer Einflussquellen – hier ist Lord Henry ein entscheidender Faktor – und einer damit einhergehenden Selbstentfremdung ein genaueres Bild. Drittens gilt es den Zwiespalt

---

<sup>1</sup> Des Esseintes' Genuss vollzieht sich zwar auf sinnlicher Ebene, doch bewegt dieser sich vorwiegend in seiner Imagination, nicht jedoch, weil ihm grundsätzlich der Mut dazu fehlt, in gesellschaftlichem Sinne zu sündigen, sondern, weil er sehr bald zu sensibel ist, um die volle Reizstärke realer Erfahrungen zu verkraften. Des Esseintes' körperliche und intellektuelle Sensibilität bedingen und steigern sich, was sich auf seinen Geist und das Ich auswirkt. Bei ihm zeigt sich jene von Dorian anfangs so lustvoll empfundene Vorstellung der Abhängigkeit des Geistes vom Körper schon sehr früh. Dorian und der Kaufmannssohn erleben diese erst später im Verlauf ihrer Krankheit, bzw. ihres Kontrollverlusts.

<sup>2</sup> Ganz zu Beginn der Erzählung sind des Esseintes Sinne auch abgestumpft vom unentwegten Genuss und er sucht ebenfalls Stimulation in der Gosse (42). Diese Methode der Reizung gibt er jedoch sehr bald wieder auf.

zwischen der Selbstverwirklichung individueller Bedürfnisse und Leidenschaften und dem gesellschaftlichen Diktat mit einzubeziehen.

Die Nutzbarmachung des Wissens um Determination dient Dorian dazu, sich seiner Verantwortung zu entziehen und Schuld von sich zu weisen. Dorian mutmaßt in diesem Kontext – mit physiognomischen/pathognomischen Anlagen und Annahmen begründet – über die Möglichkeit, dazu bestimmt zu sein, die Wünsche und Laster seiner Vorfahren auszuleben (194 f.). Anders als des Esseintes, der sich vehement gegen sein familiäres Erbe wehrt, macht diese Erkenntnis es für ihn besonders einfach, sein Verhalten zu entschuldigen, sodass der Versuch, dieser Bestimmung zu entgehen, unnötig erscheint. Seine temporären Bemühungen einer moralischen Besserung tauchen daher auch nie in Zusammenhang mit dem Gedanken auf, sich der familiären Prägung zu entziehen.

Für den zweiten Punkt kann Lord Henrys Rede über die Einflussnahme herangezogen werden, in der er sich über geborgte Tugenden und Sünden äußert. Hier identifiziert Lord Henry sich selbst als Verantwortungsträger und bietet implizit eine Erklärung, die eine von ihm veranlasste Entfremdung Dorian von seinem Selbst nahelegt:

„So etwas wie guten Einfluß gibt es nicht, Mr. Gray. Jeder Einfluß ist unmoralisch – unmoralisch im wissenschaftlichen Sinne. Weil, wer einen Menschen beeinflusst, ihm seine eigene Seele gibt. Er denkt nicht seine natürlichen Gedanken und glüht nicht in seinem natürlichen Feuer. Seine Tugenden gehören nicht wirklich ihm. Seine Sünden, wenn es so etwas wie Sünden gibt, sind geborgte. Er wird das Echo der Musik irgendeines Fremden, Schauspieler einer Rolle, die nicht für ihn geschrieben wurde. Das Ziel des Lebens ist Selbstentfaltung. Seine eigene Natur vollkommen zu verwirklichen“.  
(31)

In diesem Sinne wäre Dorian Unzufriedenheit als ein durch Heteronomie verursachter Mangel an Selbstentfaltung zu erklären.<sup>1</sup> Er lebt die Bedürfnisse anderer aus und ist nicht in der Lage, sich dieser Tatsache bewusst zu werden.

Dennoch ist damit die Frage, warum Dorian während seines Versuchs der Selbstentfaltung, permanent von einem schlechten Gewissen begleitet ist, nicht in ihrem gesamten Umfang erfasst. Das schlechte Gewissen suggeriert, dass Dorian durchaus sein eigenes Programm lebt und sich über Lord Henrys Einfluss hinwegsetzt – zumal Lord Henry über dessen tatsächlichen Lebenswandel, der seinem ästhetischen Programm zuwiderläuft, im Dunkeln bleibt. Letztlich erwachen die Gewissensbisse, weil Dorian die internalisierten

---

<sup>1</sup> Inwieweit dies im Sinne eines *dédoublement* durch Lord Henry zu verstehen ist, hat Fischer erörtert: Sein Wunsch Dorian zu beherrschen, zu instrumentalisieren und dabei die Konsequenzen auf die Figur zu beobachten wird für ihn Handlungssurrogat und Daseinsintensivierung. Vgl. Fischer: *Dédoublement*. S. 193–194.

Moralvorstellungen, die er in seiner Sozialisation als Kind erlernt hat, nicht durch intellektuelle Distanz abzulegen vermag.<sup>1</sup>

Sein Widerstand gleichwohl gegen Prägung artikuliert sich zum einen im Vermeidungsverhalten und in der Verdrängung, seinen flüchtigen Ablenkungs- und Betäubungsversuchen mittels sinnlicher Erfahrungen und Drogen. Zum anderen wird der Widerstand gegen Prägung auch darin deutlich, dass Dorian gegen die im Bild zum Vorschein tretende moralisch richtende Instanz rebelliert und diese durch weitere Verbrechen absichtlich provoziert und zu einem Kräftemessen herausfordert: Seine Freude am eigenen moralischen Verfall und Untergang im Bildnis gelten ihm als Beweis seiner Autonomie, seiner Unabhängigkeit und Stärke. Darunter fällt auch der Mord an Basil, als einem Vertreter moralisch-idealistischer und religiöser Maximen. Mit dem Mord an Basil will Dorian sich von diesen Zwängen und Werturteilen befreien. Er ist jedoch nicht in der Lage sich langfristig von den Fesseln der dominierenden, von einer höheren Macht gegebenen Moral, die tief in seinem Denken und dem Bild verankert sind, zu emanzipieren: er akzeptiert diese als richtende Instanz und wendet sich stets an das Bild als Referenzobjekt seines wahrhaftigen Wesens. Trotz seines Widerstandes traut er sich daher auch nicht, seine Lebenseinstellung und -führung offen zur Schau zu stellen: er weiß sich schuldig.

Ähnliches geschieht bei des Esseintes, der sich zwar stets seiner religiösen Prägung bewusst ist und sich ihr zu widersetzen versucht, jedoch immer wieder von ihr überwältigt wird. Bei beiden Protagonisten vollzieht sich so ein permanenter Kampf gegen die gesellschaftlichen und religiösen Diktate, die sich, noch bevor der Mensch mündig ist und selbst entscheiden kann, in der Psyche verfestigt haben.

### ***Körper-, Leibes- und Lebensflucht***

Im Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* gestaltet sich die Leibes- und Lebensflucht und auch die Körperflucht anders als bei Huysmans' *Gegen den Strich*. Dennoch lassen sich ähnliche Motive und Ansätze als Grundgerüst der Figuren- und Motivationsgestaltung hinter dem zunächst nicht als Leibes- und Lebensflucht erkennbaren Programm des Protagonisten Dorian Gray feststellen. Zentraler Gegenstand ist – wie bei der vorangegangenen Untersuchung von

---

<sup>1</sup> Vgl. Lange: Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes. S. 126–132. Lange untersucht Dorians Vererbung, Familiengeschichte und Kindheit als entscheidenden Faktor für sein Verhalten. Er entlastet Lord Henry dennoch nicht gänzlich, sieht aber Dorians Emanzipation von Lord Henry darin, dass dieser nichts von Dorians tatsächlichem Lebenswandel zu wissen scheint.

*Gegen den Strich* – die Art und Weise, auf welche Dorian der Bindung an die Welt und die menschliche Natur zu entkommen und das tatsächliche Menschsein zu überwinden versucht. Dabei kommen selbstdestruktive Verhaltenszüge, die Verlagerung des Ichs in andere Gegenstände und die Kultivierung der eigenen Individualität als widersprüchliches Zeichen (Täuschung, Maskerade) in den Fokus. Relevant sind auch für Wildes Roman die bereits bei *Gegen den Strich* angesprochenen Parallelen zu Schlussfolgerungen Schopenhauers.

#### *Abgrenzung der drei Instanzen: Körper, Geist und Seele*

Um eine klärende Übersicht der Begrifflichkeiten und Bedingungen zu schaffen, unter denen sich in Wildes Roman die Korrespondenz von Körper, Geist und Seele zeigt, sollen hier zunächst die im Menschen angenommenen einheitskonstituierenden Komponenten, wie sie im Speziellen bei Wilde unterschieden werden, genauer skizziert werden.

Der Körper steht hier allein für das Physische des Menschen, darunter fallen körperliche Triebe, Sinne und Bedürfnisse. Die körperlichen Sinne sind die Verbindung des Körpers zur Umwelt, so wie der Geist als der Verstand und als das durch Sozialisation geprägte Ich-Bewusstsein vermittelnd zwischen Körper und Seele agiert. Die Seele ist jene spirituelle Instanz, die von Gott gegeben im Menschen wohnt, jedoch nicht eindeutig fassbar ist (84). Geist und Seele werden von Dorian oft in engem Zusammenhang und auch bisweilen synonym verwendet (84), was eine Abgrenzung der beiden Begriffe erschwert.

Um Dorians Entwicklung nachzuvollziehen und die neben Körper, Geist und Seele verortbaren Wirkungskräfte der Erfahrung, der Handlungen und des Lebens (als aktive Kraft) in ihren Kräfteverhältnissen zu bemessen, soll hier eine nähere Definition der Seele mit besonderer Abgrenzung vom Geist und die Bestimmung ihrer Position und Funktion anhand des Romantextes unternommen werden.

Bei Überlegungen zur untrennbaren Verbindung von Seele und Körper, wird – gleich den Sinnen als Teil des Körpers – der Geist als Teil der Seele verstanden (84). So betont Lord Henry zu Anfang, dass die Seele ein Teil des Bewusstseins ist. Er spricht von den Sünden, die sich im Geist fortwühlen, die Seele krank vor Sehnsucht machen und den Mensch vergiften, wenn sie nicht ausgelebt werden. Dabei lokalisiert er die Seele in Analogie zum Geist im Gehirn (33). Seele und Geist bilden eine in den Äußerungen der Figuren kaum trennbare Einheit, dennoch wird die Seele als Ursprung der Sehnsucht und der Geist als Quelle der

Gedanken, die die Sehnsucht widerspiegeln und (in der Fantasie) weiter nähren (u. a. 177 f), verstanden, der sie aber auch durch selbst auferlegte Gesetze<sup>1</sup> beschränkt. Die Seele stellt für Dorian insbesondere seine Prädisposition dar (127) und er beklagt sich über die Seele, welche ihm gegeben worden ist. Ihre drängenden Sehnsüchte muss Dorian mittels des Geistes kontrollieren, doch wird er von diesen auch selbst kontrolliert, wenn er zu schwach ist zu widerstehen oder es bewusst geschehen lässt.

Triebe werden im Zusammenspiel mit den Sehnsüchten durch den Körper befriedigt und müssen ebenfalls durch den Geist zugelassen werden. Der Geist widersteht oder gibt der Versuchung nach und ist die Entscheidungen treffende Instanz.

Die Position der Seele wird von den Protagonisten grundsätzlich im Menschen verortet, doch Dorian's Wunsch, seine Seele für ewige Jugend einzutauschen, und das von diesem Zeitpunkt an sich wandelnde Bild lassen die Annahme zu, dass sich die Seele außerhalb Dorian's Körper und zwar im Bild befindet, aber immer noch insoweit mit Dorian verbunden ist, dass sie sich dort gemäß der von Dorian gemachten Erfahrungen verändert.<sup>2</sup> Sein Abbild, so meint Dorian, trage die Last (191), die unter natürlichen Bedingungen ihm zufallen würde. Ursprünglich hat das Porträt ‚nur‘ die Funktion, für ihn zu altern. Dieser pathognomische Alterungsprozess allerdings wird mehr und mehr mit der Tatsache verknüpft, dass das Bild ihm parallel und gerade mittels der Pathognomik seine Seele zu offenbaren hat (147), ihm als Spiegel seiner Seele dient (197) und dabei den Niedergang seiner Seele preisgibt (167). Der Grund für diese Funktion des Bildes mag darin liegen, dass Dorian eine rückbezügliche, lehrreiche Verbindung zu seiner Seele verloren hat (191, 294) und er nur in der Formung des abgebildeten Körpers sich selbst erkennen kann: nur durch das Medium eines Kunstwerkes kann er Erkenntnis über sich bzw. seine Seelenlage erlangen (213).

Es ist aber zunächst nicht die Seele, die das Abbild formt (42, 132 f.). Seine einst reine Seele wird durch Lord Henry's Einfluss und durch den anschließend von Dorian gewählten Lebensweg geformt und entwickelt sich zu einem hässlichen Wesen, das neben dem

---

<sup>1</sup> „Widerstehe ihr [der Versuchung], und deine Seele wird krank vor Sehnsucht nach den Dingen, die sie sich selber verboten hat, vor Verlangen nach dem, was ihre ungeheuerlichen Gesetze zu etwas Ungeheuerlichem und Gesetzeswidrigem gemacht haben.“ (33) Diese Warnung Lord Henry's beachtend, setzt Dorian in seinem neuen „durchdachten“ Lebensprogramm um, das „auf [...] klar geregelten Grundsätzen“ und einer „Vergeistigung der Sinne“ (177) – darunter sind auch die Sehnsüchte zu verstehen – fußt, die fern von „Askese“, aber auch fern von „der vulgären Zügellosigkeit“ ausgelebt werden (178). Dies stellt sich jedoch nicht als heilsam heraus (248). Es sei darauf hingewiesen, dass auch wenn Lord Henry hier die Seele selbst als Schranken setzend benennt, im Erzählverlauf vorwiegend der Geist als jener Teil herauslesbar ist, der die Entscheidung trifft bzw. eine Kontrollfunktion ausübt.

<sup>2</sup> Ob eine lokale Separation von seiner Seele stattgefunden hat, darüber stellt Dorian Vermutungen an, welche sie zur Wahrscheinlichkeit werden lassen (132).

lustvollen, ausschweifenden und Körper auszehrenden Leben dem Bildnis zusätzlichen Ausdruck über das Innere Dorian verleiht. Das Innere steht hierbei für die persönliche Einstellung und die Gefühle, die durch begangene Taten hervorgerufen werden, sowie notwendig sind, um bestimmte Handlungen auszuführen. Die Seele, die Dorian wohlwissend verkommen und unter seinem Lebenswandel leiden lässt, erlebt – wie Dorian sagt – nicht nur eine „Tragödie“ (184), sondern sie wird „krank zum Tode“ (248) und stirbt, „mitten im Leben“ (295). Gerade die seelischen Sehnsüchte und körperlichen Triebe, die Dorian immer unkontrollierter zulässt, leiten seinen seelischen und körperlichen Verfall ein. Körper und Seele formen sich dabei zwar gleichzeitig und in Übereinstimmung, aber sie werden vor allem durch die Exekutive des Bewusstseins geprägt und geschult, die darüber entscheidet, ob Bedürfnisse und Ideen in die Tat umgesetzt werden. Der Einfluss seiner Seele macht sich dadurch bemerkbar, dass sie seine Gedanken und sein Handeln im Verlauf seines Lebens mehr und mehr zu dominieren beginnt: seien es die pathognomische Zeichnung und die Wahrheit über seine Seele, die ihn einerseits vor Gericht rufen (164) und andererseits zur Rebellion und Sünde provozieren, oder die unterschwelligten Aufforderungen zum Verbrechen, die ihm beim Anblick des Porträts in den Sinn kommen, als flüstere ihm eine Stimme Handlungsanweisungen zu (214).

Programmatisch für die Situation, in der sich Dorian befindet, ist Lord Henrys Äußerung, „die Kunst habe eine Seele, aber der Mensch habe keine“ (288). Diese provokative Aussage erhält ihre Realisation nur dadurch, dass Dorian das Gemälde durch das Mitwirken geheimer Mächte beseelt – das Bild wird kontrafaktisch als ‚Kunst-Bild‘ zu einer ästhetizistischen Lüge, ebenso wie Dorian zu einem ‚Kunst-Menschen‘: Während Dorian seine Seele völlig an das Bild abtritt – so ist es nicht länger *Kunstobjekt* – beseelen der Künstler (Basil, 16) und auch der Betrachter eines jeden Kunstwerks dasselbe vorwiegend im Augenblick ihrer Produktion bzw. Rezeption mit ihren Gedanken, Vorstellungen und Hoffnungen. Lord Henrys Gedanken über seine Einflussnahme und Selbstbespiegelung in Dorian, den er einem griechischen Künstler gleich nach seinen Vorstellungen modellieren und genießen will, geben Aufschluss darüber: „Seine Seele in eine anmutige Gestalt zu *projizieren* und sie dort einen *Augenblick* verweilen zu lassen; seine eignen Geistestendenzen im *Echo* zu hören“<sup>1</sup>, das ist Lord Henry die „befriedigendste Freude [...] in einer Zeit [...], die in ihren Genüssen so grob fleischlich und in ihren Zielen so grob gewöhnlich war“. (55) Als Projektion ist dieses

---

<sup>1</sup> [Kursive Hervorhebung; A.K.]

Unterfangen demnach eine Selbstbespiegelung, nicht jedoch eine langfristige Veräußerung der Seele. Dass Kunst im Rezeptionsprozess den Betrachter spiegelt (10) und nicht den Künstler oder gar das Leben, diese Einschätzung nimmt Wilde im Vorwort des Romans vorweg.<sup>1</sup> Dieser Prämisse entsprechend finden sich die Figuren in der Kunst verkörpert und Dorian erkennt sich in seinen Kunstwerken und Büchern der Vergangenheit wieder, ebenso wie des Esseintes und der Kaufmannssohn dies tun. Die Wahrnehmung der Kunst ist daher in den seltensten Fällen *nur* objektiv und interessenlos. Subjektivität und Objektivität verschwimmen und bilden so eine persönlich zugeschnittene Erkenntnis für den Betrachter. Während Dorian nur das Hässliche in seinem Porträt zu sehen vermag, sieht Basil vor seinem Tod noch die Hoffnung auf Besserung, sieht noch eine Teilschönheit in dem Bildnis verweilen – was seinem Verständnis der Welt und Gottes Gnade entspricht.

Die durch Kunst hervorgerufenen Seelenverfassungen, von denen ferner die Rede ist, sind Empfindungen, deren der Ästhetizist und Décadent bedarf, nachdem er sich entschieden hat, in bzw. mittels der Kunst zu leben und von der Wirklichkeit ungerührt zu bleiben – „dem Leiden des Lebens zu enttrinnen“ (152). Damit löst er sich heraus und wird „Zuschauer seines eigenen Lebens“ (152)<sup>2</sup>: so schaut Dorian auf gewisse Weise ‚unberührt‘ seinem zu Kunst stilisierten Leben zu, wenn er sein Bildnis im Porträt betrachtet.<sup>3</sup> Diese Herauslösung und Flucht wird noch genauer zu erläutern sein.

Der Schwerpunkt der gegenseitigen Prägung von Körper, Geist und Seele als ein Leib liegt in Wildes Roman vor allem in der Formung von innen heraus, da Seele und Geist bei Dorian kaum vom Körper im Sinne einer Einschränkung beeinflusst werden. Dies liegt weniger an der willentlichen Unterdrückung körperlicher Bedürfnisse durch den Geist – wie bei des Esseintes – als vielmehr an der ausbleibenden Beeinträchtigung, die ein natürlich alternder

---

<sup>1</sup> Dieses Vorwort kann mitunter als eine Absicherung gegen Rückschlüsse über den Autor des Romans verstanden werden oder etwa dagegen, dass die Erzählung als unmoralisch bewertet wird. (Vgl. Maier: Oscar Wilde. *The picture of Dorian Gray*. S. 98). Dass der Erzählung dennoch eine Bewertung innewohnt, lässt sich auf der Ebene der Körperkodierung der Figuren erschließen.

<sup>2</sup> Vgl. Eine ähnliche Einschätzung zur Lebenshaltung lässt sich in Hugo von Hofmannsthals *D'Annunzio Essay I* herauslesen: „Wir schauen unserem Leben zu; wir leeren den Pokal vorzeitig und bleiben doch unendlich durstig“. (Hofmannsthal: *Reden und Aufsätze I*. S. 99)

<sup>3</sup> Dieses absichtliche Verharren in ästhetizistischer Distanz zu sich und der Welt erzeugt einen Stillstand für den Protagonisten, der dadurch verstärkt wird, dass er seine Seele aus dem leiblichen Zusammenhang entfernt. Der auf diese Weise herbeigeführte Stillstand wird daran deutlich, dass sich seine Persönlichkeit in Bezug auf die gemachten Erfahrungen nicht weiterentwickelt. Dass dieses Verhalten als kritisch zu betrachten ist, formuliert Oscar Wilde im Rückblick auf sein der Schönheit gewidmeten Leben als Dandy in *De Profundis*. Dabei sieht er diese kritische Sichtweise bereits in seinem Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* angelegt. (Vgl. Wilde: Ein Brief aus dem Zuchthaus zu Reading (*De Profundis*). S. 461 ff., insbesondere S. 466)

oder erkrankter Körper mit sich bringen würde. So kommt Dorian und in gewissem Maß seine Seele ungestraft – wie er es selbst bedauert (294) – davon und er lernt nicht aus seinen Taten, da diese keine spürbaren Konsequenzen haben.<sup>1</sup> Dies erlaubt die Schlussfolgerung, dass das aus den Lektionen des Lebens und dem Lebensprozess ausgegliederte Ich bei Dorian keinerlei Verbindung zu den Erfahrungen herstellen kann, die die sinngebende Verbindung besonders des Leibes mit all seinen Aspekten ermöglicht.<sup>2</sup>

Die leiblichen Naturgesetze, die als Grundlage jedweden Agierens im Romantext angenommen werden, formuliert Lord Henry in Bezug auf die gegenseitige Bedingung von Seele und Körper, aber auch ihre übergangslose Verbindung, welche eine klare Trennung unmöglich macht:

„Seele und Körper, Körper und Seele – wie voller Geheimnis war das alles! Es war Animalisches in der Seele, und der Körper hatte seine spirituellen Momente. Die Sinne konnten geläutert werden, und der Geist konnte verkommen. Wer konnte sagen, wo der fleischliche Trieb aufhörte und der psychische anfing?“ (84)

Mit Bezug auf den zeitgenössischen Erkenntnisstand der Psychologen und deren – laut Lord Henry – beschränkte Kompetenz, weisen seine Überlegungen zu Körper und Seele in die Richtung einer Einheit trotz grundsätzlicher Verschiedenheit.

„War die Seele ein Schatten, der im Haus der Sünde saß? Oder war der Körper in Wahrheit in der Seele, wie Giordano Bruno gemeint hatte? Die Trennung des Geistes und der Materie war ein Geheimnis, und die Vereinigung des Geistes mit der Materie war wiederum ein Geheimnis.“ (84)

Seele und Geist stehen hier austauschbar nebeneinander, so wie Körper und Materie ein und dasselbe beschreiben. Dorian's Vorgehen einer Separation von Seele und Körper beschwört demnach eine geheimnisumwobene Problematik herauf, die sich sowohl seines Verständnisses und seiner Kontrolle entzieht, als auch den zeitgenössischen Erkenntnisstand überschreitet. Die Entwicklung Dorian's und die Veränderungen auf dem Bild eröffnen Einblicke in das ‚wahre‘ Zusammenwirken der leiblichen Komponenten, ihre enge Vernetzung und Interdependenz.

Die Tatsache, dass die Seele Dorian's im Bild wohnt und dieses synchron zu Dorian's Erlebnissen und Entscheidungen formt, ist eine über die Einsichten der Charaktere hinaus auf

---

<sup>1</sup> Den einzigen Widerspruch im Werkkontext stellt hierzu Dorian's Aussage dar, dass seine Seele an seiner statt leide (175).

<sup>2</sup> Hierzu gehört auch Mitgefühl und Erbarmen, die Dorian aufgrund der Ausgliederung seiner Seele fehlen.

die Einheit von Körper, Seele und Geist verweisende Instanz. Das Bild, das ihm zu Beginn der Handlung seinen Körper offenbart und ihn zur Erkenntnis über seine Körperlichkeit führt, bleibt Dorian übergeordnete Erkenntnisquelle (147). Dementsprechend beschreibt Dorian das Bild als sein Tagebuch. Er erwidert, auf seinen Lebenswandel angesprochen, Basil müsse nicht lange in seinem Tagebuch lesen, um alles über ihn zu erfahren (209). Diese Aussage weist nicht nur auf das Porträt als minutiöse Tagebuchaufzeichnung seines Lebens (in visueller Form), sondern impliziert das Lesen und automatische Verstehen von Physiognomik und Pathognomik als Selbstverständlichkeit, welche mit dem Lesen von Buchstaben gleichzusetzen sind. Dementsprechend ist Basil auch sofort in der Lage, Dorian anhand des Anblicks des Bildes einzuschätzen (213).

Auf Grundlage dieses Ergebnisses kann Dorian Agieren im Kontext der Körper-, Leibes- und Lebensflucht wie folgt gedeutet werden.

#### *Dorians Körper-, Leibes- und Lebensflucht*

Die Verlagerung des Lebens in den ästhetizistischen Bereich ist eine für die Dekadenz typische Form des Eskapismus. Wie bereits bei des Esseintes gesehen, wird auch bei Dorian Gray die Realität durch einen Kunstfilter nach den eigenen Vorstellungen und Bedürfnissen verändert und neu konstruiert. Dorian, nach Lord Henrys Beispiel, modifiziert und verharmlost die Wahrnehmung der Realität unter anderem durch eine im Rückblick auf Geschehnisse durchgeführte Ästhetisierung bestimmter Ereignisse, welche eine künstliche, emotionale Distanz erschafft und den Ästhetizisten – idealerweise – von den moralischen Verpflichtungen und damit verbundenen Schuldgefühlen entbindet.

Als Beispiel hierfür kann Dorian Liebe zu Sibyl gelten, die anhält, solange sie als Schauspielerin die Kunst repräsentiert. Als bald sie sich für das Leben und gegen die Kunst entscheidet, trennt er sich von ihr, da sie nicht nur die Illusion der Vergegenwärtigung aller großen Heldinnen der Literatur für ihn zerstört, sondern eine Brücke zur Kunst als Ersatzrealität: Dorian liebt sie nicht als Mensch, sondern als Kunstgegenstand. Sie ist eskapistischer Ansatzpunkt seines Ästhetizismus.<sup>1</sup> Nach ihrem Tod, für den Dorian sich anfangs verantwortlich fühlt, da er noch keine emotionale Distanz zu realen Ereignissen und Erlebnissen entwickelt hat, weist Lord Henry ihm einen Weg, das Geschehene von

---

<sup>1</sup> Vgl. auch Fischer: *Dédoublement*. S. 197 ff. Er beschreibt Sibyl Vane als Projektionsfläche für Dorian Grays „Wahrnahmungsverfahren des *dédoublement*“.

schmerzvollen Gefühlen zu befreien und durch Ästhetisierung in die Sphäre der Kunst zu verlagern: Der kontextgebundene Akteur wird zum distanzierten Betrachter, trennt seine Erlebniswelt und seinen Erkenntnishorizont vom Leben, verhindert Involviertheit und Empathie für mögliche Opfer seines Lebenswandels und befreit sich auf diese Weise in einem ersten Schritt von jeglichem gesellschaftlichen Verhaltensdiktum.<sup>1</sup>

Diese mit dem ästhetizistisch begründeten Eskapismus verbundene Bewegung weg von der hässlichen Realität ist bei Dorian Gray, im Unterschied etwa zum Kaufmannssohn in *Das Märchen der 672. Nacht*, nicht ursprüngliches Motiv. Ihm geht es allein um die Empfindung und Reizstärke, wobei reale Hässlichkeit und Sünde ihm immer häufiger zu Vermittlern intensiver Erlebnisse werden. Es ist eine andere Hässlichkeit als die gesellschaftliche Wirklichkeit vor der Dorian flieht, diese Hässlichkeit befindet sich nicht in der Welt um ihn, sondern zunächst einmal in ihm, in seinem lebendigen Körper, dessen Natur er fürchtet und verachtet. Hieraus entwickelt sich eine Fluchtbewegung aus dem belebten Körper und der Leibeinheit heraus in die Kunst und die Künstlichkeit als Ersatzkörper. In gleicher Weise wie des Esseintes und der Kaufmannssohn umgibt er sich daher mit Schätzen aller Art: kunstvolle Möbel, Schmuck, Edelsteine, Parfüms – mit denen er Duft-Psychologie betreibt –, besondere, exotische Musikinstrumente (183) und außergewöhnliche Bücher. Dorian sieht sein eigenes Leben in der Kunst verkörpert, eben wie des Esseintes seine Gedanken in der Literatur wiedergegeben findet und der Kaufmannssohn sich mit dem König der Vergangenheit identifiziert. Aber die vielen Kunstgegenstände fungieren kaum mehr als Gefäße für eine Verlagerung des Ichs bzw. seiner Seele in dingliche Körper, denn Dorian hat seine Seele bereits in ein einzelnes Kunstwerk, das Porträt, verlagert und seinen eigenen Körper zu einem lebenden Artefakt modifiziert. Die Preziosen seiner Kunstsammlung sind vielmehr nur vom Geist ersonnene Ablenkungen, die ihn über sein Schicksal als ein mit anderen geteiltes trösten und ihm helfen zu vergessen und seiner Angst zu entrinnen (173, 185–188), die er wegen des Bildes empfindet, dem entsetzlichen „Porträt [...], dessen Züge in ihrer Veränderung ihm die wirkliche Erniedrigung seines Lebens zeigten“ (191). Dieser wirklichen Erniedrigung, dieser Erinnerung an die realen, hässlichen Umstände seines der ‚Schönheit‘ geweihten Lebenswandels, versucht er ständig und immer wieder aufs Neue zu entfliehen, denn die

---

<sup>1</sup> Fischer vernachlässigt die Tatsache, dass Dorian sehr viel naiver in Zusammenhang mit Sibyl agiert, als Lord Henry bei seiner Instrumentalisierung Dorians im Rahmen eines *dédoublements*. Dorian ist sich seiner Vorgehensweise zunächst nicht bewusst und empfindet Schuldgefühle. Erst durch Lord Henrys aktive Intervention vollzieht auch Dorian eine Ästhetisierung von Sibyls Tod. (Fischer: *Dédoublement*. S. 199–200)

Elevation und das Vergessen sind in der geistigen Tradition Baudelaires und Paters nur für den flüchtigen Moment erreichbar, während die hässliche Realität seines eigenen Gesichts und Wesens ihn in ein Abhängigkeitsverhältnis drängt, das ihn unablässig dazu zwingt, seiner eigenen Schwäche ins Auge zu blicken.

Im Verlauf der Handlung weitet sich diese Flucht in die Kunst und Fiktion aus auf eben jene entgegengesetzte reale Ebene der Hässlichkeit. Dass für Dorian die hässliche Wirklichkeit der einzige verbleibende Bezugspunkt und Zentrum seiner Existenz ist, lässt sich mitunter damit erklären, dass Dorian seine eigene körperliche und damit auch leibliche Realitätsbindung bereits anfangs verloren hat und immer weiter untergräbt – er selbst ist nicht ganz ‚wirklich‘<sup>1</sup>. Allein die Hässlichkeit, die er während seiner Abenteuer zu erleben sucht, ermöglicht es ihm, die Realität überhaupt noch zu erfahren und ihn aus seinen Ängsten und quälenden Gedanken herauszuheben. Die stets in der Forschungsliteratur konstatierte Wirklichkeitsbezogenheit und Lebensbejahung Dorian ist nur in eingeschränktem Sinne zu bestätigen und keineswegs gleichzusetzen mit einer positiven Körper- und Leibesbeziehung. Dorian wählt die hässliche Wirklichkeit als reizstarken Gegensatz zu seiner artifiziellen Existenz, weil sie einzig in der Lage ist, seine Erinnerungen an die hässlichen Dinge, deren Urheber er selbst ist, effektiv zu überblenden und zu narkotisieren.

Des Esseintes und Dorian Gray und später auch der Kaufmannssohn fliehen in unterschiedlichen Intensitätsgraden ihrer eigenen körperlichen Realität und projizieren ihr Selbst ungleich in verschiedene Körper der Vergangenheit<sup>2</sup>: Dorian hat, ähnlich wie des Esseintes, Gefallen an den Sünden anderer Menschen, d. h. einem von gesellschaftlichen Vorgaben freien und autonomen Lebenswandel. Während es bei des Esseintes jedoch Künstler, Poeten oder Menschen sind, die sich nach seinem Geschmack auf intellektueller und handwerklicher Ebene auszeichnen oder sich hinsichtlich ihrer Rebellion gegen gesellschaftliche und religiöse Standards verdient machen, die er verehrt und zu seinem Vergnügen rezipiert, sind es bei Dorian historische Personen und literarische Gestalten, die

---

<sup>1</sup> Zu verstehen ist dies im Sinne der Erfahrungswirklichkeit seiner Umwelt, in der gemäß bestimmter Naturgesetzmäßigkeiten Körper und Seele eine Einheit bilden und mit der Zeit altern. In gewisser Weise ist er als ‚Kunst-Mensch‘ selbst ästhetizistische Lüge, ebenso wie das Porträt kein Kunstwerk mehr ist, sondern eine Art ‚Lebewesen‘. Spinnt man diesen Gedanken weiter, so kann Dorian als ein Kunstwerk verstanden werden, das in Menschengestalt herumläuft – und eben keine Seele hat, während das Porträt zum Gefängnis einer Seele wird, die ihr Leben auf einer zweidimensionalen Leinwand verbringen muss.

<sup>2</sup> Es geht hier weder um die Infragestellung noch Beweisführung der von einigen, bereits oben genannten Autoren aufgestellten These, das gelbe Buch in Dorian Gray stehe für Huysmans' Roman *Gegen den Strich*, welche in dieser Arbeit völlig unerheblich ist (zu dieser ausgegrenzten Thematik siehe u. a. Kohl: Oscar Wilde. S. 271; Maier: Oscar Wilde. The picture of Dorian Gray. S. 102 ff.; Lange: Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes. S. 151; Jullian: Das Bildnis des Oscar Wilde. S. 210.

sich vor allem durch ihre Grausamkeit gegenüber anderen Menschen und ihre Morde auszeichnen (198 ff.). Dorian's ästhetische und moralische Urteile zeugen aus diesem Blickwinkel nicht von einer Weiterentwicklung des Geschmacks in Korrespondenz zu einer sich steigernden Intellektualität und verfeinernden Physis, sondern von einer Abstumpfung des Rezipienten in Übereinstimmung mit seiner körperlichen Empfindungslosigkeit.

Während es den anderen Protagonisten zwar um Genuss durch (körperliche) Sinnesreizung geht, sie jedoch gleichzeitig nach höheren geistigen – d. h. ästhetizistischen – Prinzipien streben, die sie von ihrer Körperlichkeit befreien, konzentriert sich Dorian auf seine Körperlichkeit als Zentrum seiner Erfahrungswelt (180) und reflektiert die Möglichkeiten der Abhängigkeit des Geistes von körperlichen Bedingungen jedweder Art (181). Zwar will Dorian eine neue Lebensphilosophie entwerfen, die ihre höchste Vollendung in der Vergeistigung der Sinne finden soll, doch bleibt er in diesem Ansatz körperlich. Selbstpeinigung und Selbstverleugnung im Rahmen einer Ablehnung körperlich ausgelebter Sinnlichkeit stehen ihm fern, da sein Körper bestimmten in dieser Hinsicht limitierenden Naturgesetzmäßigkeiten nicht so unterworfen ist (177 f.), wie die der anderen Protagonisten, und er diese schmerzvolle Verbindung zwischen dem dominanten Körper und dem (von körperlicher Erfahrung) abhängigen Geist genießen kann (181). Seine zunächst deklarierte Absicht der Vergeistigung der Sinne ist Selbstbetrug. Wie schon Lord Henry sagt, Dorian ist sich seiner tieferen Beweggründe bereits bei seiner Liebe zu Sibyl nicht bewusst. Was dem Jüngling schon damals „frei von Sinnlichkeit“ scheint, ist „gerade darum um so gefährlicher“ denn die „Leidenschaften, über deren Ursprung wir uns selbst täuschen, beherrschen uns gerade am heftigsten. Unsere schwächsten Motive waren die, deren Natur uns bewusst war.“ (85)

Aufgrund seiner Distanz zu dem außerhalb seines Körpers befindlichen *Kunst- und Ersatzkörper* ist sein Programm im Vergleich zu den anderen Protagonisten nur anfangs an Körper- und Lebensflucht orientiert. Langfristig gesehen lässt sich seine Motivation sehr viel präziser als Leibesflucht beschreiben. Sein Körper stellt für Dorian zum Zeitpunkt seines Wunsches noch überhaupt kein Hindernis dar, allein die Perspektive, irgendwann in der Zukunft mit körperlichen Schwächen, Verfall und vor allem Hässlichkeit durch die leibliche Verbindung von Geist und Körper und damit Leib und Lebensführung konfrontiert zu werden, ist ihm Grund für seinen Pakt mit der höheren Macht. Es ist also vielmehr die Flucht vor der Realität mit ihren Naturgesetzen, als vor seinem Körper. Auch kehrt sich diese ursprüngliche Körper- und Lebensflucht in einen Lebens- und Körperkult unter den neuen Bedingungen um. Das Leben ist für Dorian die „erste und größte der Künste, und auf das

Leben schienen alle anderen Künste nur eine Vorbereitung zu sein.“ (176). Erkenntlich wird, dass nicht mehr die Kunst als Fluchtpunkt aus dem Leben erlebt wird, sondern als die Vorstufe zum Leben. Wilde geht mit Dorian in diesem Sinne also einen Schritt in eine andere Richtung als Huysmans mit des Esseintes: Dorian betreibt nicht den Kult der Kunst, sondern den des Lebens als Kunstform (176–180).

### *Kunst und Erkenntnis*

Die Tatsache, dass Lord Henry und Dorian Gray ein Leben als dekadente Dandys und Ästhetizisten führen, erfährt viel Aufmerksamkeit in der Forschungsliteratur und zeigt sich in vielerlei Weise: sei es nun das sich Umgeben mit erlesenen Kunstgütern, die Kultivierung der Person in und durch Kunst, die hedonistische Lebensweise, das Interesse an Verfall oder die Jagd nach neuen Erlebnissen und Genüssen, jenseits von Gut und Böse, allein um ihrer Reize willen. Auch die Bevorzugung des Künstlichen vor dem Natürlichen ist in der Fachliteratur vielfach behandelt. Anders ist es mit der Bedeutung der Kunst als Erkenntnismedium u. a. mittels physiognomischer und pathognomischer Gestaltungsformen um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, in der sich vor allen anderen Disziplinen etwa Persönlichkeitszüge, Gefühle und Gedanken mittels Körperkodierung und in einem *Augenblick* Ausdruck verschaffen.

Basil meint zunächst, die Seele komme in äußerlichen Dingen zum Ausdruck und folgert, dass nicht derjenige, der als Modell sitzt, sondern der, der mit Gefühl malt, sich in dem Porträt offenbart. Dementsprechend fürchtet er als Künstler in dem Porträt von Dorian das Geheimnis seiner eigenen Seele an den Betrachter verraten zu haben (16, 24). Doch gerade er, der Künstler, weist später kritisch darauf hin, dass die Erkenntnis in und über Kunst ihre Grenzen hat und ändert seine Auffassung über Kunst und Kunsttheorie. Er glaubt nicht mehr länger, dass seine Gefühle in dem Porträt von Dorian zu erkennen sind.<sup>1</sup>

„Mir will oft scheinen, die Kunst verbirgt den Künstler weit mehr, als sie ihn offenbart.“ (158)

Basils Fazit verweist über die Aussagekraft der Kunst hinaus auf den Betrachter und dessen Subjektivität im Wahrnehmungsprozess.<sup>2</sup> Die Abstraktheit der Kunst (158) lässt sich nicht auf

---

<sup>1</sup> Dies äußert er wohlgerne ohne das Bild vor Augen zu haben und bevor er es in seinem veränderten Zustand zu Gesicht bekommt. Das Bildnis ist schon lange nicht mehr *sein* Werk.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu auch eine Parallele im Vorwort Wildes: „Die Kunst zu offenbaren und den Künstler zu verstecken ist die Aufgabe von Kunst.“ (9)

etwas Individuelles fixieren, nicht einmal auf das Gefühl des Künstlers als Schöpfer. Der Betrachter bespiegelt sich selbst in der Kunst und kann zu Erkenntnis gelangen, jedoch sieht jeder Betrachter in demselben Kunstwerk etwas anderes verkörpert. Objektiv betrachtet besteht das Bild allerdings nur aus Farben, wie Basil nach rationalen Überlegungen einsieht. Anders ergeht es Lord Henry, der Dorian als ‚sein Geschöpf‘ zu kennen meint und ihm Dinge, die seinem eigenen Konzept nicht entsprechen, aus diesem Grund nicht zutraut: Für ihn verkörpert Dorian den Urzustand eines unwissenden und noch unschuldigen Wesens, das in seiner reinen Form den Betrachter mit Erkenntnis erfüllt. Er vergleicht Dorian mit einem Marmorwerk (56) und sieht sich selbst als Schöpfer, der aus einer formbaren Rohmasse (55) ein Kunstwerk erschafft, um seine Erkenntnis und genussvollen Erfahrungen durch die Kunst zu multiplizieren. Über sein Vorgehen, dieses zu erreichen, heißt es: „Er würde alles daransetzen, ihm seinen Willen aufzuzwingen“ und „diesen wundervollen Geist zu seinem eigenen machen“. (56) Lord Henry ist der Ansicht, dass er durch Einflussnahme seine Seele in ein anderes Wesen, d. h. in einen Ersatzkörper verlagern kann (31). Diese eingeschränkte Sicht behält er bei und bleibt daher ignorant in Bezug auf Dorian's heimliche Verbrechen. Dorian als Kunstwerk verselbständigt sich. Dorian ist mehr, als nur Spiegelung seines Schöpfers, ebenso, wie Basils Porträt von Dorian mehr ist, als der Maler selbst sieht und auch ein Eigenleben führt. Hierin zeigt sich, dass Erkenntnis und Kunst zwar im Auge des Betrachters liegen, dass das Kunstwerk jedoch viel mehr als sein Schöpfer ist und im Rezeptionsprozess eine gewisse Autonomie erlangt.<sup>1</sup>

### *Erkenntnis in der Kunst (Parallelen zu Schopenhauer)*

In Oscar Wildes *Das Bildnis des Dorian Gray* lassen sich einige Parallelen, aber auch entscheidende Unterschiede zu der Philosophie Schopenhauers erkennen. Die Erkenntnis in

---

<sup>1</sup> Mit seiner Feststellung: „Kunst hat keinen Einfluß auf das Handeln. Sie tilgt das Verlangen zu handeln. Sie ist herrlich folgenlos“ (292) liegt Lord Henry demzufolge im Falle Dorian's falsch. Dorian wird de facto zum Verhängnis vieler Menschen, die ihm begegnen und die er zum Handeln verführt. Auch das Porträt treibt zum Handeln an, sei es, dass es Dorian nach Lord Henry's Ausführungen über Schönheit, die Augen öffnet und zu seinem Lebenswandel verführt, sei es, dass es Dorian anregt, sich über jene daraus resultierenden Veränderungen auf der Leinwand lustig zu machen, sich daran zu ergötzen oder aber die Wut, die es auslöst und die Dorian zum Mord an Basil bewegt: „Dorian Gray sah auf das Bild, und plötzlich überkam ihn ein unwiderstehliches Gefühl des Hasses gegen Basil Hallward, als ob es ihm von dem Bild auf der Leinwand eingeflößt, von diesen grinsenden Lippen in sein Ohr geraunt würde.“ (214) Auch das Buch, das Dorian von Lord Henry erhält, ist ein Kunstwerk, das ihn seiner Meinung nach vergiftet hat (200) und für ihn nicht folgenlos geblieben ist. Vgl. auch eine Aussage Wildes in *Der Kritiker als Künstler*: „Denn sobald ein Werk vollendet ist, führt es ein Eigenleben und vermag eine Botschaft zu künden, die weit entfernt von der Botschaft des Künstlers ist.“ (Wilde: *Der Kritiker als Künstler*. S. 136)

der Kunst bewegt sich dabei auf verschiedenen Ebenen. Für diese Betrachtung sollen die *personalisierte, subjektive Erkenntnis* und die *profunde, objektive Erkenntnis* als Bezeichnungen zur Erläuterung dieser Ebenen dienen.

Die personalisierte, subjektive Erkenntnis zeugt von einer auf das Individuum beschränkten körperlichen, durch die Erwartungshaltung und Selbstbespiegelung voreingenommenen Wahrnehmung in der Kunst. Eine profunde, objektive Erkenntnis, die in der Kunst vermittelt werden kann, bewegt sich fernab der Gefühle des Künstlers und Schöpfers. Sie ist von jedem wahrnehmbar, der das Kunstwerk zweckfrei und körperlos (Schopenhauer) und ohne eigene Erwartungen (interesselos) betrachtet. Die Wahrnehmung schöner Gegenstände beschreibt Schopenhauer als eine Erkenntnis ohne Kampf. Nicht nur die Wahrnehmung eines schönen Gegenstandes, sondern auch ein physiognomisch schöner Mensch kann dabei anderen Menschen den Eindruck von Erkenntnis vermitteln und zu neuer Kunst – der Verkörperung von Ideen und Erkenntnis – inspirieren. Dorian Gray ist ein Beispiel par excellence, da er dem Maler Basil Hallward zur neuen Muse seines Kunstverständnisses und Kunstschaffens wird (23). Seine Mitmenschen verleitet er allein durch sein schönes Erscheinungsbild zu einer kollektiven, wenn auch illusorischen Erkenntnis über seine Persönlichkeit, seine Motive und seinen Lebenswandel. Dass die Erkenntnis in der Wahrnehmung des schönen Dorian nach dem verhängnisvollen Wunsch nach ewiger Jugend und Schönheit zum Trugschluss für den Betrachter wird, ändert nichts an ihrer grundsätzlichen Relevanz im Deutungskontext des Romans.<sup>1</sup>

Im Porträt liegt diese profunde, objektive Erkenntnis auch in der Physiognomik und Pathognomik des Darstellungsgegenstandes. Anfangs dient es zwar der subjektiven Selbstbespiegelung der Betrachter (Basil, Dorian) und der damit einhergehenden Selbsterkenntnis, aber mit den Veränderungen im Bildnis geht auch eine Veränderung der Wahrnehmung des Kunstwerkes einher, die nicht mehr nur subjektiv gefärbt ist, sondern eine objektive Qualität besitzt. Denn nicht nur Dorian sieht seine Schmach und sein wahres Gesicht in dem Bild enthüllt, sondern auch Basil, der kurz vor seinem Tod von Dorian das Porträt zu sehen bekommt, erhält auf Grundlage pathognomischer Indikationen auf dem abgebildeten Gesicht einen tieferen Einblick und profundere Erkenntnis über Dorians Seele und das Wirken des Bösen. Doch obwohl beide eine objektive Erkenntnis über das Böse im

---

<sup>1</sup> Diese Fehlleitung durch Dorians trügerische Schönheit wird am Ende des Romans wieder zurechtgerückt, indem Dorian seine Schönheit verliert, sodass Erkenntnis durch Wahrnehmung des Äußeren wieder möglich ist.

Porträt erhalten, sind ihre Reaktionen subjektiv geprägt: Dorian sieht keine Möglichkeit zur Umkehr mehr, während Basil noch Hoffnung hat (214).

Dorians Anfangserkenntnis durch das Porträt – „und als er jetzt dastand und das Abbild seiner eigenen Schönheit beschaute, brach die volle Wirklichkeit der Schilderung über ihn herein“ (42) – ist im Vergleich zu der Erkenntnis über seine eigene Seele im weiteren Verlauf der Handlung von oberflächlicher Natur. Entscheidend für die sukzessive Erkenntnis, die Dorian gewinnt, ist die pathognomische Veränderung des Bildes. Die physiognomischen Aspekte, die narzisstische Regungen in ihm wecken, sprechen für seine ursprüngliche Unschuld. Auch Lord Henry (als kritisch-distanzierter Beobachter) sieht ihn bei ihrem ersten Treffen als ein noch unberührtes und unmodelliertes Wesen (55 ff). Grund hierfür gibt die Romanhandlung: Dorian hat noch nichts Unrechtes getan und ist noch nicht pathognomisch gezeichnet. Mit der ersten Sünde und der ersten Veränderung des Bildes beginnt der Erkenntnisprozess einer pathognomischen Metamorphose vom Unschuldslamm zum bösen Wolf, die Dorian teils schadenfroh, teils mit Verzweiflung verfolgt (125). Von Bedeutung ist auch in diesem Kontext, dass die Veränderung von innen kommt und keine Spuren äußerer Einflüsse erkennbar sind (Pinselstriche etc.). Dies betont nicht nur den Ursprung der Veränderung (die Seele), sondern auch die tiefere Ebene der Erkenntnis in der Kunst, die eben nicht oberflächlich an der Kunstform und Textur zu vermerken ist. Die Kunst gewährt tiefere Einsicht in die inneren Wirkungsmechanismen und offenbart die Seele der Dinge im dargestellten Gegenstand *selbst* (126).

Das Aussehen des Gesichts auf dem Bild gibt tiefer liegende Geheimnisse preis, zeigt, was Dorian selbst nicht weiß. Es hält ihm seine Taten wie in einem Spiegel vor und appelliert dadurch an sein Gewissen, dass es wie ein Tagebuch alles in seinem Leben festhält (127). Dorian bezeichnet es als das „sichtbare Wahrzeichen“ für sein Gewissen, das ihm zeigt, wie seine Handlungen zu bewerten sind. Durch das Bild erkennt er die direkte Verbindung zwischen Seele und Körper, zwischen Handlungen und deren körperlicher Manifestation. Die Einsicht darüber, dass seine Befürchtung wahr ist und seine Seele tatsächlich in dem Porträt haust, erlangt er durch die kontinuierliche Beobachtung des Porträts, einer bis ins Äußerste gesteigerten Selbstbeobachtung. Seine Rebellion gegen die pathognomische Veränderung des Bildes ist dabei niemals eine Infragestellung des Kunstwerkes als Erkenntnismittel. Ziel seines Angriffs ist die übergeordnete, formende und damit gleichzeitig urteilende Instanz, die ihn in seiner Freiheit einschränkt. Dorians Erkenntnis ist überindividuell und allgemein. So ist ihm das Kunstwerk „ein sichtbares Symbol der Erniedrigung durch die Sünde. Hier war ein ewig gegenwärtiges Abbild des Verbrechens, das die Menschen über ihre Seele

bringen.“ (132 f.) Dorian zieht einen objektivierten Rückschluss aus der Erfahrung mit seinem Porträt. Allgemeingültig für jeden Menschen formuliert er daher, dass die Pathognomik die Manifestation, d. h. die Sichtbarmachung, des Verbrechens des Einzelnen darstellt. Konsequenz ist für ihn: „Ich will gut sein. Ich kann den Gedanken nicht ertragen, eine häßliche Seele zu haben.“ (134) Hier sei betont, dass es Dorian nicht um das Gutsein im altruistischen Sinne geht, noch nach moralischen Prinzipien. Es geht ihm allein um das Schöne. Grund für seine misslungenen Versuche sich zu bessern, ist sein egoistisches Bedürfnis, Schönheit zu verkörpern, im ganzen Leib, also sowohl körperlich als auch seelisch, ohne dafür die natürlichen Gesetzmäßigkeiten akzeptieren zu wollen (Leibeinheit, natürliche Alterung, ‚Hässlichkeit‘).

Dieses Bedürfnis nach Schönheit gestaltet sich im Verlauf als eine Suche nach tieferer Erkenntnis: Wie später der Kaufmannssohn in Hugo von Hofmannsthals Märchen, glaubt Dorian verborgene Geheimnisse in schönen Dingen zu finden. Während der Kaufmannssohn allerdings bei den schönen Dingen als Boten geheimnisvoller und mystischer Welten bleibt, überschreitet Dorian alle Grenzen und begibt sich im grauen, ungeheuren London „mit seinen vielen Hunderttausenden, seinen schmutzigen Sündern und seinen glänzenden Sünden“ auf die Suche „nach der Schönheit, die das wahre Geheimnis des Lebens ist“, wie Lord Henry ihn gelehrt hat. (71) Dorian, wie des Esseintes, nimmt eine Umwertung vor, indem er den ursprünglichen Wert und Reiz der Schönheit – objektive Erkenntnis – mit dem subjektiv Interessanten und Geheimnisvollen austauscht. Es geht demnach nicht mehr um interesseloses Wohlgefallen, der den Einzelnen von Leib und Willen befreit. Dorians Gier nach der ultimativen Erfahrung und einer damit verbundenen Erkenntnis beziehen sich auf das Erfahren und Erkennen der *wahren Wirklichkeit* (250), d. h. den Dingen an sich. Doch der (Schopenhauer'sche) Wille bleibt unbefriedigt in seinem Streben und die Erkenntnisfähigkeit stößt an die Grenzen des Erträglichen. Anstelle der Schönheit, die Lord Henry ihm preist, verirrt Dorian sich in den dunklen Gassen der Stadt und findet die Hässlichkeit und den Abschaum der Gesellschaft als seine wahre Wirklichkeit und als seinen richtungsweisenden Erkenntnishorizont.

Legt man Schopenhauers Überlegungen an Dorians Lebensstil als Maßstab an, so lässt sich festhalten, dass er als *Décadent* in seinem selbstbezüglichen (weder zweck- noch körperfreien) Kunstkonsum nicht länger – um der Erkenntnis über die Welt willen – Spiegel

des Objektes ist, sondern sich in dem Objekt selbst bespiegelt.<sup>1</sup> Indem Dorian seine Seele in das Gemälde verlagert, sieht er nicht mehr das reine, ursprüngliche Kunstwerk vor sich, sondern stattdessen sein eigenes, tiefstes Wesen: das Gesicht seiner Seele (213). Die sich im wandelnden Kunstwerk manifestierende objektive Erkenntnis über seine Hässlichkeit und seine Sünden zieht er zu Rate, jedoch ist Dorian Gray nicht in der Lage und nicht Willens diese konsequent umzusetzen. Zwar erkennt er seine Fehler und empfindet gelegentlich Reue, aber seine lustbetonte Egozentrik und kultivierte Distanz zu seinem eigenen Leib und Leben dominieren sein Handeln: der objektiven Erkenntnis zum Trotz. So lehnt er sich gegen die Erkenntnis in Momenten der Einsicht auf und handelt ihr zuwider. Die Erkenntnis über die Welt erfährt durch seine Revolte in allen anderen Bereichen seines Kunstkonsums eine Regression und zwar zurück in die subjektive, körperliche und zweckgebundene Sphäre des vom Willen getriebenen Individuums. So bleibt die Erlösung aus.

Ähnlich ist es mit Dorian als Kunstwerk in Lord Henrys Augen. Als Dandy kultiviert Lord Henry sich selbst unter Selbstbeobachtung in der Gesellschaft und durch Verlagerung seiner Persönlichkeit in die Kunst, unter anderem in Dorian. Um seine egoistischen Absichten zu verfolgen, setzt er seine unter Selbstbeobachtung und Selbstdistanz geschulten Fertigkeiten ein, um Dorian und andere Mitglieder seines Gesellschaftskreises in seinen Bann zu ziehen: „Er war glänzend, phantasievoll, unwiderstehlich. Er entzückte aus sich selber, und lachend folgten sie seinen verführerischen Tönen.“ (63) In diesem Zitat wird diese Selbstbeobachtung und Reflexion deutlich. Trotz seiner kultivierten Distanz zum Leben und der Ästhetisierung von Erfahrungen bleibt er selbstgefällig und selbstbezogen in der Wahrnehmung seiner eigenen Person und der Umgebung. Mit diesem Umstand als Grundvoraussetzung seines Charakters bleibt ihm die Erkenntnis – wie bereits in anderem Zusammenhang vermerkt – im Verlauf der Entwicklungen verwehrt. Lord Henrys subjektive Sichtweise auf *sein Kunstwerk*, alles andere als zweckfrei und körperlos, verwehrt ihm die Erkenntnis, die Dorian ihm vermitteln könnte. Wann immer Dorian Lord Henry in sein Vertrauen ziehen will, insbesondere nach seinem Mord an Basil (285, 288), ist Lord Henry nicht in der Lage, Dorian als autonomes Kunstwerk mit objektiver Erkenntnisqualität bzw. selbstständiges und unberechenbares Individuum zu betrachten, sondern sieht ihn uneingeschränkt als ein Produkt seiner eigenen Grundsätze und Prinzipien, als Spiegel seines Selbst und seiner subjektiven

---

<sup>1</sup> Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Stendhal und Nietzsche: Kunstgenuss ist nie zweckfrei und objektiv, er ist immer sinnlich. Vgl. hier *KAPITEL I*, Unterkapitel 5. *Die Ausarbeitungsformen von Seele, Geist und Körper in den drei literarischen Texten: Einführung*. Fußnote S. 111.

Interessen. Eine weitere Rolle bei dieser Voreingenommenheit spielt möglicherweise Dorian unveränderte physiognomische Schönheit, auf die Lord Henry bewundernd hinweist und aus der er schließt: „du bist immer noch derselbe“ (289). Dorian vehementen Widerspruch registriert er, durch sich selbst im Spiegel *Dorian* geblendet, nicht. Dieses Ergebnis untermauert zudem Oscar Wildes Postulat alles sei durch Subjektivität dominiert<sup>1</sup>:

„Zeit und Raum, Abfolge und Ausdehnung sind nur zufällige Bezüge des Denkens. Die Phantasie kann sie überwinden und sich in einer freien Sphäre ideeller Existenzen bewegen. Auch die Dinge sind in ihrem Wesen nur das, was wir aus ihnen machen wollen. Ein Ding *ist*, je nachdem, wie wir es ansehen.“<sup>2</sup>

Die Metaphysik des Schönen, die Befreiung des vom Willen gepeinigten Leibes durch die ästhetische Wahrnehmung von Kunst, die auf der ästhetischen Anschauung basiert, lässt sich als Grund für die Hinwendung zur Kunst und zu Kostbarkeiten der beiden Figuren Dorian und Lord Henry identifizieren, die beide ihrem Leib, ihren Bedrängnissen, Sorgen, Ängsten, Gewissensbissen, Verantwortungsbereichen und dem alltäglichen, langweiligen Leben entgehen wollen. Eine Befreiung seines vom Willen gepeinigten Leibes strebt Lord Henry etwa dadurch an, dass er seine Prinzipien und unerfüllten Erlebnisse in einen anderen Körper projiziert und durch diesen seinen eigenen Grenzen entkommt. Gerade sein Wunsch, fast alles dafür tun zu wollen, um seine Jugend zurück zu erhalten und dem alternden Körper zu entkommen (288) zu können, macht ihn so empfänglich für Dorian's Erscheinung, dessen langlebige Schönheit er beneidet (289). Er erhält allerdings nicht genügend Raum in dem Roman, um in diesem Zusammenhang genauer betrachtet werden zu können.

Dorian Gray – wie bereits thematisiert – desintegriert seine Körperlichkeit, was von seinen ursprünglichen Ambitionen zur Körperflucht zeugt, und er findet Gefallen daran, den Verfall seiner Seele voranzutreiben und im Porträt zu sehen. Der Kult des Schönen, der Sinne und der Kunstobjekte ermöglicht ihm jedoch keine langfristige Erlösung, denn die vermeintliche ästhetische Befreiung vom Willen durch die Kunst ist bloße Fassade. Fern von Askese ist allein die Befriedigung seines ihm unbekanntem Willens (85) Leitfaden seines Handelns. So bleibt das Individuum in seiner Subjektivität und dem leidvollen Leben gefangen, gegen das er sich so sehr wehrt. Was Röd über den Willen Schopenhauers formuliert hat, trifft auch hier zu:

„Natürlicherweise verlangt zwar der Wille Befriedigung und Glück; was er erreicht, ist aber das Gegenteil des Erstrebten. Er findet in keinem Ziel Ruhe, weil hinter jedem

---

<sup>1</sup> Vgl. Pease: Aestheticism and aesthetic theory. S. 114.

<sup>2</sup> Wilde: Ein Brief aus dem Zuchthaus zu Reading (De Profundis). S. 519.

erreichten Ziel ein neues auftaucht, und wenn einmal keine bestimmten Ziele des Wollens vorhanden sind, stellt sich nicht Glück, sondern Langeweile ein. Zum Wollen gehört somit das Leiden, so daß die Bejahung des Willens zum Leben Bejahung des Leidens ist.“<sup>1</sup>

Dorians Rekurrenzen auf reale, unästhetische Stimuli zur Befriedigung seines Willens als Erkenntnis- und Kontrastfolie seiner illusionistischen Existenz steigert dementsprechend seine Rastlosigkeit und sein Leiden. Diese will er nicht akzeptieren und versucht durch Opium zu entkommen – eine betont körperliche Flucht, keine intellektuell-ästhetisch animierte mehr.

### *Das Leben als aktive Instanz*

Dem Leben kommen zwei aktive Rollen zu, die hier genauer betrachtet werden sollen, da sie entscheidenden Einfluss auf das Fluchtverhalten der Figuren haben. Als erstes formt das Leben die Menschen, indem sie mit ihm (dem Leben) in Berührung kommen, indem sie Erfahrungen sammeln und indem sie altern und sich physiognomisch und pathognomisch verändern. Als zweites beeinflusst es die Erfahrungen des Einzelnen, in dem es Ereignisse zu steuern und Sünden zu strafen scheint. Beide Rollen zeugen von einer zerstörerischen und bedrohlichen Kraft, die unangenehme Gefühle, Angst und Fluchtbemühungen bei den Betroffenen auslöst.

Zunächst wird die Unerfahrenheit mit dem Leben als reizvoll empfunden. „Man fühlte, dass er sich seine Unbeflecktheit vor der Welt bewahrt hatte. Kein Wunder, daß Basil Hallward ihn anbetete.“ (29) Unbeflecktheit bedeutet hier die Abwesenheit von Verschmutzung und Verunreinigung durch das Leben, folglich erscheint das Leben als ein schlechter Einfluss, der den ursprünglich schönen und reinen Menschen verdirbt und verunstaltet.<sup>2</sup>

Differenzierter wird die Funktion des Lebens für Dorian nach seiner Lektion von Lord Henry: „Das Leben, das seine Seele bildete, zerstörte seinen Körper. Es war ihm beschieden, gräßlich, widerwärtig, abscheulich zu werden“ (42). Dieser Erkenntnis entsprechend folgert er: „Wenn ich merke, daß ich alt werde, werde ich mich umbringen.“ (43) Das Leben wird als bildende und formende Instanz mit einer zerstörerischen Komponente erkannt, es wird jedoch auch die Absicht geäußert, sich dem Einfluss des Lebens zu widersetzen und die eigene

---

<sup>1</sup> Röd: Die Philosophie der Neuzeit 3. S. 209.

<sup>2</sup> Programmatisch ist in diesem Zusammenhang auch Dorians spätere Hinwendung zum Hässlichen, als einzige verbliebene reizstarke Erfahrungsquelle. Das Leben ist die Wirklichkeit, und die Hässlichkeit macht Dinge wirklich, das heißt, Hässlichkeit wird somit (erneut betont) zu einem entscheidenden Kriterium für die Wirklichkeitserfahrung und damit für das Leben.

Existenz willentlich zu beenden, denn – so Dorian – zu leben ist nichts mehr wert, sobald der Mensch seine Schönheit verliert, und diese verliert er als Teilnehmer am Leben unweigerlich. Dorian spricht, wie man zunächst glauben könnte, allerdings nicht nur vom Alterungsprozess, der ihn formen wird, sondern bereits zu Anfang spricht er auch von den Sünden, die das schöne Porträt entstellen werden. „Ein qualvolles Gefühl beschlich ihn, als er an die Entweihung dachte, die dem schönen Antlitz auf der Leinwand bevorstand.“ (145, 163) Seine Gedanken nehmen prophetische Züge an, als er erwägt, dass das Bild ein ungeheuerliches, widerwärtiges Etwas werden wird, das man verstecken und verschließen muss.<sup>1</sup>

Um dem Leben als formende Instanz auszuweichen (Lebensflucht), ist er bereit, seine Seele zu opfern, und selbst nach zahlreichen Züchtigungen durch das Leben, ist er nicht gewillt, seine ewige Jugend aufzugeben und mit einem Gebet wieder rückgängig zu machen (146). Er respektiert weder das Alter und die Zeichnungen der Zeit, die das Leben den Menschen im natürlichen Alterungsprozess beschert, noch die Prinzipien, nach denen jene zusätzliche Hässlichkeit als Resonanz auf seine verbrecherische Lebensführung zustande kommt. Schon der Gedanke an seine Altershässlichkeit ist ihm Grund genug, die lebensnegierende und unnatürliche Seelenverbindung aufrechtzuerhalten. Außerdem spürt er, wie die Sünden sich „im Geist und im Fleisch schon zu regen schienen“ (167), und wehrt sich nicht dagegen. Im Gegenteil – und hiermit kommt der zweite Punkt zur Rolle des Lebens zur Sprache – er ergibt sich in sein Schicksal: Dorian setzt das Leben mitunter mit dem Schicksal und seiner Vorherbestimmung gleich, bejaht es und entschuldigt so u. a. seine eigene Lebensweise.<sup>2</sup> Er reflektiert: „Ja, das Leben hatte für ihn entschieden – das Leben und seine eigene unsäglich Neugier auf das Leben. Ewige Jugend, grenzenlose Leidenschaft, feine und geheime Genüsse, wilde Freuden und wildere Sünden – all das sollte er haben. Das Bild sollte die Laster seiner Schande tragen: Das war alles.“ (145)<sup>3</sup>

Dennoch hat das Leben als Schicksalsrad auch eine zweite Komponente. Es lenkt nicht nur sein Leben, es straft auch und es bestraft Dorian – so meint er – für seine Fehler: „Das

---

<sup>1</sup> Vor dem Hintergrund einer Annahme pathognomischer Prägung ist die Vision Dorian's logische Konsequenz seines Lebensprogramms.

<sup>2</sup> Dorian betont die aktive Rolle des Lebens, das in seinen Lebensverlauf eingreift und Entscheidungen trifft. Dementsprechend ist auch die Funktion des Lebens als Instanz in der Romanhandlung zu bewerten.

<sup>3</sup> Dadurch, dass Dorian sich in die Hände des Lebens begibt, nimmt er zunächst scheinbar eine passive Rolle ein und sieht seine Zukunft als unabwendbar und unausweichlich. „Aber es war jetzt zu spät. [...] Es gab Leidenschaften in ihm, die ihren furchtbaren Weg aus ihm herausfinden würden, Träume, die den Schatten des Bösen, das in ihnen war, zur Wirklichkeit machen würden.“ (163). Das Leben, das ihn so gemacht hat, wie er ist – es hat ihm seine schwache, lasterhafte Seele gegeben – hält alles in der Hand (127). Vgl. auch die Unentrinnbarkeit des Lebens im *Märchen der 672. Nacht*.

Schlimme war nur, daß man für einen einzigen Fehler so oft bezahlen mußte. Man mußte immer und immer wieder bezahlen. Dem Menschen gegenüber schloß das Schicksal die Bücher nie ab.“ (255) Dennoch ignoriert er die Warnungen, die das Leben ihm als Antwort auf seine Verbrechen gibt. Er sieht es zwar als grausame Richterinstanz an, aber ergibt sich gleichzeitig – ohne ernsthafte Besserungsversuche – in sein Schicksal, das ihm vom Leben zugeteilt wird. Somit macht er sich in mehrfachem Sinne, nicht nur aus Sicht der Gesellschaft oder nach Nietzsches Bewertungskriterien für eine angemessene Lebensführung schuldig, sondern auch von der übergeordneten Ebene des Lebens als einer höheren Macht/Instanz aus. Auf diese Weise wird für ihn das Leben zu einer ambivalenten Einflussgröße.

Die Kunst als Fantasie und Traumgefilde ist für Dorian Mittel der Umgestaltung der Erfahrung des Lebens, nicht der wirklichen körperlichen Flucht. So ist Dorian in Bezug auf das Leben anders als des Esseintes, der im Verlauf seines Lebens in Fontenay der Wirklichkeit und der Teilnahme am Leben flieht, und als der Kaufmannssohn, der sich vom Leben ausgrenzt und ausschließlich in seinen Besitztümern lebt. Er ist jemand, der sich nicht durch seine Teilnahmslosigkeit schuldig macht, sondern durch seine rücksichtlose und respektlose Lebensweise und Einstellung zum Leben.

Ganz in diesem Sinne führt Dorian am Ende Lord Henrys Theorie und seine eigene Prophezeiung (43) bis zur letzten Konsequenz: als er erkennt, wie hässlich er geworden ist, bringt er sich um, indem er das Bild, das seine *wirkliche* Hässlichkeit verkörpert, zerstört (298). Entscheidend ist jedoch, dass Dorian sich nicht zu töten beabsichtigt, sondern nur das Bild und die darin lebende Seele (298) zerstören will – damit erteilt er selbst dem Leben und seinem Prinzip keine Absage. Es verdeutlicht viel mehr, dass er glaubt, ohne seine Seele leben zu können. Am Ende seines Lebens steht keine Erkenntnis und ehrliche Reue, sondern die kontinuierlich im Romanverlauf entwickelte Konsequenz einer Leibesflucht durch die gewaltvolle Trennung von Körper und Seele: der Tod.

### ***Dorian Grays Krankheit***

Die Konsequenzen seines Lebenswandels erfährt Dorian Gray wie Jean des Esseintes am eigenen Leib, den er so verächtlich behandelt: er gliedert die natürlichen Lebensprozesse aus seinem Leben gewaltvoll aus, indem er seine Seele aus der Leibeinheit desintegriert, seinen Körper ausbeutet und seine geistige Gesundheit durch immer neue, schreckliche Erlebnisse und Verbrechen auf die Probe stellt. In diesem Kapitel sollen jene Hinweise im Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* untersucht werden, die im Rahmen der Arbeitshypothese Aufschluss darüber geben, warum und auf welche Weise Dorian Gray erkrankt.

Dorians Krankheit, sowohl in körperlicher als auch geistiger Hinsicht, wird im Verlauf der Handlungsentwicklung und auch anhand Dorians Selbstdiagnosen deutlich.

Aus seiner anfänglichen Unschuld und geistigen Inaktivität (13) entwickelt sich ein rastloser Geist, mit einem exzessiven Bedürfnis nach Kontrolle, dem Beherrschen seiner Gefühle (149) und der ständigen Suche nach neuen Empfindungen. Dennoch entwickelt Dorian eine Abhängigkeit, die gerade durch sein zwanghaftes Bedürfnis, alles selbst zu kontrollieren, begünstigt wird. Grund für diese Annahme ist seine Besessenheit von dem Porträt, das ihm seine Gefühle und seine Leiden zeigt, für die er selbst unempfindlich geworden ist. Es ist ihm unerträglich, für längere Zeit von dem Bild getrennt zu sein und die Wandlungen, die es stellvertretend für ihn durchmacht, zu verpassen. Es wird unentbehrlicher Bestandteil seines Lebens, seines Selbstbildes und seiner Identität. In seinem Versuch, seine Empfindungen und seine pathognomische Prägung anhand des Bildes zu überwachen, wird er selbst zum Opfer: er wird kontrolliert von dem moralischen Urteil, dem das Bild Ausdruck verleiht, von dem schlechten Gewissen, der Angst vor Strafe und der Sorge, man könnte das Porträt in seiner Abwesenheit (192), und damit seine Schande, entdecken.

Wie bereits konstatiert, gestaltet sich sein Verhältnis zu dem Bildnis als ein ambivalentes, das in einer Hass-Liebe mündet, die der Narzisst beim Anblick seiner wachsenden Hässlichkeit ausficht. Zum einen flieht er das Bild und sammelt Schätze um sich, um dessen Omnipräsenz zu kaschieren und sich abzulenken. Wie der Vorhang über dem Bild jedoch nur den Anblick, nicht jedoch seine Existenz verhindert, ist auch die drohende Präsenz des Bildes, als Erinnerung an alle seine Taten, nur oberflächlich und kurzfristig mit den schönen Dingen und Kostbarkeiten seiner Lebenswirklichkeit zu kompensieren. Zu anderen Zeiten dann huldigt er dem Schrecken des Bildnis' in einem Anflug von Trotz und Rebellion gegen das Urteil, das aus der pathognomischen Zeichnung spricht, indem er Verbrechen begeht (191). Die moralische Instanz, die ihm durch das Bild seine Sünden zeigt, akzeptiert er in ihrem Wahrheitsanspruch, allerdings meint er in seiner Rebellion jene Instanz mit Hohn und Nichtachtung bestrafen zu können. Emotionale Ambivalenz von Identifikation und Ablehnung in Bezug auf einen repräsentativen Teil seines Selbst deutet auf ein instabiles, inkohärentes und orientierungsloses Ich und damit auf eine psychische Störung hin, niemals aber auf eine Infragestellung des Kunstwerks als Erkenntnismedium (211 f.).

Neben diesem inneren Zwiespalt hinsichtlich des Bildes ist Dorian grundsätzlich nicht Herr seiner Empfindungen, ist zwischen Trauer, Hass, Leidenschaft und Zorn hin- und hergerissen und oft über seine eigenen Taten überrascht. Dorians emotionale Instabilität und geistige

Krankheit treten in der Szene des Mordes an Basil prononciert in Erscheinung: anfängliches Vergnügen und Triumphgefühle bei der Präsentation des Bildes vor dem Maler, Tränen der Reue und Hoffnungslosigkeit, als Basil ihn auffordert, um Vergebung zu beten (214), und schließlich unkontrollierte Wut. Die Überzeugung, das Bild habe ihm den Mord an Basil zugeflüstert, offenbart Symptome einer dissoziativen Identitätsstörung und Schizophrenie. Die tierischen Triebe in ihm, die gesellschaftlich geächtet und zu überwinden sind, entmachten seinen Verstand und werden zu Handlungsdirektiven (214 f.). Dorian hat keine Kontrolle mehr über seine Emotionen und die Wahrnehmung der Umgebung, seine kultivierte Selbstdistanz weicht hier einer Subjektivität, die – vermischt mit Halluzinationen, Wahnvorstellungen und Hysterie – einem instinktgesteuerten und impulsiven Reaktionsmuster bar jeglicher Reflexion der Handlungsmotive das Feld überlässt. Sein Geist und seine Fantasie haben sich verselbständigt, sind wie ein lebendes, atmendes Wesen (225 f.), das ihn mit seinen Vorstellungen und seinem unheilschwangeren Wahrnehmungsmodus quält und geistig zermüht. Der Mond leuchtet ihm als gelber Totenschädel (248) auf seinem Weg zu den Opiumhöhlen, wo er seinen paranoiden Geist temporär zum Schweigen bringen kann. Dabei verfolgt er das ihm schon geläufige Ziel: „Die Seele vermittelst der Sinne und die Sinne vermittelst der Seele zu heilen.“ (248)

Wenn Dorian davon spricht, sich zu heilen, dann zeugt dies von seiner Krankheitseinsicht bezüglich seines geistigen Verfalls und Wahnsinns. Seine Sinne meint er weniger heilen zu müssen, als sie als Mittel der Heilung seiner Seele einzusetzen und spricht nur zu gern von der Vorstellung der Abhängigkeit des Geistes vom Körper (181) – doch Dorian überschätzt sein körperliches Potential. Tatsächlich ist es sein Geist, der langfristig die Bedingungen seiner Krankheit stellt. Zwar kann er Vergessen mittels Drogen herbeiführen, jedoch selbst dann formt seine Fantasie seine Wahrnehmung und er unterliegt den vom Geist induzierten Sinnestäuschungen. Dies erzeugt Angst, da Dorian sich nicht mehr auf seine Sinneswahrnehmungen verlassen kann:

„wie furchtbar war der Gedanke, daß das Gewissen so schreckliche Hirngespinnste erzeugen, ihnen sichtbare Form und Bewegung geben konnte! Was für ein Leben war ihm beschieden, wenn Tag und Nacht die Schatten seines Verbrechens in dunklen Ecken auf ihn lauerten, ihn von verborgenen Winkeln aus narren, ihm ins Ohr flüsterten, wenn er beim Mahle saß, ihn mit eisigen Fingern weckten, wenn er im Schlafe lag!“ (268 f.)

Dorian erkennt in diesem Moment, wie leicht er durch die Unzuverlässigkeit seiner Wahrnehmung bloßgestellt und Opfer seiner Fantasie und Zwangsvorstellungen werden kann. Sein Ich hat jene Fäden aus der Hand verloren, die körperliche Sinne und Geist verbinden und so sinnliche Erfahrungen, zeitliche Orientierung, Erinnerungen usw. in logische

Zusammenhänge bringen und gemeinsam verarbeiten. Sein Ich – fragmentarisiert und multipel, wie er es selbst zu Zeiten kultiviert und rühmt – hat sich den Boden unter den Füßen selbst entzogen (253). Die Erinnerung an seine Augenblickserfahrungen „fraß wie eine schreckliche Krankheit an seiner Seele“ (253).

Sein durch die nach außen Verlagerung der Seele zergliederter Leib setzt sich gegen das Ich zur Wehr, das ihm Leid zufügt, ihn missachtet und verleugnet. Der Geist als letzte natürliche Instanz in Dorian Grays unnatürlich konserviertem Körper, wird zum Instrument des Leibes, der die Trennung des Körpers und der Seele nicht länger duldet und die Selbstzerstörung, d. h. die Wiedervereinigung von Körper, Geist und Seele im Tod einleitet.

Seine Autoaggression, seine zerbissenen Lippen (250), sein selbstzerstörerischer Lebenswandel und seine unstillbare Gier nach mehr, die seine Gedanken beherrschen, machen seinen geistigen, psychischen Verfall zudem deutlich. Es ist jedoch nicht nur der geistig-psychische Verfall, sondern auch die kontinuierliche Auflösung seiner ursprünglichen intellektuell-ästhetischen Prinzipien, die seinen Niedergang abzeichnen.

So wie der Handlungsverlauf Dorians geistigen Verfall nachvollziehbar macht, sind auch Dorians Selbstdiagnosen für die differenzierte Betrachtung ergiebig. Nicht nur das von Lord Henry an ihn weitergegebene gelbe Buch, dessen Held Dorian als Vorbild dient und den er als krank beschreibt (198), zeugt von Dorians Einsicht in seine eigene Unzulänglichkeit und Krankheit.

In gleicher Weise spricht er in der Wir-Form von der Krankheit der Neuen Hedonisten, von deren traumlosen Nächten, die „verliebt in den Tod“ (178) machen. Der Aspekt der Idealisierung des Todes als ultimative Erlösung vom verachteten Leib und Leben zeigt sich bei allen drei hier untersuchten Protagonisten. Dorian diagnostiziert bei sich bereits sehr früh Lebensüberdruß und einen Geist, der „[...] von der Krankheit des Tagträumens verwirrt worden ist.“ (178) Als krank bezeichnet er später auch seine Seele, weil sie unzählige Sünden begangen hat, darunter den Mord an Basil: „Seine Seele jedenfalls war krank zum Tode“ (248). Auf dem Bild hat sich der rote Fleck, der sein größtes Vergehen symbolisiert, „wie eine fürchterliche Krankheit weitergefressen“ (248).

Die zunächst kultivierte Krankheit wird so erst im Verlauf seines Lebens *echt*, was an des Esseintes' Vita erinnert: krank ist der Protagonist erst in dem Moment, wo er die Kontrolle und Gestaltungsmöglichkeit seiner *kultivierten* Krankheit verliert, d. h. der Leib gegen das lebensverneinende Programm rebelliert.

Dorians Selbsteinschätzung und Lebensführung – inklusive gesellschaftlicher Bewertungskonzepte – identifiziert ihn nicht nur als Verbrecher und Sünder, sondern nimmt für ihn letztendlich das Ausmaß einer Krankheit an.

In ähnlicher Weise wie des Esseintes, der vor dem hässlichen Leben flieht, später gezwungen ist, dorthin zurückzukehren, sieht sich Dorian – wenn auch auf andere Weise – ebenfalls genötigt, sich dem hässlichen Leben zuzuwenden. Während Dorian dies zunächst noch freiwillig unternimmt, als Spielwiese, um das Grauensvolle und Perverse, Sonderbare und Sündige als letzte Reiz- und Bezugsquelle zu nutzen, ist er später ebenso wie des Esseintes und der Kaufmannssohn *gezwungen*, die hässliche Realität aufzusuchen, bei dem Versuch, sein Programm weiterzuführen.

### ***3. Hugo von Hofmannsthal, ‚Das Märchen der 672. Nacht‘***

#### ***Intellektuell-ästhetische Fluchten in ‚Das Märchen der 672. Nacht‘***

*Das Märchen der 672. Nacht*<sup>1</sup> handelt von einem jungen, schönen und unverheirateten Kaufmannssohn, der sich in Begleitung von vier Dienern aus der Gesellschaft zurückzieht, um ein einsames und ungestörtes Leben nach seinem ästhetischen Geschmack zu führen. Er gestaltet sein Landhaus zu einem ästhetischen Refugium, in das er alle seine Besitztümer, einschließlich der Diener, als feste Säulen seiner Existenz und seines Selbst integriert. Da der Kaufmannssohn sich nicht mit dem wirklichen Leben auseinandersetzt, kommt es zu unterschwelligem Konflikten mit seinen Dienern, die sich ihm nicht so willenslos unterwerfen, wie die leblosen Kunstwerke aus seiner Sammlung. Der Kaufmannssohn, der sich seiner Unangepasstheit in Bezug auf das Leben bewusst ist, fühlt sich durch die Blicke seiner Diener unangenehm an diese Unzulänglichkeit erinnert. Da er sich jedoch nicht dazu bereit fühlt, der stillen Forderung – am Leben teilzunehmen – zu begegnen, zieht er sich immer mehr in seine Träume und fantastischen Refugien zurück und meidet die Diener. Dabei wird das Bemühen des Kaufmannssohns, mit Hilfe erlesener Gegenstände aus der Realität in künstliche Paradiese und Scheinwelten zu entfliehen, damit beantwortet, dass die realen Begebenheiten

---

<sup>1</sup> Hofmannsthal: *Das Märchen der 672. Nacht*. Nachweise in den textspezifischen Analysen erfolgen ohne weitere Kennzeichnung nur als Seitenzahl im Fließtext.

mit der subjektiven Wahrnehmung des Kaufmannssohns immer mehr verschwimmen. Dies wird ihm zum Verhängnis, als er sich durch einen Brief, der Drohungen und Anschuldigungen gegen seinen Lieblingsdiener erhebt, herausgefordert in die Stadt begibt, um sich und seinen Besitz zu verteidigen. Nicht in der Lage, die Streitigkeit bei seiner Ankunft in der Stadt zu erledigen, unternimmt er einen Spaziergang durch die ihm altbekannte Stadt. Auf Grund seiner lebensfernen Subjektivität, der Vermischung von Realität und Trugbild seiner Fantasie, unterliegt er jedoch den auf ihn einstürzenden Eindrücken, die ihn verwirren und ängstigen, sodass er sich in den labyrinthischen Straßen eines ärmlichen Viertels verirrt, aus Unverstand und Ungeschicklichkeit von einem Pferd zu Tode verletzt und schließlich von Soldaten ausgeraubt stirbt. Im Angesicht des ihm widerfahrenden hässlichen Schicksals widerruft er alles, was ihm lieb gewesen ist, und gibt den Dienern die Schuld für sein Ende.

Bei der Deutung des Kaufmannssohns in Hofmannsthal's Märchen fokussiert die Forschungsliteratur dessen soziale Isolierung und Wirklichkeitsflucht und psychoanalytische Aspekte, die sein Verhalten bedingen.<sup>1</sup> Sowohl des Kaufmannssohns dort konstatierte subjektive Spiegelung in seinen Besitztümern, als auch die vom Leben bestrafte Flucht und die Widerlegung seines Programms<sup>2</sup> sind in dieser Arbeit aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten – wenn der leibesphilosophische Ansatz berücksichtigt wird, der auch bei den anderen beiden Romanen zu entwickeln war. Es stellt sich dabei die Frage nach der – unabhängig von Prägung und Vererbung oder ästhetischem Weltbild – zugrundeliegenden ursächlichen Motivation für eine Flucht aus der Gesellschaft und dem Leben in die Kunst. Daran anschließend bedarf es einer Interpretation und Bewertung der Konsequenzen eines

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu die umfangreichen Arbeiten von u. a. Kümmerling-Meibauer: *Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döblin*; Lee: *Die Dualismusprobleme bei Hugo von Hofmannsthal*; Barz, Christiane: *Weltflucht und Lebensglaube. Aspekte der Dekadenz in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne um 1900*. EKF Wissenschaft Literaturwissenschaft. Band 2. 1. Aufl. Leipzig: Edition Kirchhof & Franke 2003. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 2003; Urban, Bernd: *Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen*. Literatur und Psychologie. Band 1. Frankfurt am Main: Lang 1978. Zugl.: Frankfurt/M., Univ., Diss., 1977; Hofmannsthal und Frankreich; Heumann, Konrad: »Stunde, Luft und Ort machen alles« – Hofmannsthal's Phänomenologie der natürlichen Gegebenheiten, in: *Hofmannsthal Jahrbuch zur Europäischen Moderne. Band 7*. Hg. von Gerhard Neumann/Ursula Renner/Günter Schnitzler/Gotthart Wunberg. Hg. von Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Freiburg. Rombach 1999. S. 233–287; Wiethölter: Hofmannsthal, oder, Die Geometrie des Subjekts; Wellbery: Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination.

<sup>2</sup> „So kann dieses Märchen Hofmannsthal's als ‚Widerlegung des Ästhetizismus durch den Ästhetizismus‘ interpretiert werden.“ (Kümmerling-Meibauer: *Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döblin*. S. 212 f.)

solchen Lebenswandels auf Basis der sich daraus ergebenden Annahme einer intellektuell-ästhetisch begründeten Leibesflucht, die sich bereits in den voran besprochenen, Hofmannsthal wohlbekannten Werken zeigte und damit sein Märchen in deren Kontext stellt.

### ***Rückzug aus der Gesellschaft***

*Das Märchen der 672. Nacht* ist eine kurze Erzählung, die mit den enthaltenen Informationen nicht die beiden zuvor besprochenen Romane in ihrem Umfang und ihrer Darstellungsmannigfaltigkeit erreicht, in diesem Sinne weniger Anhaltspunkte für die Interpretation liefert. Dabei ist jedoch die mit der Kürze des Märchens einhergehende Prägnanz einer jeden Aussage zu berücksichtigen, die in ihrer qualitativen Konzentriertheit stellvertretend für die in den anderen beiden literarischen Texten in immer neuen Szenarien wiederholt veranschaulichten Aspekte verstanden und gedeutet werden soll.

Der Kaufmannssohn, so heißt es gleich zu Beginn der Erzählung, wird „bald nach seinem fünfundzwanzigsten Jahre der Geselligkeit und des gastlichen Lebens überdrüssig“ (66). Konsequenterweise zieht er sich aus der Gesellschaft und den damit einhergehenden Verpflichtungen als Gesellschafter, Gast, Gastgeber und aktives Gesellschaftsmitglied zurück. Der Grund für seinen Rückzug aus der Gesellschaft ist in dem Begriff „überdrüssig“ enthalten: der Kaufmannssohn ist die gesellschaftlichen Ereignisse leid, er ist übersättigt und gelangweilt. Seine zwischenmenschlichen Bindungen sind oberflächlicher Natur und zeugen von seiner Distanz und emotionalen Kälte: an seinen Freunden ist ihm „nichts gelegen“ (66), sie sind ihm gleichgültig und Teil eines gesellschaftlich bedingten sozialen Konstrukts, das er nur während seines gesellschaftlichen Lebens als Fassade aufrechterhält. Er durchschaut die Scheinhaftigkeit der durch Konventionen bestimmten Umgangsformen und entscheidet sich dafür, sich an dieser Maskerade nicht länger zu beteiligen.<sup>1</sup>

Darüber hinaus gibt seine Einstellung zu Frauen einen weiteren Hinweis auf seine persönliche Einstellung zum gesellschaftlichen Miteinander. Es heißt, dass „die Schönheit keiner einzigen Frau ihn so gefangen nahm, daß er es sich als wünschenswert oder nur als erträglich vorgestellt hätte, sie immer um sich zu haben“ (66). Abgesehen von dem Hinweis, dass Schönheit für den Ästhetizisten das entscheidende Kriterium einer Auswahl darstellt, wird

---

<sup>1</sup> Vgl. Jäger-Trees: Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes. S. 112 ff. Jäger-Trees konstatiert, dass der Kaufmannssohn einem sozial-verbindlichen Leben eine Absage erteilt.

hier offenbar, dass ihm das weibliche Geschlecht nicht einmal bei Erfüllung seiner hohen ästhetischen Kriterien erduldbar, geschweige denn angenehm ist. Die Ablehnung einer Frau, mit ihrer zentralen Rolle in der Gesellschaft als Verbindungsstelle eines durch Heirat hergestellten erweiterten sozialen Netzwerks und als Verantwortung und Pflichten mit sich bringende ständige Begleiterin und Mutter einer neuen Generation, ist eine Absage an jegliche gesellschaftlichen Erwartungen und Verpflichtungen.<sup>1</sup> Es ist gleichzeitig eine Weigerung, sich am Erhalt der Gesellschaft zu beteiligen. Diese Weigerung stellt zuzüglich der zuvor genannten Position des Kaufmannssohns eine durch Widerstand gegen die erwartete Beteiligung und Integration in das System geäußerte Kritik an der Gesellschaft, ihren Strukturen und Mitgliedern dar. Sein Unwillen, sich in dieser Weise zu binden und zu integrieren, zeugt so von dem Wunsch nach Autonomie, den er mit des Esseintes und Dorian Gray teilt.

Des Kaufmannssohns Unabhängigkeitsbestrebungen werden darin deutlich, dass er sich zwar dem gesellschaftlichen Netzwerk und seinen auch mit seiner Stellung verbundenen Schranken entzieht, nicht jedoch auf unverbindliche Begegnungen verzichtet, die seinem Lebensprogramm Anregung geben. „Er war aber keineswegs menschenfeindlich, vielmehr ging er gerne in den Straßen oder öffentlichen Gärten spazieren und betrachtete die Gesichter der Menschen.“ (66) Dieser Aussage nach ist es auch nicht das Gefühl von Unzulänglichkeit, Angst und Schwäche, das ihn zu einem Rückzug aus der Gesellschaft bewegt, sondern die Erkenntnis, dass sie seiner nicht würdig ist, da sie seinen ästhetischen Kriterien nicht entspricht und seinem individualistischen Lebensprogramm zuwiderläuft. Weiteres Indiz hierfür ist die Tatsache, dass er zwar die meisten seiner Diener entlässt, aber dennoch in der Stadt wohnen bleibt. Nur im Sommer, wenn es unerträglich heiß dort ist, zieht er für ein paar Monate in sein Landhaus in den Bergen. Doch auch hier ist er nicht gänzlich allein:

„Wenn in der Stadt die Hitze des Sommers sehr groß wurde und längs der Häuser die dumpfe Glut schwebte und in den schwülen, schweren Vollmondnächten der Wind weiße Staubwolken in den leeren Straßen hintrieb, reiste der Kaufmannssohn mit seinen vier Dienern nach einem Landhaus, das er im Gebirg besaß, in einem engen, von dunklen Bergen umgebenen Tal. Dort lagen viele solche Landhäuser der Reichen.“ (69)

---

<sup>1</sup> Ähnliches konstatiert Klee in Bezug auf den Dandy aus Max Nordaus Sicht: „Die Egomane, die Nordau den beiden Autoren vorwirft [in diesem Fall Wilde und Huysmans; A.K.], wird in der Figur des Dandys verkörpert. Der Dandysmus eines Barbey d'Aurevilly oder Charles Baudelaire ist die Keimzelle einer physischen Opposition zur bürgerlichen Welt. Der Dandy ist ein körperliches Kunstwerk. Er arbeitet nicht, pflanzt sich nicht fort, stellt die Grundwerte der Gesellschaft in Frage, allen voran die Essentialität der Geschlechtertrennung.“ (Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. S. 306)

Des Kaufmannssohns Rückzug aus der Gesellschaft vollzieht sich also nicht allein über die räumliche Errichtung seines ästhetischen Refugiums (Haus und Garten), sondern insbesondere über ein bewusst konzipiertes Separationsmodell, mit dem er sich von der ihm zugehörigen Gesellschaftsschicht, deren räumliche Präsenz angedeutet ist, kategorisch abgrenzt und isoliert.

Des Kaufmannssohns Lebensprogramm ist darauf ausgelegt, dem Beobachten, der Huldigung des Schönen und der Kultivierung der eigenen Person nachzugehen. Der Kaufmannssohn selbst ist „sehr schön“ (66), er hat schöne Hände und legt stets größten Wert auf Körperpflege und Aussehen – selbst nachdem er nicht länger gesellschaftlichen Verkehr betreibt. Die hier implizierte Selbstkultivierung eines Dandys, der sich in der Öffentlichkeit als eigenes Kunstwerk zur Schau stellt und seinem Lebensgefühl auf diese Weise Ausdruck verleiht, verlagert der Kaufmannssohn von der expliziten öffentlichen Sphäre zunächst in den anonymen bzw. unverbindlichen Raum eines öffentlichen Gartens, in dem das Beobachten und Beobachtetwerden stattfindet. Anschließend übt er diese allein im Privaten aus, wobei dem Protagonisten – wie schon bei des Esseintes und Dorian Gray – das eigene Beobachten und Analysieren bedeutsamer ist, als die als albern erkannte Selbstpräsentation im Auge der Öffentlichkeit. Besonderes Gewicht kommt hierbei einer in andere Gegenstände verlagerten Selbstkultivierung zu, die sich weg vom eigenen, natürlichen Körper und Leib in die Kunst hinein bewegt und einen artifiziellen und nach ästhetischen Kriterien erwählten Ersatzkörper bevorzugt.

Allein ist der Kaufmannssohn auch in seiner privaten Sphäre nicht, da seine Diener ihn ständig umgeben. Diese Diener werden von ihm als unangenehme Beobachter identifiziert. Unangenehm, da sie ihn repräsentativ für die Gesellschaft mit ihren Blicken auf seine aufgegebenen gesellschaftlichen Funktionen hinweisen, ihn so in seiner körperlichen und intellektuellen Bewegungsfreiheit einengen und somit seinen Rückzug aus der Gesellschaft auch hinfällig machen. In einer Linie hiermit fühlt er sich von ihnen wie von Hunden umkreist (67) und gegen seinen Willen, seine intellektuellen Bemühungen und Fluchtübungen gezwungen, in einem ermüdenden Maß an sich selbst, seine soziale Beziehung zu den Dienern und an seine reale körperliche und gesellschaftliche Bindung und Verpflichtung zu denken.

Beleg für des Kaufmannssohns intellektuellen Rückzug aus der Gesellschaft ist auch seine betonte Klugheit (67), der er besondere Beachtung innerhalb der Konstruktion seines Selbstbildes schenkt und die ihn auch zur Selbstreflexion bewegt. Mithilfe seines Intellekts erkennt er die Schwachstellen der Gesellschaft, gleichermaßen wie jene der Kunst, wenn er

ihre Nichtigkeit ebenso wie ihre Schönheit begreift (67). Gleich des Esseintes, Lord Henry und Dorian Gray, bei denen es ausdrücklich auf die intellektuelle Beweglichkeit und Distanz als Voraussetzung für ihre Erhabenheit über die gemeinen Bürger ankommt, wird der Kaufmannssohn durch seine herausragende Klugheit charakterisiert, welche es ihm ermöglicht, sich von der Gesellschaft und ihren Zwängen freizusprechen und autonom zu agieren. Schließlich berauscht er sich an seiner „Einsamkeit“ (67) – diese kann nur als eine Einsamkeit intellektueller Natur verstanden werden, da er permanent von seinen Dienern umgeben ist. In diesem Sinne sieht er sich auch als Teil einer Elite<sup>1</sup>.

Diese Intellekt basierte Opposition zur Gesellschaft festigt sich durch die Selbstreflexion und Selbsterkenntnis des Kaufmannssohns zu einem Zwiespalt zwischen dem persönlichen Selbstverständnis des sich autonom fühlenden Protagonisten und den an sich selbst erkannten, durch Prägung initiierten Verhaltens- und Denkmustern.

### ***Widerstand gegen Prägung***

Wie gezeigt, handelt der Kaufmannssohn auf Basis seiner intellektuellen Überlegenheit autonom, wenn er sich aufgrund der von ihm als nicht seiner würdig erkannten gesellschaftlichen Strukturen von der Gesellschaft emanzipiert und seinen eigenen Lebensmaximen folgt. Gleichzeitig offenbart der Kaufmannssohn jedoch auch eine andere Seite der intellektuell-ästhetischen Medaille: er identifiziert seine eigene Unzulänglichkeit. Diese Unzulänglichkeit rührt daher, dass der Kaufmannssohn die an ihn gestellten Erwartungen der Gesellschaft bzw. ihrer Vertreter (Diener) erkennt, ihnen aber nicht entspricht. Das Gefühl der Unzulänglichkeit basiert also auf einer dem Kaufmannssohn widerfahrenen gesellschaftlichen Prägung während seiner Sozialisation als Kind. Der Kaufmannssohn ist nicht gewillt, sich diesen Erwartungen zu stellen und will sein Leben selbst bestimmen. Daher zieht er sich aus der Gesellschaft zurück und geht keine Bindung mit einer Frau ein. In seinem ästhetischen Refugium – dem Landhaus – sieht er sich diesen sozialen Erwartungen dennoch konfrontiert: die Blicke der Diener stellen stumme

---

<sup>1</sup> Auf dies weist Fischer mit Akzentuierung des feinfühligem Bewusstseins dieser Elite hin: „Die bewußte Selbstverortung außerhalb der Konventionen und Maximen der zeitgenössisch-bürgerlichen Gesellschaft verweist insofern auf die von Hofmannsthal innerhalb seines *d'Annunzio*-Essays postulierte Zugehörigkeit zur Elite eines sublimen Empfindungsvermögens – einer Elite, die unter ihrer Fähigkeit, mehr und genauer sehen und erkennen zu können, zwar einerseits leidet, sich andererseits jedoch durch diese kreative Feinfühligkeit ihres Bewußtseins vor ihren Mitmenschen auszeichnet und nachdrücklich von ihnen abgrenzt.“ (Fischer: *Dédoublement*. S. 223)

Forderungen an ihn. Dadurch, dass die Diener einen Teil seiner gesellschaftlichen Vergangenheit (Prägung) repräsentieren, stellen sie zwar einerseits eine unangenehme Rückverbindung zur Gesellschaft her, andererseits verkörpern sie für den Kaufmannssohn eine eigentümlich große persönliche Bedeutung, weshalb er sich nicht von ihnen trennen will. Die Alte beispielsweise erinnert ihn „an die Stimme seiner eigenen Mutter und an seine Kindheit, die er sehnsüchtig liebte“ (68). Die ihm wichtige Kindheit zeugt von seiner noch immer bestehenden Verbindung zu familiärer und gleichzeitig gesellschaftlicher Prägung, der er sich nicht entledigen will und kann. Zugleich aber fühlt er sich in seinem intellektuell-ästhetischen Lebenswandel bedroht, da er erkennt, dass das in der Realität verankerte Leben der Diener seiner künstlich erschaffenen, intellektuell kultivierten Distanz zum Leben überlegen ist, dass sie sein Konstrukt durch diese Existenz und ihre ständige Präsenz gefährden: „Er fühlte sie leben, stärker, eindringlicher, als er sich selber leben fühlte“ (70). Doch weder bereit, um der Sicherung seiner ästhetizistischen Lebensweise willen, die Diener wegzuschicken, noch ihren indirekten, stummen Forderungen Folge zu leisten, flieht er sie. Dies geschieht, indem er sich entweder im Garten versteckt, sie zu passiven Kunstgegenständen ästhetisiert und damit gefügig macht, oder offensiv ihre Nähe sucht, so dass ihre Blicke ihn nicht in den Rücken treffen können. Der Kaufmannssohn befindet sich also in einem Zwiespalt, aus sich widerstrebenden Bedürfnissen: einerseits will er seine auf den Dienern basierenden schönen Erinnerungen und Tagträume – für die ihre Anwesenheit obligatorisch ist – nicht aufgeben und andererseits sieht er die Notwendigkeit, die durch sie hervorgerufene Rückverbindung zur Gesellschaft zum Schutze seiner autonomen Existenz zu durchtrennen. Dies stellt sich als ein inneres Kräfteressen dar, das sich zwischen seinem gewählten intellektuell-ästhetischen Lebensprogramm und seiner körperlichen und geistigen Prägung abspielt. Dabei fordert der Kaufmannssohn seine eigenen körperlichen und geistigen Dispositionen heraus und untergräbt damit seine eigenen Lebensvoraussetzungen, indem er jegliche Anpassung ablehnt und sein Leben in die Kunst verlagert – und sich dennoch gleichzeitig dem Anpassungsdruck fast permanent aussetzt.

Wie stark diese Rückverbindung zur Gesellschaft durch die Diener ist, kommt innerhalb der Sphäre des Beobachtens (Beobachtetwerdens) und damit des Erinnerns (Erinnertwerdens) an gesellschaftlich eingeforderte (und bei Versäumen sanktionierte) Funktionen und Verantwortungen des Kaufmannssohns zum Ausdruck. Ihre Blicke *heften* (70) sich an ihn und er kann diese nur schwer abschütteln. Sie verursachen außerdem ein Gefühl der Beklemmung in ihm, das durch seine intellektuelle Überlegenheit und quälende Erkenntnis über das Leben

hervorgerufen wird, die es ihm ermöglichen, die Unwissenheit und Verletzlichkeit der Diener in Verbindung mit dem Leben und ihrer absehbaren Zukunft auszumachen.

Die deklarierte Klugheit und reflexive Selbstdistanz des Kaufmannssohns ermöglichen es ihm, sich auch selbst zu belächeln und für sich Rührung zu empfinden (70). Dies ist ein Verhaltenszug, wie er einer von außen an ihn herangetragenen Bewertung, einer Bemitleidung und nachgiebigen Fürsorge entspricht, die sich über sein Wesen und Streben hinwegsetzt und ihn aus einer Perspektive betrachtet, die einer ihm nahestehenden Person gehören könnte (z.B. seiner Mutter), die eine emotionale Bindung zu ihm pflegt (Rührung) und sich über sein Verhalten wundert. Für die Diener jedoch ist eine derartige Entlastung des Konflikts nicht möglich. Sein Widerstand gegen ihre Rolle als Vertreter gesellschaftlicher Erwartung und Prägung – in Form seiner Flucht in die Kunst und einer durch sie initiierten Fantasiewelt – steht durch sie unter ständiger Belagerung, wenn dieser auch beginnt, schwächer zu werden.

Widerstand gegen das Erbe seiner Familie und Schändung ihres Rufs wie Jean des Esseintes es betreibt, liegt dem Kaufmannssohn fern. Vielmehr scheint er das Erbe seines Vaters und seiner Mutter (wie Dorian Gray) anzunehmen. Dabei handelt es sich um die Verwahrung und Hortung von Erinnerungen an die Mutter (z.B. durch die alte Dienerin) und seinen Selbstvergleich mit dem Vater, den er zu verstehen beginnt, indem er dessen Lebenswandel – vor allem das Sammeln von Kunstgegenständen und Anhäufen von Besitztümern – in gewissem Maße imitiert und die Konsequenzen dieser Abhängigkeit zu spüren bekommt. Dies geschieht insbesondere durch das Eintreffen eines Drohbriefes: „Er begriff zum erstenmal, was ihn als Knabe immer zum Zorn gereizt hatte, die angstvolle Liebe, mit der sein Vater an dem hing, was er erworben hatte [...]“ (73). Das Abhängigkeitsgefühl quittiert er mit einem Wutausbruch, bei dem er seinen Rock und Gürtel mit Füßen tritt (73), und mit dem Entschluss, der Angelegenheit auf den Grund zu gehen. Seine Widerstände gegen Bindung und Dependenz an äußere Umstände werden hier nochmals offenkundig, gleichzeitig auch sein Bemühen, Störfaktoren und Bedrohungen für seine Existenz aktiv zu beseitigen.

Wie auch bei den anderen beiden Protagonisten des *Esseintes* und *Dorian Gray* ist der Widerstand gegen Prägung nicht ausreichend, um das Gefühl bzw. die Überzeugung von der eigenen Souveränität zu erlangen. Die konsequente und rigorose Befreiung von jedweder Determination findet auch beim Kaufmannssohn durch eine Körper-, Leibes- und Lebensflucht statt, welche im Anschluss genauer erklärt wird.

## ***Körper-, Leibes- und Lebensflucht***

Der Kaufmannssohn ist, wie Dorian Gray und des Esseintes, ein moderner Prinz, der einem Kult der Schönheit anhängt und sich selbst und die schönen Kunstobjekte darin integriert. Hauptbestandteil seiner Welt sind die Ornamente als Urform der Kunst, denn alles geht von ihnen aus.<sup>1</sup> Der Kaufmannssohn ist ein Ästhetizist, der sich mit schönen Dingen umgibt und in kunstvollen und kostbaren Objekten und Ornamenten eine Welt sieht, die ihm die Realität und das Leben in der Wirklichkeit ersetzt. „Allmählich wurde er sehend dafür, wie alle Formen und Farben der Welt in seinen Geräten lebten.“ (66) Seine Besitztümer, ihre Farben, Formen und Eigenschaften sind ihm Ersatz für alle Aspekte des Lebens: für Tiere und Blumen, Bewegung und Ruhe, Tanz und Tod, Länder, Völker und Meere, Mond und Sterne. Der Kaufmannssohn widmet seine Zeit „diesen Geräten, die nichts Totes und Niedriges mehr waren, sondern ein großes Erbe, das göttliche Werk aller Geschlechter“ (67), und belebt diese kraft seiner Fantasie. Die Energie, die der Kaufmannssohn in die Belebung der toten Gegenstände investiert, fehlt ihm – wie des Esseintes auch – im realen Leben, dem er sich mehr und mehr entzieht.<sup>2</sup> Seine Flucht in den Bereich der Intellektualität, Träumerei und Illusionen ist prägnantes Charakteristikum seines Ästhetizismus, der lebensfeindliche Züge annimmt. Diese lebensfeindlichen Züge sind unterschiedlicher Art. Zum einen ästhetisiert und verherrlicht der Kaufmannssohn den Tod zu Beginn seines Rückzuges aus der Gesellschaft und erteilt damit dem Leben eine Absage. Der Tod hat für ihn „etwas Feierliches und Prunkendes“ und kommt „einem fremden wunderbaren Geschick“ gleich, das er dem Leben vorzieht. (67) So vorgestellt, sieht er ihn langsam „über die von geflügelten Löwen getragene Brücke“ (67) heraufkommen.

---

<sup>1</sup> Ein Gedanke, der in der Kunstwissenschaft und Anthropologie des 19. Jahrhunderts aufkommt: Das Ornament wird hier, so legt Christian Moser dar, als „Urform der visuellen Kunst identifiziert“. Zentrale Aufmerksamkeit erhält dabei folgende Überlegung: „Wie ist es zu erklären, dass die Kunst in ihren ‚primitiven‘, vermeintlich naturnahen Anfängen eine derart abstrakte Formsprache entwickelt hat?“ Eine der Antworten, welche sich an dem Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl (*Stilfragen*, 1893) orientiert, „verstehet die geometrischen Formen als Produkt eines dezidierten Gestaltungswillens. Die archaischen Ornamente sind demnach von Anfang an Kunst, Gegenstand eines zweckfreien Spiels der Formen.“ (Moser, Christian: *Ethnologie und Anthropologie*, in: *Linienwissen und Liniendenken*. Hg. von Sabine Mainberger/Esther Ramharter. 1. Auflage. Berlin, Boston. de Gruyter 2017. S. 141–201. S. 151 f.)

Dieser Gedanke findet sich auch bei Wilde. Vgl. das Essay Wilde, Oscar: *The Decay of Lying*, in: *The first collected edition of the works of Oscar Wilde. Intentions and The soul of man*. Hg. von Robert Ross. London. Dawson of Pall Mall 1969. Hier heißt es unter anderem über die Künste: „[...] they have their technique, [...] their subtle secrets of form and colour...“ (S. 78) und „Art begins with abstract decoration“ (S. 84).

<sup>2</sup> Hier sei an die eingangs der Studie angesprochene Lebensflucht, Selbstverdopplung und Ich-Zersplitterung erinnert. Vgl. *KAPITEL I*, Unterkapitel 5. *Die Ausarbeitungsformen von Seele, Geist und Körper in den drei literarischen Texten: Einführung*.

Zum anderen akzeptiert er die Wirklichkeit nicht als solche, sondern verwandelt diese mit Hilfe der Sinne und seiner Vorstellungskraft in einen stimmungsträchtigen Gegenentwurf, den er mit künstlerisch raffinierten und erlesenen Zügen ausstattet, die des Kaufmannssohns Persönlichkeit und Geschmack entsprechen. Dabei schwelgt der Kaufmannssohn mit Vorliebe in der Vergangenheit und in den literarischen Beschreibungen über die Leben anderer großer Menschen, über Könige und ihre Kriege. Anstatt selbst aktiv zu leben, hängt er wie paralysiert diesen Bildern seiner Gedankenwelt nach. Er lässt sich jedoch auch durch andere Kunstgegenstände, wie beispielsweise Einrichtungsgegenstände, Schmuck und Zierrat zu Tagträumereien anregen, die er für diese Funktion auswählt und hortet:

„Ja, die Schönheit der Teppiche und Gewebe und Seiden, der geschnitzten und getäfelten Wände, der Leuchter und Becken aus Metall, der gläsernen und irdenen Gefäße wurde ihm so bedeutungsvoll, wie er es nie geahnt hatte.“ (66)

Alles in seinem Besitz ist dabei Fluchtpunkt seiner Lebensnegierungen. Die in der Forschung geläufige allgemeine Feststellung, dass der Kaufmannssohn in und durch seine Besitztümer lebt, da sie ihn in die von ihm so geliebten Fluchtwelten und auf Fantasiereisen tragen, ist zu ergänzen: sie sind noch weit mehr als das. Wie schon bei des Esseintes und Dorian Gray, dienen auch dem Kaufmannssohn die seinem Wesen entsprechend ausgewählten Preziosen als Speicherorte bei der Verlagerung seines Ichs bzw. einzelner ‚Splitter‘ davon außerhalb seines natürlichen Körpers und seiner Leibeinheit. Sie sind „Ausgeburten“ seiner „tiefsten Wünsche“ und somit bedeutungsvolle Repräsentanten seines Selbst. (73) Die metaphorische Verwendung des Begriffsfeldes der Geburt legt nahe, dass seine Besitztümer von ihm mittels eines schöpferischen Aktes im Geiste gezeugt, mit „geheimnisvollen“ (73) Inhalten aufgeladen und aus ihm heraus *neugeboren* und belebt werden. In Übereinstimmung hierzu bezeichnet er sie auch als seine „Kinder“ (73).<sup>1</sup> Seine Diener, „mit denen er durch die Gewohnheit und andere geheime Mächte völlig zusammengewachsen war“ (73), sind hier mit eingeschlossen: Sie sind viel mehr als nur ein Teil seines Besitzes, sie sind Ersatzkörper, in

---

<sup>1</sup> Dieser im Erzähltext angelegte Hinweis auf tieferliegende Beweggründe für des Kaufmannssohns Auswahl von Preziosen und seinen daraufhin ausgelegten ästhetizistischen Lebenswandel kann als eine Einladung gelesen werden, eben jene Reichtümer des Kaufmannssohn ebenso wie alles durch seinen ästhetizistischen, subjektiven Blick gefilterte auf eine der Figur eingeschriebene, tiefere Bedeutung hin zu untersuchen und zu deuten. Der rein subjektive und daher selektive und beschränkte Wahrnehmungsmodus des Kaufmannssohns, den der Leser im Märchen nachvollziehen kann, erweist sich als eine Illustrierung der Befangenheit des Individuums (psychisch und körperlich) entgegen intellektueller Distanzbestrebungen und verweist zugleich auf die Unmöglichkeit einer Reduzierung des Individuums, weder auf seine Körperlichkeit noch auf seinen Geist und Verstand. Das Individuum erscheint vor diesem Hintergrund nicht positivistisch erfassbar, es sperrt sich einer eindeutigen, objektiven Diagnose. Vgl. auch *Kapitel VI, Unterkapitel 3. Physiognomische und pathognomische Deutungsmomente in ‚Das Märchen der 672. Nacht‘*.

denen er mehr lebt, als in sich selbst. All des Kaufmannssohns Besitz stellt somit einen Teil seines absichtlich fragmentarisierten Ichs dar, das seine natürliche Leibeinheit hintergeht, um der Bindung an das Leben und der menschlichen Natur zu entgehen. Dabei lassen sich beim Kaufmannssohn Kennzeichen einer Eigendynamik seines Programms erkennen, da er bei seinen Kunstgegenständen als von der Verkörperung von „schmerzlichsüßen Erinnerungen, [...] halbunbewussten Erwartungen und [...] Unsagbare[m]“ (73) spricht und somit eingesteht, dass er sich nur mit Einschränkung über die tatsächlich nach außen verlagerten Inhalte bewusst ist. Zudem gewinnt er in ganz besonderem Maße erst Erkenntnis über die Auswirkungen des vorangeschrittenen Prozesses einer Körperflucht und damit einer Zerstörung der Leibeinheit bei Ankunft des Briefes, der seinen Lieblingsdiener eines Verbrechens beschuldigt, denn er fühlt sich, als wenn man „seinen innersten Besitz beleidigt und bedroht hätte und ihn zwingen wollte, aus sich selber zu fliehen und zu verleugnen, was ihm lieb war [...] und es kam ihm vor, als zöge sich lautlos der ganze Inhalt seines Lebens aus ihm“ (73). Er definiert sich nicht mehr nur über seinen Besitz und identifiziert sich mit dessen Inhalt, sondern er ist auch nahezu nichts anderes mehr. Zusammen bilden seine Besitztümer einen künstlichen Körper, aus dem er sich nicht zurückziehen gewillt ist.<sup>1</sup>

Was bei des Esseintes und Dorian Gray bis ins physiognomische Detail zur Anschauung gebracht ist, bleibt hier jedoch nur gesagt: Seine Reichtümer sind tiefster, intimster Ausdruck seines Inneren, „seines Suchens und Sorgens, [...] der undeutlichen tiefsten Wünsche seines Lebens“ (73 f.), wie er es bereits von seinem Vater kennt. Dementsprechend will er sie mit dem eigenen Leben beschützen, denn wie er es über den König der Vergangenheit feststellt, dass er „hätte sterben müssen, wenn man ihm seine Länder genommen hätte“ (74), erkennt er es in gleicher Weise über sich und seine Diener. Hierin liegt die Erkenntnis über sich selbst und seine Lebensunfähigkeit ohne seine Besitztümer. Damit kongruent ist seine Selbstreflexion im Verlauf seiner Wanderung durch die Stadt: „Seltsam war alles von ihm gefallen und ganz leer und vom Leben verlassen“ (80) ist er nur noch eine *leere* Hülle, weil er den Inhalt seines Lebens (und Splitter seines ‚Ichs‘) in seinem Haus zurückgelassen hat.

Entscheidend für seine ästhetizistische Lebensweise ist dabei – ähnlich wie bei des Esseintes – nicht der materielle, realistische Wert, sondern die in ihnen gespeicherten Gedanken und

---

<sup>1</sup> Hier sei auf eingangs dargelegte Hintergründe in Bezug auf das ‚zersplitterte Ich‘ verwiesen, dass vor diesem Erkenntnishorizont absichtsvoll kultiviert wird, indem etwa Aspekte seiner Erinnerung und auch seiner momentanen Gedanken und Gefühle gezielt nach außen verlagert und dort ‚fixiert‘ werden.

Erinnerungen als Aspekte seines Selbst, die er zu jeder Zeit rezipieren und nutzen kann.<sup>1</sup> Dies kann jedoch – vor allem bei lebendigen Besitztümern – problematisch sein. Das Aussehen und Altern der in die Jahre gekommenen Dienerin beispielsweise ist seinem Schönheitsideal von Jugend und Unvergänglichkeit prinzipiell zuwider und ein unangenehmer Störfaktor in seiner ästhetizistischen Welt, aber die Alte besitzt memoirische Qualitäten, die dieses Defizit ausgleichen:

„Die Haushälterin war eine alte Frau; [...] Sie war sehr still, und die Kühle des Alters ging von ihrem weißen Gesicht und ihren weißen Händen aus. *Aber* er hatte sie gern, weil sie immer im Hause gewesen war und weil die Erinnerung an die Stimme seiner eigenen Mutter und an seine Kindheit, die er sehnsüchtig liebte, mit ihr herumging.“ (67 f.)<sup>2</sup>

Der Kaufmannssohn ist darum bemüht, die verhasste körperliche Realität seiner lebenden Besitztümer, die ihn „Grauen“ und „tödliche Bitterkeit“ (70) empfinden lassen, zu ignorieren und ausschließlich von den geistigen Vorstellungen zu zehren, die sie repräsentieren. Gleichsam wähnt er sich einsam, aber seine kultivierte Einsamkeit wird durch die Präsenz der Diener – wenn er sie gerade nicht durch seinen ästhetizistischen Blick in Schach hält – immer wieder aufgehoben.

Bei seinem Lieblingshelden, dem König der Vergangenheit, geht es um die *Vorstellung* des Besitzes der Länder und Reichtümer, „die er zu beherrschen träumte und die doch so unendlich groß waren, daß er keine Macht über sie hatte und keinen Tribut von ihnen empfing, als den Gedanken“ (74). Auch beim Kaufmannssohn ist es die *Vorstellung* und das „Denken schöner Gedanken“ (67), die seinem Dasein Inhalt geben, ihm Macht über seine Besitztümer verleihen und Distanz zum wirklichen Leben ermöglichen. Daher kommt es auch dazu, dass der *Gedanke* und die *Vorstellung* einer Gefahr – viel mehr als eine tatsächliche Bedrohung – ihn bewegt, sein schützendes Refugium zu verlassen. Es heißt über die Ankunft des anonymen Briefes, der seinen Lieblingsdiener eines Verbrechens beschuldigt – wohlgemerkt mit leeren Drohungen – : „Je mehr er nachdachte, desto erregter wurde er und desto weniger konnte er den Gedanken ertragen, eines dieser Wesen zu verlieren“ (73).

---

<sup>1</sup> Die Protagonisten verdeutlichen hierbei, dass Fantasiekonstrukte und Vorstellungen Reales gleichwertig ersetzen können. Dies geht zurück auf zeitgenössische Überlegungen zum Leib und der durch ihn vollzogenen Wahrnehmung der Welt, welche darauf hinauslaufen, dass letztlich alles ‚nur‘ Vorstellung des Geistes ist. Wichtige Figuren „der anthropologischen Wende des 19. Jahrhunderts“ in diese Richtung sind Schopenhauer, Nietzsche und Wagner. Sie alle zeigen, so Stefan Pegatzky, die Tendenz der „Verleiblichung‘ des Denkens[...]: die Anerkennung des Leibes als unhintergehbaren Ausgangspunkt der Welterschließung“. Pegatzky: Das poröse Ich. S. 23.

<sup>2</sup> [Kursive Hervorhebung; A.K.]

Obwohl der Brief nur einen seiner Diener angreift und auch überhaupt keine Forderungen stellt, sieht der Kaufmannssohn sich in seiner *Vorstellung* bereits aller seiner Diener entrissen. Lediglich der *Gedanke* des Verlustes ist ihm bereits so unerträglich, dass er seine Existenz im Refugium riskiert, um eben jene Gedanken des ruhigen Besitzes wieder herstellen zu können. Seine Resolution in die Stadt zu ziehen, ist als eine Art Selbstverteidigung zu verstehen, die durch Verlust- und Existenzängste geschürt wird und nicht dem Empfinden von Kraft oder einem Wunsch zur Herstellung von Ehre und Gerechtigkeit entspringt. Er fürchtet sich vor Veränderungen in seinem ästhetizistischen Reich, das ihn selbst repräsentiert.

Die konstatierte Distanz zu sich selbst kann er zu den Dienern nur schwerlich aufrecht erhalten, da sie zu Gefäßen seines Ichs geworden sind, während sein eigener Körper, in dem er haust, nahezu irrelevant ist. In einer Linie hiermit zwingen sie ihn durch ihre Anwesenheit, ihre alles andere als seinen ästhetischen Kriterien entsprechende Existenz und ihre impliziten Erwartungen zurück in seinen durch intellektuell-ästhetische Maßnahmen negierten Körper und machen ihm die zerstörte Leibeinheit bewusst. Dabei ist folgende Stelle zu beachten:

„Und dabei hatte er nie den Gedanken, daß sie ihn unmittelbar ansahen, ihn, der gerade mit gesenktem Kopfe umherging, oder bei einer Nelke niederkniete, um sie mit Bast zu binden, oder sich unter die Zweige beugte; sondern ihm war, sie sahen sein ganzes Leben an“. (71)

Seine oberflächenbasierte und körperbetonte Kommunikationsplattform, die er aus seinem Leib in seine Besitztümer verlagert hat, und diese Besitztümer, die er zu Speicherorten seines Ichs modifiziert hat, lassen den Blick auf sein ganzes Leben fallen und nicht nur auf ihn in seinem Körper, wie er geht oder steht, sondern auf alles, was ihn ausmacht: sein Leben in der Form dieses Besitzes.

Dissoziation im Verhältnis zu seinem Körper macht sich auch dadurch bemerkbar, dass er keine Angst um sich selbst in direktem Sinne (z. B. körperlicher Schaden) hat, sondern vielmehr um den Tod der beiden älteren Diener besorgt ist, da es ein Verlust seines nach außen verlagerten Selbst bedeuten würde. Gleichzeitig ist er über den möglichen weiteren Verlauf des Lebens der jungen Dienerinnen in einem „luftlose[n]“ (70), vorprogrammiert leidvollen Leben beunruhigt. Des Weiteren gibt seine enge Verbindung mit den Dienern über die soziale Ebene hinaus auf der körperlichen und gedanklichen Ebene („geheime Mächte“ (73)) Anlass, sie als integrierten Teil seines Leibes zu verstehen: denn ohne hinzusehen, weiß er, was sie tun (70 f.) und er erlebt ihr Leben bzw. ihr Älterwerden spürbar

mit.<sup>1</sup> Die Distanz zu seinem Körper wird auch an anderem Ort deutlich und zwar auf seinem Irrweg durch den unbekanntem Teil der Stadt, als er auf einem schmalen Brett über einen Abgrund auf eine Gittertür zu balanciert. Voller Angst, abzustürzen, „warf er seinen zitternden Körper durch die Öffnung hinein auf den harten Boden“ (80). Der Kaufmannssohn erlebt sich außerhalb seines Körpers und wirft nicht *sich*, sondern seinen Körper durch die Öffnung.

Die Nachaußenverlagerung seines Ichs in Ersatzkörper ist nur ein Teil der Körper-, Leibes- und Lebensflucht des Kaufmannssohns, denn neben einer genauen Auswahl von Gegenständen und deren ästhetizistischer Umwandlung in seiner Vorstellung, bedarf diese Maßnahme einer kontinuierlichen Kontrolle, da der Kaufmannssohn sich dabei in eine Abhängigkeit von jenen Gütern begibt. Dabei ist die Vorstellungskraft als Mittel der Transformation von entscheidender Bedeutung und bedarf kontinuierlicher Nahrung durch neue Substitute, die dem Kaufmannssohn helfen, die Künstlichkeit seiner Existenz unter sich ändernden Bedingungen aufrechtzuerhalten und die Ausgrenzung vom natürlichen Leben fortzuführen. Mit anderen Worten: Der ‚entleerte‘ Kaufmannssohn nimmt sich selbst in Form von ästhetischen Gegenständen – die Teile seines nach außen verlagerten Ichs beinhalten oder repräsentieren – mit. Bemühungen diesbezüglich lassen sich insbesondere auf seinem Weg durch die Stadt erkennen: Da der Reichtum an Erlesenem und Wertvollem für den Ästhetizisten tiefere persönliche Relevanz besitzt, entwickelt er sein Wissen um diese Güter und besonders seine Wahrnehmung dieser Schätze. Wie des Esseintes und auch Dorian Gray kennt sich der Kaufmannssohn daher unter anderem mit Edelsteinen gut aus. Im Laden des Juweliers in der Stadt zeigt er ähnliche Denkmuster wie des Esseintes bei der Auswahl von Schmuckstücken – was die bereits angesprochene grundsätzliche Lebensweise einer Nachaußenverlagerung seines Selbst an einem weiteren Beispiel illustriert: Beim Kauf eines Schmuckstücks für seine alte Dienerin, die Erinnerungen an seine Kindheit und seine Mutter verkörpert, folgt er Kriterien, die auf Basis einer Entsprechung von menschlichen Merkmalen Dinge nach ihrer Physiognomie und ihrem pathognomischen Ausdruck bewertet: Er schreibt einem Halbedelstein menschliche Eigenschaften und Emotionen zu: Es „sah ihm der blasse, eher melancholische Stein in einer seltsamen Weise zu ihrem Alter zu passen; und die altmodische Fassung war von der gleichen Traurigkeit.“ (75). Der traurig wirkende Schmuck mit dem melancholischen Stein repräsentiert durch sein Aussehen und die dadurch

---

<sup>1</sup> Er spürt diesbezüglich einen „Alpdruck“ und es „lag ihm die Schwere ihres Lebens [...] in den Gliedern“. (70)

verursachten Empfindungen die alte Dienerin in ihrem ganzen Wesen und somit einen Teil seines Ichs. Der Schmuck erinnert den Kaufmannssohn daher nicht nur an die Alte, sondern ist ihm auch eine Art Ersatz zur Überbrückung einer Zeit in der er in der Stadt allein ist und seine Unzulänglichkeit und Schwäche durch ästhetizistische Repräsentationen ihrer physischen Anwesenheit zu kompensieren versucht. Ebenso ist es mit dem Goldkettchen, das er kauft, und mit der Form des halbblinden Spiegels, den er erblickt, weil „sehr viel von ihrem [der schönen Dienerin] Reiz darin lag, wie die Schultern und der Hals in demütiger kindlicher Grazie die Schönheit des Hauptes trugen“ (75 f.).

Die Diener als ästhetisierte Substitute für seine eigens dekonstruierte Einheit sind Puzzlestücke einer selbsterschaffenen, neuen und externen Leiblichkeit, die er durch für sie repräsentative Schmuckstücke vergegenwärtigt. Wie bereits angesprochen gewinnt er allein durch *den Gedanken* Macht über die Diener.<sup>1</sup> Die neu erworbenen Schmuckstücke sind in diesem Sinne Erinnerungshilfen und somit Medien seiner gedanklichen Kontrolle und Machtausübung über seinen Besitz und somit auch über sich selbst und seine Ängste – doch nur so lange, wie sie sich von ihm unterwerfen lassen, respektive er in der Lage ist, sie auf mentale Weise zu beherrschen. Diese Kontrolle verliert er während seiner Wanderung durch die Stadt mehr und mehr – einerseits klammernd an seine Besitztümer, Erinnerungen und Fantasien und andererseits gefangen in ihnen wird er im Angesicht unerwarteter Situationen in seinen Reaktionen gehemmt und verletztlich.

Prägnant für des Kaufmannssohns Ablehnung des Lebens und seine Körper- und Leibesflucht ist zudem seine Verehrung von Kunstgütern als „das göttliche Werk aller Geschlechter“ (67) und seine Abneigung gegen alles Natürliche. Er verehrt in seinen erlesenen Reichtümern unter anderem den in ihnen erkannten Menschen als *göttlichen* Schöpfer. Auch wenn ein konstanter Unterton des Zweifels an der ästhetizistischen Lebensweise in des Kaufmannssohns Gedanken und Wahrnehmungen mitschwingt, verehrt und idealisiert er seine Kunstgegenstände oft in direktem Zusammenhang mit und in kontrastiver Opposition zu der Natur. So sieht er der schönen Dienerin zu, als sie zwei Statuen trägt:

„von der Hüfte bis an die Schläfe reichten ihr die dunklen Göttinnen und lehnten mit ihrer toten Schwere an den lebendigen zarten Schultern; die dunklen Köpfe aber mit dem bösen Mund von Schlangen, drei wilden Augen in der Stirn und unheimlichem Schmuck in den kalten, harten Haaren, bewegten sich neben den atmenden Wangen und streiften die schönen Schläfen im Takt der langsamen Schritte.“ (72)

---

<sup>1</sup> Vergleichbar mit seinem Vorbild, dem König der Vergangenheit.

Der Kaufmannssohn hat Gefallen an den toten, starren und kalten Dingen, die im Gegensatz zu dem weichen, beweglichen Leben der Natur stehen. Während die Natur auf der einen Seite als Antagonismus zur Verstärkung der Wirkung und Reizkraft seiner Reichtümer dient, hat sie an anderer Stelle ausgedient. Seine Flucht vor den Blicken der Diener in den Garten gilt nicht der Natur. Er versucht seine Sinne durch intensive Reize abzulenken – durch den „übermäßig süßen Duft der Heliotrophe“ (70) zum Beispiel oder den leuchtenden Himmel (71) – doch vergeblich. Auch sein eigentlicher Zeitvertreib zur Pflege von Blumen in seinem Garten ist nicht notwendigerweise ein Widerspruch zu seiner ästhetizistischen Existenz.<sup>1</sup> Vielmehr kann darin ein weiterer Hinweis für die Ablehnung der unkultivierten Natur gesehen werden. Es sind nämlich die künstlich angelegten Blumenbeete, die nach ästhetischen Maßstäben gezüchteten Pflanzen, die Pflege einer vom Menschen geformten und kultivierten Natur in einem abgegrenzten Garten, denen der Kaufmannssohn nachgeht (70 f.). So sind auch die Berge schwarze Wände (69), der Himmel ist „in kleinen leuchtenden Stücken von feuchtem Türkis“ zu sehen und die Zweige der Bäume sind ein dunkles „Genetz“. (71) Der Blick des Kaufmannssohns nimmt nicht die Natur wahr, sondern ihre nach ästhetizistischen Kriterien modifizierte Gestalt. Eine Steigerung dieser Vorrangstellung der Künstlichkeit und Kunst und ihrer Dominanz über die Natur zeigt sich nicht nur im Interesse für außergewöhnliche Blumen, einer Leidenschaft, die er mit des Esseintes teilt, sondern er sucht schon zu Anfang der Erzählung nach einer Blume, die die Wirkung der Schönheit der Dienerin besitzt bzw. ersetzen kann, welche gleich den anderen Dienern in bestimmten Situationen für das natürliche Leben und die Gesellschaft steht.

Sein träumerischer Blick ästhetisiert die Dienerin im Augenblick, und er versucht die wahrgenommene Schönheit in einem ästhetischen Gegenstand wiederzufinden, weil er sich davon die Erfüllung seiner Sehnsucht nach artifizieller Schönheit und Stimulierung erhofft. Jedoch ist die Schönheit der Dienerin nicht in einem Gegenstand zu finden und somit nicht langfristig auf ästhetizistische Weise besitz- und erreichbar. Vergebens sucht er daher „die Schwestern deiner Seele“ (72).<sup>2</sup> Die Natur ist nicht ausreichend, er will nicht die Frau (Dienerin) und auch nicht eine natürliche Blume an ihrer statt, sondern eine ästhetizistische

---

<sup>1</sup> Vermerk: auch Dorian Gray und des Esseintes tragen Blumen im Revers und Dorian wird ständig mit Blumen verglichen. Blumen repräsentieren hier nicht zwingend die Natur, sondern stehen auch für ästhetische Schönheit – insbesondere Treibhausblumen, die in einem künstlich erschaffenen Klima gezüchtet werden.

<sup>2</sup> Seine Künstlichkeitsträume im Rahmen der Pflanzenthematik werden einmal mehr in dem ersten Glashaus, das er in einem Hinterhof der Stadt betritt, erfüllt. Er „fand eine solche Fülle seltener und merkwürdiger Narzissen und Anemonen und so seltsames, ihm völlig unbekanntes Blattwerk, daß er sich lange nicht sattsehen konnte.“ (76 f.).

Repräsentation stilisierter weiblicher Attribute in einer unbelebten Form und bringt seine Naturverachtung somit einmal mehr zum Ausdruck. Er grenzt das Leben auch in der Hinsicht aus, dass jene mit der Dienerin geweckte Sehnsucht nicht einher geht mit dem Verlangen nach einer produktiven Verbindung und Partnerschaft. Der Kaufmannssohn ist als Ästhetizist und Décadent ein Einzelgänger, der nicht zum Fortbestand der Menschheit beiträgt, sondern sich aktiv dagegen sträubt. Als zusätzlicher Anhaltspunkt für diese Weigerung kann auch des Kaufmannssohns geheimnisvolle und enge Bindung zu seinem Diener gesehen werden, die eine homosexuelle Geneigtheit nicht ausschließen lässt, welche zur Zeit der Jahrhundertwende als ein Zeichen der Degeneration und Dekadenz zu verstehen ist, als eine der Fortpflanzung entgegengestellte, wenn nicht sogar ihr feindlich gesinnte Neigung angesehen wurde, die sowohl zwischen den männlichen Protagonisten in *Das Bildnis des Dorian Gray* zu finden ist, als auch in *Gegen den Strich*, wo des Esseintes sie prägnanterweise als „delectatio morosa“ (DE 152) bezeichnet.

Beim Kaufmannssohn findet eine willentliche Zerstörung der leiblichen Einheit und der Einheit des Ichs mittels Multiplikation des Selbst durch Selbstbespiegelung und durch die Verlagerung von Persönlichkeitsbestandteilen in seine Besitztümer statt. Dieses ästhetizistische Programm im Sinne einer Körper-, Leibes- und Lebensflucht kann der Kaufmannssohn nicht vollständig verwirklichen, da es durch die Diener – die sich gegen eine vollständige Ästhetisierung sperren – immer wieder mit dem Leben in Verbindung gebracht wird. Es gibt demnach keinen Ersatz für das im Ästhetizismus ausgegrenzte Leben, was der Kaufmannssohn deutlich spürt. Dennoch besinnt er sich nicht eines Besseren.

#### *Der Kaufmannssohn im Kontext der Philosophie Schopenhauers*

Der Kaufmannssohn ist ein Ästhetizist, der seinen Leib im Sinne Schopenhauers als Erkenntnismedium für die Welt versteht. Dementsprechend ist ihm sein Leib als gegebene Ganzheit der Wahrnehmungshorizont und Ausgangspunkt aller seiner Erfahrungen und Interaktionen mit seiner Umwelt, welche sich für ihn im Äußeren, Sichtbaren manifestiert. In der unmittelbaren Abhängigkeit von Körper und Geist werden der Stimulierung der Sinne und deren Wahrnehmung der Welt als einzig wertvolle und gültige Reize der ästhetischen Existenz Beachtung geschenkt.

Schopenhauers Metaphysik des Schönen entsprechend sucht der Kaufmannssohn eine Befreiung vom Willen und dem vom Leben gepeinigten Leib durch die ästhetische Wahrnehmung und Hinwendung zur Kunst zu erreichen:

„Wie das Grauen und die tödliche Bitterkeit eines furchtbaren, beim Erwachen vergessenen Traumes, lag ihm die Schwere ihres Lebens, von der sie selber nichts wußten, in den Gliedern.“ (70)

Immer mit dem Ziel vor Augen, seinem lebendigen Leib bzw. dem seiner Diener und dem zugleich alltäglichen Einerlei zu entfliehen, verleiht er diesem eine ästhetizistische Erlesenheit: Der Kaufmannssohn flüchtet sich in die Kunst, nimmt die Welt hauptsächlich in und durch Kunst wahr und vermeidet körperliche Kontakte in jeglicher Hinsicht, anders als des Esseintes und Dorian Gray. In der Stilisierung von Lebewesen zu Kunstgegenständen findet er einen Weg, sich nicht durch sie in seiner artifiziellen, lebensfernen Traumwelt bedroht zu fühlen. So wird beispielsweise eine sich steigernde Stilisierungsbemühung an der schönen Dienerin feststellbar, deren Lebendigkeit zunächst – wie bereits herausgestellt – als wirkungsvoller Kontrast zu den toten Kunstwerken in ihren Händen erfahren wird:

„Sie trug in jedem Arme eine schwere hagere indische Gottheit aus dunkler Bronze. Die verzierten Füße der Figuren hielt sie in der hohlen Hand, von der Hüfte bis an die Schläfe reichten ihr die dunklen Göttinnen und lehnten mit ihrer toten Schwere an den lebendigen zarten Schultern; [...] *Eigentlich* aber schien sie nicht an den Göttinnen schwer und feierlich zu tragen, sondern an der Schönheit ihres eigenen Hauptes mit dem schweren Schmuck aus lebendigem, dunklem Gold, zwei großen gewölbten Schnecken zu beiden Seiten der lichten Stirn, wie eine Königin im Kriege.“ (72)<sup>1</sup>

Im Verlauf seiner Betrachtung unternimmt der Kaufmannssohn eine Ästhetisierung, die die Dienerin aus dem *eigentlichen* Kontext der häuslichen, schweren Arbeit herauslöst, indem er ihr Haar zu kostbarem Goldschmuck umdeutet und sie zu einer erhabenen Königin im Krieg stilisiert. Doch damit nicht genug, anschließend sucht er vergeblich nach einem Substitut, das ihm diese Schönheit aus dem Leben in einen anderen (Reiz-)Bereich – u. a. den des Duftes – depotenziert, da sie lebendig wie sie ist, „ihn verwirrte und beunruhigte“ (72).

Der Lebenswandel des Kaufmannssohn nimmt asketische Züge an, wenn er im Gegensatz zu den anderen beiden untersuchten Protagonisten leibliche Genüsse und vor allem den Umgang mit Frauen meidet<sup>2</sup> und das Weibliche nur indirekt im ästhetisch modifizierten und auf andere Gegenstände übertragenden Blick gelten lässt.

---

<sup>1</sup> [Kursive Hervorhebung; A.K.]

<sup>2</sup> ..., obwohl er deren Anwesenheit deutlich registriert: Dienerin, Prostituierte in der Stadt. So folgt er hier Schopenhauers Entwurf der Befreiung vom Leib: „er verneint den Willen und straft den Leib Lügen: er will keine Geschlechtsbefriedigung, unter keiner Bedingung. Freiwillige, vollkommene Keuschheit ist der erste Schritt in der Askese oder der Verneinung des Willens zum Leben.“ (Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung I. Zweiter Teilband. S. 471)

Ebenso den Tod verherrlichend wie des Esseintes und in Ansätzen Dorian Gray, ist der Kaufmannssohn sich der alltäglichen Vergänglichkeit des Lebens bewusst. Gedanken an den Tod befallen ihn bei der Ausübung von lebensnotwendigen Praktiken (Essen) oder in Gesellschaft des pulsierenden Lebens und Genusses (lachende Menschen). Die Nichtigkeit alles Weltlichen und des Lebens kommt hier zum Ausdruck (67).

Es hat sich bisher herausgestellt, dass die ästhetische Anschauung Schopenhauers – ursprünglich zweckfrei und körperlos gedacht – nur in modifizierter Weise bei den zuvor besprochenen Protagonisten zu finden ist. Sie nämlich gehen zwar vollständig in den ästhetischen Betrachtungen ihrer wertvollen Gegenstände und Erfahrungen auf, jedoch gerade mit Hilfe ihrer körperlichen Sinnlichkeit und Fantasie. Der Décadent und Ästhetizist ist hier nicht länger Spiegel des Objektes, sondern bespiegelt sich in dem Objekt. Der Kaufmannssohn schließt sich dieser Riege der nach Erkenntnis suchenden Décadents an: wie sie instrumentalisiert er jene Objekte und spiegelt sich vorwiegend subjektiv in ihnen – was seine beschränkte und egozentrische Sicht der Dinge belegt.<sup>1</sup> Die Erkenntnis über sich selbst und seinen Willen ist daher nur begrenzt möglich. Er erhält Einsicht vor allem über die Sinnlosigkeit und Leere des Lebens, sein eigenes Älterwerden und seinen qualvollen Weg durch die Stadt, was sein lebensverneinendes Programm wiederum zu rechtfertigten scheint.

Die vorwiegend subjektive Rezeption aller Informationen und Ereignisse in des Kaufmannssohns Leben geschieht inhaltlich durch die Deutungen seiner Schätze – die Betrachtung von Ornamenten verrät ihm die „Wunder der Welt“ (66) – und in den persönlichen Einschätzungen der Gedanken und Gefühle seiner Diener, deren Innenleben er anhand ihrer Körpersprache und Physiognomik (69) entschlüsselt, welche für ihn Allgemeingültigkeit und unhinterfragten Wahrheitsanspruch besitzen.

Dass nicht nur die Wahrnehmung eines schönen Gegenstandes, sondern auch ein physiognomisch schöner Mensch anderen Menschen den Eindruck von Erkenntnis vermittelt und zu neuer Kunst – der Verkörperung von Ideen und Erkenntnis – inspiriert, zeigt sich auch beim Kaufmannssohn, der in der Schönheit der Dienerin Erkenntnisversprechungen verborgen sieht, die er jedoch nur, wenn in die Kunst übertragen, zu entdecken und zu verstehen glaubt. Dies deutet auf seine Unfähigkeit, das Leben zu verstehen, hin. Verfolgt man nun diese Überlegungen von Schopenhauer bis zur Wahrnehmung des Erhabenen, so

---

<sup>1</sup> Es sei hier noch einmal daran erinnert, dass Wahrnehmung nach Schopenhauer immer subjektiv ist, es sei denn, man befreit sich vom leiblichen Willen. Vgl. hierzu Röd: Die Philosophie der Neuzeit 3. S. 206.

findet man hier eine gesteigerte und in die Praxis umgesetzte Form der Erkenntnis, welche sich in der ästhetischen Anschauung „nur gegen die Interessen des eigenen Willens und damit des eigenen Leibes“<sup>1</sup> ereignet, das heißt, Objekte werden betrachtet, die im Konflikt zum Willen stehen oder ihm feindlich gesinnt sind. Somit erhebt sich der Mensch über sich selbst. Die Erlösung, von der Schopenhauer spricht, geschieht also durch die Verneinung des Willens zum Leben, welche die Verneinung der eigenen Leiblichkeit darstellt:

„[...] es entsteht in ihm ein Abscheu vor dem Wesen, dessen Ausdruck seine eigene Erscheinung ist, dem Willen zum Leben, dem Kern und Wesen jener als jammervoll erkannten Welt. Er verleugnet daher eben dieses in ihm erscheinende und schon durch seinen Leib ausgedrückte Wesen, und sein Thun straft jetzt seine Erscheinung Lügen, tritt in offenen Widerspruch mit derselben.“<sup>2</sup>

Der Betrachter tritt in Widerspruch zu sich selbst, da er ja unweigerlich Leib ist. Selbstverneinung und Tod gelten hier als anzustrebende Befreiung und somit Erlösung.<sup>3</sup> Der Kaufmannssohn verneint in Übereinstimmung zu dieser Hypothese den Willen zum Leben explizit, indem er den Tod nicht fürchtet, sondern idealisiert, und kommt der von Schopenhauer erläuterten Erlösung sehr nah. Allerdings erlebt der Kaufmannssohn anhand der Diener, dass diese Lebensführung ungenügend und unbefriedigend, ja sogar gefährlich ist, da sie, obwohl lebensvermittelt, nicht zu einer Erhöhung, sondern einer Erniedrigung im Tod (Schmerzen, Sinnlosigkeit, pathognomische Hässlichkeit) führt. Am Ende des Märchens vom ästhetizistisch entlasteten Leben und so vom Leben tatsächlich ganz verlassen, fühlt er sich einsam und leer. Diese Leere resümiert ein unerfülltes, nicht gelebtes Leben, das auch in der „öde[n], totenstille[n] Sackgasse“ (74) deutlich wird, die er erreicht. Der Weg hinaus führt über eine steile, an einen Turm erinnernde Treppe, von der er auf sein Leben („auf seinen Weg“) von einer erhöhten, distanzierten Position zurückblickt und u. a. „verstaubte Blumen“ und einen ausgetrockneten Fluss von „tödlicher Traurigkeit“ sieht. (74–75)<sup>4</sup> Oben angekommen wandelt er wie im Traum (75) – der Welt, dem Leben und seinem Leib durch sein Lebensprogramm entrückt – seinem Tod entgegen. Dieser Rückblick zu Beginn seines

---

<sup>1</sup> Pegatzky: Das poröse Ich. S. 60 Pegatzky subsumiert Schopenhauers Erläuterungen, vgl. zum Thema Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung I. Erster Teilband. S. 258 f.

<sup>2</sup> Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung I. Zweiter Teilband. S. 470 f.

<sup>3</sup> Vgl. Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung II. Zweiter Teilband. Werke in zehn Bänden. Band IV.* Diogenes Taschenbuch. Band 20424. Zürcher Ausgabe. Zürich: Diogenes 1977. u. a. S. 677 ff.; Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung I. Zweiter Teilband. S. 472 f. Selbstmord als Lösung ist jedoch nicht Teil dieser negativen Sicht auf Leib und Leben. Vgl. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung I. Zweiter Teilband. S. 350 ff.

<sup>4</sup> Hofmannsthal verweist in seinem Essay *Gabriele d'Annunzio <II>* darauf, dass „im Dasein alles gleitet und fließt“ (Hofmannsthal: Reden und Aufsätze I. S. 145). Dieser ‚Lebensfluss‘ ist in des Kaufmannssohns Existenz ins Stocken geraten.

Irrwegs durch die Stadt und sein finaler Rückblick am Ende der Erzählung, als er sein Leben selbst verflucht, kann als ein Dementi auch von Schopenhauers Befreiung vom Leib als Erlösung gedeutet werden.

### *Das Leben als aktive Instanz*

Im Verlauf des Märchens dringt das Leben mehr und mehr in die ästhetizistische Welt des Kaufmannssohns ein. Die Funktion der Diener ist dabei eindeutig. Sie tragen die Unentrinnbarkeit und Schwere des Lebens mit sich und über sie kommt der Kaufmannssohn in Kontakt mit dem Leben, dem er eigentlich entfliehen will. Sein Haus ist zwar schön und mit erlesenen und kostbaren Objekten ausgestattet, doch die vier Diener, die ständig präsent sind, sind nicht uneingeschränkt schön. Durch ihre Anwesenheit und ästhetischen Mängel öffnet sich des Kaufmannssohns ästhetisches Refugium porös zum Leben hin. Die Diener rühren an sein Inneres, verstricken ihn ins Leben und verursachen so die sukzessive Erosion seines Inneren. Im Verlauf des Textes infiltriert so das Leben gerade mit seinen an den Dienern deutlich werdenden Mängeln die Existenz des Kaufmannssohns.

Die entscheidende Rückverbindung zum wirklichen aktiven Leben (trotz aller Fluchtversuche) wird durch den Brief ausgelöst. Das brutale, hässliche Leben, das auch bei des Esseintes und Dorian Gray in Erscheinung tritt, manifestiert sich in dem vom Brief beschriebenen Verbrechen, das sein Diener begangen haben soll. Um die Bedrohung seiner selbst geschaffenen, ästhetizistischen Welt abzuwenden, sieht er sich gezwungen, sich in die reale Welt zu begeben.

Dies ist der Augenblick, in dem der Kaufmannssohn seine Welt überschreitet und einen Versuch unternimmt seine ästhetizistische Lebensform zu verteidigen und durchzusetzen. Er zieht in die Stadt, um der Ursache für den Brief auf den Grund zu gehen (zieht in den Krieg, wie der König der Vergangenheit). Weitere Versuche zeigen sich in seinen Bemühungen sich durch den Schmuckkauf beim Juwelier der Diener zu vergewissern und andere durch Geschenke zu seinen Gunsten zu stimmen oder aber – im Falle der Soldaten – ihren hässlichen Anblick durch Münzen zu verschönern. Jedoch trifft er auf Widerstände: Das böse Kind widerlegt seine schönen Vorstellungen und Erinnerungen von Kindheit und die erlesene,

ornamentale Schönheit der Blumen verwandelt sich in heimtückische Masken mit zugewachsenen Augenlöchern.<sup>1</sup>

Das für den Ästhetizisten zunächst einladende Glashauss als Ort eines künstlichen Klimas für kultivierte Pflanzen wird zum Gefängnis mit „dumpfe[r] Luft“, in dem er erniedrigt und kriechend selbst zum Zerstörer wird: „Er kroch hin, jetzt schon unbekümmert, daß er viele irdene Gartentöpfe zertrat und die hohen dünnen Stämme [...] hinter ihm [...] zusammenstürzten“. (78 f.) Das Eingesperrtsein als Kontrollverlust erzeugt Angst. Er fühlt sich verfolgt, denn „hinter ihm glitt etwas raschelnd durch die Sträucher“ (78), und er flieht, doch glaubt er sich in seiner Hilflosigkeit im gleichen Moment erneut „gefangen“ (79), als er sich auf einem Brett balancierend mit einem Abgrund konfrontiert sieht und alsbald „die Nähe des Todes“ (79) spürt. Der Kaufmannssohn hat die Kontrolle über seine künstliche Existenz verloren, ist in der Realität gefangen und damit dem allgegenwärtigen Leben ausgeliefert. Unter der ständigen Gewährwerdung von Gefahren, das Leben hängt über ihm wie eine drohende Sturmwolke<sup>2</sup>, irrt er weiter in der Stadt umher und wird von den Soldaten ausgeraubt.

Die Schlusszene ist eine Steigerung der drohenden Gefahr<sup>3</sup>, die vom Leben für den Kaufmannssohn ausgeht. Hofmannsthal spitzt diese zu in der Konfrontation des

---

<sup>1</sup> Vgl. Köhler: Hugo von Hofmannsthal und "Tausendundeine Nacht". S. 93.

<sup>2</sup> Hugo von Hofmannsthal spricht in seinem Essay *Gabriele d'Annunzio (II)* von 1894 über die Lebensverneinungen und über das Leben, dass sie letztlich doch aufspürt: „Aber das Leben ist da. Es ist durch sein blosses oppressives, unentrinnbares Dasein unendlich kräftiger, und zwingt. Es hat eine fürchterliche betäubende Fülle und eine fürchterliche demoralisierende Oede. Mit diesen zwei Keulen schlägt es abwechselnd auf die Köpfe derer, die ihm nicht dienen. Die aber vom Künstlichem zuerst herkommen, dienen ihm eben nicht. Über denen hängt das Leben drohend wie eine Sturmwolke und wie geängstigte Schafe laufen sie hin und her.“ (Hofmannsthal: Reden und Aufsätze I. S. 145) Vgl. auch Richard Alewyn, der Hofmannsthals Sichtweise des Lebens – so wie es auch im Märchen der 672. Nacht deutlich wird – wie folgt auf den Punkt bringt: „Das Leben, so meint es Hofmannsthal, läßt seiner nicht spotten. Verstoßen – wird es böse und rachsüchtig. Es kehrt zurück als Feind. Es lagert sich am Wege und legt Schlingen aus nach dem, der ihm entinnen will. Und je weiter einer ihm ausweicht, desto sicherer fällt man ihm ins Netz. Ein solches Netz ist es, in dem der Jüngling der 672. Nacht sich verfängt. Es ist wie eine Verschwörung, ein geheimes Einverständnis der Menschen und Tiere, Pflanzen und Steine, der Häuser und Gärten und Türen und Wege, das darum nur um so tückischer ist, als es sich nicht nachweisen läßt.“ (Alewyn: Über Hugo von Hofmannsthal. S. 175)

<sup>3</sup> Vgl. auch Hofmannsthals Aufsatz *Tausendundeine Nacht* in Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke. Hofmannsthal äußert sich zu dem Gefühl der Drohung und des Unbekannten in Zusammenhang mit Erzählungen aus *Tausendundeine Nacht*: „In der Jugend unseres Herzens, in der Einsamkeit unserer Seele fanden wir uns in einer sehr großen Stadt, die geheimnisvoll und drohend und verlockend war, wie Bagdad und Basra. Die Lockungen und die Drohungen waren seltsam vermischt; uns war unheimlich zu Herzen und sehnsüchtig; uns grauste vor innerer Einsamkeit, vor Verlorenheit, und doch trieb ein Mut und ein Verlangen uns vorwärts und trieb uns einen labyrinthischen Weg, immer zwischen Gesichtern, zwischen Möglichkeiten, Reichtümern, düstern, halbverhüllten Mienen, halboffenen Türen, kupplerischen und bösen Blicken in den ungeheuren Bazar, der uns umgab: wie glichen wir diesen weit von der Heimat verirrt Prinzen, diesen Kaufmannsöhnen, deren Vater gestorben ist, und die sich den Verführungen des Lebens preisgeben [...]“ (Hofmannsthal, Hugo von: *Tausendundeine Nacht*, in: *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke*. Hg. von Dieter Lamping. Düsseldorf.

Kaufmannssohns mit einer Kaserne und Soldaten, einem indirekten Bild für die Brutalität des Lebens, das nicht nur den Gedanken an Krieg und Leid antizipiert, sondern durch die anonyme Masse der Soldaten, den Gegensatz zum ästhetizistischen Programm der Individualität darstellt.

Des Kaufmannssohns Abstieg in das hässliche Leben gleicht in diesem Moment dem des Dorian Gray, der die hässliche Realität des Porträts erfolglos durch das Sammeln und Studieren von Schätzen (u. a. Düfte, Juwelen, Stoffe; DG 182 ff.) zu verdrängen versucht. Dieser Abstieg erfährt eine letzte Steigerung dadurch, dass der Protagonist ausgeraubt wird und dann von einem Pferd getreten, elendig und mit verrissenen Lippen wie ein böses Tier stirbt. Im Tod ist er hässlich, ebenso wie Dorian Gray, und erfährt das, was er anfangs fürchtete und was ihn zum Ästhetizismus trieb: die Hässlichkeit des Lebens.

Das Leben übernimmt eine aktive Funktion des Vollstreckers. Es ist allgegenwärtig und warnt, droht und straft den Kaufmannssohn für seine falsche Lebensführung. Es gemahnt ihn an seine Unzulänglichkeit in Gestalt der Diener. Als er sein Landhaus verlässt, hängt es über ihm wie eine drohende, ungreifbare Gefahr, es zeigt sich in Form einer feindlich wirkenden Umgebung, eines wütenden Kindes, eines tiefen Abgrunds, seiner plötzlichen Selbstentfremdung – „ganz leer und vom Leben verlassen ging er durch die Gasse“ (80) – und eines zornigen Pferdes, das ihm den Tod – die ultimative Abwesenheit des Lebens – bringt<sup>1</sup>:

„Mit einer großen Bitterkeit starrte er in sein Leben zurück und verleugnete alles, was ihm lieb gewesen war. Er haßte seinen vorzeitigen Tod so sehr, daß er sein Leben haßte, weil es ihn dahin geführt hatte.“ (83)

*Das Leben* wird in diesem letzten Abschnitt zu „*sein Leben*“. Im Tod wird der Kaufmannssohn wieder mit dem Leben vereint, d. h. Körper und Geist werden zu einem sterbenden Leib gebündelt, dadurch, dass der Ästhetizist seinen Körper nicht länger negieren kann: er ist an ihn gebunden und stirbt mit ihm. Mit einem Mal erscheint dem Kaufmannssohn das Alleinsein schrecklich und er will kommunizieren, aber seine Stimme versagt. Er „starb mit verzerrten Zügen, die Lippen so verrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben.“ (84) Er stirbt nicht ästhetisch überhöht, der Traum vom schönen Tod ist Illusion, alles, was für ihn Wert hatte, verliert seine

---

Artemis & Winkler 2003. S. 494–501. S. 494). Zu Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht* und Bezügen zu Erzählungen aus Tausendundeine Nacht vgl. die Arbeit von Wolfgang Köhler.

<sup>1</sup> Hofmannsthal identifiziert in d'Annunzios Romanen das Leben „in allerlei Verkleidungen“ in Form von verschiedenen Figuren, die auftreten. (Essay *Gabriele D'Annunzio (II)*, Hofmannsthal: Reden und Aufsätze I. S. 145) Ähnliches kann man für das Leben in Hofmannsthals Märchen konstatieren.

Bedeutung, und er erkennt die Nichtigkeit seiner ästhetizistischen Maßstäbe. Er verliert die Schönheit, insbesondere seine eigene Schönheit, die er über alles verehrt und die ihm alles bedeutet hat, und sein Körper wird Mahnmal der Hässlichkeit seiner eigenen Existenz, welche er mit dem schönen Schein zu verstecken versuchte.

Im Märchen von ästhetizistischer Existenz ist es so dessen Protagonist, der in seinen Todesqualen dem Ästhetizismus eine ultimative Absage erteilt: Der sterbende Ästhet bezeugt am Ende, dass sein Programm des ästhetischen Purismus nicht überlebensfähig ist. Der frühe Tod ist die Strafe für ein Leben, das sich den ethischen und sozialen Verpflichtungen der Wirklichkeit entzieht und sich, die Realität nicht akzeptierend, den hässlichen Seiten des Lebens nicht zu stellen vermag.<sup>1</sup>

In diesem Sinne wird dem Leben die Rolle eines Richters zugewiesen, der die Wahrheit ans Licht bringt und den Protagonisten für sein Fehlverhalten bestraft.

Die Berücksichtigung des Titels des Märchens der 672. Nacht ist zusätzlich aufschlussreich: Hofmannsthal ordnet die Erzählung den Märchen von Tausendundeine Nacht zu. Diese dienen der Protagonistin Schaharsad dazu, den Tod aufzuschieben und den König durch ihre Geschichten erzieherisch zu beeinflussen.<sup>2</sup> So erweist sich die Erzählung an sich als ein Beitrag zum Aufschub des Todes, insbesondere, da der Ästhetizist bereits durch die programmatische Lebensflucht auch in dieser Hinsicht eine Strategie der ästhetischen Vermeidung des Todes verfolgt. Schließlich kann das Märchen als eine Warnung gelesen werden, die dem Leser die Gefahren des Ästhetizismus vor Augen führt.

### ***Des Kaufmannssohns Krankheit***

Die ursprüngliche Schönheit und vor allem auch die Gesundheit des Kaufmannssohns werden zu Beginn des Märchens betont. Seine Gesundheit und das daraus entstehende Gefühl der Überlegenheit gegenüber Krankheit und Verfall lässt ihn keine Angst hinsichtlich des Gedankens an seinen Tod spüren.

---

<sup>1</sup> Vgl. auch Kümmerling-Meibauer: Über das Ende des Kaufmannssohn schreibt sie: „Er scheitert nicht nur bei der Suche nach der eigenen Identität, sondern begeht auch in seinem Tod noch Selbstverrat, indem er alles was ihm lieb gewesen war, verleugnet. Sein Tod wird als Strafe für den Rückzug in eine ästhetische Existenz, die ethische und soziale Verpflichtungen missachtet, gedeutet.“ (Kümmerling-Meibauer: Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döblin. S. 212 f.)

<sup>2</sup> Vgl. Ott, Claudia: *Tausendundeine Nacht*. Nach der ältesten arabischen Handschrift in der Ausgabe von Muhsin Mahdi erstmals ins Deutsche übertragen und mit einem Anhang versehen von Claudia Ott. 3. Aufl. München: dtv 2010. S. 28 und Ott, Claudia: *Tausendundeine Nacht. Das glückliche Ende*. Nach der Handschrift der Raşit-Efendi-Bibliothek Kayseri erstmals ins Deutsche übertragen von Claudia Ott. München: dtv 2018. S. 360 f.

„Aber da keine Krankheit in ihm war, so war der Gedanke nicht grauenhaft, eher hatte er etwas Feierliches und Prunkendes“. (67)

Im Verlauf der Erzählung jedoch wächst seine Angst vor dem Tod mit seiner immer deutlicher erlebten Schwäche und geistigen Krankheit, was an des Esseintes erinnert, der erst zur Vernunft kommt „seit seine Leiden echt wurden“ (DE 219).

Diese erlebte Schwäche und Krankheit rührt daher, dass des Kaufmannssohns Gefühle und Affekte als Sprache seines Leibes<sup>1</sup> ihre Bedeutung verloren haben. Die Spaltung der Leibeinheit führt zur Isolation des Bewusstseins und dessen Kontrollverlust über Körperfunktionen, Gedanken und Emotionen: Der Leib, der nicht mehr mit dem Ich kommunizieren kann und von diesem in seinen natürlichen Bedürfnissen beschnitten wird, verselbstständigt sich mit dem Ziel, die Einheit wieder herzustellen und am natürlichen Leben teilzunehmen. Parallel zu den durch seine Schwäche empfundenen Notzuständen wächst daher auch dessen Wille zu leben, bzw. zu überleben. Der Wille zum Leben, sich zu schützen, um das Überleben zu kämpfen oder um Hilfe zu rufen ist ein natürlicher und gesunder Instinkt des Leibes. In einer solchen Situation offenbart sich der Leib als lebensbejahende Handlungsdeterminante, weil er sich über das Ich, dessen Intellekt und Lebensprogramm hinwegsetzt und auf das Leben pocht. Dies erreicht der Leib in Momenten der erlebten Schwäche, Hilflosigkeit, Angst und geistigen/intellektuellen Verwirrung, in denen das Individuum auf seine (Überlebens-)Instinkte verwiesen ist bzw. diese die Kontrolle übernehmen.<sup>2</sup> Körperliche und geistige Krankheit, Ohnmacht und Wahnsinn, wie sie sich schon bei den vorangegangenen Untersuchungen gezeigt haben, sollen daher getrennt von der zeitgenössischen Degenerationsdebatte als Konsequenz des intellektuell-ästhetischen Fluchtprogramms betrachtet werden.

Im Folgenden werden drei Komponenten dieser Problematik der Schwäche und Krankheit genauer betrachtet: die Kommunikationsweise des Kaufmannssohns, seine Ängste und seine Leiblichkeit.

---

<sup>1</sup> Vgl. Caysa: Ein Versuch, Nietzsches Affektenlehre systematisch zu verstehen und Tietz: Die Grammatik der Gefühle.

<sup>2</sup> Exemplarisch wäre hier bei Angst die Aktivierung des vegetativen Nervensystems für eine schnelle Flucht, bei Ohnmacht das Erreichen einer Handlungsunfähigkeit des Ichs.

### *Kommunikationsversagen durch Entfremdung*

Der Kaufmannssohn kommuniziert<sup>1</sup> nur in Form ästhetischer Gegenstände über sich selbst, mit sich selbst und auch zu anderen. Dabei spielen Wertgegenstände, die er in Form von Gefälligkeitskäufen, Geschenken oder Almosen an Personen seines Umfeldes verteilt, eine entscheidende Rolle. Diese Art der Kommunikation erweist sich im Verlauf der Handlung als problematisch, da sie auf Unverständnis, Ablehnung und Widerstand stößt. Seine grundsätzliche Abneigung verbal zu kommunizieren wird bereits in seiner Einsamkeitskultivierung und in der Beziehung mit den Dienern deutlich, mit denen er nur wenige Worte wechselt und die er über den handlungsentscheidenden Brief nicht in Kenntnis setzt – und somit eine womöglich frühzeitige Klärung verhindert. Diese Kommunikationsvermeidung bzw. -verweigerung entwickelt sich bis zu einer krankhaften Unfähigkeit zu kommunizieren.<sup>2</sup> Wo immer der Kaufmannssohn auf Kommunikation angewiesen ist, versagt er. Der Koch und der alte untergeordnete Schreiber, die er antrifft, sind mürrisch und geben nur kurze, abweisende Antworten. Sie scheinen nicht bereit, mit dem Kaufmannssohn zu kommunizieren, und der Kaufmannssohn selbst kehrt ihnen ungeduldig den Rücken zu. Sein rigoros praktizierter Ästhetizismus, über den keine Verständigung mit dem Leben möglich ist, birgt hier bereits Konfliktpotenzial. Auch beim Juwelier ist er ungeduldig und verärgert, weil er nicht verstanden wird: Nachdem er einschließlich eines Gefälligkeitskaufs (75) nicht in der Lage ist, dem Juwelier zu signalisieren, dass er kein weiteres Interesse an den Waren hat, wird er von dessen ungeminderten Verkaufsbemühungen ungehalten und unfreundlich, sodass der Juwelier völlig verstummt (76). Bei der Begegnung im Glashaus bietet er dem kleinen Mädchen Silbermünzen als Geschenk an – als Zeichen seines Wohlmeinens –, aber es wirft ihm diese vor die Füße. Wie die Beispiele erkennen lassen, wird seine ästhetizistische Kommunikationsweise in jedweder Form abgelehnt und birgt Konfliktpotential.

Eingeschlossen im Glashaus kulminiert seine Angst vor Kommunikation und Kontakt mit der Wirklichkeit: Er will um Hilfe rufen, aber fürchtet sich vor der eigenen körperlichen Realität, die sich in einem Geräusch äußern würde. „Er wollte schreien, aber er fürchtete sich vor seiner eigenen Stimme.“ (78)

---

<sup>1</sup> Köhler konstatiert, dass das Schweigen des Kaufmannssohns seine Unfähigkeit zu kommunizieren verdeutlicht (Köhler: Hugo von Hofmannsthal und "Tausendundeine Nacht". S. 90). Dies muss differenziert werden, denn der Kaufmannssohn ist anfangs noch sehr wohl in der Lage zu kommunizieren. Sein Schweigen ist zunächst nur eine Ablehnung der Kommunikation. Im Verlauf seiner Krankheit erst verändert sich die Sachlage.

<sup>2</sup> *Krankhaft* im Sinne von Hemmnissen, Ängsten und Kontrollverlust über Körperfunktionen.

Im weiteren Verlauf wird Kommunikation und Kontakt mit der Realität für den Kaufmannssohn endgültig zur Gefahr. Die Rufe von Soldaten auf dem Weg zurück in das Viertel der Reichen und in die Sicherheit wecken ihn aus seinen Gedanken und lassen ihn seine Umgebung näher betrachten. Von außen aufgefordert wird er in die Wirklichkeit zurückgeholt und auf einen Mann aufmerksam, der einem Pferd die Hufe reinigt.

„Der Mann hatte so hohle Wangen und einen so todestraurigen Ausdruck in den müden Augen, daß der Kaufmannssohn von tiefem, bitterem Mitleid überwältigt wurde. Er wollte den Elenden durch ein Geschenk für den Augenblick aufheitern und griff in die Tasche“. (81)

Während der Mann und sein Pferd über Mimik, d. h. ihren Körper kommunizieren, will der Kaufmannssohn sich erneut über ein Geschenk mitteilen. Er scheitert jedoch, weil er die Drohungen des Pferdes nicht versteht, das ihn daraufhin verletzt. Im Tode versucht er ein letztes Mal zu kommunizieren und zwar diesmal nicht auf ästhetizistische Weise, sondern körperlich: er will um Hilfe rufen, aber seine Stimme versagt ihm den Dienst. Der Kaufmannssohn hat sich soweit aus seinem Körper zurückgezogen und von ihm entfremdet, dass er ihm nicht mehr gehorcht und ohne ihn kann er sich nun nicht mehr mitteilen.

Anders als die später in *Ein Brief* (1902) verhandelte Sprachkrise, bei der Worte ihren Aussagewert verlieren und „wie modrige Pilze“<sup>1</sup> im Mund zerfallen, handelt es sich beim Kaufmannssohn nicht um ein intellektuelles Problem, sondern um ein rein körperliches. Der Bezug zur Welt ist verloren, jedoch nicht durch einen fehlenden Bezug zwischen Sprache und Realität<sup>2</sup>, sondern innerhalb der leiblichen Einheit von Ich und Körper. Während im ‚Chandos Brief‘ die neu zu findende Beziehung zwischen Ich und Welt<sup>3</sup>, das heißt den Dingen, auf sprachlicher Ebene Ausdruck erhält, ist es im Märchen die Auseinandersetzung des Individuums mit dem eignen, gegebenen Leib, als Bedingung der Existenz und Kommunikation mit der Welt. Es kann also gesagt werden, dass der im Märchen lesbar gemachte Widerstreit des Ichs mit seiner Leibgebundenheit als eine Verortung in der Welt im Chandos Brief eine weitere Perspektive annimmt: die des Subjekts in der Welt der Dinge. Dabei wird die intellektuelle, künstliche Distanz zu der Welt, die der Kaufmannssohn

---

<sup>1</sup> Hofmannsthal: *Erfundene Gespräche und Briefe*. S. 49.

<sup>2</sup> „Die einzelnen Worte“ sind ihm wie „Wirbel [...], die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.“ (Hofmannsthal: *Erfundene Gespräche und Briefe*. S. 49)

<sup>3</sup> „Diese Begriffe, ich verstand sie wohl [...], aber sie hatten es nur miteinander zu tun, und das Tiefe, das Persönliche meines Denkens, blieb von ihrem Reigen ausgeschlossen. Es überkam mich unter ihnen das Gefühl fürchtbarer Einsamkeit“ (Hofmannsthal: *Erfundene Gespräche und Briefe*. S. 50).

kultiviert, im Chandos Brief aufgehoben durch eine neue Verbindung zu den Dingen<sup>1</sup> – nicht mehr über konkrete, durch Wörter artikulierte Standardsprache<sup>2</sup>, sondern über das Gefühl. Chandos erreicht hier, wozu der Kaufmannssohn nicht in der Lage ist. Während der Kaufmannssohn an seiner Körper-, Leibes- und Lebensflucht, deren Ausgangspunkt die Hässlichkeit der Realität ist, ‚stumm‘ zugrunde geht, gewinnt Chandos der Welt, wie sie ist, Schönes ab, was zu (emotionaler) Begegnung statt (kommunikativer) Distanz führt.<sup>3</sup> Während der Kaufmannssohn den Dingen vergeblich seine ästhetizistische Sichtweise aufzwingen will, um sie in Schach zu halten, sind für Chandos die Dinge nicht mehr Instrumente, über die er mittels Sprache ein kontrolliert ästhetisches Ambiente oder (Roman-)Welten konstruiert, sie erhalten ihr Eigengewicht und so vermag er in einen neuen ‚Dialog‘ mit ihnen zu treten.<sup>4</sup>

### *Die Problematik der Ängste und der Leiblichkeit*

Die Ängste des Kaufmannssohns zeugen von der Aufspaltung des Leibes in seine Komponenten. Durch den Verlust seiner Leibeinheit kann er Erfahrungen und Gefühle nicht sinnvoll mit der körperlichen Realität verknüpfen und verstehen. Dies erzeugt langfristig ein Gefühl der Angst und Hilflosigkeit.

Die Angst, die er verspürt, als er sich durch den Brief in seinem ruhigen Besitz bedroht fühlt, kann er allerdings klar definieren. Es ist Verlustangst. Diese Angst richtet sich jedoch zunächst gegen sich selbst, bzw. seine Kleidung:

„Er ging auf und ab, die zornige Erregung erhitzte ihn so, daß er seinen Rock und Gürtel abwarf und mit Füßen trat.“ (73)

In diesem Moment verliert er die Beherrschung und greift seine Selbststilisierung an. Bereits hier zeigt er, dass er seine Emotionen nicht verstehen und zielgerichtet gegen seine Umwelt

---

<sup>1</sup> Er spricht von einem „ungeheure[n] Anteilnehmen und Hinüberfließen in jene Geschöpfe“ (Hofmannsthal: *Erfundene Gespräche und Briefe*. S. 51).

<sup>2</sup> „eine Art fieberisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte.“ Weiter heißt es: „eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen [...] und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.“ (Hofmannsthal: *Erfundene Gespräche und Briefe*. S. 54)

<sup>3</sup> Lord Chandos spricht von einer „überschwellenden Flut höheren Lebens“, das irgendeinen Gegenstand in seiner Umgebung – gleich einem Gefäß – erfüllt. Als Beispiele nennt er Dinge von eigentlicher „Gleichgültigkeit“: „Eine Gießkanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus“, die ihn „plötzlich in irgendeinem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht“ mit einem „göttlichen Gefühl[...]“ erfüllen. (Hofmannsthal: *Erfundene Gespräche und Briefe*. S. 50)

<sup>4</sup> Dieser Dialog erscheint allerdings passiv, da diese von ihm „unbenannte[n]“ Gefühle ihn ohne sein Zutun überkommen. Auch sieht er sich erst im Tode mit dieser unbekanntem Sprache vertraut. (Hofmannsthal: *Erfundene Gespräche und Briefe*. S. 54)

einsetzen kann, sondern dass diese – in seinem Selbstbezug gefangen – nur eine Richtung kennen: ihn selbst.

Im Garten hinter dem Juwelierladen in der Stadt hat er Angst vor dem erspähten, unbekanntem Menschengesicht im Glashaus. Als er erkennt, dass es ein Kind ist, beruhigt er sich. Seine eigene Kindheitsidealisierung und die von ihm erwähnten Situationen, in denen er sich selbst als Kind empfindet, nehmen ihm die Angst. Doch bei näherer Betrachtung des Kindes durch die Glasscheibe wird er wieder von Angst übermannt, einer Angst, die er nicht versteht und die körperliche Symptome hervorruft, was für den Kaufmannssohn in besonderem Maße beklemmend ist.<sup>1</sup> Seine Bemühung, sich gegen diese Angst zu wehren, indem er in das Glashaus tritt, auf das Kind zueilt und es berührt, schafft ihm nur kurze Erleichterung. Hinzukommt, dass sich der Kaufmannssohn beim Öffnen der Türe den Finger verletzt – eine Antizipation der noch folgenden schmerzlichen Erfahrungen. Bereits dieses schmerzhaft erlebte Erlebnis stellt für den Kaufmannssohn nach Jin Yang eine „Konfrontation mit der versehrbaren Körperlichkeit“<sup>2</sup> dar, eben jener Körperlichkeit, von der er sich stets zu distanzieren versucht hat.

Das Kind, als Erinnerung an das in seinem Hause lebende Mädchen, welches Teil seines Refugiums und ästhetisierten Besitzes ist, stellt für ihn eine besondere Herausforderung dar, weil dieses sich schon im Landhaus gegen ihn auflehnt. Im Glashaus, in Gestalt des Kindes (mit gleichen physiognomischen und pathognomischen Merkmalen), wiederholt sich dieser Widerstand gegen sein ästhetizistisches Programm, indem es seine Münzen ablehnt und ihn aus dem Glashaus – als Gebäude mit einem dem ästhetizistischen Programm entsprechenden künstlichen Klima – herausdrängen will. Der Kaufmannssohn ist nicht in der Lage, seine Ängste in ästhetizistischer Form (in Silbermünzen) an das Kind abzugeben und nach außen zu

---

<sup>1</sup> „Aber als er jetzt näher hinsah, erschrak er abermals, mit einer *unangenehmen Empfindung des Grauens im Nacken und einem leisen Zusammenschnüren in der Kehle und tiefer in der Brust*. Denn das Kind, das ihn regungslos und böse ansah, glich in einer unbegreiflichen Weise dem fünfzehnjährigen Mädchen, das er in seinem Hause hatte. Alles war gleich, die lichten Augenbrauen, die feinen bebenden Nasenflügel, die dünnen Lippen; wie die andere zog auch das Kind eine der Schultern etwas in die Höhe. Alles war gleich, nur daß in dem Kind das alles einen Ausdruck gab, *der ihm Entsetzen verursachte*. Er *wußte nicht, wovor er so namenlose Furcht empfand*. Er wußte nur, daß er es nicht ertragen werde, sich umzudrehen und zu wissen, daß dieses Gesicht hinter ihm durch die Scheiben starrte.“ (77) [Hervorhebung; A.K.] Diese Angst kann als weitergetragene Verlustangst gedeutet werden, die dadurch zusätzliches Gewicht erhält, dass die Welt der Diener nicht mehr in seine ästhetizistische Existenz integrierbar ist.

<sup>2</sup> Yang, Jin: *Innige Qual. Hugo von Hofmannsthals Poetik des Schmerzes*. Epistemata Reihe Literaturwissenschaft. Band 707. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010. Zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 2009. S. 91.

verlagern. Er ist gezwungen, sich mit der Angst selbst auseinanderzusetzen, warum diese sich auch in körperlichen Schmerzen äußert und ihn erneut an seinen realen Körper erinnert:

„Fast unerträglich wurde ihm der Anblick des schwachen, in einem weißen Kleidchen steckenden Puppenkörpers und des verachtungsvollen, grauenhaften blassen Kindergesichtes. Er war so erfüllt mit Grauen, daß er einen Stich in den Schläfen und in der Kehle empfing“. (78)

Mit der als körperlicher Schmerz empfundenen Angst wird also die Körperwahrnehmung ins Zentrum des Kaufmannssohns Denken und Handeln gerückt. Das Kind ist hier nicht mehr vollständig ästhetisierbar: zwar verwandelt er es in seiner Wahrnehmung in einen *Puppenkörper*, aber der Anblick ist dennoch zum Fürchten. Des Kaufmannssohns letzter Rettungsversuch ist, sich nicht aus dem Treibhausgarten vertreiben zu lassen und zu warten, bis das Kind gegangen ist:

„Eine Weile stand er regungslos und hatte Herzklopfen vor Angst, daß es wiederkommen werde und von außen auf ihn durch die Scheiben schauen. Jetzt hätte er gleich fortgehen mögen, aber es war besser, eine Weile vergehen zu lassen, damit das Kind aus dem Garten fortginge.“ (78)

Den instinktiven Wunsch, vor der Angstsituation zu fliehen, unterdrückt der Kaufmannssohn jedoch, obwohl sein Herzklopfen von seiner gesteigerten Alarmbereitschaft zeugt. Diese Alarmbereitschaft bzw. Angst verselbstständigt sich während des Verweilens im Glashaus von seiner Kontrolle und erzeugt Sinnestäuschungen und Trugbilder. Er ist nicht mehr in der Lage, das Wahrgenommene einem ästhetizistischen Konzept unterzuordnen. Die in seiner Fantasie belebten Objekte entziehen sich seiner ästhetischen Inhaltsgestaltung und drohen ihm:

„Jetzt war es in dem Glashaus schon nicht mehr ganz hell, und die Formen der Pflanzen fingen an, sonderbar zu werden. In einiger Entfernung traten aus dem Halbdunkel schwarze, sinnlos drohende Zweige unangenehm hervor, und dahinter schimmerte es weiß, als wenn das Kind dort stünde“. (78)

Auch stürzen die Fächerkronen der Pflanzen „gespenstisch“ (78) hinter ihm zusammen. Zunächst versucht er sich von seiner Angst abzulenken, indem er einem ästhetizistischen Spielchen nachgeht: „Um eine kleine Zeit zu übertäuben, zählte er die Blüten“ (78) in Gefäßen auf einem Brett. Als er jedoch auch von diesen „heimtückischen Masken mit zugewachsenen Augenlöchern“ (78) in seiner Fantasie eine Gefahr verspürt, weil sie sich seinem ästhetizistischen Konzept verschließen und er das Glashaus verlassen will, stellt er fest, dass er vom Kind eingesperrt worden ist.

„Er schlug mit den Fäusten an die Scheiben. Der Garten und das Haus blieben totenstill. Nur hinter ihm glitt etwas raschelnd durch die Sträucher. Er sagte sich, daß es Blätter waren, die sich durch die Erschütterung der dumpfen Luft abgetrennt hatten

und niederfielen. Trotzdem hielt er mit dem Klopfen inne und bohrte die Blicke durch das halbdunkle Gewirr der Bäume und Ranken.“ (78 f.)

Eingeschlossen in diesem ästhetizistischen Ersatzrefugium, wird ihm die beklemmende, künstliche Atmosphäre bewusst. Er erlebt die einst geliebte Stille als unangenehm und verbindet sie mit dem Tod, der nun ebenfalls negativ konnotiert ist. Er ist unfähig, sich durch seine gewohnte intellektuelle Distanz und logische Argumentation von den Hirngespinnsten zu befreien, die nun seine Nerven zerrütten und ihn ängstigen. Durch ein kleines Loch, durch dessen Öffnung er dem Glashaus entkommt, gelangt er auf ein schmales Brett, das über einen Abgrund führt. In dieser Situation spürt der Kaufmannssohn Lebensgefahr für sich. Signifikanterweise empfindet er die damit aufkommende Angst sowohl körperlich als auch ganzheitlich, d. h. leiblich:

„in den Sohlen und Kniebeugen fühlte er die Angst und Hilflosigkeit, schwindelnd im *ganzen Leibe*, die Nähe des Todes. Er kniete nieder und schloß die Augen; da stießen seine vorwärts tastenden Arme an die Gitterstäbe. Er umklammerte sie fest, sie gaben nach, und mit leisem Knirschen, das ihm, wie der Anhauch des Todes, den *Leib* durchschnitt, öffnete sich gegen ihn, gegen den Abgrund, die Tür, an der er hing“. (79 f.)<sup>1</sup>

Des Kaufmannssohns Gedanken offenbaren in diesem Moment der Gefahr seine Hilflosigkeit gegenüber der Realität und die Distanz zu sich selbst im Sinne der von ihm aufgegebenen Leibeinheit:

„und im Gefühle seiner inneren Müdigkeit und großen Mutlosigkeit fühlte er voraus, wie die glatten Eisenstäbe seinen Fingern, die ihm erschienen wie die Finger eines Kindes, sich entwinden und er hinunterstürzt, längs der Mauer zerschellend.“ (80)<sup>2</sup>

Seine Fantasie produziert *unästhetische* Todesvorstellungen – Zeichen der Fremdheit zu seinem Körper – die er nur aus seiner Kindheit, d. h. vor seiner ästhetizistisch begründeten Lebensflucht, kennt: Jedes Mal, wenn er in emotionale Bedrängnis oder zornige Erregung gerät, d. h. eine Rückverbindung zu seinen Gefühlen und Affekten herstellt, ist ein Bezug zu

---

<sup>1</sup> [Hervorhebung; A.K.] Hugo von Hofmannsthal unterscheidet hier in seinem Wortgebrauch zwischen Körper und Leib. Er benennt Körperstellen (Sohlen, Kniebeugen) und seinen Körper im Kontext seiner realen Sinneserfahrungen, auch als er später seinen Körper durch die Öffnung wirft. Die Nähe des Todes jedoch spürt er im *ganzen Leibe*, was nahelegt, dass der Leib hier weitere Aspekte des Kaufmannssohns – insbesondere sein ängstliches Ich – umfasst, die bei einem Absturz vom Tode betroffen wären. In diesem Kontext ist auch das Knirschen, das als ein Durchschneiden des *Leibes* wahrgenommen wird, als ein rein imaginiertes Ereignis des Ichs bzw. auch des leiblichen Bewusstseins zu verstehen, dass sich in seinem Gesamtwahrnehmen als Einheit – und nicht allein als Körper – durch das Geräusch empfindlich getroffen bzw. dem Tode nahe fühlt.

<sup>2</sup> Die Verwendung des Präsens expliziert die Lebhaftigkeit seiner Fantasie, die für ihn authentischer als die Realität ist, welche im Präteritum stattfindet. Vgl. auch die Textstelle als er seine junge Dienerin beobachtet und in seiner Vorstellung in einen neuen Kontext einbettet: „wenn man sie als Tänzerinnen beim Licht der Fackeln auftreten sieht, [...] weil da die Feinheit der Züge verloren geht“ (69).

seinem kindlichen Körper aufgerufen. So meint er hier nur die Finger eines Kindes zu haben, das sich noch vergeblich ans Leben klammert, welches ihn abschütteln will. Sein eigener erwachsener Körper ist ihm etwas Fremdes, das er nur benutzt, aber nicht als Einheit seines *Leibes* erfährt, sondern sich nur ex negativo als „Anhauch des Todes“ (80) bemerkbar macht. In einer Linie hierzu geht er achtlos und distanziert mit seinem Körper um:

„Aber das leise Aufgehen der Türe hielt inne, ehe seine Füße das Brett verloren, und mit einem Schwunge warf er *seinen* zitternden Körper durch die Öffnung hinein auf den harten Boden.“ (80)<sup>1</sup>

Es heißt nicht er wirft *sich*, sondern *seinen Körper* auf den harten Boden, als sei dieser ein bloßer Gegenstand. Überlebt zu haben, ist für ihn nun auch keine Freude. „Er konnte sich nicht freuen; ohne sich umzusehen, mit einem dumpfen Gefühle, wie Haß gegen die Sinnlosigkeit dieser Qualen“ (80), verlässt er den Ort des Geschehens. Seine sich steigernde Realitäts- und Lebensnegierung, die eben jener Sinnlosigkeit des Lebens und des Leidens mit einer Körper-, Leibes- und Lebensflucht ausweicht, ist Ursache seiner Leere. Traurig, verlassen und ohne Kraft, sein ästhetizistisches Programm weiter auszuüben, geht er in sich gekehrt weiter. Der Traurigkeit kann im Kontext der Krankheit eine Bedeutung zugeschrieben werden: Sowohl die vom Kaufmannsohn beobachteten Menschen (Diener (71) und Soldaten (81)) als auch die Landschaft (Fluss (75)), Gebäude und Kunstobjekte (Beryll (75)) sind von Traurigkeit und Freudlosigkeit geprägt. Es stellt sich hier die Frage, ob diese wahrgenommenen Empfindungen seiner Umgebung seine intellektuell begründete pessimistische Lebenshaltung wiedergeben oder aber eine Spiegelung seiner eigenen Gefühlswelt sind, die er zu kompensieren versucht hat. Es kann angenommen werden, dass diese Gefühle in der Folge des Versagens seines ästhetizistischen Programms zutage treten und von einer depressiven Verstimmung zeugen, die seine häufigen Todesassoziationen aus einem weiteren Blickwinkel verständlich machen: Es heißt bereits zu Beginn der Erzählung, dass der Gedanke an den Tod ihn nie für lange verlässt, da er um die „Nichtigkeit aller dieser Dinge“ (67) (Besitztümer) weiß. Zunächst erscheint diese Einstellung als eine für die Jahrhundertwende typische, pessimistische Lebenshaltung. Doch eine Passivität bei der Erfahrung dieser negativen Sicht entfaltet sich bereits hier, denn: „oft befahl er [der Tod] ihn unter lachenden und lärmenden Menschen, oft in der Nacht, oft beim Essen.“ (67). Zwar vermag der Kaufmannsohn den Tod in Bezug auf sich selbst für eine Weile zu ästhetisieren

---

<sup>1</sup> [Hervorhebung; A.K.]

(67), aber im Verlauf der Erzählung wird die unfreiwillige Auseinandersetzung mit unästhetischen Todesassoziationen und der damit einhergehenden Traurigkeit omnipräsent (68; 70; 75). Der Kaufmannssohn zeigt hier eine auf Traurigkeit und Tödlichkeit konzentrierte selektive und emotional gefärbte Wahrnehmung, denn er wird selbst traurig (80) – was seine intellektuell begründete pessimistische Lebenshaltung übersteigt. Sie erweist sich als Anzeichen einer krankhaften Züge tragende „tödliche[n] Angst“ (71) vor dem Leben, die durch die Flucht vor dem Leben höchstens verstärkt wird und die seinen Weg und sein Ende mitbestimmt.

Zu Beginn seines Weges kann er sich an den Straßen nicht satt sehen, jetzt hat er alles gesehen, ist des Lebens und Betrachtens müde, ohne Befriedigung erlangt oder Freude empfunden zu haben. Weder hat er seine Angelegenheit mit dem Gesandten des persischen Königs klären können, noch sind ihm seine ästhetizistisch initiierten Handlungen zur Untermauerung seines Programms nach seinen Vorstellungen gediehen. Vielmehr haben sie durch ihre lebens- und zwischenmenschliche Ferne eine produktive Interaktion verhindert. Anstatt einer Bestätigung seines Programms erfährt er Frustration, Widerstand und Schmerz. Keines seiner Erlebnisse kann ihn mit Sinn erfüllen und zu weiterführender Erkenntnis verhelfen:

„Aber er war schon sehr traurig und müde und konnte sich auf gar nichts besinnen, was ihm irgendwelcher Freude wert schien. Seltsam war alles von ihm gefallen, und ganz leer und vom Leben verlassen ging er durch die Gasse und die nächste und die nächste.“ (80)

Seine durch diese Frustration und Sinnlosigkeit verstärkte Gleichgültigkeit gegenüber der Welt und dem Leben um ihn herum resultiert in jener Vereinsamung des Ichs, das sich dem wirklichen Leben und seinen Lektionen verschlossen hat, indem es seinen natürlichen Körper und dessen Bedürfnisse negiert und einem lebensfeindlichen Programm folgt, das die Leibeinheit und Weltverbundenheit bewusst und absichtsvoll auflöst.

Die Auswirkungen dieses lebensfeindlichen Programms auf das Individuum und seine Befähigung, sich in der Welt zurechtzufinden, werden in Hofmannsthals Märchen Schritt für Schritt in Form einer Krankheit entwickelt, die sich vor allem im geistigen Bereich manifestiert. Geistige Abwesenheit, Kontrollverlust über Gefühle und Gedanken, aber auch Dissoziation und Gleichgültigkeit gegenüber körperlichen Erfahrungen und Empfindungen sind Indizien hierfür. Die Untersuchung der von Hofmannsthals dargestellten leiblichen Kausalitäten im Handlungsverlauf ermöglicht daher Einblicke in bisher noch nicht

untersuchte Zusammenhänge, die den Untergang des Protagonisten herbeiführen: Es ist bis in die letzten Zeilen des Märchens ein Ringen zwischen einem ästhetizistisch agierenden Ich und einem nach Einheit und Leben strebenden Leib. Dies sei im Weiteren genauer ausgeführt:

Erste Anzeichen einer geistigen Labilität bietet der Kontrollverlust des Kaufmannssohns über seine Gedanken, als er nach einem ästhetizistischen Ersatz für die Dienerin in den Glashäusern und auf den Beeten der Gärtner und Blumenhändler am Ufer des Flusses sucht. Hier „wiederholte sein Kopf unwillkürlich, ja schließlich gequält und gegen seinen Willen, immer wieder die Verse des Dichters [...]“ (72). Dieses Verhalten einer verbalen – jedoch nicht ausgesprochenen – Besitzergreifung und Ästhetisierung der Objekte seiner Sehnsüchte und Künstlichkeitsfantasien durch Wiederholung kommt einem Zwang gleich. Im Fall des Kaufmannssohns, bei dem es gegen den Willen des Ich-Bewusstseins geschieht, kommt es einer Verselbstständigung des Geistes nahe.<sup>1</sup> Diese Szene wird durch einen sukzessiven Kontrollverlust über seine Gedanken, Fantasien und Gefühle noch überboten, welcher sich in undefinierbaren und unverstandenen Ängsten äußert: Der Kaufmannssohn ist nicht in der Lage, Verhaltensweisen anderer – als Alter Ego – geschweige denn seiner selbst zu erkennen und zu verstehen. Ereignisse werden daher nicht in einem logischen Zusammenhang erfasst und verstanden, sondern erscheinen mystisch, geheimnisvoll und in ihrer Unberechenbarkeit beängstigend. Diese Parzellierung der Erfahrung, bei der Erlebnisse eben nicht länger eine Bemächtigung der Welt durch das Ich zum Genuss durch Ästhetisierung, sondern Momente von Kontrollverlust und Inkohärenz der Erfahrungen darstellen, ist kennzeichnend für die hier untersuchten Figuren. Für den Kaufmannssohn ist das Erlebte geprägt von frustrierender Sinnlosigkeit und Leere. Ebenso wie Dorian Gray kann er keine Zusammenhänge erkennen und keine Lehren aus seinen Erlebnissen ziehen.

Indiz für seine geistige Abwesenheit von Leib und Leben sind bereits die Beschreibungen seines Handelns: aufgrund einer „unbestimmte[n] Hoffnung“ sucht er zur Klärung des Falls den Gesandten von Persien auf, der jedoch nicht zu sprechen ist. Anschließend läuft er „in Gedanken verloren“ durch die Gassen und betrachtet „gedankenlos“ Gegenstände im Laden des Juweliers. Er ist auch gedanklich abwesend, als er die Soldatenquartiere passiert und dort von den Ereignissen überrumpelt wird. Der Kaufmannssohn ist dem Leib und Leben in solch

---

<sup>1</sup> Kümmerling-Meibauer erkennt bereits die Problematik der Verselbstständigung der Fantasien beim Kaufmannssohn: Die „Überflutung durch Erinnerungen zeigt den Kaufmannssohn als Gefangenen seiner eigenen Phantasien.“ (Kümmerling-Meibauer: Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döblin. S. 212). Sie spricht außerdem von einer „psychosozialen Krise“, die der Kaufmannssohn durchlebt (Kümmerling-Meibauer: Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döblin. S. 182).

einer Weise entrückt, dass er nicht Herr seiner Regungen, Gedanken und Fantasien ist.<sup>1</sup> Jäh überkommen ihn Erinnerungen, die ihn so unvorbereitet treffen, dass er selbst überrascht und in diesen Momenten unaufmerksam ist. In einem fremden Viertel kommt ihm eine Kreuzung „plötzlich traumhaft bekannt vor“, „flüchtig“ empfindet er *etwas*, folgt dieser unbekanntem Regung (75) und landet schließlich unversehens, all diesen zufällig erscheinenden Empfindungen nachkommend, in einem Glashaus. Mit dem Kind konfrontiert, streift seine Hand *unwillkürlich* etwas Kaltes in seiner Hosentasche und er zieht die Münzen heraus, um sie dem Kind zu geben. In der darauffolgenden Kasernenszene, als ihn die Rufe der Soldaten aus seiner Gedankenverlorenheit reißen und er dem Mann ein Almosen geben will, wird er durch ein plötzliches, *unwillkürliches* Erinnern an einen armen Mann, der, weil er ein Goldstück besaß, des Diebstahls bezichtigt wurde, aus dem Konzept gebracht:

„Bei dem häßlichen Anblicke *fiel* ihm blitzartig ein längst vergessenes Menschengesicht *ein*. Wenn er sich noch so sehr bemüht hätte, wäre er nicht imstande gewesen, sich die Züge dieses Menschen je wieder hervorzurufen; jetzt aber waren sie da.“ (82)<sup>2</sup>

Dieses passive *Einfallen* deutet auch hier wieder auf eine Verselbstständigung des Geistes, der ihm ein Bild zeigt, an das er sich selbst willentlich nicht hätte erinnern können und ihn vor der Gefahr, die ihn umgibt, warnt. Dieses Ereignis lässt etwas Tieferes im Unbewussten des Geistes erahnen, das Kontrolle über geistige Fähigkeiten besitzt und das Ich damit beeinflussen kann. Nimmt man das Streben des Leibes zurück zu einer Einheit an und, dass sich der Leib gegen das kranke Ich wehrt und am Leben bleiben will, dann eröffnet sich aus dieser Situation eine Kampfszene, in der der Kaufmannssohn, trotz dieser Erinnerung und dem Gefühl von Gefahr (u. a. Drohgebärden des Pferdes) seinem ästhetischen Prinzip nach zu handeln entschlossen ist. Der Kaufmannssohn wird jedoch erneut in seinem Vorhaben gehindert und zwar erneut von seinem eigenen Leib:

„Während das Gesicht schon wieder zerging, suchte sein Finger noch immer in den Falten seiner Kleider, und als ein plötzlicher, undeutlicher Gedanke ihn hemmte, zog er die Hand unschlüssig heraus und warf dabei den in Seidenpapier eingewickelten Schmuck mit dem Beryll dem Pferd unter die Füße.“ (82)

Seine innere, leibliche Disharmonie, in der Geist und Körper, Wille und Motorik nicht zusammenarbeiten, kommt zum Ausdruck. Der Körper und die dem Kaufmannssohn

---

<sup>1</sup> Parallele zu des Esseintes' und Dorian Grays Problematik.

<sup>2</sup> [Hervorhebung; A.K.]

unvertrauten und unwillkürlichen Regungen (des Leibes) verstören ihn, anstatt ihn zu warnen. Er bückt sich unter die Hufe des Pferdes und wird von ihm tödlich getroffen.

Der Geruch der Soldaten und der Versuch sich zu erinnern, wo er diesen bereits vernommen hat, lassen ihn in Ohnmacht fallen.<sup>1</sup> Der Kaufmannssohn erwacht einsam in einem Kasernenzimmer. Prägnant ist hier, dass nicht der körperliche Schmerz seine vorrangige Beachtung findet, sondern die zuvor kultivierte und geliebte Einsamkeit, welche ihm nun mehr Angst macht, als alles andere:

„Nach einer Zeit schlug er die Augen auf und wurde sich seiner quälenden Schmerzen bewußt. Noch mehr aber erschreckte und ängstigte ihn, allein zu sein in diesem trostlosen Raum. Mühsam drehte er die Augen in den schmerzenden Höhlen gegen die Wand“. (83)

In gleicher Weise wie das verletzte Mädchen sich in seinem Hause von ihm abwendet und zur Wand dreht, obwohl dies schmerzvoll ist, wendet der Kaufmannssohn seinen Blick von dem trostlosen Raum, der ihm seine Einsamkeit vor Augen führt, gegen die Wand. Auch seine Todessehnsucht hat sich in Todesangst verwandelt und dominiert seine letzten Lebensstunden noch vor seinen körperlichen Schmerzen: „Eine Weile beschäftigten ihn nur seine Schmerzen und die erstickende Todesangst, mit der verglichen die Schmerzen eine Erleichterung waren“ (83). Obwohl der Kaufmannssohn also körperlich schwer verletzt ist, schenkt er seinem Körper wenig Aufmerksamkeit. Im Anschluss heißt es dementsprechend, dass eben nicht sein körperlicher Schmerz ihn wimmern macht, sondern sein intellektuell erkanntes Leid, seine Hilflosigkeit und Schwäche:

„Dann fiel er zurück in große, dumpfe Angst. Dann wimmerte er wie ein Kind, nicht vor Schmerz, sondern vor Leid, und die Zähne schlugen ihm zusammen.“ (83)

Dass er am Ende sein Leben hasst und alles leugnet, was ihm lieb ist – mit anderen Worten: seinen ästhetizistischen Lebenswandel und seine kostbaren Besitztümer – zeugt von einem inneren Konflikt:

„Diese innere Wildheit verbrauchte seine letzte Kraft. Ihn schwindelte, und für eine Weile schief er wieder einen taumeligen schlechten Schlaf.“ (84)

Die innere Wildheit, die in ihm wütet (gegen sein Leben, d. h. sein ästhetizistisches Programm und alles, was ihm lieb ist), erinnert an natürliche Instinkte und Regungen, die sich gegen den Tod bzw. Tod bringende Prinzipien wehren. Diese inneren Regungen zehren seine

---

<sup>1</sup> Dies erinnert an des Esseintes' Ohnmacht, die durch den Geruch von Mandelaroma ausgelöst wird (167), und ebenso an Dorians Ohnmachtsanfall (267).

geistigen Kräfte auf und machen das selbstzerstörerische Ich handlungsunfähig. Der Kaufmannssohn verliert seine Kontrolle über seine intellektuelle Wachsamkeit und schließlich auch über seinen Körper: die Stimme versagt ihm, als er um Hilfe rufen will und seine kultivierte körperliche Schönheit verwandelt sich in die gleiche auf seinem Weg durch die Stadt beobachtete und verabscheute Hässlichkeit.

„Zuletzt erbrach er Galle, dann Blut, und starb mit verzerrten Zügen, die Lippen so verrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben.“ (84)

Diese Aggression vermittelnde Mimik gemahnt selbst an jene unausgesprochene Drohung, die der Kaufmannssohn auf seinem Weg verspürt. Seine Feindseligkeit gegen Körper, Leib und Leben führt zu einer gleichartigen Ablehnung dieser ihm gegenüber. So wie er das Leben aus seiner Existenz ausschließt, so schließt das Leben ihn durch den Tod aus.

Es zeigt sich also, dass der Leib sich mit seinen Affekten und Regungen vom Ich verselbständigt und den Kaufmannssohn durch schmerzliche Erfahrungen ins Leben und in den Körper zurück zwingen will. Dies gelingt nicht rechtzeitig und nicht vollständig, denn der Kaufmannssohn wehrt sich und kann erst am Ende sein Scheitern erkennen: Als hauptverantwortlich für des Kaufmannssohns Untergang erweist sich das intellektuell-ästhetizistische Lebensprogramm (seine Fluchten), da es ihn von Gesellschaft, Leib und Leben separiert und ihn somit seiner eigenen Natur und Lebensgrundlage beraubt. Dass sein Lebensprogramm seinen Untergang verursacht, macht der Kaufmannssohn dadurch deutlich, dass er die konstituierenden Elemente seiner ästhetizistischen Existenz verflucht und sein Leben im Rückblick bereut. Dass er seinen *vorzeitigen Tod hasst* (87) bezeugt, dass es nicht die Absicht des Ichs war, sich selbst zu zerstören, sondern dass es sich souverän glaubte.

Als symbolisch für die innere Aufspaltung seines Leibes in den negierten Körper (Natur) einerseits und den kultivierten Geist (Persönlichkeit, Ich, Intellekt) und die damit einhergehende Verletzung der lebensnotwendigen Einheit andererseits, kann die *innere Verwundung* des Kaufmannssohns durch den Tritt des Pferdes verstanden werden, an der er stirbt. Der ursprünglich ästhetisch kultivierte Körper des Kaufmannssohns wird durch die Krankheitssymptome zum unwillkürlichen Zeichen der unüberwindbaren, realitätsbezogenen Existenz und Leiblichkeit des Individuums: Er ist das Bindeglied zu Welt und Wirklichkeit und damit zum Leben.

#### ***4. Fazit: Konsequenzen der intellektuell-ästhetischen Fluchten***

Die Kodierung des Leiblichen in der Literatur offenbart die „körperliche Dimension der menschlichen Identität“<sup>1</sup>, die sich in einer Kontraposition des leiblichen Faszinosums und der simultanen Degradierung durch den Leib darstellt. Zwar vermindert sich das Interesse an mimetischer Darstellung um die Jahrhundertwende, dennoch lässt „der moderne Roman [...] nicht davon ab, in immer neuen Entwürfen die Physis des Menschen zu gestalten.“<sup>2</sup>

Mit der Abkehr von der Natur und dem Natürlichen beginnt jedoch ein Erkenntnisprozess, der sich in der Literatur als Konflikt zwischen gesellschaftlich-kultureller Prägung, intellektueller Autonomie und leiblicher Triebnatur niederschlägt:

„Die Gleichzeitigkeit von brutaler Verachtung des Körpers und seiner ästhetischen Stilisierung“ im 20. Jahrhundert „führte aber [...] vor Augen, daß für den modernen Menschen alle Versuche der Restitution eines gleichsam unschuldigen und kreatürlichen Leibs, der sich dem Zugriff durch einen herrschsüchtigen Logos entzöge, zum Scheitern verurteilt sind.“<sup>3</sup>

In diesem Sinne erleben die Protagonisten des *Esseintes*, Dorian Gray und der Kaufmannssohn die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen ihres intellektuell-ästhetischen Programms, das die Kontrolle über den Leib und die Kontrollverlust Erfahrung einschließt. Zunächst agieren sie vor dem Hintergrund, den Kurt Sier folgendermaßen erfasst:

„die krude Idee, daß der Körper, als ‚Fenster zur Seele‘, uns wie ein unentrinnbares Schicksal gefangen hält und den neugierigen Blicken der anderen ausliefert, wird konterkariert durch die Ironie dessen, der weiß, daß die Zeichen des Körpers ambivalent und vieldeutig sind, daß sie eingelöst oder widerlegt werden wollen durch das, was der einzelne in autonomer Selbstgestaltung aus sich macht.“<sup>4</sup>

So bleibt es dem erkennenden Individuum vorerst überlassen, sich von seinem Äußeren abzugrenzen und sich aktiv und berechnend in Szene zu setzen, um die Blicke und die Deutung zu lenken. Dabei wird ein Teil des Leibes – und zwar der Körper – zum faktischen Betrachtungs- und Interpretationsgegenstand. Doch dieser autonomen Selbstgestaltung des Körpers sind Grenzen gesetzt. Alois Hahn und Rüdiger Jacob sehen diesen „als soziales Berührungssystem“, das zur Dekodierung und zum Erkenntnisgewinn im gesellschaftlichen Miteinander nicht beschränkt auf das absichtliche und explizit Kommunizierte ist, sondern

---

<sup>1</sup> Behrens, et al.: Vorwort. S. 8.

<sup>2</sup> Behrens, et al.: Vorwort. S. 8.

<sup>3</sup> Behrens, et al.: Vorwort. S. 7.

<sup>4</sup> Sier: *Der Körper als Zeichen in der griechischen Philosophie*. S. 87.

auch jene maskierten und impliziten Informationen anbietet, die hinsichtlich der „relativen Unberechenbarkeit“ des Körpers durch genaue Beobachtung deduzierbar sind und als „Zusatzinformationen über unseren Gegenüber“ verwendet werden können.<sup>1</sup> Als vom Individuum unkontrollierbare Zusatzinformation kann jene Krankheit und damit verbundene Pathognomik gedeutet werden, die in den drei Werken illustriert wird, insbesondere unter dem Gesichtspunkt der Konsequenz und Strafe für ihr Lebensprogramm: wird Krankheit oft als Prüfung, Schande, Entlarvung oder Strafe Gottes interpretiert<sup>2</sup>, so kann sie losgelöst von Gott als Strafe des Leibes (des ihm innewohnenden Lebens) verstanden werden, „weil tatsächlich derselbe gegen seine fortwährende Verhöhnung durch seine Schmerzen Einsprache über Einsprache erhob.“<sup>3</sup>

Im Vordergrund steht den Ergebnissen zufolge nicht die Degeneration an sich, sondern die aktive Auseinandersetzung mit dem Körper als Austragungsort gesellschaftlicher, religiöser und persönlicher Konflikte und Sinnsuche. Diese Auseinandersetzung entfernt sich zunächst immer weiter vom Körper und konzentriert sich auf die geistigen Kapazitäten, um schließlich auf die Bedeutung des Leibes als Ganzem in der Interaktion und dem fortwährenden Spannungsverhältnis zwischen Gesellschaft und Individuum zu verweisen und um die Auseinandersetzung innerhalb des Einzelnen mit seinen Bestrebungen einerseits und den Bedingungen seiner Existenz andererseits aufzuzeigen. Dabei sind körperliche und geistige Krankheitssymptome ein Leitfaden zum Verständnis der Gesetzmäßigkeiten, die dem Lebendigen, d. h. dem lebendigen Leib eingeschrieben sind. Die Leibproblematik an sich stellt sich so nach Bernhard Waldenfels dar als ein:

„eigentümlicher Unruheherd des eigenen Leibes, der uns zugleich fremd ist, des natürlichen Leibes, der zugleich zwischen Natur und Kultur balanciert, des lebendigen Leibes, der zugleich die Möglichkeit von Erstarrung und Tod in sich trägt. Der Leib ist in der modernen Ontoanthropologie am Werk wie eine ‚Unruh‘, die den Gang der Dinge mit regelt, sich aber ihrerseits einer eindeutigen Regelung entzieht.“<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Hahn, Alois/Jacob, Rüdiger: Der Körper als soziales Berührungssystem, in: *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*. Hg. von Rudolf Behrens/Roland Galle. Würzburg. Königshausen & Neumann 1995. S. 290.

<sup>2</sup> Vgl. Hahn, et al.: Der Körper als soziales Berührungssystem. S. 295.

<sup>3</sup> Nietzsche: KSA 3. Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. S. 47.

<sup>4</sup> Waldenfels: Zur Nähe und Ferne des Leibes. S. 11.

# KAPITEL III: ÜBERLEITUNG – GRUNDLAGEN EINER NEUBEWERTUNG VON KRANKHEIT UND VERBRECHEN

## *1. Perspektivierung des Verbrechens*

In diesem Kapitel soll das Verhalten der hier untersuchten Protagonisten erneut aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet und bewertet werden. Besondere Betonung liegt dabei auf einer Einschätzung der Nonkonformität der Protagonisten in Anlehnung an Nietzsches Umwertungsphilosophie. Berechtigung zu diesem Vergleich gibt die Tatsache, dass die Protagonisten – wie in dem Kapitel zu den intellektuell-ästhetischen Fluchten gezeigt – eben nicht nur eine Verkörperung biologisch determinierter Abweichungen bis hin zum Verbrecher darstellen, sondern ihrem Selbstverständnis nach vor allem intellektuell revoltierende Individualisten sind, die jenem körperlich und gesellschaftlich präformierten Schicksal zu entkommen versuchen, indem sie sich über körperliche Schranken hinwegsetzen und gesellschaftliche Strukturen, Werte und Institutionen hinterfragen und angreifen. Bei einem Vergleich mit Nietzsches Umwertung der Werte und seinen Kriterien für Gesundheit und Krankheit zeigt sich eben diese Diskrepanz der Einschätzungen: Zwischen gesellschaftlicher Perspektive, bei der Nonkonformität als Signal für Krankheit bzw. Entartung verstanden oder auch als Verbrechen eingestuft wird, und einer reformerischen Sichtweise, der gemäß Nonkonformität Zeichen für Autonomie und Gesundheit sein kann und daher auch nicht generell auf Degeneration zurückzuführen ist.

Das Verhalten der Protagonisten ist so zunächst aus Sicht der zeitgenössischen Gesellschaft zu erörtern, um es anschließend einer Einschätzung zu unterziehen, die auf Nietzsches Überlegungen fußt. Hierzu bedarf es einer eingehenden Betrachtung der Philosophie Nietzsches im Rahmen seiner Reflexionen über Gesundheit und Krankheit und über den großen und kleinen Verbrecher. Dabei zeigt sich auch hier, dass die Protagonisten stets Zwitterwesen bleiben, die weder völlig in der einen noch der anderen Klassifizierung aufgehen.

### *Krankheit und Verbrechen aus Sicht der Gesellschaft in ‚Gegen den Strich‘*

Des Esseintes vollzieht eine Gradwanderung zwischen Legalität und Verbrechen. Seine Lebensweise, nur finanzierbar durch seinen Reichtum, verstößt gegen zahlreiche

gesellschaftliche Tabus und moralische Kodizes und steht durch ihre krasse Abweichung von der Norm – auch in Sachen des Geschmacks<sup>1</sup> – zeitgenössischer Diagnostik entsprechend bereits in der Nachbarschaft zu Perversion, Dekadenz und Krankheit.

Des Esseintes' Karriere als Verbrecher und Feind der Gesellschaft beginnt mit seiner Verachtung ihr gegenüber. Er empfindet den größten Abscheu gegen sie und wünscht sich ihren Niedergang, den er in Verderbnis, Oberflächlichkeit und Heuchelei, Kriminalität und Krankheit bereits verkörpert sieht. Er macht es sich als Widersacher der Gesellschaft zur Aufgabe, Unheil zu stiften, wo er kann.

Er ist menschen- und gesellschaftsfeindlich, wenn er das Leben für alle zu verschlechtern gedenkt und wenn er sich gegen die Unterstützung der sozial Schwachen ausspricht. Ohne Mitleid und Mitgefühl erfreut er sich am Elend seiner Mitmenschen und bemüht sich, ihr Leid zu verstärken. Seine Kampfansage der Gesellschaft gegenüber kulminiert in dem Unterfangen, einen Jungen zu einem Verbrecher und Mörder zu erziehen (111). Dabei folgt er der antisozialen Richtlinie: „Was du nicht willst, das man dir tu, das füge nur den andern zu“ (112), die dem Jungen Leitspruch sein soll und in prägnanter Opposition zur postulierten Moral der Gesellschaft steht.

In den genannten Punkten disqualifiziert sich des Esseintes willentlich als Teil der Gesellschaft und stellt sich als opportunistischer Widersacher der Gesellschaft dar, der sich durch das Brechen von moralischen und ethischen Tabus stolz zu einem Verbrecher aus Überzeugung erklärt. Dabei tangiert er zwangsläufig auch einen Stützpfeiler gemeinschaftlicher Moral und Ethik: die christliche Religion.

Des Esseintes Verbrechen aus der Sicht der Kirche sind zahlreich. Seine exzentrische Maßlosigkeit und sinnliche Völlerei in allen Lebensbereichen stellen eine prägnante Provokation für die Verhaltensdiktate der Kirche dar. Nach Verlassen der jesuitischen Obhut führt er ein lasterhaftes Junggesellendasein. Er frönt einem Leben voller Wollust und Unkeuschheit, sucht Prostituierte auf, feiert sexuelle Exzesse und praktiziert Sonderformen (42), die von der Kirche nicht gutgeheißen werden und gesellschaftlich als krank und ‚entartet‘ tabuisiert sind. Bei seinen *religiösen* Sünden denkt er beispielsweise mit Wohlgefallen an die Homosexualität (153). Weiter erinnert er sich an „seine kleinen, liederlichen Sünden, an die sinnlichen Kunstgriffe, die die Kirche mißbilligt;“ (143) und spürt

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu die Erläuterungen in *KAPITEL I*, Unterkapitel 4. Abschnitt *Nietzsches Ästhetik*, Unterabschnitt *Geschmack*.

den lustvollen Reiz dieser Sünden wiederholt in sich. In seinen Erinnerungen an begangene Sünden – in seinen „alten Kloaken“ (144) watend – empfindet er eine erotische Stimulierung und macht sich aus kirchlicher Sicht bereits durch seine lüsternen Gedanken erneut schuldig. Anstatt sich zu verheiraten, eine Familie zu gründen und sich in die Gesellschaft einzugliedern, sieht er sich als Ablehner und Verspottter des heiligen Sakraments der Ehe, dessen Bestehen er bei seinem langjährigen Junggesellenkumpan d’Aigurande aktiv korrumpiert (108).<sup>1</sup> Er übt sich nicht in Bescheidenheit, und geistlich-kirchliche Askese liegt ihm fern. Sein Lebenswandel dient jedoch – wie bereits gezeigt – nicht allein der Befriedigung seiner körperlichen und sinnlichen Gelüste, sondern auch dem Zweck der Rebellion gegen seine Vergangenheit und gegen bestehende Ordnungen. Mit seinem lasterhaften Leben will er zum einen seine Familie strafen, indem er ihr Ansehen im Nachhinein befleckt und entehrt (46). Dies ist aus kirchlicher Sicht ein Verstoß gegen das fünfte Gebot. Zum anderen will er sich an der Kirche für die ihm eingeträufelten Lehren und für ihre Verbreitung von Lügen (beispielsweise dem Jenseitsversprechen) rächen: Er verabscheut und verurteilt die Lehren der Kirche und ihre Vertreter und verhöhnt und verspottet Gott. Hierbei macht er sich der Ketzerei und Gotteslästerung schuldig. Außerdem sammelt des Esseintes kirchliche Einrichtungsgegenstände, religiöse Zeremonienbestandteile und Literatur. Dies macht er einerseits, weil sie ihm als Kunstgegenstände lieb sind, aber andererseits bieten sie ihm die Möglichkeit, sie zu missbrauchen, die christlichen Schriften zu kritisieren und sich an den Hetzschriften und Sünden der Abtrünnigen zu erfreuen. Die durch seine erworbenen kirchlichen Besitztümer erregten Gedanken, dass er mit ihrem Besitz und Gebrauch möglicherweise ein Sakrileg begeht, erfreuen ihn außerordentlich. Es werden:

„ungeheuerliche Vorstellungen in ihm geboren [...] schmachvoller und unzüchtiger Mißbrauch von Weihwasser und Chrisam [...] magischer Irrwitz, schwarze Messe, Hexensabbat, Schrecknisse von Besessenheit und Exorzismus erhoben sich; er fragte sich schließlich, ob er durch den Besitz einst geweihter Gegenstände, Kanontafeln, Meßgewänder und Kustodien kein Sakrileg begehe; und dieser Gedanke an einen sündhaften Zustand bescherte ihm eine Art von Stolz und Erleichterung; er erkannte darin die Wonnen von Sakrilegien“. (122 f.)

---

<sup>1</sup> Max Nordau als Zeitgenosse und moralischer Verfechter von Sitte und Ordnung verurteilt dieses Verhalten in *Entartung*. (Nordau: Entartung. Zweiter Band. S. 116)

Gleichfalls pervertiert er die Bestimmung religiöser Gegenstände indem er sie durch Gebrauchsabwandlungen entweiht. So benutzt er beispielsweise ein Taufbecken als Waschschüssel (153 f.).<sup>1</sup> Er begründet sein Handeln im Kontext von Sadismus:

„Die Macht des Sadismus, die Anziehungskraft, die er ausübt, beruht also gänzlich in der verbotenen Lust, die Gott geschuldeten Huldigungen auf Satan zu übertragen; sie beruht also in der Mißachtung der katholischen Gebote, die man sogar gegen den Strich noch befolgt, indem man, um Christus noch schwerer zu verhöhnen, die Sünden begeht, die er am ausdrücklichsten verflucht hat: die Befleckung des religiösen Kults und der fleischlichen Orgie.“ (206)

Eben dies ist des Esseintes' Lebensphilosophie während seiner Zeit in Paris. Er arbeitet entschieden, präzise und systematisch *gegen den Strich*. Seine Perversion alles Natürlichen und Normalen geschieht jedoch – anders als aus gesellschaftlicher Perspektive betrachtet – nicht aufgrund einer unverständenen Krankheit, sondern im Bewusstsein intellektueller Erhabenheit und mit der Absicht, sich gegen selbsternannte Autoritäten wie die Kirche und ihren Gott zu stellen. Diese Haltung kann er später zu seiner Zeit in Fontenay kaum mehr aktiv praktizieren, sondern vorwiegend passiv mittels Lektüre und anhand der Erinnerungen an sein Leben erfahren.

Sein Hochmut und seine stolze Überheblichkeit gegenüber der Kirche, Gesellschaft und dem von Gott geschenktem Leben sind hier signifikant und damit auch seine Schuld und deren Strafbarkeit, die er so auf sich lädt.

### ***Krankheit und Verbrechen aus Sicht der Gesellschaft in ‚Das Bildnis des Dorian Gray‘***

Aus gesellschaftlicher Sicht hat sich Dorian in vielerlei Hinsicht als Verbrecher sowohl moralisch als auch auf gesetzlicher Ebene schuldig gemacht.<sup>2</sup> Man redet hinter seinem Rücken über seine Laster, seine Drogenexzesse und Aufenthalte in den verrufenen Gegenden Londons, die er verkleidet aufsucht. Aber nicht nur seine eigenen Vergehen, sondern auch sein Einfluss auf andere, einst angesehene Gesellschaftsmitglieder stehen im Zentrum des Geredes. Er ist Verführer zum Laster und Anstifter zu Gesetzesbruch. Zu seinen von Basil

---

<sup>1</sup> U. a. besitzt er auch einen Betstuhl, einen Chorstuhl, Misericordien und Kirchenleuchter mit vorgetäuschten Talglichtern (103–105).

<sup>2</sup> Vgl. u. a. Fischer, der ihn als „[...] in höchstem Maße moralisch verwerflich“ beschreibt. Er weist auf die Gemeinsamkeit zwischen des Esseintes und Dorian hin, dass beide keine Rücksicht auf „implizite [...] oder explizite Gesetze“ nehmen (Fischer: *Dédoublement*. S. 202, 205). Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Dorian eine „Maske“ trägt, die ihm dazu verhilft, gerade unter scheinbarer Berücksichtigung gesellschaftlicher Verhaltenskodizes zu handeln.

aufgelisteten Verbrechen<sup>1</sup> zählen das Verführen unschuldiger Mädchen und ehrbarer Damen der Gesellschaft. Explizit im Roman genannte Leidtragende seiner Bekanntschaft sind Sibyl, die nach Dorian's Trennung Selbstmord begeht, die Frau Lord Gloucesters, die auf dem Sterbebett eine *furchtbare* Sünde in Zusammenhang mit Dorian beichtet (207), Lady Gwendolen, die seinetwegen gesellschaftlich geächtet ist und ihre Kinder nicht mehr sehen darf, und Lord Henry's Schwester, die Dorian ohne Rücksicht auf seinen Freund zum Gespött der Leute macht (206). Außerdem verursacht er den Selbstmord eines jungen Mannes der Garde und den Selbstmord Alan Campbells, den Dorian zuvor erpresst hat, Basils Leichnam zu beseitigen (223, 295). Er verführt Sir Henry Ashton zum Laster, so dass dieser England verlassen muss, Adrian Singleton begeht unter Dorian's Einfluss eine Urkundenfälschung, ist gesellschaftlich kompromittiert und sucht Zuflucht im Drogenkonsum. Lord Kents einziger Sohn ruiniert seine berufliche Karriere, weil er auf Dorian's Einfluss hin eine Prostituierte heiratet (205). Der Herzog von Perth erfährt ebenfalls gesellschaftliche Ächtung, als seine von Dorian initiierten moralisch verwerflichen Exzesse bekannt werden. Dorian, der niemals eines Verbrechens überführt werden kann und auch seine überzeugende Schönheit als Zeichen seiner Unschuld behält, bleibt lange Zeit unangetastet. Doch immer mehr Mitglieder seiner Gesellschaftsschicht beginnen ihn zu meiden, den Klub zu verlassen, sobald er das Gesellschaftszimmer betritt, und ihn aus ihren Einladungen auszuschließen. Dorian leugnet seine Schuld an allen Vorwürfen, die ihm von Basil gemacht werden, und greift im Gegenzug die heuchlerische Gesellschaft an:

„Die Spießbürger breiten ihre moralischen Vorurteile behaglich über ihre großen Eßtische aus und flüstern über etwas, was sie die Schändlichkeiten derer nennen, denen es besser als ihnen geht, hauptsächlich um damit zu prahlen, daß sie sich in feiner Gesellschaft bewegen und auf vertrautem Fuße mit denen stehen, die sie verleumden.“ (205 f.)

Außerdem verweist er auf die Eigenverantwortlichkeit eines jeden für seine Handlungen und meint sich so den Anschuldigungen entziehen zu können. Doch Basil betont:

„Man hat ein Recht, einen Menschen nach der Wirkung zu beurteilen, die er auf seine Freunde übt. Deine scheinen allen Sinn für Ehre, für Tugend, für Reinheit zu verlieren. Du hast sie mit einer wahnsinnigen Genussgier erfüllt. Sie haben sich in die Niederungen des Lasters hinabziehen lassen. Du hast sie dahin geführt.“<sup>2</sup> (206)

---

<sup>1</sup> Basil nennt präzise einzelne Verbrechen (206 f), derer Dorian beschuldigt wird, während Dorian selbst eine genauere Benennung seiner Taten vermeidet und hauptsächlich allgemein von seinen Sünden und Lastern spricht.

<sup>2</sup> Einflussnehmen, wie Lord Henry schon an anderer Stelle sagt, heißt, seine Seele in jemanden zu legen, und ist immer „unmoralisch im wissenschaftlichen Sinne“ (31).

Basil weist auf Dorian's gesellschaftliche Verpflichtung hin, der er sich nicht zu entziehen vermag. Dabei vertritt er den Standpunkt und das Werturteil der Gesellschaft, welche Dorian eine moralische Verantwortung und Mitschuld an den begangenen Verbrechen auf Grundlage gemeinschaftlicher Statuten zuschreiben, bei denen das Verhalten der Freunde auf einen selbst zurückfällt, sei es aufgrund des Versäumens freundschaftlicher Belehrung oder der aktiven Einflussnahme und Beteiligung an ihren verbrecherischen Handlungen. Basil erkennt deutlich Dorian's aktive Rolle als Einflussnehmender bei seiner Interaktion mit anderen Menschen, in besonderem Maße Dorian's Lebensphilosophie und sein Aussehen, das ihm viele Bewunderer und naive Nachahmer einbringt.

Dorian trägt demzufolge aktiv zur Verschlechterung der Lebensumstände zahlreicher Menschen und durch die Verbreitung seiner Lebensphilosophie zum weiteren Verfall von Sitten und Moral in der Gesellschaft bei und wird innerhalb des Romans von eben jener Figur als Verbrecher identifiziert, die Stellvertreter für die vorherrschende Moral ist: Sein gesellschafts- und systemfeindliches Verhalten würde ihm – eben wie jenen Menschen unter seinem Einfluss – als Sanktion gesellschaftliche Isolation und Verachtung einbringen, sein Mord, nach zeitgenössischem Recht die Todesstrafe.<sup>1</sup> Dorian macht ein verändertes Gesellschaftskonzept deutlich, in dem Individualismus und Eigenverantwortlichkeit einzige Richtfeiler sind – Sitte, Moral und Recht sind nicht bindend, solange man nicht eines Verbrechens überführt wird. Es ist dabei jedoch nicht eindeutig erkennbar, inwieweit sein Verhalten gezielte umstürzlerische Ambitionen verkörpert, die über primitive Börsartigkeit und egoistisch-destruktives Verhalten hinausgehen, wie es etwa bei des Esseintes der Fall ist. Gerade diese Facette an Dorian's Lebenswandel – die Drogenexzesse, die Freude am eigenen Verfall und Verbrechen – handeln ihm, jedenfalls aus gesellschaftlicher Perspektive, das Urteil des Krankhaften und Perversen ein.

### ***Krankheit und Verbrechen aus Sicht der Gesellschaft in ‚Das Märchen der 672. Nacht‘***

Aus gesellschaftlicher Sicht liegen des Kaufmannssohns Krankheit und Verbrechen darin begründet, dass er sich aus dem gesellschaftlichen Leben ausschließt, es kritisiert, kaum mehr mit jemandem kommuniziert, egoistisch handelt und nicht zum Fortbestand der Menschen und der Gesellschaft beiträgt. Dies mag noch lange nicht als schwere Krankheit oder als ein

---

<sup>1</sup> „Sollte er ein Geständnis abgeben? [...] Sich aufgeben und hingerichtet werden?“ (296)

strafbares Verbrechen betrachtet werden, dennoch ist es eine deutliche Abweichung von sozialen Verhaltensnormen und ein Verstoß gegen gesellschaftliche Handlungsimperative der damaligen Zeit. Diese Missachtung von Sitten und Normvorstellungen stuft Nietzsche in seiner Argumentation zum gesellschaftlichen Bewertungsprozess individueller Handlungen bereits als Verbrechen ein.<sup>1</sup> Vollzieht man diese Argumentation nach, so stellt der Kaufmannssohn eine Gefahr für die Gesellschaft dar, da er mit seinen Autonomiebestrebungen und seinem Widerstand gegen gesellschaftskonstituierende Rollen- und Aufgabenzuteilungen ihre Grundpfeiler untergräbt. Als Einzelgänger mit genauen Vorstellungen von seiner ästhetizistischen Selbstbestimmung und als Kritiker des gesellschaftlichen Lebens ist er der Gesellschaft ein Feind. Da der Kaufmannssohn sich jedoch keines direkten Verbrechens schuldig macht, kann er auch keines *expliziten* Verbrechens beschuldigt werden.

Der Brief, der seinen Lieblingsdiener eines Verbrechens beschuldigt, den Kaufmannssohn selbst beleidigt und ihm „beinahe“ (73) droht und dennoch in seinen Anschuldigungen völlig unspezifisch bleibt, ist hierfür ein Paradebeispiel.<sup>2</sup> Er ist von anonymer Hand geschrieben und eröffnet die Perspektive auf eine dem gesellschaftlichen Leben immanente Bedrohung durch ungeschriebene Gesetze und Verbote, die in sein Refugium eindringt und seine Existenz gefährdet. Hierzu ein ausführliches Zitat:

„Der Brief trug keine Unterschrift. In unklarer Weise beschuldigte der Schreiber den Diener des Kaufmannssohnes, daß er im Hause seines früheren Herrn, des persischen Gesandten, irgendein abscheuliches Verbrechen begangen habe. Der Unbekannte schien einen heftigen Haß gegen den Diener zu hegen und fügte viele Drohungen bei; auch gegen den Kaufmannssohn selbst bediente er sich eines unhöflichen, beinahe drohenden Tones. Aber es war nicht zu erraten, welches Verbrechen angedeutet werde und welchen Zweck überhaupt dieser Brief für den Schreiber, der sich nicht nannte und nichts verlangte, haben könne. Er las den Brief mehrere Male und gestand sich, daß er bei dem Gedanken, seinen Diener auf eine so widerwärtige Weise zu verlieren,

---

<sup>1</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 92 f. Als böse eingestuft wird „der durch seine eigene Gesetzgebung geformte, souveräne Mensch (das Böse: ursprünglich mit der Autonomie der sittlichen Werte verknüpft: böse = frei, individuell, willkürlich, ungewohnt, unvorhergesehen, unberechenbar)“ – so resümiert Stobbe Nietzsches Überlegungen zum individuell und gesellschaftlich unabhängig Handelnden (Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 18). Vgl. außerdem Nietzsche: KSA 10. Nachlaß 1882–1884. S. 204; Nietzsche: KSA 12. Nachlaß 1885–1887. S. 483 („Wir finden nichts groß, wo nicht ein großes Verbrechen einbegriffen ist. Wir konzipieren alles Großsein als ein Sich- außerhalb-stellen in Bezug auf Moral.“) und Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. u. a. S. 14–15, 75.

<sup>2</sup> Auf erzähltechnischer Ebene lässt sich Fischers Ergebnis zur Konstruiertheit des Textes ergänzen: er stellt zwischen der Vagheit des Briefes und der Erzähltechnik Hofmannsthals eine Verbindung her. Der Brief als „ausgewählte[s] Vorzeichen“ ist seiner Ansicht nach „ein deus-ex-machina-Eingriff, über den ein zuvor narrativ vorbereitetes Experiment mit einer bestimmten Intention gestartet und in seinem Verlauf und seinen Konsequenzen literarisch aufgezeichnet wird.“ Fischer: *Dédoublement*. S. 248.

eine große Angst empfand. Je mehr er nachdachte, desto erregter wurde er und desto weniger konnte er den Gedanken ertragen, eines dieser Wesen zu verlieren, mit denen er durch die Gewohnheit und andere geheime Mächte völlig zusammengewachsen war. Er ging auf und ab, die zornige Erregung erhitzte ihn so, daß er seinen Rock und Gürtel abwarf und mit Füßen trat. Es war ihm, als wenn man seinen innersten Besitz beleidigt und bedroht hätte und ihn zwingen wollte, aus sich selber zu fliehen und zu verleugnen, was ihm lieb war.“ (73)

Der Brief könnte also von jedem Gesellschaftsmitglied geschrieben worden sein, und es könnte sich um jedes nur erdenkliche Verbrechen handeln. Die Verbindung zum Kaufmannssohn als Verbrecher kommt dadurch zu Stande, dass der Schreiber mit der Bezeichnung des Dieners gleichzeitig den Kaufmannssohn beschuldigt, da der Diener einen Teil seines Ichs verkörpert. In einer Linie hiermit fühlt der Kaufmannssohn, dass er, käme der Diener zu schaden, selbst zum Bestraften und Leidtragenden würde. Gleichzeitig sind des Kaufmannssohns Hände gebunden, da er nicht weiß, worum es geht und sich (und seinen Diener) daher auch nicht direkt verteidigen kann.

Die Gesellschaft mit ihren Zwängen, Erwartungen und Forderungen an den Kaufmannssohn, die ihn sein ganzes Leben verfolgen und an seine Unzulänglichkeit gemahnen, treten in gleicher Weise wie der Brief stets unbestimmt und vage in sein Bewusstsein und symbolisieren eine indirekte Verurteilung des Kaufmannssohns als unfähiger, nutzloser und verachtungswürdiger Mensch, der einen Verbrecher in seinem Haus beherbergt. In diesem Sinne spielt auch das Leben als solches eine Rolle, da es dieses ungeschriebene Gesetz symbolisiert und einfordert. Ihm, dem Leben, wird in der Forschungsliteratur in der Regel die Rolle des Strafenden zugeschrieben.<sup>1</sup>

Als ein weiteres Vergehen des Kaufmannssohns können seine auf angeblichem Mitleid basierenden Almosen und Geschenke betrachtet werden. Es soll nicht angezweifelt werden, dass der Kaufmannssohn Mitleid empfindet, vielmehr sollen seine Reaktionen auf diese Empfindung hier aus gesellschaftlicher Sicht betrachtet werden.<sup>2</sup> Seine Wohltätigkeit

---

<sup>1</sup> Vgl. Jäger-Trees: Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes. S. 61; Köhler: Hugo von Hofmannsthal und "Tausendundeine Nacht". S. 77; Kümmerling-Meibauer: Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döblin. S. 212 f.; Briese-Neumann: Ästhet-Dilettant-Narziss. S. 286 f.; Alewyn: Über Hugo von Hofmannsthal. S. 71; Krankheit als Strafe und Tod als Richter für ein versäumtes Leben in Anlehnung an Hofmannsthals Warnung: „*Man darf nicht zuschauen, man wird krank an dem, was man nicht gelebt hat*“ (Hofmannsthal, Hugo von: Prosa III, in: *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Hg. von Herbert Steiner. 2. Aufl. Frankfurt am Main. S. Fischer 1964. S. 367).

<sup>2</sup> Fischer weist ebenfalls auf das mitleidlose Verhalten des Kaufmannssohns hin (vgl. Fischer: *Dédoublement*. S. 225). Vgl. hierzu außerdem eine weitere Deutung im *KAPITEL IV*, Unterkapitel 3. *Der Kaufmannssohn als Verbrecher im Sinne der Verbrechensfolie von Nietzsche*.

geschieht nämlich nicht aus Mitleid mit den Armen, sondern zum einen aus ästhetizistischen Beweggründen und zum anderen aus Egoismus: ihm ist der Anblick der hässlichen Menschen unerträglich, und er will sich selbst aus der unangenehmen Situation befreien, indem er schöne Geschenke macht. Beweis für seine Rücksichtslosigkeit dabei im Umgang mit den Bemitleideten ist die Szene mit dem Soldaten, der dem Pferd die Hufe wäscht. Der Kaufmannssohn will diesem ein Goldstück schenken, obwohl er sich im selben Moment daran erinnert, dass ein ärmlicher Mann in der Vergangenheit in große Schwierigkeiten geriet, weil man ihm unterstellte auf unrechte Weise zu dem Goldstück, das er bei sich hatte, gekommen zu sein:

„Und er wußte, daß es das verzerrte Gesicht eines häßlichen armen Menschen war, den er ein einziges Mal im Laden seines Vaters gesehen hatte. Und daß das Gesicht von Angst verzerrt war, weil die Leute ihn bedrohten, weil er ein großes Goldstück hatte und nicht sagen wollte, wo er es erlangt hatte.“

Das Schicksal des Mannes vor ihm ist ihm also gleichgültig und sein Geschenk an diesen dient nur ihm selbst und seinem ästhetizistischen Anspruch. Dieses Verhalten ist aus moralischer Sicht verwerflich und dekadent.<sup>1</sup>

### ***Resümee***

Die dargelegten Verhaltensweisen der Protagonisten stellen sich als sittliche oder auch verbrecherische Vergehen gegenüber der Gesellschaft und ihren Erwartungen dar.

Die Figuren werden größtenteils implizit durch das Wissen um Gebote und Konventionen, durch Gewissensbisse und Erwartungshaltungen, Meinungen anderer und deren Verhalten aus gesellschaftlicher Sicht zwar beurteilbar, aber eine direkte Bewertung in Form von gesellschaftlichen Sanktionen ist wenig entwickelt: ihr verbrecherisches Verhalten bleibt in dieser Hinsicht nahezu konsequenzlos und unbestraft. Dies verdeutlicht einerseits die ästhetizistische Isolation der Protagonisten, andererseits wird darin auch die Haltung lesbar, dass die Gesellschaft in diesem Zusammenhang keine Handhabe hat.

Stattdessen wird den Protagonisten Raum für ihre Kritik gegeben, die nicht durch den jeweiligen Erzähler relativiert wird. Die Gesellschaft wird damit ungefiltert aus den Augen der Protagonisten dargestellt und etwa als heuchlerisch, betrügerisch, ignorant, hässlich,

---

<sup>1</sup> Der Begriff „dekadent“ bezeichnet nach Stefan Lange ein Verhalten, das „alternativ, wertnegierend, vielleicht auch bizarr ist.“ Darüber hinaus zeigt der Kaufmannssohn auch Züge der Definition Langes bezüglich des *Décadent*-Typus: „Ein *Décadent* [...] ist ein Charakter, der die Möglichkeit zur Zerstörung des Subjekts in seine Lebensweise mit einkalkuliert“ (Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*. S. 41).

primitiv und korrumpierbar dargestellt. So wird eine indirekte Gutheißung der kritischen Distanzierung und Verurteilung bestimmter gesellschaftlicher Phänomene herauslesbar, was einen Berührungspunkt der Texte mit Nietzsches Gesellschaftskritik erkennen lässt. Fischer sieht die an der Gesellschaft und ihren Bürgern geübte Kritik auch im Erzählverhalten bestätigt. Er kommt unter anderem am Beispiel von Wildes Roman zu dem Schluss, dass die am Lebensprogramm des Protagonisten deutlich werdende „[...] Kritik auch zugleich wiederum ironisch relativiert“<sup>1</sup> wird.<sup>2</sup> Er zeigt, dass diese Relativierung durch die Verbindung einer Freisprechung der Kunst von Moralität im Vorwort mit erzähltechnischer *dédoublement*-Gestaltung<sup>3</sup> im Rahmen der Romanrezeption durch den wertenden Leser und durch inhaltlich gestaltete moralische Kritik an Dorian umgesetzt wird. Doch nicht nur die moralische Kritik innerhalb des Textes wird auf dieser Ebene relativiert, sondern das Handeln der Protagonisten nachvollziehbar gemacht:

„So deutet der Text en passant auf eine die zeitgenössische Gesellschaft beherrschende Hypokrisie und utilitaristisch begründete Amoral sowie Banalität und Vulgarität hin, welche die intellektuelle Position des Dilettanten begründen und implizit seine Sehnsucht nach einem höheren Leben teilweise legitimieren.“<sup>4</sup>

Die so in den Texten lesbar gemachte Bekräftigung ihrer kritischen Position zur zeitgenössischen Gesellschaft und die Bestätigung ihrer dadurch initiierten ästhetizistischen Lebensweise verdeutlichen auch einen weiteren Punkt ihres Verhältnisses zueinander, der bereits eingangs dieser Studie angesprochen wurde:

Die *Décadents* wehren sich dagegen, Bestandteil einer normierenden und utilitaristisch ausgerichteten Gesellschaft zu sein, in dem Sinne, dass sie in keiner Weise untergeordnete Funktionseinheiten sein wollen. Um sich einer Einflussnahme zu entziehen, kommt es zu Flucht- und gleichzeitig Offensivbewegungen (Widerstand durch u. a. Ausgrenzung, Amoralität, Angriffe gegen das System). Die Protagonisten verhalten sich durch ihre destruktive Ausgrenzung zu der Gesellschaft nicht als einem ‚Organismus‘ – wie beispielsweise von Bourget formuliert –, sondern als einer Bühne, auf der sie sich maskiert inszenieren, von der sie sich aber auch zurückziehen können – etwa in ihre ästhetizistisch

---

<sup>1</sup> Fischer: *Dédoublement*. S. 218.

<sup>2</sup> Diese Feststellung wird durch Fischers Untersuchung der Erzählstrukturen im Rahmen des *dédoublement* auch bei *Gegen den Strich* bestätigt, mit dem „die durch den Protagonisten artikulierte Zivilisationskritik vom Erzähler implizit bestätigt“ werde. Fischer: S. 189.

<sup>3</sup> Zu Fischers Definition der erzählerischen *dédoublement*-Gestaltung vgl. S. 40 in dieser Arbeit.

<sup>4</sup> Fischer: *Dédoublement*. S. 218. Vgl. auch S. 189 zum Erzählverhalten in diesem Zusammenhang in *Gegen den Strich* und S. 249 in *Das Märchen der 672. Nacht*.

konzipierten Refugien, in denen sie sich nunmehr selbstbespiegeln und nach eigenen Regeln leben.<sup>1</sup> Die Gesellschaft ist für sie ein systemischer Rahmen innerhalb und außerhalb dessen sie sich bewegen wollen und den sie stören können, der für sich gesehen jedoch unabhängig von ihnen arbeitet. In dieser Weise antizipieren die *Décadents* ein ‚progressives‘ Gesellschaftsbild, in dem das Individuum seine Rechte auf Freiheit vertritt gegen die dem ‚Gemeinwohl‘ oder der Gegenseitigkeit zweckdienlichen Assimilationsforderungen, Ordnungen und Indoktrinationen.<sup>2</sup> Es zeigt sich damit eine Diskrepanz zwischen dem, was gesellschaftlich erwartet wird und von der Masse auch vorgetäuscht wird und dem, was individuell gelebt oder gewünscht wird.<sup>3</sup> Dieses Ungleichgewicht zwischen Außenwelt und Innerem erklärt etwa jene Hypokrise, die unter anderem Huysmans und Wilde in ihren Erzählungen als Schwachpunkt in der zeitgenössischen Gesellschaft anprangern.

---

<sup>1</sup> In Oscar Wildes Aufsatz *Der Kritiker als Künstler* heißt es dementsprechend kritisch: „Die Sicherheit der Gesellschaft beruht auf Gewohnheit und unbewußtem Instinkt, und ihr Fortbestand als ein gesunder Organismus gründet sich auf die Abwesenheit aller Intelligenz unter ihren Mitgliedern. Die überwiegende Mehrzahl von ihnen ist, im vollen Bewußtsein dieser Tatsache, mit jenem großartigen System, das sie zum Rang von Automaten erhebt, natürlich einverstanden und verwahrt sich blindwütig gegen die Einmischung des Intellekts in jede das Leben betreffende Frage“ (Wilde: *Der Kritiker als Künstler*. S. 159). Die Möglichkeit der Nutzung von Masken durch die Protagonisten und Nebenfiguren ist in unterschiedlichem Umfang thematisiert. Masken dienen hier dazu, sich im Kontext gesellschaftlicher Interaktion zu verhüllen und zu schützen oder etwa, um sich im Rollenspiel unentdeckt und frei bewegen zu können. Der Fokus liegt hier nicht auf sozial eingebundenen Funktionsrollen (etwa Beruf, Schichtzugehörigkeit), sondern vorwiegend auf dem Vortäuschen und Überblenden von wahren Gefühlen, Gedanken und Haltungen. Hier werden kurzfristige Masken deutlich und mehr oder minder kontinuierlich aufrecht erhaltene Rollen, bei denen es um eine Inszenierung der eigenen oder einer vorgetäuschten Persönlichkeit geht (u. a. DG 31, 74). Hierin sind die Protagonisten relativ erfolgreich: Des Esseintes Selbstinszenierung in der Rolle des „Exzentrikers“ (DE 46–48) verdeutlicht eine völlig andere Art des gesellschaftlichen Akteurs, als jene Situation, in der er sich für seine Reise nach London verkleidet, um wie einer von vielen typischen Londonern auszusehen (DE 180 f.). Der Begriff der Maske taucht in Wildes Roman häufig auf. Dorian Gray trägt eine Maske der Schönheit und Jugend (DG 268). Er spielt dabei die Rolle des unschuldigen Jünglings, um hinter den Kulissen seinem Lebensprogramm nachzugehen. Auch andere werden als Träger von Masken bezeichnet (DG 161, 276). Beim Kaufmannssohn taucht die Maske explizit als Hülle des Gesichts der alten Dienerin auf, deren Augen darin wie gefangen wirken (KS 70). Es ist auch von bedrohlichen Masken die Rede, die er nicht zu lesen versteht (KS 78).

<sup>2</sup> Diese Vorstellung wird gestützt durch den Blick etwa Baudelaires, Poes und Simmels auf den Großstadtmenschen, der ihrer Ansicht nach – so fasst es Gurisatti zusammen – „nicht als aktives Subjekt, sondern als passives Objekt in einer kollektiven Aufführung auftritt, [er] ist kein Künstler, sondern ein schlechter Schauspieler, der nicht einmal spielen kann, weil er weder den Charakter noch die Freiheit besitzt, mit den Zeichen des Ausdrucks bewußt willkürlich umzugehen.“ (Gurisatti, Giovanni: *Die Beredsamkeit des Körpers. Lessing und Lichtenberg über die Physiognomik des Schauspielers*. (Vizenza). In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Volume 67. Issue 3. S. 393–416 1993. S. 415)

<sup>3</sup> Dieser bewusste Umgang mit sich selbst als Zeichen ist zudem vor dem Hintergrund der Überlegungen Helmuth Plessners aufschlussreich, der die einzigartige Selbstreflexivität des Menschen hervorhebt, die auch „der Schlüssel zu seinem kulturellen Sein“ ist – man denke hier an das Spielen einer Rolle bzw. mehrerer unterschiedlicher Rollen je nach sozialem Interaktionskontext (zitiert aus dem Vorwort zu: Plessner, Helmuth: *Elemente der Metaphysik. Eine Vorlesung aus dem Wintersemester 1931/32*. Hg. von Hans-Ulrich Lessing. Berlin: Akademie Verlag 2002. S. 14). Diese grundsätzliche Eigenschaft des Menschen wird bereits in den hier vorliegenden Texten problematisiert. Die von Helmuth Plessner entwickelte menschliche Exzentrizität nämlich bestätigt die bei den *Décadents* besonders intensiv kultivierte Distanz als ein besonders Charakteristikum, das den Menschen heraushebt aus seiner Umwelt.

## ***2. Nietzsches Neubewertung***

Anhand einer ausführlicheren Darlegung der Überlegungen Nietzsches in Zusammenhang mit Gesellschaft, Moral, Nonkonformität, Religion, Ästhetik und Krankheit kann eine neue Sicht auf das Verhalten der Protagonisten erschlossen werden, die eine Neubewertung ihres Verhaltens, ihres Denkens und ihrer Entwicklung ermöglicht. Nietzsches Konzept des Willens zur Macht und seine Verbrechertypologie sind dabei nicht als interpretative Leiterklärung zu verstehen, da Nietzsche jene ästhetische Intellektualisierung der Figuren und deren Überspitzung bis hin zu einer selbstgewollten und damit so generierten Zerrüttung und Degeneration nicht im Blick hat, wenn er vom Verbrecher spricht. Dennoch haben die Décadents und Nietzsches Verbrecher Gemeinsamkeiten. Nietzsches Typologie liegt demnach different zu den Décadents und dient dieser Studie vielmehr als Kontrastfolie.

### ***Nietzsches Neubewertung von Krankheit und Verbrechen***

Die ausstehende ausführliche Behandlung der Thematik der Krankheit und auch des Verbrechens anhand von Nietzsche und mit Bezug auf die drei vorliegenden literarischen Werke macht es erforderlich, bei der Begriffsverwendung zwischen der damaligen Sicht der Gesellschaft und der Sicht Nietzsches eine Abgrenzung vorzunehmen, da trotz einer gemeinsamen Schnittmenge entscheidende Unterschiede bestehen.

Zunächst: Nietzsche versteht Krankheit zum einen als jene allgemein medizinisch diagnostizierbare Funktionsstörung des Organismus Mensch sowohl physischer als auch psychischer Art. Zum anderen sieht er Krankheit im Kontext der Décadence auch als ein Symptom der Zeit. Dabei geht er über die Annahmen seiner Zeit zur Entartung und Degeneration hinaus und versteht Krankheit als eine „Störung der leiblich notwendigen Funktionen durch den entarteten, allem Leben inhärenten ‚Willen zur Macht‘“, die in Form einer „Instinktentartung“ in Erscheinung tritt und zu einem dem Individuum schädlichen Denken und Handeln führt.<sup>1</sup> Das heißt, Nietzsche versteht Krankheit hier nicht nur im Sinne einer ursprünglich ererbten physischen Degeneration (biologisch), die sich auf die Psyche auswirken kann, sondern betrachtet sie auch unter dem Aspekt einer psychischen Krankheit (geistig, seelisch), die sich wiederum in physischen Störungen niederschlägt.

---

<sup>1</sup> Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 171 f.

In gleicher Weise verwendet er weitestgehend den Begriff des Verbrechens und des Verbrechers nach allgemeinem Sprachgebrauch und zwar für Handlungen, mit denen die sittliche Ordnung gestört wird bzw. Unrecht begangen wird (Mord, Raub, Erpressung usw.).<sup>1</sup> In den hier vorgenommenen Figurenanalysen wird jedoch der Begriff noch weiter gefasst und auch all jene Verbrechen mit in die Untersuchung eingeschlossen, die weniger als strafrechtlich zu verfolgende, sondern vielmehr als moralische Vergehen (u. a. ästhetisches, sexuelles, religiöses und soziales Verhalten betreffende Abweichungen) betrachtet werden können, die ebenfalls eine Gefährdung der sittlichen Ordnung bedeuten und von der Gesellschaft als krank, pervers und sündhaft abgelehnt und so – wenn auch nicht immer durch die Justiz – sanktioniert werden. Begründet werden kann dieses Vorgehen auch mit der Bedeutung von Moral für die Statuierung von Gesetzen nach Nietzsche<sup>2</sup>, was hier nicht eigens entwickelt werden soll.

Es zeigen sich Übereinstimmungen von Nietzsches Überlegungen mit denen der Gesellschaft bei der Erklärung möglicher Ursachen für Krankheit und Verbrechen. Dafür ist seine Annahme einer Degeneration und eines Erbes der Vergangenheit (geschichtliche Entwicklung und Prägung) zu nennen, welche die körperliche Konstitution des Individuums mitbestimmen und sein Verhalten unterschwellig prägen. Eben dies ist auch Annahme der zeitgenössischen Medizin, die im Rahmen der Entartungstheorie davon ausgeht, dass auffällige, normdivergente Verhaltensweisen, Persionen und Krankheiten von einer durch Vererbung begünstigten regressiven Entwicklung (typische Gebrechen wären hier Hysterie, Neurose, Nervenkrankheit, Syphilis) initialisiert sind. Des Weiteren ist eine sich in der Kriminalanthropologie abzeichnende Ursachenforschung im biographischen Bereich des Verbrechers (Milieu, Familie, Erziehung, usw.) ebenfalls von Bedeutung für Nietzsches philosophische Überlegungen.<sup>3</sup>

Nietzsche analysiert und ergänzt diese Sichtweisen durch weitere mögliche Ursachen für Krankheit und Verbrechen. Darunter fallen die von ihm als *Décadence*-Symptom identifizierte Religion und die vorrangig auf ihr basierenden Moralvorstellungen, welche

---

<sup>1</sup> Vgl. Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 13 ff.

<sup>2</sup> Vgl. für genauere Betrachtung Engelhardt: Die Transformation des Willens zur Macht.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen von Balke, Friedrich: Die Figuren des Verbrechers in Nietzsches Biopolitik, in: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Band 32*. Hg. von Christian J. Emden/Vanessa Lemm/Helmut Heit/Claus Zittel. Berlin. de Gruyter 2003. S. 171–205.

durch eben jene oben genannte Instinktentartung und einen kranken Willen zur Macht entstehen (ein kranker Leib will sich selbst zerstören) und von Institutionen bzw. Machthabern unter dem Volk verbreitet werden. Religiöse und moralische Zwänge können bei den ihnen unterworfenen Menschen auf unterschiedlichen Wegen psychische und physische Störungen hervorrufen und in diesem Sinne krank machen, wobei Krankheit immer Einfluss auf den gesamten Leib ausübt und gegebenenfalls sogar von ihm selbst ausgeht. Eine psychische Krankheit wirkt sich demnach auf den Körper aus, ebenso wie eine körperliche Krankheit sich auch in den Gedanken und dem Verhalten eines Menschen niederschlägt (Verbrechen, Wahnsinn, Perversion).

Im Unterschied zu der gängigen Bewertung der Krankheit und des Verbrechens als schlecht, böse und zu beseitigen, beurteilt Nietzsche diese je nach Kontext nach anderen, neuen Maßstäben und zwar als notwendig, entwicklungsfördernd und als Kennzeichen für positive Eigenschaften (Stärke, Gesundheit, höherer Mensch). Im Folgenden soll nun ein Überblick über Nietzsches Erklärungsansätze gegeben werden, um sie später zu Vergleichszwecken bei der interpretativen Neubewertung der Krankheits- und Verbrechensdarstellungen in den hier untersuchten literarischen Werken heranzuziehen.

### ***Das Erbe der Vergangenheit (als Krankheitsfaktor)***

„Hundertfältig versuchte und verirrt sich bisher so Geist wie Tugend. Ja, ein Versuch war der Mensch. Ach, viel Unwissen und Irrthum ist an uns Leib geworden! Nicht nur die Vernunft von Jahrtausenden – auch ihr Wahnsinn bricht an uns aus. Gefährlich ist es, Erbe zu sein.“<sup>1</sup>

Eerbte Leiden und Leidenschaften und die Verschlechterung derselben hin zu Neurosen, Hysterie, Hypersensibilität und Verhaltensauffälligkeiten (Perversion, Sittenbruch, Verbrechen) sind wie bereits besprochen ein Thema, das der Agenda der *Décadence* entspricht und das von Wissenschaftlern der Zeit auf ererbte Degeneration zurückgeführt wird. Der prägnante Widerhall dieser Erkenntnisse in der Literatur zeigt sich bei den hier zu betrachtenden Figuren und spiegelt sich auch in der Forschungsliteratur wider.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 100.

<sup>2</sup> So ist des *Esseintes* u. a. beschrieben worden als ein von Hysterie und Neurosen, Nervenschwäche und fieberhaften Wahnvorstellungen heimgesuchter Aristokrat (vgl. auch seine Überlegungen zu Vererbung im Kontext seiner Pflanzensammlung, DE 134 f.), *Dorian Gray* als ein psychisch zerrütteter und nervlich überreizter Adelige, der Erbe der tragischen Leidenschaften seiner Ahnen ist, und der Kaufmannssohn ebenfalls als ein

Nietzsche denkt bei seiner Erläuterung der Erb-Problematik jedoch nicht nur an biologische weitergegebene Defekte. Er ist der Ansicht, dass einige der ererbten Eigenschaften nicht allein physischer, sondern auch geistiger, kultureller und charakterlicher Natur sind.

In seinem Aphorismus 244: *In der Nachbarschaft des Wahnsinns* spricht Nietzsche genauer aus, was seiner Meinung nach als Erblast jene Krankheitsmuster der *Décadence* hervorruft:

„Die Summe der Empfindungen, Kenntnisse, Erfahrungen, also die ganze Last der Kultur, ist so groß geworden, daß eine Überreizung der Nerven- und Denkkräfte die allgemeine Gefahr ist, ja daß die kultivierten Klassen der europäischen Länder durchweg neurotisch sind und fast jede ihrer größeren Familien in einem Gliede dem Irrsinn nahegerückt ist.“<sup>1</sup>

Dieses Zitat unterstreicht Nietzsches Fingerzeig auf die Einflüsse von Gesellschaft und Kultur auf das Individuum, welche sich als Empfindungen, Kenntnisse und Erfahrungen über Dekaden hinweg auf die Folgegenerationen übertragen. Sie erzeugen demnach eine transgenerationale Schwächung der Individuen, die sowohl den Geist (Denkkräfte) als auch den Körper (Nervenkrankheit, Neurose) beeinflusst.

Wenn nun das Erbe der Generationen nicht nur ein körperliches ist, sondern auch ein geistiges, dann stellt sich die Frage, inwieweit der Einzelne sich gegen dieses Erbe erwehren kann – besonders, wenn er äußerst gebildet und intelligent ist, wie dies bei den Protagonisten der Fall ist.

Aufgrund der dargestellten intellektuell-ästhetischen Fluchten lässt sich feststellen, dass die *Décadents* in ihrem Personsein weder allein geistig krank und verbrecherisch sind, weil sie erblich Degenerierte sind, noch dass sie nur aufgrund kulturbedingter geistiger Unterdrückung ihrer Instinkte (durch Erziehung/Prägung/Gesellschaft, Konformitätsforderung, Moral, Gesetze, Strafe) leiden. Es hat sich gezeigt, dass sie trotz aller krankmachenden Einflüsse über eine Teil-Gesundheit und Autonomie verfügen, die sie dazu befähigt, sich einer vollständigen Prägung zu widersetzen, absichtlich moralische und religiöse Verbrechen zu begehen und sich von ihrem ererbten Leib zu distanzieren. Nietzsche bietet für diese komplexe Thematik Erklärungsansätze, die bei den Wurzeln menschlichen Zusammenlebens ansetzen.

---

durch seinen Vater geprägter, neurotischer und weltfremder Sammler von Kostbarkeiten, der sich im Labyrinth seiner eigenen Ängste und Wahnvorstellungen verirrt. Vgl. u. a. Maier: Oscar Wilde. The picture of Dorian Gray. S. 129; Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 119; Lange: Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes. S. 129 ff.; Briese-Neumann: Ästhet-Dilettant-Narziss. S. 351 f.; Kronauer, Brigitte: *Aufsätze zur Literatur*. Stuttgart: Klett-Cotta 1987. S. 33 f.

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 204.

Aus der Perspektive der geschichtlichen Entwicklung betrachtet, finden sich bei Nietzsche zunächst darauf bezogene Gründe für den Niedergang und die Krankheit der Menschheit und ihrer Kultur. Darunter fällt die Geschichte des Willens zur Macht und seine Bedeutung im gesellschaftlichen Miteinander, die Geschichte der Staatsgründung und Kultur (Denkhaltung, Werte usw.) unter Voraussetzung der Konformität der dazugehörigen Individuen sowie des entwicklungsbedingten aktuellen Zustands (Stagnation, Verfall als Teil des Kreislaufs) einer Gesellschaft, der sich aus ihrer Geschichte (Kenntnisse, Erfahrungen, Niederlagen, Erfolge) konstituiert.

*Die Geschichte des Willens zur Macht und seine Bedeutung im gesellschaftlichen Miteinander*

Zunächst bedarf es einer begrifflichen Erläuterung des Willens zur Macht. Dieser Wille zur Macht wird in Nietzsches Schriften mit mehreren Kräften gleichgesetzt, die das Handeln und Denken des Menschen maßgeblich leiten. Unter diesen Kräften sind etwa Triebe zu verstehen, denen ein zielgerichteter Wille innewohnt, etwas außerhalb des Individuums Liegendes zu überwältigen, niederzuwerfen und darüber Herr zu werden.<sup>1</sup> Knut Engelhardt beschreibt den Willen zur Macht nach Nietzsche wie folgt:

„Während er das „Wesen des Lebens“ überhaupt mit dem „Willen“ gleichsetzt, der konstitutiv allem Lebendigen, in irgendeiner Form Wachsenden und Treibenden zugehört [...], birgt der Begriff „Macht“ etwas Finales, Zielgerichtetes, womit Nietzsche die Perspektive auf die Bewegungsgesetze des Sozialen und Politischen, wenn nicht auf die Gesellschaftsbildung im Ganzen, eröffnet.“<sup>2</sup>

Dabei weist Nietzsche, so Engelhardt, ebenfalls darauf hin, dass Macht „der Dynamik alles Lebendigen Ziel und Inhalt“ gebe. Wobei der Wille zur Macht stets „das Resultat der Auseinandersetzung mit der äußeren Natur zum Zwecke der Selbsterhaltung“ darstelle.<sup>3</sup>

Engelhardt spricht hier die Bedeutung des Willens zur Macht für die Gesellschaftsbildung an, d. h. die nach dem Willen zur Macht strukturierten Bedingungen eines Zusammenlebens. Bedeutungsvoll ist dabei, dass der Mensch in der Lage ist, nicht nur äußere, sondern auch innere Bedingungen und Zustände mit dieser Macht zu beherrschen, was gleichbedeutend

---

<sup>1</sup> Vgl. Engelhardt: Die Transformation des Willens zur Macht. S. 501 (Nietzsche: KSA 5. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. S. 314–315).

<sup>2</sup> Engelhardt: Die Transformation des Willens zur Macht. S. 501.

<sup>3</sup> Engelhardt: Die Transformation des Willens zur Macht. S. 502. Der Begriff der Selbsterhaltung gewinnt im Zusammenhang mit der Frage nach Autonomie, freiem Willen und Determination an Bedeutung – wie u. a. im Abschnitt *Nietzsches Leitvorstellung vom Leben* entwickelt wird.

damit ist, sich selbst zu bändigen.<sup>1</sup> In Verbindung mit anderen Menschen bedeutet es, dass der Einzelne sein Gegenüber als wesensgleich erkennt. Daraus ergibt sich:

„Die Dynamik des „Willens zur Macht“, einmal gebrochen durch den historisch entscheidenden Akt der Selbsterkenntnis durch Erkenntnis des anderen als alter ego [...] richtete sich gegen sich selbst, gegen die eigene Natur. Diese wird nunmehr zum Gegenstand der Bemächtigung, der Niederwerfung und der dauernden Beherrschung“<sup>2</sup>.

Die Erkenntnis einer Gleichartigkeit – der Existenz eines Alter Ego – hat entscheidende Auswirkungen auf die Selbstkonzeption und Handlungsfreiheit des Menschen: sie löst eine bewusste Bezwingung des eigenen Willens zur Macht um des anderen willen aus. Dies führt zu einer Spaltung des Menschen in zwei Ebenen: die kontrollierende Ebene und die kontrollierte Ebene.<sup>3</sup> Das bedeutet, der erkennende Mensch unterwirft sich seiner eigenen Kontrolle und bezwingt sich selbst, anstatt andere zu bezwingen. Wie bereits im Kapitel zu Nietzsches Ästhetik angesprochen, kann Erkenntnis zerstörerisch sein und als Vorbereiter dekadenter Haltung identifiziert werden. Erkenntnis führt zu reflexiver Distanz<sup>4</sup>, zu Selbstbeobachtung und bewusster Selbstkontrolle, wodurch sich das Gewissen (Wissen um den anderen, Wissen um die Möglichkeit der Kontrolle usw.) als handlungsinterferierende Instanz im menschlichen Bewusstsein ausbildet, welches von entscheidender Bedeutung für das (Wohl-)Befinden des Einzelnen und die Gründung einer Gemeinschaft ist.

### *Die Geschichte der Staatsgründung und Kultur unter Voraussetzung der Konformität der dazugehörigen Individuen*

Im Verlauf ihrer Entwicklungsgeschichte bilden die Menschen staatliche Gemeinschaften. Diese Gemeinschaften bergen Vor- und Nachteile für ihre Mitglieder. Vorteil der Dazugehörigkeit zu einer Gemeinschaft ist insbesondere die Sicherheit, die diese einem jeden gewährt, d. h. den Schutz vor Stärkeren und das Recht auf gleiche Behandlung. Die Nachteile wiederum ergeben sich aus der Gewährleistung dieser Sicherheit: um sie zu gewähren,

---

<sup>1</sup> Zitiert nach Engelhardt: Die Transformation des Willens zur Macht. S. 502. Vgl. auch Nietzsche: „Dass es gerade kein solches Centralwesen der Verantwortung gibt, erleichtert! Entwicklung der Menschheit. A. Macht über die Natur zu gewinnen und dazu eine gewisse Macht über sich. [...] B. Ist die Macht über die Natur errungen, so kann man diese Macht benutzen, um sich selbst frei weiterzubilden [...].“ (Nietzsche: KSA 12. Nachlaß 1885–1887. S. 208)

<sup>2</sup> Engelhardt: Die Transformation des Willens zur Macht. S. 502 f.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu auch Engelhardt: Die Transformation des Willens zur Macht. S. 503.

<sup>4</sup> Distanz, Selbstbeobachtung und Selbstkontrolle sind an diesem Punkt der menschlichen Entwicklung nach Nietzsche eindeutig positiv und als entwicklungsfördernd zu bewerten. Vgl. hierzu auch den Abschnitt *Nietzsches Leitvorstellung vom Leben*.

müssen soziale Regelsysteme eingesetzt werden, die im Idealfall von allen eingehalten werden. Diese sozialen Regelsysteme werden in Form von Moral und diese unterstützenden Gesetzen und Verboten etabliert und greifen auf Basis einer allgemein zu akzeptierenden Konformität, die über das Gewissen jedes Einzelnen gesteuert wird.

Moral wird gerade dadurch zu einem Herrschaftsinstrument, dass sie zu einem ideologischen Ordnungsprinzip erklärt wird, dessen Einhaltung positiv, und dessen Abweichung negativ sanktioniert wird. Dabei werden der Gemeinschaft zuträgliche Verhaltensweisen, wie etwa Anpasstheit, Nachgeben und sich der moralischen Instanz beugen, belohnt und deren Nachahmung durch Idealisierung gefördert. Unerwünschte Verhaltensmuster werden durch negative Bewertung, soziale Ausgrenzung, Androhung und Vollzug von Strafe als böse verurteilt. – Der Mensch übergibt sich damit einer außerhalb seiner selbst liegenden Kontrollinstanz. Die in der Gemeinschaft nun gesetzgebende Moral bestimmt von jetzt an die im Gewissen der Menschen verankerten Wertevorstellungen, ihre Gedanken, Entscheidungen und Handlungen.

Mithilfe dieses ideologischen Ordnungsprinzips von Gut und Böse und der Konstituierung von gutem und schlechtem Gewissen pflegt sich die Gesellschaft quasi automatisch: Eine göttliche oder staatliche Autorität ist nicht länger obligatorisch – richtungsweisend ist nunmehr nur noch die erschaffene und verinnerlichte „communis opinio“.<sup>1</sup>

### ***Das Erbe der Moral und Religion: Akute, krankmachende Einflüsse***

Das Erbe, das die Menschen der Dekadenz zu tragen haben, wirkt sich auf die praktizierte Lebensweise aus.

Religion und Moral als Produkt einer sozialen Formierung und Regelung gesellschaftlichen Zusammenlebens überdauern als Kontrollinstanzen des gesellschaftlichen Systems die Generationen (u. a. in Form von Erziehung) und prägen Handlungs- und Denkweisen. Sie üben somit langfristig großen Einfluss auf das Befinden und die Gesundheit des Einzelnen und seiner Nachkommen aus.

Wie bereits im vorangegangenen Abschnitt illustriert, festigen sich moralische Gebote im Gewissen des Einzelnen nicht zuletzt durch soziale Stigmatisierung und staatliche Sanktionierung. Was zunächst aus Erkenntnis und freiwilliger Kontrolle der eigenen Bedürfnisse und Triebe entsteht und sich vorerst von allein reguliert, wird im

---

<sup>1</sup> Engelhardt: Die Transformation des Willens zur Macht. S. 505.

gesellschaftlichen Abhängigkeitsverhältnis zu einem von außen angewendeten Zwang. Und hier kommt der Knotenpunkt aller gesellschaftlichen Probleme zum Tragen: ein von außen gezähmter Wille zur Macht ist ein unzufriedener Wille zur Macht. Das Ressentiment (u. a. Feindseligkeit) ist hier ein Schlüsselbegriff Nietzsches. Ressentiment sind für ihn reaktive Gefühle und diese das Resultat unterdrückter Triebe, die vom Gewissen kontrolliert werden. Diese Gefühle suchen nun im gesellschaftlichen System andere Wege, um sich zu entladen und zu erleichtern. Dabei spielen Verhaltensweisen eine Rolle, die nicht direkt strafbar sind und nach Nietzsche als Zeichen psychischer Schwäche deutbar sind – darunter fallen u. a. Bosheit, Tücke, Heuchelei und Missgunst.<sup>1</sup> Eben diese werden durch die Protagonisten in den hier untersuchten Werken in der jeweiligen Gesellschaft identifiziert und kritisiert.

Die auf ständiger Kontrolle basierende langfristige Unterdrückung von Instinkten und Trieben und die durch das schlechte Gewissen und das Sündenbewusstsein zusätzlich beschnittenen Handlungen zur Sublimierung dieser individuellen Bedürfnisse führen zu Krankheit (z.B. Schwäche, Neurose, Wahnsinn) und/oder Verbrechen (Nonkonformität, Rebellion) eines Menschen, der seiner schöpferischen Freiheit enthoben ist.<sup>2</sup> Engelhardt beschreibt es als eine

„Evolution des Menschen vom Status der dionysischen Freiheit zum Status der Unfreiheit, zum Status des Gegängelten, Konformen, Mürrischen und Rachsüchtigen“.<sup>3</sup>

Durch die Entstehung von staatlichen Gemeinschaften auf Basis von Moral und Gesetz erfolgt zwar zunächst eine Eindämmung und Schulung der skrupellosen, ja ursprünglich primitiven Affekte des Willens zur Macht, die der Entwicklung des Einzelnen und größerer, mächtigerer Gesellschaftsverbände förderlich ist. Aber langfristig gesehen vollzieht sich hierdurch keine Stärkung und Steigerung der Gattung im Sinne Nietzsches, sondern eine Hemmung, Schwächung und Stagnation.

Diese Entwicklung legt, nach der Bewertung Nietzsches, einen entscheidenden Grundstein für die Dekadenz, für jenes Menschsein, das es zu überwinden gilt. Sie ist also nach Nietzsche vor allem deshalb abzulehnen, da sie die Autonomie des Einzelnen untergräbt und hiermit

---

<sup>1</sup> Engelhardt: Die Transformation des Willens zur Macht. S. 509 (vgl. u. a. Nietzsche: KSA 5. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. S. 373).

<sup>2</sup> Im Unterschied zur Masse, die sich an die Bedingungen anpasst und die Einschränkung mit dem Ergebnis von Heuchelei, Missgunst usw. sublimiert, wollen die Protagonisten diese Freiheit aktiv zurückgewinnen, bzw. verschaffen sich diese Freiheit auf anderem Wege.

<sup>3</sup> Engelhardt: Die Transformation des Willens zur Macht. S. 511.

einen Krankheitskeim pflanzt, der den Menschen innerlich zerfrisst.<sup>1</sup> Timo Hoyer formuliert in Übereinstimmung hierzu:

„Eine Körpererziehung, der es vornehmlich um die Beschneidung von vitalen Bedürfnissen und [das] Gefügigmachen der Körperimpulse geht, erteilt Nietzsche eine ausdrückliche Absage. Das Einspannen des Körpers ins Joch einer kargen Sittlichkeit bezeichnet er als „Jesuitismus der Erziehung und Despotismus“.“<sup>2</sup>

Die Unterdrückung von körperlichen Bedürfnissen zeugt von einer Verachtung des Leibes, die nach Nietzsche bei Platon, den Christen und in der Erziehung seiner eigenen Epoche zu finden ist und gegen die sich die Protagonisten in unterschiedlichem Maße zur Wehr setzen. Zu überwinden ist nach Nietzsches Auffassung daher vor allem die über die bloß moralischen Zwänge hinausgehende christlich inspirierte Leib- und Weltverneinung, welche das Extrem jener Unterdrückung des wahren Menschseins darstellt.

Über die Etablierung einer allwissenden Richterinstanz (Gott), die alles sieht und Sünden bestraft, werden die Menschen noch wirksamer über ihr Gewissen kontrolliert, als es der gesellschaftlichen Justiz möglich ist. Die christliche Religion wird hierdurch zu einem mächtigen Herrschaftsinstrument. Resultat des praktizierten Christentums ist, dass diese Art der Unterdrückung des wahren Menschseins langfristig in die Kultur und Moralvorstellungen einfließt und die Menschen und ihre Nachkommen krank macht.

Nach Nietzsches Dafürhalten ist das Christentum mit seiner geforderten Leibesverneinung – der kontinuierlich praktizierten Flucht aus dem Körperlichen durch Trieb- und Willensunterdrückung, eingefordert mittels Strafandrohungen jenseits des Lebens – selbst das Produkt Kranker<sup>3</sup>:

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu des Esseintes' Problematik: der Ausbruch seiner Neurosen, Ängste und Gewissensbisse lähmt sein autonomes Denken und Handeln.

<sup>2</sup> Hoyer, Timo: "Höherbildung des ganzen Leibes", in: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Band 32*. Hg. von Christian J. Emden/Vanessa Lemm/Helmut Heit/Claus Zittel. Berlin. de Gruyter 2003. S. 59–77. S. 67. Darin zitiert: Nietzsche, Friedrich: KSA 11. Nachlaß 1884–1885, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999. S. 21. Diese Aussage Nietzsches erinnert an des Esseintes, der in einem Jesuiten-Kloster aufgewachsen ist und sich versucht von dessen Einfluss zu lösen. Hinweis: [grammatikalische Korrektur des Originaltextes, dort heißt des „dem“].

<sup>3</sup> Nietzsche konstatiert, dass die Bedingungen für Moral physiologisch bedingt seien: Die jeweils herrschende Moral „ist ein Ausdruck einer bestimmten Beschaffenheit des Leibes und deren Bedingungen“ (Nietzsche: KSA 10. Nachlaß 1882–1884. S. 173). Veränderungen der Moral gehen auf Veränderungen der Physis zurück: „eine physiologische Tatsache ist der Grund jeder Veränderung im moralischen Geschmack“ (Nietzsche: KSA 9. Nachlaß 1880–1882. S. 481).“ Diese Aussage schließt sich an das Kapitel über Nietzsches Ästhetik an, in dem von Geschmäckern der Intellektuellen die Rede ist, die ihrem natürlichen Geschmack folgen und neue Standards aufstellen, z. B. das Interessante aufwerten. Vgl. auch Hoyer: "Höherbildung des ganzen Leibes". S. 63.

„Kranke und Absterbende waren es, die verachteten Leib und Erde und erfanden das Himmlische und die erlösenden Blutstropfen: aber auch noch diese süßen und düstern Gifte nahmen sie von Leib und Erde!“<sup>1</sup>

Paradoxerweise sind diese kranken Leibverächter wider ihres Wissens in ihrem Denken, Handeln und in ihrer Motivation leiblich verhaftet und determiniert (Affekte, körperliche Bedürfnisse, Triebe): Hier kündigt sich die dieser Lebensweise folgende Selbstzerstörung des Leibes an.<sup>2</sup> Sie bleiben ignorant gegenüber der Macht ihres Leibes, der sich selbst zerstören will und sie dementsprechend in ihrem Handeln leitet. Sie dagegen glauben an ihren freien Willen<sup>3</sup> als Ursache ihrer Entscheidungen und an die Möglichkeit der Befreiung ihrer Seele vom Körper (und der Leibeinheit). Eine Flucht aus dem Leib, so Nietzsches Diagnose, ist jedoch nicht möglich. Sie ist eine Illusion, denn alles ist seiner Ansicht nach leiblich und vom Willen zur Macht gesteuert:

„Das schaffende Selbst schuf sich Achten und Verachten, es schuf sich Lust und Weh. Der schaffende Leib schuf sich den Geist als eine Hand seines Willens. Noch in eurer Thorheit und Verachtung, ihr Verächter des Leibes, dient ihr eurem Selbst. Ich sage euch: euer Selbst selber will sterben und kehrt sich vom Leben ab.“<sup>4</sup>

Die Prinzipien des Christentums setzen sich nach ihrer Institutionalisierung in der Kultur, Moral und dem Gesetz fort und prägen die gesamte Gesellschaft. Die Menschheit trägt dieses Erbe mit sich und ist deshalb dem Verfall und der Dekadenz preisgegeben. Nun liegt es an jedem Einzelnen sich davon zu befreien, das Gelernte anzuwenden und an der Weiterentwicklung der Gemeinschaft und an einer neuen Gesundheit mitzuwirken.

### *Schwäche als notwendige Erscheinung des Wandels*

Neben dem Erbe der Vorfahren und der religiösen und moralischen Prägung besitzt die Gesellschaft auch als soziales Gefüge einen Einfluss auf die positiven und negativen Entwicklungen in der Dekadenz. Hier geht es Nietzsche um die Wechselwirkung von Stärke

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 37.

<sup>2</sup> Diese Zerstörung des Leibes ist auch bei den Protagonisten erkennbar, jedoch unter anderen Voraussetzungen, was in der anschließenden Figurenanalyse weiter zu entwickeln ist.

<sup>3</sup> Zum Begriff des freien Willens: nach Nietzsche gibt es keinen freien Willen, denn dieser ist entstanden aus der Erklärungsnot heraus, dass Handlungen gegen die Vernunft begangen werden (er hat nach freiem Willen gehandelt, hatte die Entscheidung in der Hand) und aus dem Bedürfnis des Menschen sich selbst als Ursache seines Handelns sehen zu können (Selbstidealisation). „Die völlige Unverantwortlichkeit des Menschen für sein Handeln und sein Wesen ist der bitterste Tropfen, welchen der Erkennende schlucken muß“ (Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 103). Vgl. auch Engelhardt: Die Transformation des Willens zur Macht. S. 514.

<sup>4</sup> Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 40.

und Schwäche, die in einem Gesellschaftsgefüge auch produktiv zusammenarbeiten können.<sup>1</sup> In diesem Abschnitt soll Schwäche und Krankheit insbesondere unter dem Aspekt einer Neubewertung ihrer Funktion innerhalb der Gesellschaft betrachtet werden und zwar als notwendiger Teil eines prosperierenden Fortbestehens. Die Gesellschaft als geregeltes System birgt zum einen Sicherheit und Fortbestand für den Einzelnen und die Gemeinschaft. Zum anderen – und darauf kommt Nietzsche in *Menschliches, Allzumenschliches* zu sprechen – ergeben sich aus einer stabilen Gesellschaft auch unerwünschte Nebenwirkungen. Er argumentiert:

„Die Gefahr dieser starken, auf gleichartige, charaktervolle Individuen gegründeten Gemeinwesen ist die allmähliche durch Vererbung gesteigerte Verdummung, welche nun einmal aller Stabilität wie ihr Schatten folgt.“<sup>2</sup>

Ansatzpunkt ist hier die Annahme eines Entwicklungsteufelskreises, bei dem durch Vererbung und Verwöhnung eine Schwächung der Gesellschaft stattfindet. Allerdings sieht Nietzsche gerade in der dekadenten Gesellschaft und hier besonders in ihren Schwachstellen das Potential zur Verbesserung des Status quo:

„Es sind die ungebundenen, viel unsichereren und moralisch-schwächeren Individuen, an denen das geistige Fortschreiten in solchen Gemeinwesen hängt: es sind die Menschen, die Neues und überhaupt vielerlei versuchen. [... Sie] bringen von Zeit zu Zeit dem stabilen Elemente eines Gemeinwesens eine Wunde bei.“<sup>3</sup>

Es ist die Rede von jenen, die gegen den Strom schwimmen, die sich nicht anpassen oder keinen Beitrag zum Allgemeinwohl leisten (können). Sie sind wie Wunden bzw. Schwachstellen, durch die dem gesamten Wesen etwas Neues „gleichsam inoculirt“<sup>4</sup> wird. Eine verwundete Gesellschaft kann ihre Schwäche nur durch höhere Leistung ausgleichen und vermag somit an ihren Defiziten zu wachsen.<sup>5</sup> Abweichungen von der Norm (Krankheit, Entartung, Laster) sind demnach nicht grundsätzlich als negativ zu betrachten, sondern sorgen für Anregung und Optimierung.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Dies erinnert zunächst an die im Kapitel zu Nietzsches Ästhetik angesprochene Nutzbarmachung des Hässlichen für den Schaffensprozess, wobei dort Stärke und Schwäche in Hinblick auf Intellekt und leibliche Gesundheit, bzw. Belastbarkeit untersucht werden. In diesem Zusammenhang waren unter anderem die Rezeption dissonanter und hässlicher Kunst sowie die Überwindung von Hindernissen Anregung für eine Etablierung neuer ästhetischer Werte und einem lustvollen Kräftenessen zur Steigerung und Entwicklung des Lebens.

<sup>2</sup> Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 187–189.

<sup>3</sup> Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 187.

<sup>4</sup> Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 187.

<sup>5</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 188.

<sup>6</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 188.

An dieser Stelle sei betont, dass die schwächeren Glieder in einer Gesellschaft nicht eins zu eins mit den kranken Heuchlern, den (Instinkt-)Entarteten und Unterdrückten gleichzusetzen sind, die sich an die gesellschaftlichen Strukturen und Forderungen anpassen und von denen Nietzsche im Zusammenhang mit Religion und Moral spricht. Bei den hier besprochenen schwächeren Gliedern der Gesellschaft geht es vielmehr um jene, die von der Allgemeinheit als schwach oder krank angesehen werden, weil sie unangepasst sind und sich bewusst von Sitten, Moral und Religion lossagen. Dies erinnert an die Figuren des Esseintes, Dorian Gray und den Kaufmannssohn, welche durch ihre Eigenwilligkeit und ihre nonkonformistische Lebensführung Schwächen der Gesellschaft aufdecken, repräsentieren oder gar bewusst verursachen.

### ***Nietzsches Leitvorstellung vom Leben***

Hier sei anhand ausgewählter Zitate ein kurzer Überblick über Nietzsches Leitbild vom Menschen gegeben. Dabei handelt es sich um die Vertiefung der in dieser Studie als Hauptpunkte thematisierten Leib- und Lebensbejahung, der Autonomie der Einzelnen und seiner Instinkte (Willen zur Macht) und der Überwindung, Veränderung, Weiterentwicklung und Steigerung des Gegebenen.

Der Mensch kann als gesellschaftliches Wesen niemals von sich aus frei sein, sondern muss sich frei *machen*, wie Engelhardt formuliert:

„frei von der ungezügelten Gewalt seiner Affekte wie auch frei von den Imperativen der Sozietät. Die ‚Sozietät und ihre Sittlichkeit der Sitte‘ haben die Evolution der Gattung zu Lasten innerer Natur befördert. Um sich wieder seiner selbst, seines Bewußtseins – der vergeistigten inneren Natur – leibhaftig zu werden, muß das Subjekt durch alle Sittlichkeit und ihre Verzweifelungen in Religion, Moral und Strafe hindurch, um sodann im ‚autonomen, übersittlichen Individuum‘ (II, 801 A.2) wiederaufzuerstehen.“<sup>1</sup>

Engelhardt stellt hier zweierlei heraus: das Durchlaufen der Evolutionsstufe einer moralischen Gesellschaft als obligatorisch und das Überwinden derselben als nächster Schritt hin zu Autonomie und Übersittlichkeit. Letztendlich geht es Nietzsche hier – trotz aller Befreiung des Individuums und seines Willens zur Macht von Zwängen – um ein bewusstes Kontrollieren und Schulen der eigenen Affekte als Ermöglichung des Willens zur Macht und simultan um ein instinktives, d. h. natürliches und autonomes Handeln jenseits eines

---

<sup>1</sup> Engelhardt: Die Transformation des Willens zur Macht. S. 518 f.

gesellschaftlichen Gut und Böse. Weiterhin: dass Nietzsches Aspekte zur Erlangung von Autonomie therapeutischer Natur sind. Es geht darum, zurück zur menschlichen Natur zu kehren, d. h. den „Fortschritt zur ‚Natürlichkeit‘“ nachzuvollziehen, sich durch „umgekehrte Wertschätzungen“, „Distanz“ und „freie[s] Gewissen“ zu schulen.<sup>1</sup>

Engelhardt formuliert:

„Sein Ziel geht auf Erleichterung und Abschaffung des Gewissens und des damit unlösbar verknüpften ‚historischen Sinns‘, der den Menschen zum Opfer seiner Vergangenheit hat werden lassen.“<sup>2</sup>

Es geht Nietzsche also darum, sich von dem Erbe der Vergangenheit zu befreien und darauf aufbauend – nicht alles verwerfend – weiterzuentwickeln. Dies geschieht auch dadurch, dass der Idealmensch die bestehende Moral für individuelle Zwecke, d. h. zur Vervollkommnung seiner Macht (als Starker) instrumentalisiert. Dies ist nach Nietzsche ein positiver Überwältigungsprozess, der in Übereinstimmung mit seinem evolutionären Konzept des Übermenschen steht, „der sich der irdischen Gerechtigkeit entzieht, weil er sie selbst zu prägen vermag.“<sup>3</sup>

„Wenn ihr erhaben seid über Lob und Tadel, und euer Wille allen Dingen befehlen will, als eines Liebenden Wille: da ist der Ursprung eurer Tugend.“<sup>4</sup>

Allerdings sieht Nietzsche dies weder in jedem Menschen erfüllt, noch hält er dies für notwendig. Entscheidend ist, dass sich einige große Menschen aus der Masse hervorheben, die den Bedarf der Weiterentwicklung erkennen und „das Streben des Menschen nach Überwindung seiner selbst zur Schaffung gesteigerten Lebens“<sup>5</sup> vorantreiben.

Dies erinnert an die hier vorgestellten Protagonisten, da sie sich von der Masse distinguieren und eine andere Wertschätzung und Distanz praktizieren, sich gleichzeitig um ein freies Gewissen bemühen und versuchen, alte Vorstellungen und Prägungen (auch in Form von Gewissensängsten) abzulegen.

---

<sup>1</sup> Zitiert nach Engelhardt: Die Transformation des Willens zur Macht. S. 519. Vgl. u. a. Nietzsche: KSA 12. Nachlaß 1885–1887. S. 406.

<sup>2</sup> Engelhardt: Die Transformation des Willens zur Macht. S. 519.

<sup>3</sup> Engelhardt: Die Transformation des Willens zur Macht. S. 505 f. und Zitat S. 518.

<sup>4</sup> Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 99.

<sup>5</sup> Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 170.

## *Renaturalisierung*

Nietzsches Ideal und Argumentationsziel ist die Zurückübersetzung des Menschen in die Natur,<sup>1</sup> mit Hoyers Worten eine „Renaturalisierung der Gattung Mensch“<sup>2</sup>. Zu dieser Renaturalisierung gehört Rückversetzung in eine *natürliche Immoralität*, das Anerkennen und Ausleben der natürlichen Triebe, die Gleichberechtigung von Leib (hier: Körper) und Geist und die individuelle Erziehung und Förderung des Menschen nach seinen Anlagen. All diese Aspekte führen schlussendlich zu einem gesunden, selbstbewusst und autonom Handelnden.

Die von Nietzsche postulierte *natürliche Immoralität* ist die Antwort auf die Problematik der vorgegebenen lebensfeindlichen Moral in der Gesellschaft.<sup>3</sup> Bei Nietzsches Entwurf geht es darum, die von der Natur des Menschen entfernten moralischen Werte wieder umzuformen, so dass sie Raum geben für natürliches, instinktives Handeln, d. h. für *natürliche Immoralität*.<sup>4</sup>

Bei diesem instinktiven Handeln spielen die natürlichen Triebe (das gesamte Triebleben, Leidenschaften, Sinnlichkeit, Geschmack, Bedürfnisse, Instinkte) eine signifikante Rolle. Wurden sie – die „physiologische Grundlage des Menschen“<sup>5</sup> – durch die gesellschaftliche Moral beschnitten, soll ihnen jetzt wieder zu ihrem Recht verholfen werden.

„In Abgrenzung von der Tradition werden bei Nietzsche die affektiven, erotischen und leibnahen Faktoren nicht als lästige Rudimente des Tierischen diskriminiert.“<sup>6</sup>

Triebe sind nach Nietzsche essentielle „Lebens- und Wachstums-Bedingungen“<sup>7</sup> und im Rahmen seiner philosophisch substantiierten Gesundheitserziehung fordert er an Stelle von Geringschätzung „Ehrfurcht vor Instinkten, Trieben und Begierden“<sup>8</sup>. Eine Befreiung von

---

<sup>1</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 5. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. S. 169.

<sup>2</sup> Hoyer: "Höherbildung des ganzen Leibes". S. 61.

<sup>3</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 12. Nachlaß 1885–1887. S. 380.

<sup>4</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 12. Nachlaß 1885–1887. S. 380. Interessanter Ansatzpunkt wäre hier die Betrachtung der Décadents nach dieser ursprünglichen Natürlichkeit, bei der es darum geht, Instinkten und Trieben nachzugeben. Nach Nietzsche wäre die Immoralität der bei mir untersuchten Décadents auch als eine Art natürlicher Immoralität zu verstehen, was dem Programm der Décadents gänzlich zuwiderläuft, da sie ihr Triebleben mehr nach intellektuell-ästhetischen Maßstäben ausgerichtet sehen und nicht nach dem natürlichen Leib und seinen Bedürfnissen. Sie verkünstlichen diese Immoralität wie sie auch ihren Leib in die Kunst verlagern. Daher sind gerade sie auch Zielschiebe seiner Zurückübersetzung in die Natur.

<sup>5</sup> Nietzsche: KSA 9. Nachlaß 1880–1882. S. 72.

<sup>6</sup> Hoyer: "Höherbildung des ganzen Leibes". S. 61. Er zitiert unter anderem: „Ich gehe nicht euren Weg, ihr Verächter des Leibes! Ihr seid mir keine Brücken zum Übermenschen!“ (Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 41)

<sup>7</sup> Nietzsche: KSA 6. Der Fall Wagner u. a. S. 194.

<sup>8</sup> Nietzsche: KSA 11. Nachlaß 1884–1885. S. 118 f.

Moral und eine Genesung des geschwächten Menschen kann dadurch vollzogen werden, dass man zurück zum natürlichen Leib findet, sich seine Instinkte und Natürlichkeit eingesteht und so wieder zu dem werden kann, was man von Natur aus ist. Nietzsche insistiert deshalb darauf, dass „man den Menschen den Muth zu ihren Naturtrieben wiedergibt“<sup>1</sup>.

Indem der Mensch seine Naturtriebe akzeptiert und sie entfaltet, gelangt er zu einer Neugewichtung seiner Leiblichkeit (hier: Körperlichkeit). Die Gleichberechtigung von Körper und Geist ist zentral, wenn nicht sogar von einer Dominanzsetzung des Körpers zu sprechen ist, wenn Nietzsche die Physiologie als Herrin über alle Fragen<sup>2</sup> stellt und am „Leitfaden des Leibes“<sup>3</sup> argumentiert. In *Also sprach Zarathustra* deklariert Nietzsche: „der Erwachte, der Wissende sagt: Leib bin ich ganz und gar, und Nichts ausserdem“<sup>4</sup> und fordert nach dieser Erkenntnis zu leben und „nicht mehr den Kopf in den Sand [zu] stecken, sondern frei ihn zu tragen, einen Erden-Kopf, der der Erde Sinn schafft!“<sup>5</sup>.

Den Leib als ‚Einheit einer Vielheit‘<sup>6</sup> und damit dessen Erdgebundenheit zu akzeptieren, ist Nietzsches explizites Postulat, das sich aus seinen Vorstellungen über die Unentrinnbarkeit der Seele aus dem Leib und der damit verbundenen notwendigen Körperlichkeit ergibt. Wichtig ist Nietzsche dabei eine mit dieser Einsicht verquickten Welt-, Leib- und Lebensbejahung, die an die Stelle geistig motivierten Eskapismus’ tritt. Seine Devise ist, das leibliche Erdenleben zu akzeptieren und:

„diesen Weg wollen, [...] gut ihn heißen und nicht mehr von ihm bei Seite schleichen, gleich den Kranken und Absterbenden!“<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 12. Nachlaß 1885–1887. S. 406.

<sup>2</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 13. Nachlaß 1887–1889. S. 638.

<sup>3</sup> Nietzsche: KSA 11. Nachlaß 1884–1885. S. 249.

<sup>4</sup> Nietzsche: KSA 4. *Also sprach Zarathustra*. S. 39.

<sup>5</sup> Nietzsche: KSA 4. *Also sprach Zarathustra*. S. 36 f.

<sup>6</sup> Nietzsche sieht den „Mensch als eine Vielheit von „Willen zur Macht“: jeder mit einer Vielheit von Ausdrucksmitteln und Formen“ (Nietzsche: KSA 12. Nachlaß 1885–1887. S. 25). Stefan Pegatzky stellt den Einfluss von Friedrich Albert Langes *Geschichte des Materialismus*’ auf Nietzsche dar. Langes „Grundintuition lag in der Einsicht, daß sich Erkenntnis von der Welt und vom Menschen nur durch den Nachweis ihrer physischen Bedingungen ergeben wird“ (Pegatzky: *Das poröse Ich*. S. 220 f.). Der Leib sei nach Lange nur ein optisches Bild und der Körper nur ein Name, den wir einer ineinanderwirkenden Vielheit gäben, die sich uns als Einheit darstelle – in Form der Organisation des Leibes (Pegatzky: *Das poröse Ich*. S. 226 f.).

<sup>7</sup> Nietzsche: KSA 4. *Also sprach Zarathustra*. S. 37. Ergänzung: Die Kranken und Absterbenden entfliehen dem Leben und ihrer Verantwortung im Rahmen körperverneinender Religion und Schopenhauer’schem Pessimismus. Diese sieht Nietzsche stets in Contrapunktion zu gesunder, positiver Einstellung zum Menschsein, er verurteilt sie und dennoch – und das ist von besonderer Relevanz – zeigt er Verständnis und einen Weg, auf dem der Kranke aus eigener Kraft genesen kann. In seinem Sinne heißt es in *Also sprach Zarathustra*: „Milde ist Zarathustra mit den Kranken. Wahrlich, er zürnt nicht ihren Arten des Trostes und Undankes. Mögen sie Genesende werden und Überwindende und einen höheren Leib sich schaffen!“ (Nietzsche: KSA 4. *Also sprach Zarathustra*. S. 37)

Die Heftigkeit seiner physiologischen Parteilichkeit ist dadurch erklärbar, dass die Geistigkeit in der Gesellschaft eine Vorrangstellung einnimmt, die ihr seiner Meinung nach nicht gebührt. Er wendet sich gegen „die Lehre von der reinen Geistigkeit“<sup>1</sup>, weil sie als ein „Recept zur physiologischen Entartung“<sup>2</sup> zu begreifen ist.<sup>3</sup>

Er fasst alles (Denken, Handeln, Werte, Geschmack) am Menschen als physiologische Äußerung auf. Für ihn gibt es „nur leibliche Zustände: die geistigen sind Folgen und Symbolik“.<sup>4</sup> Demnach ist ein gesunder Leib und Körper auch Voraussetzung für das Wohlbefinden und die Gesundheit des Geistes und der Seele.<sup>5</sup>

### *Gesundheit*

Die *Erziehung* und Ausbildung von gesunden Menschen – „einer geistig-leiblichen Aristokratie“<sup>6</sup> – besteht in der „Höherbildung des ganzen Leibes und nicht nur des Gehirns!“<sup>7</sup>. Gleichzeitig steht neben dieser Beachtung des *ganzen* Leibes (Einheit) der Anspruch, dem Individuum mit seinen individuellen Bedürfnissen (d. h. individuelle Geschmäcker, Ernährungsvorlieben, Gesundheitszustände) gerecht zu werden. Hoyer formuliert:

„Eine in seinem Sinne gelungene Körpererziehung hingegen müsste dem Individuum die Möglichkeit eröffnen, ein nach eigenen, leibnahen Wertmaßstäben eingerichtetes, selbstbewusstes Leben zu führen.“<sup>8</sup>

In *Die Fröhliche Wissenschaft* betont Nietzsche die *individuelle Gesundheit*, und die Unmöglichkeit einen allgemeingültigen Gesundheitsstatus festzulegen.<sup>9</sup> Nichtsdestotrotz denkt er dabei auch an allgemein anzuwendende Maßnahmen zur Erlangung von „Leibes-

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 3. Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. S. 46.

<sup>2</sup> Nietzsche: KSA 6. Der Fall Wagner u. a. S. 146.

<sup>3</sup> Das trifft auf die Décadents zu, die durch ihre reine Geistigkeit ihre physiologische Entartung verstärken, ihre Geistigkeit ist jedoch nicht religiösen oder moralischen Ursprungs, sondern intellektuell motivierte Leibesflucht.

<sup>4</sup> Nietzsche: KSA 10. Nachlaß 1882–1884. S. 358. Vgl. auch Hoyer: "Höherbildung des ganzen Leibes". S. 63.

<sup>5</sup> Nietzsche: KSA 12. Nachlaß 1885–1887. S. 406 f.

<sup>6</sup> Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 204.

<sup>7</sup> Nietzsche: KSA 10. Nachlaß 1882–1884. S. 506.

<sup>8</sup> Hoyer: "Höherbildung des ganzen Leibes". S. 68.

<sup>9</sup> Nietzsche sagt hier in FW 120: „Somit giebt es unzählige Gesundheit des Leibes; und je mehr man dem Einzelnen und Unvergleichlichen wieder erlaubt, sein Haupt zu erheben, je mehr man das Dogma von der „Gleichheit der Menschen“ verlernt, um so mehr muss auch der Normal-Gesundheit, nebst Normal-Diät, Normal-Verlauf der Erkrankungen unseren Medicinern abhanden kommen. Und dann erst dürfte es an der Zeit sein, über Gesundheit und Krankheit der Seele nachzudenken und die eigenthümliche Tugend eines Jeden in deren Gesundheit zu setzen: welche freilich bei dem Einen so aussehen könnte wie der Gegensatz der Gesundheit bei einem Anderen“. (Nietzsche: KSA 3. Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. S. 477)

Tüchtigkeit“ wie Zucht, Disziplin, Ernst, Zwang (im Sinne militärischer Disziplin), die am Körper exerziert werden sollen.<sup>1</sup>

Nietzsche definiert Gesundheit anhand von psychosomatischer Vitalität, Freude, Übermut und Gewalttätigkeit.<sup>2</sup> Dabei wird Gesundheit auch daran bemessen, wie widerstandsfähig sie ist:

„Der Maaßstab bleibt die Efflorescenz des Leibes, die Sprungkraft, Mut und Lustigkeit des Geistes – aber, natürlich auch, wie viel von Krankhaftem er auf sich nehmen und überwinden kann – gesund machen kann. Das, woran die zarteren Menschen zu Grunde gehen würden, gehört zu den Stimulanz-Mitteln der großen Gesundheit“.<sup>3</sup>

Diese Art von Gesundheit ist keine stabile Größe, sondern konstituiert sich stetig durch ständige Anpassung an sich verändernde Begebenheiten und Umweltbedingungen neu. Sie steht in engem Zusammenhang mit jener Gesundheit und Stärke, die im Kapitel zu Nietzsches Ästhetik bereits betrachtet wurde. Auch hier ging es um den fortwährenden Kampf mit neuen Herausforderungen zur Messung der eigenen Macht und Steigerung der Kraft und Lebenslust. Gesundheit ist instabil, weil sie einer permanenten Weiterbildung unterworfen ist. Sie muss ständig neu erworben werden, „weil man sie immer wieder preisgibt, preisgeben muss“<sup>4</sup>, und dies vor allem, damit sie nicht stagniert und verkümmert. Gefahren und Anstrengung (Krieg, Abendteuer, Jagd, Tanz, Kampfspiele als auch Disziplin und Zwang) sind daher grundsätzlich als positiv und gesundheitsförderlich zu bewerten.<sup>5</sup> Anhand Hoyers Ausführungen zu Erziehung und Höherbildung des Leibes nach Nietzsche lässt sich diese große Gesundheit ergänzen durch Attribute wie Schönheit und Wohlgeratenheit, welche sich mit Aspekten der Gesundheit, Stärke und Mächtigkeit überschneiden<sup>6</sup>:

„Diese beiden ästhetischen Vokabeln werden, analog zur Gesundheit, nicht nur zur formalen Beschreibung von *körperlicher* Vorbildlichkeit herangezogen. Nietzsche kennzeichnet mit ihnen eine leibfundierte Tüchtigkeit der *Gesamtpersönlichkeit*. Unter Wohlgeratenheit versteht er einen Komplex aus physischen und mentalen Vorzügen.“<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 13. Nachlaß 1887–1889. S. 346.

<sup>2</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 10. Nachlaß 1882–1884. S. 343.

<sup>3</sup> Nietzsche: KSA 12. Nachlaß 1885–1887. S. 108.

<sup>4</sup> Nietzsche: KSA 3. Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. S. 636. Vgl. hierzu auch Balke: Die Figuren des Verbrechers in Nietzsches Biopolitik. S. 180 f. und Hoyer: "Höherbildung des ganzen Leibes". S. 70.

<sup>5</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 5. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. S. 266.

<sup>6</sup> Schönheit und Wohlgeratenheit sind Resultat körperlicher und geistiger Gesundheit und unterstreichen den Gedanken einer physiognomisch/pathognomisch lesbaren Korrespondenz von Körper und Geist.

<sup>7</sup> Hoyer: "Höherbildung des ganzen Leibes". S. 70 f.

Ganz gemäß des Mottos: „was ihn nicht umbringt, macht ihn stärker“<sup>1</sup> sieht Nietzsche in einem wohlgeratenen, schönen und gesunden Menschen jenen instinktiven Spürsinn für das, was ihm gut tut, jenes Selbstbewusstsein, das ihn zum autonom Handelnden macht und gleichzeitig jene körperliche und mentale Abgehärtetheit gegenüber äußeren und inneren Einflüssen (Krankheit, Gewalt, Zwang usw.), die er bereitwillig und beständig überwindet. Aus diesem Grund gibt es jedoch auch nicht die eine, richtige Gesundheit, sondern nur Stadien der Überwindung, Bewegung und Erneuerung. Balke betont daher:

„Nietzsche läßt keinen Zweifel daran, daß Gesundheit unter biopolitischen Vorzeichen nicht länger ein Perfektionsbegriff ist, sondern ein prekärer, „gefährlich-gesund[er]“ Misch-Zustand“.<sup>2</sup>

Da Gesundheit am Grad der Krankheit zu messen ist, die sie aktiv bewältigt, kann keine klare Grenze zwischen ihnen gezogen werden. Das veranlasst Nietzsche auch zu der von Balke und Hoyer konstatierten Schlussfolgerung auf Basis der Kenntnisse des französischen Physiologen Claude Bernard<sup>3</sup>, dass kein wesentlicher Unterschied zwischen Gesundheit und Krankheit besteht, sondern eben nur Gradunterschiede:

„Gesundheit und Krankheit sind nichts wesentlich Verschiedenes [...]. Man muss nicht distinkte Prinzipien, oder Entitäten daraus machen, die sich um den lebenden Organismus streiten und aus ihm ihren Kampfplatz machen. Das ist altes Zeug und Geschwätz, das zu nichts mehr taugt. Tatsächlich giebt es zwischen diesen beiden Arten des Daseins nur Gradunterschiede: die Übertreibung, die Disproportion, die Nicht-Harmonie der normalen Phänomene constituieren den krankhaften Zustand. Claude Bernard“<sup>4</sup>.

Wenig später an gleicher Stelle spricht Nietzsche von diesem krankhaften Zustand als ein

„Gegeneinander der Leidenschaften, die Zweiheit, Dreiheit, Vielheit der ‚Seelen in Einer Brust‘: sehr ungesund, innerer Ruin, auseinanderlösend, einen inneren Zwiespalt und Anarchismus verrathend und steigernd“<sup>5</sup>.

In ganz besonderem Maße erinnert diese Spaltung des Ichs in eine Vielheit von Seelen in einer Brust an die Problematik der *Décadence*, die Nietzsche früher schon in Anlehnung an

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 6. Der Fall Wagner u. a. S. 267.

<sup>2</sup> Balke: Die Figuren des Verbrechers in Nietzsches Biopolitik. S. 181.

<sup>3</sup> Balke bringt Nietzsches Position in Zusammenhang mit Xavier Broussais, der Claude Bernards Annahme „von der substantiellen Identität der pathologischen und der entsprechenden physiologischen Phänomene“, also jener graduellen Gesundheit und Krankheit, vorbereitet. Balke zitiert hier Canguilhem, Georges: *Das Normale und das Pathologische*. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein Verlag 1977. S. 25 ff. (Zitiert nach Balke: Die Figuren des Verbrechers in Nietzsches Biopolitik. S. 190)

<sup>4</sup> Nietzsche: KSA 13. Nachlaß 1887–1889. S. 250.

<sup>5</sup> Weiter heißt es “[...] es sei denn, daß eine Leidenschaft endlich Herr wird. Rückkehr der Gesundheit –“. (Nietzsche: KSA 13. Nachlaß 1887–1889. S. 342)

Paul Bourget beschreibt<sup>1</sup> und insbesondere an die Décadents des Esseintes, Dorian Gray und den Kaufmannssohn, die eine „Fragmentarisierung des Ich“<sup>2</sup> betreiben und darunter anschließend leiden. Besonders Dorian Gray betont die multiple Persönlichkeit, das Aufgespaltetsein in Augenblickserfahrungen, das ihm später zum Verhängnis wird. Sie alle verlieren – unter anderem durch absichtliche Provokation – ihr inneres Gleichgewicht, werden in mentalem und körperlichem Sinne krank und müssen ihre identitätsstiftenden Tätigkeiten einstellen. Dieser Interpretation spielt eine Feststellung Hoyers in die Hände, welcher sich allein auf Nietzsches Gesundheitsgrade bezieht, dabei aber indirekt eben jene oben erläuterte Problematik der Ästhetizisten und Décadents auf den Punkt bringt:

„Sobald ein gewisser Balancezustand der Kräfte aus der Kontrolle gerät, ist das Gefühl der Gesundheit gestört [...]. Das Individuum verliert in der Krankheit seine Identität, es zerbröselt zu einer widersprüchlichen, multiplen Persönlichkeit“.<sup>3</sup>

Auch Nietzsches Konsequenzen für die Züchtung des starken Typus' gründen auf jener Annahme eines steten Kampfes und einer graduellen Gesundheit.

Wie bereits an andere Stelle erwähnt, sind die Décadents nicht ursprünglich krank, sondern besitzen eine individuelle, von der Norm divergierende Gesundheit. Sie erringen ebenfalls eine (intellektuelle) Stärke, indem sie sich absichtlich von Zwängen befreien und neuen ästhetischen oder sinnlichen Herausforderungen stellen, doch können sie ihr artifizielles Niveau des Kampfes nicht halten und werden durch Überreizung und Disharmonie der Kräfte krank.<sup>4</sup>

Nietzsche, der die Bedingungen der Gesellschaft scharf analysiert und daher auch die Leitgedanken der hier untersuchten literarischen Werke trifft, bezieht sich auch auf die kriminalanthropologischen Kenntnisse seiner Zeit. Die Normalisierung und Entschuldigung des Verbrechens bei der Strafbemessung als Krankheit und als Folge äußerer Ursachen, findet Widerhall in seiner Kritik und seiner philosophischen Auseinandersetzung und Fortführung der Thematik zum Verbrecher und Kranken, worauf noch einzugehen sein wird.

---

<sup>1</sup> Vgl. hier: *KAPITEL I: Dispositionen durch Schopenhauer und Nietzsche*.

<sup>2</sup> Dieser Begriff stammt von Pfister: Oscar Wilde: "The picture of Dorian Gray". S. 92.

<sup>3</sup> Hoyer: "Höherbildung des ganzen Leibes". S. 69.

<sup>4</sup> Der Grund dafür liegt im Folgenden: 1. Erziehung, Milieu, Lebensprogramm usw. sind niemals langfristig stärker als die *körperliche Prädisposition*. 2. Sie wählen die nach Nietzsche falsche Methode einer Befreiung: Leib- und Lebensverneinung. Dabei verneinen sie nicht grundsätzlich den Leib, sondern das im Leib verkörperte natürliche Leben. *Körperliche Prädisposition* ist hier Nietzsches Credo gemäß (Werde der du bist / naturalistisch betrachtet) zu verstehen. Nietzsche betont die Einflussstärke von Prädispositionen gegenüber Erziehung, Milieu usw. (Zusatz: daher spricht er sich wahrscheinlich auch eher für die Existenz des degenerierten Verbrechers aus, als für den von äußeren Einflüssen determinierten Verbrecher, dem seine Autonomie abgesprochen wird). Vgl. auch Hoyer: "Höherbildung des ganzen Leibes". S. 65.

## *Der vornehme Mensch*

„Er handhabt die Lüge, die Gewalt, den rücksichtslosesten Eigennutz so sicher als seine Werkzeuge, daß er nur ein böses dämonisches Werk zu nennen wäre; aber seine Ziele, welche hier und da durchleuchten sind groß und gut. Es ist ein Zentaur, halb Tier, halb Mensch, und hat noch Engelsflügel dazu am Haupte.“<sup>1</sup>

Potential zu wirklicher Größe und gewünschter Genesung besitzt nach Nietzsche vor allem der vornehme Mensch, jene stärkere Gattung, welche die Tyrannei des Tugend-Imperativs nicht nötig hat und sich ‚jenseits von Gut und Böse‘ bewegt. Sie ist am Glauben und an der Ehrfurcht vor sich selbst erkennbar, was sie in der Rangordnung Nietzsches auf die Stufe der Großen stellt. Ihr Grundcharakter ist der ‚Pathos der Distanz‘ und sie besitzt ein Bewusstsein über Pflicht und Verantwortung, immer in Einklang mit einem gesunden Egoismus.<sup>2</sup>

Mithilfe intellektueller Distanz und damit einhergehender Erkenntnis über die Welt zeichnet sich dieser Freigeist dadurch aus, dass er anders denkt, als man von ihm erwarten würde, wenn man ihn anhand seiner Herkunft, Umgebung und Zeit beurteilte. Sein besseres Wissen verursacht seine Verzweiflung an der Menschheit und den Wunsch ihrer Überwindung.<sup>3</sup> In einer Linie hierzu ist der Ausspruch Zarathustras zu verstehen:

„Und, wahrlich, ich liebe euch dafür, dass ihr heute nicht zu leben wisst, ihr höheren Menschen! So nämlich lebt ihr – am Besten!“<sup>4</sup>

Die Erkenntnis in einer Welt wie der gegebenen nicht leben zu können, zeugt von Zukunftsgeist, Selbstbewusstsein und Autonomie. Diese Aspekte erinnern zunehmend auch an die hier untersuchten Figuren. Ihr gesellschaftlicher Rang gibt ihnen mehr Freiheiten, weniger beansprucht durch alltägliche, harte Arbeit haben sie viel Zeit zu Studium und Muße und sind prädestiniert für die Initiierung umwälzender Neuerungen. Sie kultivieren ihre Distanz zur Gesellschaft und weisen mit ihrer Kritik auf Schwachstellen hin, sind in Bezug auf Bildung höchst versiert, sind Überwinder alter Sitte und Moral und Schöpfer einer alternativen Lebensphilosophie (Ästhetizismus, Décadence, Hedonismus). Des Essentines' eigens empfundene Unzeitgemäßheit und seine Verzweiflung an der Menschheit ist nur ein

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 202.

<sup>2</sup> „Zur Vornehmheit gehören der Egoismus, das tiefe Leiden und Pflichten und Verantwortung.“ (Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 49 f.)

<sup>3</sup> Vgl. auch *KAPITEL I*, Unterkapitel 4. Abschnitt *Der Décadence-Diskurs*, Unterpunkt *Die Décadence als Krankheit*. S. 82.

<sup>4</sup> Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 358.

Beispiel hierfür. Dabei handeln die Figuren nach egoistischen Motiven und entsprechen auch in diesem Punkt einer Maxime Nietzsches. Allein der Grad der Ausprägung jener Persönlichkeitsattribute variiert.

Das insoweit Erörterte ist instruktiv für die nunmehr zu klärende Verbrechensthematik in Nietzsches Argumentation.

### *Nietzsches Überlegungen zum Verbrecher*

In der neueren Forschungsliteratur sind die Überlegungen zum Verbrecher in der Philosophie Nietzsches weitgehend unbeachtet. Auch Erhard Stobbe, der *Nietzsches Lehre vom Verbrecher* aus juristischer Perspektive in seiner Dissertation von 1964 ausführlich behandelt, konstatiert den Mangel an Forschungsliteratur zu diesem Thema.<sup>1</sup> R. Till Kuhnle verdeutlicht in seinem Aufsatz „Von Nietzsches bleichem Verbrecher und dem großen Knall: Versuche, im Wahnsinn den Wahnsinn zu denken“, dass Nietzsche mit seinem Topos des Übermenschen eben keine anthropologische Kategorie entwirft, sondern auf rein rhetorischer Ebene die Problematik von Ideologie und Irrationalität im bürgerlichen Leben thematisiert. Dabei kann der Übermensch sowohl als Verbrecher und Wahnsinniger als auch Genie betrachtet werden. Das Genie gilt hier mit seinen umstürzlerischen Ideen solange als Wahnsinniger, bis es deren Nutzen für die Gesellschaft bewiesen hat und als normal integriert wird. Normalität und Wahnsinn sind daher aus historischer Sicht betrachtet relativ und abhängig von der Bewertung von Verhalten im jeweiligen Kontext.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Stobbe: *Nietzsches Lehre vom Verbrecher*. Zwar findet der Verbrecher gelegentlich Erwähnung, jedoch wird er nicht ausführlich behandelt. In der Folgezeit der Veröffentlichung von Stobbes Arbeit hat sich an diesem Forschungsdefizit kaum etwas geändert. Neben Stobbe sind seitdem nur wenige Autoren zu nennen, die das Thema in einem kurzen Artikel – im Rahmen rechtsphilosophischer oder leibesphilosophischer Überlegungen – ansprechen. Knut Engelhard gibt einen genauen Überblick über die Entwicklung und Funktion von Moral, Recht und Strafe in der Gesellschaft anhand Nietzsches theoretischer Überlegungen einschließlich seiner dreistufigen Kategorisierung des Verbrechers, die schon bei Stobbe erläutert wird (Vgl. Engelhard: *Die Transformation des Willens zur Macht*). Friedrich Balkes Aufsatz „Die Figuren des Verbrechers in Nietzsches Biopolitik“ betrachtet in ähnlichem Zusammenhang Nietzsches Kritik und Weiterentwicklung der in seiner Zeit aktuellen Kriminalitätsanthropologie (Vgl. Balke: *Die Figuren des Verbrechers in Nietzsches Biopolitik*). Jon Pashman spricht über den bleichen Verbrecher in *Also sprach Zarathustra* (Vgl. Pashman, Jon: *The Pale Criminal*. In: *Man and World*. Volume 4. Issue 2. S. 169–173. 1971). Martin Stingelin stellt einen Bezug zwischen Lavater, den Lehren Galtons, Charles Férés und Nietzsches zur Verbrechertypologie her und erläutert Nietzsches argumentative Absichten seiner Verbrechertypologie als die einer Gesellschaftskritik (Vgl. Stingelin, Martin: *Nietzsche und die Lehren vom Verbrecher*. In: *Jahresschrift der Förder- und Forschungsgemeinschaft Friedrich Nietzsche*. 3 (1992/93). S. 102–114. Halle: 1994).

<sup>2</sup> Vgl. R. Kuhnle, Till: *Von Nietzsches bleichem Verbrecher und dem großen Knall. Versuche, im Wahnsinn den Wahnsinn zu denken*. In: *Germanica*. Nr. 32. S. 31–59. 2003. U. a. 33 ff.

Nietzsches Lehre vom Verbrecher kann weitergehend auch auf ihre Vergleichbarkeit mit literarischen Produktionen seiner Zeit betrachtet werden. Seine Überlegungen liefern wertvollen Stoff für die Untersuchung von jenen literarischen Figuren, die als Décadents, als Wahnsinnige, Kranke und Kriminelle aus Sicht der Gesellschaft bezeichnet werden und sich durch ihre innovativen, rebellischen und kurz gesagt gesellschaftskonträren Einstellungen als Verbrecher im Sinne Nietzsches in besonderem Maße qualifizieren. Der Begriff „qualifizieren“ scheint zunächst euphemistisch, ist vor dem Hintergrund von Nietzsches Überlegungen zu Größe und Verbrechen allerdings zutreffend, da jene Kriterien für Größe in enger Verbindung mit seinen Ausführungen zum Verbrechen stehen: ein großer Mensch ist auch immer ein großer Verbrecher. In diesem Sinne lässt sich eine Aussage Friedrich Balkes hinzuziehen, in der er erläutert:

„daß Nietzsche im Verhältnis zum Verbrecher immer wieder in eine Zone der *Ununterscheidbarkeit* gerät [...], daß er die Position des Höchsten und des Gesundesten in ständigen Kontakt mit der Position des Niedrigsten und Verabscheuungswürdigsten, des Schwächsten bringt.“<sup>1</sup>

Dies lässt den Verweis auf jene Feststellung Nietzsches zu, dass zwischen Gesundheit und Krankheit kein wesentlicher Unterschied besteht, denn alles ist hier eine Frage der Gradunterschiede. Die Möglichkeit einer Neubewertung des Gegebenen anhand von Proportionen und (Kräfte-)Verhältnissen lässt alles relational erscheinen. Ganz in diesem Sinne sollen auch die hier betrachteten literarischen Figuren neu bewertet und die Diagnose ihrer Degeneration und Entartung relativiert werden. So wird jene allseits postulierte Widersprüchlichkeit der Décadents als Zwitterwesen um eine weitere Facette ergänzt.

### *Zum Begriff des Verbrechers*

Nietzsche verwendet den Begriff des Verbrechers im Rahmen des allgemeinen Sprachgebrauchs, dabei betrachtet er den Verbrecher als einen Bösen, nicht aber im Sinne moralisch verwerflichen Handelns oder gegen naturgesetzliche Verbote handelnd, sondern als einen Menschen, der sich gegen das von der Gemeinschaft geschaffene Sittengesetz auflehnt.<sup>2</sup> Erwin Stobbe spricht hier von dem Verbrecher als einem Vertragsbrüchigen<sup>3</sup>, der sich seiner

---

<sup>1</sup> Balke: Die Figuren des Verbrechers in Nietzsches Biopolitik. S. 173.

<sup>2</sup> Vgl. Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 14 f. Er verweist jedoch darauf, dass Nietzsche sich später von diesem Begriff distanziert. Stattdessen verwendet er den weitergefassten Begriff des Bösen. (Vgl. Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 16–17)

<sup>3</sup> Vgl. Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 15 ff.

Verpflichtung entzieht, sich als Entgelt für den durch die Gemeinschaft gebotenen Schutz an die herrschenden Gebote zu halten. Da er sich gegen die sich durch eine gemeinsame Ordnung und allgemein anerkannte Regelung identifizierende und funktionierende Gemeinschaft stellt, wird er zur Gefahr, zum Bösen<sup>1</sup> und gleichzeitig zum *aufständischen* Außenseiter<sup>2</sup>. Nietzsche folgert schließlich aus Sicht der Gesellschaft:

„dass zwischen Verbrechern und Geisteskranken kein wesentlicher Unterschied besteht: vorausgesetzt, man glaubt, die übliche moralische Denkweise sei die Denkweise der geistigen Gesundheit.“<sup>3</sup>

Unter der Annahme, dass sich Körper und Geist als Einheit gegenseitig bedingen, ist ein körperlich Kranker auch geistig krank und umgekehrt. Nietzsche überträgt hier seine Theorie in die Praxis: setzt man eine Norm für bestimmtes Verhalten und Denken als gesund und richtig voraus, ist alles, was davon abweicht, krank und falsch. Daher ist der Verbrecher, dieser Theorie entsprechend, grundsätzlich als krank zu bezeichnen. Stobbe geht über diese Feststellung nicht hinaus, da er diesen Ausspruch Nietzsches keinem Einfluss oder anderen Denkern zuzuordnen vermag. Zieht man jedoch die neueren Betrachtungen von Balke und

---

<sup>1</sup> Zum Begriff des Bösen: Nietzsches Definition des Bösen fällt dabei wie folgt aus: „Böse ist ‚nicht sittlich‘ (unsittlich) sein, Unsitte üben, dem Herkömmlichen widerstreben, wie vernünftig oder dumm dasselbe auch sei“ (Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 93). Das Böse ist demnach die Auflehnung gegen das Herkömmliche, unabhängig davon, welche Berechtigung das Herkömmliche besitzt. Nietzsches Betrachtung des Bösen aus geschichtlicher Perspektive erhellt diese Einstellung dem Verbrechen gegenüber: hier beschreibt er Böses als Atavismus, als wieder auftretende, überholte Merkmale/Verhaltensweisen, welche in der Vergangenheit als positiv bewertet wurden (Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 17). Das Böse ist dabei ursprünglich mit der Autonomie der sittlichen Werte verknüpft: böse = frei, individuell, willkürlich, ungewohnt, unvorhergesehen, unberechenbar (Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 17 f.). Nietzsche betont, dass Handlungen je nach den Lebensbedingungen unterschiedlich bewertet werden (Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 19). Hierbei sind Angriff- und Abwehrverhalten in der Vergangenheit angesehen und werden als gesunde Instinkte erlebt, die, wenn von Nutzen für die Gemeinschaft (beispielsweise gegen Feinde gerichtet), als Tugend und Stärke angesehen werden (Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 20). Instinktive und autonome Verhaltensweisen, die in der (jeweiligen) Vorzeit also dem Überleben der Spezies gedient haben und als Tugenden und Ideale angesehen worden sind, werden in einer sich später nach Gesetzen etablierten Gesellschaft, in der Heteronomie und Anpassung verlangt werden, von jenen, „die sich im Wertesystem bewegen“ (Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 18 ff.), als Gefahr für die bestehende Struktur erlebt. Sie sehen die Überwindung der Macht der Sitten durch den individuell Handelnden als etwas Böses und als Ungehorsam an. Die Begriffe autonom und sittlich schließen sich demnach aus. Diese unsittlichen Autonomiebestrebungen, dieser Ungehorsam und Widerstand gegen den von der Mehrheit ausgeübten Gruppendruck bedarf der Stärke. Der ursprüngliche Verbrecher, so Stobbe, sei nach Nietzsche ein starker Böser, der sich dadurch auszeichne, dass er ohne die Gemeinschaft und deren Schutz überleben könne und daher unabhängig von ihr agiere. In der Gesellschaft eingeschränkt durch Verhaltensnormen und Sittengesetze könne der starke Mensch nicht mehr seinen Instinkten folgen und müsse diese unterdrücken, um die von der Gesellschaft geforderte Anpassungsleistung zu gewährleisten. Dies führe den starken Menschen zu Krankheit (durch Unterdrückung) und Verbrechen (durch Sittenverstöße) (Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 21), welches von der Gesellschaft sanktioniert werde (Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 16).

<sup>2</sup> Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 26. Er steht herausgelöst aus der Sittenordnung, er ist unabhängig und individuell. (Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 18)

<sup>3</sup> Nietzsche: KSA 3. Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. S. 176.

Martin Stingelin heran, kann hier ein Bezug zu der *modernen* Strafrechtsverfolgung gezogen werden, mit der Nietzsche sich vor allem seit den achtziger Jahren beschäftigt.<sup>1</sup> An Nietzsches grundsätzlich *kulturpessimistische Modernitätskritik*<sup>2</sup> anschließend kann hier eine Weiterführung des zitierten Gedankens vollzogen werden: Stellt sich die übliche moralische Denkweise jedoch als falsch heraus, wird der Vergleich zwischen Geisteskrankem und Verbrecher anfechtbar. Der gesellschaftlich stigmatisierte Verbrecher ist nicht länger krank, sondern bewusst und absichtlich Handelnder, gegebenenfalls ein durch gesellschaftliche Zwänge krank gemachter starker Mensch.

Davon ausgehend, dass nur durch die Aufstellung von Moral, Gesetz und Konformitätsforderung erst Abweichung bzw. Verbrechen definiert werden kann und entsteht, büßt das Individuum mit seiner Einordnung in die Gemeinschaft seine Entscheidungsfreiheit und Autonomie ein und wird fremdbestimmt. Gleichzeitig bedeutet dies, dass das Individuum Verantwortung für seine Handlungen abgeben kann, bzw. ihm diese abgenommen wird (durch Gesetze, Verhaltensimperative). Diese Denkstruktur einer Schuldzuweisung außerhalb des eigenen Verantwortungsradius' bestimmt die Sicht der Kriminalanthropologie zur Zeit der Jahrhundertwende.

Während Nietzsche also Verbrechen im Normalfall als gesunde Äußerung des Willens zur Macht ansieht und Konformität als unnatürlich und krankmachend versteht, die als nur gesellschaftlich gesetzte Größe dem Verbrechen als solchem erst einen Namen gibt, sieht die Wissenschaft das Verbrechen als unnatürliche, krankhafte Abweichung von der Norm und als Gefahr – unauffälliges und konformes Benehmen dagegen als gesunden Zustand.

Des Weiteren ergibt sich zwischen der Kriminalanthropologie und Nietzsches Vorgehen eine Differenz in der Detektion der Ursache des Verbrechens. Nietzsche macht deutlich, dass die Ursachen für Verbrechen im Menschen selbst liegen, d. h. vorwiegend in seinem Willen zur Macht und der Art, wie er diesen zum Einsatz bringt, wobei er die Hintergründe nicht außer Acht lässt, die für kranke Verbrecher ausschlaggebend sind (Degeneration, entartete Instinkte,

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu Balke: Die Figuren des Verbrechers in Nietzsches Biopolitik. S. 183 ff. und Stingelin: Nietzsche und die Lehren vom Verbrecher. S. 102: „Friedrich Nietzsches Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Lehren vom Verbrecher und seiner (Frevel-)Tat – ein wichtiger quellenkritischer Aspekt vornehmlich seines Spätwerks – hat einen spezifisch strategischen Stellenwert innerhalb seiner Geschichtsphilosophie, [...] die ausdrücklich am Paradigma der Strafrechtsgeschichte entwickelt worden ist, daher Nietzsches Interesse für den Verbrecher, das in den achtziger Jahren immer vordringlicher wird; seine Rezeption von Albert Herman Posts Bausteinen für *eine allgemeine Rechtswissenschaft auf vergleichend-ethnologischer Basis* (Oldenburg 1880/81) ist hier von entscheidender Bedeutung“ und seine intensive Lektüre des Essays von Féré, Charles: *Dégénérescence et criminalité*. Essai physiologique. Paris: Felix Alcan 1888.

<sup>2</sup> Stingelin: Nietzsche und die Lehren vom Verbrecher. S. 102.

unkontrollierter Wille zur Macht, Erbe der Vergangenheit/Moral, Religion, Strafandrohung). Je nach Verbrechertyp signalisiert ein abweichendes Individuum nach Nietzsche unter anderem, dass es eben nicht restlos von der gesellschaftlichen Konformität vereinnahmt ist, und dass es noch autonom, nach seinem inneren Willen zur Macht agiert. Für die Kriminalanthropologen liegt die Sachlage anders. Sie meinen, die Ursache für Verbrechen außerhalb des Menschen, d. h. außerhalb seines Verantwortungs- und Einflussbereichs (Vererbung, Milieu, Lebenslauf, usw.), zu finden. Hierdurch erfolgt eine Fokusverschiebung von der Betrachtung der Straftat hin zur Untersuchung der Bedingungen und Ursachen der Tat.

Nietzsche anerkennt die Einflüsse, die den Menschen in seinem Lebenslauf prägen, jedoch steht er dem Ganzen auch kritisch gegenüber. Engelhardt, der eben dies bestätigt, schränkt daher zurecht ein:

„Nietzsche zieht aus diesen Einsichten indessen nicht die Schlußfolgerung, der Mensch sei determiniert, entweder Gutes oder Böses zu tun, und sei deshalb – für welche Handlung auch immer – tunlichst zu entschuldigen. Nietzsche geht nicht den Weg des Determinismus, weil er darin Verrat am Menschen als autonomem Wesen wittert“<sup>1</sup>.

Dabei betont er, dass der autonome Mensch geistig stark ist und den Willen zur Macht sinnvoll bündigt und in gezielte, selbst gewählte Bahnen und entgegen Prägung lenken kann. Dieses bewusste und absichtsvolle Handeln ist den Décadents in unterschiedlichen Graden zu eigen.

In der Forschungsliteratur zu Nietzsche wird in der Regel zwischen drei Arten von Verbrechern differenziert. In der folgenden Skizzierung dieser drei Verbrechertypen wird vor allem Bezug auf die Darstellungen Erhard Stobbes, Knut Engelhardts und Friedrich Balkes genommen.

Bei begangenen Verbrechen kann grundsätzlich zwischen zwei Kategorien unterschieden werden, und zwar dem zielgerichteten, absichtsvollen Verbrechen und dem Ressentiment (unkontrollierte Triebe, entartete Instinkte).

---

<sup>1</sup> Engelhardt: Die Transformation des Willens zur Macht. S. 513. Dies eröffnet eine weitere Diskussion über Willensfreiheit und Determinismus, welche bei Knut Engelhardt ausführlich erläutert wird (vgl. Engelhardt: Die Transformation des Willens zur Macht. S. 514 ff.).

### *Verbrechertyp 1: Der große Mensch als großer Verbrecher*

Der nach Nietzsches Ideal lebende große Mensch ist Träger eines großen und hohen Zieles und ist bestrebt, sein Ziel ohne Rücksicht gegen sich und andere zu verwirklichen. Er ist eine Persönlichkeit, der jedes Mittel zur Verwirklichung ihres Vorhabens recht ist<sup>1</sup>, die frei von gewohnten Denkmustern und geschriebenen oder ungeschriebenen Gesetzen lebt und nach einem inneren Willen zur Macht<sup>2</sup> handelt, wobei er diesen kontrolliert und in seinen Vorhaben entsprechende Bahnen lenkt.

Mit dieser Verhaltensmaxime ist der große Mensch jedoch immer auch ein großer Verbrecher und Feind der Gesellschaft.<sup>3</sup> In den *Nachgelassenen Fragmenten* Anfang der Achtziger Jahre stellt Nietzsche fest:

„In jeder Handlung eines höheren Menschen ist euer Sittengesetz hundertfach gebrochen.“<sup>4</sup>

Balke begründet Nietzsches Interesse an diesem Menschen damit, dass dieser in der Gesellschaft ambivalente Behandlung erfährt:

„der Verbrecher rückt deshalb ins Zentrum der Nietzscheanischen Aufmerksamkeit, weil er die grundsätzliche Ambivalenz der Normalität im Verhältnis zum Anormalen zum Ausdruck bringt: die Anormalen, die zugleich Gegenstand äußerster Befürchtung und äußerster Bewunderung sind – äußerster Befürchtung, weil sie das Normalitätsfeld dem gefährlichen Sog einer irreversiblen Denormalisierung aussetzen können, äußerste Bewunderung, weil [...] von der transgressiven Erfahrung des Anormalen mächtige Impulse für die kreative Fortentwicklung des Normalitätsfeldes und seiner Standards ausgehen können.“<sup>5</sup>

Nietzsche sieht in einem Störfaktor innerhalb der Gesellschaft de facto wichtige Stimuli gegeben, die der Fortentwicklung der Gattung zuträglich sind. Dabei ist auch Nietzsches eigene Position in dieser Umwertung von Bedeutung:

„Der Verbrecher ist der gefährliche Mensch par excellence – der Philosoph kann ihn schon deshalb nicht pauschal verwerfen, weil er sich selbst der Devise „gefährlich

---

<sup>1</sup> Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 72 f.

<sup>2</sup> Erklärung: Der Wille zur Macht ist die im Individuum wirkende Grundkraft. Sie steht jedoch im Gegensatz zu vielen anderen sich im Leib auswirkenden Kräften, Trieben, Instinkten.

<sup>3</sup> Der Umkehrschluss, dass jeder Verbrecher auch ein großer Mensch ist, trifft jedoch nicht zu. Ob ein Verbrechen und der Täter als groß bezeichnet werden können, hängt von verschiedenen Faktoren ab: vor allem dem Motiv, dem Ziel und dem Verhalten vor, während und nach der Tat. So lassen sich die Verbrechen großer Menschen mit hohen Zielen abgrenzen von Verbrechen, die aus niederen Motiven begangen werden.

<sup>4</sup> Nietzsche: KSA 10. Nachlaß 1882–1884. S. 204.

<sup>5</sup> Balke: Die Figuren des Verbrechers in Nietzsches Biopolitik. S. 178 f.

leben!“ [...] verschrieben hat und sich schließlich sogar unumwunden als menschlichen Explosivstoff [...] ausgibt: „Ich bin kein Mensch, ich bin Dynamit.“<sup>1</sup>

Als große Verbrecher werden nach Nietzsche jene bezeichnet, die in den geistigen oder politischen Gebieten etwas leisten, bzw. geleistet haben, das für die Menschheit von Bedeutung ist. Darunter sind als höchste Ausformungen dieses Typus Weise, Propheten, Gelehrte, Feldherren oder Könige zu verstehen.<sup>2</sup> Der große geistige Mensch – anders als der große politische Mensch<sup>3</sup> – wird dabei nicht zwingend selbst zu einem aktiven Verbrecher und seine Verbrechen sind nicht unbedingt juristisch erfassbar, denn er ist vielmehr ein indirekter Verbrecher, dessen Lehren im Extremfall Revolutionen, Kriege oder gesellschaftliche Umwälzungen verursachen.<sup>4</sup>

„Der Philosoph ist Verbrecher und der Verbrecher ist Philosoph, nämlich „Schaffender“, wenn er, auf diese Unterscheidung kommt es an, der *Gesellschaft* den Krieg erklärt.“<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Zitiert nach Balke: Die Figuren des Verbrechers in Nietzsches Biopolitik. S. 184. Er zitiert Nietzsche: KSA 3. Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. S. 526 und Nietzsche: KSA 6. Der Fall Wagner u. a. S. 365.

<sup>2</sup> Für präzise Angaben und namentliche Erwähnungen bei Nietzsche zu dieser Thematik vgl. Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 74.

<sup>3</sup> Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 80–83. Als Beispiel für den großen politischen Verbrecher nennt Nietzsche Napoleon Bonaparte, der mit dem Willen zu befehlen und zu herrschen, mit seinem Selbstbewusstsein und seiner Verachtung gegenüber den Menschen zu einem großen Menschen geworden ist.

Hier ein kurzer Einschub: Engelhardt scheint diesem Verbrechertypus skeptisch gegenüber zu stehen, denn er nennt es „das eher spekulative Modell“ und spricht im Konjunktiv, mit ironischem Unterton und Unverständnis, wenn er von diesem Verbrecher redet. Dieser große Verbrecher:

„soll – *aus welchen Gründen auch immer* – fähig sein, seine gegebene Stärke nach außen zu entfalten und sich der Sozietät und ihren normativen Versteinerungen als äußere Quasinatur zu bemächtigen. Nietzsche gibt diesem Heroen wider das Gesetz Konturen eines *smarten* Überzeugungstäters, der Frieden mit seiner inneren Natur gemacht und Schuldgefühl und Gewissen abgestreift hat.“  
[Hervorhebung; A.K.] (Engelhardt: Die Transformation des Willens zur Macht. S. 517 f.)

Engelhardts Problem ist die terminologische Unschärfe darüber, was der große Verbrecher realiter ist und bemängelt, dass „idealistisch gesinnte Bombenleger“ und „das organisierte Verbrechen“ ebenfalls in diese Kategorie fallen könnten. Die Nennung dieser Problematik hat durchaus ihre Berechtigung, jedoch gilt es einzuwenden, dass Nietzsche im Rahmen seiner Zeit und seiner Ideale zu verstehen ist und jene terroristischen Organisationen, auf welche sich Engelhardt bezieht, keine vereinzelt, großen und genialen Individuen sind, sondern (im Sinne Nietzsches) eher als politisch und religiös instrumentalisierte Waffen und kranke Verbrecher zu verstehen sind, die sich in ihrem fatalistischen Glauben selbst zerstören (Selbstmordattentate) – was wiederum auf einen kranken Leib zurückzuführen wäre. Diese Thematik bedarf umfangreicher Argumentation und Ausführung und wäre daher zu anderer Zeit und an anderem Ort zu diskutieren.

<sup>4</sup> Als Beispiel führt Nietzsche Jesus Christus als einen großen Menschen und Verbrecher an, der durch seine Lehre eine Vielzahl von Veränderungen hervorgerufen hat, auf lange Sicht die Kreuzzüge auslöste und somit indirekt für zahllose Morde ‚verantwortlich‘ ist. Nietzsche nennt aber auch an unterschiedlichen Stellen seines Werks: Moses, Mohammed, Homer, Leonardo da Vinci, Dante, Michelangelo, Shakespeare und Goethe. (vgl. Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 74 ff.)

<sup>5</sup> Balke: Die Figuren des Verbrechers in Nietzsches Biopolitik. S. 192. Er bezieht sich auf die Stelle in Nietzsche: KSA 12. Nachlaß 1885–1887. S. 479.

Der große geistige Mensch als großer Verbrecher erklärt der Gesellschaft in dem Sinne Krieg, dass er sie in ihren Grundfesten erschüttert, ihr „einen neuen Glauben, eine neue Wahrheit oder eine neue moralische Wertschätzung“<sup>1</sup> bringt.<sup>2</sup>

Hier kommt bei Nietzsche auch der Gedanke an das Genie auf, das in seiner Zeit nicht zu leben weiß, dem die Menschen und eingefahrenen Denkstrukturen verhasst sind und das seine eigenen Maßstäbe errichtet. Das erinnert an die Ausgestaltung der Décadents, die von ihrer Grundstruktur bereits gerade im Gegensatz zu ihren körperlichen Defiziten als intellektuelle Genies definiert und illustriert werden. Sie sind keine Einzelpersone, wie der große Mensch bei Nietzsche, wohl aber Einzelgänger, die sich unabhängig von der Masse entwickeln und gleichzeitig als eine Gegenreaktion zu ihr zu verstehen sind.

### *Verbrechertyp 2: Der kleine Verbrecher gesunder Instinkte*

Der kleine Verbrecher verfolgt ein kleines Ziel, dem er alles opfert. Allerdings, im Vergleich zum großen Verbrecher, strebt er mit seinem Verbrechen nur nach einem niederen, geringen und gemeinen Zweck. Unter diesen kleinen, niedrigen Zielen sind alltägliche und gewöhnliche Bedürfnisse und Triebe zu verstehen, die der kleine Verbrecher bestrebt ist zu befriedigen.<sup>3</sup>

Der kleine Verbrecher lässt sich anhand Nietzsches Ausführungen in zwei Arten einteilen: in den kleinen kraftvollen Verbrecher und den kleinen verkümmerten Verbrecher, der gelegentlich auch „der bleiche Verbrecher“ genannt wird. Diese beiden Verbrechertypen können zudem anhand der Kriterien: „Aufstand wider die gesellschaftliche Ordnung“ und „Rasse des Verbrecherthums“ unterschieden werden.<sup>4</sup>

Der kleine kraftvolle Verbrecher besitzt wie der große Verbrecher gesunde Instinkte und steht zu seiner Tat.<sup>5</sup> Stobbe bezieht sich hier auf Ausführungen in *Morgenröte* und *Der Wille zur*

---

<sup>1</sup> Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 75.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu auch Nietzsche: KSA 6. Der Fall Wagner u. a. S. 146–148.

<sup>3</sup> Vgl. Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 95 (etwa Blutdurst, Habgier, Sadismus).

<sup>4</sup> Nach Balke: Die Figuren des Verbrechers in Nietzsches Biopolitik. S. 193. Vgl. auch: Nietzsche: KSA 12. Nachlaß 1885–1887. S. 478.

<sup>5</sup> Vgl. Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 96 f. Als Beispiele in Nietzsches Sinne kann der sibirische Sträfling (mit Bezug auf Dostojewski) und der Verbrecher der Renaissance angesehen werden (vgl. Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 97). Der kleine kraftvolle Verbrecher findet im Briefwechsel von Nietzsche und August Strindberg Widerhall. Strindberg hat Bedenken bezüglich der Bezeichnung eines Verbrechers als starken Menschen (Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 127), da eine positive Bewertung in seinen Darstellungen mitschwingt. Strindberg verweist auf Lombroso, der den Verbrecher als ein niedriges Tier, als einen Degenerierten und Schwächling in Szene setzt und anhand von Fotografien „Beweise“ seiner Krankhaftigkeit vorlegt (vgl. Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 128. Er bezieht sich auf den

*Macht (Nachgelassene Fragmente)*, wo es heißt, dass „der Verbrecher sehr oft noch einen Beweis von ausgezeichneter Selbstbeherrschung, Aufopferung und Klugheit gibt“, eine „Gesundheit der Seele“ besitzt und, dass er, weil er mit seinem Widerstand gegen die gesellschaftliche Ordnung „sein Leben, seine Ehre, seine Freiheit riskiert, - ein Mann des Mutes“ ist.<sup>1</sup>

Dieser Verbrecher ist ein Rebell, „der in seiner Fatalität dem Sog der konformen Sozietät zu widerstehen vermochte und unberechenbar, von moralischen Gesetzen unbeeinflusst blieb“<sup>2</sup> und die Strafe dafür bereitwillig in Kauf nimmt. Nach Engelhardt ist seine Tat ohne Nutzen für die Gesellschaft und nicht für Nietzsches Übermenschen geeignet, da er die bestehenden Normen nicht zu seinem Zwecke zu instrumentalisieren versteht. Dies erscheint zum Teil gerechtfertigt, jedoch dennoch nicht ganz richtig, denn beim kleinen Verbrecher gesunder Instinkte erklärt Nietzsche den nützlichen Effekt auf die Gesellschaft darin, dass er als Gefahr die Menschen wachsam hält und konstatiert, dass durch ihn: „der Himmel über dem Leben vielleicht gefährlich und düster [wird], aber die Luft bleibt kräftig und streng“<sup>3</sup>. Die Aussage Engelhardts trifft vielmehr auf den kleinen Verbrecher entarteter Instinkte zu, den es als nächstes zu untersuchen gilt.

---

Brief Strindbergs an Nietzsche von Dezember 1888). Strindbergs Brief ist eine Antwort auf Nietzsches Niederschriften zur Entstehung des Verbrechers in der Götzendämmerung („Der Verbrecher und was ihm verwandt ist“) in der Nietzsche Galton und dessen gesammeltes Material zur Verbrecher-Familie erwähnt: „Die Geschichte der Verbrecher-Familien [...] führt immer auf einen zu starken Menschen für ein gewisses soziales Milieu zurück.“ (zitiert nach Stobbe: Nietzsche Lehre vom Verbrecher. S. 129. Brief Nietzsches an Strindberg 8.12.1888). Stobbe zitiert nach Strecker, Karl: *Nietzsche und Strindberg. Mit ihrem Briefwechsel*. München: Georg Müller 1921. S. 78. Vgl. a. die Kritische Gesamtausgabe des Briefwechsels von Friedrich Nietzsche: Briefe an Friedrich Nietzsche. Januar 1887–Januar 1889, in: *Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Dritte Abteilung. Sechster Band. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Unter Mitarbeit von Helga Anania-Hess. Berlin, New York. de Gruyter 1984. S. 376 und Friedrich Nietzsche. Briefe. Januar 1887–Januar 1889, in: *Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Dritte Abteilung. Fünfter Band. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Unter Mitarbeit von Helga Anania-Hess. Berlin, New York. de Gruyter 1984. S. 508. Die Datierung der Briefe ist hier widersprüchlich bei den Fußnoten und Überschriftsvermerken – einmal Ende November und einmal Anfang Dezember. Auch Nietzsches Antwort wird zunächst als vom 7.12. stammend, später auf den 8.12. datiert).

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 3. Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. S. 55; Nietzsche: KSA 3. Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. S. 477; Nietzsche: KSA 12. Nachlaß 1885–1887. S. 479.

<sup>2</sup> Engelhardt: Die Transformation des Willens zur Macht. S. 516.

<sup>3</sup> Nietzsche: KSA 3. Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. S. 55.

### *Verbrechertyp 3: Der kleine Verbrecher ‚entarteter‘ Instinkte*

Um den Verbrechertypus des kleinen verkümmerten Verbrechers darzustellen, ist ein Blick auf Nietzsches Verständnis der modernen Gesellschaft, welche diesen Verbrecher hervorbringt, unerlässlich:

„Folgen der *décadence*: das Laster, die Lasterhaftigkeit[;] die Krankheit, die Krankhaftigkeit[;] das Verbrechen, die Criminalität“.<sup>1</sup>

Nach Nietzsche ist die moderne Gesellschaft krank und der Verbrecher ein Symptom der gesellschaftlichen Dekadenz und (Gesamt-)Entartung. Das Anwachsen der Lasterhaftigkeit, der Krankhaftigkeit und der Kriminalität ist ein Ergebnis des Verfalls und begünstigt einen bestimmten Verbrecherschlag, den er wie folgt beschreibt:

„Die Anthropologen unter den Kriminalisten sagen uns, daß der typische Verbrecher häßlich ist: *monstrum in fronte, monstrum in animo*. Der Verbrecher ist ein *décadent*.“<sup>2</sup>

Dieser kleine verkümmerte und bleiche Verbrecher ist nach Nietzsche die Verkörperung der Dekadenz. Nietzsche bezeichnet ihn als hässlich, als ein äußerliches wie innerliches Ungetüm und nimmt die Lesbarkeit des Körpers als gegeben an. Stobbe erklärt, dass die soziale Entartung des verkümmerten Verbrechers bei Nietzsche von der physiologischen Entartung herrühre. Der bleiche Verbrecher sei leiblich krank und demzufolge auch geistig krank.<sup>3</sup> Die Symptome der physiologischen Dekadenz am Menschen sind die Abnahme der Kraft (Lähmung, Erschöpfung), der Defensivkräfte und die Zunahme und Verbreitung von Krankheiten wie Skropeln, Schwindsucht und Nervenkrankheiten<sup>4</sup> mit Begleiterscheinungen wie einem Mangel an Hemmungsmomenten, was in Form von Lastern und antisozialem Verhalten zum Vorschein kommt. Diese Symptome bezeichnet Nietzsche als hässlich. Diese Hässlichkeit, welche von selbstdestruktiven Zügen und einem Mangel an natürlichem Instinkt gekennzeichnet ist, „ist die notwendige Begleiterscheinung des Niedergangs an organisatorischer Kraft. Nichts ist hässlich als der entartete Mensch“<sup>5</sup>. Dies hat unterschiedliche außerhalb des Individuums liegende Gründe, wie das bereits genannte Erbe der Vergangenheit, Vererbung, religiöse und soziale Prägung, aber auch Ursachen, die im

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 13. Nachlaß 1887–1889. S. 255; vgl. a. Nietzsche: KSA 13. Nachlaß 1887–1889. S. 256.

<sup>2</sup> Nietzsche: KSA 6. Der Fall Wagner u. a. S. 69.

<sup>3</sup> Vgl. Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 171.

<sup>4</sup> Vgl. Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 158 f.

<sup>5</sup> Nietzsche: KSA 6. Der Fall Wagner u. a. S. 124.

Individuum selbst verankert sind, wie zum Beispiel das Wirken der Triebe (der Grad des Willens zur Macht) und der Grad des Verantwortungsbewusstseins und der Autonomie.

Die natürlichen Instinkte zu kennen, zu verstehen und seinen Trieben nach Möglichkeit zu folgen, macht nach Nietzsche einen gesunden Menschen aus.<sup>1</sup> Der kleine verkümmerte Verbrecher besitzt jedoch nur verkümmerte Triebe, die er nicht versteht und nicht kontrollieren kann. Daher vollziehen sich seine Handlungen unter Einfluss von für ihn unerfindlichen Triebregungen, Begierden und auf ihm lastenden Nöten und Bedürfnissen, die ihn unter entsprechenden Umständen zum Verbrecher werden lassen. Dabei entscheidet er sich nicht bewusst für ein Ziel oder eine Tat, sondern begeht Verbrechen „aus mangelnder Kraft der Mäßigung seiner unverständenen Triebe“<sup>2</sup>.

Im Zusammenhang mit dem Willen zur Macht erklärt Nietzsche, warum der kleine verkümmerte Verbrecher der *missglückte* Verbrechertyp<sup>3</sup> ist: Er handelt nicht autonom, verfolgt kein größeres Ziel und leugnet und verkleinert seine Tat aus Furcht und Feigheit, anstatt Verantwortung für sein Tun zu übernehmen: er legt sich falsche Motive zurecht, um sich und andere über seine wahren Beweggründe zu täuschen – für Nietzsche ist das eine Form des „Wahnsinn[s]“.<sup>4</sup> Ihm zufolge ist diese Ausprägung des Verbrechers der in der *Décadence* vorherrschende Verbrechertyp.<sup>5</sup>

### *Das schlechte und das souveräne Gewissen*

Der zuvor erwähnte *Wahnsinn* zeugt von einer geistigen Störung, die nach Nietzsche durch das schlechte Gewissen erzeugt wird. Der kleine verkümmerte Verbrecher „erbleicht“ beim Anblick seiner Tat. Er ist ihr nicht gewachsen, ist über sich selbst erschüttert und verleumdet als Reaktion darauf seine Tat.<sup>6</sup> Diese ist nach Nietzsche Zeichen seiner Feigheit, Verachtungswürdigkeit und außerdem seiner Reue. Begründung für eine derartige Bewertung dieser Verhaltensweise ist, dass der Verbrecher sich mit der Regung des schlechten Gewissens unter eine über ihn dominierende Moral stellt. In diesem Sinne sind auch nach

---

<sup>1</sup> U. a. Nietzsche: KSA 12. Nachlaß 1885–1887. S. 406: „Daß man den Menschen den Muth zu ihren Naturtrieben wiedergiebt [...]“.

<sup>2</sup> Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 178.

<sup>3</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 12. Nachlaß 1885–1887. S. 405.

<sup>4</sup> Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 46.

<sup>5</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich: KSA 14. Kommentar zu Band 1–13, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999. S. 405. Vgl. a. Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 179.

<sup>6</sup> Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 46.

Engelhardt „die in Recht und Moral zum Ausdruck kommenden Konformitätsansprüche im Subjekt“<sup>1</sup> in dessen Schuldgefühl und schlechtem Gewissen verankert und Leitfaden zur Ausführung und Bewertung seines Handelns. Dieses allgemeingültige Denk- und Bewertungsschema bezeichnet Nietzsche als das Herdengewissen.

Neben dem Herdengewissen steht das souveräne Gewissen. Beide sind in ihrem Inhalt durch den Glauben an Autoritäten bestimmt. „Der Glaube an Autorität ist die Quelle des Gewissens“.<sup>2</sup> Nietzsche sieht das schlechte Gewissen als nach innen gekehrte Grausamkeit und Selbstzerstörung.<sup>3</sup> Der gestörte und kranke Wille zur Macht schafft sich in diesem schlechten Gewissen eine Folterstätte.

Der stärkere, mutigere und vornehmere Mensch hat im Vergleich dazu ein weniger ausgeprägtes schlechtes Gewissen. Er besitzt das souveräne Gewissen. Das souveräne Gewissen ist nicht bestimmt durch die Herde und die Moral der Gemeinschaft, sondern ist durch die Kraft der Verantwortung des souveränen, freien Individuums gebildet.

Der bleiche, unter einem schlechten Gewissen leidende Verbrecher nun – so Engelhardts Diagnose – will bestraft werden. Er unterliegt seinen starken Schuldgefühlen und meint diese durch Selbsteinweisung und durch erfahrene Strafe loszuwerden. Dieses Verhalten zeugt von der selbstzerstörerischen, durch als Neurose in Erscheinung tretende übertriebenen Kontrolle seiner Innerlichkeit: Er übergibt sich öffentlichem Gewahrsam, weil er sich selbst nicht geheuer ist:

„Der „bleiche Verbrecher“ handelt, um bestraft zu werden, und führt das erklärte Prinzip der Kontrolle ad absurdum. Er leistet Widerstand im Medium der Neurose, die den Zwang nach innen bis zum Exzess reproduziert [...] er vermag mit seinem inneren Feuer nichts anzufangen, außer daß es ihn selbst verzehrt. Indem er vor der eigenen Stärke erschauert, begibt er sich verzagt in den Gewahrsam der nackten Zelle, wo er sich vor sich selbst sicher fühlen kann.“<sup>4</sup>

Zur Zeit um die Jahrhundertwende herrscht eine allgemeingültige, christlich determinierte Moral als Handlungsdirektive über das gesellschaftliche Denken und öffentliche Handeln. Diese Moral sieht Nietzsche als altruistisch und lebensverneinend, ergo als dekadent an. Der bleiche Verbrecher als kollektive Erscheinung der *Décadence* ist dabei kein absichtlicher Gewohnheitsverbrecher, sondern ein Degenerierter mit einer allgemeinen Prädisposition, die Verhaltensauffälligkeiten bei ihm auslöst. Balke konstatiert, dass sich diese Erkenntnis in

---

<sup>1</sup> Engelhardt: Die Transformation des Willens zur Macht. S. 506.

<sup>2</sup> Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 576.

<sup>3</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 6. Der Fall Wagner u. a. S. 352.

<sup>4</sup> Engelhardt: Die Transformation des Willens zur Macht. S. 517.

Bezug zu dem Diskurs der forensischen Psychiatrie des 19. Jahrhunderts setzen lässt, wo der Ausnahmeverbrecher sich zur Figur des degenerierten Verbrechers weiterentwickelt,

„dessen Taten nicht durch ihre Monstruosität, sondern durch ihre Instinktgesteuertheit und Milieubedingtheit, kurzum: durch die Passivität oder Widerstandslosigkeit des Täters im Hinblick auf bestimmte Reize auffallen.“<sup>1</sup>

Hier kommt nun die Frage hinsichtlich der Verantwortung und Bestrafung ins Blickfeld, welche durch die Ableitung bestimmter Verhaltensweisen aus ererbter Degeneration und Einflüssen des Milieus vom Verbrechen (der Tat) abgelenkt wird und sich nun auf die Ursachen der Tat konzentriert. Wie bereits in diesem Kapitel kurz behandelt, widerstrebt es Nietzsche, die Verantwortung und Schuld für Handlungen auf äußere Ursachen zu schieben. Jedoch unterwirft er seine Theorie der Autonomie gewissen Einschränkungen, die er aus einer kritischen Weiterentwicklung gängiger kriminalanthropologischer Investigationismuster ableitet.

### ***Resümee***

Mithilfe des Blicks auf Nietzsches Neubewertung von Krankheit und Verbrechen werden mehrere Facetten dieser Begriffsfelder beleuchtet, die im Kontext dieser Arbeit bedeutsam sind.

Nietzsche identifiziert einerseits jene negativen, krankmachenden Einflüsse auf das Individuum, die durch gesellschaftliche Entwicklungen, Moralvorstellungen und religiöse Doktrinen verursacht werden und es in seiner freien Entfaltung hemmen und krank machen können. Sich von diesen Zwängen zu befreien ist Teil seiner Leitvorstellung vom Leben mit dem Ziel zur menschlichen Natur und seiner natürlichen Immoralität zurückzukehren.

Diese Befreiung bedarf Souveränität und intellektueller Stärke und Gesundheit – Eigenschaften, die die literarischen *Décadents* in gewissem Maße verkörpern, jedoch nicht im Sinne Nietzsches in Form eines lebensbejahenden Konzeptes umsetzen. Bei ihrer Befreiung von Zwängen verfolgen sie stattdessen lebensverneinende Prinzipien, was bei einem Rückblick auf die *Figurenanalyse I: Intellektuell-ästhetische Fluchten* bereits deutlich wird. Sie sind Verächter ihres Körpers und ihrer eigenen Natürlichkeit, was Nietzsches Leitvorstellung zuwiderläuft. Anders als die von Nietzsche kritisierten ‚Christen‘, die von

---

<sup>1</sup> Balke, Friedrich: Wie man einen König tötet oder: Majesty in Misery. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Volume 75. Issue 4. S. 657–679. 2001. S. 676 ff.

einem kranken, selbstzerstörerischen Leib getrieben werden, weil sie körperliche Bedürfnisse unterdrücken, sich quälenden Regeln unterwerfen und nach dem Jenseits streben, stellen sich die literarischen Décadents unter dem Vorzeichen einer intellektuellen und ästhetisch konzipierten Rebellion gegen das ‚Erbe der Vergangenheit‘, von außen auferlegten Zwang und Determination. Das damit verbundene bewusste Kontrollieren des Willens und der Affekte nach eigenen Maßstäben zeugt vom Grundgedanken her auch von ihren Bemühungen um Autonomie und einem Schritt Richtung natürlicher Immoralität – einem Agieren jenseits von Gut und Böse. Ihr Loslösungsverhalten ist vor diesem Hintergrund demnach nicht ursächlich von einem etwa durch kulturelles Erbe krank gemachten Leib motiviert, der seine Selbstzerstörung einleitet – im Grunde wollen sie alle leben. Dies lässt sich am Verlauf ihrer Krankheitsgenese aufzeigen: Sie demontieren bewusst ihre Leibeinheit, aufgrund einer fälschlicherweise angenommenen Souveränität des Ichs. Doch weder das Ich noch der Leib scheinen dabei die Absicht zu verfolgen, sich selbst ein Ende zu setzen. Die Figuren versuchen sich gerade von jener Krankheit und ‚erblichen‘ Belastung des Leibes zu befreien. Das dies selbstzerstörerische Züge annimmt, kann auf die Vehemenz dieser Fluchtbemühungen zurückgeführt werden. Prägnanterweise werden diese ‚lebensbedrohlichen‘ Absichten auf je verschiedene Weisen vom Leib vereitelt, der zum Zwecke der Selbsterhaltung eingreift:

Bei des Esseintes erweist sich der Leib trotz religiöser/gesellschaftlicher Prägung und genetischer Veranlagung nicht als selbstzerstörerisch, sondern als zum Leben drängende Kraft, die durch Krankheitsanzeichen in die Richtung einer leib- und lebensbejahenden Haltung als Existenzgrundlage weist. Beim Kaufmannssohn erscheint die Verbindung so unterbrochen, dass der Leib zwar durch Hemmnisse das Individuum bremsen, aber nicht an seinem Untergang hindern kann. Bei Dorian Gray könnte schließlich davon die Rede sein, dass ein kranker, im Hintergrund agierender Leib sich selbst zerstören will, da der Protagonist sich selbst ermordet. Präziser jedoch erweist sich das eigentliche Motiv für Dorians Tat zunächst als die Absicht, das im Bildnis repräsentiere Gewissen zu zerstören, dass eine von außen an ihn herangetragene Bewertung seines Lebenswandels verkörpert. In diesem Sinne ist es für das handelnde Ich ein Lösungsversuch von äußeren Zwängen, denen es sich nicht beugen will. Darüber hinaus gedenkt der Protagonist „dem ungeheuerliche[n] Leben“ (298) der im Bildnis hausenden Seele ein Ende zu bereiten. Der unwissende und sich souverän glaubende Décadent beendet hier die Nachaußenverlagerung eines Aspektes seiner Leibeinheit, um endlich „frei“ (298) zu sein, indem er diesen tatsächlich zerstört. Damit ist der Radikalität der Fluchtbemühungen aus der Leibeinheit die letzte konsequente Handlung

abgerungen. Dennoch – und hier ist Nietzsches Vorstellung des Leibes als konstante, aber latente Einflussgröße mit zu berücksichtigen – kann dieser aggressive Tötungsakt gegen einen Bestandteil des eigenen Wesens durchaus als krankhaftes, selbstzerstörerisches Verhalten eingestuft werden – unabhängig von scheinbar rational begründeten Entschlüssen.

Die Etikettierung eines Menschen als Verbrecher kann aus differenten Blickwinkeln erfolgen, da der Begriff des Verbrechers facettenreich und variabel ist sowohl in Bezug auf die Art der Handlung als auch in Bezug auf Motiv und Ursache. So kann ein Individuum entweder als gefährlicher, die Ordnung bedrohender oder erblich kranker Verbrecher wahrgenommen werden. Zugleich kann es als ein autonomes, gesundes Individuum gesehen werden, das neue Maßstäbe und Werte begründet. Mit seiner Verbrechertypologie stellt sich Nietzsche dieser komplexen Fragestellung der Etikettierung des Menschen progressiv und kritisch – ebenso wie sich die in den drei literarischen Texten vertretenen Positionen in Form der jeweiligen Protagonisten an der zeitgenössischen Denk- und Lebensweise reiben.

Durch die Kontrastierung der Protagonisten anhand der Verbrecherfolie Nietzsches gewinnt die Auseinandersetzung mit dem dekadenten Typus an Intensität: schließlich handelt es sich hier nicht mehr nur um das zeitgenössische Modethema der Degeneration, sondern um sehr viel mehr: es geht hier auch um Mut und Autonomiebestrebung, um Stärke und Gesundheit, um Überlegenheit und Kampfgeist. Erst Nietzsches Verbrechertypologie eröffnet diesen Blickwinkel auf die Figuren als multiple Verbrecher und verdeutlicht, dass die Vielgestaltigkeit dieses Typus' als eine gedankliche Strömung zu verstehen ist, die in Huysmans Erzähltext *Gegen den Strich* schon vor Nietzsche sehr prägnant angelegt ist, wie im Anschluss in der Figurenanalyse 2 zu entwickeln ist.

Dass die Autoren mit Nietzsche in eine Richtung sehen, erweist sich einmal mehr an der in den Texten deutlich werdenden Auseinandersetzung mit dem Leib und dem Körper als Ankerpunkt der Bewertungsmuster und der Klärung der Schuldfrage in Bezug auf abweichendes Verhalten. Diese wird an den literarischen Figuren vorgeführt, auch wenn am Ende auf andere Art – nämlich poetisch – eine Schlussfolgerung gezogen wird.

## KAPITEL IV: FIGURENANALYSE 2: NEUBEWERTUNG DER FIGUREN NACH NIETZSCHE

Im Verlauf der Darstellung von Nietzsches Überlegungen zum Erbe der Vergangenheit, der Moral und der Religion hat sich gezeigt, dass der Mensch ein Konglomerat aus unterschiedlichen, in ihrer Relevanz zu staffelnden Prägungsfaktoren ist. Dabei ist der Einzelne in der Lage, das gesellschaftliche Erbe, seine Natur und seine Persönlichkeit in einen Entwicklungsprozess einzubringen, bei dem Schwäche als notwendige Erscheinung des Wandels positiv bewertet werden kann. Der Mensch ist jedoch dazu aufgerufen, sich auf seine Natur zurückzubedenken, um zu natürlicher Immoralität und somit Gesundheit zu finden. Mithilfe von intellektueller Distanz und Disziplin ist es dem Menschen möglich, sich über gesellschaftliche Prägung hinwegzusetzen und sich selbst zu überwinden. Hierdurch wird er zu einem Verbrecher und zwar im positiven Sinne, ganz besonders im Hinblick auf ein höheres Ziel: die Weiterentwicklung und Evolution der Menschheit.

Die Verbrechen der hier untersuchten Protagonisten können mit gewissen Einschränkungen einem intellektuellen Programm zugerechnet werden, das nicht nur Konsequenz einer körperlichen und geistigen Degeneration ist, sondern gerade Ergebnis einer Distanzierung von derselben, dabei fallen ihre Normabweichungen und ästhetizistischen Geschmacksumkehrungen unter eine intellektuell begründete, ästhetisch-provokative Opposition und einer Umwertung vorgegebener Werte aus Prinzip. Darüber hinaus räumt Nietzsche auch einer modifizierten Leiblichkeit, d. h. einer weiterentwickelten, individuellen Gesundheit und einem individuellen Geschmack, Bedeutung bei der ästhetischen und moralischen Urteilsbildung Platz ein, was sein Postulat aufgreift, dass der Leib stets – wenn auch nur latent – als Determinante des menschlichen Daseins mit einzuschließen ist.

Summa summarum ist der vielerorts herausgestellte Intellekt auch in diesem Kontext ein entscheidender Faktor, der den Erfolg oder Misserfolg der Protagonisten kennzeichnet und ihnen als Werkzeug ihrer lebensfeindlichen Maximen dient. Er ist dem Individuum (Ich) zuzurechnen und fällt nicht direkt unter die Kontrolle des vom Willen determinierten Leibes. Der Intellekt erhält hier die weichenstellende Rolle des Instruments für angestrebte Autonomie, mit dem sich der Einzelne durch Distanz und Reflexion über leibliche und gesellschaftliche Determination zu erheben in der Lage ist – wenn auch nicht völlig uneingeschränkt. Es erweist sich als ein permanentes Ringen zwischen dem Streben nach Selbstbehauptung und jenen teils verinnerlichten, äußeren Zwängen und Forderungen.

Zweckdienlich sind dem Intellekt seine besondere Sensibilität für Reize und seine herausragende Vorstellungskraft, die es ihm ermöglichen, in andere Sphären zu flüchten und auch Ersatzkörper zu finden. Die Persönlichkeit der Protagonisten, ihre Ideale ebenso wie ihre Ängste, Affekte und Sehnsüchte manipulieren diesen Faktor jedoch auf individuelle Weise und zeigen die Unmöglichkeit einer eindeutigen Klassifizierung auf.

In der folgenden Analyse werden die vorangegangenen Überlegungen für eine ausführliche Neueinschätzung der Figuren herangezogen.

### ***1. Jean des Esseintes als Verbrecher im Sinne der Verbrechensfolie von Nietzsche***

Des Esseintes vereinigt sowohl Aspekte des großen Verbrechers und großen Menschen als auch des kleinen, verkümmerten und dekadenten Verbrechers in sich.

Wie sich in den vorangegangenen Untersuchungen zu der Figur des Esseintes gezeigt hat, beweist er vor allem in seinem Widerstand gegen die Gesellschaft, ihre moralischen Gesetze und ihre Prägung (Religion) seine Stärke und Autonomie.

Des Esseintes unternimmt eine seinem persönlichen Geschmack entsprechende Umwertung gesellschaftlicher Werte und besitzt das nötige Selbstbewusstsein, sein individuelles Lebensprogramm zur Schau zu stellen. Sein Rückzug aus der Gesellschaft ist kein Zeichen von Schwäche. Es ist im Sinne Nietzsches die bewusste Entscheidung eines autonom Handelnden, der keiner Gesellschaft bedarf und in gewissem Sinne als Unzeitgemäßer dem Denken seiner Zeit voraus ist und sich durch besondere Gesundheit auszeichnet. Diese Gesundheit – wie sie Nietzsche versteht – ist die eines höheren Menschen, der sich auf dem Weg zum Übermenschen, ständig neuen Herausforderungen in intellektuellen und auch körperlichen Bereichen stellt. Dadurch, dass er seine eigene stabile Verfassung immer wieder aufs Spiel setzt, schafft er Raum für Entwicklung und verhindert Stagnation. Des Esseintes stellt sich in diesem Sinne stets neuen intellektuellen und sinnlichen Herausforderungen (Kunst, Literatur, Gesellschaft), die ihn an die Grenzen seiner Belastbarkeit bringen, ihm jedoch auch bei Bestehen der Prüfung das erhebende Gefühl eines Sieges und der Überlegenheit einbringen.

Doch des Esseintes zeigt auch ganz entschiedene Aspekte, die Nietzsches Ideal zuwiderlaufen. Seine Überlegenheitsgefühle und Handlungsmotivationen basieren auf einem lebensfeindlichen Programm, das Nietzsches Postulat einer Lebensbejahung und Natürlichkeit

entgegensteht. Des Esseintes kultiviert seine eigene Entrücktheit von Natur, Leben und Leib und weist selbstzerstörerische Tendenzen auf, die sich in einer absichtlichen Pervertierung der Maxime einer ständigen Suche nach neuen Herausforderungen äußert. Im Vergleich zum spielerischen Kräftemessen seiner intellektuellen Gesundheit kommt die Handhabung seiner körperlichen und leiblichen Gesundheit einem aggressiven Missbrauch gleich, bei dem der Protagonist jeglichen Sinn für seine eigenen Grenzen verliert und auch absichtlich überschreitet (90).

Die übernatürliche Reizbarkeit seiner Sinne und seine körperliche Prädisposition lassen ihn auch als Erben der Vergangenheit dastehen, der sich zwar gegen diese Prägung zu wehren bemüht, jedoch nicht die Kraft besitzt, sich vollständig zu lösen. Des Esseintes weist daher im Sinne der Nietzsche'schen Verbrecherlehre auch Teilaspekte des verkümmerten, dekadenten Verbrechers auf, der nicht in der Lage ist, sich seiner unterschwelligem Triebregungen und Affekte zu erwehren. Wohlgermerkt erkennt des Esseintes die Ursprünge seiner Schwächen, was ihm dazu verhilft, sich gegen diese aufzulehnen, jedoch kann er sich nicht langfristig von ihnen befreien, da sie Teil seines Leibes sind. Er vernachlässigt seine natürlichen Bedürfnisse, indem er seine menschliche Natur verleugnet und wie ein Tier im Winterschlaf seine körperlichen Energiere Ressourcen aufzehrt. Der Vergleich mit dem Tier legt eine Instinkthaftigkeit nahe, die autoaggressiv geprägt ist und von Entartung zeugt. Diese allgemeine programmatische Selbstzerstörung<sup>1</sup>, welche zunächst noch Programm seiner intellektuell-ästhetischen Fluchten ist und von einem Überlegenheitsgefühl und dem Wunsch, sich mit anderen Kräften zu messen, angestachelt wird, entgleitet ihm. Was zunächst als übermenschliche Bemühung einer Überwindung von Altem und einer Herausforderung der eigenen Gesundheit zum Wohle ihrer Weiterentwicklung gesehen werden kann, transformiert sich im Rahmen der destruktiven Exzessivität dieser Praktiken zu dessen Gegensatz, zu einem Degeneration produzierenden Programm. Die durch sein exzentrisches, übersteigertes Verhalten verursachte absichtliche Beeinträchtigung leiblicher Funktionen bleibt nicht auf körperlicher Ebene verhaftet, sondern zermürbt auch seinen Geist, seine Psyche und seinen Intellekt. Des Esseintes verliert an *Höhe* und sinkt herab auf das ihm verhasste und verabscheute Niveau eines körperlich und geistig Kranken.

---

<sup>1</sup> Zum Beispiel seine Bemühungen, „sein Nervensystem durch wohlgepflegte Hysterien ins Wanken“ zu bringen, sich durch „verwickelte Alpträume, lässige und grässliche Visionen“ (90) aus dem Gleichgewicht zu bringen, Hysterieanfälle durch Musik von ausgewählten Komponisten zu provozieren (255), sich in verfluchte Krisen zu stürzen (152 f.) und sich zermürbenden, abscheulichen Übungen zu unterziehen (166) bis zum Zusammenbruch seines Körpers.

Durch Krankheitssymptome erreicht der Leib als aktive Instanz eine Schwächung des ihm feindlich gesinnten Ichs und seines Intellekts, gewinnt an Bedeutung und Einfluss und pocht auf die Erfüllung seiner Bedürfnisse. Mit dem Verlust von des Esseintes' intellektueller Distanz und Disziplin wird der Leib als unhintergebarer Ausgangspunkt der Existenz des Protagonisten zur absoluten Determinanten seines Lebens, Erlebens, Fühlens, Strebens, Denkens und Handelns. Nicht länger ist des Esseintes' ästhetisches Programm Richtpfeiler seiner Handlungsmotivation, sondern allein sein Leib und seine körperliche Verankerung in der Welt treten ins Zentrum seines Daseins. Aus diesem Grund erhält das Bedürfnis, sich selbst zu heilen, Vorrang vor seinem sonst so minutiös kultivierten feinsinnigen Ästhetikkonzept. Dies bereitet eine weitere Problematik vor, die sich darin äußert, dass des Esseintes auch im Rahmen der religiösen Autonomiebestrebungen an Boden verliert. Seine intellektuelle Befreiung von religiösen Ängsten und Zwängen wird ad absurdum geführt, indem sein geschwächter Geist von heimlichen Sorgen um seine Sünden Auswege sucht, um sein Verhalten vor Gott zu entschuldigen (vgl. u. a. 125). Züge von Feigheit und schlechtem Gewissen mischen sich in des Esseintes' Lebensführung mit ein und zeigen jene Schwächen deutlich auf, welche gewisse Gemeinsamkeiten mit dem kleinen, verkümmerten Verbrecher der *Décadence* aufweisen. Seine Neurosen erweisen sich in diesem Kontext als die eines gesellschaftlichen Erbes und einer Prägung, welche seine von ihm selbst initiierte Zerrüttung gegen seinen Willen weiterführen.

Im Licht der Nietzsche'schen Verbrechenslehre wird einmal mehr des Esseintes herausragender Intellekt deutlich, der ihn zu einem autonom Handelnden und aufmerksamen Kritiker der Gesellschaft und seiner selbst macht und damit vor allem in die Nähe des großen Verbrechers bringt. Kraft seines Geistes und seiner Gedanken kann er sich über jegliche Zwänge und Schranken hinwegsetzen und ist gleich Nietzsches Unzeitgemäßem seiner Zeit voraus. Die Figur des Esseintes weist eine programmatische Nähe zu zentralen Themen Nietzsches auf. Huysmans gestaltet hier eine literarische Figur, die wie eine vorweggenommene Antwort auf Nietzsches theoretische Überlegungen gesehen werden kann, indem er menschliche Größe illustriert, bei der sich das Individuum durch Autonomie und Überlegenheitsgefühl gegen seine Prägung und das Erbe seiner Vergangenheit stellt und sich als brillanter Einzelgänger jeder seine Motive und Triebregungen bewusst ist. Seine größte Schwäche ist schließlich seine große Stärke, die er ständig herausfordernd durch Selbstüberschätzung bis zum Zusammenbruch aufbraucht.

## ***2. Dorian Gray als Verbrecher im Sinne der Verbrechensfolie von Nietzsche***

Auch bei Dorian Grays Lebensweg spielen selbstgewollte Zerrüttung und damit interferierendes familiäres und gesellschaftliches Erbe eine große Rolle. In diesem Sinne gibt es auch hier Überschneidungen mit den Kriterien des dekadenten, kranken und verkümmerten Verbrechers. Seinen eigens prognostizierten und provozierten Verfall vertritt er nicht so vehement wie Esseintes'. Zwar lebt er sein Programm achtzehn Jahre lang – länger also als des Esseintes – jedoch weisen die erzählten Ausschnitte seines Lebens auf seine starke Abhängigkeit von gesellschaftlichen Wertvorstellungen und seine große Unselbständigkeit hin.

Diese Unselbständigkeit schlägt sich insbesondere in seinem Programm nieder, das weniger sein eigenes, sondern viel mehr das seines Freundes Lord Henry Wotton ist. Von ihm lässt er sich anleiten, Schönheit aufzuspüren und zu genießen. Dorians eigene Schönheit ist hier der ausschlaggebende Initialreiz, auf den Dorian reagiert und dessen Konservierung er alles andere unterordnet – so wird er zum Verbrecher im Namen seiner Leidenschaft für die Schönheit (293). In sein Opferschema fallen seinem ästhetizistischen Programm und seiner eigenen verlorenen Unbeflecktheit und „rosenrotweißen Knabenzeit“ entsprechend die erlesensten Personen, schöne und ehrbare junge Menschen – die „reinsten und verheißungsvollsten“ (293). Doch, anstatt die Schönheit seiner Auserwählten nur zu genießen, zerstört er sie – wie er seine eigene zerstört hat.

Dorians intellektuelles Programm ist ein sinnliches – ein Widerspruch wie es scheint, doch Dorian meint, die wahre Natur der Sinne sei nie verstanden worden. Diese seien

„nur darum wild und animalisch geblieben, weil die Welt versuchte, sie durch Aushungern zu unterdrücken oder durch Schmerz abzutöten, anstatt dahin zu streben, sie zu Elementen einer neuen Geistigkeit zu machen, deren vorherrschendes Kennzeichen ein feiner Instinkt für Schönheit war.“ (177)

Doch dieser Instinkt für Schönheit kommt Dorian abhanden – da seine Leidenschaft für Schönheit zu einem zerstörerischen Konsum wird, sodass sein Fokus sich mit dem eigenen Verfall immer weiter zum Konsum des Reizes an sich verschiebt und am Ende die grobe Hässlichkeit als einziges Lebendiges übrigbleibt – während die schöne Kunst nur noch ein „Traumschatten“ (250) – und damit für ihn bedeutungslos ist.

Unterlegt werden seine geschmackliche Entgleisung und seine daraus resultierenden Verbrechen mit dem Symptom des Familienerbes und der damit signalisierten gesellschaftlichen Dekadenz und (Gesamt-)Entartung, denn die Bedingungen in der allgemein

als „ganz und gar schlecht“ (206) bezeichneten englischen Gesellschaft, stellen die Voraussetzung für seinen moralischen Verfall dar.

Dorian Gray hat keine natürliche, ausgewogene Beziehung zu seinen Trieben und Motivationen und dies führt auch zu Konfrontationen mit seinen Mitmenschen. Seine Triebe sind verkümmert, d. h. er kann sie in ihrem Wirken nicht verstehen. Daher fühlt er sich ziellos und empfindet unklare Begierden, die ihn zum Verbrechen drängen. Er entscheidet sich nicht bewusst für ein Ziel, sondern begeht Verbrechen „aus mangelnder Kraft der Mäßigung seiner unverstandenen Triebe“.<sup>1</sup> Lord Henrys Bemerkung trifft in einer Linie hiermit auf Dorians Problematik zu: „Leidenschaften, über deren Ursprung wir uns täuschen, beherrschen uns am heftigsten“ (85). Gerade in diesen Momenten vollzieht sich nicht länger eine selbst gewollte Aktion mit einem instrumentalisierten Leib, sondern eine Re-Aktion des Leibes selbst.

Lord Henry ist ein geschulter Beobachter. Er durchschaut, wenn auch bei Dorian nicht immer, so doch in der Theorie, die psychologischen Mechanismen und Beweggründe des Menschen. Dorians angekündigte Besserung erkennt er daher auch für das, was es ist. Das Verschonen von Hetty ist die Methode, eine neue Empfindung zu erleben und seine Neugier zu befriedigen und nicht, was Dorian bis zu dem Moment, da er das Bildnis betrachtet, wirklich als Zeichen der Besserung glaubt: Dorian versteht seine Handlungen nicht. Sein Entsetzen und sein Ärger über die Linien der Heuchelei im Bild, die ihm seine wahren Beweggründe zeigen, ist Beweis genug, dass er sich selbst und seine Triebe weder beherrscht noch begreift und Spielball seines entarteten Leibes/Willens ist. Seiner absichtlichen Dekonstruktion/Spaltung seines Leibes im Rahmen seines ästhetizistischen Intellektualismus folgt eine ebenso brutale Degeneration seines Geistes durch in ihm verankerte pervertierte Triebkräfte.

Dieser Umstand des krankhaften Ungleichgewichts zwischen Verstand und Trieb, Geist und Körper hat mehrere Konsequenzen. Darunter fällt, dass Dorian Gray die Tat leugnet und jegliche Verantwortung von sich weist, anderen die Schuld gibt<sup>2</sup>, Scheinmotive erfindet und von einem schlechten Gewissen geplagt wird, weil er Dinge tut, die mit seinen eigenen (moralischen) Handlungskonzepten nicht in Einklang zu bringen sind. Mit Hilfe der Umdeutung der Tatereignisse erleichtert er sich die Verarbeitung des Geschehens (139, 255).

---

<sup>1</sup> Zitiert nach Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 178.

<sup>2</sup> Lord Henry (64, 128), dem gelben Buch (200), Sybil (121–123), seinen Vorfahren (195 ff.), dem Schicksal (127), Basil (212), dem Bild (214), seiner Jugend und Schönheit (294).

Ganz entsprechend Nietzsches Hypothesen zur Reaktion auf das eigene Verhalten erklärt Dorian seinen Mord an Basil wie folgt: „Eine wahnwitzige Mordlust war in der Luft gewesen. Ein roter Stern war der Erde zu nahe gekommen“ (217). Er macht sich weis, dass es „nichts als die Wahnsinnstat eines Augenblicks gewesen“ (295) sei. Damit schiebt er nicht nur die Verantwortung auf äußere Umwelteinflüsse, sondern verkleinert die Tat als einen Affekt ohne tieferliegende Bedeutung. Doch wie Lord Henry ganz richtig erkennt, ist ein solches Verbrechen wie Mord eine primitive Art, sich besondere Befriedigung zu verschaffen. Dorian kann in diesem Kontext jene Lust, Blut zu sehen und zu vergießen, zugeschrieben werden, von der Nietzsche im Zusammenhang mit dem verkümmerten Verbrecher spricht. Dorian lüstet es nach neuen Erfahrungen und er erhält Befriedigung durch das Exekutieren seiner inneren Wut, Aggression und Gewalttätigkeit.

Sein Intellekt, der ursprünglich das ästhetizistische Programm und die Schönheit verfolgt, ist zu schwach, um langfristig die Überhand gegen seine pervertierten Triebe zu behalten. So lautet die Diagnose des Erzählers:

„Jedenfalls formten die zerbissenen Lippen Dorian Grays immer und immer wieder jene subtilverführerischen Worte von der Seele und den Sinnen, bis er in ihnen sozusagen den vollen Ausdruck seiner Stimmung gefunden und durch die Zustimmung des Intellekts Leidenschaften gerechtfertigt hatte, die auch ohne solche Rechtfertigung seine Natur beherrscht hätten.“ (250)

Dieser Hinweis verdeutlicht, dass Dorian nur ein scheinbar intellektuelles Programm verfolgt – am Ende ist es doch sein kranker Leib, der ihn in seinem Handeln antreibt.

Sein Entsetzen über die eigene Tat<sup>1</sup>, insbesondere über den Mord und die Bezeichnung seines toten Freundes als „das Ding“, zeugen von Dorians Selbstentfremdung und Bemühung, Distanz zu dem Geschehen herzustellen, wie er es bereits zu Anfang von Lord Henry nach der Tragödie mit Sibyl gelernt hat. Im Vordergrund steht jedoch nicht länger die Ästhetisierung des Ereignisses, sondern das kultivierte Gefühl des Hasses gegenüber Basil, welcher Dorians Ansicht nach selbst Mitschuld an dem Verbrechen trägt, und Dorians Entscheidung, seine Sünde aus Gründen des Selbstschutzes zu vergessen, denn es „war eine, die man aus dem Geiste verjagen, die man mit Mohn betäuben und ersticken musste, damit man nicht selbst daran ersticke.“ (220). Dorian ist sich darüber bewusst, dass er krank und wahnsinnig von dem Gedanken an seine Tat wird, er kann sie aber trotz seiner intellektuellen

---

<sup>1</sup> Vgl. Stobbe: Nietzsches Lehre vom Verbrecher. S. 182.

Gegenmaßnahmen nicht vergessen. Unter sein intellektuelles Selbstzerstörungsprogramm mischen sich Anzeichen einer psychischen Krankheit: u. a. das Lippenbeißen, das einem kannibalistischen Akt der Selbstverzehrung gleichkommt und die autoaggressive Wirkungsweise des schlechten Gewissens offenlegt.

Grund für sein schlechtes Gewissen und seine Angst vor den Konsequenzen seiner Tat, welche ihn nach jedem Vergehen verfolgen, ist seine Unfähigkeit, sich langfristig von der gesellschaftlichen Moral und Prägung zu befreien. Dorian erweist in seiner Krankheit und besonders in der Facette des schlechten Gewissens einen Mangel an Verantwortungsbewusstsein, der ihn zu einem schwachen, heteronomen Wesen macht. Dorian's schlechtes Gewissen und Verantwortungslosigkeit sind Zeichen seiner Selbstzerstörung und seiner Unselbstständigkeit. Nietzsches Begriff von Krankheit geht von der Instinktentartung als einer Störung der leiblich notwendigen Funktionen durch einen entarteten, allem Leben inhärenten „Willen zur Macht“ aus. Dorian's quälendes Gewissen ist in diesem Sinne leibesfeindlich und entspricht nicht der Vernunft des Lebens. Ebenso seine Unselbstständigkeit. Auch indem Dorian für sich erkennt: „Es wäre besser für ihn gewesen, wenn jede Sünde ihre sichere, schnelle Buße nach sich gezogen hätte. Es lag etwas Reinigendes in der Strafe“ (294), zollt er wiederum der Gesetzgebung und den gesellschaftlichen Sanktionen in ihrer Autorität und Berechtigung Respekt.

Seine Unterordnung unter eine externe, dominierende Moral, unter das *Herdengewissen* der Gesellschaft lässt ihn sein Handeln als Sünde beurteilen und es bereuen. Lord Henry – wie bereits angesprochen – weist auf die Verbindung zwischen Gewissen und Feigheit hin.

Das Leugnen seiner Verbrechen und seines negativen Einflusses auf andere ist auch nach Nietzsche Zeichen seiner Feigheit und Verachtungswürdigkeit. Feige ist Dorian zum einen darin, dass er den Anblick des Bildes meidet und es versteckt, weil er der Wahrheit nicht ins Gesicht zu schauen wagt und nicht zu seinen Taten steht, zum anderen darin, dass er sich verkleidet, um seinen Abenteuern nachzugehen, anstatt mit Überzeugung seinen Prinzipien zu folgen – ganz gleich, welche Tabus er dabei verletzt – und ein höheres Ziel zu verwirklichen, was bei dem Essentien stark ausgeprägt ist. Zwar steigt er auf seinem Weg der selbstgewollten Degeneration absichtlich hinab in die niederen gesellschaftlichen Ebenen, in die Krankheit und Dekadenz der Gesellschaft, jedoch zeigt er dabei immer wieder Tendenzen zur Reue – Reue als Ventil seines quälenden Gewissens.

Der Verbrecher weicht in seinen Wertvorstellungen von denen der Gesellschaft ab und setzt sich mit seinen antisozialen Wertschätzungen über die Gebote und Verbote der Gesellschaft hinweg. Klee benennt diese spezifische Thematik für den Roman Wildes:

„Lord Henry Wottons Kunstbegriff speist sich aus einer gezielten Umwertung dieser [gesellschaftlichen] Werte, daher auch seine Nähe zum Verbrechen als manifeste Überschreitung einer für ihn nicht bindenden sozialen Norm.“<sup>1</sup>

Von der Gesellschaft wird der Verbrecher dabei nicht nur als physiologisch krank angesehen, sondern auch als Geisteskranker bezeichnet.<sup>2</sup> Anders als der autonome Lord Henry sieht sich Dorian in einer Linie hiermit selbst als einen Kranken an und jeden, der seinen Lebenswandel führt. Sein Held im gelben Buch, genauso wie er selbst, ist krank von dem, was wider dem normalen Denken steht, sich gegen Tabus und Moral stellt. Damit akzeptiert Dorian die Denkweise der Gesellschaft als die der geistigen Gesundheit und unterwirft sich ihr.

Gleichzeitig erkennt und feiert er diese Krankheit und reiht sich somit nicht lückenlos in jene Verbrecherschablone Nietzsches ein. Mittels ihres Intellekts erheben sich die *Décadents* über eine bloße Degenerationserscheinung und bilden eine eigene ambivalente und kontrastive Kategorie. So gibt es auch Momente, in denen Dorian sich eingesteht, dass er sich schuldig gemacht hat und sich auch seine Motive eingesteht: „Er hatte einen schlechten Einfluß auf andere ausgeübt und eine furchtbare Freude daran gehabt.“ (293) Die Erkenntnis, die Dorian Gray gewinnt, bringt jedoch auch Angst mit sich. Angst vor dem Leben und vor sich selbst – einem unkontrollierbaren Fremden, der im eigenen Körper haust und die Flucht, bzw. Selbstzerstörung mit vorantreibt. Dorian's Wahnsinn – seine Paranoia, seine Fantasien und Halluzinationen – zeugt von einer geistigen Störung, die durch das schlechte Gewissen mit erzeugt wird (190). Er ist seiner Tat nicht gewachsen. Dies beweist die Unvollständigkeit seines Programms im Vergleich zu des *Esseintes*. Stärke und intellektuellen Widerstand gegen den eigenen körperlichen Zwang zu zeigen bleibt das langfristig gesehen unerreichte Ziel.

Dass Dorian am Ende des Romans seine Schwachstelle – sein schlechtes Gewissen – zerstören will (297), indem er auf das Bildnis einsticht, ist ein letzter, tödlicher Versuch, sich des Einflusses der Gesellschaft und des anerzogenen schlechten Gewissens zu erwehren. Hierin lässt sich die Rebellion des Individuums gegen die Hemmnisse der Gemeinschaft erkennen, das sich in dem Wunsch nach Autonomie selbst vernichtet. Das Überdauern der gesellschaftlichen Wertvorstellungen verweist zum einen auf eine erdrückende Übermacht der Gesellschaft, zum anderen auf eine höhere Instanz, die jene Gesetzmäßigkeiten kontrolliert und sichtbar macht, auf denen Moral und Ideal der Gesellschaft zum Teil basieren: den Leib.

---

<sup>1</sup> Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. S. 201.

<sup>2</sup> Vgl. Nietzsche: *KSA 3. Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*. S. 176.

Er wirkt im Hintergrund und ist doch Medium der Auseinandersetzung des Individuums mit der Welt. Er trägt die zum Leben drängende Kraft in sich, die geprägt durch Erbe, Erziehung und Erfahrung die Menschen zum Handeln antreibt und ihren Wünschen und Regungen insgeheim zu Grunde liegt.

### ***3. Der Kaufmannssohn als Verbrecher im Sinne der Verbrechensfolie von Nietzsche***

Des Kaufmannssohns Verbrechen im Sinne Nietzsches ist insbesondere seine programmatische Lebensnegierung, -ausgrenzung und Leibverachtung. Das Leben an sich und alles, was mit Altern, Arbeit und Veränderungen in Verbindung gebracht werden kann, all diese Aspekte des Lebens sind dem Kaufmannssohn nicht erstrebenswert, sondern hässlich, traurig und bedauerlich. Hiermit greift der Kaufmannssohn indirekt seine eigenen Voraussetzungen an und schadet sich selbst. Sein Ich sieht sich getrennt vom Leben, das durch seinen Körper repräsentiert wird. Dieser wird aus der Wahrnehmung des Kaufmannssohns (bis auf wenige Momente ästhetizistisch-narzisstischer Selbstbespiegelung) so weit wie möglich ausgeschlossen. Der Kaufmannssohn lebt damit außerhalb seines Leibes und nur in seinen Fantasien, mithilfe seines von äußeren Reizen stimulierten Geistes, der ihm diese Flucht ermöglicht. Dies ist nach Nietzsche ein Zeichen für einen kranken Leib.

Mit der Krankheit des Leibes geht (unter Annahme einer wechselseitigen Beeinflussung aller Ebenen der Wesenheit Mensch) die Krankheit der Psyche einher. Als Indiz hierfür sieht Nietzsche unter anderem Angst, Hemmungen (82), Schwäche und Mitleid.

Des Kaufmannssohns menschliche Schwäche nach diesen genannten Aspekten wird im Vergleich mit den Dienern deutlich. Das Leben der Diener ist stärker als seins und er spürt ihre Augen und stummen Forderungen, aber er ist außer Stande und auch nicht gewillt, sich entsprechend zu verändern. Des Kaufmannssohns vereinzelte interaktive Handlungen mit anderen Lebewesen sind beherrscht von Angst und Selbstzweifeln, ständig spürt er seine „menschliche Unzulänglichkeit“ und eine „tödliche Angst vor der Unentrinnbarkeit des Lebens“. (71) Sein Verbrechen und seine Krankheit liegen darin begründet, dass er der von

Nietzsche geforderten Lebensbejahung nicht nachkommt, dass er ein passives Leben<sup>1</sup> führt und immer wieder von einem schlechten Gewissen heimgesucht wird – sich also in diesen Momenten der Schwäche Maßstäben anderer unterwirft. Dieses schlechte Gewissen des Kaufmannssohns entsteht jedoch nicht allein durch Erwartungshaltungen gesellschaftlicher Vertreter, sondern durch eine innere Stimme, die dem Leben als aktive Instanz Platz einräumt, welche durch drohende Präsenz den Kaufmannssohn an unbenannte, aber vernachlässigte ‚Pflichten‘ erinnert. Diese erkenntnisvermittelnde Wahrnehmung steht außerhalb der Gesellschaft und kann als leiblich vermitteltes Wissen und Warnung gedeutet werden, was zumindest einer Teilgesundheit seines Leibes und dessen Verbindung zum Leben zugeschrieben werden kann.

Aktiv und souverän ist der Kaufmannssohn in seiner initialen Abgrenzung von der Gesellschaft und ihren Forderungen. In der Gestaltung und Imagination seines ästhetizistischen Refugiums und in seinen Tagträumen setzt er seine Distanzierung von der realen Welt fort, aber nicht ungebrochen. Seinen Bestrebungen eines selbstbestimmten Lebens fehlt die Durchsetzungskraft gegenüber den Lebenden, die aus seiner Perspektive stärker und aggressiver sind als er und damit bedrohlich für seine Existenz.<sup>2</sup>

Der Kaufmannssohn ist bei weitem kein aktiver Verbrecher wie Dorian Gray. Er bestimmt den Verlauf seines Lebens kaum, wird im richtigen Leben nicht zum erfolgreich Agierenden. Vielmehr reagiert er auf äußere Bedingungen und Herausforderungen mit Angst, Flucht und der Bemühung, sich freizukaufen, ohne seine eigenen Beweggründe zu verstehen oder seine Kraft in gelenkte Bahnen fließen zu lassen, was auch sein Wutanfall nach Erhalt des Briefes unterstreicht, bei dem er starke Erregung und Zorn empfindet, seine Tritte aber gegen seine niedergeworfene Kleidung richtet. Man könnte ihm jene von Nietzsche beschriebenen verkümmerten Triebe zuschreiben, weil er ziellos und bewegt durch unverstandene Antriebe, Nöte und Umwelteinflüsse handelt. Die auf Grund des Briefes erlebten Verlustängste lassen ihn jene „angstvolle Liebe“ (73) zu „den *geheimnisvollen* Ausgeburten der *undeutlichen*

---

<sup>1</sup> Pfister spricht beim Ästheten von „kultivierte[r] Passivität“. (Pfister: Oscar Wilde: "The picture of Dorian Gray". S. 62)

<sup>2</sup> Erinnert sei hier etwa an die beiden kleineren Mädchen (vierjährig und fünfzehnjährig), die aggressives und auch autoaggressives Verhalten zeigen und mit Attributen wie „eisig“, „böse“, „zornig“, „zusammengebissenen Lippen“ (68), vor „Zorn und Hass“ (77) bebenden Augen und mit „unheimlicher Wut“ (78) die Zähne in der Oberlippe versenkend versehen werden. Als nach außenverlagerte Aspekte seines Selbst können sie insbesondere mit ihrem autoaggressiven Verhalten auf eine beim Kaufmannssohn erkennbare selbstzerstörerische Tendenz verweisen, die in seinem Lebensprogramm und seinem Wutanfall bezüglich des Briefes erkennbar sind.

tiefsten Wünsche seines Lebens“ (73 f.)<sup>1</sup> erfahren, wie er es von seinem Vater kennt. Als *geheimnisvoll* und *undeutlich* treten hier seine tieferliegenden Triebe und Beweggründe auf, sie arbeiten zu einem gewissen Grad unabhängig und unerreichbar für seinen Verstand. In der Stadt angekommen, ist er weder in der Lage sie zu kontrollieren noch sie zu verstehen. Die Erfahrungen, die er auf seinem Weg macht, erscheinen ihm daher als sinnlose Qualen. Und selbst hier ist er sich nicht über seine Gefühle im Klaren. Er geht „mit einem dumpfen Gefühle, wie Haß gegen die Sinnlosigkeit dieser Qualen“ (80) halb herumirrend, halb eine ungefähre Richtung ansteuernd in einer Stadt umher, die er eigentlich seit seiner Kindheit kennt.<sup>2</sup>

Seine pessimistische Lebenshaltung dominiert seine Wahrnehmung: Neben seinen Dienern, deren Last er zu tragen meint und deren Traurigkeit er mitempfindet, sieht er in allem das Schlechte, das Unglück und das Trostlose des Lebens: Die Brotsäcke tragenden Soldaten scheinen dem Kaufmannssohn „unter einer häßlichen, tückischen Last“ zu gehen und „die Traurigkeit ihres Leibes“ bedrückt ihn, so dass er sich zu einer mitleidmotivierten Geste bewegt fühlt. (81) Im Gegensatz zur gesellschaftlichen Mitleidsethik erteilt Nietzsche dem Mitleid eine eindeutige Absage:

„Ihr habt mir zu grausame Augen und blickt lüstern nach Leidenden. Hat sich nicht nur eure Wollust verkleidet und heißt Mitleiden?“<sup>3</sup>

Mitleid sieht er – anders als Schopenhauer – nicht positiv, sondern als eine Art von absichtlichem mit jemandem Mitleiden und damit als autoaggressives Streben sich selbst Schmerz zuzufügen. Mitleid mit anderen zu haben ist ein Zeichen der dekadenten, kranken Gesellschaft, die sich selbst zum Lustgewinn quält und ihren eigenen Untergang vorbereitet. Der Kaufmannssohn ist erfüllt von Hemmnissen und permanentem Mitleid mit denen, an denen er die Spuren des Lebens wahrzunehmen glaubt. Der Kaufmannssohn sieht sich an mehreren Stellen aus Mitleid und Angst gedrängt, Geschenke zu verteilen. Demgemäß weist der Kaufmannssohn jene krankhaften Tendenzen auf. Differenziert betrachtet *leidet* er jedoch nicht *mit*, sondern leidet hauptsächlich um seinetwillen. Von seinen Mitleidsgesten verspricht er sich zwar Aufheiterung der Leidenden, aber damit vor allem Erlösung von seinem eigenen Mitleiden (70 f., 75, 78, 81). Der Kaufmannssohn unternimmt demnach mehrfach den

---

<sup>1</sup> [Kursive Hervorhebung; A.K.]

<sup>2</sup> Es drängt sich hier die Frage auf, ob er mit der Nachaußenverlagerung seiner Kindheitserinnerungen nun auch keinen Zugriff mehr auf seine Kenntnisse von der Stadt hat und sich daher in den hässlichen Bereich der Stadt verirrt.

<sup>3</sup> Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 69 f.

Versuch, sich gegen diese widersinnige Regung des gesellschaftlich befürworteten Mitleids zu wehren.<sup>1</sup> Er handelt dabei vorwiegend aus Egoismus und Selbstmitleid, einem Motiv, das bereits anfangs im *Märchen der 672. Nacht* eingeführt wird, wo es in Zusammenhang mit für ihn als unangenehm oder bedrohlich empfundenen Situationen heißt: „Er hatte Mitleid mit sich selbst und empfand sich, wie immer in solchen Augenblicken, als ein Kind.“ (73)

Seine Befreiungsversuche von gesellschaftlichen Zwängen wie etwa dem des Mitleids sind von Vermeidungsverhalten und dem Eingeständnis von Feigheit und Schwäche gekennzeichnet. Auch am Ende des Märchens bemitleidet er sich selbst. Nachdem er seine Diener als Verursacher seines Elends verflucht hat, „wimmerte er wie ein Kind, nicht vor Schmerz, sondern vor Leid“ (83) – Selbstmitleid über die sinnlosen Qualen und die erfahrene Ungerechtigkeit. Der Kaufmannssohn zeigt in diesem Sinne Tendenzen zum kleinen, verkümmerten Verbrecher, jenem dekadenten Verbrechertypus.

Die vom Kaufmannssohn empfundenen Qualen sind jene, die er sich selbst zufügt, weil er durch eine ästhetizistische Lebensweise in Unverstand die Verbindung mit seinem Körper getrennt hat. Daher ist er aber weit mehr als nur ein kranker, verkümmerte Verbrecher, der am Ende seine Tat leugnet und verkleinert („verleugnete alles, was ihm lieb gewesen war“ (83)). Der Kaufmannssohn ist trotz allem Begründer seiner Existenz und ist aufgrund seiner intentionalen Abgrenzung zunächst aktiver Gestalter seiner Bedingungen. Seine Normabweichungen zeugen zumindest von anfänglicher intellektueller Souveränität und seine Interaktionen bzw. Reaktionen von der Absicht seine ästhetizistische Existenz zu verteidigen. Diese Momente von aktivem Widerstand gegen äußere Zwänge untergräbt er jedoch selbst dadurch, dass er sich von seinen Besitztümern abhängig macht und eine Distanz etwa zu seinen leiblichen Trieben entwickelt und diese nicht mehr versteht.

Seine immer wieder bahnbrechende Passivität ist für seinen Untergang mitentscheidend, denn sie wird zu einer krankhaften Handlungsunfähigkeit: er sieht sich im Verlauf der Erzählhandlung nicht länger als autonom und verantwortlich für sein Leben an. Das Leben hat ihn dort hingeführt, wo er ist. Seine Handlungen und Entscheidungen versteht er nicht als etwas aus seinem Inneren Initiiertes, sondern separat von sich. Er hat keine Verbindung zu seinen Motiven und ist sich selbst entfremdet durch seinen Ästhetizismus. Seine Wut kurz vor

---

<sup>1</sup> Diesen Autonomiebestrebungen des Kaufmannssohns – sich von den gesellschaftlichen Verhaltensmustern des Mitleids zu lösen – wird von außen eine klare Absage erteilt: seine Geschenke werden abgelehnt (z. B. die Silbermünzen werden zu Boden geworfen und verschwinden in Schlitzen im Boden) oder noch vor der Ausführung vereitelt (z. B. durch den Tritt vom Pferd).

seinem Tod, in der er sein Leben anschaut und alles daran verflucht und hasst, bezeichnet der Erzähler prägnanterweise nun als „innere Wildheit“, welche sich vor dem hier dargelegten Kontext als innerer Wille (zum Leben, der Instinkte, Gefühle und Triebe) identifizieren lässt, der im Kaufmannssohn, da die Distanz aufgehoben ist, wütet und seine verbliebene Kraft aufbraucht (83). Im letzten Augenblick also verurteilt der Kaufmannssohn den hinter ihm liegenden ästhetizistischen Lebensweg. Aber anstatt Verantwortung zu übernehmen, wie es für einen starken Verbrecher im Sinne Nietzsches charakteristisch wäre, verweist er bei der Schuldfrage auf etwas scheinbar außerhalb seines Selbst Liegendes. Die von ihm als schuldig erklärten Diener sind jedoch paradoxerweise integrierte Teile von ihm, d. h. seines nach außen verlagerten Selbst. Damit verweist der Kaufmannssohn indirekt doch auf sich als Schuldigen.

#### **4. Resümee**

Die Protagonisten Jean des Esseintes, Dorian Gray und der Kaufmannssohn changieren mit ihrem ästhetisch-intellektuellen Lebensprogramm auf einer Zwischenebene, die sie für eine eindeutige Klassifizierung unzugänglich macht und damit wiederum ihrem Konzept der Alterität gegenüber dem Geläufigen entspricht. Als Zwitterwesen bewegen sie sich zwischen kleinem und großem Verbrecher, zwischen feigem, schlechtem Gewissen und selbstbewusstem, bisweilen aggressivem Autonomiebestreben. Sie sind Überwinder alter moralischer Vorstellungen und Erschaffer neuer Geschmäcker und ästhetischer Werte, Verfechter ihrer Ideale und Selbstverwirklicher, Wetteiferer um die Macht und dabei Selbstüberwinder (des eigenen Leibes). Sie sind gleichzeitig Held und Anti-Held, Gesunder und Kranker, Starker und Schwacher, Feigling und Flüchtling, Freier und Unfreier.

Zu verurteilen sind nach Nietzsches lebensbejahender Philosophie die Leibes- und Lebensflucht der drei Figuren. Ihre Haltung zeugt aus seiner Perspektive von Krankheit, ebenso wie jene in unterschiedlichen Maßen ausgeprägten Aspekte wie etwa schlechtes Gewissen, Scham, Unterdrückung von Trieben, Heuchelei, Verleugnung der eigenen Motive, Mitleid usw. Nach Nietzsche sind diese Verhaltensweisen mitunter ein ‚Erbe der Vergangenheit‘ und auf einen entarteten Instinkt zurückzuführen, auf einen kranken Leib, der sich selbst zerstören will – was im verkümmerten, kleinen Verbrecher, der äußeren Zwängen unterworfen ist, veranschaulicht wird. Die Intellektbezogenheit der Protagonisten hingegen und ihr nahezu unbeugsamer Wille sich von diesem Erbe zu befreien, kann nach Nietzsche im

Sinne eines großen Verbrechers Disziplin, Überlegenheit und Stärke bedeuten, also einen Weg zu neuen Maßstäben und zur Gesundung.

Ihre ambivalente Position wird außerdem daran deutlich, dass die Décadents, wenn man an der Nietzsche'schen Verbrecherfolie entlangführt, auch aufschlussreiche Unterschiede aufweisen, die sich im Bereich der intellektuellen Fluchten und ihrer Hintergründe treffen. Die natürliche Immoralität, die Nietzsche in seinem Ideal „Zurück zur Natur“ vereinigt, entspricht nicht der Immoralität, die die Décadents an den Tag legen. Ihr Verbrechen richtet sich zwar entschieden gegen die Gesellschaft, ist in seiner ästhetisierten Form jedoch Teil und Konsequenz ihres leibesfeindlichen Programms und steht im krassen Widerspruch zur Natürlichkeit.<sup>1</sup> Dabei liegt der Schwerpunkt bei Huysmans Protagonisten auf einer distanzierten Intellektualität, die nicht nur die Gesellschaft kritisch durchleuchtet und angreift, sondern auch die eigene Person, bis nichts Natürliches mehr übrig ist und das Individuum kollabiert. Bei Wildes Figur Dorian Gray wird der problematische Kult der Schönheit fokussiert, der in seiner konzentrierten Form zu einem zerstörerischen Konsum wird, der die Schönheit verzehrt bis nur noch Hässlichkeit und Schuldgefühle als Abfallstoffe übrigbleiben. Die Frustration über die Erfahrung der Flüchtigkeit der Schönheit führt zum Verbrechen und mitunter nicht nur zum Verschleiß des Ideals, sondern auch dem des Konsumenten. Hofmannsthals Protagonist veranschaulicht eine sehr viel passivere Form des Verbrechens. Das Vermeiden, das untätig Bleiben und die Angst dominieren hier das Verbrechen an Gesellschaft und Leben. Das Verhalten des Kaufmannssohnes ist außerdem geprägt von einem verachtungsvollen Mitleiden, das weder Wertschätzung noch Erkenntnis bezüglich der im Leben gegebenen Möglichkeiten zulässt. Stattdessen stellt der Protagonist durch Widerspenstigkeit und rücksichtslosen Egoismus seinen Unwillen zum Leben und einen Mangel an ehrlichem Interesse an seinen Mitmenschen zum Ausdruck. Das Verbrechen liegt im Ignorieren der anderen als gleichwertige Lebewesen und dem Bedauern von allem, was mit dem Leben verbunden ist – was schließlich zum Bedauern der eigenen Person führt – die trotz all ihrer Gegenmaßnahmen – letztendlich auch am Leben teilnehmen muss.

Dass die Figuren Eigenschaften eines Helden und Antihelden in sich vereinen, legen die Texte dadurch nahe, dass die Lebensweise der Décadents in ihrer intellektuellen Qualität als exponiert und überlegen dargestellt wird, gleichzeitig jedoch ad absurdum geführt wird. Dies

---

<sup>1</sup> Siehe auch *KAPITEL III*, Unterkapitel 2. *Nietzsches Neubewertung*.

geschieht gerade nicht im Rahmen einer gesellschaftlichen und juristisch thematisierten Verbrechensbekämpfung – was einer Subordination unter die permanent kritisierten gesellschaftlichen Werte gleichkäme – sondern durch ästhetische Niederlagen und höhere Gewalt: Erstens wird anhand der hinter dem Programm der *Décadence* liegenden, jedoch vergeblichen Sinnsuche<sup>1</sup> in der Kunst, die sich immer mehr abnutzt, die Frage nach dem Erfolg dieses Lebenswandels gestellt. Zweitens bedingen oder beschleunigen die neben der ererbten Degeneration programmatisch gestalteten intellektuellen Fluchten die Krankheit der Figuren. Drittens lässt sich an den Körpern der Figuren eine wertende, pathognomische Gestaltung nachweisen, welche die Konsequenzen ihrer Verbrechen, insbesondere ihrer Leibesflucht, illustriert. Die so lesbar gemachten Bewertungen weisen eine Schnittmenge mit Nietzsches Leitvorstellungen auf.

Michel Foucault versteht in Anschluss an die Genealogie Nietzsches den menschlichen Körper als etwas durch die Geschichte Formbares, Inskribierbares.<sup>2</sup> Dass der Verbrecher bei Nietzsche anhand kontrastiver physiognomischer/pathognomischer Indizien erkennbar gemacht werden soll, darauf verweist Stingelin, der konstatiert:

„Nun folgt Nietzsche ebenso medizinische wie philologische Diagnose seiner Gegenwart andererseits gerade im Fall der Typologisierung des Verbrechers einer erprobten erkenntnispolitischen Strategie, die sich etwa auch in Charles Férés psychologischem Essai *Dégénérescence et criminalité* (Paris 1888) findet, den Nietzsche intensiv studiert hat [...]. Es handelt sich bei dieser erkenntnispolitischen Strategie um den epistemologischen Topos, daß „bei den Geisteskranken in karikaturhafter Vergrößerung für jedes Auge sichtbar“ zutage liegen soll, was sonst ohne methodische Hilfsmittel nicht wahrgenommen werden kann [...].“<sup>3</sup>

Diese Strategie der Vergrößerung von Merkmalen zur Konzentration der Evidenz bis zur Sichtbarkeit, so Stingelin, reicht bis in die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts und die Wurzeln können bis zu Lavater (1741–1801) zurückverfolgt werden. Wozu nun „Nietzsche diese Tradition der Sichtbarmachung in Form von Francis Galtons visueller Typologisierung

---

<sup>1</sup> vgl. Baudelaires Dandyismus als Religion (vgl. S. 66 dieser Arbeit) und Nietzsches Religionsersatz (vgl. S. 89 ff. dieser Arbeit).

<sup>2</sup> „Le corps : surface d’inscription des événements (alors que le langage les marque et les idé les dissolvent) [...]. La généalogie, comme analyse de la provenance, est donc à l’articulation du corps et de l’histoire. Elle doit montrer le corps tout imprimé d’histoire, ruinant le corps“ (Foucault, Michel: Nietzsche, la généalogie, l’histoire, in: *Hommage à Jean Hyppolite*. Hg. von Suzanne Bachelard/Georges Canguilhem/François Dagognet/Michel Foucault. (Épiméthée. Jahrgang 1971). 1ère édition. Paris. Presses Universitaires de France 1971. S. 145–172. S. 154).

<sup>3</sup> Stingelin: Nietzsche und die Lehren vom Verbrecher. S. 102 f. Er nimmt hier Bezug auf Charles Féré. (Féré: *Dégénérescence et criminalité*. S. 24)

des Verbrechers wiederaufnimmt“<sup>1</sup>, beantwortet Stingelin damit, dass sie ihm hauptsächlich zur Gesellschaftskritik dient. Der Mensch als ein von der Historie geprägtes Wesen besitzt zwar einen veränderlichen Charakter, jedoch ist sein Leben zu kurz „um die aufgeprägten Schriftzüge vieler Jahrtausende zu zerstören.“<sup>2</sup> Der Mensch ist demnach gegen seinen Willen in gewissem Maße determiniert und durch Sitte und Konformitätsforderungen berechenbar gemacht. Um die Natur des Menschen unter der sittlich und moralisch verschlüsselten Oberfläche (Handlungen, Gesten, Gerede) zu erkennen, muss, so Stingelin, der Körper zur Betrachtung herangezogen werden. Stingelin erklärt nach Nietzsche, dass die Moral – welche das wahre Wesen bzw. die Realität der Kultur und ihr Inneres preisgibt – als eine Zeichensprache<sup>3</sup> fungiert, die die Symptome der Zeit offenbart. Moral im Sinne einer Semiotik ist als „eine fortgesetzte Zeichen-Kette“ zu verstehen, die immer neuen „Interpretationen und Zurechtmachungen“ unterliegt.<sup>4</sup> Semiotik ist hier als Symptomatologie zu betrachten, wobei die Symptome durch sprachliche Vermittlung zum Zeichen werden und diese eine Diagnose ermöglichen. Nietzsches Ausspruch über den Philosophen als Philologen und Arzt ist nach Stingelin also dahin gehend zu verstehen, dass der Philosoph im Rahmen der Nietzsche’schen Semiotik die sprachliche Vermittlung zwischen Symptom und Diagnose übernimmt, d. h. die Zeichensprache der Gesellschaft (Moral) versprachlicht und deutbar macht.<sup>5</sup>

In diesem Sinne könnte auch die Funktion der hier behandelten Autoren verstanden werden, die durch die versprachlichte Darstellung der Symptome der Zeit (mittels Pathognomik, Lebenswandel, Krankheit) die Möglichkeit einer Diagnose eröffnen:

„Die Geschichte der Zeichenlehren zur Erkennung von Verbrechern ist die Geschichte der Konstruktion ihrer Sichtbarkeit. Sie erfolgt in drei Etappen, die jeweils die flüchtigen physiognomischen Gesichtszüge von Verbrechern festhalten und verdichten, bis sie schließlich augenfällig werden.“<sup>6</sup>

Eine Typologisierung, bei der Fotografien unterschiedlicher Verbrecher übereinander geblendet werden (Francis Galtons Mischfotografietechnik), wird erreicht auf Kosten der Individualität des Verbrechers<sup>7</sup> und auch bei Nietzsche verliert der Verbrecher seine

---

<sup>1</sup> Stingelin: Nietzsche und die Lehren vom Verbrecher. S. 103.

<sup>2</sup> Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 65.

<sup>3</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 6. Der Fall Wagner u. a. S. 98, dort wörtlich: „Zeichenrede“.

<sup>4</sup> Stingelin zitiert: Nietzsche: KSA 5. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. S. 314.

<sup>5</sup> Stingelin: S.

<sup>6</sup> Stingelin: Nietzsche und die Lehren vom Verbrecher. S. 106.

<sup>7</sup> Vgl. Stingelin: Nietzsche und die Lehren vom Verbrecher. S. 107.

Individualität und wird zu einer dreigestaltigen Schablone – etwas, was bei Décadents undenkbar ist. Denn wie sich bereits in den hier untersuchten Werken gezeigt hat, verfolgen die Protagonisten zwar alle intellektuell-ästhetische Fluchten, doch unterscheiden sie sich sowohl in ihrer Herangehensweise als auch in ihrer Schwerpunktsetzung: seien es Selbstdurchschauung und intellektuelle Disziplin, Schönheitswahn und Selbstbetrug über eigene Motive oder vergangenheitsbehaftete, kindliche Träumerei und mitleidgefärbte Ignoranz und Abgrenzung – ihre Beweggründe sowie ihre Schwächen und ihre Stärken sind einzigartig und betonen die Vielgestaltigkeit der ästhetizistisch begründeten Verbrechen an Leib, Leben und Gesellschaft. Als ebenso facettenreich erweisen sich die in den Erzähltexten angelegten pathognomischen Illustrierungen ihrer Vergehen.

## KAPITEL V: PHYSIOGNOMISCHE UND PATHOGNOMISCHE LESBARKEIT LITERARISCHER FIGUREN

### *1. Physiognomik und Pathognomik als Teil nonverbaler Kommunikation*

Zunächst: Aus welchem Grund sind die Physiognomik und Pathognomik in dieser Studie von Interesse? Bereits im Wortstamm des Begriffs Ästhetizismus ist eine Verknüpfung mit diesen Disziplinen angelegt: Die *Ästhetik* – von Alexander Gottlieb Baumgarten zu Beginn ihrer modernen Debatte – als „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“<sup>1</sup> bezeichnet – ist dem Wort *aisthesis* entlehnt, im Sinne von „sinnlich vermittelte[r] Wahrnehmung“<sup>2</sup> und „Empfindung“<sup>3</sup>. Das Sehen, Betrachten und Beobachten als Teil dieses sinnlichen Anschauens sind zentraler Aspekt des Selbstverständnisses der hier untersuchten literarischen Figuren. Sie genießen und deuten das Erblickte, gestalten ihre Welt über das Sichtbare und schreiben ihm Bedeutung zu. Des Essentes macht sein Innerstes über Kunstgegenstände und ästhetizistische Gestaltung seiner Räume sichtbar, bei Dorian Gray findet ein verdoppeltes Sehen statt, indem der Leser Dorian und sein Bildnis parallel in ihrer ästhetischen Wirkung und Aussagekraft verfolgen kann. Das Beobachten und sinnliche Wahrnehmen verleiht dem Kaufmannssohn in Hofmannsthals Erzählung Macht und Erkenntnis über andere, weshalb er selbst es vermeidet, angestarrt oder beobachtet zu werden.

Der praktizierte Ästhetizismus, das aktive Sehen und Wahrnehmen, steht derart in Nachbarschaft zur Physiognomik und Pathognomik, die das sichtbare Äußere des Menschen zum Gegenstand ihrer Aufmerksamkeit, Forschung und Deutung erheben. Zur Explikation dieses Zusammenhangs mit dem Ästhetizismus der Jahrhundertwende ist zunächst das Erkenntnisprogramm der Physiognomik und Pathognomik in Betracht zu ziehen.

---

<sup>1</sup> Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Aesthetica*. Erster Band (1750), in: *Texte zur Ästhetik. Eine kommentierte Anthologie*. Hg. von Marco Schüller. Darmstadt. wbg Academic 2013. S. 20–24. S. 20.

<sup>2</sup> *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 1: Absenz bis Darstellung. Hg. von Karlheinz Barck, et al. Stuttgart: J.B. Metzler 2000. S. 309.

<sup>3</sup> *Lexikon der Ästhetik*. Hg. von Wolfhart Henckmann / Konrad Lotter. Beck'sche Reihe. Band 466. München: Beck 1992. S. 24; *Ästhetische Grundbegriffe*. S. 309.

Grundsätzlich ist die persistierende Beschäftigung mit dem menschlichen Körper als Erkenntnismittel in der Debatte über die Physiognomik und Pathognomik Teil der nonverbalen Kommunikation:

„Es ist unbestritten, daß nonverbales Verhalten im menschlichen Zusammenleben einen hohen Mitteilungswert hat. In jeder Form der Interaktion ist ein Großteil der Signale, die Interaktionsteilnehmer bewußt als Mitteilungsakte austauschen oder einander unbewußt vermitteln, nonverbaler Natur – sogar dann, wenn gleichzeitig verbal kommuniziert wird“.<sup>1</sup>

Was Barbara Korte hier allgemein über nonverbale Kommunikation konstatiert, trifft auch auf die Physiognomik und Pathognomik zu.

Das Bedürfnis, die wahre Natur eines Mitmenschen zu entschlüsseln und einzuschätzen ist nach Richard Gray ein universelles menschliches Streben und offensichtlicher Grund für die Beschäftigung mit der Physiognomie des Menschen bis heute.<sup>2</sup> Dass sich diese Erkenntnismethode jedoch in diesen Teilbereichen nicht wissenschaftlich verifizieren, noch kategorisieren lässt, ist schon seit Jahrhunderten Teil der Physiognomik-Debatte und tut der praktizierten Physiognomik dennoch keinen Abbruch.

Eine intensive Auseinandersetzung mit der Berechtigung einer wissenschaftlichen Physiognomik findet vor allem im 18. Jahrhundert zwischen Johann Caspar Lavater (1741–1801) und Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799) statt. Ausführliche Aufmerksamkeit findet dieser Physiognomikstreit in der Forschungsliteratur unter anderem bei Andreas Käuser, Richard Gray, Franz H. Mautner, Giovanni Gurisatti und Gerhard Neumann.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Korte, Barbara: *Körpersprache in der Literatur. Theorie und Geschichte am Beispiel englischer Erzählprosa*. Tübingen: Francke 1993. Zugl.: Köln, Univ., Habil.Schr., 1991. S. 26.

<sup>2</sup> Vgl. Gray, Richard: Sign and Sein the Physiognomikstreit and the Dispute over the Semiotic Constitution of Bourgeois Individuality. (Seattle). In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Volume 66. Issue 2. S. 300–332 1992. S. 301 Vgl. u. a. Hahn, Kornelia/Meuser, Michael: Zur Einführung: Soziale Repräsentation des Körpers - Körperliche Repräsentation des Sozialen, in: *Körperrepräsentationen. Die Ordnung des Sozialen und der Körper*. Hg. von Kornelia Hahn/Michael Meuser. (Analyse und Forschung Sozialwissenschaften. Konstanz. UVK-Verl.-Ges 2002. S. 7–16. S. 8 ff. und Hitzler, Ronald: Der Körper als Gegenstand der Gestaltung. Über physische Konsequenzen der Bastelexistenz, in: *Körperrepräsentationen. Die Ordnung des Sozialen und der Körper*. Hg. von Kornelia Hahn/Michael Meuser. (Analyse und Forschung Sozialwissenschaften. Konstanz. UVK-Verl.-Ges 2002. S. 71–85. S. 78 f.

<sup>3</sup> Vgl. Käuser: Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert; Gray: Sign and Sein the Physiognomikstreit and the Dispute over the Semiotic Constitution of Bourgeois Individuality; Mautner, Franz H.: *Lichtenberg. Geschichte seines Geistes*. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1968; Gurisatti: Die Beredsamkeit des Körpers; Neumann, Gerhard: „Rede, damit ich dich sehe“. Das neuzeitliche Ich und der physiognomische Blick, in: *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium*. Hg. von Ulrich Fülleborn/Manfred Engel. München. Wilhelm Fink Verlag 1988.

Im Kontext dieser Arbeit soll hier einleitend eine kurze Einführung zur Geschichte der Physiognomik geben werden, um die spezifische Relevanz des Gebrauchs von physiognomischen und pathognomischen Gestaltungselementen in den hier untersuchten Texten deutlich zu machen:

Grundsätzlich lassen sich äußere Merkmale, also die Physiognomie des Menschen, in die beiden Bereiche der Physiognomik und der Pathognomik einteilen. Physiognomik beschäftigt sich vorwiegend mit den gegebenen, nicht veränderbaren physiognomischen Strukturen eines Individuums wie beispielsweise der Knochenbau und das Gesichtsprofil. Die Pathognomik behandelt die wandelbaren Äußerlichkeiten. Im Sinne der Ausdruckslehre betrifft dies – neben den Spuren von schweren, prägenden Krankheiten – die Gefühlsausdrucksgebärden, welche, wenn sie habituell werden, Einfluss auf die Physiognomie nehmen und zwar in Form von Gesichtszügen und Falten. Zurückverfolgen lassen sich theoretische Überlegungen zu diesem Aspekt gesellschaftlicher Konvention bis in die Antike. Eine erste theoretisch-systematische Reflexion über die Physiognomie findet sich bereits bei Aristoteles, der sich neben der Physiognomik auch mit der Pathognomik beschäftigte.

Aristoteles war überzeugt von einer engen und wechselseitigen Beziehung zwischen Körper und Seele und prägte mit dieser Ansicht die Lehre über die Physiognomie der Folgezeit. In diesem Sinne verstand unter anderen Johann Gottfried Herder den Körper als Sprache der Seele. In der *Plastik* äußert Herder sich 1778 dementsprechend:

„Dies alles sind keine Kunstregeln, keine studierte Übereinkommnisse, es ist die natürliche Sprache der Seele durch unseren ganzen Körper, die Grundbuchstaben und das Alphabet alles dessen, was Stellung, Handlung, Charakter ist“.<sup>1</sup>

In der Geschichte der Physiognomik und Pathognomik gibt es allerdings verschiedene Auffassungen über die Relevanz und Aussagekraft der beiden Forschungsfelder in Bezug auf den Menschen. Bereits Aristoteles warnte davor, nur aufgrund eines Merkmals physiognomisch zu urteilen, jedoch sind seine physiognomischen Lehrsätze sehr spezifisch und definitorisch. So sind große Augen wie die eines Ochsen Zeichen für Dummheit und weiches Haar, das an einen Hasen erinnert, Zeichen für Furchtsamkeit.<sup>2</sup>

Vergleiche mit Tieren und mit ihnen assoziierte Eigenschaften dienten lange als symbolhafte Kriterien für die Deutung. Diese Art der Symbolik spielte auch in der Aufklärungszeit eine

---

<sup>1</sup> Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried: *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 7. P–Q*. Völlig Neubearb. Ausg. des "Wörterbuchs der philosophischen Begriffe" von Rudolf Eisler. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989. S. 958.

<sup>2</sup> Vgl. Ritter, et al.: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. S. 956.

Rolle, in der man die Annahme vertrat, dass jeder Körperteil für den ganzen Menschen (Leib) symbolisch bedeutsam ist und interpretiert werden kann. Diese Homogenität des Körpers mit dem Geist ist bereits 1775 in einem Lexikonartikel als grundlegende Annahme des bekannten Physiognomen J.C. Lavater (*Physiognomische Fragmente*) festgehalten: „es sey jedes Härigen, Fältgen, Wärzgen significativ.“<sup>1</sup> Lavater geht sogar so weit zu behaupten, dass man von jedem Muskel, jeder Fiber, auf den ganzen Körper und somit auch auf den Charakter schließen könne.<sup>2</sup> Er misst der Physiognomik dabei mehr Bedeutung zu als der Pathognomik. Die Ansichten über die Aussagekraft und Validität der Physiognomie spalten sich zu dieser Zeit jedoch in zwei Lager. Einen überwiegend symbolischen Standpunkt und die Betonung der Physiognomik vertraten Lavater, J.W. Goethe<sup>3</sup>, J. G. Herder, Alexander von Humboldt und Carl Gustav Carus. Andere wie J. G. Sulzer, G. E. Lessing, der junge C. G. F. Schiller, Immanuel Kant und G. C. Lichtenberg vertraten überwiegend den ästhetisch-praktischen oder naturwissenschaftlichen Standpunkt, bei dem die Mimik und Pathognomik im Vordergrund stehen.<sup>4</sup>

Von besonderer Relevanz, und hier sind sich die meisten Physiognomen einig, ist die Beobachtung des Menschen, um zu physiognomischen Erkenntnissen und Zusammenhängen zu gelangen. Die Schlüsse, die jedoch aus den Beobachtungen gezogen werden, weichen stark voneinander ab, da ihnen unterschiedliche Annahmen zugrunde liegen.

Bei Lavaters Physiognomik spielt in dieser Hinsicht der religiöse Hintergrund der Gottesebenbildlichkeit eine entscheidende Rolle. Denn er ist der Ansicht, je moralischer ein Mensch, desto schöner ist er und je weniger moralisch, desto hässlicher. Diese Lehre verursachte heftige Auseinandersetzungen mit seinem Zeitgenossen Lichtenberg, der, ebenfalls an der Physiognomie des Menschen interessiert, die Allgemeingültigkeitsansprüche der Thesen Lavaters als unwissenschaftlich abwies. Er relativierte Lavaters Behauptung, indem er sagte, Tugend bewirke schöner zu werden und Laster hässlicher zu werden, und schränkte damit das Postulat der Wahrheit, die Lavater mit der Physiognomik erhob, ein.

Lichtenberg ist der Meinung, dass viele Aspekte der praktizierten Physiognomik auf persönlichen und daher subjektiven Vorstellungen basieren, die keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben können. Er zweifelt dabei nicht an der theoretischen Lesbarkeit

---

<sup>1</sup> Ritter, et al.: Historisches Wörterbuch der Philosophie. S. 958.

<sup>2</sup> Vgl. Mautner: Lichtenberg. Geschichte seines Geistes. S. 184.

<sup>3</sup> Goethe vertritt allerdings Aspekte beider Gruppen, denn er sieht den Menschen in Übereinstimmung mit Lichtenberg mehr im Werden als im Sein. (Vgl. dazu: Mautner: Lichtenberg. Geschichte seines Geistes. S. 190)

<sup>4</sup> Vgl. Mautner: Lichtenberg. Geschichte seines Geistes. S. 189.

im Sinne der Ganzheitstheorie von Leib und Seele, wobei ein Teil als Repräsentant des Ganzen gesehen wird. Um der Gefahr der Missdeutung zu entgehen betont er jedoch, dass der Körper nicht nur Eigenschaften und charakterliche Neigungen indiziert. Er führt den pathognomischen Aspekt an, der eine Modifikation des Äußeren durch Schicksalsschläge, Klima, Krankheit und Nahrungsgewohnheiten integriert, für die das Individuum nur bedingt Verantwortung trägt.

Ende des 18. Jahrhunderts dehnt sich die Anwendung physiognomischer Deutung auch auf Kleidung und Gang, aber auch landschaftliche Aspekte und Pflanzen aus.<sup>1</sup> Diesem Trend nicht abgeneigt, sind sich Goethe und Lichtenberg einig, dass die Wahl der Kleidung und überhaupt alles mit dem sich eine Person umgibt (Interieur) etwas über die Person preisgibt – was bei den hier untersuchten Figuren im Rahmen der Dingphysiognomik und der Nachaußenverlagerung des Leibes auch festgestellt werden konnte:

„Stand, Gewohnheit, Besitztümer, Kleider, alles modifiziert, alles verhüllt ihn. Durch alle diese Hüllen bis auf sein Innerstes zu dringen, ...scheint äußerst schwer, ja unmöglich zu sein. Nur getrost! Was einen Menschen umgibt, wirkt nicht allein auf ihn, er wirkt auch wieder zurück auf selbiges, und indem er sich modifizieren läßt, modifiziert er wieder rings um sich her. So lassen Kleider und Hausrat eines Mannes sicher auf dessen Charakter schließen.“<sup>2</sup>

Besondere Aufmerksamkeit bei der Physiognomik und Pathognomik gilt bis heute unverändert dem Gesicht:

„Die beweglichen Körperteile unterscheiden sich in ihrer Ausdrucksqualität durch neuroanatomische Gegebenheiten und Visibilität. Das Gesicht hat gemessen an der Zahl und kurzen Übertragungszeit der an ihm erkennbaren Stimuli sowie seiner meist uneingeschränkten Sichtbarkeit die höchste Sendekapazität“.<sup>3</sup>

Während statische Gesichtsm Merkmale wie Alter, Geschlecht, Verwandtschaftsbeziehungen und Nationalität nicht beeinflussbar sind, ist die Manipulierbarkeit des Ausdrucks durch

---

<sup>1</sup> Vgl. Ritter, et al.: Historisches Wörterbuch der Philosophie. S. 959. Soweit sich diese angewandte Physiognomik nicht auf das von einer Person gestaltete Umfeld bezog, sondern auf die natürliche, von Gott geschaffene Landschaft, wurde hier eher eine ästhetische Betrachtung des Ganzen und weniger eine charakterliche Deutung vorgenommen. Bei der Beschreibung oder malerischen Darstellung der Physiognomie der Landschaft – wie es Alexander von Humboldt vorschwebt – ging es um die Erfassung der Idee Gottes, die sich in dieser ausspricht. Vgl. hierzu Bohde, Daniela: *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*. Schriften zur modernen Kunsthistoriographie. Band 3. Berlin: Akademie Verlag 2012. Zugl.: Frankfurt, Univ., Habil.-Schr., 2009-2010. S. 57 f.

<sup>2</sup> Mautner: Lichtenberg. Geschichte seines Geistes. S. 190.

<sup>3</sup> Korte: Körpersprache in der Literatur. S. 59. Sie bezieht sich hier auf Ekman, Paul/Friesen, Wallace V.: The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding. In: *Semiotica*. Band 1. Heft 1 1969. S. 90.

bewusste Verstellung und Kontrolle körperlicher Reaktionen Anlass für die Infragestellung der angewandten Hermeneutik in Bezug auf Pathognomik. Aufgrund seiner Exponiertheit und zentralen Funktion während der Kommunikation gerät das Gesicht ganz besonders ins Blickfeld der Kontrolle des Einzelnen, um die Preisgabe persönlicher Schwächen und Geheimnisse zu verhindern. Barbara Korte bestätigt:

„Das Gesicht ist jedoch nicht immer ein verlässlicher Indikator. Wegen seiner Sichtbarkeit und sozialen Bedeutung ist es auch der am ehesten kontrollierte Körperteil und der potentiell gewandteste ‚nonverbale Lügner‘ [...]. Gerade in Bezug auf den Gesichtsausdruck stellt sich daher die Frage nach der Bewusstheit und Intentionalität der Körpersprache.“<sup>1</sup>

Die Überlegungen zur Unwillkürlichkeit des Ausdrucks als Offenbarung der Wahrheit ziehen sich von der von Lavater angestoßenen Physiognomikdebatte des 18. Jahrhunderts bis ins 20. Jahrhundert zu Freud.<sup>2</sup> Die Authentizität einer Person steht dabei im Fokus: darunter versteht man einen Zustand innerer Ruhe, in dem sich die Person nicht beobachtet fühlt und daher nicht verstellt. Idealerweise agiert sie in diesem Fall natürlich und unwillkürlich.

Bereits bei M. Mendelssohn und Lichtenberg finden sich Prämissen, die die Authentizität des physiognomischen Ausdrucks garantieren, und zwar dort „wo er tote und unbewußte, triebhafte, instinktive und kreatürliche Natur zum Ausdruck bringt.“<sup>3</sup>

In literarischen Texten bietet sich die Nutzbarmachung des Unwillkürlichen zur Figurendarstellung an, da der Autor die Figur in unbeobachteten Momenten oder in der Einsamkeit beschreiben und somit ‚authentischen‘ physiognomischen/pathognomischen Ausdruck an den Leser als heimlichen Beobachter übermitteln kann.

Spinnt man den Faden weiter, so gelangt man von triebhaftem, instinktivem und kreatürlichem Verhalten auch auf andere Garantien für die Authentizität des Ausdrucks: die Krankheit und das Verbrechen. Sowohl Nietzsche, als auch später Max Horkheimer und Theodor W. Adorno betonen die instinktive Mimik des Verbrechers oder auch Geisteskranken und sehen in ihnen ein Beispiel für jenes unwillkürliche, physiognomisch/pathognomisch lesbare Gebaren und Verhalten, das durch ungehinderte Triebe und Instinkte bestimmt wird.

---

<sup>1</sup> Korte: Körpersprache in der Literatur. S. 60. Bezug auf Ekman, et al.: The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding. S. 288.

<sup>2</sup> Vgl. Gray: Sign and Sein the Physiognomikstreit and the Dispute over the Semiotic Constitution of Bourgeois Individuality. S. 314.

<sup>3</sup> Käuser: Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert. S. 74.

Ihnen fehlt die Kraft, sich „von der Umwelt [...] abzuheben“, da sie „den Hang“ haben „sich an die Umwelt zu verlieren“, „sich gehen zu lassen“, „zurückzusinken in Natur“.<sup>1</sup>

Neben der natürlichen, unverstellten Physiognomie wird auch die Physiognomik der Verstellung im gesellschaftlichen Kontext thematisiert:

„Seit Nietzsche, der ein großer Bewunderer Lichtenbergs war, wird die Idee, der wahre Charakter erscheine nicht so sehr im natürlichen Ausdruck seiner Inhalte, sondern eher im künstlichen Spiel mit seinen Formen, zur Schlüsselidee der Interpretation der modernen Subjektivität.“<sup>2</sup>

Nietzsche geht es dabei vor allem auch um die Verwendung einer Maske als Mittel zum Schutz der eigenen Person vor dem Unverständnis und Urteil anderer. Im künstlichen Spiel des Ausdrucks teilt man seinem Gegenüber nur das mit, was dieser innerhalb seines beschränkten Horizonts verstehen kann und soll. In *Jenseits von Gut und Böse* heißt es:

„Jeder tiefe Geist braucht eine Maske: mehr noch, um jeden tiefen Geist wächst fortwährend eine Maske, dank der beständig falschen, nämlich flachen Auslegung jedes Wortes, jedes Schrittes, jedes Lebens-Zeichens, das er gibt.“<sup>3</sup>

Bereits in *Menschliches, Allzumenschliches* versteht Nietzsche die Oberfläche als Hilfsmittel zur Kommunikation:

„Die Tiefen. – Tiefdenkende Menschen kommen sich im Verkehr mit anderen als Komödianten vor, weil sie sich da, um verstanden zu werden, immer erst eine Oberfläche anheucheln müssen.“<sup>4</sup>

Der durch intellektuelle Distanz zum Geschehen erprobte Einzelne bedient sich – unter Annahme der physiognomischen und pathognomischen Deutung während einer jeden zwischenmenschlichen Interaktion – einer gezielten Maske, um falsche Interpretationen seines Handelns, Sprechens und Mimens zu verhindern und sein Inneres zu schützen.

Meyer-Wendt konstatiert:

„In jedem Fall dient die angenommene Oberfläche bzw. Maske einem menschlichen Bedürfnis. Oberfläche aus Tiefe ist daher nicht nur ein ästhetisches Ideal Nietzsches, sondern auch ein ethisches.“<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Aus der Theorie des Verbrechers, in: *Max Horkheimer. Gesammelte Schriften Band 5: »Dialektik der Aufklärung« und Schriften 1940–1950*. Hg. von Gunzelin Schmid Noerr/Alfred Schmidt. (Fischer-Taschenbücher. Band 7379). Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag 1987. S. 257–260. S. 258 f. Vgl. hierzu auch Käuser: Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert. S. 239.

<sup>2</sup> Gurisatti: Die Beredsamkeit des Körpers. S. 414.

<sup>3</sup> Nietzsche: KSA 5. *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*. S. 58.

<sup>4</sup> Nietzsche: KSA 2. *Menschliches, Allzumenschliches*. S. 485.

<sup>5</sup> Meyer-Wendt: *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*. S. 137.

Dass die an literarischen Figuren gestaltete Oberfläche als Interpretationswegweiser zu tieferem Verständnis gereicht, lässt sich anhand einer Aussage Hofmannsthals und auch an einer Wildes erkennen. Hofmannsthal sagt in einem seiner Aphorismen:

„Kein Stück der Oberfläche einer Figur kann geschaffen werden, außer vom innersten Kern aus.“<sup>1</sup>

Meyer-Wendt konstatiert in Bezug auf diese Aussage Hofmannsthals einen Zusammenhang mit Nietzsches ambivalentem Verständnis zu Oberfläche und Tiefe. Er anerkennt Hofmannsthals Aussage als entscheidendes Kriterium seiner dramatischen Dichtung:

„Die Forderung, Tiefe an der Oberfläche zu verstecken, kann wohl als die schöpferische Formel des dramatischen Schaffens Hofmannsthals bezeichnet werden“.<sup>2</sup>

Im Rahmen des Gebrauchs einer Maske gibt Wilde Einblick in tiefere psychologische Prozesse, die sich insbesondere bei vorgehaltener Maske offenbaren:

„Der Mensch ist am wenigsten er selbst, wenn er in eigener Person spricht. Gib ihm eine Maske und er wird die Wahrheit sagen.“<sup>3</sup>

Auch Lichtenbergs Sichtweise einer autonomen Selbstbestimmung und ständigen Entwicklung und Bewegung des Individuums korrespondiert mit modernen Annahmen, unter anderem Paters Physiologie des Ichs, welche in Wildes Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* eine Umsetzung findet. Zudem lässt sich die Ansicht Lichtenbergs – dass Aussehen und Mimik willentlicher Täuschung unterliegen können, aber die Spuren der vorhergegangenen Handlungen sichere Kennzeichen für die Deutung sind – als Schablone an literarische Werke der *Décadence* anlegen.

Schopenhauer hingegen steht in der Tradition Lavaters: Die Vision von Lavater und Carus ist ein durch transzendente Impulse kontrolliertes Individuum, was Arthur Schopenhauers pessimistischer Metaphysik nahesteht:

„In fact, Schopenauer himself is one of the most adamant post-Lavaterian advocates of physiognomics, a fact that has received surprisingly little attention in scholarship on the subject.“<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Hofmannsthal: Reden und Aufsätze III. S. 289.

<sup>2</sup> Meyer-Wendt: Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches. S. 138.

<sup>3</sup> Wilde: Oscar Wilde Essays II (Band 7). S. 127

<sup>4</sup> Gray: Sign and Sein the Physiognomikstreit and the Dispute over the Semiotic Constitution of Bourgeois Individuality. S. 316.

Richard Gray erfasst Schopenhauers Ansicht zu diesem Sachverhalt so, dass der Mensch ein semiotisches Konstrukt ist, in welchem ein a priori gegebenes, übernatürliches Sein in unveränderlichen körperlichen Zeichen repräsentiert ist. Nach Gray postuliert Schopenhauer einen kausalen Zusammenhang zwischen Sein (transzendent) und unveränderlichem körperlichem Zeichen. Das bezeichnende, körperliche Zeichen steht demnach in nicht zufälliger Verbindung mit dem transzendenten Bezeichneten. Dies appelliert indirekt an die passive Duldung des Gegebenen, was im Gegensatz zu Lichtenberg und Nietzsche steht und Autoritätsgebundenheit bzw. Schicksalsergebenheit voraussetzt.<sup>1</sup>

Schopenhauer konstatiert:

„Vielmehr ist jedes Menschen Gesicht eine Hieroglyphe, die sich allerdings entziffern läßt, ja deren Alphabet wir fertig in uns tragen. Sogar sagt das Gesicht eines Menschen in der Regel mehr und interessanteres als sein Mund: denn es ist das Kompendium alles dessen, was dieser je sagen wird; indem es das Monogramm alles Denkens und Trachtens dieses Menschen ist. Auch spricht der Mund nur Gedanken eines Menschen, das Gesicht einen Gedanken der Natur aus.“<sup>2</sup>

Ein Bezug zu dieser Annahme Schopenhauers findet sich bei Nietzsches Überlegungen zur physiognomischen Lesbarkeit des Menschen in der Kunst. Dabei vergleicht Nietzsche die Wahrnehmung eines lebendigen Menschen mit den Abbildungen bzw. Darstellungen des Menschen in Malerei und Dichtung. Nach Nietzsche zeigt das Bild des Künstlers den Charakter als ewig beharrend und unveränderlich. Doch widerspricht Nietzsche dieser Prämisse, indem er den Mensch als „wandelbar“ bezeichnet und den Anspruch der Kunst, die Idee des Menschen auszudrücken, als Irrtum darstellt, da sie nur die Erscheinung, nicht aber das Sein zu zeigen vermöge.<sup>3</sup>

Entsprechend dieser Annahme erscheint gerade die Literatur, welche den Wandel eines Charakters sowohl innerlich, als auch äußerlich nachzeichnen und in Beziehung setzen kann, durchaus geeignet dem Anspruch nach ganzheitlicher Betrachtung gerecht zu werden. Doch auch hier bemängelt Nietzsche die Oberflächlichkeit, mit der der Dichter seine Figuren nur anhand bestimmter einzelner, hervorgehobener Eigenschaften abhandle – ebenso wie wir einen lebendigen Menschen nur ‚generalisiert‘ wahrnehmen. Der Leser gebe sich laut

---

<sup>1</sup> Gray: Sign and Sein the Physiognomikstreit and the Dispute over the Semiotic Constitution of Bourgeois Individuality. S. 318. Vgl. a. Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena II. Erster Teilband. Kleine philosophische Schriften*. Werke in zehn Bänden. Band IX. Zürcher Ausgabe. Zürich: Diogenes 1977. S. 47 f.

<sup>2</sup> Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena II. Zweiter Teilband. Kleine philosophische Schriften*. Werke in zehn Bänden. Band X. Zürcher Ausgabe. Zürich: Diogenes 1977. S. 689 f.

<sup>3</sup> Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 185 f.

Nietzsche mit „Abkürzungen“, auch in der Dichtung, zufrieden – es fehlten die Widersprüchlichkeiten des Menschen, „sein Inneres (in Leib und Charakter)“.<sup>1</sup>

Dass der Kunst in Bezug auf derart ganzheitliche Betrachtung aber Grenzen gesetzt sind, hat bereits im 18. Jahrhundert für viel Diskussionsstoff gesorgt. Dennoch dient sie den Künstlern weiterhin als Medium, um über die Erfahrung einer stillen, formgebenden Korrespondenz zwischen Seele, Geist und Körper zu kommunizieren. Denn auch wenn die ausführlichen Figurendarstellungen in den hier betrachteten literarischen Texten noch immer Abkürzungen bleiben müssen, unternehmen die Autoren aufwändige und dezidierte Darstellungen der äußerlichen und innerlichen Merkmale ihrer Protagonisten – einschließlich ihrer Widersprüchlichkeiten und des „ästhetisch-Beleidigende[n]“<sup>2</sup>, wie beispielsweise Ausscheidungen in Zusammenhang mit Verdauung oder Krankheit.

Die Bedeutung der Verwendung und Darstellung sichtbarer äußerer Regungen und Manifestationen von Gedanken für die zwischenmenschliche Interaktion wird auch von Nietzsche anerkannt. Die Funktionalisierung der äußeren Merkmale des Menschen als Kommunikationsmittel in der Kunst hat nach Nietzsche ihren Ursprung in der Gebärde und Mimik, welche schon seit Menschengedenken zur Kommunikation eingesetzt werden. In seinem Aphorismus 216: *Gebärde und Sprache* äußert sich Nietzsche über Gebärde und Sprache als Urformen der Kommunikation:

„Älter als die Sprache ist das Nachahmen von Gebärden, welches unwillkürlich vor sich geht und jetzt noch, bei einer allgemeinen Zurückdrängung der Gebärdensprache und gebildeten Beherrschung der Muskeln, so stark ist, daß wir ein bewegtes Gesicht nicht ohne Innervation unseres Gesichtes ansehen können (man kann beobachten, daß fingiertes Gähnen bei einem, der es sieht, natürliches Gähnen hervorruft).“<sup>3</sup>

Dass der Ausdruck des Gesichtes und Körpers Informationen vermittelt, z. B. Gefühle auslöst, die das Gegenüber durch Ansehen und Nachahmen empfindet und versteht, erklärt Nietzsche anhand der unwillkürlich nachgeahmten Gebärde, welche uns so vermittelte Informationen nachempfinden lasse. Dieses Verstehen über Nachempfinden sei damit zu erklären, dass Körper- und Seelenempfindung eng miteinander verbunden seien.<sup>4</sup> Die Implikation ist, dass

---

<sup>1</sup> Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 149 f.

<sup>2</sup> Nietzsche: KSA 9. Nachlaß 1880–1882. S. 460.

<sup>3</sup> Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 176.

<sup>4</sup> Vgl. Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 176. Dies erinnert an Engels *Ideen zu einer Mimik*, bei der es um die Untersuchung von Gestik und Mimik des Schauspielers und deren Wirkung auf denselben geht. Vgl. Engel, Johann Jacob: *Ideen zu einer Mimik*. Erster und Zweiter Theil, in: *J. J. Engel's Schriften*. Siebenter und Achter Band. Berlin. Mylius'sche Verlagsbuchhandlung 1844. Vgl. auch Lessings Überlegungen zu dieser Thematik in Ohage, August: Von Lessings „Wust“ zu einer Wissenschaftsgeschichte der

vollzogene körperliche Kommunikation als unwillkürliche Nachahmung auf Geist und Seele mittels der verursachten Körperempfindungen einwirkt und sie beeinflusst. Der Rezipient erhält durch die Betrachtung des Agierenden Informationen über denselben, ob dieser sie nun freiwillig oder unfreiwillig gibt. Hinzu kann zwangsläufig die absichtliche Täuschung treten, welche sich das Wissen um die Wirkung der Gestik und Mimik zunutze macht.

Die Rückführung von Gebärde und Mimik auf ihre ursprüngliche Bedeutung für menschliche Kommunikation ist relevant für Aspekte physiognomischer und pathognomischer Ausprägung und Interpretation, auch, da Mimik und Gebärden nicht nur kurzfristig Informationen tragen, sondern langfristig körperliche Zeichnungen hinterlassen und wiederum Teil der körperlichen Interaktion zwecks Kommunikation werden (können).<sup>1</sup>

Nietzsches Zweifel an der Darstellbarkeit des Innen durch die Kunst ist keine generelle Absage an eine physiognomische oder pathognomische Manifestation des Inneren im Außen, allein die Darstellung erscheint ihm inadäquat und unzureichend: Nietzsche, der nicht müde wird, die wechselseitige Beziehung und Einflussnahme von Leib<sup>2</sup> und Seele<sup>3</sup> zu konstatieren, stimmt mit dem Postulat einer physiognomischen Lesbarkeit des Körpers überein, wenn er sagt – und hier möchte ich ein bereits herangezogenes Zitat ergänzen:

*„Einst blickte die Seele verächtlich auf den Leib: ... sie wollte ihn mager, grässlich, verhungert. So dachte sie ihm und der Erde zu entschlüpfen. Oh diese Seele war selber noch mager, grässlich und verhungert: und Grausamkeit war die Wollust dieser Seele! ... was kündigt euer Leib von eurer Seele?“<sup>4</sup>*

Die Absicht der Seele, ihren Körper nach ihrem eigenen Befinden und ihren Vorstellungen zu formen, indem sie die leibliche Einheit zerstört und danach unabhängig agiert, präzisiert die Auffassung Nietzsches, dass die Seele sich souverän *glaubt*. Ihr Zustand jedoch zeugt davon, dass sie durch den Leib unwissentlich mit dem Körper verbunden ist und in ihrem Aussehen und Wohlbefinden durch ihn mitbestimmt ist. Die rhetorische Frage „was kündigt euer Leib

---

Physiognomik im 18. Jahrhundert, in: *Lessing Yearbook/Jahrbuch XXI, 1989*. Hg. von Richard E. Schade. Detroit, Michigan. Wayne State University Press 1990. S. 55–87; *Lessings Werke*. Hg. von Julius Petersen. Band 12. Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong & Co. 1925. S. 474–483 und *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität*. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag. Hg. von Wolfram Groddeck / Ulrich Stadler. Berlin, New York: de Gruyter 1994.

<sup>1</sup> Vgl. auch Tim Hoyers Untersuchung. Hier spricht er kurz von der Wirkung der Gebärden auf den Körper: „Wie Goethe ist auch Nietzsche vom erzieherischen Wert ausgesuchter Gebärden überzeugt. Die Gebärdensprache und ein nobles Auftreten bilden und disziplinieren den Körper gewissermaßen von außen. Es sind Formgaben, deren Symbolik sich der Organismus buchstäblich einverleibt.“ (Hoyer: "Höherbildung des ganzen Leibes". S. 73)

<sup>2</sup> Nietzsche verwendet hier den Begriff Leib, meint in diesem Kontext aber vorwiegend den körperlichen Teil.

<sup>3</sup> Hier zu verstehen als geistige Komponente des Leibes (Ich, Bewusstsein, Geist usw.).

<sup>4</sup> Nietzsche: KSA 4. Also sprach Zarathustra. S. 15 [Hervorhebung; A.K.].

von eurer Seele?“ klingt wie eine Warnung, dass der Leib eine körperliche Repräsentation der Seele erschafft und es nicht notwendigerweise der Körper ist, der für Krankheit, Hässlichkeit und Not verantwortlich ist, sondern auch die Seele daran beteiligt ist und diese acht darauf geben sollte, was mit ihrem Leib als Ganzem geschieht, um körperliche Fehlprägung zu vermeiden. Die unterschiedlichen Varianten dieser Problematik sind an den Protagonisten bereits deutlich geworden.<sup>1</sup>

Im Verlauf der Physiognomik-Debatte vollzieht sich also eine Verlagerung von feststehenden Gesetzen einer „wahren“ und unumgehbaren Körperfundierung (welche auch noch von Basil mit seiner traditionellen Ästhetik vertreten wird<sup>2</sup>) hin zu einer flexiblen und modifizierbaren Körperlichkeit, die nicht nur einem steten Wandel unterliegt, sondern auch zum Teil einer intentionalen Maskierung dient.

Die Figuren sind in der Betrachtung ihrer selbst noch nicht so weit fortgeschritten, dass sie all ihr Wollen und Wünschen auf den Leib als Ursprung zurückführen. Die Figuren sehen immer noch die Trennung von Seele und Leib, Geist und Körper in ihrem Weltkonzept als gegeben an und denken und handeln vor diesem Wissenshintergrund. Dies wird nicht nur darin deutlich, dass sie sich durch ihren Intellekt von ihrem Körper befreien wollen und damit die Leibeinheit zerstören, sondern, dass sie wider Willen immer noch einer höheren Macht Rechenschaft ablegen.

Anders verhält es sich jedoch auf der erzählerischen Ebene der Textverläufe: Zwar sind die Distanzierung von einem allgemeinen Körperfundament und die Inszenierung einer Scheinidentität Teil der Lebensgestaltung der *Décadents*, die in einer Trennung von Körper und Geist kulminiert, doch obwohl die Figuren mit diesem Konzept vorgestellt werden, kristallisiert sich anhand der Entwicklung der Handlungen und dem geschilderten unwillkürlichen Körperausdruck heraus, dass zugleich eine distanzierte Position zu diesem Lebensprogramm in den Erzählungen angelegt ist. Die Texte zeigen so Ansätze einer leibzentrierten Gestaltung.

---

<sup>1</sup> Trotz aller Kritik Nietzsches zeigt sich bei ihm selbst die Abhängigkeit einer Deduktion von äußeren Leibesmerkmalen auf innere Gegebenheiten, und zwar sind ihm stets physische Gebrechen und Krankheit Zeichen für psychische Störungen und umgekehrt, psychische Störungen und Verhaltensauffälligkeiten sind ihm Symptom einer Störung der inneren leiblichen Funktionen (entarteter Wille zur Macht, Instinktentartung und dadurch Krankheit). Insbesondere tritt hierbei Nietzsches leibzentrierte Philosophie in den Blick, bei der er den Leib als Zentrum der Veredelung postuliert, wobei regelmäßige Handlungen den Leib und die Persönlichkeit prägen. „Unsere Handlungen formen uns um“ und bauen „an uns fort – natürlich auch leiblich“ (Nietzsche: KSA 10. Nachlaß 1882–1884. S. 282 f.). Vgl. zur zeitgenössischen Fokussierung auf den Körper auch Sarasin, Philipp: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. 1524. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016. U. a. S. 173 ff., 313 ff.

<sup>2</sup> Vgl. u. a. Lange: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*. S. 112 ff.

## ***2. Das Problem der Wissenschaftlichkeit***

Das Problem der Physiognomik besteht in ihrer Unvergleichbarkeit und Inkohärenz, darin, dass sie nicht wissenschaftlich erfassbar ist. Die auf ihr basierenden Deduktionen sind daher immer auch subjektiv und manipulierbar. Bei dem Streit um die Bedeutung der Physiognomie wird meist nicht ihre beobachtbare Faktizität angezweifelt, vielmehr ihre objektive Wissenschaftlichkeit als Disziplin. Auch Immanuel Kant bestreitet die Wissenschaftsfähigkeit der Physiognomik und beschränkt sie auf ihren Nutzen zur allgemeinen Welt- und empirischen Menschenkenntnis. Subjektivität, Verstellung, Konventionen und Vorurteile spielen bei der Physiognomik eine nicht festlegbare, stets variable Rolle und so bewegt sie sich zwischen philosophischen, psychologischen und soziologischen Überlegungen und kann keiner Disziplin mit ihren spezifischen Anforderungen voll gerecht werden. Andreas Käuser folgert:

„Das physiognomische Phänomen ist interdisziplinär und wird dadurch extradisziplinär. Es changiert zwischen etablierten Wissenschaftsdisziplinen, deren partielle Zuständigkeit es auf sich zieht und sogleich überfordert, wodurch es in einer disziplinlosen Grauzone bleibt.“<sup>1</sup>

Käuser erstellt in seiner Arbeit den Nachweis, dass die physiognomische Theorie im 18. Jahrhundert einen Versuch darstellt, ‚epistemologische Problemüberhänge‘ der Epoche aufzugreifen – hier ist die Wissenslücke bezüglich der Fragestellung über die verlässliche Lesbarkeit des Körpers und die damit verbundene Entschlüsselung der Seele gemeint.<sup>2</sup>

In der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts gewährt die Annahme Lavaters, dass die festen Züge eines Menschen eben nicht geheuchelt und durch Verstellung verändert werden können, d. h. der Mensch seine wahre Natur nicht zu leugnen vermag, eine befriedigende Gewissheit. Die Erkenntnis über die menschliche Essenz des Gegenüber, seine Neigungen und Charakterzüge, ist eine Kompensation des zwischenmenschlichen Defizits einer Gesellschaft, die einen Blick

---

<sup>1</sup> Käuser: Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert. S. 11. Gurisatti erläutert dieses Problem anhand von Leibniz' prästabiler Harmonie: „Leib und Seele sind zwei substantielle, individuelle, mit eigener Vernehmungs- und Ausdruckskraft versehene ‚Polaritäten‘, deren perfekter Parallelismus nur durch einen transzendenten – nicht physischen, sondern metaphysischen, nicht kausalen, sondern ideellen – Grund erklärbar ist.“ Diesen ontologischen Gedanken der prästabilen Harmonie aufgreifend, changiert das ausdrucksstarke Phänomen, mit dem die Physiognomik und Pathognomik sich beschäftigten „ab origine außerhalb der seine Besonderheit nicht voll erfassenden wissenschaftlichen Erklärbarkeit. Dies ermöglicht die für jede Ausdruckstheorie grundlegende Unterscheidung zwischen hermeneutischer und phänomenologischer Physiognomik (und Pathognomik) des Ausdrucks einerseits und dessen wissenschaftlicher, kausaler, biologischer Physiologie (und Anatomie) andererseits“. (Gurisatti: Die Beredsamkeit des Körpers. S. 394)

<sup>2</sup> Vgl. Käuser: Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert. S. 59.

in die intime Sphäre der Gedanken, Wünsche und Gefühle, in der Regel durch Etikette und gesellschaftliche Masken verwehrt. Des Weiteren gibt die Physiognomik Antwort auf das Bedürfnis einer Abgrenzung des Bürgertums vom Adel und der gewöhnlichen Masse, insbesondere dem Pöbel. Sie ist damit auch Ort der Selbstidentifikation und des Selbstbewusstseins des Bürgertums, in seinen Bemühungen einer moralisch legitimierte soziopolitischen Selbstermächtigung.<sup>1</sup>

Auf wissenschaftlicher Ebene bleibt dies jedoch physiognomische Quasi-Theorie, was sie aus dem wissenschaftlichen Diskurs ausschließt. Bereits Kant weist der physiognomischen Praxis aufgrund ihrer Extradisziplinarität ihren Ort in der literarischen Verarbeitung zu. Käuser konkludiert in Übereinstimmung dazu in seiner Studie, dass jene Quasi-Theorien strukturbildend für literarische Werke werden und zwar in Form eines Diskursübergangs von der Theorie in die Prosa. Dabei ist die Prosa als Diskursform auch eine Erkenntnisform, die eben nicht nur das Wissen theoretischer Diskurse rekapituliert, sondern gerade das expliziert, was die theoretischen Diskurse nicht leisten können.<sup>2</sup> Was Käuser für das 18. Jahrhundert konstatiert, gilt auch für andere Epochen. So findet unter anderen Voraussetzungen ein physiognomischer Diskurs auch in der Literatur zur Zeit der *Décadence* statt.

Für diesen physiognomischen Diskurs muss allerdings auf die historische Bedingtheit der Physiognomik hingewiesen werden: Im 18. Jahrhundert ist entscheidend für den Glauben an die Aussagekraft des Körpers jene Vorstellung, die Herder 1775 so formuliert hat:

„Die Physiognomik ist im weitesten Verstande, d.i. die psychologische Physiologie der wichtigste Teil der Weltweisheit. Sie allein kann uns ins Heiligtum der Seele führen; denn der Körper ist nur lebendwürendes Symbol, Formel, Phänomen der Seele. Ohne alle Mystik und im schärfsten philosophischen Verstande ist der innere Mensch dem äußeren durch und durch einwohnend; dieser nur die Hülle von jenem.“<sup>3</sup>

Evident wird hier, dass eine Bezugnahme der *Décadence* auf vorangegangene Anschauungen schwer möglich ist, da in jeder Epoche andere Theorie- und Glaubenshintergründe vorherrschen. Die Theorien sind „in einer Weise von je verschiedener epochaler Historizität

---

<sup>1</sup> Gray: *Sign and Sein the Physiognomikstreit and the Dispute over the Semiotic Constitution of Bourgeois Individuality*. S. 310.

<sup>2</sup> Käuser: *Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert*. S. 59 und 175.

<sup>3</sup> Herder, Johann Gottfried: *Über Erkennen und Empfinden in der menschlichen Seele* (2. Fassung), in: *Johann Gottfried Herder. Sämtliche Werke. Band XIII*. Hg. von Bernhard Suphan. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin, 1892. Hildesheim. Georg Olms Verlagsbuchhandlung 1967. S. 250.

bedingt und durchdrungen“, sodass sie sich nicht zu einem Modell „disziplinärer Wissensakkumulation“ formieren lassen.<sup>1</sup>

Käuser argumentiert dazu: Gleichwohl prägen die wissenschaftlichen und philosophischen Errungenschaften und Entwicklungen der Vergangenheit die Blickwinkel, aus denen der Mensch sich selbst zu erfassen versucht. Der Trennung der Naturwissenschaften von jenen Disziplinen, die sich mit dem Menschen und seiner Seele beschäftigen, entspricht die Dissoziation der Aspekte Körper, Seele und Geist, mit denen sich das Individuum selbst jedoch als Einheit konfrontiert sieht.<sup>2</sup> Der Zwiespalt entsteht dadurch, dass die Seele als solche weder vom Einzelnen selbst spürbar noch wissenschaftlich erfassbar bzw. beobachtbar ist: Sie bewegt sich im irrationalen Bereich.

„Weil die Seele in den Verruf gerät, magisch und gespenstisch zu sein [...] und damit schließlich die rationalistischen Erklärungen von Welt und Natur, Newtons etwa, die Zuständigkeit verlieren, auch über das Innere des Menschen eine triftige Aussage machen zu können, wird der Bedarf, kognitiv über den Menschen sprechen zu können in die Immanenz seiner Erscheinung depotenziert.“<sup>3</sup>

Da diese ‚magische Seele‘ nicht direkt erfahrbar ist, wird – so Käuser – der Versuch unternommen, auf intellektuellem Weg via Erscheinung des Menschen die Seele zu dechiffrieren. Der Ausdruck des Körpers rückt damit ins Zentrum der Untersuchungen von Anthropologie und Psychologie des 18. und 19. Jahrhunderts, wobei das Innere anhand des Äußeren taxiert wird, was zur Folge hat, dass der Anblick zum Äquivalent des Erblickten wird, dass Wahrnehmung des Äußeren zur automatischen Erkenntnis über das Innere führt. Nicht nur wie für Deutschland erörtert, sondern auch in Frankreich findet sich die Physiognomik als Erkenntnismanifestation in der Literatur mit Bezug auf die Physiognomiker des 18. Jahrhunderts. Die französischen Physiologien, besonders bei Balzac (1799–1850), basieren auf der Annahme, vom Äußeren Beruf, Charakter, Herkunft und Lebensweise deduzieren zu können.<sup>4</sup> Die Versprachlichung des physiognomischen Phänomens ist eine

---

<sup>1</sup> Käuser: Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert. S. 18.

<sup>2</sup> Vgl. Käuser: Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert. S. 136.

<sup>3</sup> Käuser: Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert. S. 138.

<sup>4</sup> Vgl. Benjamin, Walter: Das Paris des Second Empire bei Baudelaire, in: *Gesammelte Schriften Band II*. Hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main. Suhrkamp 1980. S. 541. Vgl. auch Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: S. Fischer 1983. Hier heißt es: „Das eine große Thema der Zeit ist das Anschwellen der Menge gleichförmiger, maschinell gefertigter Gegenstände, das andere große Thema ist das stetig wachsende Gewicht, das die Bewohner von [Thomas] Carlyles London und [Honoré de] Balzacs Paris den äußeren Erscheinungsbildern als Signalen des individuellen Charakters, des privaten Empfindens und der Persönlichkeit beilegen.“ (Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*. S. 172)

Methode die moderne Individualität zu fixieren, um das authentische Wissen vom Menschen, entgegen der Diskursschwierigkeiten, zu dokumentieren.<sup>1</sup>

### ***3. Die körperkodierte Erkenntnissuche nach einer Einheit von Körper, Seele und Geist zur Zeit der Jahrhundertwende***

Die Bestrebungen des Individuums, sich selbst zu erfassen und zu erfahren, ist zur Zeit der „historischen Moderne“<sup>2</sup> zwar vor dem Hintergrund positivistischer Denkweise, dem Verlust von Glaubensvorstellungen<sup>3</sup> und dem sich entwickelnden Naturalismus zu betrachten, aber auch in Abgrenzung dazu.<sup>4</sup> Aufschlussreich ist dabei der ganzheitliche Blick auf die Entwicklung literarischer Strömungen und deren Fokussierung des Ich/der Seele im Kontext neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse und philosophischer Überlegungen zu dieser Zeit. Die zahlreichen „kontroversen literarischen Bewegungen“ der von Stilpluralismus geprägten Epoche sind, so entwickelt Walter Fähnders, als unterschiedliche Reaktionen auf die gleichen gesellschaftlichen, kulturellen und wissenschaftlichen Entwicklungen zu verstehen.<sup>5</sup> Dem durch Technisierung, Rationalisierung und naturwissenschaftliche Erkenntnisse hervorgerufenen „Legitimationsdruck“, dem sich Literatur, Kunst und Ästhetik gegenüber sahen, folgte zunächst die Bewegung, „Dichtung zu verwissenschaftlichen“ (Naturalismus) und ebenso wie in der Medizin oder Physik ‚mathematische‘ Gesetzmäßigkeiten zu entwerfen.<sup>6</sup> Nur so „läßt sich eine eigene Legitimation neu stiften und die existentielle Frage, wozu noch eine Kunst nötig ist, wenn doch die Wissenschaften alle Wahrheiten formulieren, beantworten.“<sup>7</sup> Wilhelm Bölsche, ein Vertreter des Naturalismus, formuliert in seiner Schrift

---

<sup>1</sup> Vgl. Käuser: Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert. S. 172 f.

<sup>2</sup> Fähnders, Walter: *Avantgarde und Moderne. 1890–1933*. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart: J. B. Metzler 1998. S. 6.

<sup>3</sup> Es ist insgesamt ein „Verlust traditioneller sinnstiftender Werte“ zu verzeichnen, so Fähnders, der bei Nietzsche auch mit Gottes Tod und dem „Ende aller verbindlichen Theoriesysteme“ (seiner ‚Umwertung aller Werte‘) formuliert wird, so dass auch nach Nietzsche allein die „ästhetische Existenz noch Bindungsmöglichkeit und Lebenssinn geben kann“. (Fähnders: *Avantgarde und Moderne*. S. 84)

<sup>4</sup> Die von Herrman Bahr etwa ausgerufene antinaturalistische Moderne greift, so legt Walter Fähnders dar, „Teilaspekte und Innovationen der naturalistischen Ästhetik auf, ist also nicht in allen Punkten eine bipolar zu verstehende Alternative“. (Fähnders: *Avantgarde und Moderne*. S. 86) Später heißt es außerdem, dass bei der Kritik am Naturalismus häufig die „Fäden eher weitergesponnen denn abgeschnitten“ werden. (Fähnders: *Avantgarde und Moderne*. S. 88)

<sup>5</sup> Fähnders: *Avantgarde und Moderne*. S. 9 (Fähnders nennt hier: Naturalismus und seine Gegenbewegungen, wie etwa Ästhetizismus, Impressionismus, Symbolismus, Neuromantik, Décadence, Jugendstil).

<sup>6</sup> Fähnders: *Avantgarde und Moderne*. S. 24 f.

<sup>7</sup> Fähnders: *Avantgarde und Moderne*. S. 25.

*Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* (1887) folgende Bestrebungen im Hinblick auf die Erfassung des Menschen:

„Erst indem wir uns dazu aufschwingen, im menschlichen Denken Gesetze zu ergründen, erst indem wir einsehen, dass eine menschliche Handlung, wie immer sie beschaffen sei, das restlose Ergebnis gewisser Factoren, einer äusseren Veranlassung und einer inneren Disposition sein müsse und dass auch diese Disposition sich aus gegebenen Größen ableiten lasse, – erst so können wir hoffen, jemals zu einer wahren mathematischen Durchdringung der ganzen Handlungsweise des Menschen zu gelangen [...]“<sup>1</sup>

Diese Prämisse einer mathematischen Berechenbarkeit des Menschen, die dem Individuum seine Souveränität abspricht, rührt unter anderem von wissenschaftstheoretischen Annahmen August Comtes (1789–1857) und seines Schülers Hippolyte Taine (1828–1893). Gültige Erkenntnis erlangt man nach Comtes einzig über die Beobachtung und das Experiment und Taine betont Herkunft, Milieu und Zeitumstände als Determinanten für naturwissenschaftliche Untersuchungen. Diese Sicht auf die Welt und den Menschen zeichnet sich in der naturalistischen Literatur auch bei der Figurengestaltung ab.<sup>2</sup>

Bruchstücke hiervon, betont sei die Beobachtung als Erkenntnismittel und der Determinationsgedanke, finden in den literarischen Texten der *Décadence* und des Ästhetizismus – wie sie hier vorliegen – weitere Verarbeitung. Während die Determinationsthematik aufgegriffen, aber von den Figuren angegriffen und mit ihren Befreiungsversuchen in Zweifel gezogen wird, erhält das Sehen und Beobachten als Deutungsgrundlage der Welt einen besonderen Stellenwert, wodurch auch Physiognomie und Pathognomik ins Blickfeld rücken. Allerdings, und das wird an Huysmans' Naturalismuskritik, die er in seinem Roman *Tief unten* von 1890 richtungsweisend formuliert, deutlich, erhält dabei das über das sinnliche Erfassungsvermögen Hinausgehende eine neue Berechtigung<sup>3</sup> in der Literatur:

„[...] was ich dem Naturalismus vorwerfe, ist nicht die dickflüssige Tünche seines groben Stils – es ist die Schäbigkeit seiner Ideen; was ich ihm vorwerfe, ist, daß er dem Materialismus literarische Gestalt verliehen [...] hat! [...] Sich willentlich zu beschränken auf das Waschküchenniveau der Fleischlichen, das Übersinnliche zu verwerfen, den Traum zu leugnen, nicht einmal zu begreifen, daß die Neugierde der Kunst ebendort beginnt, wo die Sinne den Dienst aufkündigen!“<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Fährnders: *Avantgarde und Moderne*. S. 25.

<sup>2</sup> Fährnders: *Avantgarde und Moderne*. S. 26.

<sup>3</sup> Huysmans spricht hier von einem „spiritualistischen Naturalismus“. (Huysmans, Joris-Karl: *Tief unten*. Universal-Bibliothek. Band 8984. Stuttgart: Reclam 1994. S. 9)

<sup>4</sup> Huysmans: *Tief unten*. S. 5.

Mit dieser Kritik äußert sich die Forderung an die Kunst und hier insbesondere an das literarische Schaffen, eben jene allein subjektiv erfahrbaren Sphären zu untersuchen, die sich dem positivistischen Blick entziehen. Gerade die Auseinandersetzung mit dem Leib als eine Einheit einer Vielheit und dem Körper als einem Spiegel der Seele<sup>1</sup>, der unverwechselbaren Persönlichkeit des Individuums, der die Reduktion auf das rein körperliche „Wirken von Begierden und Instinkten“<sup>2</sup> oder auf „Brunst und Wahnsinnsanfall“<sup>3</sup> nicht gerecht werden kann, scheint auf diesem Boden fußzufassen. In *Tief unten* heißt es an anderer Stelle, man müsse:

„die Wahrhaftigkeit des Dokumentarischen, die Genauigkeit des Details [...] bewahren; darüber hinaus müsse man ein Brunnensetzer für die Seele werden und sich hüten, das Geheimnisvolle durch Geisteskrankheit zu erklären; ein Roman müßte, wenn das möglich wäre, sich von selbst in zwei Teile gliedern – die nichtsdestoweniger miteinander verschweißt oder besser verschmolzen wären, wie sie es im wirklichen Leben ja auch sind -, nämlich in den Bereich der Seele und den des Körpers; und der Roman müßte dann die Wechselwirkungen, die Konflikte, die Eintracht zwischen beiden behandeln.“<sup>4</sup>

Diese dokumentarische Auseinandersetzung mit den Wechselwirkungen und Konflikten von Körper und Seele/Ich ist ein Versuch etwas Geheimnisvolles, ‚Über‘-Sinnliches und höchst Individuelles zu erörtern und gleichzeitig körperlich zu manifestieren. Bereits in Huysmans Roman *Gegen den Strich* (1884) ist dieses Gedankenspiel angelegt, wie im Kontext der Studie entwickelt worden ist und im anschließenden dritten Teil der Figurenanalyse um eine weitere Facette im Bereich der Physiognomik und Pathognomik ergänzt werden soll.

Für die hier untersuchten Erzähltexte und ihre Positionierung zum Problem der Erfassung des Individuums ist der Verlauf der weiteren historischen Entwicklungen außerdem aufschlussreich: denn mit der Erkenntnis, dass politisch-soziale (Arbeiterbewegung) und ästhetische Bestrebungen des Naturalismus nicht mit einander vereinbar sind, entwickelt sich

---

<sup>1</sup> An dieser Stelle sei noch einmal darauf hingewiesen, dass der Begriff der Seele in den Texten nicht eindeutig definiert ist. Vor dem Hintergrund zeitgenössischer wissenschaftlicher Errungenschaften und einer kritischen Haltung zu Religion und einer Infragestellung der Existenz Gottes, ist der Begriff der Seele – wie auch bei Nietzsche in *KAPITEL I, Unterkapitel 3. Nietzsche: Der Leib als Instanz einer Einheit aller Aspekte des menschlichen Wesens* dargelegt – hier zunächst materiell fundiert und erscheint als die Quelle der unverwechselbaren Persönlichkeit eines Individuums, die auch in der Begriffsverwendung des ‚Selbst‘ wiederzufinden ist, das sich über das Ich und den Geist äußert. Huysmans allerdings verleiht der Seele durchaus ‚religiöse‘ Anklänge, wenn er von Diesseits und einem „Danach“ (Huysmans: *Tief unten*, S. 10) spricht und sich seine Protagonisten (des Esseintes, aber auch Durtal aus *Tief unten*) schließlich doch einem christlichen Gott zuwenden.

<sup>2</sup> Huysmans: *Tief unten*, S. 5.

<sup>3</sup> Huysmans: *Tief unten*, S. 6.

<sup>4</sup> Huysmans: *Tief unten*, S. 9.

zur sozialistischen Bewegung eine Gegenbewegung, ein im Rahmen „gesellschaftliche[r] Isolation“ kultivierter Individualismus. Dieser ‚Ich-Kult‘, der im „gesamteuropäischen Kontext“ zu verzeichnen ist, war der Wegbereiter etwa für die Rezeption Nietzsches und Stirners, für eine Begeisterung für das freie, gesellschaftlich ungebundene, starke, auch egoistische Individuum.<sup>1</sup> Doch dieses Ideal zu leben, ist im Kontext des zeitgenössischen Erkenntnishorizontes ein nahezu übermenschlicher Kraftakt, denn die „mit der Abstammungslehre Darwins und der positivistischen Milieutheorie eingeleitete Demontierung des souveränen Ich“ wird durch Freuds Untersuchungen zur Hysterie (1893) und Psychoanalyse (1896) weiter verstärkt. Durch die Entdeckung des ‚Unbewussten‘ werden zudem bisherige positivistisch begründete Gesetzmäßigkeiten in Zweifel gezogen.<sup>2</sup> Freuds Erkenntnisse können in diesem Kontext unter anderem als „Gipfelpunkt“ einer Kränkung des „stolzen Ichs“ gesehen werden: Es ist die „Ernüchterung über die Konstituierung eines autonomen, selbstbestimmten und auch selbstverantwortlichen Subjekts“, welche sich „in der sog. Sprachkrise der Jahrhundertwende“ – man denke an Hofmannsthals *Ein Brief* (1902) – fortsetzt. Neben das starke Individuum tritt so ein instabileres Ich – hier sei das verlorene, unrettbare Ich – wie Ernst Mach es in seiner Empfindungslehre bereits 1886 darlegt – in Erinnerung gebracht.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Fährnders: *Avantgarde und Moderne*. S. 81. Fährnders nennt hier als Schlüsselwerke Nietzsches: *Also sprach Zarathustra* (1883) und Stirners: *Der Einzige und sein Eigentum* (1884). Willkommen war der „oppositionellen Intelligenz“, jener intellektuellen Elite, „jeder Gedanke[...], der unbefangen, unbeeinflusst aus sich selbst erwachsen war“. (Fährnders: *Avantgarde und Moderne*. S. 83) Fährnders zitiert hier Martens, Kurt: *Roman aus der Décadence* 1898.

<sup>2</sup> Fährnders: *Avantgarde und Moderne*. S. 84. Außerdem lassen, so Fährnders, Max Plancks Quantenphysik (1900) und Albert Einsteins Relativitätstheorie (1904) weitere Zweifel in Hinblick auf die Verlässlichkeit von bisher als unumstößlich gedachten Naturgesetzen und die Objektivität der Wissenschaften und ihrer Allmacht aufkommen.

<sup>3</sup> Fährnders: *Avantgarde und Moderne*. S. 84. Die Beschäftigung mit dem Ich und seinen Fähigkeiten und Möglichkeiten, Autonomie zu erlangen, legt die Auseinandersetzung mit allen Aspekten, die das Ich konstituieren, nahe, etwas, mit dem sich die vorliegenden Erzähltexte im Rahmen der dargestellten Körper-, Leibes- und Lebensflucht in unterschiedlichen Ausprägungen beschäftigen. In ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge wird jener sich historisch abzeichnende Wandel des ‚Ichs‘ in den Texten erkennbar, bei denen – wie die Untersuchung bereits gezeigt hat – Huysmans des Essentines im Verfolgen seines ästhetizistischen Lebensprogramms deutlich souveräner agiert, als etwa Wildes Dorian Gray, der sich zwar gegen gesellschaftliche Werte stellt, sich in seinem Befreiungsversuch von körperlicher Determination jedoch an ein Kunstwerk bindet, dessen Urteilen und Einflüsterungen er sich wiederholt beugt. Hofmannsthals Kaufmannssohn schließlich kommt der Problematik eines verlorenen Ichs dadurch sehr nahe, dass er sich seinen Autonomiebestrebungen zum Trotz von anderen Lebewesen in seinem Refugium abhängig macht. Er kann sich so ihren Botschaften und Forderungen nicht dauerhaft entziehen. Der Kaufmannssohn erscheint dabei in seiner subjektiven Wahrnehmung – seinen ‚Empfindungen‘ – der Welt gefangen und wird Spielball unverstandener Regungen, Erinnerungen und Ereignisse.

Diese sich entwickelnden Tendenzen und Auffassungen prägen also das Junge Wien in den neunziger Jahren des ausgehenden Jahrhunderts. Hugo von Hofmannsthal formuliert 1894 mit Rückbezug auf Huysmans *Gegen den Strich* seinen Eindruck der Problematik:

„Die Literaturentwicklung 1860-1890 eine große Zerstörung des Begriffs Seele. Am Ende steht Barrés und Huysmans (,À Rebour‘). Auflösung der Seele in tausend Einzel-sensationen. Das Gemüt rettet sich in die Lyrik (Symbolismus).“<sup>1</sup>

Die Zerstörung und Auflösung des Begriffs Seele legt das Bedürfnis einer Neuetablierung nahe, einer *Rettung des Gemüts* – wie Hofmannsthal hier diagnostiziert – einer Flucht in ästhetische, „antimaterialistische“<sup>2</sup>, symbolische Bereiche, die dem Individuum Raum geben für sein Seelenleben, seine Empfindungen, die nicht unter der Lupe objektiver, wissenschaftlicher Analyse sichtbar gemacht werden können – wohl aber in einem literarisch nachvollzogenen Wechselspiel zwischen Körper und Seele.<sup>3</sup>

Der Grund für das Festhalten an der Aussagekraft des Körpers zur Zeit der Jahrhundertwende ist also nicht länger nur von Faktizität- und Objektivitätsdenken bestimmt, sondern von einem individuellen Bedürfnis her erklärbar. Der Versuch des Individuums, sein im Kontext der Zeit destabilisiertes Ich, sich selbst, zu erfassen und abzugrenzen, erscheint als ein spezifisches Problem der Jahrhundertwende. Die Körperkodierung im Rahmen physiognomischer und pathognomischer Gestaltung kann als ein Ansatz gelesen werden, die entstandene Lücke zwischen Ich, Seele, Körper, biologischer und psychologischer Determination zu schließen, um sich neu orientieren zu können und eine Teil-Autonomie zu verhandeln: Einerseits ist es ein Kampf gegen Determination und Auflösung des Ich, andererseits kann es als eine Suche nach Bestimmung verstanden werden. Die Betrachtung des Leibes als zusammenhaltende Einheit der den Menschen ausmachenden Aspekte liegt nahe, denn hier spielen alle Aspekte der Wesenheit Mensch eine Rolle bei der ‚Funktionsfähigkeit‘ und einem sinnstiftenden Leben.<sup>4</sup> Themenschwerpunkte sind hier nicht länger physiognomisch deduzierbare Schönheit,

---

<sup>1</sup> HvH Werke: Reden u. Aufsätze, Aufzeichnungen aus dem Nachlass, S. 379.

<sup>2</sup> Fähnders: S. 89.

<sup>3</sup> Parallelen zu diesen Gedanken finden sich auch bei Oscar Wilde. In *De Profundis* etwa äußert sich Wilde über eine solche Einheit aus wechselseitiger Bedingtheit im Kontext der Suche des Künstlers: „nach einer Lebensform, bei der Leib und Seele eins und unteilbar sind: bei der das Äußere der Ausdruck des Innern ist: bei der die Form den Inhalt enthüllt.“ (Wilde: Ein Brief aus dem Zuchthaus zu Reading (De Profundis). S. 462) Wenig später heißt es: „In jedem Augenblick des Lebens ist man gleichermaßen das, was man gewesen ist, und das, was man sein wird. Die Kunst ist ein Symbol, weil der Mensch ein Symbol ist.“ (Wilde: Ein Brief aus dem Zuchthaus zu Reading (De Profundis). S. 466)

<sup>4</sup> Man denke hier etwa an Schopenhauers und auch Nietzsches Darlegungen des Verständnisses des „Leibes als unhintergehbare[r] Ausgangspunkt der Welterschließung“. Pegatzky, Stefan: S. 23. Vgl. dazu auch ausführlicher: *Einleitung, Philosophische Ausarbeitungen der ‚Leib‘-Thematik*.

Tugend und Moral zur Selbstvergewisserung und politischen Legitimation eines Bürgertums. Vielmehr handelt es sich um verschiedene, sich überlagernde Themenkomplexe, die die Frage nach biologischer und sozialer Determination und nach Erkenntnis vermittelt dezidiert Beobachtung neu verhandeln. Ausprägungen dieser Themenkomplexe finden sich in einer pathognomisch inszenierten Maskerade und Verhüllung des sich um Souveränität bemühen Ichs und seines Körpers. Dabei ist der Körper absichtlich an der Oberfläche kultiviertes Zeichen zur Provokation und Exposition der Distanz des Individuums zur Gesellschaft und seiner unabhängigen Geisteshaltung.<sup>1</sup> In einer Nachaußenverlagerung einzelner, gegebenenfalls auch ‚flüchtiger‘ Aspekte des Ichs/der Seele in dauerhafte Körper zeigt sich eine Nutzbarmachung von Dingphysiognomik, die einer Selbstvergegenwärtigung dienlich ist und symbolische Züge trägt. Sie kann auch der Bemühung zugerechnet werden, einer Auflösung des Ichs entgegenzuwirken und es zu fixieren. Darüber hinaus fungiert der Körper als unwillkürliches Zeichen für einen je individuellen Lebenslaufs, der psychischen Zerrüttung und der Krankheit der jeweiligen Person. Gesamtgesellschaftlich gesehen erweist er sich mitunter als Signifikant eines geistigen und körperlichen Verfalls der Menschheit<sup>2</sup>. Relevant erscheint dabei der zeitgenössische physiognomische Blick auf die Großstadtmasse<sup>3</sup>: Giovanni Gurisatti spricht in diesem Kontext von jenen anonymen, im Kollektiv auftretenden Großstadtmenschen, die – mit Bezug auf den anonymen Massenmensch von Baudelaire, Poe, Simmel, Sprengler, Kracauer und Benjamin – nicht länger aktives Subjekt, sondern passives Objekt sind. Er konstatiert, dass bereits Lichtenberg das Gesicht des Großstadtmenschen mit Anzeichen eines ‚Zurückgangs im Charakter‘ und von der Eintönigkeit der Großstadt geprägt beschreibt. Das Individuum will sich von der Hässlichkeit der Realität distanzieren, auch von der Gesamtdiagnose ‚Degeneration‘. Dies führt auch zu eben jenem Rückzug in das eigene Seelenleben und zur isolierenden Abgrenzung<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Sennett formuliert passend hierzu aus soziologischem Blickwinkel: „Die Diskretion hatte im 19. Jahrhundert eine merkwürdige Gestalt. [...] Neben der Privatsphäre als einem Feld interaktiven Ausdrucks gab es jene Kultur, in der einander Fremde den Charakter ihres Gegenübers aufgrund von dessen Aussehens und Kleidung entzifferten. Die Großstadt war eine fiebernde ‚comédie‘, doch nur wenige Menschen spielten darin eine aktive Rolle.“ (Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*. S. 175)

<sup>2</sup> Vgl. hierzu die ausführlichen Erläuterungen zu der Zeit der *Décadence* und des *Ästhetizismus* und den hier dargelegten sozio-kulturellen Entwicklungen und Körperdiskursen in der *Einleitung*, Unterkapitel 2. *Die Zeit der Décadence und des Ästhetizismus: Kontext der drei Autoren und der zu untersuchenden Texte*.

<sup>3</sup> Vgl. Gurisatti: *Die Beredsamkeit des Körpers*. S. 415.

<sup>4</sup> Der Soziologe Richard Sennett erläutert den Problemhintergrund im zeitgenössischen Kontext des Industriekapitalismus: „Die Überzeugung, Diskretion sei vonnöten, wenn Menschen miteinander interagieren, verweist auf ein [...] Symptom des Unbehagens in der Gesellschaft: auf den Wunsch, das eigene Fühlen einzuschränken, um nicht anderen die Empfindungen unwillkürlich zu offenbaren.“ (Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*. S. 175).

Die Décadence-Autoren greifen diese Problemstellungen auf, indem sie das Individuum als „Träger der Decomposition“<sup>1</sup> im Kontext eines Verfalls moralischer und sozialer Wertungskategorien<sup>2</sup> literarisch verarbeiten: der Fokus fällt dabei unter anderem auf die damit einhergehende „Gleich-Gültigkeit“<sup>3</sup> der Dinge und ihren selbstreferentiellen Wert, bei dem der physiognomische und pathognomische Blick auf das Detail als pars pro toto tiefe Erkenntnisse<sup>4</sup> bietet, denn der Blick für das Ganze und für das Individuum<sup>5</sup> ist verloren gegangen.

Am Ende des 19. Jahrhunderts übernimmt also die durch Ausstaffierung der Umgebung durch Accessoires (Dingphysiognomik) und die durch künstliche Stilisierung des Körpers stattfindende Physiognomik eine identitätsstiftende Rolle in der Literatur. Der Körper wird seiner Natürlichkeit entwurzelt und erhält einen durch das Individuum selbst konstituierten anderen Aussagewert: Der Ablehnung der Natur und damit auch der im Körperausdruck immanenten faktisch-menschlichen Natur folgt die Verlagerung ihres Persönlichkeitsausdrucks<sup>6</sup> im Rahmen der physiognomischen/pathognomischen Deutungssphäre in die Kunst und in Konsumgüter – aber nicht in jene der industriellen Massenfertigung, sondern gerade in einzigartige, nach individuellen Bedürfnissen zugeschnittene Maßanfertigungen, von denen die Protagonisten umfangreiche Sammlungen anlegen. In der Kunst erhalten neben dem Visuellen auch andere, nicht-visuelle Bereiche

---

<sup>1</sup> Kafitz: *Décadence in Deutschland*. S. 276.

<sup>2</sup> Vgl. Kafitz: *Décadence in Deutschland*. S. 78.

<sup>3</sup> Kafitz: *Décadence in Deutschland*. S. 141–142. Vgl. a. Kafitz: *Décadence in Deutschland*. S. 280.

<sup>4</sup> Vgl. Christians, Heiko: *Gesicht, Gestalt, Ornament. Überlegungen zum epistemologischen Ort der Physiognomik zwischen Hermeneutik und Mediengeschichte*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Volume 74. Issue 1. S. 84–110. 2000: Hier heißt es über den modernen Physiognomiker nach Simmel: Die Aufgabe dieser Betrachtung sei, „daß sich von jedem Punkt an der Oberfläche des Daseins, so sehr er nur in und aus dieser erwachsen scheint, ein Senkblei in die Tiefe der Seele schicken läßt.“ (Christians: *Gesicht, Gestalt, Ornament*. S. 97)

<sup>5</sup> Vgl. Dieter Kafitz: Die Menschen selbst sind „auseinandergesprenge Teile und Teilchen, unzusammenhängende Splitter eines Ganzen, das nicht vorhanden ist.“ Kafitz bezieht sich hier auf Siegfried Kracauers *Straßen in Berlin und anderswo*. (Kafitz: *Décadence in Deutschland*. S. 39 und Kracauer, Siegfried: *Straßen in Berlin und anderswo*. Berlin: Das Arsenal 1987)

<sup>6</sup> In diesem Kontext erscheint auch eine These Karl Marx' (1818–1883) aufschlussreich, die Sennett resümiert. Dabei werden: „Waren als Statuswerte oder als Ausdruck der Persönlichkeit des Käufers“ verstanden. (Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*. S. 172) Sennett exemplifiziert dies anhand eines Kleides und eines gußeisernen Topfes: „Um 1750 hatte ein Kleidungsstück nichts mit dem zu tun, was man selbst empfand; es war ein aufwendiges, willkürliches Kennzeichen für den Platz, den man in der Gesellschaft einnahm, und je höher dieser Rang war, desto mehr Freiheit hatte man, gemäß einem Kanon ungeschriebener Regeln mit diesem Gegenstand, der eigenen Erscheinung, zu spielen. Um 1891 konnte einem das richtige Kleid, auch wenn es ‚von der Stange‘ und gar nicht besonders hübsch war, das Gefühl geben, man sei züchtig oder verrucht, je nachdem, denn die Kleider waren ‚Ausdruck‘ des Selbst.“ Der „schwarze gußeiserne Topf“ wird gekauft, weil er durch Werbung Attribute wie „die ‚geheimnisvolle, verführerische Küche des Orients‘ in sich birgt“ und im Kontext des „Glaubens an die Allgegenwart menschlicher Charaktereigenschaften“ dem Persönlichkeitsausdruck dienlich ist. (Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*. S. 173)

(Gehörsinn, Geruchssinn) quasi-physiognomische Aufmerksamkeit. Festzustellen ist dies unter anderem bei Baudelaire, Flaubert und Huysmans. Huysmans entwickelt in *Gegen den Strich* u. a. eine Grammatik der Düfte und eine Mundorgel, die sich aus dem Geschmack unterschiedlicher Liköre zusammensetzt und in ihrer spezifischen Komposition das Individuum in seiner Unverwechselbarkeit kennzeichnen.<sup>1</sup>

Diese neuen, physiognomischen Kommunikationsformen sind – abgesehen vom Dandy, der eines Publikums bedarf – reduziert auf eine auto-kommunikative Individuation, d. h. der Décadent, wie er hier untersucht wird, zeigt Tendenzen einer ganz selbstbezüglichen Kommunikation selbstreferentiell, über sich selbst, zu sich selbst, ohne einen anderen Rezipienten in diesen Akt zu integrieren. Allein der Leser erhält Zugang zu diesem privaten Äußerungsakt. Die Figuren kommunizieren kaum verbal, genauer gesagt fast ausschließlich körper- bzw. objektbezogen. Diese auf Objekten basierende Physiognomik einer nach außen verlagerten Identität innerhalb des ästhetischen Refugiums wird jedoch am Ende der Erzählungen wieder abgelöst von der ursprünglichen Physiognomik und Pathognomik des natürlichen Körpers, der in seiner Dominanz der Leib-Seele-Einheit Geltung beansprucht.

Die physiognomische und pathognomische Verarbeitung der ‚Pathologisierung der Décadence‘ in der Literatur, d. h. in den hier untersuchten Texten, spiegelt das Bedürfnis, die kategorische Deduzierbarkeit des Menschen über Körpermerkmale und Vererbung infrage zu stellen und gleichzeitig bestätigt zu sehen. In diesem Kontext wird auch die Hinzunahme weiterer Erscheinungsformen eines (quasi-)physiognomischen Ausdrucks verständlich – während die medizinischen Befunde für eine umfassende Diagnose nicht ausreichen – gewähren sie dem Individuum eigene quasi-pathognomische Gestaltungsmöglichkeiten.

Letztendlich wird in den Texten neben der Frage, ob das Individuum in der Lage ist, den gegebenen Körper zu überwinden und sich über gesellschaftliche und körperliche Determination hinwegzusetzen, die Frage verhandelt, wie dieses Fluchtverhalten zu bewerten ist und von welchem Standpunkt aus ein Urteil gesprochen werden kann.

Ihren moralisch distanzierten Standpunkt beibehaltend bedienen sich die Autoren einer indirekten Bewertung durch eine durch das Leben vorgenommene Veränderung der Protagonisten auf der Ebene des Sichtbaren – auf physiognomischer bzw. pathognomischer Ebene.

---

<sup>1</sup> Vgl. Neumann: „Rede, damit ich dich sehe“. S. 105.

#### ***4. Die Authentizität des Ausdrucks in der Literatur***

Die berechtigte Kritik an der alltagsweltlichen Verallgemeinerbarkeit physiognomischen Urteilens, verliert ihre Geltung in der Literatur, denn hier ist Körpersemiotik intentional eingesetzt, um den Leser in seinem physiognomischen Blick zu lenken und Erkenntnis zu vermitteln.

„Nonverbales Verhalten erlaubt (mit und ohne gleichzeitige verbale Mitteilung) Rückschlüsse über Gefühle, Gedanken, Persönlichkeitsstrukturen und Einstellungen der Interaktanten; es gibt Aufschluß über den sozialen Status und die sozialen Rollen, in denen Personen einander begegnen, und läßt die Machtverteilung zwischen ihnen erkennen“<sup>1</sup>.

Die Relevanz einer Interpretation des physiognomischen Informationsangebotes eines Werkes wird dadurch erreicht, dass der Autor bestimmte physiognomische Aspekte als unwillkürlich und von der Figur unbewusst vollzogen vermittelt und sie mit den Gedanken und Gefühlen korrespondieren lässt, die nur vom Leser erfahren werden, nicht jedoch im Erfahrungsbereich der anderen Protagonisten liegen.

Die Körpersemiotik, darunter versteht sich hier nonverbale Kommunikation mittels Körperausdruck, ist von entscheidender Bedeutung in der literarischen Figurengestaltung. Sie lässt sich in unterschiedliche Kategorien gliedern. Barbara Korte erstellt in ihrer Studie zur Körpersprache in der Literatur ein über Epochengrenzen hinausgehendes Beschreibungsmodell zur Identifizierung und Differenzierung unterschiedlicher Arten und Funktionen literarischer Körpersprache. Dabei geht es ihr vorrangig um die Semiotik des bewegten Körpers. Hierfür unterteilt sie Körpersemiotik in drei Modi: Die Kinetik betrifft Körperbewegungen, Körperhaltungen, Gesichtsausdruck, Blickverhalten, automatische physiologische und physiochemische Reaktionen (Zittern, Farbwechsel, Perspiration usw.), Gesten (Gebärden) und Aktionen. Der zweite Bereich ist die Haptik, die all jenes behandelt, das mit Berührung und Anfassen (Oberflächenstruktur erspüren, Körperkontakt) zu tun hat. Die Proxematik schließlich beschäftigt sich mit dem Raum und den darin befindlichen Figurenkonstellationen und -positionen (Interpersonale Distanz, Raumorientierung).<sup>2</sup>

Diesen nonverbalen Kommunikationsmodi ist aus der Sicht dieser Untersuchung ein vierter Bereich anzugliedern: der der Anatomie und Physiologie (mit Bezug auf Aspekte der Physiognomik), insbesondere des Körperbaus, seiner Konstitution und Disposition.

---

<sup>1</sup> Korte: Körpersprache in der Literatur. S. 59.

<sup>2</sup> Vgl. Korte: Körpersprache in der Literatur. S. 38 f.

Den Bereich der Pathognomik betrachtet Korte getrennt von den Modi als eigene funktionale Kategorie – die der *Emotionsdarstellung*.

„Der spontane körperliche Ausdruck einiger elementarer und intensiver Gefühle (Überraschung, Furcht, Ekel, Zorn, Glück, Traurigkeit) ist eine angeborene Universalie menschlichen Verhaltens, wenn auch kulturelle Unterschiede hinsichtlich der Kontrolle dieses Ausdrucks in bestimmten Umgebungen und sozialen Rollen bestehen“.

Weiter heißt es:

„Die Reflexion über den Körperausdruck der Gefühle, mit einem alten Begriff als Pathognomik bezeichnet, hat eine entsprechend lange Tradition von der Antike über die psychologischen Schriften der Renaissance bis zur Ausdruckspsychologie seit Ende des 19. Jahrhunderts. Sie bildet auch einen Hauptzweig der heutigen NVK-Forschung, die hierfür eine eigene funktionale Kategorie vorsieht. Als *emotional display* (= Emotions-Darstellung) wird im Folgenden solche Körpersprache verstanden, die *momentane* psychische Befindlichkeiten einer Figur anzeigt, also Affekte, Stimmungen und andere vorübergehende Gemütsverfassungen.“<sup>1</sup>

Diese Definition zeigt signifikante Überschneidung mit jenem kinetischen Modus, der bereits Gestik, Mimik und andere flüchtige und unwillkürliche Reaktionen beinhaltet. Da die Pathognomik meiner Ansicht nach nicht auf Emotionen reduzierbar ist – was sich auch in den vorangegangenen Definitionen und Erläuterungen widerspiegelt – und sowohl momentane und spontane, als auch habitualisierte Gestik und Mimik als Ausdruck von Gedanken, Emotionen und Erfahrungen einschließt, scheint eine Trennung dieser beiden Modi von Emotionsdarstellung und Kinetik in meiner Untersuchung nicht angebracht, insbesondere, weil hier vor allem die prozesshafte Formung des pathognomischen Ausdrucks viel Aufmerksamkeit erhält.

Insoweit handelt es sich bisher um Vorüberlegungen zur Erschließung der physiognomischen/pathognomischen Modalitäten, die in den drei hier untersuchten Texten vielfältig präsent und von signifikanter Bedeutung für die Untersuchungsziele dieser Studie sind. Offensichtlichster Grund für diese Präsenz ist der in allen drei Texten gegebene Sachverhalt der „Ästhetizismen“ – bei denen die ansichtige Schönheit erzählerisch entworfen und problematisiert wird (am unmittelbarsten mit dem *Bildnis des Dorian Gray*). Und das Erkenntnisverfahren der Physiognomik/Pathognomik dient der Erschließung der Sichtbarkeit der Zeichen am Körper des Menschen. Wie diese beiden Sichtbarkeiten (das ästhetizistisch

---

<sup>1</sup> Korte: Körpersprache in der Literatur. S. 41.

Schöne und das Physiognomische/Pathognomische der körperlichen Zeichen) in den drei Texten auffällig koexistent sind, ist im Folgenden genauer zu erörtern. Und mit den zuvor entwickelten Überlegungen der zeitgenössischen Philosophie in einem größeren Zusammenhang zu erwägen.

## **KAPITEL VI: FIGURENANALYSE 3: SCHULD UND STRAFE AUS DER SICHT PHYSIOGNOMISCHER UND PATHOGNOMISCHER GESTALTUNGSMUSTER**

Die Frage nach Schuld und Strafe forscht nach der Selbstverantwortlichkeit des Individuums und einem allgemeingültigen Bewertungsmaßstab. Der Bereich der Selbstverantwortlichkeit ist bei den Protagonisten des *Esseintes*, *Dorian Gray* und dem *Kaufmannssohn* anhand ihrer intellektuell-ästhetischen Fluchten textinhaltlich nachgezeichnet und aus gesellschaftlicher und philosophischer Sicht bewertet worden. Dieses Kapitel wirft nun den Blick auf die in den Texten realisierten physiognomischen und pathognomischen Gestaltungsmuster dieser Thematik, welche auch eine weitere Bewertungsebene festschreiben. Dabei erscheint die physiognomische und pathognomische Gestaltung der Protagonisten als ein von den Autoren verwendetes Mittel zur Illustrierung einer stummen Korrespondenz zwischen den Bestandteilen des Leibes und so als eine Methode zur Bewertung der Gedanken und Handlungen der Figuren durch eine den Bestandteilen des Leibes noch einmal übergeordnete Instanz, welche sich innerhalb wissenschaftlicher Forschungsdisziplinen nicht erfassen lässt.

Im Unterschied zu literarischen Figuren aus dem 18. Jahrhundert gibt es bei den modernen Texten Momente, wo nicht der spontane unverfälschte physiognomische Ausdruck im Vordergrund steht, sondern wo die ästhetizistische Stilisierung greift, wo das physiognomische Inszenieren der Texte ästhetizistisch konzipiert ist. Diese neue Form der physiognomischen und pathognomischen Zeichnung dient der Entkräftung der zeitgenössischen Körperfundierung und verweist auf die intellektuell-ästhetisch begründeten Emanzipationsbestrebungen der *Décadents*: Die bei *Huysmans*, *Wilde* und *Hofmannsthal* geschilderte Physiognomik und Pathognomik der Protagonisten und deren eigens geltend gemachte Deutung der von ihnen beobachteten Figuren nach ihrem Aussehen legen dem Leser die Relevanz kontinuierlich deduzierbarer Körperkodierung nahe; sowie eine dadurch erschaffene weitere Deutungs- und Bewertungsebene, welche auf der Ebene nonverbaler Kommunikation stattfindet. Die Körperkodierung ist dabei jedoch von zweierlei Ausrichtung. Erstens ist der Körper bewusst gestaltetes Zeichen, das durch Stilisierung, Ausstaffierung (Kleidung, Schmuck, Schminke) und Kontrolle von Bewegungsabläufen (Mimik, Gestik,

Benimm) zur Exposition und Inszenierung der eigenen Persönlichkeit<sup>1</sup> und Lebensphilosophie der Décadents dient und damit den Körper zu einem ästhetisch manipulierbaren Konstrukt sozialer Interaktion degradiert und seine Natürlichkeit mit ihren fundamentalen Funktionen negiert. Zweitens ist dieses Konzept konterkariert von der Erscheinungsweise des Körpers als einem in vielerlei Hinsicht unwillkürlichen Zeichen, das sich der Kontrolle des Individuums entzieht. Als unwillkürliches Zeichen gelten hier ererbte Schwächen und persönliche Dispositionen, die zunächst teils sichtbar, teils unsichtbar existieren und gegebenenfalls im Hintergrund wirksam sind. Weitere unwillkürliche Zeichen sind pathognomische Spuren, die sich auf Grund des Lebenswandels auf dem Körper manifestieren. Die unwillkürlichen Zeichen sind es, die zwar kurzfristig überschminkt und verborgen werden können, langfristig jedoch zum Vorschein treten und dem Décadent seine Autonomie bei der Selbstkultivierung und -gestaltung letztlich aberkennen und der Gesellschaft und dem Leser auf pathognomischem Wege Aufschluss über ihr wahres Wesen, ihre Vergangenheit und ihre körperlichen Anlagen und Bedingungen geben.

Das Bewusstsein über diese unausweichliche, unwillkürliche Zeichnung vertreibt den Décadent aus seinem Körper in die Kunst und hier auf die Suche nach kostbaren Gegenständen, Düften und Geschmäckern, die sein ästhetisches Lebensprinzip, seine individuellen Fantasien und Wesenszüge und damit auch ihn selbst in anorganischer, unvergänglicher und unabhängiger, wenn gleich nur stilisierter Form verkörpern sollen.

### ***1. Physiognomische und pathognomische Deutungsmomente in ‚Gegen den Strich‘***

Indem Huysmans den Protagonisten selbst zu einem Physiognomen macht, der seine Ansicht und sein Urteil<sup>1</sup> über die dekadente Gesellschaft und ihre Entwicklung anhand des Aussehens, Gebarens, Mimens und Ausstaffierens der Menschen in seinem Wahrnehmungsfeld expliziert, weist er dem Bereich der äußeren Erscheinung auch für den Leser einen entscheidenden Stellenwert zu. Dabei kommt es zu Unterscheidungen zwischen unterschiedlichen

---

<sup>1</sup> Sennett, Richard: Die ‚Persönlichkeit‘ wird nach dem amerikanischen Soziologen Richard Sennett im 19. Jahrhundert als „menschliche Konstante“ betrachtet. „Der unmittelbare Eindruck, den ein einzelner [...] hervorrief, galt als Indikator seiner ‚Persönlichkeit‘.“ Bei der Persönlichkeit wurde „keine Differenz zwischen dem äußeren Erscheinungsbild der Gefühle und dem inneren Wesen des Menschen, der sie empfindet“, gesehen. (Sennett: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. S. 178)

Nationalitäten, Gesellschaftsschichten, Berufsgruppen und den beiden Geschlechtern. Die an den Menschen in ihren Taten und Worten beobachtbare Dummheit beispielsweise spiegelt sich für des Esseintes auch auf deren Gesichtern und deren Mimik wider und die damit einhergehenden impliziten Selbstoffenbarungen sind ihm unerträglich:

„Tatsächlich litt er am Anblick gewisser Physiognomien, betrachtete die wohlwollenden oder bärbeißigen Mienen mancher Gesichter fast als Beleidigung [...]“ (62)

Des Esseintes ist jedoch oft unfreiwilliger und selbst passiv betroffener Physiognom: Die Physiognomik der Gesichter wirkt durch ihre vom Text vorgegebene, scheinbar natürliche Bedeutsamkeit gezwungenermaßen auf des Esseintes' Wohlbefinden, da dieser in den letzten Monaten seines Aufenthaltes in Paris eine außergewöhnliche Empfindlichkeit in Bezug auf das Aussehen anderer Menschen und auch Gegenstände entwickelt. Es heißt, dass er

„durch die Hypochondrie verzagt und vom Lebensüberdruß niedergedrückt, zu einer solchen Empfindlichkeit der Nerven gelangt war, daß der Anblick eines mißfälligen Gegenstandes oder Wesens sich tief in sein Gehirn prägte und es mehrerer Tage bedurfte, um diesen Eindruck auch nur ein wenig zu verwischen, war das beiläufig gestreifte menschliche Gesicht auf der Straße eine seiner peinvollsten Martern gewesen“ (62)

Die aus der Beobachtung empfangenen Informationen sind ihm valide Stützpfiler seiner Ansicht über die verachtungsvollen Beweggründe der Menschen seiner Zeit. Auch im Dorf von Fontenay hat er Begegnungen mit Menschen, durch die „sein Grauen vor dem menschlichen Angesicht“ (61) weiterwächst. Er sieht dort „dickbäuchige Bürger mit Backenbärten“ und „schnauzbärtige Figuren, die die Köpfe von Ratsherren und Militärs zur Schau trugen wie das heilige Sakrament“ (61) Die in ihrer Haltung verkörperte Arroganz und Selbstgewichtigkeit ist des Esseintes, der die Motivation der Personen durchschaut, zuwider. Sein Urteil über den Adel ist ebenso vernichtend. Dabei bezieht er sich auf den äußeren und inneren Verfall dieser Gesellschaftsschicht. Die Pathognomik findet hier besondere Beachtung: „Muhmen, uralte wie die Schöpfung“ und Männer, *unbeweglich* und *nichtssagend* repräsentieren die degenerierte Aristokratie und „in ihnen erschienen des Esseintes die Nachfahren heldenhafter Ahnen, die letzten Zweige junkerlicher Geschlechter mit den Zügen katarrhalischer und aberwitziger Greise“ (39) Das Pendant zu diesem pathognomisch deduzierbaren körperlichen Verfall bildet die geistige Rückschrittlichkeit: „die Aristokratie

---

<sup>1</sup> Fischer stellt ebenfalls fest, dass die von des Esseintes beobachteten Physiognomien als pars pro toto für seine Ablehnung der Gesellschaft zu verstehen sind. (Vgl. Fischer: *Dédoublement*. S. 172)

war in Schwachsinn oder Unflat umgekippt. Sie erlosch im geistigen Verfall ihrer Nachkommen, deren Fähigkeiten mit jeder Generation abnahmen und zu Gorillainstinkten verkamen“ (266). Der Vergleich mit Affen – einer Implikation evolutionären Rückschritts, körperlichen und geistigen Verfalls und Degeneration – zieht sich auch in anderen physiognomischen Beschreibungen fort, denn des Esseintes beschränkt sein Urteil über die Gesellschaft nicht auf die Franzosen allein. Auf seiner Reise nach London beobachtet er besonders aufmerksam die Physiognomien der Engländer und Amerikaner in Paris, die er gestützt auf ihr Verhalten, ihr Aussehen und ihre Kleidung einer Einschätzung unterzieht:

„Rings um ihn wimmelte es von Engländern: vom Gehabe bleicher Clergymen, schwarzgekleidet von Kopf bis Fuß, mit weichen Hüten, Schnürschuhen, mit endlosen, auf der Brust mit Knöpfchen zusammengehefteten Gehröcken, das Kinn rasiert, mit runden Brillen, fettigen, flachen Haaren; von Vollmondgesichtern wie von Darmhändlern und von Doggenschnauzen mit apoplektischen Hälsen, mit Ohren wie Tomaten, weinroten Backen, blutunterlaufenen und stumpfsinnigen Augen, mit halskrausenartigen Bärten, ähnlich jenen gewisser Großaffen“. (176 f.)

Des Esseintes stellt in seinen Beschreibungen einen Bezug her zwischen dem Beobachtbaren und der Thematik, die ihn am meisten beschäftigt: Die *Décadence* zeigt sich derart auch bei den Engländern und eine Verwandtschaft mit der Tierwelt erscheint bei den dem Verfall geweihten Menschen erneut zum Vorschein zu treten. Dabei richtet sich des Esseintes physiognomische Deutung nicht auf eine einzelne Person, sondern gegen ein Massenphänomen, dem er grundsätzliche Eigenschaften zuschreibt und die er am Äußeren der Menschen festmacht. Bei der Identifikation der Engländer dienen ihm in dem Weinkeller, in dem er seine Beobachtungen tätigt, auch die typisierten Charaktere Dickens, deren Gewohnheiten man ihnen ansieht (z.B. ihre Vorliebe für Portweine (177)). Das Gesicht, inklusive Gesichtszüge, Haut, Hautfarbe und Augen liefert Anhaltspunkte für charakterliche Eigentümlichkeiten und Lebensweisen, die auf verschiedene Typen des Engländers verweisen. Des Esseintes ist in der Lage, anhand physiognomischer Indizien, einen Amerikaner in der Menge zu identifizieren. Dessen charakterisierende Eigenschaften sind ebenfalls in fragmentarischer physiognomischer Manier beschrieben (176 f.).

Seine Kenntnisse im Zusammenhang mit der Bedeutung und den Raffinessen der persönlichen Ausstaffierung durch Kleidung macht sich des Esseintes bei seinen gesellschaftlichen Auftritten seit jeher zunutze. In diesem Fall – bei seinem Zwischenstopp in Paris auf dem Weg nach London – erkennt er, dass die Kleidung bei den Engländern eine einheitliche ist und er also sehr zufrieden mit sich sein kann, da es ihm gelungen ist, sich mithilfe seiner Kleidung zu tarnen:

„keiner von ihnen lachte, und alle waren mit grauem Cheviot bekleidet, der nankinggelb und löschpapierrosa gestreift war. Er warf einen entzückten Blick auf seine Kleidung, deren Farbe und Schnitt sich nicht fühlbar von der der anderen unterschied; und er verspürte Befriedigung dabei, in diesem Milieu nicht aus dem Rahmen zu fallen, in gewisser Weise und oberflächlich ein naturalisierter Bürger von London zu sein.“ (180 f.)

Ganz entgegen seiner ausschweifenden Lebensphase in Paris, in der es ihm alles gilt, aus der Reihe zu fallen, erfreut des Esseintes sich nun daran, mit seiner Umgebung zu verschmelzen und sich einer Beobachtung und Deutung durch die Anwesenden zu entziehen, indem er sich hinter einer *naturalisierten* Maske versteckt. Dies kann als Indiz dafür verstanden werden, dass des Esseintes, um sich einer persönlichkeitspezifischen Interpretation zu entziehen, den Körper bewusst für die non-verbale Kommunikation einsetzt. Ausstaffierung ist für ihn in besonderem Maß von Bedeutung, da der Mensch sich so seinem natürlichen Aussehen und dem gesellschaftlich vorgegebenen Kleidungskodex entziehen oder diese zu seinem Zwecke nutzen kann. Des Esseintes praktiziert dies nicht nur an sich selbst, sondern weiß es auch an anderen zu schätzen. Dem normalen Erscheinungsbild der Frauen gegenüber bevorzugt er Prostituierte, da sie sich herausputzen und so durch ihre Künstlichkeit weitaus schöner sind (223)<sup>1</sup>. Hier entsprechen die Künstlichkeit und die Rollen, die diese Frauen zu spielen wissen, seinem Anspruch von Ästhetik und Illusion (110). Das Ästhetische und Interessante stehen um die Jahrhundertwende in enger Verbindung mit dem Fremden, Geheimnisvollen und Unnatürlichen. Um diesem Anspruch zu genügen, wird der Körper in seiner Bedeutung als Ausgangspunkt der Wissenserschließung durch ästhetische Stilisierung und Masken destabilisiert und in Frage gestellt. Diese Raffinessen jedoch, so des Esseintes' Beobachtung, weichen mit der Dezimierung der Bordelle und Freudenhäuser den primitiveren Formen der Prostitution in Kneipen und Cafés. So verschiebt sich der Fokus von der physiognomischen Beobachtung hin zur pathognomischen Beurteilung. Es sind Frauen,

„die sich schleppend und mit vorgerecktem Hals wie Gänse vorwärts bewegten; andere kraftlos auf Bänken hängend, wetzten ihre Ellbogen auf den Marmorplatten der Tische und brüteten summend, die Schläfen zwischen den Fäusten, vor sich hin; wieder andere, aufrecht vor Spiegeln stehend, wiegten sich in den Hüften und klimperten mit den Fingerspitzen auf ihren falschen, von einem Coiffeur getönten Haaren; [...] Die meisten hatten plumpe Züge, heisere Stimmen, weiche Brüste und

---

<sup>1</sup> Lord Henry äußert sich ähnlich: er bevorzugt die Geschminkten vor den Natürlichen, da sie so geheimnisvoller sind (75). Parallelen hierzu sind auch bei Baudelaire zu finden. Vgl. Baudelaire: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857–1860. Baudelaire äußert sich hierzu im Aufsatz „Der Maler des modernen Lebens“ (Kapitel X „Die Frau“ (Baudelaire: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857–1860. S. 246 f.) und Kapitel XI „Lobrede auf das Schminken“ (Baudelaire: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857–1860. S. 249 f.)).

bemalte Augen, und alle ließen sie wie Automaten, die alle auf einmal vom selben Schlüssel aufgezogen waren, im selben Ton dieselben Aufmunterungen vom Stapel, verzapften mit demselben Lächeln dieselben verschrobenen Ausdrücke, dieselben wunderlichen Bemerkungen.“ (220 f.)

Das Äußere dieser Frauen – die Gesichtszüge, die Körperhaltung, die Kleidung – spiegelt ihr Leben und ihr Inneres wider, denn nichts an ihnen erinnert noch an geheimnisvolle Masken und künstlerische Darbietungen. Sie legen zwar Masken aus Schminke auf und färben sich die Haare, um über ihre körperliche Identität hinwegzutäuschen, jedoch in einer Weise, dass ihre Identitäten zu einer einzigen verschmelzen, anstatt sie hervorzuheben. Ihr Ausdruck in Mimik und Gestik, in Körpersprache und Worten ist überindividuell und steht für ein Massensyndrom, für kulturellen Verfall und Verlust der natürlichen und körperlichen Individualität. Ihre leichte Ersetzbarkeit in der Masse durch Oberflächlichkeit und Vergrobung des Einzelnen ist letztendlich wiederum Anzeichen der physiognomisch-pathognomisch deduzierbaren Dekadenz.

### ***Des Esseintes' ästhetische Körperinszenierung und seine natürliche Physiognomie und Pathognomik***

Jean des Esseintes' eigenes Aussehen dagegen ist für seine Individualität von physiognomischer und pathognomischer Prägnanz. Er ist mit siebzehn Jahren einziger Nachkomme des adeligen Geschlechts der Floresses des Esseintes. Des Esseintes ist äußerlich wie folgt beschrieben:

„der Herzog Jean, ein schwächlicher junger Mann von dreißig Jahren, blutarm und nervös, hohlwangig, mit kalten, stahlblauen Augen, einer vorwitzigen und dennoch geraden Nase, mit dünnen und schwächlichen Händen. Dank einem eigenartigen Vererbungsphänomen glich der letzte Sproß dem alten Ahnen, dem Mignon, von dem er den ungewöhnlichen blassblonden Spitzbart hatte und den zwiespältigen, zugleich matten und pfeifigen Ausdruck.“ (36)

In dieser Beschreibung finden sich äußere Erscheinungsmerkmale und körperliche Disposition gepaart mit Charaktereigenschaften. Dass des Esseintes' Aussehen von Relevanz ist, wird im Text anhand einer physiognomischen Einschätzung seines Gesichtsausdrucks entwickelt, die sich bereits während seiner Schullaufbahn bewahrheitet. Gesagt wird zu seiner Charakteristik: er sei unbelehrbar und spitzfindig und auch im Erwachsenenalter noch ersinne er Strategien, um Menschen zu manipulieren (108–111, 218).

Abgesehen von den vorausgeschickten physiognomischen und pathognomischen Analysen anderer Menschen seitens des Esseintes' gibt die am Protagonisten vorgenommene

pathognomische Veränderung im Laufe seiner lebensverneinenden Phase Aufschluss über die Bewertung des Protagonisten durch eine an den Leser herangetragenen Körperkodierung in Bezug auf die Krankheits- und Verbrechensthematik. Die inhaltliche Ebene expliziert bereits, dass des Esseintes' lebensfeindliches und mit selbstzerstörerischen Tendenzen durchzogenes Lebensprogramm nicht auf Dauer praktikierbar ist. Durch die Körperkodierung der Problematik mithilfe physiognomischer und pathognomischer Gestaltungselemente wird diese Existenzform darüber hinaus auf einer erzählerisch als objektiv präsentierten Metaebene als zum Scheitern verurteilt bewertbar und verleiht dieser kritischen Perspektive mehr Gewicht. Ein Blick auf die körperliche und geistige Entwicklung des Protagonisten hilft dabei, Hintergründe und Bedingungen, Anlagen und Eigenverschulden im Zusammenhang mit Krankheit und Leiden zu präzisieren. Der Erzähler nimmt nämlich ausdrücklich Bezug auf äußere Einflüsse, die des Esseintes Kontrolle entzogen sind und die er nicht selbst verschuldet hat. Zuerst benennt der Erzähler den Einfluss der Religion auf des Esseintes und dessen neurotische Hin- und Hergerissenheit in Glaubensfragen. Darüber hinaus kommt er auch auf den Anteil zu sprechen, den das Erbe seiner Familie an der Leidenskrise des Esseintes' mit verschuldet hat. Der Erzähler weist darauf hin, dass sich der Lebenswandel der Vorfahren (u. a. der Mignons), die unter der Herrschaft Heinrich III. gelebt haben, auf des Esseintes' Erbgut übertragen hat<sup>1</sup>:

„indem die Religion ein außermenschliches Ideal in dieser Seele hatte entstehen lassen, die sie durchströmt hatte und die ein Erbteil aus der Herrschaft Heinrich III. vielleicht dafür empfänglich machte, hatte sie auch das unrechtmäßige Ideal der Lüste aufgerührt. Ausschweifende und mystische Zwangsvorstellungen suchten in wirrem Durcheinander sein Gehirn heim“ (152 f.),

das der Gewöhnlichkeit der Welt entrinnen und sich „in ursprüngliche, in himmlische oder verfluchte Krisen“ stürzen will (153). Des Esseintes' ererbten Sehnsüchte sind bezeichnenderweise von einer Art, die sich bei ihm bereits mehrfach als destruktiv erwiesen hat. Bereits durch das Erträumen dieser Sehnsüchte fühlt er sich im fortgeschrittenen Stadium seiner Krankheit „vernichtet, gebrochen, fast todgeweiht“ (153). Zudem ist an die ererbte Blutarmut zu denken, auf die wiederholt Bezug genommen und womit des Esseintes' körperliche Kraftlosigkeit als gegebene Anlage identifiziert wird, die er jedoch lange Zeit unterdrücken kann. Des Esseintes' Krankheitsverlauf wird bei Wanda Klee mit einer Fallstudie verglichen, die sich auf die Körperdiskurse der zeitgenössischen Medizin stützt.

---

<sup>1</sup> Ebenso wie es bei Dorian Gray angedeutet wird (vgl. DG 196 f.).

Des Esseintes ist der Meinung zeitgenössischer Mediziner nach ein erblich vorbelasteter Degenerierter, dessen Perversionen und amoralische Praktiken Symptome seiner unverschuldeten Krankheit sind. Die Reaktion eines Arztes auf Huysmans' Roman bestätigt diese Annahme und gibt einen Einblick in die Resonanz, die in der Gesellschaft in Bezug auf diesen Roman zu finden ist:

„Die moralischen Entgleisungen und das psychische Leid sind für ihn [den Arzt] eine Folge der körperlichen Degeneration, für die des Esseintes nicht verantwortlich zu machen ist. Aufgrund seiner Disposition hat er beschränkte Entwicklungsmöglichkeiten: Der Charakter zeichnet die Defekte des Körpers zwangsläufig nach.“<sup>1</sup>

Da man – nach gängiger Meinung der zeitgenössischen Forschungsliteratur – des Esseintes geistige Zurechnungsfähigkeit auf Basis einer *körperbezogenen* Analyse anzweifelt, wird ersichtlich, warum des Esseintes aus Sicht der Gesellschaft als Kranker betrachtet wird und warum seinem intellektuellen Programm wenig Aufmerksamkeit zuteilwird. Der Körper steht im Zentrum der Betrachtung und Deutung des Menschen, die seelisch-geistige Verfassung des Individuums tritt gezwungenermaßen dahinter zurück. Huysmans gestaltet des Esseintes in einer solchen Weise, dass sein nonkonformes Lebensprogramm entschuldigt werden kann. Gleichzeitig versteckt sich aber in dessen intellektuellem Prinzip eine Komponente, die bisher wenig beachtet wurde. Es zeigt sich, dass das Individuum mehr als die Summe seiner körperlichen Bedingungen bildet und wieder (vor seinem Körper) an Bedeutung gewinnen kann – und durch seine Revolte auch gewinnen *will*. Oberflächlich geschieht dies, indem des Esseintes' konform mit seiner Leibesfeindlichkeit eine ästhetische Ich-Kultivierung vornimmt. Zunächst geschieht dies in einer reflektierten Stilisierung seines Körpers mit berechneter Außenwirkung als Dandy. Dabei gestaltet er seinen Körper zu einem widersprüchlichen Zeichen, das sich eindeutiger Identifizierung und seiner körperlichen Bestimmung versperrt. Später nimmt er eine Nachaußenverlagerung des Ichs in andere ästhetische Objekte und Wesen vor, um sich den gegebenen körperlichen Bedingungen und seiner Prägung zu entziehen und um seiner Unverwechselbarkeit Ausdruck zu verleihen. Der Protagonist setzt hier also bereits ein Signal, nämlich, dass er nicht über seinen Körper und seine Krankheiten als Mensch erfasst werden will und auch nicht werden kann. Diesem Bestreben und seiner Berechtigung wird dadurch Gewicht verliehen, dass des Esseintes ein intellektuelles Programm auch jenseits der Vererbungs- und Krankheitsthematik verfolgt. Auf diese Weise wird ein Rahmen geschaffen, in dem das Individuum Verantwortung übernehmen

---

<sup>1</sup> Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 116.

muss, und in dem die Frage nach Schuld und Strafe ins Blickfeld gerät und damit auch die Gestaltung einer ‚Verbrecherfigur‘, die nicht nach gängigen Standards bemessen wird: des Esseintes erscheint als eine Figur, die nicht aufgrund ihrer gesellschaftlichen Autonomiebestrebungen verurteilt wird, sondern wegen ihrer intellektuell begründeten Körper-, Leibes- und Lebensfeindlichkeit, die sich mitunter in der Emanzipation vom Körperfundament ausdrückt.

Die Schuldzuweisung ist also nicht mehr nur abseits des ganzen Individuums – nämlich bei der ererbten Krankheit und religiösen Prägung als einzig ausschlaggebende Determinanten – zu suchen. Darauf verweist der Text auch, indem als Konsequenz bzw. Strafe für diese Opposition zu Leib und Leben dem Protagonisten schließlich die Lebensgrundlage mittels Krankheit entzogen wird. Des Esseintes schätzt die vom Arzt verordneten Konsequenzen – eine Reintegration in die Gesellschaft (Paris) dementsprechend ein: „Dann ist das der Tod oder die Einweisung in die Strafkolonie“ (263 f). Die pathognomische Zeichnung – allen Maskierungs- und Stilisierungsversuche zum Trotz – dient als Protokoll für den Leser. Prägnant ist die Tatsache besonders im Hinblick darauf, dass des Esseintes, dem der schöne, kultivierte Körper zunächst das Zentrum seiner Ästhetik darstellt, sein eigenes Aussehen während seiner eigenen Krankheitsgeschichte völlig außer Acht lässt. Als er sich selbst nach langer Krankheit im Spiegel betrachtet, ist er über sein eigenes Aussehen dermaßen schockiert, dass er einen Arzt ruft. Der zuvor nicht konsultierte Arzt wird also erst gerufen, als des Esseintes sich selbst sieht. Seine pathognomische Zeichnung ist entscheidender Faktor für seine Krankheitserkenntnis und den Wunsch zu genesen und dabei die Hilfe eines anderen zu akzeptieren:

„Der [Spiegel] glitt ihm alsbald aus den Händen; er erkannte sich kaum wieder; das Gesicht war erdfarben, die Lippen blasig und trocken, die Zunge runzelig, die Haut rau; das Haar und der Bart, die der Diener seit der Erkrankung nicht mehr gestutzt hatte, trugen noch zum Schrecknis des hohlen Angesichts bei, der vergrößerten und triefenden Augen, die in fiebrigem Glanz in diesem Totenkopf mit den abstehenden Borsten brannten.“ (257)<sup>1</sup>

Der Leser kann anhand der vorgegebenen Indizien den Untergang des Protagonisten als kontinuierliche Abfolge von Ursache und Wirkung nachvollziehen. Mithilfe einer übergeordneten Bewertungsinstanz wie der des ‚strafenden Lebens‘, das sich in Form des

---

<sup>1</sup> [Ergänzung in eckigen Klammern; A.K.]

Leibes mittels Krankheit gegen das intellektuelle Programm wehrt, wird dieses zumindest in Bezug auf die Körper-, Leibes- und Lebensflucht als untauglich eingestuft.

Grund dafür, dass die Gesellschaft des Esseintes nicht zur Rechenschaft zieht, kann sein, dass des Esseintes als „Kranker“ faktisch keine reale Bedrohung darstellt. Zwar versucht er die gesellschaftlichen Grundfesten zu erschüttern, jedoch scheitert er grundsätzlich in seinem Unternehmen und bleibt anonym: Er begeht seine moralischen und ethischen Verbrechen vorwiegend im privaten Raum, was die Öffentlichkeit ausschließt und ebenso deren Bewertung und Sanktionierung seiner Handlungen, die den Bereich zum Vulgären, Brutalen oder aktiven Verbrechen niemals überschreiten, sondern es dem Verlauf der von ihm gegebenen Impulse an sein Umfeld und dem ‚Leben‘ überlassen, Übel anzurichten.

## ***2. Physiognomische und pathognomische Deutungsmomente in ‚Das Bildnis des Dorian Gray‘***

In Oscar Wildes Roman häufen sich physiognomische und pathognomische Beschreibungen und Deutungen des Menschen, die sich stets an dem im Roman postulierten Ideal der Schönheit messen, das dem griechischen Schönheitsideal entspricht und an der Hauptfigur vorgeführt wird. In der Forschungsliteratur wird daher über Dorian festgestellt:

„Seine körperliche Schönheit wird [...] von Anfang an in platonischer Analogie als physisches Abbild seiner seelischen Vollkommenheit gesetzt.“<sup>1</sup>

Schönheit als höchster Wertmaßstab tritt in Form von Körpermerkmalen und Gesichtsprägung als nonverbale Kommunikationsform des lebendigen Körpers in Erscheinung, welche eine Orientierungsfunktion für den Betrachter darstellt. Zum anderen wird menschliche Schönheit nach ästhetizistischen Ansprüchen kategorisiert und mit kunstvollen, stilisierten oder wertvollen Gegenständen verglichen und „genossen“. Dabei wird Schönheit vorwiegend nach ihrem Reizgehalt bewertet.

Physiognomik und Pathognomik sind dabei ganz selbstverständlich ausgeübte Richtlinien, die Persönlichkeit, Fähigkeit und Intelligenz (Geist) auf den ersten Blick preisgeben. So sieht Lord Henry in der im Äußeren sich deutlich als Kontrast herausstellenden Ungleichheit des

---

<sup>1</sup> Klee: Leibhaftige Dekadenz. S. 203. Vgl. im Roman u. a. S. 56.

Malers Basil Hallward und des porträtierten Jünglings Dorian Gray bereits die inneren, persönlichen Unterschiede der zwei Figuren belegt:

„ich kann wahrhaftig nicht die geringste Ähnlichkeit zwischen dir mit deinem eckigen strengen Gesicht und deinen kohlschwarzen Haaren und diesem jungen Adonis finden, der aussieht, als sei er aus Elfenbein und Rosenblättern gemacht. Nein, lieber Basil, er ist ein Narcissus, und du – nun, natürlich hast du geistigen Ausdruck und so weiter. Aber Schönheit, wahre Schönheit hört auf, wo geistiger Ausdruck anfängt. Geist ist an sich eine Art von Exzeß und zerstört das Ebenmaß jedes Gesichts. Sowie man sich ans Denken macht, wird man ganz Nase oder ganz Stirn oder derart Gräßliches“. (13)

Der von Lord Henry hier skizzierte Definitionsansatz für Schönheit impliziert, dass Schönheit eher mit geistiger Leere und Unreflektiertheit korreliert. Anschließend an diese Feststellung vollzieht sich eine Bewertung Dorians anhand ästhetizistischer Kriterien. Gleich einem Schmuckstück soll Dorian Gray den beiden Freunden Basil und Lord Henry mit seiner in diesem Sinne nach ästhetizistischen Kriterien aufgefassten Schönheit zum Genuss dienen (13). Dorian wird keine sich bewusst im Ausdruck formierende Persönlichkeit zugestanden, er erhält den Status einer ästhetizistisch fraglos deklarierten Personifikation von Schönheit.

Trotz der deklarierten Geistlosigkeit der Schönheit, welche einer Zeichnung des Gesichts durch Gedanken vorbeugt, steht Schönheit nach Lord Henry noch über dem Genie:

„Und Schönheit ist eine Form des Genies, steht in Wahrheit höher als das Genie, da sie *keiner Erklärung bedarf*. Sie gehört zu den großen Tatsachen der Welt. [...] Sie kann nicht in Frage gestellt werden. Sie hat ihr göttliches Hoheitsrecht.“ (37)<sup>1</sup>

Die so fundamentale Assoziierung der Schönheit mit Göttlichkeit – Erhebung der Schönheit zum höchsten Wert – zeigt sich im Verlauf der Erzählung in der Anbetung, die Dorian widerfährt<sup>2</sup>, und auch in jener, die Sibyl zuteilwird. Außerdem erhält die Schönheit in Lord Henrys Ausführung den Status der Unfehlbarkeit und wird auf diese Weise mit Wahrheit gleichgesetzt. Weiter heißt es, Lord Henrys ästhetizistischem Lebensideal entsprechend:

„Die Menschen sagen manchmal, die Schönheit sei nur auf der Oberfläche. Das mag wohl sein. Aber zum mindesten ist sie nicht so oberflächlich wie das Denken. Für mich ist Schönheit das Wunder aller Wunder. Nur hohle Menschen urteilen nicht nach dem Schein. Das wahre Geheimnis der Welt ist das Sichtbare, nicht das Unsichtbare“. (38)

---

<sup>1</sup> [Kursive Hervorhebung; A.K.]

<sup>2</sup> Sibyl äußert sich wie folgt: „Und es gehört alles ihm, ihm allein, dem Märchenprinzen, meinem herrlichen Geliebten, der mein Gott ist!“ (96) Weiter sagt sie: „Ihn sehen heißt ihn anbeten, ihn kennen heißt ihm vertrauen.“ (97)

Die Physiognomie der Dinge und Wesen ist entscheidend für die Welterschließung und für den Sinn des Lebens, der in dem Genuss des Schönen und Erlesenen liegt.<sup>1</sup> Lord Henry distanziert sich zwar von der im 18. Jahrhundert postulierten Annahme *schön* sei gleichzusetzen mit *gut*, jedoch unterliegt sein Verhalten und seine spätere Einschätzung Dorians genau diesem Prinzip (284 f., 289).

Dorian selbst, den Lord Henry als Narzissus bezeichnet, wird durch den Anblick seines Selbst im Porträt und durch die Einführung in Lord Henrys Denkmuster ganz unmittelbar beeinflusst. Gemäß Lord Henrys Diagnose einer Geistlosigkeit als Voraussetzung für Schönheit verändert sich Dorians schöner Gesichtsausdruck in dem Moment, in dem Lord Henrys Worte ihn zum Nachdenken und zur Selbstreflexion anregen. Entscheidend ist dabei Lord Henrys Analyse der Nebenwirkungen des Vergänglichkeitsprozesses: Die Veränderung des Äußeren nämlich hat sofortige Konsequenzen auf die zuvor erfahrene Zuneigung.

Die Bedeutung der Jugend für die Schönheit wird besonders im Vergleich mit dem Alter deutlich (37). Wie Basil an anderer Stelle selbst sagt: hässliche Menschen male er nicht, prophezeit Lord Henry dem jungen Dorian:

„Eines Tages, wenn Sie alt und runzlig und häßlich sein werden, wenn das Denken Ihre Stirn mit seinen Linien verwüstet und die Leidenschaft Ihre Lippen mit ihrem eklen Feuer gezeichnet hat, werden Sie es empfinden, furchtbar empfinden. Jetzt bezaubern Sie jedermann, wohin Sie auch gehen. Wird es immer so sein?“ (37)

Schönheit vergeht demnach mit der zunehmenden pathognomischen Zeichnung des Menschen durch das Leben und das Erlebte. Das sich mit den Taten und Erlebnissen verändernde äußere Erscheinungsbild verrät eine Person und setzt sie dem Urteil ihrer Mitmenschen aus.

Diese als unausweichlich wirksame pathognomische Körperkodierung macht Dorian Angst. Dementsprechend abwertend fällt sein Urteil über das Alter, das ihm bevorsteht, aus:

„Ja, es kam ein Tag, an dem sein Antlitz verrunzelt und welk war, seine Augen trübe und farblos, die Grazie seiner Gestalt gebrochen und entstellt. Das Scharlachrot verschwand von seinen Lippen, und der Goldschimmer schlich sich aus seinen Haaren

---

<sup>1</sup> Diese Konzentration auf die Oberfläche als Vermittlerin für Qualität und Inhalt erweist sich, wie bereits ersichtlich in Huysmans' Roman, demnach auch bei Wildes Erzählung als zentral. Eine Analogie hierzu ist auch beim Kaufmannssohn im Märchen der 672. Nacht erkennbar. Das Aussehen der Menschen und kunstvollen Gegenstände ist den Protagonisten Anhaltspunkt zur Entschlüsselung der Welt und der Erfahrung ihrer Wunder und Geheimnisse. Dies zeigt Parallelen zu der zeitgenössischen Konzentration auf Verstand und Körperwahrnehmung als Medien der Welterschließung. Physische Erfahrungen sind die Hauptquelle der Erkenntnis und die von den Protagonisten viel betonte Oberfläche ist das erste und bisweilen einzige, was wahrgenommen wird (vgl. hierzu auch Pegatzky: *Das poröse Ich*. S. 45 ff. und vgl. in dieser Studie: *KAPITEL I*, Unterkapitel 2. *Schopenhauer: Der Leib als Instanz von Erkenntnis und Interaktivität*).

weg. Das Leben, das seine Seele bildete, zerstörte seinen Körper. Es war ihm beschieden, gräßlich, widerwärtig, abscheulich zu werden.“ (42)

Dass Dorian zu wissen meint, dass er pathognomisch gesehen widerwärtig sein wird, deutet darauf hin, dass er auch entsprechend zu leben beabsichtigt. Die Angst, im Alter der eigenen Wahrheit ins Gesicht blicken zu müssen, erscheint ihm und Lord Henry als schreckliche Vision. Die Figuren sind sich einig, dass das Aussehen das Innere und die Vergangenheit des Menschen preisgibt. Aussehen – und eben nicht nur jugendliche Schönheit – erweist sich im Romankontext als absolute Wahrheit.

Dorians Wunsch nach einer Konservierung seiner Schönheit durch die ewige Jugend (288 f.) ist ein Wunsch der Maskierung und der Einflussnahme auf körperliche Gesetzmäßigkeiten, welche das Denken der Menschen zu dieser Zeit besonders beschäftigt.<sup>1</sup> Als Dorians Jugend nach der Dissoziation von Dorian und seinem Bildnis keine natürliche mehr ist, aber als solche von den Außenstehenden interpretiert wird, ist sie in seinem Fall irreführend. Lord Henry beglückwünscht ihn zu seiner konstanten Schönheit (289). Die fehlende äußerliche Veränderung führt Lord Henry zu dem Fehlschluss, dass Dorian sich trotz ihrer beider Sünden *nicht* verändert hat und immer noch der unschuldige, reine Knabe ist, wie er ihn am ersten Tag ihrer Begegnung kennen gelernt hat – obwohl Dorian ihm widerspricht. Das Aussehen als absolute Erkenntnisinstanz mit Wahrheitsanspruch ist ein Richtungsweiser, der im Falle Dorians zu fatalen Fehlschlüssen in der Gesellschaft führt. So bemerkt Lord Henry: „Die Welt hat sich gegen uns beide empört, aber sie hat dich immer bewundert“ (290).

Der Hinweis auf eine mögliche Irreführung und Fehlleitung durch Physiognomik ist hier angelegt, jedoch wird gleichzeitig und grundsätzlich (besonders mithilfe des sich wandelnden Bildes) auf die gängige Praxis und die generelle Signifikanz der Pathognomik als Indiz für moralischen Verfall bis hin zu Formen von Kriminalität hingewiesen.

Im Verlauf des Romans lassen sich immer wieder Aspekte zur Physiognomik und Pathognomik finden, die unter Beweis stellen, dass die Menschen sich der Wirkung von Schönheit bewusst sind und sich ihrer bedienen, sich jedoch auch gleichzeitig trotz der (intellektuellen) Einsicht über die Effekte der Schönheit zu unwillkürlichen Reaktionen und Interpretationen des Äußeren anderer bewegen lassen. Dies wiederum legt eine Annahme über die tiefgründigere (leibliche) Wirkungsweise der Physiognomie und pathognomischen

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen in der *EINLEITUNG*, Unterkapitel 2. Abschnitt *Krisensymptome und die ‚Körper‘-Thematik*, insbesondere S. 20.

Zeichnung nahe, die instinktiv gesteuert scheint und wenig verstandeskontrolliert vonstattengehen.<sup>1</sup> Das zeigt sich in verschiedenen Varianten, die im Folgenden durchlaufen werden.

Im Vordergrund steht dabei Dorian und seine außerordentliche Schönheit, die allseits wirkungsvoll ist.<sup>2</sup> Wie ein unbewusstes, den Menschen strukturierendes und anleitendes Schema können Dorians Zeitgenossen sich kaum erwehren, die physiognomischen Interpretationsautomatismen auf Dorian anzuwenden. Es scheint ein natürliches Phänomen, allgemein akzeptiert. Programmatisch hierfür ist Lord Henrys Aussage: „Es gibt nichts, was du mit deiner außergewöhnlichen Schönheit nicht tun könntest.“ (143, 38)<sup>3</sup> Der Maler Basil ist in einer Weise von Dorians Aussehen gefangen genommen, dass er sein gesamtes Kunstschaffen auf ihn als Inspirationsobjekt stützt (17 f.). Basil ist sich seiner Zuneigung und Bewunderung bewusst, aber hinterfragt sie nicht. Trotz seiner von Dorian erfahrenen Ablehnung und Meidung und dessen Bevorzugung Lord Henrys als Freund, kann er sich dieser *instinktiven* positiven Gefühle nicht erwehren. „Du bist dazu geschaffen, angebetet zu werden.“ (158) Er ist so beeinflusst von Dorians ansichtiger Schönheit, dass er bis zum Ende trotz aller Gerüchte an das Gute in Dorian glaubt:

„ich glaube diesen Gerüchten nicht! Zum mindesten kann ich ihnen nicht glauben, wenn ich dich sehe. Die Sünde ist etwas, was sich einem Menschen ins Gesicht schreibt. Sie kann nicht verhehlt werden. Die Menschen reden manchmal von geheimen Lastern. So etwas gibt es nicht! Wenn irgendein erbärmlicher Mensch ein Laster hat, zeigt es sich in den Linien seines Mundes, in seinen gesenkten Lidern, sogar in der Form seiner Hände.“ (203)

Dorians makellose Erscheinung beeinflusst Basils Urteil von ihm, da er von einer pathognomischen Prägung des Körpers durch den Lebenswandel überzeugt ist. Trotz einer langen Liste aufgezählter, Dorian zugeschriebener Verbrechen (203–208), fleht Basil ihn daher an, ihn im Glauben an seine Unschuld zu bestätigen (209).<sup>4</sup> Mit seiner Schönheit gewinnt Dorian die Herzen der Menschen und ihr Wohlwollen (123) – wie Lord Henry

---

<sup>1</sup> Z. B. das Vorspielen bzw. Vortäuschen von Schönheit – beispielsweise von einer Amerikanerin – erzielt bereits Erfolge (54); oder wenn Dorian erscheint, verstummen alle seine Gegner (174).

<sup>2</sup> Fischer verweist ebenfalls auf die äußere ästhetische Wirkung Dorians, mit der er seine Umwelt zu beeinflussen vermag. (Vgl. Fischer: *Dédoublement*. S. 204)

<sup>3</sup> Lord Henrys Tante Lady Agatha, die ihm von Dorian Gray erzählt, bevor er ihn selbst trifft, erwähnt seine Schönheit prägnanter Weise nicht: „Sie sagte, er sei sehr ernst und habe eine edle Seele.“ (27). So interpretiert sie trotz des von Lord Henry bei ihr diagnostizierten mangelnden Blicks für das Schöne, unbewusst seine Erscheinung.

<sup>4</sup> Einige Autoren in der Sekundärliteratur beziehen dies auf Basils Moralvorstellungen und den Glauben an Gott und das Gute im Menschen. Vgl. hierzu u. a.: Kohl: *Oscar Wilde*. S. 252; Pfister: *Oscar Wilde: "The picture of Dorian Gray"*. S. 76.

prophezeit.<sup>1</sup> Demgemäß schenken die meisten auch seiner Schönheit als Zeichen seiner Unschuld mehr Glauben, als den in den gesellschaftlichen Kreisen kursierenden Gerüchten, sobald sie ihn sehen: „Seine bloße Anwesenheit schien ihnen die Erinnerung an die Unschuld zurückzurufen, die sie befleckt hatten. Sie fragten sich, wie einer, der so reizend und anmutig war wie er, dem Makel einer Zeit hatte entgehen können, die schmutzig und sinnlich zugleich war.“ (174)

Lord Henry ist sich seiner Selbstdistanz und -reflexion über die Wirkung Dorian die meiste Zeit über bewusst und daher Dorian überlegen. Die Wirkung Dorian im Hinterkopf behaltend nutzt er im Gegensatz zu allen anderen Figuren dessen Schönheit zu seinem eigenen ästhetizistischen Rezeptionsvergnügen. Bei Lord Henry nämlich steht Dorian ästhetisches Äußeres im Vordergrund – seine Oberfläche. Sein Inneres und sein Lebenslauf interessieren ihn nicht. Anders verhält es sich mit Basil, der hinter die Oberfläche zu blicken und somit die Schönheit zu ergründen versucht. Er wird zwar zunächst getäuscht, gelangt aber später zu tieferer Erkenntnis über Dorian, als dieser ihm sein Innerstes in Form des Bildes zeigt.

Dem fatalen Trugschluss, dass Schönheit mit Güte und Rechtschaffenheit d'accord sind, unterliegt die englische Gesellschaft im Umgang mit Dorian. Denn trotz seiner Schönheit ist er ein Verbrecher in vielerlei Hinsicht. Während die Schönheit eines lebendigen Wesens als eine durch das Leben vergänglich gemachte Eigenschaft dargestellt wird, erhält das Hässliche, das im Laufe des Lebens durch Erlebnisse und Taten bei schwindender Schönheit wächst, zusätzliches Gewicht. Neben die Schönheit tritt also das Hässliche: zunächst als ästhetizistischer Reiz, als das Interessante. Dabei nimmt das Hässliche insbesondere die Form eines von Moral und Sitte unabhängigen Verhalten bis hin zum Verbrechen an.

Die Irreführung durch das äußere Erscheinungsbild löst sich auf, indem im Roman die Frage nach physiognomisch/pathognomisch nicht deduzierbaren Verbrechen einerseits mit einem der Seele inhärenten Wissen um Gut und Böse und andererseits mit einer letztendlichen Unabwendbarkeit pathognomischer Zeichnung beantwortet wird. Diese Antwort wird neben dem schlechten Gewissen, das den Täter quält, über eine in die Kunst als Ersatzkörper verlagerte Seele entwickelt, die sichtbar mit jedem Verbrechen weiter geformt wird: Damit

---

<sup>1</sup> Beispielsweise: Mr. Hubbart, der Rahmenmacher, und sein Geselle (165–169); James Vane und Sibyls Mutter (165); Basil (158); Gäste einer Gesellschaft (193, 236); Lady Narborough (242); Hetty Merton (293).

werden – wenn auch hinter verschlossenen Türen – alte physiognomische bzw. pathognomische Deutungsmuster bestätigt.

So tritt neben dem Schönen und Hässlichen als schier ästhetizistische, frei von moralischer Bewertung rezipierte Reizquellen eines hedonistischen Lebensprogramms – wie Dorian und Lord Henry es praktizieren – eine Bedeutungsebene aus gesellschaftlicher Sicht, auf der sich in gleicher Manier wie das Gute sich im Schönen zeigen *kann*, sich das Böse, Verbrecherische und die Sünde im Aussehen des Menschen als pathognomische Hässlichkeit manifestieren *können*. Basil weigert sich, einen Kunden zu porträtieren, da er der festen Überzeugung ist, dessen Hässlichkeit spreche für dessen Charakter. Entsprechend seiner physiognomisch-pathognomischen Bewertungskriterien deutet er das Aussehen des Kunden und behält Recht: „Es war etwas in der Form seiner Finger, was mir widerwärtig war. Ich weiß jetzt, daß ich mit dem, was ich von ihm dachte, ganz recht hatte. Er führt ein schreckliches Leben.“ (204 f.) In Übereinstimmung zu dieser körperlichen Offenbarung der Geheimnisse und Laster eines Menschen sieht Dorian in seinem Bild seine eigenen aufgequollenen Hände, welche von seinen Vergehen zeugen. In dem von Dorian gelesenen Gedicht Gautiers „Exmaux et Camées“ wird die Hand des Kriminellen Lacenaires ebenfalls als hässlich beschrieben: „die kalte, gelbe Hand ‚du supplice encore mal lavée‘ mit ihren roten Flaumhaaren und ihren ‚doigts de faune‘.“ (221)<sup>1</sup> Dorian, der sich als Verbrecher weiß, vergleicht sich mit ihm. Die im Romankonzept ausführlich dargelegte Bewertung der Protagonisten anhand ihres Aussehens wird hier mit einer in diesem Falle ‚externen‘ Bezugsquelle ergänzt. Mithilfe pathognomisch belegter Argumentation wird der Leser so in seiner Wahrnehmung und seinem Urteil beeinflusst. Wie etwa die Anspielung auf tierische Charakteristika und rotes Haar Hässlichkeit und Böshaftigkeit assoziieren lassen, da diese Attribute Teil des Stigmas von Teufel und Hexe sind.<sup>2</sup>

Über die inhaltlichen Ausführungen der Verbrechenslektüre Dorians wird eine zusätzliche Ebene elaboriert, die die Macht physiognomischer Schönheit über menschliches Handeln suggeriert. Dorian spricht hier von dem mehrfachen Mörder Grifonetto Baglioni, „dessen Liebreiz so groß war, daß jene, die ihn gehasst hatten, Tränen nicht zurückhalten konnten, als er [...] im Sterben lag, und Atlanta, die ihn verflucht hatte, ihn segnete.“ (199 f.) Die

---

<sup>1</sup> Übersetzung: „noch nicht gereinigt von der Qual“ und „Finger des Faun“ (Faun: römische, mythologische Gestalt mit Hörnern, Ohren und Schwanz einer Ziege, vergleichbar mit dem griechischen Satyr).

<sup>2</sup> Vgl. u. a. Harmening, Dieter: *Wörterbuch des Aberglaubens*. Reclams Universal-Bibliothek. Band 18620. 1. Auflage. Ditzingen: Reclam 2005.

Schönheit bzw. der äußere Liebreiz ist in diesem Beispiel in ihrer Wirkung ebenso wie bei Dorian Gray paradox. Sie sabotiert die Konzepte der Menschen über die Korrespondenz zwischen Körper und Seele, da der Betroffene antagonistisch zu der in seiner Schönheit implizierten Güte steht und seine fehlleitende Schönheit zu seinem Nutzen und dem Schaden anderer missbraucht.

Mit dem Lebenslauf des Helden des gelben Buches wird die Folie eines alternativen Schicksals für Dorian gestaltet – dem er nur durch die Verbindung mit dem Porträt entgangen ist – und erneut Bezug auf den Einfluss des Lebenswandels auf das Aussehen eines Menschen genommen. Der Held dieses Buches entwickelt ein groteskes Grauen vor seinem eigenen Anblick, und Dorian hat Freude daran, über dessen Leiden und Verzweiflung zu lesen, über dieses Schicksal, „das den jungen Pariser so früh im Leben überkam und das durch den plötzlichen Verfall seiner Schönheit veranlaßt worden war, die einstmals so bemerkenswert gewesen sein mußte.“ (173) Der ausführlich beschriebene sündige Lebenswandel des Helden und der Verfall seiner Schönheit lassen einen Fingerzeig auf Dorian's Vita vermuten.<sup>1</sup>

Die eigene Schönheit und deren Verlust durch lebenspraktische Kausalitäten erscheinen als ein zentrales Thema der Figurenzeichnung in der Literatur um die Jahrhundertwende. Bei allen drei hier untersuchten Protagonisten ist die Auseinandersetzung hiermit präsent. Sie alle werden als schön, bzw. einst schön beschrieben. Gerade der Verlust jener Schönheit, welche Zentrum ihrer ästhetizistisch-dekadenten Lebensweise ist, erweist sich in allen drei Fällen als stringente Konsequenz der im Leben abgewiesenen – im ersten Kapitel entwickelten – gegebenen Leiblichkeit als Einheit von Körper, Seele und Geist, der so vernachlässigten Verantwortung und Moral und der praktizierten rücksichtslosen Selbstbezüglichkeit.<sup>2</sup>

In Wildes Roman verrät die Mimik die Gefühle, Gemütszustände und Gedanken einer Person, welche (abwechselnd) von dem Erzähler und den Figuren gedeutet werden.<sup>3</sup> Lord Henry warnt Dorian explizit davor, Gefühlsregungen, die die Gesichtszüge prägen, zuzulassen (118). Unwillkürliche physiologische Reaktionen, wie Erröten aus Scham (28) oder auch das Erblassen vor Wut, sind Teil der Erscheinung, die in die persönliche Einschätzung des

---

<sup>1</sup> Die mögliche Bezugnahme auf Huysmans' Figur des Esseintes ist in der Forschungsliteratur diskutiert. Vgl. hierzu *EINLEITUNG*, Unterkapitel 3. Artikel *Huysmans, Hofmannsthal und Wilde*. Fußnote auf S. 32.

<sup>2</sup> Pfister sieht die Fortsetzung eben dieser Auseinandersetzung in späteren Arbeiten Wildes: „De Profundis und The Ballad of Reading Gaol kehren in verquälter Weise das Problem der Schuld, der moralischen Verantwortung und der Möglichkeit einer Versöhnung von body und soul und von Individuum und Gesellschaft neu hervor.“ (Pfister: Oscar Wilde: "The picture of Dorian Gray". S. 39)

<sup>3</sup> Vgl. etwa: 33, 41, 83, 95, 267.

Gegenübers mit einbezogen werden. Diese sind allerdings momentane und nur kurzfristig wahrnehmbare Aspekte, die weniger Rückschlüsse auf die allgemeine Persönlichkeit erlauben und sich auch nicht als feste Gesichtszüge manifestieren. Anders ist es jedoch mit einer Reaktion, die sich in Dorian nach dem ersten Gespräch mit Lord Henry zeigt. In Korrespondenz von Körper, Geist und Seele, beginnt sich Dorians Gesichtsausdruck mit dem von Lord Henry vertretenen Gedanken zu verändern (32). Dorians Mimik ist dabei spontaner körperlicher Ausdruck seiner inneren Regungen. Bei Lord Henrys Ausführungen über den hässlichen Alterungsprozess zeigt sich eine noch stärkere Reaktion: „Als er daran dachte, durchfuhr ihn ein stechender Schmerz wie ein Messer, und jede zarte Fiber seines Wesens erbehte.“ (42) Allein der Gedanke an den Verlust der Schönheit ist körperlich fühlbar und wird zu einem stechenden Schmerz. Die Korrespondenz zwischen Körper und Geist als Leibeinheit ist hier unmittelbar erlebt.<sup>1</sup> Der Bezug auf „jede zarte Fiber“ erinnert an die Physiognomik Lavaters, der auch von der physiognomischen Lesbarkeit jeder einzelnen Fiber des Menschen ausgeht.<sup>2</sup> Auf gleiche Weise ist die erste Veränderung im Bild zu verstehen:

“Im schwachen, verhaltenen Licht [...] erschien ihm [Dorian] das Gesicht etwas anders als sonst. Es war ein anderer Ausdruck. Man hätte sagen mögen, um den Mund liege ein Zug von Grausamkeit. Es war in der Tat seltsam. [...] Das vibrierende, strahlende Sonnenlicht zeigte ihm die Linien der Grausamkeit um den Mund so deutlich, als ob er, nachdem er etwas Furchtbares getan, in den Spiegel gesehen hätte.“ (125)

Der Vergleich mit seinem Spiegelbild betont, in welcher Weise Taten momentane Gesichtsausdrücke hervorrufen, die noch nachwirken und sich auf längere Sicht als feste Züge manifestieren können. Der Ausdruck des Bildes entspricht demnach Dorians inneren Regungen – ausgelöst durch die Tat und gleichfalls weitere Taten auslösend –, die sich eigentlich in seinem Gesicht zeigen würden und die im Bildnis als erster Strich in der Körperkodierung des Décadents und Verbrechers zu werten sind.

Mit Dorians Annahme eines Verhältnisses zwischen seinem Lebenswandel und dem Ausdruck des Bildes wird die Relevanz einer genaueren Betrachtung dieser Beziehung zwischen Protagonist und Bild auf physiognomischer und pathognomischen Ebene unterstrichen. Dorians Wunsch ist es:

„seine eigene Schönheit sollte nie befleckt werden und das Gesicht auf der Leinwand die Last seiner Leidenschaften und seiner Sünden tragen; das gemalte Bild sollte von

---

<sup>1</sup> Wie auch bei des Esseintes (z. B. S. 264) und dem Kaufmannssohn (z. B. S. 78).

<sup>2</sup> Vgl. Mautner: Lichtenberg. Geschichte seines Geistes. S. 184.

den Linien des Leidens und des Denkens entstellt werden, und er selbst wollte allen zarten Schmelz und alle Anmut seiner Jugend bewahren, deren er sich eben damals bewußt geworden war“. (126)

Wilde gestaltet die Beziehung zwischen Dorians innerer Erlebniswelt, seinen Taten und dem Porträt, das diesen körperlichen Ausdruck verleiht, auf eine Weise, die eine Einheit von Körper, Geist und Seele vorgibt. „Wie es ihm seinen Körper offenbart hatte, so sollte es ihm seine eigene Seele offenbaren.“ (147) Das Bild wird somit zu der pathognomisch-moralischen Instanz des Romangeschehens erhoben. Es zeigt das wahre Gesicht des Dorian Gray und alle seine Verbrechen und bewertet diese in dem pathognomisch sich formenden Ausdruck, den das Gesicht auf der Leinwand erhält:

„Was der Wurm für den Leichnam ist, das würden seine Sünden dem gemalten Bildnis auf der Leinwand werden. Sie würden seine Schönheit Stück für Stück zerstören und seine Anmut zerfressen. Sie würden es besudeln und es so schänden“. (163)

Basil, der in seinem künstlerischen Schaffen das flüchtige Schöne in der Kunst festhält und der den Absolutheitsanspruch der Pathognomik würdigt (204 f.), klärt Dorian über die Unmöglichkeit, seine Laster geheim zu halten, auf. Er ist Zeuge der Umsetzung dieser Theorie in die Praxis in Bezug auf Dorians Porträt. Basils Entsetzen beim Anblick des Bildes spricht für die eindeutige Lesbarkeit des Äußeren (211). In prägnanter Weise erklärt Dorian den Anblick: „Das ist das Gesicht meiner Seele.“ (213) Es wird betont, dass die Veränderung auf dem Bild von innen herrührt, wie auch die Seele von innen heraus formt. Demgemäß sind die Pinselstriche trotz der vielen Jahre der Veränderung des Porträts auch später noch immer dieselben<sup>1</sup>:

„Die Oberfläche schien völlig unversehrt und geblieben, wie sie aus seinen [Basils] Händen gekommen war. Von innen war augenscheinlich die Verderbnis und das Entsetzliche gedungen. So als ob sein Inneres merkwürdigerweise mit Leben erfüllt wäre, wurde das Bild langsam vom Aussatz der Sünde zerfressen. Das Verwesen der Leiche in einem nassen Grab war nicht so fürchterlich.“ (213)

Nach Basils Tod und Dorians halbherziger Bemühung, sich zu bessern, erhält sein Porträt die Züge der Verschlagenheit und Heuchelei (296). Dorian folgert, dass die auf dem Bild sichtbare pathognomische Prägung seines Gesichts der einzige Beweis seiner Schuld ist. Hier erhält der Ausdruck bzw. das Aussehen eines Menschen den Status eines akuten Beweismittels. Dies ist eine entscheidende Aufwertung der Relevanz des Aussehens nicht nur

---

<sup>1</sup> An anderer Stelle heißt es hierzu auch: „Es waren keine Spuren irgendeiner Änderung zu bemerken, wenn er das Technische des Bildes ins Auge faßte [...]“. (126)

als Indiz für Innerlichkeit, sondern auch prinzipiell für die Vergangenheit und begangene Taten, was ein physiognomisches Grundverständnis und dessen Allgemeingültigkeit behauptet. So entschließt er sich, es zu zerstören und zerstört dabei sich selbst. Für seine Angestellten ist er: „ein toter Mann im Smoking, mit einem Messer im Herzen. Er war welk, runzelig und ekelhaft von Angesicht. Erst als sie die Ringe genauer betrachteten, erkannten sie, wer es war.“ (299) Seine Hässlichkeit im Tod ist das letzte Dokument für die tatsächliche Prägung des Menschen durch seinen Lebenswandel.<sup>1</sup> Die hässliche Realität setzt sich durch und steht einer unantastbaren Schönheit gegenüber, die als absoluter Wert nur in der Kunst Bestand hat – denn das Porträt Dorian ist in seiner ursprünglichen Schönheit wieder hergestellt.

Wie des Esseintes wird auch Dorian Gray nicht von der Gesellschaft für seine Verbrechen bestraft. Es ist wieder eine übergeordnete, im Roman nicht hinterfragte wohl quasi-anthropologische Instanz, die sich vom Willen und der Gestaltung des Protagonisten emanzipiert und in Form einer pathognomischen Zeichnung und eines kranken Leibes (unkontrollierbare Regungen) Handlungen autonom bewertet und sanktioniert. Diese Instanz zeigt anhand der Pathognomik des Protagonisten, dass der Lebenswandel Dorian als böse zu bewerten ist, denn die Hässlichkeit im Bildnis ist – wie die ausführlichen Deduktionen und Erläuterungen der unterschiedlichsten Charaktere im Roman vielfach bezeugen – die Manifestation der Sünde. Aufgrund der Aussagekraft des Bildes kann von einer ausführlichen Darstellung der Sünden und Verbrechen Dorian für den Leser abgesehen werden. Sie werden nur flüchtig angedeutet.

Die Frage nach der Schuld für Dorian's Lebenswandel ist in der Forschungsliteratur diskutiert.<sup>2</sup> Dorian selbst schiebt die Schuld auf seine Ahnen, Basil Hallward und Lord Henry und glaubt sich damit in seinem Tun gerechtfertigt und gleichzeitig entschuldigt. Dem Urteil im Bildnis zufolge ist jedoch erkenntlich, dass Dorian selbst Hauptverantwortlicher ist: Seine Verbrechen und seine geheuchelten Besserungsversuche manifestieren sich auf dem Bildnis und werden somit zu seinem Verantwortungsbereich erklärt. Ebenso wie des Esseintes folgt er absichtlich einem intellektuell-ästhetischen Programm für das er sich verantworten muss – unabhängig von äußeren Faktoren. So wie des Esseintes seinem Programm keine Absage

---

<sup>1</sup> Seine physiognomische Schönheit und zunächst pathognomische Unbescholtenheit waren kein Anzeichen für seine Güte, nur Indiz für seine Unerfahrenheit und Jugend, in ihrer Schönheit verbunden mit deren Absolutsetzung.

<sup>2</sup> Vgl. Kohl: Oscar Wilde. S. 151.

erteilt, kann Dorian's letzte Handlung gleichwohl nicht einfach als Absage an sein Leben verstanden werden, sondern fundamentaler und triftiger vielmehr als die Strafe des Leibes, der mit einer höheren Lebensnotwendigkeit wieder zu einer leiblichen Einheit von Körper, Geist und Seele drängt, in der die Schönheit einen Platz hat, aber nicht ein Absolutum ist.<sup>1</sup>

### ***3. Physiognomische und pathognomische Deutungsmomente in ‚Das Märchen der 672. Nacht‘***

Bei der Gestaltung des Kaufmannssohns, seiner Umwelt und seiner Wahrnehmung sind ebenso wie in den Erzähltexten von Huysmans und Wilde physiognomische und pathognomische Elemente aufzufinden, die sowohl in das Deutungsschema des Protagonisten einfließen, als auch dazu führen, dass der Leser in seiner Aufmerksamkeit und Bewertung gelenkt wird. Bevor auf diese Elemente eingegangen wird, soll darauf hingewiesen werden, dass auch formale Gestaltungsmittel in diesem Märchen die Erprobung der Problematik von Lebensflucht bzw. dem Leben in der Kunst und den damit verbundenen Konsequenzen belegen. Insbesondere die von Fischer herausgearbeitete Erzählweise mit ihrem experimentellen, einem Versuchsaufbau ähnelnden Charakter kann hier herangezogen werden<sup>2</sup>, um die physiognomische/pathognomische Gestaltung als einen Versuch zu verstehen, alle Aspekte des Lebens des Protagonisten bei der Analyse der in Hofmannsthals Text zum Thema gemachten Fragestellung zu berücksichtigen.

Zunächst heißt es, dass der Kaufmannssohn „sehr schön“ ist und viel Wert auf sein Äußeres legt, selbst dann noch, als er sich aus gesellschaftlichen Aktivitäten zurückzieht. Dabei ist auch der Schmuck seiner Wohnung (66) Bestandteil seiner physiognomischen und pathognomischen Ausgestaltung und Expression seiner Persönlichkeit und Existenzweise.<sup>3</sup>

Der Kaufmannssohn betreibt das Lesen der Menschen anhand ihrer Gesichter, ihres mimischen Ausdrucks und ihrer Gebärden in solch prägnanter Weise, dass ihm dies in den meisten Fällen die verbale Kommunikation gänzlich ersetzt. Sowohl im privaten, als auch im

---

<sup>1</sup> Manfred Pfister sieht diese Thematik einer Trennung von Körper und Seele bei Wilde in vielen Werken verarbeitet. Im Zentrum stehen „Spannung von Ästhetik und Moral, hedonistischer Selbstverwirklichung und sozialer Verantwortung, Provokation und Anpassung, Selbsterkenntnis und Selbstinszenierung [...]“. (Pfister: Oscar Wilde: "The picture of Dorian Gray". S. 39)

<sup>2</sup> Vgl. Fußnote zu Fischer, S. 227.

<sup>3</sup> Vgl. Fußnote auf Seite 191. *Kapitel II, Unterkapitel 3. Hugo von Hofmannsthals ‚Das Märchen der 672. Nacht‘.*

öffentlichen Bereich verfährt er so: Er betrachtet gern die Gesichter der Mensch auf den Straßen und in öffentlichen Gärten (66) und in seinem Hause beobachtet er seine Diener. Ihre persönlichen Gesichtszüge und Gebärden sind ihm wie eine eigene Sprache, die er gern interpretiert. Zwar versucht er die körperliche Realität seiner Diener soweit es geht zu ignorieren (70), jedoch sind diese unerwünschten pathognomischen Beobachtungen notgedrungen Teil seiner Analyse.

Tatsächlich ist es so, dass der Kaufmannssohn mehr Wert auf den Aussagewert der visuell-wahrnehmbare Körpersprache legt, als auf gesprochene Worte. Er erhebt diese Sprache zum Richtpfeiler seiner Wertschätzung und Handlungen, wobei seine ästhetizistischen Vorlieben und Vorstellungen ebenfalls eine entscheidende Rolle spielen.

Über seinen Lieblingsdiener heißt es in diesem Zusammenhang: „Da bediente ihn dieser und war von einer solchen Zuvorkommenheit und Umsicht und schien gleichzeitig von so großer Eingezogenheit und Bescheidenheit, daß der Kaufmannssohn mehr Gefallen daran fand, ihn zu beobachten, als auf die Reden der übrigen Gäste zu hören.“ (68) Er erkennt den Diener später „an seinem düsteren, maulbeerfarbigen Gesicht und an seiner großen Wohlerzogenheit“ (68 f.) wieder und nimmt ihn aufgrund der gemachten Beobachtungen, die seiner Vorstellung des ästhetisch Schönen entsprechen, in seinen Dienst auf, ohne sich eingehender über ihn zu informieren oder den Grund seiner Kündigung beim persischen Gesandten zu erfragen.

Seine junge Dienerin kann als weiteres Beispiel für seine angewandte Physiognomik und Pathognomik herangezogen werden:

„Dieses junge Mädchen war von jenen, die man von weitem, oder wenn man sie als Tänzerinnen beim Licht der Fackeln auftreten sieht, kaum für sehr schön gelten ließe, weil da die Feinheit der Züge verloren geht; da er sie aber in der Nähe und täglich sah, ergriff ihn die unvergleichliche Schönheit ihrer Augenlider und ihrer Lippen, und die trägen, freudlosen Bewegungen ihres schönen Leibes waren ihm die rätselhafte Sprache einer verschlossenen und wundervollen Welt.“ (69)

Die genaue Beobachtung der Dienerin bis ins Detail und die Auslegung ihres Aussehens als diese Sprache – obwohl oder gerade weil sie ihm rätselhaft ist – unterstreicht hier die Bedeutung der Physiognomik und Pathognomik. Insbesondere, da der Kaufmannssohn seine Beobachtung nicht nur absichtsvoll auf das Schöne richtet, sondern auch ihm unangenehm pathognomische Aspekte immer wieder in seine Wahrnehmung integriert. So auch im Fall des jüngsten Mädchens, das ihn befremdet, das er in Augenschein nimmt, als sie verletzt im Bett liegt:

„Sie hielt die Augen geschlossen, und er sah sie zum ersten Male lange ruhig an und war erstaunt über die seltsame und altkluge Anmut ihres Gesichtes. Nur ihre Lippen waren sehr dünn, und darin lag etwas Unschönes und Unheimliches. Plötzlich schlug sie die Augen auf, sah ihn eisig und böse an und drehte sich mit zornig zusammen-

gebissenen Lippen, den Schmerz überwindend, gegen die Wand, so daß sie auf die verwundete Seite zu liegen kam.“ (68)

An dieser Stelle der Erzählung wird deutlich, dass der Kaufmannssohn, der zwar grundsätzlich nach ästhetizistischen Kriterien auswählt, eine Neugier besitzt, die ihn antreibt die Gesamtheit der Realität wahrzunehmen und physiognomisch und pathognomisch zu analysieren. Da das Mädchen seinen Blick nicht erwidert, kann er ungestört seinen Beobachtungen nachgehen.<sup>1</sup> Von „seltsam“, „altklug“ und „Anmut“ entwickelt sich das Gesehene jedoch bald zum Gegensatz seines Ideals: zu etwas *Unschönem*. Das Gesehene wird ihm unheimlich und zeigt ihm sogleich Ablehnung und Feindseligkeit. Am Ende steigert sich diese nonverbale Interaktion zu einer Assoziation mit dem Tod, denn das Mädchen hat ein „totenblasses Gesicht“ und fällt „wie tot in ihre frühere Lage zurück“. (68)

Das Versäumnis des Kaufmannssohnes scheint hier darin zu liegen, aus dem Wahrgenommenen keinerlei Schlüsse zu ziehen. Er integriert das erkannte Unschöne nicht konstruktiv in sein Weltbild oder sein Leben. Stattdessen meidet er von nun an das Mädchen und spricht nur über sie, anstatt mit ihr. Er bleibt so an der Oberfläche und kann das ihn physiognomisch und pathognomisch Befremdende nicht ergründen und zur Problemlösung gelangen – dies kann als ein Grund dafür betrachtet werden, dass ihn die Erinnerung an dieses Mädchen in Form jener körperlich ansichtigen Zeichen später in der Stadt noch einmal einholt und er dort die Kehrseite der ästhetizistischen Existenzweise erfährt.

Der Kaufmannssohn ist nicht der Einzige, der Beobachtungen vornimmt. Die Diener, „die ihn unausgesetzt beobachteten“, machen den Kaufmannssohn selbst zum Wahrnehmungsobjekt. Hiergegen sträubt er sich. Wie bereits sein ganzes intellektuell-ästhetisches Programm mit dem Rückzug in sein Haus, ist es des Kaufmannssohns Absicht, sich einer Analyse und Bewertung durch den Blick Außenstehender zu entziehen und daher wird ihr Beobachten als unangenehmes Eindringen in seine Privatsphäre empfunden. Dies ist ein weiteres Indiz dafür, dass die Lesbarkeit als Tatsache angenommen wird, aber in diesem Fall eben nicht erwünscht ist. Nur in der Nähe der Diener kann er ihren Blick ertragen, hier

„vermochte er es, sie gar nicht zu beachten oder ruhig ihren Bewegungen zuzusehen, die ihm so vertraut waren, daß er aus ihnen eine unaufhörliche, gleichsam körperliche Mitempfindung ihres Lebens empfing.“ (71)

---

<sup>1</sup> Vgl. Beobachtung eines „ruhigen“ Menschen nach Lavater, Lichtenberg, Kant usw.

Die Kommunikation zwischen dem Kaufmannssohn und seinen Dienern ist, als überwiegend körpersprachliche Kommunikation, intensiv gestaltet. Sein Diener errät schweigend des Kaufmannssohns Neigungen und Abneigungen und der Kaufmannssohn ist in seiner Wahrnehmung der Diener derart sensibel, dass es sie körperlich leben *fühlt*.<sup>1</sup> Dies erinnert an des Esseintes, der an den Physiognomien anderer Menschen leidet. Beim Kaufmannssohn wird dies in gleichem Ausmaß deutlich, als der Gesichtsausdruck des Kindes im Glashaus ihm körperliche Schmerzen zufügt. Die Physiognomie und Pathognomik des Kindes gleicht dem der jüngsten Dienerin und erzielt somit auch die gleiche Wirkung auf den Kaufmannssohn. Ohne ein Wort kommuniziert dieses Kind allein über Gestik und Mimik:

„[...] das Kind, das ihn regungslos und böse ansah, glich in einer unbegreiflichen Weise dem fünfzehnjährigen Mädchen, das er in seinem Hause hatte. Alles war gleich, die lichten Augenbrauen, die feinen bebenden Nasenflügel, die dünnen Lippen; wie die andere zog auch das Kind eine der Schultern etwas in die Höhe. Alles war gleich, nur daß in dem Kind das alles einen Ausdruck gab, der ihm Entsetzen verursachte. Er wußte nicht, wovor er so namenlose Furcht empfand. Er wußte nur, daß er es nicht ertragen werde, sich umzudrehen und zu wissen, daß dieses Gesicht hinter ihm durch die Scheiben starrte.“ (77)

Äußerlich wahrnehmbare Aspekte, die Physiognomie, die Körperhaltung und die Mimik spielen für den Kaufmannssohn eine so prägnante Rolle in der Entschlüsselung der Welt, dass diese Kennzeichen identitätsstiftend sind und das Kind zur Stellvertreterin des Mädchens machen. Die intensive Erfahrung physiognomischer und pathognomischer Merkmale wird schließlich zu körperlicher Empfindung:

„Er beugte sich über das Gesicht des Kindes, das ganz blaß war und dessen Augen vor Zorn und Haß bebten, während die kleinen Zähne des Unterkiefers sich mit unheimlicher Wut in die Oberlippe drückten. [...] Fast unerträglich wurde ihm der Anblick des schwachen, in einem weißen Kleidchen steckenden Puppenkörpers und des verachtungsvollen, grauenhaften blassen Kindergesichtes. *Er war so erfüllt mit Grauen, daß er einen Stich in den Schläfen und in der Kehle empfing [...]*“ (78)<sup>2</sup>

Geübt im Sehen als Zentrum seiner Ästhetik, ist er sensibel und empfänglich für die visuellen Botschaften, insbesondere, weil er sich in seine Betrachtungsobjekte immer wieder ‚einfühlt‘ und ‚mitempfindet‘. Dabei zeugt diese Reaktionskette – von Sinneswahrnehmung zu mentalem Eindruck und schließlich zu körperlichem Schmerz – von einer Verbindung

---

<sup>1</sup> Diese Stelle erinnert auch an Nietzsches Aussage einer über Gestik und Mimik ablaufenden Kommunikation als instinktive Nachahmung und Empfindung des Gesehenen (vgl. Nietzsche: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches. S. 176). Vgl. hierzu die Ausführungen in *KAPITEL V*, Unterkapitel 1. *Physiognomik und Pathognomik*. Insbesondere S. 294.

<sup>2</sup> [Hervorhebung; A.K.]

zwischen Körper und Geist als Leibeinheit wie bei des Esseintes und Dorian Gray ebenfalls exemplifiziert worden ist. Dabei erweist sich des Kaufmannssohns Wahrnehmung und Deutung der Welt als äußerst subjektiv und ins Extrem gewendet als ein Gefangensein in seinen Erinnerungen und ästhetizistischen Vorstellungen. Dieses Gefangensein lässt ihm die einst bekannte Stadt mit ihren Bewohnern als fremd und als negative Vision seines bisherigen Erfahrungshorizontes erscheinen. Er ist daher nicht in der Lage, das Gesehene und Erfahrene objektiv ‚richtig‘ wahrzunehmen und sich auf die Situationen adäquat einzustellen, was den Kaufmannssohn nicht nur verwirrt und ängstigt, sondern ihn auch hemmt und verletzlich macht.<sup>1</sup> In signifikanter Weise stellt dieses Kind nicht nur das Ebenbild seiner jungen Dienerin mit „zorniger Seele“ (77) dar, die dem Anschein nach widerwillig in seinem ästhetizistischen Refugium lebt, sondern er tauscht mit ‚ihr‘ schließlich die Rolle, als das Kind nun im Gegenzug ihn im Glashaus einschließt.<sup>2</sup>

Das Übertragen von menschlichen Eigenschaften und Körperausdrucksgebärden auf die Dingwelt in Form von physiognomischen und pathognomischen Merkmalen ist bereits im Kapitel Körper-, Leibes- und Lebensflucht des Kaufmannssohns angesprochen. Daher hier nur ein kurzer Verweis: Die Blumen vergleicht der Kaufmannssohn mit Gesichtern aus der Gesellschaft, die dadurch gekennzeichnet sind, dass sie Masken tragen, die sich einer eindeutigen Interpretation entziehen, aber *anthropomorphe* Signale geben:

„Um eine kleine Zeit zu übertäuben, zählte er die Blüten, die in ihrer Starre lebendigen Blumen unähnlich waren und etwas von Masken hatten, *heimtückischen* Masken mit zugewachsenen Augenlöchern.“ (78)<sup>3</sup>

Das Attribut des Heimtückischen vergegenwärtigt die Gefahr eines möglichen (Selbst-)Betrugs, der im ästhetizistischen Refugium stattfindet, aber durch Maskerade überspielt wird und vor dem die Augen verschlossen werden.

Eine Form dieses Selbstbetrugs kann auch im Kontext des Themas Zeit angenommen werden. Die beobachtbare Pathognomik der beiden älteren Diener, das „unaufhaltsame[...] leise[...] Anderswerden ihrer Züge und Gebärden“ (70), gemahnt ihn an das Vergehen von Zeit, einer

---

<sup>1</sup> Hier verletzt er sich direkt als erstes den Finger, als er den Riegel an der Tür des Glashauses aufschiebt, in dem das Kind eingeschlossen ist. Seine subjektive Wahrnehmung, die Angst vor dem Kind erzeugt, lässt ihn „hastig“ und „heftig“ und damit unbedacht und unvorsichtig handeln (77).

<sup>2</sup> Die Tür des Glashauses, aus dem das Kind herausblickt, ist verriegelt, als der Kaufmannssohn eintreten will. Das Kind scheint dort gefangen zu sein. Später, als er selbst dort eingesperrt ist, entdeckt er einen Fluchtweg in Form eines Bretts, das über einen Abgrund führt (79) und den das Kind möglicherweise auch benutzt hat.

<sup>3</sup> [Hervorhebung; A.K.]

Dimension, der er sonst – insbesondere in Bezug auf sich selbst – keine Aufmerksamkeit zuteilwerden lässt, was seine Entrücktheit von der Realität unterstreicht. Es ist davon auszugehen, dass die Diener als Spiegel seiner Person auch sein sichtbares Älterwerden, das er aus seiner ästhetischen Betrachtung ausschließt, widerspiegeln. Der Kaufmannssohn ignoriert seine eigene Vergänglichkeit – er bewegt sich dem Anschein nach jenseits von Zeit. In Übereinstimmung hierzu verliert er auch im ersten Glashaus beim Betrachten künstlich gezüchteter Pflanzen das Gefühl für Zeit – die Sonne ist zu seiner Überraschung bereits untergegangen (77), als er es verlässt. Der metaphorisch gedeutete Sonnenuntergang gemahnt daran, dass des Kaufmannssohns Lebenszeit abgelaufen ist.

Das sich selbst Nicht-Sehen-Wollen als Gegensatz zum ästhetischen Sehen und physiognomischen/pathognomischen Beobachten anderer wird außerdem in dem halbblinden Spiegel versinnbildlicht, den der Kaufmannssohn beim Juwelier betrachtet, ohne sich selbst darin zu sehen, sondern einen „andern Spiegel im Innern“ (75) – ein Indiz dafür, dass der Kaufmannssohn sein äußeres Erscheinungsbild nicht mehr in Spiegeln betrachtet, was er anfangs noch zum Genuss unternimmt, indem er sich „an der Schönheit seiner Jugend [...] berauschte“ (67). Dies erinnert an des Esseintes, der beim Blick in einen Spiegel nicht sich, sondern seine Erinnerungen an eine Stadt (Pantin) sieht und erst am Ende seiner Krankheitsgenese sich selbst im Spiegel erblickt und damit die Erkenntnis über seinen fehlgeschlagenen Lebenswandel nicht mehr verleugnen kann (DE 164). Außerdem kann es auch als eine Parallele zu einer Figur in einem gelben Buch gesehen werden, das Dorian Gray verehrt und als Anlehnung an Huysmans *Gegen den Strich* gelesen werden kann.<sup>1</sup> In eben jenem Buch entwickelt der Protagonist eine Angst vor Spiegeln. Eine Angst, die auch Dorian Gray zeitweise bei dem ihn ‚spiegelnden‘ Bildnis empfindet.

Die Erlebnisse in der Stadt und die Flucht aus dem Glashaus gehen in Übereinstimmung hiermit nicht spurlos am Kaufmannssohn vorüber, denn er ist nun „schon sehr traurig und müde“ und es gibt nichts mehr, das „ihm irgendwelcher Freude wert schien“ (80). Diese Freudlosigkeit und Traurigkeit, die er bereits am Äußeren seiner Diener in Bezug auf ihr Leben festmacht<sup>2</sup>, prägt nun auch ihn. Es stellt sich hier die Frage, ob die in den Dienern zuvor wahrgenommene Traurigkeit nicht eine von ihm selbst nach außen verlagerte

---

<sup>1</sup> Vgl. die Debatte zum gelben Buch im Roman *Das Bildnis des Dorian Gray*. Hier u. a. Kohl: Oscar Wilde. S. 271; Maier: Oscar Wilde. The picture of Dorian Gray. S. 102 ff.; Lange: Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes. S. 151.

<sup>2</sup> Beispielsweise die „freudlosen Bewegungen“ des „schönen Leibes“ (69) der Dienerin und deren traurige Augen (71), die „Traurigkeit“ der Alten, die er in dem Beryll-Schmuckstück wiederfindet (75).

Eigenschaft sein könnte, die – in Abwesenheit der Diener als Projektionsgefäße – auch ihn wieder erfüllt und seine Wahrnehmung entscheidend beeinflusst. Denn auch der fast ausgetrocknete Fluss „von tödliche[r] Traurigkeit“ (75) und der Kasernenhof, die er auf seinem Weg kreuzt, erfahren eine (negative) Deutung anhand von Kriterien, die er anschließend auf die Menschen dort anwendet. Es handelt sich hier also um ein erweitertes physiognomisches Sehen bezogen auf materielle Sachverhalte:

„Der Hof war sehr groß und traurig, und weil es dämmerte, erschien er noch größer und trauriger. Auch waren sehr wenige Menschen darin, und die Häuser, die ihn umgaben, waren niedrig und von schmutziggelber Farbe. Das machte ihn noch öder und größer.“ (81)

Die Menschen sind wie die Bauten von gleicher Farbe und Stimmung: „An einem vergitterten Fenster saßen ein paar Soldaten mit gelblichen Gesichtern und traurigen Augen und riefen ihm etwas zu“ (80) und ihre Kleidung entspricht dem Ausdruck des Leibes:

„Er sah zu, wie sie langsam in einem Torweg verschwanden und so wie unter einer häßlichen, tückischen Last dahingingen und ihr Brot in solchen Säcken trugen wie die, worin die Traurigkeit ihres Leibes gekleidet war.“ (81)

Der Kaufmannssohn deduziert anhand des Aussehens der Soldaten eine örtliche Verbundenheit mit den Pferdepflegern:

„Auch diese sahen einander ähnlich und glichen denen am Fenster und denen, die Brot getragen hatten. Sie mußten aus benachbarten Dörfern gekommen sein.“ (81)

Die Soldaten verschwimmen zu einer anonymen Masse, die die Wahrnehmung des Kaufmannssohns gefangen nimmt, weil sie ihm so fremd ist: doch die Individualität, die für den Kaufmannssohn identitätsstiftend ist, findet hier ihre Aufhebung. Mehr noch: das vom Kaufmannssohn abgelehnte Hässliche ist hier allgegenwärtig und formiert sich als Gegensatz seiner der Schönheit verpflichteten Existenz zu einer bedrohlichen Realität. Ein Pferdepfleger in seiner unmittelbaren Nähe hat „so hohle Wangen und einen so todestraurigen Ausdruck in den müden Augen“ (81), dass der Kaufmannssohn sich aufgrund dessen Aussehens – andeutungsweise der personifizierte Tod mit seiner Mähre – zu der Handlung bewegen lässt, die ihn das Leben kosten wird und ihn, den Ästheten, ebenfalls zu einem hässlichen Menschen und Teil der anonymen Masse macht. Der physiognomische und pathognomische Wahrnehmungsmodus des Kaufmannssohnes und in diesem Fall auch der des Erzählers macht nicht Halt vor Tieren oder Gebäuden. Sie alle tragen bei zu der hässlichen Welt, mit der sich der Kaufmannssohn nun ausweglos konfrontiert sieht und zu deren Teil er schließlich wird. Hier sei noch einmal angemerkt: Der Kaufmannssohn spiegelte sich in den ästhetisierten Objekten und Wesen seines Refugiums, lebte in diesen als einem nach außen

verlagerten Leib. Nun, da ihm dieser Leib abhandengekommen und er nicht in der Lage gewesen ist, diesen erfolgreich durch Ästhetisierungsmaßnahmen auf seinem Weg in der Stadt zu rekonstruieren, wird er gezwungen, die tatsächliche hässliche Umgebung zu akzeptieren und auf sich einwirken zu lassen. So wird er – „leer“ und „verlassen“ (80) – indirekt zum wehrlosen Gefäß für die Hässlichkeit der Umgebung. In diesem Sinne hat sich des Kaufmannssohns ästhetizistisches Programm als hinfällig erwiesen. Dadurch, dass das Hässliche und auch die Traurigkeit sich seiner bemächtigen, wird dem Leser die Realität und somit das wahre Leben vor Augen geführt.

Entscheidend für des Kaufmannssohns pathognomische Prägung am Ende der Geschichte sind die Pferde, welche ebenso physiognomisch und mimisch gestaltet werden, wie menschliche Gesichter:

„Die Köpfe der meisten Pferde waren häßlich und hatten einen boshafte Ausdruck durch zurückgelegte Ohren und hinaufgezogene Oberlippen, welche die oberen Eckzähne bloßlegten. Auch hatten sie meist böse, rollende Augen und eine seltsame Art, aus schiefgezogenen Nüstern ungeduldig und verächtlich die Luft zu stoßen.“ (81)

Während die Soldaten durch Attribute wie *langsam*, *müde* und *traurig* einen Eindruck von Schwäche vermitteln, wird mit dem Aussehen der Pferde Aggression, Widerstand und Gefahr assoziierbar.

In besonderem Maße manifestiert sich diese Erweiterung des Physiognomischen/Pathognomischen durch die Hervorhebung eines Pferdes, das in seinen Zügen an einen konkreten Menschen in des Kaufmannssohns Erinnerungen gemahnt. Ebenso, wie das kleine Kind durch physiognomische und pathognomische Zeichnung die Rolle des jüngsten Mädchens in seinem Haushalt übernimmt – was der Kaufmannssohn anerkennt, als er seine Diener verflucht und dem Mädchen eine Mitschuld zuschreibt, da es ihn „durch sein tückisches Ebenbild“ (83) mit auf seinen Weg ins Verderben gelenkt hat – repräsentiert das Pferd durch sein Aussehen einen Mann im Laden seines Vaters und bestimmt damit den Ausgang der Handlungen entscheidend:

„In dem Augenblick wandte das Pferd den Kopf und sah ihn an mit tückisch zurückgelegten Ohren und rollenden Augen, die noch boshafter und wilder aussahen, weil eine Blesse gerade in der Höhe der Augen quer über den häßlichen Kopf lief. Bei dem häßlichen Anblicke fiel ihm blitzartig ein längst vergessenes Menschengesicht ein.“ (82)

In Korrespondenz zu dieser Wahrnehmung nimmt der Kaufmannssohn am Ende die hässlichen Züge des Pferdes an, das seine Zähne bleckt, und wird Teil des hässlichen Lebens, das pathognomische Spuren auf allem, das es berührt, hinterlässt: „Zuletzt erbrach er Galle, dann Blut, und starb mit verzerrten Zügen, die Lippen so verrissen, daß Zähne und

Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben.“ (84)<sup>1</sup> Bei diesem letzten Satz ist besonders zu vermerken, dass der syntaktische Bezug für den fremden und bösen Ausdruck die Zähne und das Zahnfleisch des Kaufmannssohns sind. Diese Körperteile – als Aspekte des Mundes, die mitunter zur Artikulation verbaler Kommunikation dienen, sind einzig in ihrer rein körperlichen Ausdrucksweise eingesetzt, um der Erzählung und dem Leben des Kaufmannssohns ein rein physiognomisch bzw. pathognomisch erzähltes Ende zu setzen.

Im Märchen der 672. Nacht wird der Kaufmannssohn in dessen pathognomischer Prägung im Wechselspiel mit den Erfahrungen, die er auf seinem Weg durch die Stadt macht, gestaltet. Sein Weg und seine Entscheidungen prägen ihn hier pathognomisch, ebenso wie es bei des Esseintes und Dorian Gray der Fall ist. Die Klärung der Frage von Schuld ergibt sich aus dieser Gestaltung so: Der Kaufmannssohn entzieht sich dem Leben in seinem ästhetizistischen Selbstverständnis und um der Vergänglichkeit und Hässlichkeit des Lebens zu entgehen. Auf seinen Irrwegen durch die Gassen trifft er seiner lebensverneinenden Einstellung entsprechend Entscheidungen, die ihn Schritt für Schritt zu seinem hässlichen Tod führen. Die Strafe erfolgt nicht durch die Gesellschaft, es sind zwar zunächst die Diener und der Brief, die ihn aus seinem Refugium locken, letztlich ist es jedoch ein Tier, das ihn tötet – es ist in seiner Funktion für den Ausgang der Erzählung vielschichtig angelegt. Zunächst kann es als Teil der hässlichen Realität betrachtet werden, die den Kaufmannssohn im Kasernenviertel umgibt. Zudem verkörpert es den Mann einer niedrigen Gesellschaftsschicht, der in des Kaufmannssohns Erinnerung hässlich, arm und ängstlich ist (82). Die damit angeschnittenen Deutungsbereiche wie der anonymen Masse, des hässlichen Lebens und der Armut gehören zu eben dem, was der Kaufmannssohn rigoros aus seiner der Schönheit gewidmeten Existenz ausschließt und nun gezwungenermaßen gegenübersteht. Präziser noch wird das Pferd über sein Verhalten und seinen physiognomischen/pathognomischen Ausdruck von den anderen Pferden herausgehoben und als besonders stark, hässlich, aggressiv und bedrohlich beschrieben. Es kann als eine Verkleidung des ungezügelten und unberechenbaren Lebens stehen, das ihn auf dem Weg durch die Stadt zu verfolgen scheint. Das wiederholt

---

<sup>1</sup> Wellbery spricht im Zusammenhang mit dem Chandos-Brief und dem Kontakt zum Leben durch Erfahrungen von einer physiognomischen Prägung und verbindet sie mit dem Kaufmannssohn: „schon im „Märchen der 672. Nacht“ ist die Physiognomie des Todes, die die Schlusszeile der Rattenpassage so eindringlich macht, am sterbenden Kaufmannssohn zu beobachten“ – dem hässlichen Tod des Ästhetizisten. (Wellbery: Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination. S. 199)

erwähnte drohende Leben als über allem schwebende Richterinstanz nimmt in diesem Sinne im Verlauf der Handlung mehrere Formen an, um am Ende in Gestalt dieses Pferdes allem ein Ende zu bereiten.<sup>1</sup> Unter Berücksichtigung des Aussehens seines Pflegers (81) – kann das Pferd dabei auch als ‚die Mähre des Todes‘ gesehen werden.

Neben dem armen Mann sind es auch die armen Soldanten, die als das Niedrige und Hässliche im Leben figurieren. Sie verschleppen den Kaufmannssohn in seiner Hilflosigkeit in einen dieser ‚schmutziggelben‘ Bauten des Kasernenviertels und rauben ihn aus. Erniedrigt in körperlicher und intellektueller Hinsicht – verletzt, verwirrt, verängstigt und wütend – ist der Kaufmannssohn am meisten dadurch bestraft, dass er nicht länger intellektuelle Distanz zum Leben und körperlichen Belangen behält, sondern von der Instanz seines Leibes gezwungen ist, seine Körperabhängigkeit zu erleben und selbst zur pathognomischen Verwirklichung des hässlichen Lebens zu werden.

Der Leser wird aufgrund dieser gezielten Körperkodierung des Kaufmannssohns – von schön zu hässlich – zu der negativen Bewertung seines ästhetizistischen Lebenswandels gelenkt, ebenso wie es bei Dorian Gray der Fall ist. Während prägnanterweise die gesellschaftlichen Verbrechen in ihrer Darstellung relativ unpräzise bleiben, finden die Verbrechen an Leib, Körper und Leben besondere Beachtung. Als zur Ansichtigkeit gebracht erweist sich so die Bedeutung der Körperkodierung des Protagonisten für die Gestaltung und Begründung seines Schicksals. Sie verweist auf die kontinuierliche Relevanz physiognomischer und pathognomischer Zeichnung für die literarische Gestaltung, wobei die Instanz des Leibes vermittelt Selbstverständnis und Verantwortlichkeit, Ursache und Wirkung letztendlich über Richtig und Falsch, Gut und Böse richtet.

#### **4. Resümee**

Die Analyse physiognomischer und pathognomischer Gestaltungsmuster in den Erzählungen *Gegen den Strich*, *Das Bildnis des Dorian Gray* und *Das Märchen der 672. Nacht* legt dar, dass der Körper des literarischen Décadent nicht allein durch soziale und biologische

---

<sup>1</sup> In Form etwa des rebellierenden Leibes des Kaufmannssohns, der Diener, des Kindes usw. Vgl. hierzu Aussagen Hofmannsthals in seinem Essay *Gabriele D'Annunzio <II>*. Hier heißt es über den Roman *Triumpf des Todes* (1894) von Gabrielle D'Annunzio, dass das Leben in „allerlei Verkleidung“ – in Form von Personen – auftauche, was auch im vorliegenden Märchen Hofmannsthals erkennbar ist. (Hofmannsthal: Reden und Aufsätze I. S. 145)

Faktoren determiniert ist, sondern als etwas darüberhinausgehend Formbares verstanden wird, das nicht nur die faktisch-menschliche Natur dokumentiert, sondern auch dem Inneren einen Ausdruck verleihen kann. Während etwa die Selbstinszenierung und die Nutzung von Ersatzkörpern im Kontext physiognomischer und pathognomischer Deutungsmuster das Individuum in seiner Unverwechselbarkeit repräsentieren und zum autonomen Selbsta Ausdruck dienen können, ist das ‚Sich-Sperren‘ vor Veränderung, die künstliche Isolation vom Leben und die Negation des eigenen Leibes und Lebens demgegenüber als fatal pathognomisch nachgezeichnet. Das Individuum ist seiner Bemühung in der Kunst zu leben zum Trotz einem Wandel durch das Leben – seinem Leben – unterworfen.

Die Bevorzugung des Künstlichen vor dem Leben erfährt unter anderem von Hugo von Hofmannsthal, der sich in diesem Zusammenhang mit dem italienischen Dichter Gabrielle D’Annunzio beschäftigt, eine Einschätzung, die hier stichwortgebend ist:

„Es ist sehr sonderbar, wenn einer in so starren Dingen das Bild seiner Vision der Welt findet, da doch im Dasein alles gleitet und fließt.“<sup>1</sup>

Der in der Künstlichkeit seiner Existenz Verharrende verliert die Kontrolle und wird vom Fluss des Lebens mitgerissen, weil es zu einer Teilnahme – auch vermittelt des im Leben verankerten Leibes – zwingt. Die Bedeutung aller Aspekte der Leibeinheit als Voraussetzung für erfolgreiches Agieren im Leben wird – wie dieses Kapitel gezeigt hat – auch auf pathognomischer Ebene herausgestellt. Das revoltierende, das selbstzerstörerische oder auch das verlorene Ich erfährt gezwungenermaßen eine Fundierung als Teil der Leibeinheit, es erhält damit gleichzeitig aber eine theoretische Teil-Souveränität zurück.

---

<sup>1</sup> Hofmannsthal: Reden und Aufsätze I. S. 145.

## KAPITEL VII: SCHLUSSBETRACHTUNG

Die Décadents pflegen ein experimentelles ästhetisches Verhältnis zu ihrem Körper, den sie nach ihrem ästhetischen Urteil gestalten, weil sie sich von ihm in seiner natürlichen Aussagekraft und seiner Beschaffenheit befreien wollen. Ergebnis ist ein autonomer Selbstaussdruck, der das klassische Verhältnis und den alten Wahrheitsanspruch von natürlichem Signifikant und Denotat auflöst. Diese intellektuell geplante Manipulation des äußeren Erscheinungsbildes und die damit verbundene elaborierte Selbstinszenierung vollziehen einen Entwicklungsschritt im Rahmen der Körperkodierung – auch unter dem Aspekt etwa ausgewählter Ersatzkörper. Neben das idealisierte Schöne tritt das als böse stigmatisierte Hässliche als ebenbürtiger ästhetischer Reiz, die Krankheit, der Tod, der Verfall werden zum Feld einer Rebellion gegen die Norm und gegen die Lesbarkeit des Körpers als die herkömmliche Leib-Seele-Verbindung.

In *Gegen den Strich* verfolgt der Leser eine etappenweise Entwicklung zum Ästhetizismus aufgrund von negativen Erfahrungen mit der Gesellschaft. Zunächst gestaltet der Protagonist seinen Körper gezielt und effektiv, doch der lebendige Körper ist ein Mängel exemplar, aus dem das Individuum sich in andere, kostbare und in der Regel dauerhaftere Gegenstände und Räumlichkeiten projiziert. Im Verlauf seiner Krankheit wird diese inszenierte Körperkodierung zurückgeworfen auf eine instinktive, unwillkürliche Physiognomik und Pathognomik, die zugleich mit jener klassischen, unhintergehbaren Leib-Seele-Konnexion verschränkt ist.

In *Das Bildnis des Dorian Gray* liegt ein ästhetizistischer Entwurf vor, der den Absolutheitsanspruch qua Schönheit des Kunstwerks wie der Person vor dem eigentlichen Leben verfißt. Dorians körperliche Verfasstheit wird mit dem als Kunst erschaffenen Porträt von ihm zu einem Identitätsentwurf seines jugendlichen Selbst, was als vollendet schön ihm ungeahnte Macht über andere Menschen verleiht, die an das klassische Verhältnis von Gut und Schön, Böse und Hässlich glauben. Tatsächlich wird dieses Gemälde in seinem sichtbaren Verbürgen der Schönheit für Dorian aber zu einem Ersatzkörper, der an seiner Statt altert. Damit ist gleich am Beginn des Romans die Schönheit als höchster Wert geltend gemacht und als mit der Lebenswirklichkeit nicht kongruent thematisiert. Dorians trügerisches Erscheinungsbild bleibt bis zu seinem Tode intakt. Dies führt dem Leser zugleich vor Augen, dass eben jenes lange für verlässlich gehaltene Körperfundament ins Wanken geraten ist und dass die Manipulation der Physiognomie möglich und gefährlich sein kann.

Schließlich werden die Wechselwirkungen zwischen Körper und Seele durch den physiognomischen und pathognomischen Kollaps des Ersatzkörpers im Porträt dennoch bestätigt. Ausgeschlossen ist die Möglichkeit der Täuschung anderer durch die ihnen gegenüber aufrechterhaltene schöne Erscheinung von Dorian jedoch nicht.

Im *Märchen der 672. Nacht* liegt eine von vorneherein problemhafte, zerbrechliche Lebenswelt des Kaufmannssohns vor, die der Protagonist nicht gegen die Wirklichkeit durchzusetzen vermag und deren Schwachstellen immer mehr zutage treten. Die gedankliche und körperliche Distanz des Kaufmannssohns von der Welt und in spezifischer Weise auch von sich selbst verweist auf die Diskrepanz, die der Mensch zwischen sich und seiner Natur erschafft, wenn er sich dem Leben entzieht, und zeigt seine intellektuelle und ästhetische Isolation. Der Text illustriert aber auch die Unmöglichkeit dieses Unterfangens: Am Ende der Erzählung wird der durch Körper- und Lebensflucht erzeugte Zwiespalt im Leib, d. h. der Abstand zwischen Geist und Körper im Tode überwunden und der Körper zum bedeutungsträchtigen physiognomischen und pathognomischen Zeichen. Die besondere Rolle des Lebens als gerade am Ende der Erzählung allem eingeschriebener pathognomisch hässlicher Ausdruck, der dem Kaufmannssohn überall in der Stadt begegnet und schließlich auch den Flüchtigen prägt, wird dadurch ergänzt, dass die hier vorwiegend nonverbale Kommunikation der Körperkodierung generell besondere Relevanz verleiht und zwar nicht nur innerhalb der Erzählhandlung, sondern auch als im Text angelegte zusätzliche Bedeutungsebene für den Leser.

Im Verlauf dieser Studie zur Körperkodierung literarischer Werke zur Zeit der Jahrhundertwende ist gezeigt worden, dass nicht nur der Körper, sondern der ganze Leib mittels physiognomischer und pathognomischer Zeichen, körperlicher und geistiger Krankheit, Medium einer Auseinandersetzung mit einem sich aus dem zeitgenössischen Kontext entwickelnden ‚epistemologischen Problemüberhang‘<sup>1</sup> ist – und zwar der Frage und Suche nach spirituellem, übergeordnetem Sinn (im Leben) und dem Versuch einer Ver- und Entschlüsselung des eigenen und fremden Leibes – der in die Kunst und Literatur verlagert wird. Die Folgen dieses Ästhetizismus, der den Kern des Lebens – den Leib – verneint, wird mit der Leibeskodierung auf einen Streich beantwortet: mit einem am Einzelnen ablesbaren,

---

<sup>1</sup> Vgl. zur Begriffserläuterung: *EINLEITUNG*, Unterkapitel 1. *Das Untersuchungsfeld*. S. 2.

allgemeingültigen Sinn, wie es an den Zentralfiguren der Texte als normierende, moralische und soziale Züge zur Darstellung gebracht wird.

Durch die Missachtung des Leibes, die Verkünstlichung und Maskierung des Körpers und die Entfernung von der Gesellschaft machen sich die Protagonisten strafbar. Diese Flucht aus der Leiblichkeit und Gesellschaft ist aber dabei tatsächlich nicht immer Kunst, sondern bleibt letztlich leibgebunden. Die Kunst ist so im Vergleich zum Leib überfordert, sie ist ein Medium, aber erreicht selten das Ziel: sie wird aufgesucht als ein Weg auch zur Erlösung vom Leib und seinen Zwängen, Nöten, Bedürfnissen und Bedingungen, aber sie ist nicht Erlösung selbst.

Die Autoren weisen in ihren Texten vergleichbare Auseinandersetzungen mit der Bedeutung des Leibes auf, denn sie stellen nicht nur das ästhetizistische und dekadente Programm dar, sondern sie zeigen seine Grenzen anhand leiblicher Zeichen auf: psychisch und physisch. Sie legen damit einen allgemeinen Konsens mit den hier erläuterten philosophischen Hintergründen offen, insbesondere den Überlegungen Nietzsches, dass eine Trennung des Leibes in Seele, Körper und Geist nicht möglich ist, und bieten dem Leser körpersprachliche Indizien dafür an.

Der Untergang geistiger Aristokratie, der ursprünglich als Kritik im Sinne Baudelaires an der Gesellschaft zu verstehen ist, kann hier kaum noch als solche *allein* verstanden werden. Bei Hinterhäuser heißt es noch:

„Dieses Heldentum ist tragisch umwölkt, denn der moderne Dandy weiß, daß am Ende seines aufopferungsvollen Kampfes um die Verwirklichung der geistigen Aristokratie nur der Untergang stehen kann. Das Schicksal des Dandytums wird damit zu einem Exempel im Rahmen der Baudelaireschen Kulturkritik, zu einem Kapitel seiner leidenschaftlichen Polemik gegen den Fortschrittswahn, die Verseuchung Europas durch die amerikanische Zivilisation, die Heraufkunft des Massenmenschen, die zeitgenössische und machtübende „bourgeoisie épanouie“.“<sup>1</sup>

Wie die Betrachtung der Protagonisten hier gezeigt hat, ist es aber *auch* der Untergang einer leib- und lebensverneinenden Existenz, der an den zu Décadents gewordenen Dandys exemplifiziert wird. Die Verbrechen des Individuums am Körper finden Ausdruck am Leib als Ganzem und weisen auf ihn als unumgängliche Einheit und notwendiges Erkenntnismedium zurück. Die von Schopenhauer im Kontext der Leibverneinung konstatierte objektive Erkenntnis ist eine Illusion. Die Protagonisten bleiben in ihrer subjektiven Wahrnehmung verhaftet, wie auch in ihrem Leib als Zentrum ihrer

---

<sup>1</sup> Hinterhäuser: Fin de siècle. S. 90 („bourgeoisie épanouie“ - aufblühendes Großbürgertum).

Wahrnehmung. Die Welt ist dabei zwar Schein, da gebunden an die Subjektivität des Individuums, sie ist aber auch einzige Wahrheit im Auge des Betrachters. Dies verleiht der Physiognomik und Pathognomik im Blick des Subjekts Bedeutung – ungeachtet ihrer oft konstatierten fragwürdigen Beweiskraft.

Die bei der Untersuchung herausgestellte Devianz der literarischen *Décadents* macht sie in je individueller Weise und Ausprägung auch zu Verbrecherfiguren. Bei der Zuschreibung des Verbrecherischen für bestimmte Verhaltensweisen ist der Blick auf Schuld und Strafe unerlässlich, um Bewertungs- und Deutungsmuster herauszustellen. Vergleicht man die Darstellung des Verbrechers zur Zeit des *Fin de siècle* mit den Darstellungen des 18. Jahrhunderts, etwa bei Schiller oder später im 19. Jahrhundert bei Fontane, so zeigt sich, dass die Ursachen des Verbrechens dort nicht allein in der Konstitution des Verbrechers liegen, sondern vor allem in den gesellschaftlichen Zuständen gesucht werden. Eben diese Denkansätze finden wir auch bei Dostojewski und Nietzsche.<sup>1</sup>

Beim verbrecherischen und kranken *Décadent* zeigt sich eine Schwerpunktverlagerung, bei der die Schuld nicht mehr primär bei der Gesellschaft gesucht wird, sondern im Individuum selbst. Es macht sich schuldig entweder aufgrund seiner kategorischen Lebensnegierung oder dadurch, dass es seinem narzisstischen Ich-Kult unterliegt und zum aktiven Verbrecher wird. Dies wird von den Texten in vielen Varianten vorgeführt, wobei die Unabhängigkeit von der Gesellschaft besonders darin deutlich wird, dass die Figuren nicht von der Gesellschaft und menschlichen Richtern zur Rechenschaft gezogen, sondern alle durch ihren eigenen Lebenswandel, von ihrem eigenen Leben eingeholt und bestraft werden. Eine Prägung durch die Gesellschaft wird nicht ausgeschlossen, jedoch arbeiten die Figuren gegen diese Prägung und werden dadurch aus eigenem, intellektuell begründetem Entschluss zu Verbrechern und Feinden der Gesellschaft.

Thomas Mann führt, im Anschluss an Nietzsche – die Moral des Künstlers liege jenseits von Gut und Böse (1866) – in seinem Essay über Dostojewski aus, dass

„jede geistige Absonderung und Entfremdung von bürgerlich Anerkanntem, jede denkerische Selbstständigkeit und Rücksichtslosigkeit der Existenzform des Verbrechens verwandt sei [...], daß überhaupt jede schöpferische Originalität, jedes Künstlertum im weitesten Sinne das tut“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Lupp, Annelies: *Die Verbrechergestalt im Zeitalter des Realismus von Fontane bis Mann*. Studies in European thought. Volume 10. New York, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, Paris, Vienna: Lang 1995. S. 1 ff.

<sup>2</sup> Zitiert nach Lupp: *Die Verbrechergestalt im Zeitalter des Realismus von Fontane bis Mann*. S. 28.

und zollt damit der Annahme Tribut, dass eben das Neue, Schöpferische und Autonome je nach Perspektive des Betrachters Verbrechen oder Fortschritt bedeuten und daher auch keiner säkularen Gerichtsbarkeit unterworfen werden können – sollte diese den Anspruch auf Gerechtigkeit erheben. Diese Problemstellung lösen die Autoren hier, indem sie den Richterspruch dem Leben, dem Schicksal oder einer höheren Macht überlassen. Diese strafen nicht die intellektuelle und gesellschaftskritische Attitüde, sie strafen vor allem die *Entseelung* des Körpers gegenüber der Leibeinheit. Zum Ausdruck gebracht ist so die Forderung nach einer ganzheitlichen Betrachtung des Individuums.

Die Körperkodierung des *Décadent* mithilfe physiognomischer und pathognomischer Gestaltung und hier insbesondere der Krankheit dient – polarisierend formuliert – der Klärung des *Diessets* von Gut und Böse. Der neue Verbrecher, der damit Form annimmt, ist jener intellektuelle Sonderling, der seinem ästhetischen Programm folgend aktiv den eigenen Leib korrumpiert, sich seiner Verantwortung und Teilhabe am gesellschaftlichen Miteinander entzieht und damit auch der Gesellschaft oder einzelnen Menschen gegenüber destruktiv handelt.

Die Postulate der Lebensbejahung, der praktischen Tätigkeit und des sozialen Engagements, wie sie bei Wilde und Hofmannsthal in Briefen und Essays zu verschiedenen Zeitpunkten formuliert werden<sup>1</sup>, sind durch die in den untersuchten Texten gestalteten prekären Konsequenzen ästhetizistischer Lebensführung bereits angelegt.

Die sich selbst ästhetizistisch deutenden Menschen also, die Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts die Ausdrucksgestaltung ihres Körpers elaborierten, werden im Verlauf des 20.

---

<sup>1</sup> Zu Wilde, der diese Gedanken nach seinem Roman formuliert, vgl. Wilde, Oscar: *The Soul of Man*, in: *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume 4: Criticism. Historical Criticism, Intentions, The Soul of Man*. Hg. von Ian Small/Josephine M. Guy. Oxford University Press 2007. S. 231–268; Wilde: Ein Brief aus dem Zuchthaus zu Reading (De Profundis): u. a. heißt es hier: „Wenn ich dieses Ziel erreichen kann, so bedeutet das die höchste Verwirklichung meines Lebens als Künstler. Denn das Leben des Künstlers ist einfach Entwicklung des Ich. Demut heißt beim Künstler, daß er jede Erfahrung offen bejaht, so wie Liebe beim Künstler einfach jener Schönheitssinn ist, der der Welt ihren Leib und ihre Seele enthüllt.“ (Wilde: Ein Brief aus dem Zuchthaus zu Reading (De Profundis). S. 466); Pease: *Aestheticism and aesthetic theory*. S. 107. Zu Hofmannsthal, der diese Gedanken schon sehr früh festhält: Das „Ungeheure des Lebens ist nur durch Zutätigkeit erträglich zu machen, immer nur betrachtet, lähmt es.“ (Hofmannsthal: *Reden und Aufsätze III*. S. 407) „In der Arbeit den Sinn des Lebens suchen! [...] Es scheint, dass man auf einem Umweg zur bürgerlichen Moral zurückkommt, nicht weil sie moralisch, aber weil sie gesünder ist.“ (Hofmannsthal: *Reden und Aufsätze I*. S. 103. *Essay Gabriele d'Annunzio (I)*) Und „Ins Leben kommt ein Mensch dadurch, dass er etwas thut.“ (Hofmannsthal: *Reden und Aufsätze I*. S. 164. *Essay Der neue Roman von d'Annunzio*) Vgl. auch Kümmerling-Meibauer: *Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döblin*. S. 212–215; Hofmannsthal und Frankreich. S. 125.

und dem beginnenden 21. Jahrhundert abgelöst von einem Menschen, der durch den biowissenschaftlichen und biotechnischen Fortschritt modelliert und selektiert werden kann. Chirurgische und genetische Eingriffe verändern den Körper lebenslanglich. Die herkömmliche ‚feste‘ Körperkodierung, die bei den Ästhetizisten, bzw. Décadents im Rahmen der Selbstdarstellung bereits spezifisch ‚flexibilisiert‘ wird, kann dann später durch die Möglichkeit der selektiven Neuordnung durch naturwissenschaftliche und technische Errungenschaften überwunden und ersetzt werden.

Eine dieser Entwicklungen – der Transhumanismus – stellt unter dem Gesichtspunkt dieser Studie einen weiteren Schritt auf dem Weg der Flexibilisierung der Körperkodierung dar, wie er von den Décadents als ‚Pioniere‘ im Verlauf ihrer Lebensflucht beschritten wird. Dass die Décadents diesen Weg nur ein kurzes Stück beschreiten können, hängt mit der Tatsache zusammen, dass sie sich bei ihrer Leibes- und Lebensflucht letztendlich nur im Rahmen ihrer Leibeinheit bewegen können und damit auf den natürlichen Körper als Lebensgrundlage zurückgeworfen werden. Beim Transhumanismus hingegen wird diese Leibeinheit aufgebrochen und durch technische Ersatzteile aufgelöst. Anstelle des natürlichen Leibes tritt eine Hybridisierung, die anderen Regeln unterworfen ist als den Gesetzen des Leibes und des Lebens, an denen die Décadents scheitern. Waren bei den Décadents noch etwa Nahrungsaufnahme, körperliche und geistige Gesundheit und zwischenmenschliche Interaktion von Bedeutung, so sind es hier mitunter Materialbeschaffenheit der Ersatzteile, technische Reparaturmöglichkeiten und Rechenleistung.<sup>1</sup>

Die intellektuell-ästhetisch begründete Flucht der Décadents wird abgelöst von einer materielleren Motivationsstruktur, die nicht mehr nur das Schöne und Reizvolle als höchsten Wert zelebriert, sondern vor allem das technisch Optimierte, das keinen Endpunkt kennt, sondern sich kontinuierlich durch neue wissenschaftliche Erkenntnisse und technische Errungenschaften steigert.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Gibson, William: *Neuromancer*. New York: ACE 1984. Der Hauptprotagonist Case ist darauf angewiesen, dass sein Auftraggeber ihm das Nervensystem repariert, mit dem er in den Cyberspace gelangen kann. Außerdem erhält er eine neue, künstliche Bauspeicheldrüse. Case wird gezwungen, einen Auftrag erfolgreich abzuschließen, damit er endgültig repariert wird. (Vgl. Gibson: *Neuromancer*. U. a. S. 6, 29 ff., 45) Vgl. auch Vinge, Vernor: *Ein Feuer auf der Tiefe. Roman*. Heyne Science-fiction & Fantasy. Band 8322. Überarbeitete Neuauflage. München: Heyne 2004.

<sup>2</sup> Den Gedanken der technischen Verbesserung im Unterschied etwa zu moralischer Vervollkommnung hat bereits Theophile Gautier formuliert: „Man könnte tatsächlich meinen, der Mensch sei eine verbesserungsfähige Maschine, die ein besser verzahntes Räderwerk [...] auf eine bequemere und einfachere Weise zum Laufen bringe. Wenn es eines Tages gelänge, dem Menschen einen doppelten Magen einzupflanzen [...], ihm Augen am

So ist es also die mit dem Transhumanismus<sup>1</sup> bzw. Posthumanismus einhergehende Körperflucht in Form der Transformation des Körpers, die als aktuelle Entwicklung vor dem Hintergrund der Ergebnisse dieser Arbeit ins Blickfeld gerät:

„Die internationale Bewegung und Denkrichtung [Transhumanismus] sucht nach Möglichkeiten, die biologischen Grenzen der Menschen durch den Einsatz von Technologie und Wissenschaft zu verändern und zu überwinden.“<sup>2</sup>

Der Gedanke, den Körper durch technische Ausrüstung zu optimieren und so die nächste Evolutionsstufe – als Cyborg – zu erreichen, ist nicht mehr bloße Theorie.<sup>3</sup> Der erste anerkannte Cyborg und Avantgarde-Künstler Neil Harbisson nutzt eine im Schädel implantierte Antenne, um unter anderem seine Farbblindheit auszugleichen. Er ist Mitgründer der Cyborg-Foundation, welche sich zum Ziel macht:

“[...] to give voice to people with non-human identities, defend the right to self-design and offer the creation of new senses and organs in community.”<sup>4</sup>

In diesem Zusammenhang hat die Cyborg-Foundation außerdem Bürgerrechte für Cyborgs formuliert, die darauf pochen, dass das Individuum das Recht auf freie Körpergestaltung hat:

„A person shall be free [...] to express themselves through temporary or permanent adaptations, alterations, modifications, or augmentations to the shape or form of their bodies.”<sup>5</sup>

Im Forschungsfeld des Transhumanismus werden unterschiedliche Ansätze deutlich, die unter anderem einer im Zeichen des Fortschritts und Wettbewerbs stehenden Modifikation eines

---

Hinterkopf wachsen zu lassen [...] oder ihm Flügel an die Schulterblätter zu heften, [...] kurz: ihm ein neues Organ zu erschaffen, dann könnte das Wort *Vervollkommnungsfähigkeit* eine gewisse Bedeutung erlangen.“ (Gautier, Théophile: *Mademoiselle de Maupin. Roman*. Manesse-Bibliothek der Weltliteratur. Zürich: Manesse-Verlag 2011. S. XLV)

<sup>1</sup> Julian Huxley, Bruder des Autors der thematisch passenden Dystopie *Brave new world* (1932), verwendet diesen Begriff als erster. (Bostrom, Nick: *A History of Transhumanist Thought*. Oxford: Faculty of Philosophy, Oxford University 2005. S. 7)

<sup>2</sup> Lordick, Marina: *Transhumanismus. Die Cyborgisierung des Menschen*.

<https://www.zukunftsinstitut.de/artikel/transhumanismus-die-cyborgisierung-des-menschen/>. Zugriff: 09.06.2019.

<sup>3</sup> Im medizinischen Bereich ist es bereits möglich mit Elektroden (elektronischen Gehirnimplantaten) Gehirnschäden (z. B. Parkinson) zu behandeln und etwa mobile Geräte (Handy) zu bedienen (Erfindung von Tesla) oder durch künstliche Prothesen Körperteile zu ersetzen (z. B. bionische Handprothesen mit elektronischer Steuerung über Muskelsignale des Prothesenträgers). Laut Babich sind Stammzellenforschung, Klonen und Kryonik Disziplinen, die Ziele verfolgen, die mit der Denkrichtung der Transhumanisten vergleichbar sind. (Vgl. Babich, Babette: Körperoptimierung im digitalen Zeitalter. Verwandelte Zauberlehrlinge und zukünftige Übermenschen, in: *Körperphantasien. Technisierung - Optimierung - Transhumanismus*. Hg. von Andreas Beinsteiner/Tanja Kohn. Innsbruck. Innsbruck University Press 2016. S. 204, 205)

<sup>4</sup> Cyborg Foundation: *History*. <https://www.cyborgfoundation.com/>. Zugriff: 09.06.2019.

<sup>5</sup> Cyborg Foundation: *The Cyborg Bill of Rights*. <https://www.cyborgfoundation.com/>. Zugriff: 09.06.2019.

verbesserungswürdigen Körpers Vorschub leisten.<sup>1</sup> Außerdem wird der durch Technik ausgestattete Körper zum Gegenstand künstlerischen Schaffens und Selbstverständnisses. Diese Formen des am Körper verhafteten Transhumanismus werden von jenen Bestrebungen Ray Kurzweils übertroffen, die das Bewusstsein aus dem Körper auf externe Speichermedien auslagern und es unsterblich machen. Ray Kurzweil zufolge wird der Mensch dann in „Singularität“ übergehen, sodass Mensch und Computer verschmelzen und die Biologie von der Technologie ‚abgelöst‘ wird.<sup>2</sup> Mit diesem Gedanken geht eine „Bejahung der eigenen Verdinglichung“<sup>3</sup> einher, bei der schließlich durch die sukzessive Substitution körperlicher und mentaler Prozesse durch Softwareprogramme ein „körperlose[r] Geist“<sup>4</sup> entstünde. Problem dieser Ansätze ist, dass sie erneut dem (Fehl)-Schluss erliegen – wissenschaftlicher Erkenntnisse zum Trotz – dass der Geist vom lebendigen Körper unabhängig agieren und existieren kann. Johannes Rüster formuliert das folgendermaßen:

„In einer eigentümlichen und höchst widersprüchlichen Form von Metatranszendenz ist er [der Transhumanismus] eine extrem materiale und materialistische Weltanschauung, die doch von der nicht verifizierbaren Annahme eines menschlichen Geistes ausgeht, auch wenn sie ihn als neurobiologische Körperfunktion fasst. Die menschliche Physis wird folgerichtig einerseits als potentiell grenzenlos plastisch geringgeschätzt, andererseits aber als zu optimierendes und konservierendes Trägermedium der Humansoftware namens ‚Psyche‘ fetischisiert.“<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> *Kritik des Transhumanismus. Über eine Ideologie der Optimierungsgesellschaft.* Hg. von Dierk Spreen, et al. Kulturen der Gesellschaft. Band 32. Bielefeld: transcript 2018. S. 9 ff.

<sup>2</sup> Vgl. Kurzweil, Ray: *Menschheit 2.0. Die Singularität naht.* 2., durchgesehene Aufl. Berlin: Lola Books 2014. S. 21, 329. Am Ende des Romans *Neuromancer* von William Gibson entsteht eine digitale Lebensform durch die Verschmelzung zweier künstlicher Intelligenzen (*Wintermute* und *Neuromancer*). (Gibson: *Neuromancer*. S. 268 f.)

<sup>3</sup> Flessner, Bernd: Die Rückkehr der Magier. Die KI als Lapis philosophorum des 21. Jahrhunderts, in: *Kritik des Transhumanismus. Über eine Ideologie der Optimierungsgesellschaft.* Hg. von Dierk Spreen/Bernd Flessner/Herbert M. Hurka/Johannes Rüster. (Kulturen der Gesellschaft. Band 32). Bielefeld. transcript 2018. S. 63–106. S. 72; er zitiert Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen. Erster Band. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution.* München: Beck 1980. S. 30 f.

<sup>4</sup> Spreen, Dierk: Politische Ökonomie nach dem Menschen. Die transhumane Herausforderung, in: *Kritik des Transhumanismus. Über eine Ideologie der Optimierungsgesellschaft.* Hg. von Dierk Spreen/Bernd Flessner/Herbert M. Hurka/Johannes Rüster. (Kulturen der Gesellschaft. Band 32). Bielefeld. transcript 2018. S. 15–62. S. 44; er zitiert Moravec, Hans: Geist ohne Körper – Visionen von der reinen Intelligenz, in: *Kultur und Technik im 21. Jahrhundert.* Hg. von Gert Kaiser/Dirk Matejovski/Jutta Fedrowitz. Hg. von Wissenschaftszentrum Nordrhein-Westfalen. (Schriftenreihe des Wissenschaftszentrums Nordrhein-Westfalen. Band 1). Frankfurt/Main. Campus-Verlag 1993. S. 81–90. S. 88 f. Dieser körperlose Geist wäre nach Hans Moravec „zwar etwas Wunderbares in Hinblick auf die Klarheit seiner Gedanken und die Tiefe seiner Einsicht, aber er wäre keineswegs menschlich.“

<sup>5</sup> Rüster, Johannes: Ist das Körper oder kann das weg? Transhumanismus zwischen Literatur, Mythos und Religion – und die didaktischen Konsequenzen, in: *Kritik des Transhumanismus. Über eine Ideologie der Optimierungsgesellschaft.* Hg. von Dierk Spreen/Bernd Flessner/Herbert M. Hurka/Johannes Rüster. (Kulturen der Gesellschaft. Band 32). Bielefeld. transcript 2018. S. 143–174. S. 144.

Die Nietzscheforscherin Babette Babich etwa problematisiert, dass Nietzsches Überlegungen zum Übermensch im Kontext des Transhumanismus – wie in unterschiedlichen geschichtlichen Kontexten zuvor – erneut als Ideal missbraucht wird, um die Körperoptimierung voranzutreiben.<sup>1</sup> Dabei stellt sie heraus, dass ein „optimierter Körper“ aus Nietzsches Sicht durch seine Distanz zum Vergänglichen

„Zeugung und Wachstum‘ [...] ausschließt; zumindest, dass derartige Aspekte des organischen Lebens allesamt als Gegensätze zum beständigen Optimum oder Höchststand des Lebens betrachtet werden. Nach Nietzsche entspricht dies dem philosophischen Ressentiment gegen das Leben, das in religiösen Erlösungsphantasien und ihren gegenwärtigen wissenschaftlichen Surrogaten gleichermaßen zum Zuge kommt.“<sup>2</sup>

Die Verachtung des lebendigen Körpers als vergänglich, beschränkend und daher verbesserungswürdig und die Suche nach technischen Surrogaten erinnert an Aspekte des ästhetizistischen Lebensprogramms der *Décadents*, deren Nachaußenverlagerung des Geistes in die Kunst bzw. ‚unsterbliche‘ Kunstgegenstände als Ersatzkörper.<sup>3</sup> Dabei ist die Technik, anders als die Kunst nicht mehr nur Medium, sondern auch Ziel: sie wird propagiert als – in die Zukunft gedacht – Erlösung vom Leib und seinen Zwängen, Nöten, Bedürfnissen und Bedingungen.<sup>4</sup>

Eine Geringschätzung des Leiblichen und des Lebens ist kein Alleinstellungsmerkmal der *Décadents* der Jahrhundertwende, sie wird auch als gegenwärtige Grundeinstellung identifiziert, wobei auch hier zumindest eine Form der Schönheit – die körperliche – als Maßstab für eine Unberührtheit vom Leben oder gar als eine Überlegenheit gegenüber dem Leben gilt:

„Es gibt hier nur ein Alter, und das ist das Alter der Jugend und sonst gar nichts – so wie es nur eine Form des Aussehens gibt, und das ist die Schönheit. [...] Es sind nicht nur die Philosophen, die eine Abscheu vor dem Leben haben und all dem, was es mit sich bringt: Wir alle haben sie.“<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Babich: Körperoptimierung im digitalen Zeitalter. U. a. S. 212, 216.

<sup>2</sup> Babich: Körperoptimierung im digitalen Zeitalter. S. 205. Sie bezieht sich auf Aussagen in Nietzsche: KSA 6. Der Fall Wagner u. a. S. 74 f.

<sup>3</sup> Klaus Bartels konstatiert ebenfalls die Parallele der Dandys zum Transhumanismus, allerdings erst bei den Dandys nach Huysmans – er bezieht sich auf Figuren in der Literatur der 1920er Jahre und später, bei denen Körper modifiziert sind und maschinenhafte Züge annehmen. „Betrachtet man die Entwicklung des Dandys in der Literatur nach Huysmans drängt sich [...] die Kategorie des Transhumanen bzw. des Post-Humanen auf [...].“ (Bartels: Trockenlegung von Feuchtgebieten. S. 215). Wie die vorliegende Studie jedoch darlegt, ist der erste Schritt in Richtung Transhumanismus bereits mit Huysmans getan.

<sup>4</sup> Vgl. u. a. William Gibsons *Neuromancer*-Trilogie (Gibson: *Neuromancer*, Gibson, William: *Count Zero*. New York: ACE 1986 und Gibson, William: *Mona Lisa Overdrive*. New York: ACE 1988).

<sup>5</sup> Babich: Körperoptimierung im digitalen Zeitalter. S. 219.

Während die *Décadents* ihre Maßstäbe und Methoden für ihre Befreiung von Leib und Leben sehr viel weiter streuen, indem sie nicht nur der körperlichen Schönheit Beachtung schenken, sondern das ästhetisch Reizvolle, das Kunstvolle, Erlesene und Kostbare in ihre Flucht integrieren, erscheint die gegenwärtig diagnostizierte Grundeinstellung vorwiegend ‚oberflächlicher‘ Natur zu sein. Denn was bei den *Décadents* im Verlauf ihrer Flucht nur noch im Privaten und als Abgrenzung von der Masse geschieht, wird im 21. Jahrhundert unter anderen Vorzeichen wieder zu einem öffentlichen Ereignis.<sup>1</sup> Babich beruft sich auf Beobachtungen, die bereits Max Horkheimer in den 1950er Jahren anstellt, wenn sie den *verbesserten Körper* und seine Inszenierung als ein Massenphänomen betrachtet, bei dem im Namen des Individualismus durch medial aufbereitete Vorbilder „den Menschen Muster kollektiver Nachahmung auferlegt“<sup>2</sup> werden. Dabei entwickelt sich diese Selbstinszenierung neben dem Streben nach ‚schön‘ und ‚jung‘ in ihren Ausprägungen gebunden an sich wandelnde ästhetische Kriterien bestimmter Idole auch zu einem ‚Wettrüsten‘ des Körpers im Rahmen einer auf Leistungsfähigkeit hin ausgerichteten Gesellschaft (Doping, Gehirnimplantate etc.).<sup>3</sup>

Babich verdeutlicht etwa mit Referenz zu Nietzsches Leitvorstellungen von Leib und Leben, dass die gegenwärtige Körperoptimierung (kosmetisch, chirurgisch, technisch, virtuell) – so wie es die Autoren mit den hier untersuchten Konsequenzen der Körperflucht für die Jahrhundertwende ebenfalls offenlegen – keine Lösung ist für ein erfülltes Leben, für Nietzsches Vorstellung von „Wachstum“. Dieses anzustrebende Ideal ist viel mehr jenes, das Goethe für Nietzsche verkörperte:

„er löste sich nicht vom Leben ab, er stellte sich hinein; er war nicht verzagt und nahm so viel als möglich auf sich, über sich, in sich. Was er wollte war *Totalität*; er bekämpfte das Auseinander von Vernunft, Sinnlichkeit, Gefühl, Wille [...], er disciplinierte sich zur Ganzheit[...]“<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. weiterführende Literatur hierzu: Wagner, Elke/Stempfhuber, Martin: Die Omni-Präsenz unbestimmter Publika. Zur kommunikativen Konstruktion von Nähe und Distanz im Ordnungsaufbau auf Social Network Sites, in: *Präsenzen 2.0. Körperinszenierung in Medienkulturen*. Hg. von Kornelia Hahn/Martin Stempfhuber. (Medienkulturen im digitalen Zeitalter). Wiesbaden. Springer VS 2015. S. 185–204. S. 185 ff.

<sup>2</sup> Horkheimer, Max: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*. Fischer. Band 17820. Frankfurt, M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2007. S. 177 (vgl. auch Babich: Körperoptimierung im digitalen Zeitalter. S. 222 f.).

<sup>3</sup> *Die Selbstverbesserung des Menschen. Wunschmedizin und Enhancement aus medizinspsychologischer Perspektive*. Hg. von Ada Borkenhagen / Elmar Brähler. Gießen: Psychosozial-Verlag 2012. U. a. der Aufsatz von Matthias Kettner (S. 13–32): *Enhancement als wunscherfüllende Medizin* (S. 23). Vgl. außerdem die Definition von „Human Enhancement“ in diesem Kontext: Bendel, Oliver: *Human Enhancement*. <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/human-enhancement-54034/version-368864>. Zugriff: 30.12.2019.

<sup>4</sup> Nietzsche: KSA 6. Der Fall Wagner u. a. S. 151.

An eben dieser Stelle betont Nietzsche „vor Allem praktische Tätigkeit“ als Kriterium für Lebensnähe, Gesundheit und Stärke, welche eine weitere Parallele zu den Autoren (insbesondere Wilde in seiner Spätphase und Hofmannsthal in seiner längeren kritischen Auseinandersetzung mit dem Ästhetizismus) erkennbar macht.

Zieht man das Problem der mangelnden Teilhabe am Leben in Hinsicht auf aktuelle Entwicklungen in Betracht, dann lässt sich ähnliches insbesondere bei Interaktionen im virtuellen Raum beobachten: das Verhalten der Nutzer (User) lässt dabei zwei Grundtendenzen erkennen: Zunächst vollzieht sich durch den Gebrauch digitaler Medien ein Rückzug aus der realen Welt und einer Teilhabe an ihr. Stattdessen wird die Fokussierung auf ein virtuelles Leben immer deutlicher. Einerseits geschieht dies in Form einer Übernahme oder auch einer Erschaffung von Charakteren in Computerspielen, deren Rollen sie einnehmen und ausleben. Andererseits findet eine Schwerpunktverlagerung des sozialen Lebens in digitale Netzwerke statt.

Mit dieser Entwicklung eines digitalen sozialen Lebens steigt die Bedeutsamkeit einer medialen Präsenz und Imagepflege. Hier werden im Rahmen des Themas der Körperkodierung neue Tendenzen sichtbar: die virtuelle Identität ist eine konstruierte, mit der sich das Individuum offiziell inszeniert und kodiert: Auf Profilen (bspw. Facebook, Twitter, Instagram) kann sich der Nutzer (User)  ber die visuelle Modifikation des äußern mithilfe von Bildbearbeitungsprogrammen physiognomisch und pathognomisch so gestalten, wie es den eigenen ästhetischen Vorstellungen oder aktuellen Schönheitsidealen entspricht.<sup>1</sup> Das Problem, das sich hierbei ergibt, ist die Uneindeutigkeit der Person im virtuellen Raum (Anonymität trotz Kontakt). Es werden Masken getragen, die authentischen Umgang im sozialen Miteinander unterminieren und „zu einer bisher unbekanntem Vereinsamung und Selbstbezogenheit“<sup>2</sup> des Einzelnen führen, der sich nur noch auf der virtuellen Bühne in Form seiner Scheinidentit t und Scheink rperlichkeit bewegt.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Babich: Körperoptimierung im digitalen Zeitalter. S. 221. „Alles, was zählt, ist das Aussehen.“

<sup>2</sup> Babich: Körperoptimierung im digitalen Zeitalter. S. 203. Sie bezieht sich auf Studien von Turkle, Sherry: *Verloren unter 100 Freunden. Wie wir in der digitalen Welt seelisch verkümmern*. 1. Aufl. München: Riemann 2012.

<sup>3</sup> Damit ergibt sich auch das Problem der Identifizierung von Individuen bei Fahndungen. Vgl. den Fall der Rebecca Reusch, bei dem die Polizei ein offizielles Fahndungsfoto herausgab, das aus einem virtuellen Profil des Mädchens stammte und von diesem mit Bildbearbeitungsprogrammen so modifiziert wurde, dass es dem tatsächlichen Aussehen des Mädchens nicht mehr entsprach. (Vgl. hierzu unter anderem Lorch, Catrin: *Die Polizei sucht ein Instagram-Phantom*. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/rebecca-polizei-fahndung-social-media-instagram-1.4355288>. Zugriff: 16.06.2019)

Ein anderer aktueller Trend im gesellschaftlichen Prozess verweist auf eine weitergeführte Auseinandersetzung mit dem Körper als lediglich ein Aspekt des Leibes und zeigt entscheidende Schnittpunkte mit den hier untersuchten Figuren, ihrem Lebensprogramm einerseits und ihrem Leibverhältnis andererseits: Im Rahmen der Geschlechterforschung (Gender) ist der Blick auf einen Zwiespalt zwischen freier Identitätsbildung des Individuums und den Einflüssen biologischer, kultureller und politischer Kontexte zu erörtern. Judith Butler problematisiert die am biologischen Körper festgemachte, binär strukturierte Heterosexualität (männlich vs. weiblich) als Norm innerhalb kultureller Praktiken und Strukturen. Das darin deutlich werdende hierarchische Machtverhältnis, das zur Diskriminierung des Subjekts auch in anderen Kontexten (Rasse, Ethnie, soziale Schichten) führe, gelte es zu überwinden.<sup>1</sup> Hier fällt der Blick also erneut auf eine angenommene Distanz zwischen Körper und Geist<sup>2</sup>, da Butler das biologische Geschlecht nicht als ursächlichen Ausgangspunkt für die (Geschlechts-)Identität des Individuums annimmt.

Detlef Zöllner verweist in seiner Diskussion von Butlers Ausführungen darauf, dass ihr Anliegen „im Namen eines emanzipatorischen Kollektivsubjekts ‚weibliches Wir‘“ zu argumentieren problematisch sei, da es dem einzelnen Subjekt nicht gerecht werde. Zielführender sei es, den Begriff „Mensch“ zu verwenden:

„Denn die Kategorie ‚Mensch‘ mit ihrer ebenfalls wesentlichen Unvollständigkeit steht durchaus zur Verfügung, alle Menschen jenseits von Rasse, Geschlecht, Herkunft und Religion zu bezeichnen. [...] Mit ‚Mensch‘ verwandt ist das lateinische ‚mens‘, Bewußtsein, und verweist schon mit dieser Etymologie auf seine transzendente Qualität. Das Subjekt ‚Mensch‘ ist zum einen transzendental, im Sinne einer Ich-Identität, die sich durch die Zeit durchhält [...]; zum anderen ist die Bezeichnung ‚Mensch‘ auch offen für individuelle Verschiedenheit im Namen einer Humanität, die nicht reguliert oder normiert.“<sup>3</sup>

Der Blick auf den Menschen in der Vielheit seiner Aspekte – sei es nun die Leibeinheit von Körper, Geist und Seele oder etwa die exzentrische Positionalität des Subjekts nach Plessner – oder als normiertes Produkt kultureller und politischer Praktiken und Diskurse ermöglicht

---

<sup>1</sup> Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter. Gender studies. Vom Unterschied der Geschlechter.* edition suhrkamp 1722. Neue Folge Band 722. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 35.

<sup>2</sup> Laut Zöllner ist der Titel des Buches *Das Unbehagen der Geschlechter* (1991) von Judith Butler ein Verweis auf Freuds Buch *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), was einen psychoanalytisch geprägten Diskursrahmen vorgibt. Vgl. Zöllner, Detlef: *Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a.M. 1991 (1990). 1. Methode und These.* <https://erkenntnissethik.blogspot.com/2019/08/judith-butler-das-unbehagen-der.html>. Zugriff: 15.11.2019.

<sup>3</sup> Zöllner, Detlef: *Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a.M. 1991 (1990). 1. Methode und These.* <https://erkenntnissethik.blogspot.com/2019/08/judith-butler-das-unbehagen-der.html>. Zugriff: 15.11.2019.

eine entsprechende Reflexion der *Décadents*, die sich gegen eben jene gesellschaftlichen Zwänge stellen und ihren Körper – auch im Kontext von Geschlechternormierung<sup>1</sup> – nicht nur als widersprüchliches Zeichen inszenieren, sondern diesen Widerspruch auch leben. Monique Wittig – auf die Butler in *Das Unbehagen der Geschlechter* zu sprechen kommt – sieht in der Öffnung dieses – auf Butler gesehen poststrukturalistischen – Körperdiskurses für alle Menschen einen Weg zu einem neuen Humanismus:

„Den Standpunkt der Frauen universalisieren bedeutet, die Kategorie ‚Frau(en)‘ zu zerstören und gleichzeitig die Möglichkeit eines neuen Humanismus zu schaffen.“<sup>2</sup>

Liest man die Revolte der *Décadents* gegen die Lesbarkeit des ‚biologischen‘ Körpers und gegen Determination in jeglicher Hinsicht, dann steht hier bereits die Forderung nach einem Humanismus, in dem das Individuum in seiner körperlichen und geistigen (Gestaltungs-)Autonomie ohne Zwänge lebt.

Aufgezeigt worden sind neue Arten der Körper-, Leibes- und Lebensflucht, die in dieser Studie nicht voll entwickelt werden können. Die Symptomatik, die zur Körperflucht der *Décadents* geführt hat, greift hier nicht mehr und ist neu zu eruieren. Die Untersuchung der literarischen Umsetzung dieser technikaffinen Fluchten mit ihren Konsequenzen ist ein eigenes neues Feld.<sup>3</sup>

Für diese Studie ist festzuhalten, dass das Streben der literarischen *Décadents* nach persistierender ästhetischer Qualität und Schönheit – im Sinne von physiognomischer und pathognomischer Unantastbarkeit – außerhalb des sich wandelnden lebendigen Körpers gerade durch ihre im ‚realen‘ Leben nicht realisierbare Dauerhaftigkeit delegitimiert wird. Das formende Vergängliche, das dem Lebendigen eingeschrieben ist und im Auge des Ästhetizisten als hässliche Wirklichkeit erscheint, ist die Determinante, die ihm den Weg zur leiblichen Einheit in Form der Körperkodierung auferlegt.

---

<sup>1</sup> Zu der Position des Dandys in Bezug auf die Geschlechtertrennung und Huysmans und Wildes Auflehnen gegen die Geschlechtergrenzen vgl. Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. u. a. S. 16 f., 101, 147 f. Wanda Klee sieht beispielsweise bei des Esseintes in dem Verlangen nach männlichen Frauen nicht ein Zeichen von Homosexualität, sondern sieht es als „Teil eines metaphysischen Projekts, die Geschlechtergrenze aufzuheben.“ (Klee: *Leibhaftige Dekadenz*. S. 268) Bezugspunkte zu dieser Thematik auch im Zusammenhang mit Homosexualität und Androgynie vgl. auch Koppen: *Dekadenter Wagnerismus*. S. 98–99.

<sup>2</sup> Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. S. 177.

<sup>3</sup> Untersuchungen zur performativen Bedeutung des Körpers und seiner Inszenierung in visuellen Medien vgl. u. a. den Beitrag von Dimitriou, Minas: *Gender(re)konstruktion und Körperinszenierung am Beispiel des medialen Diskurses der Werbevideos des ZDF zur Frauenfußball-EM (2013)*, in: *Präsenzen 2.0. Körperinszenierung in Medienkulturen*. Hg. von Kornelia Hahn/Martin Stempfhuber. (Medienkulturen im digitalen Zeitalter). Wiesbaden. Springer VS 2015. S. 57–76. S. 57 ff.

Die im Erzählen der drei Autoren so zentrale Stellung ansichtiger Schönheit, Erlesenheit und Physiognomie erweist sich als eine von dem Grundgedanken des Ästhetizismus her angelegte Privilegierung körperlich ansichtiger Zeichen. Damit erweist sich das ästhetische Wahrnehmen als Sehen und Deuten von Körpern bzw. Gegenständen im Sinne ihrer Physiognomie und Pathognomik als ein Spezifikum der Literatur der Décadence und trägt zum Verständnis der Texte und zu deren spezifischer literaturgeschichtlicher Einordnung bei. Dabei ist die daraus zu gewinnende Erkenntnis warnender Natur: sie etabliert eine aller menschlichen Existenz eingeschriebene Mahnung, Leib und Leben, wie sie gegeben sind, mit Verantwortungsbewusstsein und Respekt zu begegnen und sie – anstatt zu fliehen – zu bejahen.

## LITERATURVERZEICHNIS

- ALEWYN, Richard: *Über Hugo von Hofmannsthal*. Kleine Vandenhoeck-Reihe. 4., abermals vermehrte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967.
- ANDERS, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen. Erster Band. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München: Beck 1980.
- Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 1: Absenz bis Darstellung. Hg. von Karlheinz Barck / Martin Fontius / Friedrich Wolfzettel / Burkhart Steinwachs. Stuttgart: J.B. Metzler 2000.
- BABICH, Babette: Körperoptimierung im digitalen Zeitalter. Verwandelte Zauberlehrlinge und zukünftige Übermenschen, in: *Körperphantasien. Technisierung - Optimierung - Transhumanismus*. Hg. von Andreas Beinsteiner/Tanja Kohn. Innsbruck. Innsbruck University Press 2016.
- BAHR, Hermann: *Studien zur Kritik der Moderne*. Frankfurt am Main: Literarische Anstalt Rütten & Loening 1894.
- BAHR, Hermann: Die Moderne (1890), in: *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Band 60. Hg. von Gotthart Wunberg/Stephan Dietrich. (Rombach Wissenschaften Reihe Litterae. Band 60). 2., verbesserte und kommentierte Aufl. Freiburg im Breisgau. Rombach 1998. S. 97–102.
- BALKE, Friedrich: Wie man einen König tötet oder: Majesty in Misery. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Volume 75. Issue 4. S. 657–679. 2001.
- BALKE, Friedrich: Die Figuren des Verbrechers in Nietzsches Biopolitik, in: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*. Band 32. Hg. von Christian J. Emden/Vanessa Lemm/Helmut Heit/Claus Zittel. Berlin. de Gruyter 2003. S. 171–205.
- BALZAC, Honoré de: Abhandlung über das elegante Leben, in: *Pathologie des Soziallebens*. Hg. von Edgar Pankow. (Reclam-Bibliothek. Band 20019). Übersetzt von Christiana Goldmann. Dt. Erstausg., 1. Aufl. Leipzig. Reclam 2002. S. 38–97.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules Amédée: *Über das Dandytum und über George Brummell. Ein Dandy ehe es Dandys gab*. Ausgewählte Essays in Einzelbänden. Band 2. 1. Aufl. Berlin: Matthes & Seitz 2006.
- BARTELS, Klaus: Trockenlegung von Feuchtgebieten. Christian Krachts Dandy-Trilogie, in: *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Hg. von Olaf Grabienski/Till Huber/Jan-Noël Thon. Berlin u. a. de Gruyter 2011. S. 207–226.
- BARZ, Christiane: *Weltflucht und Lebensglaube. Aspekte der Dekadenz in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne um 1900*. EKF Wissenschaft Literaturwissenschaft. Band 2. 1. Aufl. Leipzig: Edition Kirchhof & Franke 2003. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 2003.
- BAUDELAIRE, Charles: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857–1860, in: *Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*. Band 5. Hg. von Friedhelm Kemp/Claude Pichois. München/Wien. Carl Hanser Verlag 1989. Aufsatz: Der Maler des modernen Lebens. Kapitel IX.

- BAUDELAIRE, Charles: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857–1860, in: *Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*. Band 5. Hg. von Friedhelm Kemp/Claude Pichois. München/Wien. Carl Hanser Verlag 1989.
- BAUDELAIRE, Charles: Der Maler des Modernen Lebens, in: *Aufsätze zur Literatur und Kunst. 1857–1860*. Hg. von Friedhelm Kemp. Unter Mitarbeit von Wolfgang Drost. (Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 5). München. Hanser 1989.
- BAUDELAIRE, Charles: *Les fleurs du mal. Die Blumen des Bösen*. Hg. von Friedhelm Kemp / Wolfgang Drost / Guido Meister. Sämtliche Werke / Briefe. Band 3. 2. Aufl. München: Hanser 1989.
- BAUDELAIRE, Charles: *Die Blumen des Bösen. Der Spleen von Paris*. Französisch und deutsch. Hg. von Starke, Manfred. Übersetzt von Sigmar Löffler, Fernand Nohr und Dieter Tauchmann. 2., erw. Aufl. Leipzig: Insel Verlag 1990.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb: Aesthetica. Erster Band (1750), in: *Texte zur Ästhetik. Eine kommentierte Anthologie*. Hg. von Marco Schüller. Darmstadt. wbg Academic 2013. S. 20–24.
- BEHRENS, Rudolf; Galle Roland: Vorwort, in: *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*. Hg. von Rudolf Behrens/Roland Galle. Würzburg. Königshausen & Neumann 1995.
- BENDEL, Oliver: *Human Enhancement*. <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/human-enhancement-54034/version-368864>. Zugriff: 30.12.2019.
- BENJAMIN, Walter: Das Paris des Second Empire bei Baudelaire, in: *Gesammelte Schriften Band II*. Hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main. Suhrkamp 1980.
- BENJAMIN, Walter: Zentralpark, in: *Gesammelte Schriften Band I. Abhandlungen Teil 2*. Hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main. Suhrkamp 1980.
- BITSCH, Annette: Physiologische Ästhetik. In: *Nietzscheforschung: Friedrich Nietzsche – Geschichte, Affekte, Medien*. Band 15. Heft JG. S. 167–188. Hg. von Volker Gerhard/Renate Reschke: Akademie Verlag 2008.
- BOHDE, Daniela: *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*. Schriften zur modernen Kunsthistoriographie. Band 3. Berlin: Akademie Verlag 2012. Zugl.: Frankfurt, Univ., Habil.-Schr., 2009-2010.
- BOLLNOW, Otto Friedrich: *Die Lebensphilosophie. Verständliche Wissenschaft*. Band 70. Berlin, Heidelberg: Springer 1958.
- BOSTROM, Nick: *A History of Transhumanist Thought*. Oxford: Faculty of Philosophy, Oxford University 2005.
- BOURGET, Paul: *Essais de psychologie contemporaine. première série (1881)*. édition définitive et augmentée. Paris: Alphonse Lemerre 1901.
- BRAEGGER, Carlpeter: *Das Visuelle und das Plastische. Hugo von Hofmannsthal und die bildende Kunst*. Zugl.: Zürich, Univ., Diss., 1979. Bern & München: Francke 1979.
- BRIDGWATER, Patrick: *Nietzsche in Anglosaxony. A study of Nietzsche's impact on English and American literature*. Leicester: Univ. Press 1972.

- Briefe an Friedrich Nietzsche. Januar 1887–Januar 1889, in: *Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Dritte Abteilung. Sechster Band. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Unter Mitarbeit von Helga Anania-Hess. Berlin, New York. de Gruyter 1984.
- BRIESE-NEUMANN, Gisa: *Ästhet-Dilettant-Narziss. Untersuchungen zur Reflexion der Fin-de-siècle-Phänomene im Frühwerk Hofmannsthals*. Hg. von Gotthart Wunberg. Tübinger Studien zur deutschen Literatur. Band 10. Frankfurt am Main: Lang 1985.
- BUTLER, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter. Gender studies. Vom Unterschied der Geschlechter*. edition suhrkamp 1722. Neue Folge Band 722. Übersetzt von Kathrina Menke. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- CANGUILHEM, Georges: *Das Normale und das Pathologische*. Übersetzt von Monika Noll/Rolf Schubert. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein Verlag 1977.
- CAYSA, Volker: Ein Versuch, Nietzsches Affektenlehre systematisch zu verstehen. In: *Nietzscheforschung: Friedrich Nietzsche – Geschichte, Affekte, Medien*. Band 15. Heft JG. S. 191–198. Hg. von Volker Gerhard/Renate Reschke: Akademie Verlag 2008.
- CHRISTIANS, Heiko: Gesicht, Gestalt, Ornament. Überlegungen zum epistemologischen Ort der Physiognomik zwischen Hermeneutik und Mediengeschichte. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Volume 74. Issue 1. S. 84–110. 2000.
- CORBINEAU-HOFFMANN, Angelika; NICKLAS, Pascal: Einleitung, in: *Körper/Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft*. Hg. von Angelika Corbineau-Hoffmann/Pascal Nicklas. (ECHO - Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog. Band 1). Hildesheim. Olms 2002.
- Cyborg Foundation: *History*. <https://www.cyborgfoundation.com/>. Zugriff: 09.06.2019.
- Cyborg Foundation: *The Cyborg Bill of Rights*. <https://www.cyborgfoundation.com/>. Zugriff: 09.06.2019.
- Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Hg. von Gotthart Wunberg / Stephan Dietrich. Rombach Wissenschaften Reihe Litterae. Band 60. 2., verbesserte und kommentierte Aufl. Freiburg im Breisgau: Rombach 1998.
- Die 'Nineties. Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. UTB. Hg. von Manfred Pfister / Bernd Schulte-Middelich. München: Francke 1983.
- Die Selbstverbesserung des Menschen. Wunschmedizin und Enhancement aus medizinpsychologischer Perspektive*. Hg. von Ada Borkenhagen / Elmar Brähler. Originalausgabe. Gießen: Psychosozial-Verlag 2012.
- DIMITRIOU, Minas: Gender(re)konstruktion und Körperinszenierung am Beispiel des medialen Diskurses der Werbevideos des ZDF zur Frauenfußball-EM (2013), in: *Präsenzen 2.0. Körperinszenierung in Medienkulturen*. Hg. von Kornelia Hahn/Martin Stempfhuber. (Medienkulturen im digitalen Zeitalter). Wiesbaden. Springer VS 2015. S. 57–76.
- EILERT, Heide: Die Vorliebe für kostbar erlesene Materialien und ihre Funktion in der Lyrik des Fin de Siècle, in: *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Hg. von Roger Bauer/Eckhard Heftrich/Helmut Koopmann/et al. (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Band 35). Frankfurt am Main. Klostermann 1977. S. 421–441.

- EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace V.: The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding. In: *Semiotica*. Band 1. Heft 1 1969.
- ENGEL, Johann Jacob: Ideen zu einer Mimik. Erster und Zweiter Theil, in: *J. J. Engel's Schriften*. Siebenter und Achter Band. Berlin. Mylius'sche Verlagsbuchhandlung 1844.
- ENGELHARDT, Knut: Die Transformation des Willens zur Macht. Bemerkungen zum Verhältnis von Moral, Strafe und Verbrechen in Nietzsches Philosophie. In: *ARSP: Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie*. Vol. 71, No. 4. S. 499–523: Franz Steiner Verlag 1985.
- ERBE, Günter: *Dandys - Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens*. Köln: Böhlau 2002.
- FÄHNDERS, Walter: *Avantgarde und Moderne. 1890–1933*. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart: J. B. Metzler 1998.
- FÉRÉ, Charles: *Dégénérescence et criminalité*. Essai physiologique. Paris: Felix Alcan 1888.
- FISCHER, Alexander Michael: *Dédoublement. Wahrnehmungsstruktur und ironisches Erzählverfahren der Décadence (Huysmans, Wilde, Hofmannsthal, H. Mann)*. Literatura. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte. Band 24. 1. Auflage. Würzburg: Ergon-Verlag 2010. Zugl.: Erlangen-Nürnberg, Univ., Diss., 2008.
- FLESSNER, Bernd: Die Rückkehr der Magier. Die KI als Lapis philosophorum des 21. Jahrhunderts, in: *Kritik des Transhumanismus. Über eine Ideologie der Optimierungsgesellschaft*. Hg. von Dierk Spreen/Bernd Flessner/Herbert M. Hurka/Johannes Rüter. (Kulturen der Gesellschaft. Band 32). Bielefeld. transcript 2018. S. 63–106.
- FOUCAULT, Michel: Nietzsche, la généalogie, l'histoire, in: *Hommage à Jean Hyppolite*. Hg. von Suzanne Bachelard/Georges Canguilhem/François Dagognet/Michel Foucault. (Épiméthée. Jahrgang 1971). 1ère édition. Paris. Presses Universitaires de France 1971. S. 145–172.
- FOUCAULT, Michel: *Schriften zur Literatur*. suhrkamp taschenbuch wissenschaft. Band 1675. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012.
- Friedrich Nietzsche. Briefe. Januar 1887–Januar 1889, in: *Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Dritte Abteilung. Fünfter Band. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Unter Mitarbeit von Helga Anania-Hess. Berlin, New York. de Gruyter 1984.
- GAUTIER, Théophile: *Mademoiselle de Maupin. Roman*. Manesse-Bibliothek der Weltliteratur. Übersetzt von Caroline Vollmann. Zürich: Manesse-Verlag 2011.
- GETHMANN-SIEFERT, Annemarie: *Einführung in die Ästhetik*. UTB. München: Wilhelm Fink Verlag 1995.
- GIBSON, William: *Neuromancer*. New York: ACE 1984.
- GIBSON, William: *Count Zero*. New York: ACE 1986.
- GIBSON, William: *Mona Lisa Overdrive*. New York: ACE 1988.
- GISBERTZ, Anna-Katharina: *Stimmung - Leib - Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*. München: Verlag Wilhelm Fink 2009. Zugl.: Chicago (Ill.), Univ., Diss., 2008.
- GRAY, Richard: Sign and Sein the Physiognomikstreit and the Dispute over the Semiotic Constitution of Bourgeois Individuality. (Seattle). In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Volume 66. Issue 2. S. 300–332 1992.
- GROTTEWITZ, Curt: Wie kann sich die moderne Literaturrichtung weiter entwickeln?, in: *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die*

- Jahrhundertwende*. Hg. von Gotthart Wunberg/Stephan Dietrich. (Rombach Wissenschaften Reihe Litterae. Band 60). 2., verbesserte und kommentierte Aufl. Freiburg im Breisgau. Rombach 1998.
- GURISATTI, Giovanni: Die Beredsamkeit des Körpers. Lessing und Lichtenberg über die Physiognomik des Schauspielers. (Vizenza). In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Volume 67. Issue 3. S. 393–416 1993.
- HAHN, Alois; JACOB, Rüdiger: Der Körper als soziales Berührungssystem, in: *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*. Hg. von Rudolf Behrens/Roland Galle. Würzburg. Königshausen & Neumann 1995.
- HAHN, Kornelia; MEUSER, Michael: Zur Einführung: Soziale Repräsentation des Körpers - Körperliche Repräsentation des Sozialen, in: *Körperrepräsentationen. Die Ordnung des Sozialen und der Körper*. Hg. von Kornelia Hahn/Michael Meuser. (Analyse und Forschung Sozialwissenschaften. Konstanz. UVK-Verl.-Ges 2002. S. 7–16.
- HARMENING, Dieter: *Wörterbuch des Aberglaubens*. Reclams Universal-Bibliothek. Band 18620. 1. Auflage. Ditzingen: Reclam 2005.
- HERDER, Johann Gottfried: Über Erkennen und Empfinden in der menschlichen Seele (2. Fassung), in: *Johann Gottfried Herder. Sämtliche Werke. Band XIII*. Hg. von Bernhard Suphan. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin, 1892. Hildesheim. Georg Olms Verlagsbuchhandlung 1967.
- HESSE, Sandra: Von der Poesie der Religion zur Religion der Poesie. Überlegungen zum Verhältnis von Jean Paul, Schopenhauer und George, in: *George-Jahrbuch 8. (2010/2011)*. Hg. von Wolfgang Braungart/Ute Oelmann. Berlin, New York. de Gruyter 2010. S. 53–74.
- HEUMANN, Konrad: »Stunde, Luft und Ort machen alles« – Hofmannsthals Phänomenologie der natürlichen Gegebenheiten, in: *Hofmannsthal Jahrbuch zur Europäischen Moderne. Band 7*. Hg. von Gerhard Neumann/Ursula Renner/Günter Schnitzler/Gotthart Wunberg. Hg. von Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Freiburg. Rombach 1999. S. 233–287.
- HILLEBRAND, Bruno: *Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute*. Kleine Reihe V & R. Band 4011. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999.
- HINRICHS, Else: *Das Verhältnis von Kunst und Leben in der österreichischen Dichtung von Franz Grillparzer bis Hugo von Hofmannsthal*. Uelzen (Hannover): C. Becker 1954.
- HINTERHÄUSER, Hans: *Fin de siècle. Gestalten und Mythen*. München: Fink 1977.
- HITZLER, Ronald: Der Körper als Gegenstand der Gestaltung. Über physische Konsequenzen der Bastelexistenz, in: *Körperrepräsentationen. Die Ordnung des Sozialen und der Körper*. Hg. von Kornelia Hahn/Michael Meuser. (Analyse und Forschung Sozialwissenschaften. Konstanz. UVK-Verl.-Ges 2002. S. 71–85.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von: Prosa I, in: *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Hg. von Herbert Steiner. 2. Aufl. Frankfurt am Main. S. Fischer 1957.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von: Prosa III, in: *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Hg. von Herbert Steiner. 2. Aufl. Frankfurt am Main. S. Fischer 1964.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von: Reden und Aufsätze I, in: *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke. In zehn Einzelbänden*. Hg. von Bernd Schoeller/Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag 1980.

- HOFMANNSTHAL, Hugo von: Reden und Aufsätze III, in: *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke. In zehn Einzelbänden*. Hg. von Bernd Schoeller/Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag 1980.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von: Erfundene Gespräche und Briefe, in: *Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Band XXXI. Hg. von Ellen Ritter/Rudolf Hirsch/Heinz O. Burger/Werner Bellmann. Frankfurt am Main. S. Fischer 1991.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von: Das Märchen der 672. Nacht, in: *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke*. Band 1. Gedichte und Prosa. Hg. von Dieter Lamping. Düsseldorf. Artemis & Winkler 2003. S. 66–84.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von: *Hugo von Hofmannsthal. Brief-Chronik. Regest-Ausgabe*. Hg. von Martin E. Schmid / Jilline Bornand / Regula Hauser / Severin Perrig. Heidelberg: Winter 2003.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von: Sebastian Melmoth, in: *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke*. Band 1. Gedichte und Prosa. Hg. von Dieter Lamping. Düsseldorf. Artemis & Winkler 2003.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von: Tausendundeine Nacht, in: *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke*. Hg. von Dieter Lamping. Düsseldorf. Artemis & Winkler 2003. S. 494–501.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von: Reden und Aufsätze I, in: *Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Band XXXII. Hg. von Hans-Georg Dewitz/Olivia Varwig/Mathias Mayer/Ursula Renner/Johannes Barth. Frankfurt am Main. S. Fischer Verlag 2015.
- Hofmannsthal und Frankreich*. Hg. von Wolfram Mauser. Hofmannsthal Forschungen. Band 9. Freiburg im Breisgau: Hofmannsthal-Gesellschaft 1987.
- HORKHEIMER, Max: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*. Fischer. Band 17820. Frankfurt, M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2007.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.: Aus der Theorie des Verbrechers, in: *Max Horkheimer. Gesammelte Schriften Band 5: »Dialektik der Aufklärung« und Schriften 1940–1950*. Hg. von Gunzelin Schmid Noerr/Alfred Schmidt. (Fischer-Taschenbücher. Band 7379). Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag 1987. S. 257–260.
- HORSTMANN, Ulrich: *Ästhetizismus und Dekadenz. Zum Paradigmakonflikt in der englischen Literaturtheorie des späten 19. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink Verlag 1983.
- HOYER, Timo: "Höherbildung des ganzen Leibes", in: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Band 32*. Hg. von Christian J. Emden/Vanessa Lemm/Helmut Heit/Claus Zittel. Berlin. de Gruyter 2003. S. 59–77.
- HUYSMANS, Joris-Karl: *Tief unten*. Universal-Bibliothek. Band 8984. Übersetzt von Ulrich Bossier. Stuttgart: Reclam 1994.
- HUYSMANS, Joris-Karl: *Gegen den Strich*. Insel-Taschenbuch. Band 3177. 1. Aufl. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag 2006.
- IWAWAKI-RIEBEL, Toyomi: *Nietzsches Philosophie des Wanderers. Interkulturelles Verstehen mit der Interpretation des Leibes*. Epistemata Reihe Philosophie. Band 365. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. Zugl.: Würzburg, Univ., Diss., 2003.

- JÄGER-TREES, Corinna: *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes*. Sprache und Dichtung. Band 38. Bern: Haupt 1988. Zugl.: Bern, Univ., Diss., 1986.
- JULLIAN, Philippe: *Das Bildnis des Oscar Wilde*. Übersetzt von Hella Noack. 1. Auflage. Hamburg: Hoffmann & Campe 1972.
- KAFITZ, Dieter: *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Folge 3, Band 209. Heidelberg: Winter 2004.
- KÄUSER, Andreas: *Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert*. Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Band 24. Frankfurt am Main: Lang 1989. Zugl.: Konstanz, Univ., Diss., 1985.
- KIM, Chöng-hyön: *Nietzsches Sozialphilosophie. Versuch einer Überwindung der Moderne im Mittelpunkt des Begriffes "Leib"*. Studien zur Anthropologie. Band 17. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995. Zugl.: Würzburg, Univ., Diss., 1994.
- KLEE, Wanda G.: *Leibhaftige Dekadenz. Studien zur Körperlichkeit in ausgewählten Werken von Joris-Karl Huysmans und Oscar Wilde*. Britannica et Americana. Folge 3, Band 20. Heidelberg: Winter 2001. Zugl.: Marburg, Univ., Diss., 2000.
- KOHL, Norbert: *Oscar Wilde. Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*. Anglistische Forschungen. Band 143. Heidelberg: Winter 1980. Zugl.: Freiburg/Breisgau, Univ., Habil.-Schr., 1979.
- KÖHLER, Wolfgang: *Hugo von Hofmannsthal und "Tausendundeine Nacht"*. Untersuchungen zur Rezeption des Orients im epischen und essayistischen Werk. Mit einem einleitenden Überblick über den Einfluss von "Tausendundeine Nacht" auf die deutsche Literatur. Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Deutsche Literatur und Germanistik. Band 77. Bern: Lang 1972. Zugl.: Frankfurt/Main, Univ., Diss., 1969.
- KOOPMANN, Helmut: *Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und 1920. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997.
- KOPP, Robert: Nietzsche, Baudelaire, Wagner. A propos d'une définition de la décadence. In: *Travaux de littérature*. Publiés par l'ADIREL. Vol. I. S. 203–216: Klincksieck 1988.
- KOPPEN, Erwin: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Komparatistische Studien. Band 2. Berlin [u. a.]: de Gruyter 1973. Zugl.: Bonn, Univ., Hab.Schr.
- KORTE, Barbara: *Körpersprache in der Literatur. Theorie und Geschichte am Beispiel englischer Erzählprosa*. Tübingen: Francke 1993. Zugl.: Köln, Univ., Habil.Schr., 1991.
- KRACAUER, Siegfried: *Straßen in Berlin und anderswo*. Berlin: Das Arsenal 1987.
- Kritik des Transhumanismus. Über eine Ideologie der Optimierungsgesellschaft*. Hg. von Dierk Spreen / Bernd Flessner / Herbert M. Hurka / Johannes Rüter. Kulturen der Gesellschaft. Band 32. Bielefeld: transcript 2018.
- KRONAUER, Brigitte: *Aufsätze zur Literatur*. Stuttgart: Klett-Cotta 1987.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina: *Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döblin*. Teilw. zugl.: Köln, Univ., Diss., 1990. Kölner germanistische Studien. Band 32. Köln: Böhlau 1991.
- KURZWEIL, Ray: *Menschheit 2.0. Die Singularität naht. 2., durchgesehene Aufl.* Berlin: Lola Books 2014.

- LANGE, Stefan: *Ästhetische Lebensalternativen im Werk Oscar Wildes*. Hg. von Kurt Müller und Wolfgang G. Müller. Jenaer Studien zur Anglistik und Amerikanistik. Band 6. Trier: WTV Wiss. Verl. Trier 2003. Zugl.: Jena, Univ., Diss., 2000.
- LE RIDER, Jacques: *Nietzsche in Frankreich*. Nachwort von Ernst Behler. Übersetzt von Heinz Jatho. München: Wilhelm Fink Verlag 1997.
- LEE, Song Hoon: *Die Dualismusprobleme bei Hugo von Hofmannsthal. Eine Untersuchung zu "Das Märchen der 672. Nacht", "Das Märchen von der verschleierte Frau" und "Die Frau ohne Schatten"*. Univ. Diss. Bielefeld 1992.
- Lessings Werke*. Hg. von Julius Petersen. Band 12. Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong & Co. 1925.
- Lexikon der Ästhetik*. Hg. von Wolfhart Henckmann / Konrad Lotter. Beck'sche Reihe. Band 466. Orig.-Ausg. München: Beck 1992.
- LINDNER, Monika: Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus. Englische Wurzeln und französische Einflüsse, in: *Die 'Nineties. Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. UTB. Hg. von Manfred Pfister/Bernd Schulte-Middelich. München. Francke 1983. S. 53–82.
- LOMBROSO, Cesare: *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte*. Übersetzt von A. Courth. Mit Bewilligung des Verfassers nach der 4. Auflage des italienischen Originaltextes. Leipzig: Reclam 1887.
- LONGO, Silvano: *Die Aufdeckung der leiblichen Vernunft bei Friedrich Nietzsche*. Epistemata Reihe Philosophie. Band 45. Würzburg: Königshausen & Neumann 1987. Zugl.: Würzburg, Univ., Diss., 1987.
- LORCH, Catrin: *Die Polizei sucht ein Instagram-Phantom*.  
<https://www.sueddeutsche.de/kultur/rebecca-polizei-fahndung-social-media-instagram-1.4355288>. Zugriff: 16.06.2019.
- LORDICK, Marina: *Transhumanismus. Die Cyborgisierung des Menschen*.  
<https://www.zukunftsinstitut.de/artikel/transhumanismus-die-cyborgisierung-des-menschen/>. Zugriff: 09.06.2019.
- LUBLINSKI, Samuel: Geistige Struktur um 1890 (1904), in: *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Hg. von Gotthart Wunberg/Stephan Dietrich. (Rombach Wissenschaften Reihe Litterae. Band 60). 2., verbesserte und kommentierte Aufl. Freiburg im Breisgau. Rombach 1998.
- LUPPA, Annelies: *Die Verbrechergestalt im Zeitalter des Realismus von Fontane bis Mann*. Studies in European thought. Volume 10. New York, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, Paris, Vienna: Lang 1995.
- MACH, Ernst: Antimetaphysische Vorbemerkungen, in: *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Hg. von Gotthart Wunberg. (Universal-Bibliothek. Band 7742). Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart. Reclam 2000. S. 137–145.
- MAIER, Wolfgang: *Oscar Wilde. The picture of Dorian Gray. Eine kritische Analyse der anglistischen Forschung von 1962 bis 1982*. Hg. von Jürgen Klein. Aspekte der englischen Geistes- und Kulturgeschichte. Band 1. Frankfurt am Main, New York: Peter Lang 1984.
- MANN, Thomas: Adel des Geistes. Zwanzig Versuche zum Problem der Humanität, in: *Thomas Mann. Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Band X. 3., durchgesehene Auflage.

- Hg. von der Deutschen Akademie der Künste. Berlin/Weimar. Aufbau-Verlag 1965.  
Aufsatz: Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung (1947). S. 675–712.
- MARTENS, Kurt: *Roman aus der Décadence* 1898.
- MAUTNER, Franz H.: *Lichtenberg. Geschichte seines Geistes*. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1968.
- MEYER, Hans Georg: *Leibniz und Baumgarten als Begründer der deutschen Aesthetik*. Halle: Plötz'sche Buchdruckerei 1874.
- MEYER-WENDT, Hans Jürgen: *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*. Heidelberg: Quelle & Meyer 1973. Zugl.: Frankfurt a.M., Univ., Diss.
- MONTINARI, Mazzino: Nietzsche in Cosmopolis, in: *Zur Wende des Jahrhunderts. Nietzsche, Bertram, Frommel, Hofmannsthal, Borchardt*. Hg. von Jan M. Aler/Jattie Enklaar. (Duitse kroniek. Band 37). Amsterdam. Rodopi 1987. S. 3–15.
- MONTINARI, Mazzino: Aufgaben der Nietzsche-Forschung heute. Nietzsches Auseinandersetzung mit der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts, in: *Nietzsche heute. Die Rezeption seines Werkes nach 1968*. Hg. von Sigrid Bauschinger/Susan L. Cocalis/Sara Lennox. (Amherster Kolloquium zur Modernen Deutschen Literatur. Band 15). Tübingen. Francke Verlag Bern und Stuttgart 1988.
- MORAVEC, Hans: Geist ohne Körper – Visionen von der reinen Intelligenz, in: *Kultur und Technik im 21. Jahrhundert*. Hg. von Gert Kaiser/Dirk Matejovski/Jutta Fedrowitz. (Schriftenreihe des Wissenschaftszentrums Nordrhein-Westfalen. Band 1). Hg. von Wissenschaftszentrum Nordrhein-Westfalen. Frankfurt/Main. Campus-Verlag 1993. S. 81–90.
- MOSER, Christian: Ethnologie und Anthropologie, in: *Linienwissen und Liniendenken*. Hg. von Sabine Mainberger/Esther Ramharter. 1. Auflage. Berlin, Boston. de Gruyter 2017. S. 141–201.
- NASSAAR, Christopher S.: *Into the demon universe. A literary exploration of Oscar Wilde*. First Edition. New Haven: Yale University Press 1974.
- NEUMANN, Gerhard: „Rede, damit ich dich sehe“. Das neuzeitliche Ich und der physiognomische Blick, in: *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium*. Hg. von Ulrich Fülleborn/Manfred Engel. München. Wilhelm Fink Verlag 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich: KSA 1. Die Geburt der Tragödie u. a., in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuauflage. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich: KSA 10. Nachlaß 1882–1884, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuauflage. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich: KSA 11. Nachlaß 1884–1885, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuauflage. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich: KSA 12. Nachlaß 1885–1887, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuauflage. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999.

- NIETZSCHE, Friedrich: KSA 13. Nachlaß 1887–1889, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich: KSA 14. Kommentar zu Band 1–13, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich: KSA 2. Menschliches, Allzumenschliches, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich: KSA 3. Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich: KSA 4. Also sprach Zarathustra, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich: KSA 5. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich: KSA 6. Der Fall Wagner u. a., in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich: KSA 7. Nachlaß 1869–1874, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich: KSA 8. Nachlaß 1875–1879, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich: KSA 9. Nachlaß 1880–1882, in: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Neuausgabe. München/Berlin. Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1999.
- Nietzsche und die deutsche Literatur. Band 2: Forschungsergebnisse*. Hg. von Bruno Hillebrand. Deutsche Texte. Band 51. München: dtv 1978.
- NOLTE, Ernst: *Nietzsche und der Nietzscheanismus*. Frankfurt/Main: Propyläen-Verl. 1990.
- NORDAU, Max Simon: *Entartung. Zweiter Band. Drittes Buch. Die Ich-Sucht*. 2. Auflage. Berlin NW: Verlag von Carl Dunder 1898.
- OHAGE, August: Von Lessings „Wust“ zu einer Wissenschaftsgeschichte der Physiognomik im 18. Jahrhundert, in: *Lessing Yearbook/Jahrbuch XXI, 1989*. Hg. von Richard E. Schade. Detroit, Michigan. Wayne State University Press 1990. S. 55–87.
- OMASREITER, Ria: *Oscar Wilde. Epigone, Ästhet und Wit*. Forum Anglistik. Heidelberg: Winter 1978.
- OTT, Claudia: *Tausendundeine Nacht*. Nach der ältesten arabischen Handschrift in der Ausgabe von Muhsin Mahdi erstmals ins Deutsche übertragen und mit einem Anhang versehen von Claudia Ott. 3. Aufl. München: dtv 2010.

- OTT, Claudia: *Tausendundeine Nacht. Das glückliche Ende*. Nach der Handschrift der Rašit-Efendi-Bibliothek Kayseri erstmals ins Deutsche übertragen von Claudia Ott. München: dtv 2018.
- PASHMAN, Jon: The Pale Criminal. In: *Man and World*. Volume 4. Issue 2. S. 169–173. 1971.
- PEASE, Allison: *Modernism, mass culture, and the aesthetics of obscenity*. Cambridge: Cambridge University Press 2000.
- PEASE, Allison: Aestheticism and aesthetic theory, in: *Palgrave advances in Oscar Wilde studies*. Hg. von Frederick S. Roden. Basingstoke. Palgrave Macmillan 2004. S. 96–118.
- PEGATZKY, Stefan: *Das poröse Ich. Leiblichkeit und Ästhetik von Arthur Schopenhauer bis Thomas Mann*. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. Band 16. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. Zugl.: Frankfurt (Main), Univ., Diss., 2000.
- PERSON, Jutta: *Der pathographische Blick. Physiognomik, Atavismustheorien und Kulturkritik 1870 - 1930*. Studien zur Kulturpoetik. Band 6. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. Zugl.: Köln, Univ., Diss., 2003.
- PFISTER, Manfred: *Oscar Wilde: "The picture of Dorian Gray"*. UTB. Hg. von Rüdiger Hillgärtner/Edgar Kamphausen/Malte C. Krugmann. Text und Geschichte: Modellanalysen zur englischen und amerikanischen Literatur. Band 11. München: Fink 1986.
- Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität*. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag. Hg. von Wolfram Groddeck / Ulrich Stadler. Berlin, New York: de Gruyter 1994.
- PIEPER, Annemarie: Das stille Auge der Ewigkeit. Nietzsches dionysische Rechtfertigung der Kunst, in: *Die Auflösung des abendländischen Subjekts und das Schicksal Europas. Symposium 2000 des Nietzsche-Forums München. Vorträge aus den Jahren 2000–2002*. Hg. von Beatrix Vogel. (Mit Nietzsche denken. Publikationen des Nietzsche-Forums München e.V. Band 3). München. Buch & media 2005. S. 335–348.
- PLESSNER, Helmuth: *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Gesammelte Schriften. Band IV. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.
- PLESSNER, Helmuth: *Elemente der Metaphysik. Eine Vorlesung aus dem Wintersemester 1931/32*. Hg. von Hans-Ulrich Lessing. Berlin: Akademie Verlag 2002.
- R. KUHNLE, Till: Von Nietzsches bleichem Verbrecher und dem großen Knall. Versuche, im Wahnsinn den Wahnsinn zu denken. In: *Germanica*. Nr. 32. S. 31–59. 2003.
- RAPIOR, Holger: *Die ästhetische Umwertung. Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung einiger ästhetischer Kategorien des Häßlichen und des Schönen bei Nietzsche*. Tübingen: Universität Tübingen 1994.
- RESCHKE, Renate: Die verlorene Geliebte und ihr neues Domizil. Friedrich Nietzsche über Religion und Kunst in der Moderne, in: *Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft Band 10. Ästhetik und Ethik nach Nietzsche*. Hg. von Volker Gerhardt/Renate Reschke. Berlin. Akademie Verlag 2009.
- RIEDEL, Wolfgang: Schopenhauer, Hofmannsthal – und George? In: *George-Jahrbuch*. 8 (2010/2011). Heft 1. S. 37–52. Hg. von Wolfgang Braungart/Ute Oelmann: de Gruyter 2010.
- RITTER, Joachim; GRÜNDER, Karlfried: *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 7. P–Q*. Völlig neubearb. Ausg. des "Wörterbuchs der philosophischen Begriffe" von Rudolf Eisler. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989.

- RÖD, Wolfgang: *Die Philosophie der Neuzeit 3. Teil 1: Kritische Philosophie von Kant bis Schopenhauer*. Geschichte der Philosophie. Band IX, 1. München: Beck 2006.
- RÜSTER, Johannes: Ist das Körper oder kann das weg? Transhumanismus zwischen Literatur, Mythos und Religion – und die didaktischen Konsequenzen, in: *Kritik des Transhumanismus. Über eine Ideologie der Optimierungsgesellschaft*. Hg. von Dierk Spreen/Bernd Flessner/Herbert M. Hurka/Johannes Rüter. (Kulturen der Gesellschaft. Band 32). Bielefeld. transcript 2018. S. 143–174.
- SAN JUAN, Epifanio, JR.: *The art of Oscar Wilde*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1967.
- SÄNGER, Jürgen: *Aspekte dekadenter Sensibilität. J.-K. Huysmans' Werk von "Le drageoir aux épices" bis zu "À rebours"*. Studien und Dokumente zur Geschichte der romanischen Literaturen. Band 4. Frankfurt am Main: Lang 1978. Zugl.: Marburg, Diss., 1978.
- SARASIN, Philipp: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. 1524. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016.
- SCHAEFER, Alfred: *Friedrich Nietzsche zur Rechtfertigung des Daseins*. Berlin: Berlin Verlag 1987.
- SCHANK, Gerd: *"Rasse" und "Züchtung" bei Nietzsche*. Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung. Band 44. 1. Auflage. Berlin: de Gruyter 2000.
- SCHIEFER, Claus-Arthur: Dunkle Harfen. Schopenhauers Spur im Werk Stefan Georges. In: *George-Jahrbuch*. 8 (2010/2011). Heft 1. S. 19–36. Hg. von Wolfgang Braungart/Ute Oelmann: de Gruyter 2010.
- SCHMIED, Wieland: Im Namen des Dionysos. Friedrich Nietzsche und die Bildende Kunst, in: *Friedrich Nietzsche. Philosophie als Kunst. Eine Hommage*. Hg. von Heinz Friedrich. München. dtv 1999. S. 141–216.
- SCHNITKER, Jens: ‚Sa théorie du Pessimisme était la grande consolatrice des intelligences choisies‘. Schopenhauers Pessimismus in Joris-Karl Huysmans' ‚À Rebours‘, in: *George-Jahrbuch* 8. (2010/2011). Hg. von Wolfgang Braungart/Ute Oelmann. Berlin, New York. de Gruyter 2010.
- SCHOPENHAUER, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung I. Erster Teilband. Werke in zehn Bänden. Band I*. Diogenes Taschenbuch. Band 20421. Zürcher Ausgabe. Zürich: Diogenes 1977.
- SCHOPENHAUER, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung I. Zweiter Teilband. Werke in zehn Bänden. Band II*. Diogenes Taschenbuch. Band 140/II. Zürcher Ausgabe. Zürich: Diogenes 1977.
- SCHOPENHAUER, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung II. Zweiter Teilband. Werke in zehn Bänden. Band IV*. Diogenes Taschenbuch. Band 20424. Zürcher Ausgabe. Zürich: Diogenes 1977.
- SCHOPENHAUER, Arthur: *Parerga und Paralipomena I. Erster Teilband. Kleine philosophische Schriften*. Werke in zehn Bänden. Band VII. Zürcher Ausgabe. Zürich: Diogenes 1977.
- SCHOPENHAUER, Arthur: *Parerga und Paralipomena II. Erster Teilband. Kleine philosophische Schriften*. Werke in zehn Bänden. Band IX. Zürcher Ausgabe. Zürich: Diogenes 1977.

- SCHOPENHAUER, Arthur: *Parerga und Paralipomena II. Zweiter Teilband. Kleine philosophische Schriften*. Werke in zehn Bänden. Band X. Zürcher Ausgabe. Zürich: Diogenes 1977.
- SENNETT, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: S. Fischer 1983.
- SIER, Kurt: Der Körper als Zeichen in der griechischen Philosophie, in: *Körper/Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft*. Hg. von Angelika Corbineau-Hoffmann/Pascal Nicklas. (ECHO - Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog. Band 1). Hildesheim. Olms 2002.
- SOLMS-LAUBACH, Franz zu: *Nietzsche and Early German and Austrian Sociology. Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung*.
- SPENCER, Herbert: *The Works of Herbert Spencer. Vol. 1: First Principles*. Hg. von Otto Zeller. Reprint of the edition 1904. Osnabrück 1966.
- SPREEN, Dierk: Politische Ökonomie nach dem Menschen. Die transhumane Herausforderung, in: *Kritik des Transhumanismus. Über eine Ideologie der Optimierungsgesellschaft*. Hg. von Dierk Spreen/Bernd Flessner/Herbert M. Hurka/Johannes Rüster. (Kulturen der Gesellschaft. Band 32). Bielefeld. transcript 2018. S. 15–62.
- STEINHAUSEN, Jan: 'Aristokraten aus Not' und ihre 'Philosophie der zu hoch hängenden Trauben'. *Nietzsche-Rezeption und literarische Produktion von Homosexuellen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts: Thomas Mann, Stefan George, Ernst Bertram, Hugo von Hofmannsthal u. a.* Epistemata. Band 326. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001. Zugl.: Halle, Univ., Diss., 1999.
- STINGELIN, Martin: Nietzsche und die Lehren vom Verbrecher. In: *Jahresschrift der Förder- und Forschungsgemeinschaft Friedrich Nietzsche*. 3 (1992/93). S. 102–114. Halle: 1994.
- STOBBE, Erhard: *Nietzsches Lehre vom Verbrecher*. Dissertation. Marburg 1964.
- STRECKER, Karl: *Nietzsche und Strindberg. Mit ihrem Briefwechsel*. München: Georg Müller 1921.
- STREIM, Gregor: *Das "Leben" in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*. Epistemata Reihe Literaturwissenschaft. Band 171. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1995.
- SYMONS, Arthur: *The Symbolist Movement in Literature*.
- TAROT, Rolf: *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*. Tübingen: Niemeyer 1970. Zugl.: Zürich, Univ., Habil.-Schr., 1968.
- TAROT, Rolf: Hugo von Hofmannsthal: Das Märchen der 672. Nacht, in: *Kunstmärchen. Erzählmöglichkeiten von Wieland bis Döblin*. Hg. von Rolf Tarot. Unter Mitarbeit von Gabriela Scherer. (Narratio / Arbeiten zur Geschichte und Theorie der Erzählkunst. Band 7). Bern. Peter Lang 1993.
- TIETZ, Udo: Die Grammatik der Gefühle. Ein Versuch über Nietzsches Affektenlehre. In: *Nietzscheforschung: Friedrich Nietzsche – Geschichte, Affekte, Medien*. Band 15. Heft JG. S. 199–212. Hg. von Volker Gerhard/Renate Reschke: Akademie Verlag 2008.
- TURKLE, Sherry: *Verloren unter 100 Freunden. Wie wir in der digitalen Welt seelisch verkümmern*. Übersetzt von Joannis Stefanidis. 1. Aufl. München: Riemann 2012.

- URBAN, Bernd: *Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen*. Literatur und Psychologie. Band 1. Frankfurt am Main: Lang 1978. Zugl.: Frankfurt/M., Univ., Diss., 1977.
- VENTURELLI, Aldo (Uribo/Como): Reflexionen über Leiblichkeit, Wissenschaft und Ontologie in Also sprach Zarathustra, in: *Der fragile Körper. Zwischen Fragmentierung und Ganzheitsanspruch*. Hg. von Elena Agazzi/Eva Kocziszky. Göttingen. V & R unipress 2005. Tagung in Budapest (27.-29. Mai 2004).
- VINGE, Vernor: *Ein Feuer auf der Tiefe. Roman*. Heyne Science-fiction & Fantasy. Band 8322. Überarbeitete Neuauflage. München: Heyne 2004.
- WAGNER, Elke; STEMPFHUBER, Martin: Die Omni-Präsenz unbestimmter Publika. Zur kommunikativen Konstruktion von Nähe und Distanz im Ordnungsaufbau auf Social Network Sites, in: *Präsenzen 2.0. Körperinszenierung in Medienkulturen*. Hg. von Kornelia Hahn/Martin Stempfhuber. (Medienkulturen im digitalen Zeitalter). Wiesbaden. Springer VS 2015. S. 185–204.
- WALDENFELS, Bernhard: Zur Nähe und Ferne des Leibes, in: *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*. Hg. von Rudolf Behrens/Roland Galle. Würzburg. Königshausen & Neumann 1995.
- WEBER, Eugene: Hofmannsthal und Wilde, in: *Hofmannsthal-Forschungen I. Referate der zweiten Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Wien 10. Bis 13. Juni 1971*. Hg. von Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Basel 1971. S. 99–106.
- WEIGAND, Wilhelm: *Friedrich Nietzsche: Ein Psychologischer Versuch*. München: Hermann Lukaschik, 1893.
- WEIGAND, Wilhelm: *Das Elend der Kritik*. München: Hermann Lukaschik, 1895.
- WELLBERY, David E.: Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur frühen Prosa Hofmannsthals, in: *Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung*. Hg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin. Darmstadt. wbg Academic 2007. S. 186–212.
- WIETHÖLTER, Waltraud: *Hofmannsthal, oder, Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk*. Studien zur deutschen Literatur. Band 106. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1990.
- WILCOX, John: The Beginnings of l'Art Pour l'Art, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 11, No. 4. June, 1953. Special Issue on the Interrelations of the Arts*. Hg. von The American Society for Aesthetics. New Jersey. Wiley 1953. S. 360–377.
- WILDE, Oscar: Der Kritiker als Künstler, in: *Oscar Wilde: Werke in drei Bänden. Dritter Band. Gedichte, Versuche, Anhang*. Hg. von Rainer Gruenter. 3. Auflage. 1977. Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft mbH Herrsching. S. 104–182.
- WILDE, Oscar: Ein Brief aus dem Zuchthaus zu Reading (De Profundis), in: *Oscar Wilde: Werke in drei Bänden. Zweiter Band. Theaterstücke, Briefe*. Hg. von Rainer Gruenter. 3. Auflage. 1977. Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft mbH Herrsching. S. 391–528.
- WILDE, Oscar: *The Letters of Oscar Wilde*. Edited by Rupert Hart-Davis. London: Harcourt, Brace & World, Inc. 1962.
- WILDE, Oscar: The Decay of Lying, in: *The first collected edition of the works of Oscar Wilde. Intentions and The soul of man*. Hg. von Robert Ross. London. Dawsons of Pall Mall 1969.

- WILDE, Oscar: Oscar Wilde Essays II (Band 7), in: *Oscar Wilde. Sämtliche Werke in zehn Bänden*. Hg. von Norbert Kohl. (Insel-Taschenbuch. Frankfurt am Main. Insel Verlag 1982.
- WILDE, Oscar: *The picture of Dorian Gray*. Penguin popular classics. [Paperbackausgabe]. London: Penguin Books 1994.
- WILDE, Oscar: *Das Bildnis des Dorian Gray*. Insel Taschenbuch 3509. Insel-Taschenbuch. Band 843. Übersetzt von Hedwig Lachmann/Gustav Landauer. 1. Aufl. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag 2006.
- WILDE, Oscar: The Soul of Man, in: *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume 4: Criticism. Historical Criticism, Intentions, The Soul of Man*. Hg. von Ian Small/Josephine M. Guy. Oxford University Press 2007. S. 231–268.
- WUTHENOW, Ralph-Rainer: *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus*. Edition Suhrkamp. Band 897. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.
- YANG, Dae-Jong: *Die Problematik des Begriffs der Gerechtigkeit in der Philosophie von Friedrich Nietzsche*. Erfahrung und Denken. Band 96. Berlin: Duncker & Humblot 2005. Zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 2004.
- YANG, Jin: *Innige Qual. Hugo von Hofmannsthals Poetik des Schmerzes*. Epistemata Reihe Literaturwissenschaft. Band 707. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010. Zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 2009.
- ZÖLLNER, Detlef: *Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a.M. 1991 (1990). 1. Methode und These*. <https://erkenntnisethik.blogspot.com/2019/08/judith-butler-das-unbehagen-der.html>. Zugriff: 15.11.2019.
- Zur Wende des Jahrhunderts. Nietzsche, Bertram, Frommel, Hofmannsthal, Borchardt*. Hg. von Jan M. Aler / Jattie Enklaar. Duitse kroniek. Band 37. Amsterdam: Rodopi 1987.

## DANKSAGUNG

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Hilmar Kallweit, der mich mit wissenschaftlicher Expertise, konstruktiven Anregungen und unerschütterlicher Geduld viele Jahre unterstützt hat.

Für die wissenschaftliche Betreuung der Studie danke ich ebenso meiner Zweitgutachterin Frau Prof. Dr. Sibylle Schönborn. Ihr und Herrn Prof. Dr. Volker Dörr möchte ich außerdem für fachliche Hinweise danken, die sie mir im Rahmen des Doktorandenkolloquiums gegeben haben.

In diesem Zusammenhang gebührt auch Fabian Wilhelmi und William Ohm Dank, die mich in persönlichen Gesprächen ermutigt und inspiriert haben.

Ich danke auch PD Dr. habil. Detlef Zöllner für die aufschlussreichen Fachgespräche und das Lektorat.

Schließlich gilt mein besonderer Dank meiner Familie, die mich mit viel Engagement unterstützt hat. Der größte Dank gilt dabei Tim Kleier, ohne dessen Hilfe die Vollendung der Dissertation nicht möglich gewesen wäre. Ihm widme ich diese Studie.