

## INHALT

I	REST .....	11
	dem Schein vorbehalten und dem Schein vorenthalten: Epiphanie, apparition, Phantasmagorie in den Termini von Hermetik und Dekadenz	
II	VON SCHÖNHEIT UNERHÖRT .....	25
	zur Komplizität von Schönheit und Schrecken; Naturschönes und Kunstschönes	
	Die Zudringlichkeit des Erscheinenden .....	31
	Rilke – ARCHAISCHER TORSO APOLLOS	
	Erfahrung im Stande des Ähnlichseins. ....	39
	Baudelaire – LA BEAUTÉ / A UNE PASSANTE	
	Vanitas und restitutio im Erscheinen .....	47
	Mörrike – AN EINE ÄOLSHARFE	
III	COMME DES FEMMES .....	81
	– Zur Konstruktion einer weiblichen Möglichkeit (Mallarmé)	81
	Exploration eines Mysterien-Orts	
	– Annähernd unendlich – PROSE POUR DES ESSEINTES (Mallarmé)	84
	Die Kehrseite der »geistigen Herztöne« .....	
	– Vergleichsweise Frau – RÊVE PARISIEN, v. 24 (Baudelaire) ....	118
	Brechungen eines mythischen Kosmos	
	– SENSATION (Rimbaud) .....	128
	Natur als Substitut und Stimulans	
	»k« - »l'expansion totale de la lettre« (SM – »k – elle – aile ) ..	131
	Buchstaben-Magie als Bestätigung der Fiktion	

EXKURS .....	133
ad subsTanz – Maskenball – Papiertanz – feux d’artifice – lac(k) ab!	

IV KLEINE HELDEN ..... 145

RABENSCHWARZ UND GECKIG (der Lackl als Existenzmetapher) ...	145
– the raven wings of midnight (dunkle und azurne Fittiche, ein Gelber und die Schwarze Seele) .....	146

Wilhelm Busch: HANS HUCKEBEIN, DER UNGLÜCKSRABE (1867)  
 Manets Illustrationen zu Mallarmés Übersetzung von  
 Poes Gedicht THE RAVEN (1875)

Ansichten eines Hamlet .....	157
– Seigneur latent qui ne peut devenir .....	157
(Hamlet-note-traduction)	
– Eine spektakuläre Synopse .....	158

MANET HAMLET vor dem Nichts. ....	169
– Rouvière als Hamlet (Washington, National Gallery of Art 1866); Faure als Hamlet (Essen, Folkwang-Museum 1877)	

V EN DÉSUÉTUDE –  
 ODER VOM REIZ DER VERWELKTEN DINGE..... 201

Reflexion als suspendierte Wirklichkeit

ZWEITER TEIL

Anmerkungen.....	213
Materialien .....	239
Tafeln.....	251
Abbildungsverzeichnis .....	271
Literaturverzeichnis.....	277

*as for beauty, it is a matter of loving the vo..., - my kind of voice, or not;  
some people say I have a beautiful voice, some people say I have not; it's a  
matter of opinion; some people say I have a unique voice, some people say  
it's just a whole big ly ; it's also a matter of opinion*

*(Maria Callas)*

*The straights fought back with words like 'decadent', a euphemism for queer.  
Decadence I soon learnt, was the first sign of intelligence.*

*(Derek Jarman)*



## I REST

Unausbleiblich steht am Ende immer ein schäbiger Rest.<sup>1</sup>

Ein Titel liefert die ersten Anstößigkeiten eines Textes. Zumeist das erste, was wahrgenommen wird und, wenn als reizvoll empfunden zur Lektüre (oder zumindest zum Erwerb) der Schrift führt, oft das letzte, was erinnert wird, wenn sie im akademischen Produktionsprozeß von einer Bibliographie in die nächste übernommen wird. Im Journalismus bleibt das Recht auf den Titel bei der Redaktion – der der vorliegenden Arbeit läuft mit dem Strich, indem er sich die Reizworte einer literarischen Spanne zu eigen macht. Er hätte reißerischer

<sup>1</sup> Mit dieser Formulierung in Adorno-Manier, mit der Äquivokation, ob der Akzent auf ›unvermeidlich‹ liegt, so daß Verdrängungsenergie hervortritt, die diesem Rest vergeblich gilt, oder ob die Betonung auf ›am Ende‹ eben die Erkenntnis herausstellt: »Freilich ist der Vergeistigung der Kunst ein trüber Bodensatz beigemischt« (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 7, Frankfurt a. M. 1970, p. 143) – sei eingeleitet der Versuch, Figuren aufzusuchen, die in der großen Reflexionsanstrengung des ausgehenden 19. Jahrhunderts, etwas erscheinen zu lassen, das anders als positiv wirklich wäre, nicht der eigenen Stilisierungstendenz aufsitzen, sondern mitschleppen: das, was nicht aufgeht, was sich nicht vermeiden läßt, was abfällt. Es sind dies kleine Figuren, die verstreut auftreten. Für sie mag eher denn für die das Selbstverständnis behauptenden Galionsfiguren des *Fin de siècle* gelten: »decadent und ein Anfang«, was sich in Thomas Manns *Nietzsche-Ausgabe* angestrichen findet (cf. Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist*, in: *Werke* (Kritische Gesamtausgabe), hrsg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Bd. VI. 3, Berlin 1969, p. 262). Was es sein könnte, das diesen Rest ausmacht – so führt die Schelling-Schrift von Slavoj Žižek den Begriff des Restes im Titel: *Der nie aufgehende Rest: ein Versuch über Schelling und die damit zusammenhängenden Gegenstände* (Wien 1996; Titel der Originalausgabe: *The undivisible remainder: an essay on Schelling and related matters*, London 1996) – (nach dem Ende der Geschichte): Kunst, Liebe, Spiel in animalischer Befriedung oder doch La-

noch und im Tenor lauten können: *decadent* – Hermetik & Verfall des Erscheinens.

Die Begriffe des Titels sind allesamt Variablen: vag und genau bezeichnen sie, worum es geht; ihre preliminäre Definition taugt für die Fibel.

#### DEKADENZ:

I – *Décadence* hat mit Verfall zu schaffen. Die Literatur, die mit diesem Begriff bezeichnet wird, handelt in vielfacher Hinsicht von morbiden, brüchigen, hinfälligen Verhältnissen. Ihre Helden sind exzentrisch, nervös, überreizt und erschöpft, gezeichnet von »an intense

chen, Extase, Lust in heiligem Genuß, und wem dies übrigbliebe, steht (in den dreißiger Jahren des 20. Jhs.) in Kontroversen zwischen Kojève und Bataille zur Disposition (cf. dazu Giorgio Agamben, *L'Aperto. L'uomo e l'animale*, Torino 2002, Kap. Acefalo; Snob, bes. pp. 13 sq. u. 16 sq.). Auch Jacques Derrida spricht von der »Arbeit des Restes« in seinem Beitrag zu Apokalypsen, (*No Apokalypse, not now*, Wien/Köln 1985, dort p. 121), worauf sich Michael Wetzell in seinem Nachwort zur deutschen Übersetzung von *Feu la Cendre: Asche und Feuer*, (übertragen u. m. einem Nachwort versehen v. Michael Wetzell, Berlin 1988), bezieht; Derrida setzt der »Monumentalisierung, Archivierung und Bearbeitung des Restes«, wie sie unterschiedlich in allen Epochen stattgefunden hat, die »restlose und a-symbolische Zerstörung« im »atomaren Diskurs und in atomarer Symbolik« entgegen (p. 121). »Die aleatorische Bestimmungssirring der Sendung erlaubt, wenn man so sagen kann, das Zeitalter des Atomkriegs zu denken. Aber dieses Denken hat allein – als übrigbleibendes Denken des »Restlosen« – im Atomzeitalter radikal werden können« (Derrida, op.cit., p. 126). Wird die öffentliche Sphäre von dem gebildet, »was in Erscheinung treten kann«, (Judith Butler, *Gefährdetes Leben*, Frankfurt a. M. 2004, p. 16), so entspricht die Implosion von Totalitarismus der Ökonomie und In-sich-Geschäft der Vereinzelteten einer rastlosen Auslöschung der Spuren eines nicht mehr Wahrnehmbaren; »und die Regulierung der Sphäre des Erscheinens ist ein Mittel, um das zu etablieren, was als Realität betrachtet werden wird und was eben nicht. Es ist auch eine Form festzulegen, wessen Leben als Leben gekennzeichnet werden kann und wessen Tod als Tod zählen wird.« (Butler, *Gefährdetes Leben*, ibid.) »Dieses Zusammenspiel von Weltherrschaft der Konzerne in der Globalisierung und einer neuartig inszenierten Individualisierung ohne Rest, ohne

self-consciousness, a restless curiosity in research, an oversubtilizing refinement upon refinement, a spiritual and moral perversity«<sup>2</sup>; sie haben perverse Neigungen – oder soll man sagen: sie haben subversive Fähigkeiten? »Pferde-Mißhandlung. Sie wird aufhören, bis die Passanten so irritabel-dekadent sein werden, daß sie, ihrer selbst nicht mächtig, in solchen Fällen tobsüchtig und verzweifelt Verbrechen begehen werden und den hündisch-feigen Kutscher niederschießen werden – Pferdemißhandlung nicht mehr mit ansehen können, ist die Tat des dekadenten nervenschwachen Zukunftsmenschen.«<sup>3</sup>

Bindung an die Geschwistergeschöpfe, erscheint hoffnungslos« (Dorothee Sölle, *Mystik und Widerstand. Du stilles Geschrei*, Hamburg, 1997, p. 243), wäre nicht der Versuch, »zum Menschlichen zurückzuführen, wo wir nicht erwarten, es zu finden: in seiner Fragilität und an den Grenzen seiner Fähigkeit, verständlich zu sein« (Judith Butler, *Gefährdetes Leben*, op. cit., p. 178). »So ist die Frage, was der Interpretation zugetraut wird – und dies hängt an der Frage, welche Bedeutung dem durch Interpretation nicht verstehbar zu Machenden zugeschrieben wird: ob dies als der unerhebliche Rest oder als die Überlegenheit der im Text begehenden lebendigen Person angesehen wird« (Helmut Gollwitzer, *Die Existenz Gottes im Bekenntnis des Glaubens, Ausgewählte Werke*, München 1988, p. 94). Wäre dies Überdetermination? Es gibt einen Rest, der nicht auszudenken ist – »O confound the rest« – und sich zerstreuen soll (Shakespeare, *Hamlet III, 2, v. 162*); und es gibt den organischen, der über den Stil in den Text eingeht, mit der Hand, ob sie fehlt oder nicht; da ist der Rest, der den eingesetzten Verwalter braucht, um nicht in Schweigen zu versinken, welches er auch wäre. Wenn es sich dann scheidet in den Rest, der im Erdenreich zurückbleibt, träte nicht eine Menschenstimme in seinem Namen fürs Verlorene ein, und »thy rest«, zu dem Engelszungen – sie werden mozartsch singen – den Entbundenen geleiten mögen: »ein Himmelsrest des Scheins« (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, op.cit., p. 159), will verzeihlich erscheinen, daß durch die Hand, die sich verrät und den Zahnschmerz, der das Gewissen übernimmt, auch dieses Aufklärungsunternehmen getrübt ist.

<sup>2</sup> Arthur Symons, *The Decadent Movement in Literature*, in: *Harper's New Monthly Magazine* 87, 1893, p. 858.

<sup>3</sup> Peter Altenberg, *Auswahl von Karl Kraus*, Wien 1932, p. 122 sq., zit. nach Theodor W. Adorno, »Fortschritt«, in: *Stichworte, Kritische Modelle 2, Gesammelte Schriften Bd. 10.2*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. a., Frankfurt a. M. 1977, p. 626); »so brach Nietzsche, der das Mitleid verdammte, in Turin zusammen, als er sah, wie ein Kutscher sein Pferd

»Das Denken, das Fühlen und das Wollen achten sie gering und nur den Vorrath, welchen sie jeweilig auf ihren Nerven finden, wollen sie ausdrücken und mittheilen. [...] Diese neuen Nerven sind feinfühlig, weithörig und vielfältig und theilen sich untereinander alle Schwingungen mit.«<sup>4</sup> »Sie sind eine Romantik der Nerven.«<sup>5</sup> »Ihre Gesichtswaise ist immer etwas fieberhaft gewesen, mit der unpäßlichen (krankhaften) Schärfe überreizter Nerven«<sup>6</sup> – also »die Hingabe an das Nervöse«.<sup>7</sup>

Daher mag die dekadente Tendenz rühren; in enger Wechselbeziehung zwischen den Kunstgattungen und Kunstsprachen unter Aufbietung aller verfügbaren Ressourcen dem »inneren Universum« nicht nur alle möglichen Sensationen zuzuführen, sondern sie als gesucht und bewußt hergestellt erkennen zu lassen. »Il faut sentir le plus possible en analysant le plus possible«<sup>8</sup> – das Meistmögliche fühlen, indem man soviel wie möglich analysiert.

schlug«, bemerkt Adorno a propos in einer Reflexion zur Dialektik von Fortschritt und Dekadenz (cf. *ibid.*); im Vorsatz zum Zitat derselben Stelle in der Schrift über *PHYSIOLOGISCHE ROMANTIK* schreibt Adorno Altenberg eine »subjektive Technik zur Vorwegnahme besserer gesellschaftlicher Zustände« zu. »Das Recht der Dekadenz im Umschlag, sein bestes, hat er selbst erkannt« (Theodor W. Adorno, *Physiologische Romantik*, in: *Noten zur Literatur*, Gesammelte Schriften Bd. 11, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. a., Frankfurt a. M. 1974, p. 635). In exakter Umkehr notiert Adorno in seiner Kritik Stefan Georges: »George verblendete sich dagegen, daß, was ihm morbid und decadent dünkte, auch in ihm das Stichhaltigste war.« Theodor W. Adorno, *George*, in: *Noten zur Literatur*, *op.cit.*, p. 528.

<sup>4</sup> Hermann Bahr, *Die Décadence*, in: *Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt a. M. 1894, pp. 19–26, dort p. 21/22.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>6</sup> »[...] their vision has always been somewhat feverish, with the diseased sharpness of over-excited nerves.« Symons, *The Decadent Movement in Literature*, *op.cit.*, p. 860.

<sup>7</sup> Bahr, *Die Décadence*, *op.cit.*, p. 25.

<sup>8</sup> Maurice Barrès, *Le jardin de Bérénice*, zit. nach Bahr, *Die Décadence*, *op.cit.*, p. 25; und wenn alles Gefühl verbraucht ist, steht es dem Artisten an, zu recherchieren, was an sinnlichen Reizen aufgerufen und wiederbelebt zu werden vermöchte, bis von solch



»Die Zeit der Natur ist vorbei; die ekelhafte Einförmigkeit ihrer Landschaften und ihrer Himmel hat die aufmerksame Geduld der Raffinierten endlich erschöpft. [...] Die Liebe des Künstlichen, in welchem alle Spur der Natur vertilgt ist«<sup>9</sup> – »diese ihre Künstlichkeit, ist eine Weise, der Natur gerecht zu werden«<sup>10</sup>.

Eine Unsicherheit, die alle Lebensbereiche betrifft – »zu matt für eine erlösende Handlung, zu unsicher für jedwede emphatische Meinung oder Verhaltensweise«<sup>11</sup> –, und die auch vor dem eigenen Ausdrucksmittel, der Sprache, den Tönen, der Malmaterie nicht haltmacht, liegt einer programmatischen Verquickung der Künste zugrunde; häufig wird sie durch um so stärkere Stilisierung überspielt oder übertrumpft. Gesellschaftliche Erscheinungen wie Snob oder Femme fatale, auch der nach außen sich abschließende Künstlerzirkel (anders als noch der romantische Salon), gesuchte Erlesenheit der Umgangsformen, ein angestregtes Raffinement, das nicht selten in Brutalität umschlägt, wenn es die eigene Ohnmacht gewahrt – all das bildet Ambiente und Thema der *Décadence*-Literatur. »It reflects all the moods, all the manners of a sophisticated society.«<sup>12</sup> »In dem

trister Reanimation Wirkung und Verfahren nur Dégout zurückbleibt: allein am Ende steht »l'analyse dans la sensation« – als was Barrès das Baudelairesche »La Conscience dans le Mal« wiedergibt (cf. Maurice Barrès, *La Folie de Charles Baudelaire*, Paris 1926, p. 50 sq.).

<sup>9</sup> Hermann Bahr, *Die Décadence*, in: *Studien zur Kritik der Moderne*, op.cit., p. 23–25.

<sup>10</sup> »[...] its very artificiality is a way of being true to nature« (Symons, *The Decadent Movement in Literature*, op.cit., p. 859); »es ist ihre Natur, unnatürlich zu sein«, wie Hermann Bahr François Coppée zitiert: »sa nature consiste à n'être pas naturel« (Hermann Bahr, *Décadence*, in: *Die Zeit*, Bd. 1, Nr. 6, vom 10. November 1894, pp. 87–89, dort p. 88).

<sup>11</sup> »[...] too languid for the relief of action, too uncertain for any emphasis in opinion or in conduct« (Symons, *The Decadent Movement in Literature*, op.cit., p. 859).

<sup>12</sup> »Es spiegelt alle Befindlichkeiten, alle Gepflogenheiten einer »sophisticated society« (Symons, *The Decadent Movement in Literature*, op.cit., p. 859).

höhnischen Hochmuth gegen den gemeinen Geschmack der lauten Menge, in der ehrlichen Verachtung des ›Geschäftes‹, in dem zähen Trotze gegen *ce qui est demandé*«<sup>13</sup> bietet Dekadenz »die Fata Morgana eines Fortschritts, der noch nicht begonnen hat.«<sup>14</sup> »Das sei's auch bornierte und willentlich verstockte Ideal vollendeter, dem Leben absagender Zweckferne war das Reversbild der falschen Zweckmäßigkeit des Betriebs, in dem alles für ein anderes ist.«<sup>15</sup>

»Das Klischee des Dekadenten ist komplementär zu dem des Bürgers.«<sup>16</sup>

»Dekadenz ist der Nervenpunkt, wo die Dialektik des Fortschritts vom Bewußtsein leibhaft gleichsam zugeeignet wird. Wer gegen Dekadenz wettet, bezieht unweigerlich den Standpunkt des Sexualtabus, deren [sic] Verletzung das antinomistische Ritual der Dekadenz ausmacht.«<sup>17</sup> Es nährt sich aus »einem undeutlich-deutlichen Vorstellungs- und Gefühlskomplex von raffinierten Schweinereien, Orgien, Nero, Kokain in völliger moralischer Unempfindlichkeit. Archetypen der Dekadenz sind in solcher Vorstellung etwa Baudelaire und Wilde.«<sup>18</sup> »Die nach ihrem Wunschbild entfesselte erotische Verfügung wäre zugleich perpetuierte Sklaverei wie in Wildes Salome.«<sup>19</sup> »Die gesellschaftliche Zusammengehörigkeit von Überfeinerung der ent-

<sup>13</sup> Bahr, *Die Décadence*, op.cit., p. 25.

<sup>14</sup> Adorno, »Fortschritt«, in: *Stichworte, Kritische Modelle 2, Gesammelte Schriften Bd. 10.2*, op.cit., p. 626.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Adorno, *Zu einem Porträt Thomas Manns*, in: *Noten zur Literatur III, Gesammelte Schriften Bd. 11*, op.cit., p. 343.

<sup>17</sup> Adorno, »Fortschritt«, in: *Stichworte, Kritische Modelle 2, Gesammelte Schriften Bd. 10.2*, op.cit., p. 627.

<sup>18</sup> Franz Blei, *Dekadent*, in: *Der Montblanc sei höher als der Stille Ozean, Essays*, hrsg. v. R.-P. Baacke, Hamburg 1994, p. 142 sq.

<sup>19</sup> Adorno, »Fortschritt«, op.cit., p. 39.

leerten Individualität und entfesselter Bestialität [...] läßt sich [...] in der ganzen Produktion der denkerischen und dichterischen Dekadenz mühelos nachweisen.«<sup>20</sup> »Dazu kommt [...] eine fiebrische Sucht nach dem Mystischen.«<sup>21</sup>

Im Phänomen Wagner finden sich diese Strebungen zusammengefaßt. »In seiner Kunst ist auf verführerischste Art gemischt, was heute alle Welt am nötigsten hat, – die drei großen Stimulantia der Erschöpften, das Brutale, das Künstliche und das Unschuldige (Idiotische).«<sup>22</sup>

II – *Decadent* sei also mit Aby Warburg<sup>23</sup> als Denkraum aufgefaßt, oder als Zusammenhang von *mythèmes*, wie Gilbert Durand<sup>24</sup> im Anschluß an Lévy-Strauss ihn vorstellt und in Einklang mit dem Komplex-Begriff Bachelards verwendet; vom Komplex der Dekadenz geht auch Erwin Koppen<sup>25</sup> aus.

Die von Durand umrissene Zeitspanne von 1856 (Publikationsdatum der MADAME BOVARY) bis 1918/1920 (Spenglers Schrift vom Untergang des Abendlandes und Freuds Formulierung des Todestriebs) läßt sich ebenso vertreten wie eine Definition durch die erste Edition von Baudelaires FLEURS DU MAL (1857) oder die frühen Gedichtveröffentlichungen Baudelaires zu Beginn der vierziger Jahre in

<sup>20</sup> Georg Lukàcs, Marx und das Problem des ideologischen Verfalls, in: Probleme des Realismus I, Essays über Realismus, Werke Bd. IV, Neuwied, Berlin 1971, p. 261 sqq.

<sup>21</sup> Bahr, Die Décadence, op.cit., p. 25.

<sup>22</sup> Friedrich Nietzsche, Der Fall Wagner (5), op.cit., p. 17.

<sup>23</sup> Cf. Aby Warburg, Mnemosyne, Bildatlas, hrsg. v. Martin Warnke, Berlin 2000.

<sup>24</sup> Gilbert Durand, »Les Mythèmes du Décadentisme«, in: Cahiers Figures – Image, symbole et mythe, No. 1 – Décadence et Apocalypse, Sept Études sur les figures du temps en littérature, philosophie, sociologie, politique, Dijon, Coll. Figures 1986, pp. 11–22.

<sup>25</sup> Erwin Koppen, Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de Siècle, Berlin, New York 1973, dort bes. pp. 46–47; pp. 66–68; p. 115; p. 341.

verschiedenen Zeitschriften bis zu Thomas Manns ZAUBERBERG (1921), der noch einmal von der Romantik her alle Züge des Dekadenten zusammenfaßt; oder, wozu die vorliegende Untersuchung tendiert, unter Ausnutzung einer Formulierung Adornos, faszinationsgeschichtlich (der Begriff stammt von Klaus Heinrich) anzusetzen, so daß Platens Gedicht TRISTAN von 1825 ebenso einbegriffen wie Schuberts WINTERREISE (1828) berücksichtigt wäre: »seit Baudelaire und dem Tristan«<sup>26</sup> bis wann? Eben »seit Baudelaire, Manet und dem Tristan«<sup>27</sup>.

#### ERSCHEINUNG:<sup>28</sup>

wäre etwas, das sich durch alle Sinne hindurch mitteilt. Sie schwankt zwischen entgegengesetzten Momenten als Fülle des erschienenen Lichts oder aber bloßer Schein; zwar sei was erscheint der Täuschung und Enttäuschung ausgesetzt und unterliege der Veränderung, doch daß etwas da ist und nicht nicht da ist, daß es da ist gegen das Ver-

<sup>26</sup> Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, in: Gesammelte Schriften Bd. 7, op.cit., p. 29; theoretisch verfährt Adorno bei dieser Formulierung ähnlich wie Hermann Bahr in seinen beiden der Dekadenz gewidmeten Aufsätzen von 1891, Die Décadence (in: Die Nation, Jg. 8, Nr. 40, vom 4. Juli 1891, p. 619–621) und von 1894, Décadence (in: Die Zeit, Bd. 1, Nr. 6, vom 10. November 1894, pp. 87–89); während der eine sich auf Kunstfiguren der literarischen Produktion der Zeit bezieht, widmet sich der andere den Schriftsteller-Protagonisten als Repräsentanten einer dekadenten Lebensform.

Indem Adorno den französischen Dichter und die vielfach überformte Kunstfigur auf gleicher Ebene führt, erhebt er beide zum Komplex und stellt sie einer symptomatologischen Analyse anheim.

<sup>27</sup> Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie, op.cit., (Paralipomena), p. 404.

<sup>28</sup> Das RGG schiebt in seinen verschiedenen Auflagen (vom Beginn des 20. Jhs. bis heute) den Erscheinungsbegriff von Epiphanie über »Erscheinungsform der Gottheit« zu »Phänomen«, ohne seine ästhetische Realmacht zu gewichten. Die Brechungen der Realität in den Erscheinungen bleiben wenn je dem Offenbarungsgedanken vorbehalten. Wie die hermetischen Konstruktionen der Künste diesen – paradox – in die materialen Verhältnisse tragen, ist Gegenstand einer Analyse, die ihre magische Fixierung mitreflektiert.

schwinden, daß es so, wie es da ist, eigentlich zu sich kommt, macht Erscheinung aus. Erscheinung steht dabei gegen das Ausbleiben und ist begleitet von der Angst davor; das macht sie triumphal und nichtig. »Noch die reinste ästhetische Bestimmung, das Erscheinen, ist zur Realität vermittelt als deren bestimmte Negation.«<sup>29</sup>

»Nur wenn etwas dargestellt werden kann, kann es auch erscheinen. Doch nicht alles erscheint zur rechten Zeit, wenn man es braucht. Manches erscheint einem falsch und ist doch richtig und umgekehrt. Ja, der Schein. Er trägt nicht einfach, er trägt oft kompliziert, ach, trüge er doch ein andres Gesicht, einen andren Körper, einen andren Namen, der Schein! Wir hätten ihn dann wenigstens sofort erkannt und uns nicht dermaßen irren können! Und wo ist das Wissen, hinter dem man selbst in Ruhe sein Erscheinen vorbereiten kann, ohne daß es einer merkt? Man stellt sich einfach zur rechten Zeit, hat man es endlich gefunden, vor das Wissen, und dann ist man auf einmal, wenn grad keiner herschaut, selber das Wissen. Hinter dem man sich früher leider nicht verstecken konnte, weil man es damals nicht gehabt hat. Und wo bitte war, als man sie gebraucht hat, die Erscheinung des Wahren, hinter der sich in Ruhe wenigstens das Wissen verborgen hätte haben können, das man nicht gehabt hat, als man es doch so nötig brauchte, nämlich das Wissen darüber, was wirklich wahr war?«<sup>30</sup>

Wenn *reçu* ist, daß was erscheint und wie es erscheint nicht unabhängig ist – denn Erscheinung stellt sich nunmehr per se prekär dar<sup>31</sup> – von der Reflexion darauf, die selbst im Werk erscheint, in den Inter-

<sup>29</sup> Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, op.cit., p. 158.

<sup>30</sup> Elfriede Jelinek, Ernst Jandl, in: *Der Standard*, Wien, 28.6.2000 <<http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>>.

<sup>31</sup> Cf. dazu Gustave Moreaus Gemälde mit dem Titel *APPARITION* (1876, Musée du Louvre; eine ähnliche Version aus der gleichen Zeit befindet sich im Musée Gustave

mittenzen der Erkenntnis, geht es insbesondere darum, das Erscheinen der Reflexion, da wo es nicht angesagt ist, aufzuspüren;<sup>32</sup> aufzutun, wie, da alles, was erscheint, nur in dieser Reflexion erscheint – nachgerade Abklatsch des universalen Verblendungszusammenhangs, gegen den sie als »Selbstreflexion der Form, die zum Moment ihres Inhalts, Reflexion des Inhalts, die zum Konstituens der Form wird«<sup>33</sup>, aufgebotten ist – doch abgehoben und abhebbar bleibt von Phantasmagorie. In den Konstruktionen der absolut gleichgültigen Reflexion<sup>34</sup> nämlich mag es Momente geben, abseitige Pointen, winzige Verrücktheiten, kleine Erschütterungen – durch die Erscheinung noch einmal in ihr Recht tritt.

»Da kamst du mit der sonne im haar auf den wegen / und in den abend auf einmal mir lächelnd entgegen.«<sup>35</sup>

Moreau, Paris), welches eine Variante seiner Salomé-Bilder bietet; dort wird für Erscheinung, einigermaßen krud, veranschlagt: einer Verfügung entspringend; gewaltsam; von kosmischer Qualität.

<sup>32</sup> Auch unter dem Gesichtspunkt der Erscheinung ließen sich Mallarmés Gedicht *APPARITION* (1883) und Baudelaires *A UNE PASSANTE* (1860) gegenüberstellen; dann wirkt Mallarmés Gedicht ungleich »jugendstil-förmig« mit dem »gepflückten Traum« am Anfang und den »ausgestreuten Sternen« am Ende, floreal geschmeidig unter der »Sonnen-Aureole«; dagegen erscheint Baudelaires Passantin sperrig als konzentrierte Figur im großstädtischen Raum; in diesen führt die Szene großartig ein, und darin gibt es – unterm Verhängnis der »verlorenen Aura« und der »ausfallenden Sterne« – nur ein Aneinander-Vorbei, selbst der füreinander Bestimmten.

<sup>33</sup> Hella Tiedemann-Bartels, Versuch über das artistische Gedicht. Baudelaire, Mallarmé, George, München 1971, p. 9.

<sup>34</sup> Cf. dazu Manets Darstellung der Nana (1877), wo eine Sphäre der Reflexion innerhalb des Bildes, abgegrenzt gegen die Boudoir-Situation zur Reflexions-Anordnung des Bildes in Beziehung gesetzt wird: die junge Frau steht vor einem Spiegel, schaut aber frontal aus dem Bild, wie aus einem Spiegel; die Überlegungen werden in Kap. 4. *KLEINE HELDEN* ausführlicher aufgenommen.

<sup>35</sup> Aus Georges Übersetzung des Gedichts *APPARITION* von Mallarmé (Stefan George, Zeitgenössische Dichter. Übertragungen, Zweiter Teil, Düsseldorf/München 1967, p. 36).

## VERFALL:

ist nicht identisch mit Untergang. »Er [der Garten] war jämmerlich verwildert und verwuchert und von zerbröckelten, bemoosten Mauern eingeschlossen; aber gerade das gab ihm viel Reiz. In der Mitte war ein Springbrunnen, mit einem dichten Kranz von Schwertlilien umgeben. [...] Erinnern Sie sich des Gartens, mein Herr, des alten, verwucherten Gartens hinter dem grauen Patrizierhause? Das grüne Moos sproß in den Fugen der verwitterten Mauern, die seine verträumte Wildnis umschlossen. Erinnern Sie sich auch des Springbrunnens in seiner Mitte? Lilafarbene Lilien neigten sich über sein morsches Rund, und sein weißer Strahl plauderte geheimnisvoll auf das zerklüftete Gestein hinab. Der Sommertag neigte sich.« – Dazwischen Tristan – und am Ende: »[...] wenn ich das mit dem ›Verfall‹ und der ›Auflösung‹ meinem Schwiegervater sage, so belangt er Sie gleichfalls von Rechts wegen, da können Sie sicher sein!«<sup>36</sup>

HERMETIK (der ausgesparte, wiewohl dirigierende Begriff in der Anordnung):

»adjektiv; [...] d. h. eigentlich nach art des Hermes Trismegist; bezogen auf den von ihm erfundenen luftdichten verschlusz einer glasröhre, dann freier, selbst in der dichtersprache angewendet: es ist geist, so rasch beflügelt, / wie der spezereien geist, der hermetisch auch versiegelt, / sich aus seinem kerker reist.«<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Thomas Mann, Tristan, erstmals in: Sechs Novellen, Berlin 1903, in: Frühe Erzählungen, Werke, hrsg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M. 1981, p. 258 sq.

<sup>37</sup> (Bürger 43b) nach Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, vierten Bandes 2. Abtlg., Leipzig 1877, Art. Hermetisch.

»Ja, die Stätte der Verwesung. Sie ist der Inbegriff aller Hermetik, nichts anderes als das Gefäß, die wohlverwahrte Kristallretorte, worin der Stoff seiner letzten Wandlung und Läuterung entgegengezwängt wird. [...] »Hermetik« ist gut gesagt [...]. »Hermetisch« – das Wort hat mir immer gefallen. Es ist ein richtiges Zauberwort mit unbestimmt weitläufigen Assoziationen. Entschuldigen Sie, aber ich muß immer dabei an unsere Weckgläser denken, die unsere Hamburger Hausdame [...] in ihrer Speisekammer reihenweise auf den Börtern stehen hat, – hermetisch verschlossene Gläser mit Früchten und Fleisch und allem möglichen darin. Sie stehen Jahr und Tag, und wenn man eines aufmacht, nach Bedarf, so ist der Inhalt ganz frisch und unberührt, weder Jahr noch Tag hat ihm etwas anhaben können, man kann ihn genießen, wie er da ist. Das ist nun allerdings nicht Alchimie und Läuterung, es ist bloß Bewahrung, daher der Name Konserve. Aber das Zauberhafte daran ist, daß das Eingeweckte der Zeit entzogen war; es war hermetisch von ihr abgesperrt, die Zeit ging daran vorüber, es hatte keine Zeit, sondern stand außerhalb ihrer auf seinem Bort. Na, soviel von den Weckgläsern.«<sup>38</sup>

Ein alltäglich müßiges Subjekt gerät in einen »enfer polaire«<sup>39</sup>, wo es zum »bloc glacé«<sup>40</sup> erstarrt. Durch familiäre Fürsorge in die Wärme zurückgeholt, zergeht die Sprödigkeit; die Verflüssigung des Petrifizierten aber ist haltlos; daher gebietet es sich, die übriggebliebene Essenz in einem Weckglas verschlossen neben anderen Konserven zu verwahren.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Thomas Mann, *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M. 1981, Kap. VI, p. 715.

<sup>39</sup> Der Ausdruck findet sich in Baudelaires Gedicht *Chant d'Automne*, in: *Les Fleurs du Mal*, O.c., hrsg. v. Y.-G. Le Dantec, Claude Pichois, Paris 1961, p. 54 sq.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> So gesehen ist Wilhelm Buschs *Geschichte vom Eispeter* ein Lehrstück in Hermetik.



Der Rest – die Darstellung und Verhandlung versucht zu rekonstruieren, was sich die Schulweisheit (worauf die romantische Übersetzung den Renaissance-Begriff von ›philosophy‹ reduziert) nicht träumen läßt. So geht es nicht darum, die Galerie der dekadenten Protagonisten, die Typen und Motive nachzubereiten. Mario Praz<sup>42</sup> Standardwerk steht, andere Spezialuntersuchungen zu toten Städten, Dandys, Edelsteinen und Femmes fatales und fragiles haben die erwähnenswerten Beispiele aufgeführt; je weiter man indes die Tendenz in die epigonalen Ränge der Künste verfolgt, um so reiner und ungebrochener tauchen Lilien und Preziosen, Sphingen und Schwäne auf; diese Ausprägungen also interessieren die vorliegende Untersuchung nicht; sie versucht keine Demonstration, vielmehr sucht sie das Faszinosum, wo es gebunden erscheint, wo es mithin als gegenwärtig Mitlaufendes stärker wirkt als die Präparate.

Dabei notiert sie eine Spannung zwischen Verfall und hermetischer Konservierung; wäre ein Gedicht von Mallarmé das Äquivalent eines eingeschweißten Bonbel<sup>43</sup>?

Was zieht an am Dekadenten? Was eröffnet sich hermetisch? Es soll also nicht hinaus auf eine Phänomenologie des Dekadenten, vielmehr darauf, was es für das Erscheinen bedeutet, wenn die Bestimmung verbal lautet: decadent.

Dazu gehören verschiedene Stimmen – nicht nur als Zeugnisse, sondern auch in der Deutung werden unterschiedliche aufgerufen, denn die *eine* Instanz – soviel Realismus ist den dekonstruktivistischen Unternehmungen zuzugestehen – läßt sich kaum mehr behaupten,

<sup>42</sup> Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1948<sup>3</sup>.

<sup>43</sup> Produktname einer französischen Käsesorte, die aus einer in eine Hülle aus rotem Plastik geschweißten, halbfesten, gleichmäßigen Käsemasse besteht.

auch nicht im Pluralismus der literaturwissenschaftlich aufzubietenden Methoden, die mit ihren jeweiligen Vorzügen und Nachteilen angeboten werden können. Weder Liberalismus noch Vielstimmigkeit – beides wohl Harmonieversprechen, die als heute unterhaltene ihren einstigen Anspruch verraten – sind also aufgerufen, dagegen: die vielen Stimmen, über die eine Interpretation verfügen müßte, damit ihre Figuren (um es mit einer christologischen Pointe zu sagen) glaubhaft und zu Recht erscheinen, seien in die Kritik eingetragen – zugleich aber gewahrt ein Zusammenhang der Person, durch die die Interpretation vorgetragen wird: es ist immer die Callas, die singt; damit geht es um die Existenz des Interpreten. Das hätte jeder, der meint, mit einer Interpretation »rechtens aufzutreten«, von Maria Callas zu lernen.