

Dandy und Tabu. Transgressionen bei Stendhal, Théophile Gautier und George Moore.

von Melanie Grundmann

eingereicht als Dissertation an der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Europa-
Universität Viadrina, Frankfurt (Oder), 2010

Gutachter:
Prof. Hartmut Schröder
Prof. Günter Erbe

Ich versichere, alle Hilfsmittel und Quellen angegeben zu haben und die Arbeit auf dieser Grundlage selbständig verfasst zu haben.

Melanie Grundmann

Abstract

The dandyistic pursuit of singularity and originality ultimately leads to transgression of taboos. These illustrate the conflict between the dandyistic individual and society at large. This conflict is primarily waged in the domain of morality. Due to his striving for originality, the dandy is in constant opposition to bourgeois society which demands conformity and does not conform to the values and norms of this society. His defiance of its rules inevitably leads to a transgression of taboos which is equivalent to a critique and rejection of society's morality. Whilst Stendhal and Théophile Gautier transgressed the general taboo of truth which dominated French society at the beginning of the 19th century, George Moore primarily violated taboos concerning the human condition and body. All of these led to the violation of the ultimate taboo recognizing the powers that be. Transgressions of taboos allow changes of perspective and a critical challenge to the values and norms of society. Through aesthetics these writers presented new experiences of the world which were condemned from a moral point of view, but which nonetheless provided new insights and alternatives.

Inhalt

1. Einleitung	S. 1
a. Forschungsstand	S. 7
b. Dandystische Opposition	S. 13
i. Die Genese des Dandys	S. 18
ii. Der intellektuelle Dandysmus	S. 32
i. Der oppositionelle Charakter des Dandys	S. 35
c. Tabu und Tabubruch	S. 43
i. Zum Tabubegriff	S. 43
ii. Der moderne Tabubegriff	S. 46
iii. Tabus in ihrer soziologischen Funktion	S. 49
iv. Tabubruch	S. 52
d. Die soziologische Position des Dandys als Abweichler	S. 54
2. Kulturelle und literarische Strömungen in Frankreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.....	S. 59
3. Stendhal	S. 70
a. Dandystische Opposition	S. 70
i. Pariser Eleganz	S. 71
ii. Geistige Überlegenheit	S. 74
iii. Oppositionslust	S. 76
iv. Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft	S. 82
v. Unabhängigkeit und Egotismus	S. 83
vi. Originalität	S. 86
vii. Das Wort als Waffe	S. 88
viii. Künstlerische Innovation	S. 93
ix. Die Suche nach dem Glück	S. 96
x. Freidenker	S. 99
b. Der literarische Dandysmus Stendhals	S. 102
i. Octave de Malivert: Das unsagbare Leiden	S. 104
ii. Julien Sorel: Der Wille zur Macht	S. 113
iii. Mathilde de la Mole: Der erste Schritt	S. 122
iv. Lucien Leuwen: Der Verlust der Natürlichkeit	S. 124

v. Lamiel: Weibliche Emanzipation	S. 129
vi. Vorwegnahme von Kritik als Ausdruck des Bewusstseins des Tabubruchs	S. 133
vii. Das Erkenntnistabu: Verbotene Bücher	S. 135
4. Théophile Gautier	S. 139
a. Dandystische Opposition	S. 139
i. Zeitentfremdung	S. 141
ii. Geistige Überlegenheit	S. 143
iii. Provokation	S. 146
iv. Exzentrizität & Originalität	S. 147
b. Der literarische Dandysmus Théophile Gautiers	S. 150
i. Vorwegnahme von Kritik als Zeichen des bewussten Tabubruchs .	S. 152
ii. Albertus	S. 160
1. Der Teufel als perfekter Dandy	S. 160
2. Véronique: Dämonische Femme dandy	S. 163
3. Albertus: Künstlerisch legitimierte Missachtung von Erkenntnistabus	S. 164
4. Der dandystische Erzähler: Bruch mit den Lesererwartungen .	S. 167
iii. Die Jeunes-France	S. 172
1. Die Umkehr der Tugend	S. 176
2. Die fehlende Kraft zum Tabubruch	S. 179
3. Dandystische Originalität vs. Snobismus	S. 184
4. Das Spiel mit dem Leser	S. 190
5. Affront des Bürgers	S. 201
iv. Mademoiselle de Maupin	S. 205
1. Verabsolutierung der Schönheit	S. 205
2. Weibliche Emanzipation	S. 216
v. Fortunio	S. 223
5. Englische Gesellschaft - Die 'Yellow Nineties'	S. 229
6. George Moore	S. 246
a. Dandystische Opposition	S. 246
i. Provokation	S. 248
ii. Geistige Unabhängigkeit	S. 252

iii.Exzentrizität und Freizügigkeit	S. 254
iv.Ästhetizismus	S. 258
v. Zeitentfremdung	S. 261
vi.Kälte und Verachtung	S. 262
vii.Eloquenz und Wit	S. 266
viii.Triumph über die Natur	S. 267
ix.Künstlerische Innovation	S. 269
x. Dilettantismus	S. 274
b. Der literarische Dandysmus George Moores	S. 276
i. Lewis Seymour und die Moralfreiheit der Kunst	S. 279
1. Die Genese eines Dandys	S. 280
2. Der nackte Körper	S. 286
3. Unstandesgemäße Beziehungen	S. 291
4. Vorwegnahme von Kritik	S. 295
ii. John Norton und 'A Mere Accident'	S. 299
1. Dandystische Askese	S. 299
2. Tabu Vergewaltigung	S. 307
3. Tabu Homosexualität	S. 311
iii.Frank Escott: Erwachende Sexualitäten	S. 314
iv.Mike Fletcher: Die verbotene Frucht	S. 323
v. Mildred Lawson: Versuch einer Emanzipation	S. 333
1. New Woman und Femme dandy	S. 333
2. Kunst und Moral	S. 342
vi.Owen Asher: Dandystische Korruption	S. 344
1. Verführung und Erkenntnisgewinn	S. 344
2. Hysterie und Sinnlichkeit	S. 353
7. Resumée	S. 362
8. Literatur	S. 369
9. Bildnachweis	S. 393

«Aber ein Dandy kann niemals ein alltäglicher Mensch sein.»

Charles Baudelaire

1. Einleitung

Der Dandy ist eine zutiefst paradoxe Erscheinung, denn in seinem Streben nach Einzigartigkeit dürfte er als solcher streng genommen gar nicht zu klassifizieren sein. Fassbar ist er demzufolge am Besten in der Negation, das heißt in der Abweichung von den Normen und Werten der ihn umgebenden Gesellschaft. Da die Erscheinung in ihrem Ursprung ein Phänomen des 19. Jahrhunderts ist, so erfolgt diese Abgrenzung in Hinblick auf die aristokratischen und bürgerlichen Gepflogenheiten. Der Dandy ist bestrebt, sich zu einem einzigartigen Kunstwerk zu stilisieren. Als solches muss er alles andere überstrahlen und übertrumpfen. Dies findet seinen visuellen Ausdruck in der Kleidung, offenbart sich aber auch im überraschenden Gebaren und nicht zuletzt in einer geistigen Überlegenheit, denn der Dandy sieht sich als Bewahrer ästhetischer und kultureller Werte in Zeiten eines wahrgenommen Verfalls. Als im bürgerlichen Sinne nutzlose Existenz gerät er zunehmend in Konflikt mit einer Gesellschaft, die nach Nutzen, Optimierung und Gewinn strebt. Die eigentlich unpolitische Figur des Dandys gerät folglich in ihrem Antagonismus unwillkürlich in die Position eines Gesellschaftskritikers.

Die vorliegende Arbeit untersucht die dandystische Opposition exemplarisch im Leben und in der Literatur von Stendhal, Théophile Gautier und George Moore. Stendhal und Gautier lebten und wirkten im beginnenden 19. Jahrhundert in Frankreich zur dortigen Hochphase des Dandytums. George Moore lebte dagegen am Ende des 19. Jahrhunderts in England, als das Dandytum dort in den so genannten *Yellow Nineties* eine zweite Blüte erfuhr. Anhand ihrer Biografien und Romane soll untersucht werden, inwiefern die dandystische Opposition zu Tabubrüchen führen kann, wie sich diese gestalten und welche Reaktionen dadurch provoziert werden. Der Dandy wird folglich in verschiedenen Ausprägungen Objekt der Untersuchung: zum einen als historische Figur in Form des *écrivain-dandys*, also des Autors selbst, zum anderen als literarische Figur sowie zuweilen in der vermittelnden Instanz als Erzähler. Da der Dandy ein gesellschaftliches Phänomen ist, tritt seine Opposition in erster Linie auf moralischem Gebiet zu Tage - ein Aspekt, der bislang noch nicht umfassend untersucht worden ist. Zugleich kommt der Untersuchung des Tabubruchs

innerhalb der Tabuforschung noch eine untergeordnete Rolle zu.

In einem ersten Schritt wird zunächst die Struktur des Dandytums herausgearbeitet, die von einem semiotischen System der Abweichung und Opposition geprägt ist. Daran anschließend erfolgt eine Einordnung der Begriffe Tabu und Tabubruch, wobei der Tabubegriff in dieser Arbeit soziologisch definiert und innerhalb des Moralsystems verortet wird. Daraus ergibt sich die Frage, inwiefern ein Tabubruch als Kritik und Zurückweisung der geltenden Moral gewertet werden kann. In einem weiteren theoretischen Schritt wird die dandystische Opposition unter moralischem Aspekt betrachtet, um die soziologische Position des Dandys als Abweichler herauszuarbeiten. Den Kapiteln des analytischen Teils dieser Arbeit, der sich mit den Werken von Stendhal, Théophile Gautier und George Moore als Vertreter eines gelebten sowie literarischen Dandyismus, beschäftigt, ist jeweils eine epochenspezifische Einordnung vorangestellt. Darin wird die Moral der jeweiligen Ära untersucht und damit zusammenhängend die von der öffentlichen Meinung diktierten Regeln des Umgangs, in welchen sich Handlungs- und Meidungsgebote ausdrücken, die wiederum auf geltende Tabus verweisen. Die zentrale Fragestellung lautet: Was wird gesagt und thematisiert, das eigentlich nicht gesagt und thematisiert werden sollte? Sowie: Wie wird dies gesagt? Eine Untersuchung der literarischen Tabuüberschreitung bedingt einen pragmatischen Ansatz, da sich ein Tabubruch immer erst in der Reaktion auf andere offenbart.¹ So können bestimmte Reaktionen der Rezipienten (Empörung, Ekel, Scham usw.) auf Tabuüberschreitungen hinweisen, was eine kultur- sowie rezeptionsgeschichtliche Untersuchung erforderlich macht. Folglich müssen die literarischen Normen der jeweiligen Epochen herausgearbeitet werden, um eventuelle Abweichungen erkennen zu können. Diese Reaktionen können sich einerseits textinhärent manifestieren, wenn Romanfiguren auf das Tun oder Sprechen einer anderen Romanfigur entsprechend reagieren. Andererseits lassen sich auch die realen, zeitgenössischen Reaktionen, insbesondere der Kritiker, welche aufgrund ihrer öffentlichen Position die Rolle des Normenkritikers und Tabuwächters einnehmen können, auf den Roman untersuchen, wobei ähnliche Reaktionen wie auf der diegetischen Ebene zu erwarten sind (Kritik, Verunglimpfung, Abscheu). Problematisch wird es, wenn aufgrund einer Tabuüberschreitung peinlich geschwiegen wird. In solch einem Fall ist lediglich

¹ Unzweifelhaft stellt sich im tabuüberschreitenden Subjekt normalerweise selbst ein Bewusstsein und besonders ein Gefühl der Überschreitung ein, da Tabus innerlich verankert sind. Wie im Folgenden jedoch definiert werden wird, übt der Dandy aufgrund einer fehlenden inneren Akzeptanz der gültigen Moral Tabuverletzungen bewusst aus, so dass er von diesen nicht schockiert oder beschämt ist oder diese Gefühle zumindest unter Kontrolle zu bringen vermag, sollten sie dennoch auftreten. Insofern offenbaren erst die Reaktionen auf sein Verhalten, dass dieses die geltenden Normen verletzt.

ein rein interpretatorisches Verfahren möglich. Dies bedingt eine synchron verfahrenende Rekonstruktion der geltenden Moral- und Wertesysteme der jeweiligen Gesellschaft, um historisch geprägte Erwartungshaltungen herauszuarbeiten. Dabei stellt sich insbesondere die Frage nach den künstlerischen Darstellungstabus.² In der klassisch-idealistischen Ästhetik, die vom Höflichkeitsideal und einer strikten Etikette geprägt war, galt beispielsweise die Darstellung von Sinnlichkeit und Körperlichkeit als tabu, da die Animalität des Menschen im geistigen Veredelungsprozess zu unterdrücken war.³ Die Tabuisierung erstreckte sich auch auf weitere, in der idealistischen Ästhetik ausgesparte Aspekte: Traum, Unterbewusstsein, Gewalt, Sexualität, Hässlichkeit, Obszönität, Blasphemie.⁴ Das Darstellungstabu der Sinnlichkeit resultierte zudem aus der christlichen Moral, die Keuschheit, Jungfräulichkeit und Askese zu Tugenden erhob.

Die Tabus einer Gesellschaft werden oftmals durch Zensur geschützt, welche die Einhaltung der Normen überwacht. In soziologischer Perspektive ist die Zensur ein Herrschaftsinstrument, das die Interessen einer Elite zu wahren bestimmt ist und deren Position und Macht sichern soll. Neben der formellen Zensur (Streichen, Verschlüsseln, Umformulieren) kann Zensur auch informell ausgeübt werden, beispielsweise durch Verleger, Buchhändler, Bibliotheken oder Eltern, die über die Aufnahme und Diskussion von Werken entscheiden.⁵ Zensurmaßnahmen verweisen auf in die Krise geratene Macht- und Normenstrukturen und sind so Zeichen eines kulturellen Wandels, innerhalb dessen Tabus zusehends hinterfragt werden. Folglich stellt sich auch die Frage, wie Tabuüberschreitungen sprachlich gestaltet sind. Neben der direkten Thematisierung tabuisierter Sujets durch Nichtunterwerfung unter Sprach- und Kommunikationstabus zeigt sich ein Tabudiskurs auch in verhüllenden Taktiken. Der spielerische Charakter des Dandys lässt eine Kombination dieser beiden

² Dieser Aspekt fand in den letzten Jahren verstärkte Aufmerksamkeit, vgl. Braun, Michael (Hg.): *Tabu und Tabubruch in Literatur und Film*. Würzburg 2007; Joos, Rudolf (Hg.): *Das verbotene Bild - Tabu und Gesellschaft im Film*. Frankfurt a.M. 1986 sowie Lehmann, Hans-Thies: "Ästhetik des Risikos. Notizen über Theater und Tabu." In: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 60 (1987), S. 55-61.

³ Vgl. Brückner, Jutta: "Blick über den Zaun." In: Joos, Rudolf (Hg.): *Das verbotene Bild - Tabu und Gesellschaft im Film*. Frankfurt a.M. 1986, S. 10-18, hier S. 11.

⁴ Vgl. ebd.

⁵ Vgl. Bachleitner, Norbert: "Die Zensur erotischer Literatur. Am Beispiel von Madame Bovary, Ulysses und Lolita." In: Van Uffelen, Herbert / Seidler, Andrea (Hgg.): *Erotik in der europäischen Literatur: Textualisierung, Zensur, Motive und Modelle*. Wien 2007, S. 111-138, hier S. 111-116.

Techniken erwarten, die einem Enthüllen im Verhüllen entspricht.⁶ Die vorliegende Untersuchung verfolgt dementsprechend einen sprachanalytischen Ansatz. Dabei werden auf syntaktischer und semantischer Ebene die sprachlich-kommunikativen Mittel identifiziert, durch die das Tabu, welches eigentlich im Verborgenen des Textes ruht, markiert wird. Auf syntaktischer Ebene verweisen Verstummen und (Ver-)Schweigen in Form von Anakoluth, Aposiopese oder Ellipsen auf ein Tabu. So entstehen Löcher im Text, die vom Rezipienten gefüllt werden müssen. Weitere syntaktische Elemente, die auf eine Tabuisierung verweisen, sind die explizite Redewiedergabe, Unsicherheitsbekundungen durch Floskeln oder Partikel, Agensausparungen (die Verwendung des allgemeinen 'man'), das stellvertretende Pronomen, sowie die Rollenspezifikation, mit der die Verantwortung des Gesagten von sich gewiesen wird.⁷ Auf semantischer Ebene verweisen sprachliche Ersatzmittel wie Euphemismen auf einen Tabudiskurs, denn diese erlauben die Thematisierung des eigentlich Unsagbaren und sind somit zutiefst paradox. Diesen Stilformen eignet folglich ein subversiver Charakter. Eine weitere Methode ist die Verhüllung oder Verschleierung des tabuisierten Sujets. Auch die Antiphrasis kann auf ein Tabu verweisen, ebenso wie Umschreibungen, Andeutungen, Generalisierungen, Metaphern, Allegorien, Vagheit oder das Aufgreifen von Fach- sowie Fremdsprachen. Verschiedene Tropen und Figuren können ebenfalls auf Tabuisierungen verweisen: Antonomasie, Metonymie, Homonym, Katachrese, Ironie, Litotes, Periphrasen, Synekdoche, Synonym, Occupatio, Paralipse.⁸

Der interpretatorische Teil der Arbeit ist dreigeteilt. Um die dandystische Opposition zu untersuchen, wurden drei Autoren gewählt, die selbst als Dandys galten und in ihren Werken Dandys darstellten. Diese Auswahl erlaubt zugleich, auf die beiden Hochphasen des Dandytums im beginnenden 19. Jahrhundert in Frankreich sowie im ausgehenden 19. Jahrhundert in England kulturhistorisch zu rekurrieren, die von den ausgewählten Autoren, die in ihren Briefen und Memoiren ein hohes Epochenbewusstsein erkennen lassen, stellvertretend verkörpert werden. Die Fragestellung zielt zunächst auf eine Aufarbeitung der

⁶ Vgl. dazu das Kapitel "Das Erzählen als Paradox: *voiler/dévoiler*" in Roszbach, Susanne: *Des Dandys Wort als Waffe. Dandysmus, narrative Vertextungsstrategien und Geschlechterdifferenz im Werk Jules Barbey d'Aurevillys*. Tübingen 2002, S. 105-112.

⁷ Vgl. Günther, Ulla: *"und aso das isch gar need es Tabu bi üs, nei, überhaupt need": sprachliche Strategien bei Phone-in-Sendungen am Radio zu tabuisierten Themen*. Bern 1992, S. 52f.

⁸ Vgl. Schröder, Hartmut: "Semiotisch-rhetorische Aspekte von Sprachtabus." In: Höfner, Eckhard u.a. (Hgg.): *Valami más. Beiträge des Finnisch-Ungarischen Kultursemiotischen Symposiums "Zeichenhafte Aspekte der Veränderung" (25.-28.11.1998 Berlin - Frankfurt (Oder) - Slubice)*. Frankfurt a.M. u.a. 2002, S. 169-187, hier S. 177ff.

dandystischen Opposition des jeweiligen Autors. Diese biografische Untersuchung stützt sich auf Tagebücher, Briefe und Reiseskizzen, in welchen sich das Dandytum der Person enthüllt, sowie auf Beobachtungen und Kommentare von Künstlerkollegen und Freunden in Erinnerungen, Briefen und Aufsätzen. Auf diese Weise werden zugleich die historischen und ideengeschichtlichen Voraussetzungen der literarischen Werke herausgearbeitet. Schon Jules Amédée Barbey d'Aureville schrieb in Bezug auf den englischen Dandysmus: »Da das Dandytum [...] das Ergebnis eines bestimmten Zustands der Gesellschaft [ist], den es schon vor Brummell gab, ist es vielleicht angebracht, seine Spur in der englischen Sittengeschichte zu verfolgen.«⁹ Diese sozialgeschichtliche Bedingtheit des Dandytums gilt auch für seine literarische Ausprägung und muss, da der Dandysmus auch auf produktionsästhetischer Ebene wirkt, unter Bezugnahme auf den Autor und literatursoziologisch erfolgen. Entsprechend folgt eine Interpretation ausgewählter Werke der Autoren, in denen Dandys die tragende Rolle spielen. Die literarischen Dandyfiguren werden auf ihre moralische Opposition hin untersucht. Überdies wird ermittelt, inwiefern sich die dandystische Opposition des Autors im Werk spiegelt. Es ist davon auszugehen, dass die Erwartungen des Lesers, dem dandystischen Selbstverständnis entsprechend, enttäuscht werden, um Erstaunen und Irritation zu provozieren.

Bei der Untersuchung von Autor und Werk wird die methodische Problematik deutlich. *Écrivains-dandys* und ihre Figuren werden allzu häufig gleichgesetzt.¹⁰ Dieser methodische Fehler soll hier selbstredend vermieden werden, dennoch bleibt die paradoxe Situation bestehen, dass das künstlerische Dandytum »ohne die Aufhebung der Grenze zwischen Literatur und Leben nicht vorstellbar ist.«¹¹ Eine solche Trennung ist nicht möglich, da die »Sprechakte der Literatur zum

⁹ Barbey d'Aureville, Jules: *Über das Dandytum und über George Brummell. Ein Dandy ehe es Dandys gab*. Aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen und einem Anhang versehen von Gernot Krämer. Mit einem Essay von André Maurois. Berlin 2006, S. 39.

¹⁰ Davina Eisenberg betrachtet die Dandy-Protagonisten des *écrivain-dandy* in nicht unproblematischer Weise als »extensions of himself in their revolt against society and its values« (Eisenberg, Davina L: *The Figure of the Dandy in Barbey d'Aureville's "Le bonheur dans le crime"*. New York u.a. 1996, S. 5). Ähnlich formuliert es Jessica Feldman: »the dandy created within the work of art [...] is actualized, rendered 'real' in print by the living, breathing dandy-writer who chooses to make of himself and his daily life a fiction« (Feldman, Jessica R.: *Gender on the divide: the dandy in modernist literature*. Ithaca u.a. 1993, S. 3).

¹¹ Tacke, Alexandra /Weyand, Björn: "Einleitung." In: Dies. (Hgg.): *Depressive Dandys: Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln 2009, S. 7-16, hier S. 10.

Dandy sowohl innerhalb wie außerhalb der 'Fiktion' und der 'Realität'«¹² stattfinden. Der Dandy begreift sein Leben als Teil seiner Kunst und stilisiert sich zum Gesamtkunstwerk. Insofern modelliert er beständig ein Bild seiner selbst, das der öffentlichen Repräsentation dient und über das Medium des dandystischen Erzählers und Erzählens auch Einzug ins literarische Schaffen hält. Der Dandysmus des Autors spiegelt sich folglich im Werk, indem die dandystische Pose in das Werk integriert wird, und zwar sowohl auf der diegetischen wie auf der extradiegetischen Ebene. Das zeigt sich in autobiografischen Bezügen und einem dem dandystischen Habitus entsprechendem Erzählstil. Im Folgenden wird daher der bei Hörner in Bezug auf Ottmar Ette eingeführte Begriff der Friktion benutzt,¹³ um Parallelen zwischen Autor und Protagonisten herauszuarbeiten, welche die Übertragung der oppositionellen Haltung des *écrivain-dandy* auf die fiktive Ebene deutlich machen, ohne jedoch Autor und Werk gleichzusetzen. Die Friktion beschreibt den »den unablässigen Bewegungen zwischen Fiktion und Diktion ausgesetzte[n] Zwischenraum.«¹⁴ Friktionale Texte zeichnen sich durch Hybridität aus, die sich unter anderem in der Oszillation zwischen einem fiktiven Autor und einer kommentierenden Erzählerfigur mit autobiografischen Bezügen ausprägt.¹⁵ Da die oppositionelle Haltung des *écrivain-dandy* auf der erzählerischen Ebene zum Ausdruck kommen kann,¹⁶ kann von einem derartigen Wechselspiel zwischen Fiktion und Diktion ausgegangen werden.¹⁷

¹² Hörner, Fernand: *Die Behauptung des Dandys: eine Archäologie*. Bielefeld 2008, S. 39.

¹³ Vgl. ebd., S. 94f.

¹⁴ Vgl. Ette, Ottmar: *Roland Barthes: eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt a.M. 1998, S. 312.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 312f.

¹⁶ Susanne Rossbach hat dies sehr ausführlich in ihrer angeführten Studie zu Barbey d'Aurevilly untersucht.

¹⁷ So spricht Gérard Genette beispielsweise von Stendhals Werk als unauflösbarer Einheit von autobiografischen, dokumentarischen und literarischen Schriften, deren Grenzen aufgehoben sind (vgl. Stöber, Thomas: *Vitalistische Energetik und literarische Transgression im französischen Realismus-Naturalismus: Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola*. Tübingen 2006, S. 36).

a. Forschungsstand

Die theoretische Auseinandersetzung mit dem Dandysmus fand in den letzten Jahren einen deutlichen Zuwachs und eine Differenzierung hinsichtlich der Betrachtungsweisen. Die früheren Arbeiten zum Dandy waren zumeist Überblicksstudien, darunter zahlreiche Anthologien, in denen insbesondere die literarisch-essayistischen Schlüsseltexte zum Dandysmus von Barbey d'Aurevilly, Charles Baudelaire und Honoré de Balzac vereint wurden und deren Zeitspanne vom Beginn bis zum Endes des 19. Jahrhunderts reicht, welches oftmals das Ende des Dandytums markiert.¹⁸ Andere Arbeiten setzen einen soziologischen Schwerpunkt und beschäftigen sich mit dem Dandy als soziokultureller Erscheinung des 19. Jahrhunderts, wobei in der Regel die Biografien mehrerer Dandys erarbeitet werden, was jedoch bei einer so hoch idealisierten Figur, insbesondere dem Ur-Dandy George Brummell, leicht verklärend ausfallen

¹⁸ Darunter Oda Schaefer, die den französischen Klassikern erfreulicherweise deutschsprachige Autoren (Alexander von Gleichen-Russwurm, Baron von Eelking, Karl Epting und Gisbert Kranz) gegenüberstellt (Schaefer, Oda: *Der Dandy*. München 1964); Hans-Joachim Schickedanz, der in nicht unproblematischer Weise von einer »die Menschheitsgeschichte durchdringende[n] Seins- und Erlebnisweise« (Schickedanz, Hans-Joachim: *Der Dandy. Texte und Bilder aus dem 19. Jahrhundert*. Harenberg 1980, S. 7) spricht. Als Dandys gelten ihm Alkibiades, Petronius, Heliogabal, die Troubadoure - Gestalten, die bestenfalls als Vorläufer des eleganten Mannes gelten können, wobei die Eleganz nur ein, wenngleich auch ein entscheidendes, Merkmal des Dandys ist. Als Dandy der Massengesellschaft des 20. Jahrhunderts gilt ihm der Camp, wobei sich die Frage stellt, warum es für ein von ihm als konstant postuliertes Phänomen einen neuen Namen braucht. Zu erwähnen sind noch Kastura, Thomas (Hg.): *Dandys. Texte von Alexander Puschkin, Oscar Wilde, Marcel Proust, Tom Wolfe, Evelyn Waugh und vielen anderen*. München 2001; Stein, Gerd: *Dandy - Snob - Flaneur. Exzentrik und Dekadenz. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 2. Frankfurt a.M. 1985; Carassus, Emilien: *Le Mythe du Dandy*. Paris 1971. Die von mir herausgegebene Anthologie *Der Dandy* vereint bislang zumeist unveröffentlichte Texte aus journalistischen Quellen des 19. Jahrhunderts, welche die vielen Vorläufer und Spielarten des Dandys deutlich machen, vgl. Grundmann, Melanie: *Der Dandy. Wie er wurde, was er war*. Köln u.a. 2007.

kann.¹⁹ Daneben gab es in jüngerer Zeit vermehrt literaturwissenschaftliche Arbeiten, in denen untersucht wird, wie sich das Dandytum literarisch manifestiert. Der Begriff des *écrivain-dandy* verdeutlicht hierbei jedoch, wie bereits erwähnt, die Gefahr einer unhinterfragten Gleichsetzung von Autor und

¹⁹ Otto Mann ist stark auf Brummell als Ur-Dandy fokussiert, stützt sich dabei jedoch vorrangig auf das von Barbey d'Aureville idealisierte Bild des Dandys (Mann, Otto: *Der moderne Dandy. Ein Kulturproblem des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1925); Jacques Boulenger widmet sich in erster Linie den französischen Gesellschaftsdandys der Julimonarchie (Boulenger, Jacques: *Les dandys: sous Louis-Philippe*. Paris 1932); Ellen Moers untersucht die verschiedenen Phasen des Dandytums und seine wichtigsten, auch literarischen, Vertreter in England und Frankreich (Moers, Ellen: *The dandy; Brummell to Beerbohm*. New York 1960); Patrick Favardin und Laurent Boüexière betonen die Wandlung von einem sozialen zu einem intellektuellem Dandytum, die sich bereits in den 1830er Jahren unter dem Einfluss Byrons in den Romanen Stendhals, Balzacs und Mussets vollzog (Favardin, Patrick / Boüexière, Laurent: *Le Dandysme*. Lyon 1988); Günter Erbe zeigt die Entwicklung von Brummell bis zu den mondänen und dekadenten Dandys am Ende des 19. Jahrhunderts auf (Erbe, Günter: *Dandys - Virtuosen der Lebenskunst: eine Geschichte des mondänen Lebens*. Köln u.a., 2002); John Prevost widmet sich in den letzten Kapiteln seiner sozialgeschichtlichen Studie auch dem Dandy in der Literatur Balzacs und Stendhal (Prevost, John C.: *Le dandysme en France (1817-1839)*. Genève u.a. 1957). Schickedanz verfolgt in seiner Studie *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten* einen sozialpsychologischen Ansatz, um die Entstehungsbedingungen des Dandysmus herauszuarbeiten. Die ästhetische Opposition des Dandys versteht Schickedanz, Baudelaire folgend, als Behauptung des Individuums in einer nivellierenden Epoche der Demokratie und des Bürgertums (Schickedanz, Hans-Joachim: *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten. Eine kulturgeschichtliche Studie über den europäischen Dandyismus*. Frankfurt a.M. 2000).

Werk.²⁰ Nach ersten allgemeineren Studien unter diesem Aspekt²¹ sowie Untersuchungen, die sich einem bestimmten Autor widmen,²² sind in jüngster Zeit Arbeiten entstanden, welche den Dandy unter detaillierten literaturwissenschaftlichen Aspekten erforschen. So erschien zuletzt ein Band, der den Dandysmus in der so genannten, vorrangig deutschen, Popliteratur untersucht, wobei die letzte Jahrhundertwende auf die vorherige der dandystischen Dekadenz verweist. Auf diese wird einerseits zitathaft verwiesen, zum anderen wird der Dandysmus als poetologisches Verfahren begriffen, das eng mit dem Aspekt der Depression verbunden ist.²³ Diese führt den Herausgebern zufolge zu »Dekomposition und Umgestaltung der Zeichen und die

²⁰ Erste Erwähnung fand der Begriff des *écrivain-dandy* meinen Untersuchungen zufolge in Théodore Murets Roman *Georges ou un entre mille* (1835) (Muret, Théodore: *Georges ou un entre mille*. Paris 1835, S. 81). Charles Asselineau griff die Bezeichnung 1869 in seiner Baudelaire-Biografie auf (Asselineau, Charles: *Charles Baudelaire: sa vie et son œuvre*. Paris, 1869, S. 45). Mit dem Aufkommen dieser Art von Dandys, die das Dandytum sowohl in ihrem Habitus wie auch in ihren Schriften kultivierten, wurde der Dandysmus stark vergeistigt (vgl. Mann: *Der moderne Dandy*, S. 11-21). Im wissenschaftlichen Diskurs griff Michel Lemaire den Begriff 1978 auf (Lemaire, Michel: *Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé*. Montréal 1978, S. 107) sowie in jüngerer Zeit Giuseppe Scaraffia (»Il ne faut pas s'étonner si le véritable dandy est généralement un écrivain [...] l'état même d'écrivain favorise la naissance du dandy, mieux encore qu'une rente. L'écriture est devenu au XIX^e siècle, par la force de la société, un acte naturellement dandy«, zitiert nach Fortassier, Rose: "Dandysme pas mort." In: Montandon, Alain (Hg.): *L'honnête homme et le dandy*. Tübingen 1993, S. 205-221, hier S. 214) und Susanne Rossbach, die zu dem Schluss kommt, der *écrivain-dandy* lehne sich »mit subtilen narrativen, sprachlichen und stilistischen Mitteln gegen die Werte und Normen der modernen Gesellschaft und der bürgerlichen Moral auf« (Rossbach: *Wort als Waffe*, S. 2).

²¹ Darunter Hiltrud Gnüg *Kult der Kälte*, worin die Entwicklung vom nach Macht strebenden Gesellschaftsdandy zum sich in künstliche Paradiese zurückziehenden Ästheten verfolgt wird (Gnüg, Hiltrud: *Kult der Kälte: der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur*. Stuttgart 1988). Gustav Koehler unterscheidet in seiner Studie zwischen den romantischen »Pseudodandies« (Koehler, Gustav: *Der Dandysmus im französischen Roman des 19. Jahrhunderts*. Halle 1911, S. 9), darunter Alfred de Musset, Théophile Gautier sowie Roger de Beauvoir, die ihren Dandysmus auf Ironie und Blasiertheit gründeten und »echten« Dandys, die sich durch Einsamkeit, Eleganz und Nihilismus auszeichneten (Baudelaire, Gustave Flaubert, Joris-Karl Huysmans). Dabei ignoriert der Autor in seiner statischen Definition jedoch die Entstehungsgeschichte und damit die verschiedenen Spielarten des Dandytums, so dass ein höchst idealisiertes Bild des Dandytums à la Barbey d'Aureville entsteht, welches das widerspiegelt, was besser als intellektueller Dandysmus bezeichnet wird. Der in der Literatur sublimierte - sei es in Form der Perversion, des *L'art pour l'art*, des Sadismus - Wille zur Macht gilt Koehler als Überwindung des romantischen Nihilismus durch den Dandysmus, wobei er letztlich doch zu dem paradoxen Schluss kommt, der klagende Weltschmerz des Dandys sei tiefst romantisch (vgl. ebd., S. 79), wodurch die anfängliche Definition der romantischen Dandys als Pseudodandy in Frage gestellt ist.

²² Vgl. beispielsweise Gruenter, Rainer: "Formen des Dandysmus. Eine problemgeschichtliche Studie über Ernst Jünger." In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 46 (2/1952), S. 170-201, worin die französisch-dekadente Prägung von Jüngers Denken erarbeitet wird; Nishikawa, Yuko: *Balzac et le dandysme*. Kyoto 1977 sowie Eisenberg: *Figure of the Dandy*.

²³ Vgl. Tacke, Alexandra /Weyand, Björn (Hgg.): *Depressive Dandys: Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln 2009, S. 9f.

Erzeugung semantischer Polyvalenzen«,²⁴ eine erstaunlich aktive Reaktion auf die Begleiterscheinungen der Pop-Moderne, die der Begriff der Depression, der ja Handlungsstarre impliziert, eigentlich ausschließen müsste.²⁵ Auch die Genderforschung hat erwartungsgemäß einige Forschungsergebnisse über die Geschlechtergrenzen überschreitende Figur des Dandys gezeitigt.²⁶ Zuletzt wollte sich Isabelle Stauffer in ihrer Untersuchung zur Ironisierung der Geschlechterbeziehungen in den Werken von Annette Kolb und Franziska zu Reventlow dem vernachlässigten Thema der weiblichen Dandys widmen - so lässt der Titel zumindest vermuten.²⁷ In ihrer Arbeit erweist sich die Figur des Dandys als abweichend im Sinne einer Verwischung und Überschreitung der etablierten Geschlechtergrenzen. Leider findet die Figur der Femme dandy in den Untersuchungen Stauffers keinen Platz, die vielmehr zwischen Femme fragile, Femme fatale und effeminiertem Dandy unterscheidet. Insofern steht eine Arbeit

²⁴ Ebd., S. 11f.

²⁵ Fragwürdig ist beispielsweise die These, ein Überdruß an Mode, der in der absichtlichen Befleckung von Kleidung kulminiert, sei dandystisch (vgl. S. 52). Auch die Fluchtbewegungen in Christian Krachts *Faserland* sind nichts weniger als dandystisch, führen sie doch in die Natur, die Leere und die Tristesse, wo ein Dandy künstliche Paradiese bevorzugen würde (vgl. S. 105-111). Überzeugender argumentieren dagegen die Aufsätze zum dandystischen Popdiskurs bei Rainald Goetz und zum Stile Frédéric Beigbeders, wobei jedoch bezeichnenderweise das depressive Element entfällt.

²⁶ Vgl. Wanda G. Klee, die in ihrer Untersuchung der Körperdiskurse des 19. Jahrhunderts zu dem Schluss kommt, dass der Dandy die klaren Strukturen der positivistischen Wissenschaften unterläuft, indem er eine unfassbare Individualität konstruiert, welche die soziale Norm negiert (Klee, Wanda G.: *Leibhaftige Dekadenz: Studien zur Körperlichkeit in ausgewählten Werken von Joris-Karl Huysmans und Oscar Wilde*. Heidelberg 2001). Jessica Feldman betont in ihrer Studie *Gender on the Divide. The Dandy in Modernist Literature* hingegen: »The dandy is he« (Feldman: *Gender on the Divide*, S. 6). Wenngleich der Dandy feminine Attribute wählt, so weist er die Weiblichkeit in seiner Aggression Frauen gegenüber zugleich zurück: »the paradox at the heart of dandyism [is that] the dandy defines himself by both rejecting women and embracing her so fully that dichotomous gender melts into analogous gender« (ebd., S. 137). Der Dandy ist folglich eine gespaltene Figur, was sich bisweilen in Androgynität oder Bisexualität spiegelt: Er ist einerseits handelndes (maskulines) Subjekt und zugleich beobachtetes (feminines) Objekt. Diesem Aspekt widmet sich auch Rhonda Garelick in ihrer Untersuchung des Zusammenwirkens des dekadenten Dandys des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit den neuen weiblichen Künstlerinnen jener Zeit: »the artists on stage so resembled dandies, offering spectacles of elaborately constructed, highly stylized selves« (Garelick, Rhonda: *Rising star. Dandyism, gender, and performance in the fin de siècle*. Princeton 1998, S. 43). Die Künstlerinnen adaptierten demzufolge auf der Bühne und in der Mode den Dandy, indem sie ihre Körper zum Kunstwerk stilisierten, abstrahierten und ikonisierten, wodurch letztlich der "Star" des 20. Jahrhunderts entstanden sei. Der Dandysmus dient den Frauen somit als Emanzipationsmodell.

²⁷ Vgl. Stauffer, Isabelle: *Weibliche Dandys, blickmächtige Femmes fragiles: ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle*. Köln u.a. 2008, S. 168.

zur Femme dandy noch immer aus.²⁸

Eine Abkehr vom Konzept des *écrivain-dandy* zugunsten von Foucaults archäologischer Diskursanalyse, die mit dem Konzept der Behauptung verbunden wird, findet sich in der kürzlich erschienenen Studie *Die Behauptung des Dandys* von Fernand Hörner. Hörner weist die durch Selbstbehauptung, Anekdoten und literarische Umformungen erfolgte mythische Überhöhung der Dandys Brummell und Byron nach. In seiner Untersuchung der Behauptung der dandystischen Originalität und Exzentrizität offenbart sich die abweichende Struktur der Figur, denn diese Begriffe werden als »Gegenteil der gesellschaftlichen Konventionen konzipiert«,²⁹ die Originalität bei Gautier schließlich als »Ausdruck des Bruches mit den Normen«. ³⁰ Hörner untersucht jedoch nicht, wie diese Behauptungen auf die Konventionen und Normen wirkten, d.h. ob sie tatsächlich als konträr empfunden wurden und somit erfolgreich waren. Die Zukunft des Dandysmus sieht Hörner im *black dandy*, der sich durch Exzentrizität auszeichne und die Leidenschaftslosigkeit Brummells durch Coolness ersetze.³¹ Ob dies zur Etablierung einer dandystischen Persönlichkeit ausreicht, darf jedoch bezweifelt werden. Kurz nach Hörners Buch erschien Monica Millers Studie über den *black dandyism*. Miller sieht den Dandy als »visible and visual sign of the working out of a number of societal problems or challenges.«³² Schwerpunkt der Studie ist die Performanz der Kleidung im Zusammenhang mit der Konstruktion und Dekonstruktion einer schwarzen diasporischen Identität. Problematisch ist hier nicht nur die Überbetonung, ja nahezu die Beschränkung des Dandytums auf den Aspekt der Kleidung, sondern der Mangel einer überzeugenden Definition des Begriffs Dandy überhaupt, die angesichts der Behauptung eines bislang weitestgehend unerforschten 'schwarzen' Dandytums, unabdingbar wäre. Nennenswert sind des Weiteren die Studien zum dandystischen literarischen Stil, die der Frage nachgehen, wie der Dandysmus eines Autors auf der narrativen Ebene Ausdruck findet. Wilfried Ihrig bezeichnet den Dandy zunächst als

²⁸ Ausgangspunkt einer solchen Untersuchung könnte das 1819 in drei Bänden erschienene Buch *The Charms of Dandyism; or Living in Style by Olivia Moreland, Chief of the Female Dandies* sein. Vgl. dazu auch das Kapitel "Weibliche Dandys" in Grundmann, Melanie: *Dandiana: Der Dandy im Bild englischer, französischer und amerikanischer Journalisten des 19. Jahrhunderts*. Münster 2009, S. 179-181.

²⁹ Hörner: *Behauptung des Dandys*, S. 201.

³⁰ Ebd., S. 203.

³¹ Vgl. ebd., S. 311.

³² Miller, Monica L.: *Slaves to Fashion. Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity*. Durham & London 2009, S. 7.

»personifizierte Antithese zur bürgerlichen Gesellschaft«,³³ der die Verbindlichkeit der gesellschaftlichen Spielregeln bestreitet und dagegen antritt. Er untersucht diese Abweichung auf literarischer Ebene, indem er die Strategien herausarbeitet, mit denen der dandystische Erzähler seine Exklusivität und Autonomie unterstreicht.³⁴ Einem ähnlichen Ansatz folgt Susanne Rossbach in ihrer Studie über den dandystischen Erzählstil Barbey d'Aurevillys, der die Sprache als Waffe nutze, um den Leser gezielt zu schockieren und gleichzeitig zu verführen und zu beherrschen.³⁵ Barbey d'Aurevilly brach so mit den herkömmlichen Lesererwartungen und spielte seine Opposition zu den Werten und Normen der bürgerlichen Gesellschaft und Moral auf textueller Ebene mit narrativen, sprachlichen und stilistischen Mitteln aus.³⁶ Rainer Gruenter erkennt wiederum in Ernst Jüngers Schreiben einen »provozierenden«³⁷ dandystischen Stil, der durch Leserverachtung, Kuriosa und Kälte sowie durch »eine Aussageart, die durch genaue Beobachtung von Satzrhythmus, Klausel und syntaktischer

³³ Ihrig, Wilfried: *Literarische Avantgarde und Dandysmus. Eine Studie zur Prosa von Carl Einstein bis Oswald Wiener*. Frankfurt a.M. 1988, S. 28.

³⁴ Dementsprechend offenbart sich im dandystischen Text die Überlegenheit des Dandy-Erzählers im Sinne einer »Mimesis der Kommunikationsform des Dandy« (Ihrig: *Literarische Avantgarde*, S. 28), beispielsweise durch die Behauptung, der Text entstehe mühelos und en passant oder durch eine Abwehr allgemeiner Begriffe und der Zuwendung auf eine erlesene Wortwahl. Der Konversationsstil des Dandys spiegelt sich darin ebenfalls: ein lockerer Plauderton, Aperçus, Paradoxa.

³⁵ Vgl. Rossbach: *Wort als Waffe*, S. 2 und besonders S. 98-105.

³⁶ Rossbach sieht eine enge Verbindung zwischen 'narration' und 'dandysme' und begreift den Dandy als »Erneuerer einer 'agonisierenden' Erzählkunst und einer 'dekadenten' Literatur« (Rossbach: *Wort als Waffe*, S. 5). So imitieren Barbey d'Aurevillys Dandy-Erzähler das feminine Sprachverhalten der aristokratischen Salons, wodurch der maskuline bürgerliche Herrschaftsdiskurs des 19. Jahrhunderts unterlaufen wird (vgl. ebd., S. 8). Der literarische Dandysmus spiegelt sich einerseits in den Protagonisten, charakter- und willensstarken Helden, die einer dekadenten Aristokratie zur Erneuerung gegenübergestellt werden, andererseits in einem Gültigkeitsverlust der Opposition von Gut und Böse, der durch das Handeln dieser Ausnahmeerscheinungen erfolgt, die sich mit großen Leidenschaften und kühnen Taten vom erstarrten Bürgertum abheben. Des Weiteren nutzen Barbey d'Aurevillys Dandy-Erzähler das Wort als Waffe, zur Wiederbelebung des Heroismus und der Virilität in einem prosaischen Zeitalter. Dies zeigt sich auf verschiedenen Ebenen: So sind die Dandy-Erzähler beizeiten Soldaten, deren Erzählstil oralen Charakter und eine dialogische Struktur besitzt, um die im Untergang begriffene aristokratische Salon-Unterhaltung zu bewahren. Der Kunstcharakter des Textes wird durch originelle Metaphern, Bilder und Vergleiche hervorgehoben. Die dandystische Originalität offenbart sich zudem im Erschließen neuer literarischer Bereiche, insbesondere der menschlichen Abgründe, des Verbrechens und des Bösen. Der Dandy-Erzähler will Erstaunen und Irritation hervorrufen, verbirgt sich selbst aber hinter einer Maske der Undurchdringlichkeit, indem durch Erzähl- und Sprachlücken, aber auch durch Frage- und Konditionalsätze sowie durch Verweise auf Unsagbares Uneindeutigkeit erzeugt wird. Der spielerische Charakter des dandystischen Textes zeigt sich in spannungssteigernden Momenten, dem Wecken falscher Erwartungen und schließlich unbefriedigenden Endpunkten der Erzählungen, was eine Abwendung von der erzählerischen Norm darstellt.

³⁷ Gruenter: *Formen des Dandysmus*, S. 180.

Anordnung die Illusion der Urteilsunfehlbarkeit erzeugt«, ³⁸ geprägt ist.

Einen interessanten Ansatz bieten schließlich die Arbeiten, die den Dandysmus als semiotisches System begreifen und dessen Elemente herausarbeiten, wobei die paradoxe Grundstruktur des Dandys deutlich zutage tritt.³⁹ Die gesellschaftliche Außenwirkung dieses Zeichensystems, das als Stil zu begreifen ist, wird dabei lediglich konstatiert, ist jedoch noch nicht explizit untersucht wurden. Domna Stanton kommt in ihrer Untersuchung beispielsweise zu dem Schluss, dass die Semiotik des Dandytums zu einem großen Teil aus negativen Komponenten bestehe, was die Abweichung von der Norm verdeutlicht. Die dandystische Opposition resultiert aus einem konstanten Spiel mit Zeichen, deren eindeutige Zuschreibbarkeit sabotiert werde. Der Dandy steht in einem sublimierten Krieg mit der bürgerlichen Gesellschaft, die ihm vulgär und unwürdig erscheint. Seine Strategie bezeichnet Stanton als »l'art de plaire en déplaisant«, ⁴⁰ eine faszinierende Gefangennahme des Gegenübers, mittels derer der Dandy seine Überlegenheit ausübt. Um seine gesellschaftliche Position zu wahren, spielt der Dandy mit den Regeln und erscheint von außen weniger revolutionär als er tatsächlich ist. Er nutzt die Gesellschaft auf subtile Art und Weise zu seinem Vorteil aus und erhebt sich so über diese. Die Abweichung wird so zum grundlegenden Prinzip des Dandys und garantiert die beabsichtigte Wirkung, Erstaunen zu erregen. Dieses Schema wurde bislang jedoch einseitig und oftmals allein auf Brummells verklärend-tradierter Wirkungsweise fußend behauptet, so dass eine Untersuchung der tatsächlichen Wirkung noch aussteht, denn das Erstaunen ist keinesfalls garantiert, sondern stellt vielmehr die idealisierte Reaktion auf des Dandys Wirken dar, die ebenfalls schnell in Missfallen umschlagen kann.

b. Dandystische Opposition

Das revolutionäre Element des Dandys fand seine theoretische Begründung bei Barbey d'Aurevilly und Charles Baudelaire. Ersterer betrachtete den dandystischen Habitus in seiner Studie *Du dandysme et de George Brummell* (1845) bereits unter moralischem Aspekt, als er feststellte, die Dandys forderten

³⁸ Ebd.

³⁹ Stanton, Domna C.: *The Aristocrat as Art; a study of the honnête homme and the dandy in seventeenth- and nineteenth-century French literature*. New York 1980; Delbourg-Delphis, Marylène: *Masculin Singulier: Le dandysme et son histoire*. Paris 1985; Kempf, Roger: *Dandies. Baudelaire et Cie*. Paris 1977; Grundmann: *Dandiana*.

⁴⁰ Stanton: *Aristocrat as Art*, S. 146.

den Tadel der Moralisten aufgrund ihrer Eitelkeit heraus.⁴¹ Wenn der Dandy das Unerwartete hervorbringe, »womit der ans Joch der Regeln gewöhnte Geist am wenigsten rechnen kann«,⁴² so offenbart sich darin das unkonventionelle Gebaren des Dandys. Dessen oppositionelle Neigung zeigt sich auch in seiner »individuelle[n] Revolution gegen die bestehende Ordnung, manchmal auch gegen die Natur«. ⁴³ Das dandystische Spiel mit den gesellschaftlichen Regeln, das zugleich die Paradoxie des Dandys enthüllt, der nicht ohne die Gesellschaft leben kann, welche er verachtet, verdeutlicht Barbey d'Aurevilly treffsicher: »Das Dandytum [...] leidet an ihr [der bestehenden Ordnung, Anm.] und rächt sich, während es sich fügt; es beruft sich auf sie, während es sie übertritt; abwechselnd beherrscht es sie und wird von ihr beherrscht«. ⁴⁴ Dieses Spiel mit der Gesellschaft deutet auf ein sorgfältig ausgebildetes Taktgefühl hin, das den Dandy konstant wissen lässt, wie weit er gehen darf, ohne den Ausschluss aus der Gesellschaft zu befürchten, der mit einem Tabubruch einhergehen kann. ⁴⁵

Während Barbey d'Aurevilly den Dandy noch innerhalb der Konventionen verortet, bezeichnet Baudelaire ihn in seinem Aufsatz "Le peintre de la vie moderne" (1863) als eine »Einrichtung außerhalb der Gesetze«. ⁴⁶ Der Dandy kann demzufolge »niemals ein gewöhnlicher Mensch sein«, ⁴⁷ was ihm eine Sonderstellung abseits des Normalen garantiert. Schließlich spricht Baudelaire explizit vom oppositionellen und revolutionären Charakter des Dandys, der die Trivialität zu bekämpfen und zerstören gewillt ist. ⁴⁸ Der Dandysmus als das letzte »heroische Sichaufbäumen in Zeiten des Verfalls« ⁴⁹ gilt ihm als Kampf gegen die Kleingeisterei und die nivellierenden demokratischen Tendenzen.

Die in moralischer Hinsicht oppositionelle Haltung des Dandys wird zwar in der Forschung konstant betont, wurde jedoch noch nicht eingehend untersucht, da

⁴¹ Vgl. Barbey d'Aurevilly: Über das Dandytum, S. 23.

⁴² Ebd., S. 30.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Vgl. dazu Carassus, Emilien: "Les Règles et la Transgression." In: Ders.: *Le Mythe du Dandy*. Paris 1971, S. 112-118.

⁴⁶ Baudelaire, Charles: "Der Maler des modernen Lebens." In: Ders.: *Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860*. Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe*, in acht Bänden, hgg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost, Bd. 5. München u.a. 1989, S. 213-258, hier S. 241f.

⁴⁷ Ebd., S. 243.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 244.

⁴⁹ Ebd.

sich die meisten Forscher auf eine stereotype Repetition der Thesen Barbey d'Aurevillys und Baudelaires beschränken. Schickedanz betrachtet die Dandys beispielsweise als »[l]etzte Individualisten im Zuge der beginnenden Industriegesellschaft«,⁵⁰ die die Werte und Normen der bürgerlichen Gesellschaft herausfordern. Schickedanz' einleitender Essay changiert zwischen einer Semantik, die den Dandy mal als Rebellen, dann wieder als bloße extravagante Erscheinung schildert. Stein spricht von einer »private[n] Revolte«,⁵¹ die nicht gegen die gesellschaftlichen Normen und Konventionen anzukommen vermag, da sie rein auf das Selbst bezogen bleibe und lediglich exzentrisch wirke. Auch Marie-Christine Natta bezeichnet die Transgressionen des Dandys als »inférieur. Elles ne sont pas religieuses, mais sociales; elles ne sont pas radicales, mais ludiques; elles ne sont pas dangereuses, mais inoffensives. Le dandy ne défie pas Dieu, il se moque du bourgeois«. ⁵² Dennoch gesteht sie dem Dandy zu, die moralischen Regeln mittels Provokation zu missachten und so soziale Kritik zu üben, was jedoch der unpolitischen Einstellung des Dandys, der seine Inszenierung vielmehr als Spiel begreift, widerspricht. Darin offenbart sich die Paradoxie des Dandys, der an einer Veränderung der gesellschaftlichen Strukturen nicht interessiert sein kann, da er nur durch seine Opposition dagegen zu existieren vermag, wobei diese Opposition zugleich Kritik bedeutet. Stanton argumentiert ähnlich und bezeichnet den Dandy als »agent provocateur«,⁵³ der seine Revolution ins Innere verlege, doch die Gesellschaft seine Verachtung spüren lasse. Wenngleich der Dandy kein Revolutionär sein kann, da er die Gesellschaft existentiell benötigt, so muss er doch zumindest den Anschein erwecken, einer zu sein. In ähnlicher Weise konstatiert Koehler die »konventionell-korrekte, daher unbemerkte Revolte«,⁵⁴ die auf Einfluss, Herrschaft und Machtstreben ziele und sich in Blasiertheit, Amoralismus und Impertinenz äußere. Otto Mann, der 1925 im deutschen Sprachraum die erste umfangreiche kulturgeschichtliche Studie über den Dandysmus schrieb, spricht dagegen von einer verachtenden Opposition im Zuge derer der Dandy »der Gesellschaft, dem Vaterland, der ganzen Welt den Fehdehandschuh hinschleuder[t]«. ⁵⁵ Die negative dandystische Opposition sieht Mann im verachtenden

⁵⁰ Schickedanz: Der Dandy, S. 14.

⁵¹ Stein: Dandy - Snob - Flaneur, S. 9.

⁵² Natta, Marie-Christine: La Grandeur Sans Convictions. Essai sur le Dandysme. Paris 1991, S. 32.

⁵³ Stanton: Aristocrat as Art, S. 74.

⁵⁴ Koehler: Der Dandysmus im französischen Roman, S. 18.

⁵⁵ Mann: Der moderne Dandy, S. 48.

Stoizismus und Zynismus des Dandys begründet, der die gesellschaftlichen Werte negiert.⁵⁶ Der Dandysmus gilt als ästhetische Gegenreaktion auf eine Gesellschaft, deren kulturelle Ideale im Untergang begriffen sind. Hinter der dandystischen Maskerade der Ungerührtheit, des so genannten *nil admirari*, verbirgt sich ein moderner Stoizismus infolge einer negativen Zeiterfahrung und eines Leidens an der Welt.⁵⁷ Mann postuliert Brummell, Barbey d'Aureville folgend, als Ur-Dandy, betont aber zugleich die romantische Abkunft der Figur im Sinne einer rückwärtsgewandten Sehnsucht nach geschlossenen Lebensformen in der Antike, dem Mittelalter oder der Renaissance.⁵⁸ Brummell jedoch gilt ihm als der unromantischste aller Dandys, da er aus einer noch geschlossenen Kultur herauswuchs und »wäre er nicht Dandy und der größte, so wäre er nichts als Kavalier der alten Schule.«⁵⁹ In dieser Ausnahmestellung erweist sich Brummells Dandytum, welches das geringste Maß an Nonkonformität aufweist, als atypisch. Mann schließt seine Studie mit der Nähe des Dandys zum Verbrechen, die einerseits durch den ästhetischen Genuss bedingt ist, in welchem sich das Subjekt vom Außen und Innen abtrenne, andererseits im oppositionellen Wesen des Dandys von vornherein angelegt ist, so dass das Verbrechen als letzte Konsequenz der dandystischen Haltung erscheint.⁶⁰ In ähnlicher Weise spricht Albert Camus von der Revolte des Dandys, den er wie Mann als romantische Figur begreift, womit er die Traditionslinie Brummells vollkommen negiert.⁶¹ Der Dandy fordert nach Camus das moralische und göttliche Gesetz heraus, lebt in beständiger Opposition und schafft sich eine »Ästhetik der Absonderlichkeit und der Verneinung«.⁶² Dies führe unweigerlich zum Verbrechen, das jedoch ästhetisch ansprechend gestaltet sein muss. Oscar Wilde kommt dementsprechend in seinem Aufsatz über den Giftmischer Thomas Griffiths Wainewright zu dem Schluss, dass es keinen notwendigen Widerspruch zwischen Verbrechen und Kultur gebe, da man auch ersterem künstlerischen

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 33f.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 30.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 46f.

⁵⁹ Ebd., S. 54.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 117f.

⁶¹ Vgl. Camus, Albert: "Die Revolte der Dandys." In: Ders.: *Der Mensch in der Revolte*. Reinbek bei Hamburg 2003 [1951], S. 61-68.

⁶² Ebd., S. 65f.

Ausdruck verleihen könne.⁶³

Thorsten Botz-Bornstein radikalisiert die Figur schließlich und beschreibt den Dandy als »anarchist who does not claim anarchy.«⁶⁴ Der Widerstand des Dandys erfolge quasi en passant, indem er den Regeln und Normen der Gesellschaft seinen eigenen Stil aufdrücke, womit er sie zugleich achte und negiere, was das scheinbare Spiel mit den Regeln begründe. In dieser verhüllten Missachtung der Regeln wird deutlich, dass der Dandy aus der Negation heraus entsteht, die zugleich als Stilisierung zu begreifen ist.⁶⁵ Der dandystische Stil sei demzufolge immer revolutionär, da er von allen Regeln befreit sei. Diese Regellosigkeit resultiert aus dem Originalitätsstreben des Dandys, denn ein Befolgen von Regeln bedeutet Nachahmung, die mit der dandystischen Individualität unvereinbar ist. Klee identifiziert in ähnlicher Weise die »zum Stil erhobene Mehrdeutigkeit des Dandy[s]«⁶⁶ als Oppositionsinstrument gegen die bürgerliche Norm, die auf Klarheit und Eindeutigkeit basiere. Wie Stanton identifiziert sie semiotische Elemente, welche die Abweichung von der Norm kenntlich machen. Der Körper wird zum Kunstwerk stilisiert, das Schockeffekte auslösen soll: Kleidung, Eleganz, das Gebaren erhabener Kälte und das Verwischen von Geschlechtergrenzen sind Mittel der dandystischen Stilisierung. Von einer solchen ästhetischen Opposition spricht auch Schickedanz,⁶⁷ der zwar einen soziologischen Ansatz verfolgt, dabei jedoch, wie auch die anderen erwähnten Arbeiten, nicht die Strategien und Wirkungsweise dieser Auflehnung analysiert.

Die dandystische Opposition schlägt sich vermittelt der *écrivain-dandys* schließlich auch literarisch nieder. Die Gesellschaft muss laut Gnüg auf einen »zwar eleganten, aber spürbaren Verstoß gegen ihre Etikette«⁶⁸ gefasst sein. Auf der Ebene der Literatur soll der Leser »in seinem ästhetischen Erwartungshorizont irritiert werden.«⁶⁹ Gnüg spricht vom »ästhetischen

⁶³ Wilde, Oscar: "Feder, Stift und Gift. Eine Studie in Grün." In: Ders.: *Der Kritiker als Künstler und andere Essays*. Werke in 5 Bänden, vollständig neu übersetzt, Bd. 3. Frankfurt a.M. 2004, S. 57-87, hier: S. 86.

⁶⁴ Vgl. Botz-Bornstein, Thorsten: "Rule-Following in Dandyism: 'Style' as an Overcoming of 'Rule' and 'Structure'." In: *The Modern Language Review* 90 (2/April 1995), S. 285-295, hier S. 286.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 291.

⁶⁶ Klee: *Leibhaftige Dekadenz*, S. 90.

⁶⁷ Vgl. Schickedanz: *Ästhetische Rebellion*, S. 16.

⁶⁸ Gnüg: *Kult der Kälte*, S. 24.

⁶⁹ Ebd.

Amoralismus«⁷⁰ des Dandys, der das Moment der Revolte in sich berge und sich insbesondere in einer Infragestellung der Kategorien von Gut und Böse sowie Tugend und Sünde spiegele.⁷¹ Dies begründe die dandystische Vorliebe für Satanismus, Verbrechen und Revolte, die sich in den Werken von Baudelaire, Barbey d'Aurevilly und Jünger beobachten lässt. Da der Dandy einzig den Gesetzen der Schönheit verbunden ist, verlieren die der bürgerlichen Moral ihre Verbindlichkeit, worin das »systemkritische Moment dandystischer Ästhetik«⁷² liege. Der Dandy wird in einer utilitaristischen Gesellschaft zum Außenseiter. Favardin und Boüexière betonen, dass mit der theoretischen Fundierung durch Baudelaire und Barbey d'Aurevilly der Dandysmus zu einer Philosophie stilisiert und zur Waffe in einer »révolte contre la société«⁷³ wurde. Der unmoralische Aspekt dieses Dandytums äußerte sich in den 1830er Jahren in der literarischen Figur des Dandys als Teufel und schließlich seit den 1850er Jahren im literarischen Satanismus, einem untrüglichen Symbol der Normabweichung.⁷⁴

i. Die Genese des Dandys

Im Folgenden soll zunächst die Entwicklung des Dandytums illustriert werden, insbesondere der Wandel, den das Bild des Dandys durch seine Adaption in Frankreich erfuhr. Ursprünglich ist der Dandy ein englisches Phänomen des beginnenden 19. Jahrhunderts, das erstmals zur Zeit der Regency (1811-1820) in Erscheinung trat. Problematisch an der mit der Entstehung des Dandytums zusammenhängenden Definition desselben ist die grundlegende Paradoxie des

⁷⁰ Ebd., S. 68.

⁷¹ Vgl. dazu auch Bohrers Studie *Die Ästhetik des Schreckens*, in welcher der Dandy als konservativer Revolutionär bezeichnet wird (Bohrer, Karl Heinz: *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. Frankfurt a.M. 1983 [1978], S. 37).

⁷² Gnüg: *Kult der Kälte*, S. 82.

⁷³ Favardin/Boüexière: *Le Dandysme*, S. 83.

⁷⁴ Vgl. dazu auch die Darstellung des Dandys als Vampir. Der Vampir-Dandy kann seine Individualität »nur im Handeln jenseits der Normen und gesellschaftlichen Tabus, also im asozialen Handeln realisieren« (Fratz, Kirstine: *Dandy und Vampir, die Sehnsucht nach Ungewöhnlichkeit*. Sankt Augustin 2001, S. 34).

Dandys.⁷⁵ Diese wird von konträren Zuschreibungen und einem erfolgten Wandel des Bildes erschwert, da der Dandy nicht als statisches Modell zu begreifen ist, sondern vielmehr - in seinem konstanten Bezug auf die Gesellschaft, von der er sich abzugrenzen sucht - in ständigem Wandel begriffen ist. Die Schwierigkeit der Definition des Dandys spiegelt sich überdies in der Etymologie sowie der uneindeutigen Semantik des Begriffs.⁷⁶ Die postulierte Einzigartigkeit beziehungsweise Originalität des Dandys macht es eigentlich unmöglich, diesen allgemeingültig zu definieren. Emilien Carassus sprach dementsprechend vom Dandy als einem Mythos, an dem sich alle Epigonen orientieren. Dieser Idealtypus basiert seit Barbey d'Aurevillys Studie *Du Dandysme* auf Brummell. Die zentralen Charakteristika des Dandys werden im Folgenden dargestellt, dennoch bleibt zu betonen, dass die Ausprägung dieser Wesenszüge in jedem Dandy eine andere Form erfährt, ja, aufgrund der postulierten Einzigartigkeit, erfahren muss. Der Dandy positioniert sich grundsätzlich in Abgrenzung zur Allgemeinheit. Dabei bleibt er in der paradoxen Situation, die Zuschauer für seine Inszenierung zu benötigen. Er kann, um mit Baudelaire zu sprechen, »niemals ein gewöhnlicher Mensch sein.«⁷⁷ Der Dandy existiert als »bewußter Gegensatz«⁷⁸ zu seiner Zeit. Er will die Trivialität bekämpfen und zerstören und erscheint vor allem in gesellschaftlichen Übergangszeiten.⁷⁹ Insofern variiert die dandystische Existenz den sozialen und gesellschaftlichen Bedingungen

⁷⁵ Die Einzigartigkeit des Dandys macht es eigentlich unmöglich, diesen allgemeingültig zu fixieren. Die schwierige Definition des Dandys konstatieren auch Eisenberg: »What is a "dandy"? The term is difficult to define« (Figure of the Dandy, S. 1); Hörner: »Was ist *der Dandy*? So kurz die Frage nach der Wesenheit dieser Figur ist, so mannigfaltig sind die Antworten [...] beständige Überlegungen lassen den Dandy alle Diskurse zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Surrealismus und Systemtheorie, Revolte und bürgerlichem Leben queren« (Behauptung des Dandys, S. 11); Carassus: »L'objet même de notre étude semble ainsi disparaître à mesure qu'on l'approche, glisser comme l'eau dans les doigts« (Mythe du Dandy, S. 13); Erbe: »Der Dandy läßt sich nicht in Begriffe pressen, ohne daß das Wesentliche dabei verloren geht [...] Jeder Versuch, ihn als sozialen Typus zu beschreiben und in seiner Geschichte, seiner Entwicklung, seinen vielfältigen Erscheinungsformen darzustellen, muß sich über diese Unzulänglichkeit Rechenschaft ablegen« (Virtuosen der Lebenskunst, S. 8) sowie Natta: »Le dandy n'est un mythe qu'au sens familier du terme: c'est une chose qui n'existe pas ; il n'est jamais pleinement incarné, ni littérairement, ni historiquement« (La Grandeur Sans Convictions, S. 30). Die singulären Erscheinungen führten zu Typisierungen wie dem Clubdandy à la Brummell, dem Künstlerdandy à la Alfred d'Orsay, dem Schriftstellerdandy à la Wilde oder dem aristokratischen Gesellschaftsdandy à la Lord Henry Seymour.

⁷⁶ Zu den diversen etymologischen Theorien vgl. Delbourg-Delphis: *Masculin Singulier*, S. 17-63; Stanton: *Aristocrat as Art*, S. 53-62 sowie Moers: *The dandy*, S. 11-14; zur Semantik vgl. Grundmann: *Dandiana*, S. 183-187.

⁷⁷ Baudelaire: *Der Maler des modernen Lebens*, S. 243.

⁷⁸ Mann: *Der moderne Dandy*, S. 2.

⁷⁹ Vgl. Baudelaire: *Der Maler des modernen Lebens*, S. 244.

entsprechend, was den Unterschied zwischen dem englischen und dem französischen Dandytums ebenso erklärt wie den zwischen dem des beginnenden und des endenden 19. Jahrhunderts.

Die Paradoxie des Dandytums zeigt sich bereits in der Historie des Phänomens. Wenngleich Brummell als Ur-Dandy postuliert wird, reicht die Geschichte des Dandys doch weit zurück. Zu seinen Vorläufern zählen einige Forscher so illustre Namen wie die egozentrische und selbstverliebte Gestalt des Narziss aus der griechischen Mythologie,⁸⁰ aber auch den athenischen Staatsmann Alkibiades, der den Willen zur Macht mit Extravaganz vereinte.⁸¹ Schickedanz bezeichnet den exzentrischen römischen Politiker Petronius als einen der »gefeiertsten Dandies«⁸² Roms, der dem Müßiggang frönte und, wie später auch George Brummell, als *arbiter elegantiae* galt, als Schiedsrichter des feinen Geschmacks. Im 17. Jahrhundert traten dann die *roués* unter der Regentschaft Philippes II. von Orléans (1674-1723) auf. Philippe II. selbst bezeichnete sich und seine Freunde als *roués*, abgeleitet vom lateinischen *rota* (= rotieren). Die primäre Bedeutung des französischen Wortes *rouer* lag im Mittelalter auf der Foltermethode des Räderns. Philippe II. wählte diese Bezeichnung auf Grund des zügellosen Verhaltens der Mitglieder seines Hofes, die, sich selbst eingeschlossen, nichts Besseres verdienten, als das Los der Folter oder da sie sich nach ihren Ausschweifungen so fühlten, als hätte sie dieses Los ereilt.⁸³ Die *roués* brachten so den unmoralischen Aspekt des Dandytums zum Vorschein.

In England fiel das Phänomen unter den Namen *rake*. Nennenswert ist die so genannte *Merry Gang* unter John Wilmoth 2nd Earl of Rochester (1647-1680), dem das vermeintlich erste schriftlich fixierte pornografische Werk *Sodom, or the Quintessence of Debauchery* zugeschrieben wird.⁸⁴ Zu den *rakes* der Merry Gang

⁸⁰ Vgl. Monvel, Roger Boutet de: *Beau Brummell and His Times*. With a Chapter on Dress and the Dandies by Mary Craven. London 1908, S. 7.

⁸¹ Schickedanz zitiert Aristophanes: »Das Volk haßt ihn, sehnt sich nach ihm und kann ohne ihn nicht leben« (Der Dandy, S. 9). Auch Baudelaire spricht von Cäsar, Catilina und Alcibiades als hervorstechende Beispiele des Dandysmus (vgl. Baudelaire: Der Maler des modernen Lebens, S. 241). Den gleichen Effekt erzielte Brummell später in der High Society Londons. Vgl. dazu auch das Kapitel "Plutarque: 'L'ancêtre du dandysme: Alcibiade.'" In: Carassus: Mythe du Dandy, S. 183-185. Zu bemerken ist auch die Referenz, die Benjamin Disraeli dem antiken Helden erwies, indem er den Protagonisten seines Romans *Henrietta Temple* (1837) Count Alcibiades de Mirabel nannte, der wiederum nach dem Dandy Alfred d'Orsay modelliert ist (vgl. Moers: The dandy, S. 157).

⁸² Schickedanz: Der Dandy, S. 9. Vgl. dazu auch Whittaker, Helène: "Petronius. A Dandy in Antiquity?" In: Barstad, Guri Ellen / Federhofer, Marie-Theres (Hgg.): *Dilettant, Dandy und Décadent*. Hannover 2004, S. 17-28.

⁸³ Vgl. Stanton: Aristocrat as Art, S. 55.

⁸⁴ Vgl. Sola Pinto, Vivian de: *Enthusiast in Wit: A Portrait of John Wilmot, Earl of Rochester 1647-1680*. Lincoln 1962, S. 34.

zählen Henry Jermin 1st Earl of St Albans, Charles Sackville Earl of Dorset, John Sheffield 1st Duke of Buckingham and Normanby, Henry Killigrew, Sir Charles Sedley, William Wycherley, George Etherege sowie George Villiers 2nd Duke of Buckingham, der als Alkibiades seines Jahrhunderts galt und von dem vermutlich der Begriff *buck* herrührt, der auch der Bezeichnung Brummells diente.⁸⁵

1793 bis 1795 traten in Frankreich die *muscadins* in Erscheinung - affektierte und elegante junge Männer der Mittelklasse, die mit rauer Stimme, obszöner Sprache, unhöflichen Manieren und einem Knüppel, dem so genannten *pouvoir exécutif*, auf die Straße traten - eine Art Bürgerschreck.⁸⁶ Die *muscadins* hatten auch politisches Gewicht; sie standen in Opposition zu den *sans-culottes*, die ihnen ihren Namen gaben.⁸⁷ Ihre Kleidung war in erster Linie ein Mittel des Protests gegen das repressive Jakobinerregime und für mehr Freiheit. Tatsächlich entstammten die *muscadins* größtenteils Familien, die unter dem Terror gelitten hatten.⁸⁸ Sie trugen bereits steife, hochgeschlossene Kragen, eine Mode, die die *incroyables* des Direktoriums (1795-1799) auf die Höhe treiben sollten.⁸⁹ Diese zeichneten sich, wie der Name ahnen lässt, durch recht exzentrische Kleidung und ein ebensolches Gebaren aus. Die *incroyables* gaben sich anglophil und wurden von ihren weiblichen Konterparts, den *merveilleuses* begleitet, die sich im neoklassischen Stil kleideten.⁹⁰

In England gelten darüber hinaus die *macaronies* als Vorläufer des Dandys. Diese brachten um 1770 italienische Verhaltensweisen nach England. Sie gründeten eine Art Bruderschaft, zu der nur Zutritt fand, wer die Grand Tour absolviert hatte. Nach und nach wurde der Begriff auf alle sich extravagant

⁸⁵ Vgl. Wharton, Grace & Philip: *The wits and beaux of society*. New York 1861, S. 17.

⁸⁶ Nach Roessler erniedrigten, schlugen und peitschten die *muscadins* Frauen sowie ehemalige Terroristen des Jakobiner-Regimes, die ihnen auf den Straßen und im Theater begegneten, vgl. Roessler, Shirley Elson: *Out of the Shadows: Women and Politics in the French Revolution, 1789-95*. New York 1998, S. 166 sowie Rothaus, Barry / Scott, Samuel F. (Hgg.): *Historical Dictionary of the French Revolution 1789-1799*, 2 Bände, Bd. 2. Westport 1985, S. 693 f.

⁸⁷ Vgl. Rudé, George: *The Crowd in the French Revolution*. London 1967, S. 256. Der Name *muscadin* ist vermutlich auf deren Vorliebe für Moschus-Parfüm (frz. 'musc') zurückzuführen, vgl. Rothaus/Scott: *Historical Dictionary*, S. 693.

⁸⁸ Vgl. Hemmings, Frederic William John: *Culture and Society in France, 1789-1848*. New York 1987, S. 69.

⁸⁹ Nach Rothaus/Scott ein Zeichen der Trauer um den geköpften König (vgl. *Historical Dictionary*, S. 693), vielleicht aber auch ein Zeichen der Opposition gegen die Gewalt der Jakobiner.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 655f.

gebenden jungen Männer ausgedehnt. Ihre Kleidung war von femininen Elementen durchsetzt; das betraf Stoffe ebenso wie Accessoires. Lächerliche Frivolitäten wurden offen zur Schau getragen. Dazu zählten übergroße Kragen, winzige Hüte auf aufgetürmten Haaren, bunte Federn, diverse Formen von Röcken und Hosen, Korsetts usw.⁹¹ Diese geckenhaften Ursprünge prägten ein grundlegendes Element des Dandytums: die Eitelkeit, die wichtige Rolle der äußeren Erscheinung, das gewollte Anderssein, das Erreichen eines Schockeffekts. Die elegante, zurückhaltende Dandymode rührt dagegen aus der Tradition des Beau. In seiner dezenten, unaufdringlichen Wirkung unterschied sich der Beau von anderen Vorläufern des Dandysmus. Er war zugleich der direkte Vorläufer des sublimes Dandys. Zu den berühmtesten Vertretern dieser Tradition zählt Richard 'Beau' Nash (1674-1762), der eine entscheidende Rolle bei der Gründung des Erholungsortes Bath spielte. Er führte einen neuen, eleganten Kleidungsstil ein und erhob eine strenge Etikette zum gesellschaftlichen Umgang. Bath war nicht nur ein Badeort, sondern dem speziellen Laster Nashs entsprechend, ein Tempel des Glücksspiels, bis dieses 1745 verboten wurde. Wie später Brummell war auch Nash ein sozialer Aufsteiger bürgerlicher Herkunft. Beiden gelang es aufgrund einer extremen Selbststilisierung, eine gesellschaftliche Machtposition zu erringen. Am Hofe des Prinzen von Wales, dem späteren Thronfolger George IV. (1762-1830), fand sich eine Unzahl solcher Beaux: Lord Alvanley, Charles Howard 11th Duke of Norfolk, Lord Bedford, 'Beau' Petersham, Sir Lumley Skeffington, 'Poodle' Byng, 'Golden Ball' Hughes, 'Old Q' Duke of Queensbury, Lord Barrymore, 'Long' Wellesley Pole und natürlich George Bryan 'Beau' Brummell.⁹² Brummells Stil war von Einfachheit und Eleganz sowie Raffinesse geprägt, womit er sich entschieden von den sartorialen Extravaganzen der Aristokratie absetzte und weshalb sein erster Biograf Jesse Brummell nicht als Dandy zu bezeichnen wagte, da sich diese im damaligen Diskurs durch Extravaganzen und Lächerlichkeiten auszeichneten. Brummell galt als Beau und Buck, wenngleich Byron 1813 von Watier's, einem der exklusiven Klubs, in denen Brummell verkehrte, als »Dandy-Club«⁹³ sprach. Brummells Einfluss in London erstreckte sich über die Zeit von 1798 bis 1816. Er schwang

⁹¹ Vgl. Jerrold, Clare: *The Beaux and the Dandies. Nash, Brummell, and d'Orsay with their Courts*. New York 1910, S. 175-180.

⁹² Eine Reminiszenz dieser Dandys findet sich bei Lamington, Lord Alexander: *In the Days of the Dandies*. Edinburgh u.a. 1890. Lamington betonte die geistige Überlegenheit dieser Herren, die sich hinter deren Eitelkeit verbarg, vgl. S. 22f. Weitere Erinnerungen bei Beresford, E. Chancellor: "The reign of the dandies." In: Ders.: *Life in Regency and Early Victorian Times*. London 1926, S. 24-38.

⁹³ Byron, George Gordon: *Letters and Journals*, hgg. von Leslie A. Marchand, Bd. 10. London u.a. 1980, S. 141.

sich aus einfachen Verhältnissen zum unumschränkten Modeherrscher empor, dessen Einfluss sich bis auf den Prinzregenten George IV. erstreckte. Den modischen Extravaganzen der Aristokratie begegnete er durch erlesenen Geschmack (man spricht von einer auffälligen Unauffälligkeit), Einfachheit, Reinlichkeit und Raffinesse. In der Welt der Klubs, in welcher er herrschte, übte er seine geschmacksbildende Vormachtstellung durch Schlagfertigkeit, bissigen Humor, Impertinenz und Spott aus. Brummells Nonkonformismus beschränkte sich darauf, andere in Erstaunen zu versetzen ohne selbst erstaunt zu wirken. Er galt schnell als mächtigster Modeheld seiner Zeit; er war ein Trendsetter. Zahlreiche Anekdoten verweisen auf Brummells Rolle als Schiedsrichter des Geschmacks. Er wurde tatsächlich zum 'Diktator' einer Gesellschaft, die sich beständig mit dem Schein und dem Erscheinen beschäftigte. Gefürchtet war er vor allem seiner Worte wegen: Das 'Böse' Brummells lag auf seiner Zunge. Jesse schrieb, »his ambition was not only to shine in the fashionable world, but to be its dictator, and, to effect this object, he saw that [...] he must be feared«. ⁹⁴ Brummells Aggression richtete sich gegen die Gesellschaft, in der er verkehrte. Er griff die Menschen an ihrem wunden Punkt, ihrer Eitelkeit, an und wurde gefürchtet. Brummells Spottlust, sein Hohn, seine Ironie und sein Sarkasmus erstaunten und irritierten. Paradoxerweise bewunderte ihn die aristokratische High Society zugleich, da er sie mit seinen pikanten Äußerungen aus ihrer Langeweile riss. ⁹⁵ Die Rolle Brummells darf jedoch nicht überschätzt werden. Wie alle anderen war auch er darauf bedacht, seine Position in der Gesellschaft zu halten. Er wusste genau, wie weit er gehen durfte und konnte. Seine Sonderstellung an der Spitze der Gesellschaft fand dennoch ein jähes Ende. Der Untergang begann mit dem Bruch mit dem Prince of Wales. ⁹⁶ Die jahrelange Gönnerschaft, die ihm diese Freundschaft eingebracht hatte, war vorbei, Brummell forcierte das Glücksspiel und musste England 1816 aufgrund von Spielschulden verlassen. Einzig der Ruhm blieb.

Der Begriff des Dandys setzte sich erst nach Brummells Modeherrschaft in den 1820er Jahren in Breite durch. Die Bezeichnung galt bis 1816 als Synonym des Beau und wurde in diesem Sinne von Berühmtheiten wie Lord Byron und Lady

⁹⁴ Jesse, Captain: *The Life of George Brummell, Esq. commonly called Beau Brummell*, Bd. 1. London 1844, S. 98.

⁹⁵ Vgl. Barbey d'Aureville: Über das Dandytum, S. 61.

⁹⁶ Jesse zufolge hatte es Brummell mit seinen Äußerungen schlichtweg zu weit getrieben (vgl. Jesse: *Life of George Brummell*, S. 272). Kelly argumentiert hingegen, dass die Freundschaft, dem sprunghaften Charakter des Prinzen entsprechend, allmählich auslief (vgl. Kelly, Ian: *Beau Brummell: The Ultimate Man of Style*. New York u.a. 2006, S. 176).

Morgan verwendet.⁹⁷ Ab 1818 gewann er im öffentlichen Diskurs eine pejorative Bedeutung, wie zahlreiche journalistische Quellen dieser Epoche zeigen.⁹⁸ Der Dandy galt primär als eitles, impertinentes und dummes Wesen, das die etablierten Geschlechtergrenzen dermaßen unterlief, dass ihm menschliche Qualitäten teilweise völlig abgesprochen wurden und er bisweilen als Affe oder rein sächlich als bloßes Etwas, Ding oder Kleiderhülle bezeichnet wurde.⁹⁹ Er zeichnete sich durch eine lächerliche modische Erscheinung aus, galt als weiblich und schwach. Nur wenige Beobachter lobten die elegante und überlegene Erscheinung des Dandys, die mit der literarischen Überformung der Figur bestimmend werden sollte.¹⁰⁰ Rasch zeigten sich neue Spielarten dieser Erscheinung, darunter die *ruffians* - betrügerische Kavaliere, die *corinthians* - verschuldete *élégants* - und *exquisites*, die sich in stark verzierter Kleidung und grellen Farben auf der Bond Street Londons bewegten.¹⁰¹ In der Bond Street mischte sich die High Society mit der Halbwelt. In letzterer flanierte einerseits der *blood*, eine Art aristokratischer Draufgänger, der die Milieus unterhalb seiner Schicht erforschte,¹⁰² andererseits aber auch der *coxcomb*, *fribble*, *dapper* oder *fop*, eitle und affektierte Gecken.¹⁰³ Weitere französische Synonyme dieser Erscheinungen sind *le cocodé*, *le gandin*, *le fat*, *le petit maître*, *le fashionable* oder *le lion*.¹⁰⁴ Die Affektiertheit in der Mode, die dem Dandy fälschlicherweise allzu häufig als einziges Merkmal unterstellt wird, rührt aus dieser Tradition. Nach den Wirren im Zuge der Französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege reisten die Reichen Englands ab circa 1815 wieder nach Frankreich. Dort kam es zur so genannten Anglomanie, einem beherzten Nachahmen englischer Moden. Der auf die Franzosen affektiert und kühl wirkende englische Dandysmus wurde in Frankreich mit der englischen Romantik - insbesondere der Literatur Byrons - vermischt, bis das Dandytum um 1830 zu einer Pose »for the intellectual in revolt«¹⁰⁵ wurde und damit Ausdruck der geistigen Überlegenheit, wie Balzac

⁹⁷ Vgl. Prevost: *Le dandysme en France*, S. 18.

⁹⁸ Eine Auswertung dieser Quellen findet sich in Grundmann: *Dandiana*.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 37.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 144.

¹⁰¹ Vgl. Carassus: *Mythe du Dandy*, S. 189 sowie Prevost: *Le dandysme en France*, S. 22.

¹⁰² Vgl. Jerrold: *Beaux and Dandies*, S. 179f.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 69, 192, 277.

¹⁰⁴ Mehr zu den Vorläufern des Dandys findet sich bei Stanton in dem Kapitel "Pre-Texts und Prototypes" (*Aristocrat as Art*, S. 13-62, bes. S. 54ff); vgl. auch Nishikawa: *Balzac et le dandysme*, S. 70ff zur Genese des Dandys in Frankreich.

¹⁰⁵ Moers: *The dandy*, S. 124.

in seinem *Traité de la vie élégante* (1830) schrieb. Jacques Boulenger zeigt den Wandel vom impertinenten, aber auch romantisch-melancholischen Dandy der 1820er Jahre zum vitalen und überlegenen Dandy der 1830er und weist die eigenwillige französische Adaption des englischen Dandytums nach: »ils ignoraient l'anglais, ces anglo-manes«. ¹⁰⁶ Statt einfacher Eleganz im Stile Brummells zeigten sie sich in farbenprächtigen Gewändern, statt mit unterkühlter Miene lachend. Brummell wurde, sofern er überhaupt Erwähnung fand, in ihren Schriften beizeiten zu Brunmel oder Blummel. ¹⁰⁷ Der französische Dandysmus der Julimonarchie gehorchte eigenen Regeln, die mehr auf Byron als auf Brummell zurückgriffen und der französischen Kultur angepasst wurden, so dass das britische Understatement einer französischen Lebhaftigkeit weichen musste. Die steife, kalte Impertinenz eines Brummell bildet nicht die Grundlage des französischen Dandysmus, sondern vielmehr das Bohemehafte Byrons, das an die *roués* des vergangenen Jahrhunderts erinnerte und von Vergnügungssucht, Laster und Zynismus geprägt war. ¹⁰⁸ Alfred de Musset schildert diesen Typus beispielhaft in seiner Erzählung *Die beiden Geliebten*:

»Ungefähr um das Jahr 1825 herum lebte in Paris ein junger Mann, den wir Valentin nennen wollen. Er war ein recht sonderbarer Bursche. Er vereinigte in sich sozusagen zwei verschiedene Personen. Das eine Mal hätten Sie ihn vielleicht für einen Stutzer aus der Zeit der Regentschaft gehalten. Leichter Ton, schiefer Hut und das Gesicht eines fröhlichen Verlorenen Sohnes. Am andern Tag wiederum hätten Sie ihn womöglich als bescheidenes Studentlein aus der Provinz herumspazieren sehen, mit einem Buch unter dem Arm. Heute rollte er in Karossen und warf das Geld aus dem Fenster; morgen aß er für vierzig Sous. Dabei suchte er in allem eine Art Vollendung und verabscheute jede Unvollkommenheit. Wollte er Vergnügen, so mußte alles vergnüglich sein; er war nicht der Mann, Freude durch einen Augenblick des Mißbehagens zu erkaufen. Hatte er eine Loge im Theater, so mußte der Wagen, der ihn hintrug, schön gepolstert, das Diner vorher gut sein, und kein häßlicher Gedanke durfte ihm kommen, wenn er wegging.« ¹⁰⁹

In der verstärkt literarischen Entfaltung des französischen Dandysmus enthüllt sich eine neue Tiefe des Phänomens. Der entscheidende Einfluss ging dabei, wie schon angedeutet, seit circa 1818 von Lord Byron aus, dessen Dandytum sich

¹⁰⁶ Boulenger: *Les dandys*, S. 51.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 52. Zur blassen Präsenz Brummells im französischen Dandydiskurs um 1830 vgl. Prevost: *Le dandysme en France*, S. 83-94.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 94.

¹⁰⁹ Musset, Alfred de: "Die beiden Geliebten." In: Ders.: *Sämtliche Romane und Erzählungen*. Wiesbaden 1980 [1837, *Les deux maitresses*], S. 315f.

zunächst als romantisches Leiden an der Welt darstellte.¹¹⁰ Byrons literarische Helden sind gesellschaftliche Außenseiter voller Geheimnisse und Ennui. Byron spielte mit diesem Image wie mit anderen und gab sich mal als leidenschaftliches Dichtergenie, mal als unterkühlten Dandy, den er jedoch vielmehr als eleganten Mann, denn als geistig überlegene Natur verstand. Den regelachtenden Nonkonformismus des berühmtesten aller Dandys, Brummell, durchbrach Byron jedoch durch seinen leidenschaftlichen und unkonventionellen Lebensstil. In Frankreich sorgte er, nicht zuletzt durch seinen Heldentod 1824 in Griechenland, für Furore, so dass er insbesondere aufgrund seiner Selbstmystifikation schnell zur Vorlage der romantischen Helden der französischen Literatur wurde, die sich erst des byronischen Weltschmerzes, schließlich auch seines Zynismus und seiner Ironie bemächtigten. Die Autoren dieser Werke griffen Byrons Melancholie und Satanismus, aber auch seine Ironie bereitwillig auch zur Ausgestaltung der eigenen Individualität auf.¹¹¹ So entstand der genuine Typus des Künstlerdandys, der vor allem in den Pariser Cafés anzutreffen war und die so genannte goldene Boheme begründete.¹¹² Nicht Brummell, sondern Byron bestimmte folglich die Rezeption des englischen Dandytums in Frankreich.

Auch in England hatte der Dandysmus bereits in den 1820er Jahren eine literarische Überformung erfahren. Die britischen Autoren orientierten sich dabei jedoch am Vorbild Brummells, der den Dandysmus in England entschiedener geprägt hatte als Byron. Dort erfreuten sich die *fashionable novels*, deren Protagonisten üblicherweise Dandys waren, großer Beliebtheit. Die drei wichtigsten dieser Romane sind Thomas Henry Listers *Granby* (1826), Benjamin Disraelis *Vivian Grey* (1826) sowie Edward Bulwer Lyttons *Pelham or The Adventures of a Gentleman* (1827). Bulwer Lyttons Protagonist Pelham macht eine deutliche Unterscheidung zwischen dem *coxcomb* und dem Dandy. Ersterer

¹¹⁰ Zur Byron-Rezeption in Frankreich, vgl. Hörner: Behauptung des Dandys, S. 136-142.

¹¹¹ Vgl. Scholl, Dorothea: "Vom Passionierten zum Blasierten: Subversive Selbstinszenierungen der Romantiker." In: Kapp, Volker u.a.: *Subversive Romantik*. Symposium der Sektionen für Deutsche, Romanische und Englisch-Amerikanische Philologie der Görres-Gesellschaft; (Eichstätt): 25-26.09.2000. Berlin 2004, S. 247-277, hier S. 249.

¹¹² Nichtsdestotrotz gab es natürlich auch in Frankreich die aristokratischen, so genannten Gesellschaftsdandys, die sich vornehmlich im höchst exklusiven Jockey Club zusammenschlossen und sich von der mondänen Boheme deutlich distanzieren (vgl. Erbe, Günter: "Der Jockey Club als gesellschaftlicher Mittelpunkt der Pariser Dandys unter der Julimonarchie." In: *Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte* 29 (3/2002), S. 1-11, hier S. 10). Darüber hinaus gab es nach den Clubdandys in England zu Zeiten Brummells auch dort Künstlerdandys, wie beispielsweise Alfred d'Orsay oder den jungen Benjamin Disraeli. Die mondäne Boheme ist überdies von der vagabundenhaften Boheme abzugrenzen (vgl. Kreuzer, Helmut: *Die Boheme: Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Stuttgart u.a. 2000, S. 155). Wenn im Folgenden von der Boheme gesprochen wird, so ist immer diese mondäne, so genannte goldene Boheme gemeint.

wird als Geck charakterisiert, für den Luxus, Müßiggang, Eitelkeit, Affektiertheit und Hedonismus elementar sind. Pelham selbst war solch ein *coxcomb*, entschloss sich dann aber Dandy zu werden. Als solcher mag er zwar oberflächlich noch immer wie ein *coxcomb* erscheinen, doch gesellt sich ein geistiger Habitus dazu. Als Dandy gilt es, Folgendes zu sein: »an orator, a wit, a scholar«. ¹¹³ Zum elegant-ästhetischen Lebensstil addieren sich also Eloquenz, Sprachwitz und gelehrtes Wissen. Pelham zieht sich, zur Vorbereitung seiner zukünftigen Position in der Politik, ein Jahr zurück, um sich das erforderliche Wissen anzueignen. Hier wird deutlich, dass zum Dandy eine gewisse Reife gehört, die nur wenigen - wie Brummell - bereits in jungen Jahren eignet. Dies zeigt sich am stärksten in der Kontrolle der Emotionen, die Voraussetzung der dandystischen Kälte und Unnahbarkeit ist. Die bunten und grellen Vorläufer des Dandys als historischer Figur können somit als Jugendphase des Dandytums bezeichnet werden, in der die Leidenschaften noch nicht beherrscht wurden und intellektuelle Überlegenheit - aufgrund einer gesicherten sozialen Vorrangstellung - schlichtweg nicht notwendig war. Der Dandy agiert subtiler und bewusster als seine Vorläufer. Er analysiert die Gesellschaft bis ins Detail, denn nur so kann er sie gezielt angreifen. Pelham gibt sich nach außen gleichgültig und gelangweilt, nimmt im Innern aber jede Kleinigkeit wahr. ¹¹⁴ Wie Brummell zeigt er sich zurückhaltend und in unauffälliger Eleganz. Hinzu kommt der typisch englische Common Sense, der ihn aktiv werden lässt. Pelham ist kein Melancholiker, wie der byronsche Dandy oder der ästhetische Spättypus à la des Esseintes. ¹¹⁵ Auch sprachlich erinnert Pelham an Brummell. Er stilisiert seine Sprache, die Hohn, Spott und Verachtung ausdrückt und von effektivem Schweigen geprägt ist. So entsteht die dandystische Maskerade, die der Positionierung der elitären Geistigkeit sowie des Distinktionsanspruchs des Dandys dient. Pelham verachtet alles Bürgerliche, was sich in seiner Verweigerung des Tragens einer Uhr zeigt, einem Gegenstand, den lediglich ein bürgerlicher Mann benötige, der Geschäfte abzuschließen habe. ¹¹⁶ Die Aktivität des pelhamschen Dandys, die auf die Zukunft konzentriert ist, kann in der

¹¹³ Bulwer Lytton, Edward: *Pelham, or Adventures of a Gentleman*. London 1844 [1828], S. 287.

¹¹⁴ »Careless and indifferent as I seem to all things, nothing ever escapes me«, ebd., S. 173.

¹¹⁵ Der Protagonist aus Joris Karl Huysmans' *A rebours* (1884). Das Buch wurde zur 'Bibel des Ästhetizismus' (vgl. Haase, Heike: *Oscar für alle: die Darstellung Oscar Wildes in biofiktionaler Literatur*. Paderborn 2002, S. 13). Es ist auch das gelbe Buch in Oscar Wildes *Dorian Gray* (1890).

¹¹⁶ Vgl. Bulwer-Lytton: Pelham, S. 82.

Ablehnung der bürgerlichen Werte zum Tabubruch führen. Pelham wandert gern auf neuen Wegen, er liebt das Wagnis und das Abenteuer: »Danger and novelty are more to my taste than safety and sameness«. ¹¹⁷ Diese Neugier impliziert Toleranz und Offenheit, was den anderen in dieser offenkundigen Dichotomie fehlt. Für diese stellt sich alles, was von ihrer Weltsicht abweicht, als Perversion des Geschmacks dar. ¹¹⁸ Der pelhamsche Dandy gibt sich nach außen konform. Lediglich seine Äußerungen enthüllen die Abweichung von den gültigen Werten und Normen. Die extreme Selbststilisierung, die das Ich verdeckt, macht die potentielle Revolte dieses Typus, welche ins Innere verlegt ist, so subtil. Das Potential der Revolte wird in der Figur Pelham jedoch deutlich. Der Bruch wird aber nicht vollzogen, da sich der Dandy, wie Baudelaire formulierte, »innerhalb des Schicklichen eine wirkliche Originalität« ¹¹⁹ schafft. Hinzu kommt die bedingungslose Kontrolle der Affekte, die sich der Dandy mühsam angeeignet hat. Eine offene Revolte erscheint somit unmöglich. Der englische Dandy ist beherrscht und berechnend. Somit ist auch seine Provokation kalkuliert. Er geht gerade so weit, wie er gehen kann, ohne Sanktionen befürchten zu müssen. Während sich Pelham zum Dandy wandelt, begegnet er Russelton, der ein literarisches Porträt Brummells nach seinem Fall darstellt:

»the contemporary and rival of Napoleon - the autocrat of the great world of fashion and cravats - the mighty genius before whom aristocracy hath been humbled and *ton* abashed - at whose nod the haughtiest *noblesse* of Europe had quailed«. ¹²⁰

Russelton betrat die Welt »with an inordinate love of glory, and a great admiration of the original«. ¹²¹ Er hatte erkannt, dass die geistige Kraft der Aristokratie ihrer gesellschaftlichen Stellung nicht würdig war und so konnte er seine Gewaltherrschaft ausüben, nicht weil er den Adelige(n) etwa überlegen war, sondern »because *I trampled on them*«. ¹²² Die Kühnheit des Dandys zeigt sich hier sehr deutlich. Der französische Dandy byronscher Prägung stellt sich dennoch offensiver dar, denn in der romantischen Entfremdung von der Gesellschaft liegt zugleich ein offener Bruch mit dieser. Der Schlüsselbegriff

¹¹⁷ Ebd., S. 186.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 178.

¹¹⁹ Baudelaire: Der Maler des modernen Lebens, S. 242.

¹²⁰ Bulwer-Lytton: Pelham, S. 221.

¹²¹ Ebd., S. 229.

¹²² Ebd., S. 231.

dieser Epoche lautet *Hernani*.¹²³ Das Vorhaben *Hernani* war nicht bescheiden. Es sollte »das bedeutendste Ereignis des Jahrhunderts«¹²⁴ werden. Die Teilhabenden wollten die Welt umstürzen.¹²⁵ Die zweite Welle der Romantik feierte dort ihren Triumph: »Wir wollten das Leben, das Licht, die Bewegung, den kühnen Gedanken und seine Verwirklichung, die Rückkehr zu den schönen Epochen der Renaissance und zur wahren Antike.«¹²⁶ Gautier sprach sehr lebhaft von dieser Epoche und dem »Lebenssaft, der ungestüm strömte«.¹²⁷ Die Romantiker erfreuten sich daran, die Spießbürger zu schockieren. Es hat den Anschein, als wollten sie die alte Generation aufwecken und in eine positive Zukunft führen. Sie kämpften für die Existenzberechtigung einer progressiven Kunst, die von Konventionen und tradierten Regeln befreit war. Ihre Losung lautete:

»Alle Kapricen der Gedanken, auch wenn sie den Geschmack, die Schicklichkeit, die Gesetze verletzen, frei entwickeln [...] das vulgäre Profane [...] hassen und weitgehend zurückweisen [...] die Kunst als zweiten Schöpfer heiligen und vergöttern.«¹²⁸

Die Lügen der Religion und der oktroyierten Moral wurden von ihnen entlarvt, Denk- und Erkenntnistabus nicht geachtet. Die Romantiker realisierten eine neue Form der Dichtung. Victor Hugo schrieb im Vorwort zu *Cromwell*, dass sich die romantische Literatur an der Realität orientiere. Demzufolge könne jedes Sujet aufgegriffen werden, das Erhabene und das Groteske, das Hässliche und das Schöne: »tout ce qui est dans la nature est dans l'art«.¹²⁹ Viele Tabus waren damit inakzeptabel geworden. Die Romantik forderte Wahrhaftigkeit: »nous voudrions

¹²³ *Hernani* ist der Titel eines Dramas von Victor Hugo, das am 25. Februar 1830 im Théâtre Français uraufgeführt wurde. Hugo hatte alle Anhänger der Romantik und alle Bohemiens des Quartier Latin mobilisiert, zu der Aufführung zu kommen. Dort kam es zu permanenten Auseinandersetzungen zwischen den Klassikern, die das Stück auspuffen, und den Romantikern, welche frenetisch jubelten. Das Ereignis gilt als Durchbruchsmoment des Sieges der Romantik über die Klassik in Frankreich (vgl. Tauchmann, Dieter: "Die Bataille um *Hernani*." In: Hugo, Victor: *Hernani*. Leipzig 1968, S. 143-150).

¹²⁴ Sahlberg, Oskar: *Auf der Suche nach dem Anderswo*, Bd 1. Berlin 1983, S. 14.

¹²⁵ Vgl. Camp, Maxime du: *Théophile Gautier*. Paris 1895, S. 33.

¹²⁶ Sahlberg: *Auf der Suche*, Bd. 1, S. 14. Die Orientierung an der Antike fand im Dandysmus des 19. Jahrhunderts nach der Renaissance eine zweite Blütezeit. Der Dandy verehrte sie als eine Phase der Hochkultur, in welcher der Sinn für die Schönheit blühte.

¹²⁷ Ebd., S. 17f.

¹²⁸ Ebd., S. 27.

¹²⁹ Vgl. Hugo, Victor: *Œuvres complètes. Critique*. Paris 1985, S. 17.

un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans pruderie, tout exprimer sans recherche«. ¹³⁰ Die junge Generation forderte Freiheit und sie forderte sie umso radikaler, als sie kein anderes Ventil hatte, ihrer auf die Julirevolution folgenden politischen und sozialen Enttäuschung Ausdruck zu verleihen. ¹³¹ Die Dandys unter ihnen neigten sehr stark zum Künstlerischen und verkörperten folglich den Typus des Künstlerdandys. Waren ihre Vorgänger häufig Staatsmänner ¹³² oder einfach nur Lebemänner gewesen, so sind die Künstlerdandys der mondänen Bohème des 19. Jahrhunderts fast immer auch Schriftsteller oder Journalisten. ¹³³ War zuvor das gesprochene Wort die Waffe, wird es nun das geschriebene. Diese mondäne Bohème teilt mit ihren Vorläufern die Vorliebe für schöne Kleidung, teure Accessoires, vornehme Equipagen, stilvoll eingerichtete Wohnungen und jeglichen anderen Hedonismus. Doch die gesellschaftliche Revolte, die spielerisch schon immer im Dandy angelegt war, spielte nun eine vordergründige und vor allem existentielle Rolle. Autoren wie Alfred de Musset und Théophile Gautier begründeten einen literarischen Dandysmus, in welchem der Zynismus und die Verachtung der althergebrachten Regeln und Ideen sowie der bürgerlichen Normen deutlichen Ausdruck fanden:

»se moquer du bourgeois ou de la masse du peuple comme Stendhal; [...] s'amuser à détruire l'illusion littéraire comme Mérimée ou Paul de Musset; [...] traiter impertinemment, ainsi que Paul et Alfred de Musset, les idées, les goûts et les habitudes du grand public.« ¹³⁴

Auch die auf Byron zurückzuführende Vermischung von erhabenem und komischem Stil ist dem literarischen Dandysmus zuzurechnen. ¹³⁵ Er ist sowohl in der Form erkennbar (Ironie, Zynismus, Abschweifungen, unübliche Silbentrennungen oder Reime, Anhäufungen exzentrischer Wörter, worin die Verachtung eines klaren und eindeutigen Stils deutlich wird), wie auch inhaltlich

¹³⁰ Ebd., S. 29.

¹³¹ Vgl. dazu die Jugendproteste, S. 58f in dieser Arbeit.

¹³² So zum Beispiel Marschall Richelieu, Georges Villiers, 2nd Duke of Buckingham, Lord Chesterfield, Richard Brinsley Sheridan. Die beiden letzteren waren zudem schriftstellerisch tätig.

¹³³ Zu diesen journalistisch und schriftstellerisch tätigen Dandys, die zwischen den aristokratischen Dandys des Jockey Club und der literarischen Bohème standen, vgl. Moers: *The dandy*, Kap. 6 "The Dandy goes to Press: France 1830", S. 125-143.

¹³⁴ Vgl. Prevost: *Le dandysme en France*, S. 145.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 147.

(Darstellung des Lasters, Verachtung der Gesellschaft und Menschheit).¹³⁶ Dem Schreiben eignet die Sorglosigkeit des Dandys »qui daigne laisser un moment sa cravache pour saisir la plume et écrire un conte au milieu d'un nuage de cigares de la Havane«. ¹³⁷ Die Dandys der mondänen Bohème forderten nicht nur das klassische Kunstsystem heraus, sondern damit zusammenhängend eine gesamtgesellschaftliche Struktur. Sie kämpften um ihren Platz in einer Welt, in der die alten Autoritäten mit dem Bürgertum um die Macht rangen. Dieser sollte nicht von bürgerlichen oder sonstigen Moralvorstellungen definiert sein, sondern ihren eigenen Idealen von Freiheit und Selbstbestimmung entsprechen. Ohne den geistigen Unterbau der Romantik ist der literarische Dandysmus dabei nicht zu denken.

Der Diskurs und damit zusammenhängend die moralischen Überzeugungen der offiziellen Kultur spiegeln sich in der Kritik wider. Die *Gazette de France* druckte am 24. Juni 1836 ein Feuilleton über die französischen Romantiker, das zuvor in der englischen *Quarterly Review* erschienen war und dessen Auffassung über die unheilvollen Auswirkungen der Romantik auf die Moral sie teile.¹³⁸ Die romantische Literatur wird dort – und der Text ist exemplarisch zu fassen – als unmoralisch bezeichnet. Sie verderbe nicht nur die private Moral, sondern auch die öffentliche; nicht nur das einzelne Individuum, sondern die Gesellschaft. Die romantische Literatur wird als »fleuve infernal« ¹³⁹ bezeichnet. Besonders beklagt wird die Demoralisierung des Romans im Zuge des Aufgreifens bislang tabuisierter Sujets wie Ehebruch, Inzest, Sinnlichkeit, Hedonismus, Mord, Selbstmord und Homosexualität. Der Aufschrei war umso lauter, als es sich nicht um singuläre Erscheinungen handelte, deren Darstellung im Rahmen des literarischen Dandysmus überdies nicht ernsthaft, sondern vielmehr ironisch war. Die Romantik war eine starke Bewegung und bestand aus einer relativ großen Anzahl von Schriftstellern, die von Verlegern protegiert und von Journalisten gelobt wurden, deren Dramen von Theatern und Schauspielern aufgeführt und in den Lesekabinetten und Buchhandlungen ausgelegt waren. Nach einer Aufführung von Alexandre Dumas' *Antony* wurden diese als grotesk und unmoralisch empfundenen Aufführungen angeklagt,

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 148.

¹³⁷ Gustave Planche im April 1832 in der *Revue des deux mondes*, S. 130, zitiert nach Prevost: *Le dandysme en France*, S. 155.

¹³⁸ Anonymus: "Les romanciers français. (Extrait du Quarterly Review)." In: *Gazette de France* (24.06.1836), S. 1-3, hier S. 1.

¹³⁹ Ebd.

»qui font la honte de l'époque, alarment la pudeur publique et portent un atteint mortelle à la société. Il n'y a plus de frein à la dépravation de la scène, à l'oubli de toute morale et de toute bienséance [...] cette misérable école dramatique [...] s'avise de mépriser les maîtres de l'art, prend un infernal plaisir à flétrir tous les sentiments généreux, à répandre la corruption dans la peuple, et nous expose aux amers dédains de l'étranger.«¹⁴⁰

Der Tabubruch ist offenbar. Nach Aussage der Tabuwächter, die hier als Kritiker sprechen, war die breite Öffentlichkeit über die Ausbrüche des literarischen Dandysmus beschämt und das dermaßen, dass sogar das Ansehen im Ausland als beschädigt galt. Diese Theaterstücke wurden als Mordanschläge auf die Gesellschaft bezeichnet, was deutlich macht, inwiefern die Tabuwächter die destabilisierende Wirkung dieser Literatur fürchteten: Sie galt als reale Bedrohung der geltenden Werte und wurde dementsprechend verteufelt und - später - als entartet verleumdet. Byron und Stendhal waren die Vorläufer dieser neuen romantischen Schule, die nun in Frankreich zum Sündenbock eines wahrgenommenen sittlichen Verfalls wurde, der im Grunde nur einen gesellschaftlichen Wandel darstellte. Die Autoren dieses literarischen Dandysmus, die oftmals selbst Dandys waren - Gautier, Alfred de Musset, Balzac, Eugène Sue, Roger de Beauvoir -, übertrugen diese Figur in die Literatur. Die Darstellung des Dandys ist in der Regel die eines überlegenen, kaltblütigen Geistes, der die Gesellschaft und ihre Regeln durchschaut und - mal offen, mal versteckt - gegen sie ankämpft. Der Hang zum Laster und zum Bösen führte nicht selten zur Darstellung des Dandys als Teufel oder Vampir als Personifikation des Bösen und Prototyp des Individualismus.¹⁴¹ Im Folgenden soll die intellektuelle Umformung des Dandys, die in den erwähnten literarischen Stilisierungen ihren Ursprung hat, anhand der ersten theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Typus in den essayistischen Schriften Barbey d'Aurevillys und Baudelaires dargelegt werden.

ii. Der intellektuelle Dandysmus

Der intellektuelle Dandysmus beginnt um 1830 in Frankreich aufgrund der literarischen Inszenierungen des Dandys bei den *écrivain-dandys* der Romantik. So schuf Balzac beispielsweise in der *Histoire des Treize* (1833-35) einen Geheimbund verschiedener Dandyfiguren, darunter Henri de Marsay, Lucien de

¹⁴⁰ Jasinski, René: *Les années romantiques de Théophile Gautier*. Paris 1929, S. 175.

¹⁴¹ Zum Thema Dandy als Vampir vgl. Fratz: Dandy und Vampir. Darin findet sich auch eine Untersuchung des Vampir-Dandys in Théophile Gautiers Novelle *Die liebende Tote*.

Rubempré und Maxim de Trailles. Der Name ihres Bundes, die 'Zerstörer', deutet bereits auf ihre Absichten hin: Die Zerstörung der gegenwärtigen Gesellschaft, der Herrschaft der Masse, und ihre Substitution durch eine Oligarchie. Die Dreizehn führen ein unsichtbares Parallelleben, »[a]bseits von der Gesellschaft und im Gegensatz zu ihr [...] jedes Gesetz verachtend und keinen Grundsatz anerkennend, sich nur dem eigenen Gewissen und dem Bewußtsein ihrer Notwendigkeit«¹⁴² unterwerfend. Sie wollen eine Teufelherrschaft errichten und stehen in konstantem Kampf mit der Gesellschaft, doch wird dies nicht offenbar, denn sie leben als Dandys und somit vermeintlich im Einklang mit ihr. Diese Männer vereinen »mit ihrer abenteuerlichen Verwegenheit die Geschicklichkeit des Verbrechers und die Fähigkeiten und Kenntnisse des Weltmannes«.¹⁴³ Diese »Räuber[n] in Glacé-Handschuhen [...] hatten ihre Füße in jedem Salon, ihre Hände in jedem Kassenschrank, ihre Ellenbogen in jeder Straße, ihre Köpfe auf jedem Kissen«.¹⁴⁴ Sie waren ungekrönte Könige, Richter und Henker, »die keinen Wert darauf legten, in der Gesellschaft eine Rolle zu spielen, weil sie das ganze Spiel in Händen hielten«.¹⁴⁵

Obwohl dieses intellektuelle Dandytum nach Brummell einsetzt, ist es ohne diesen kaum denkbar, was vor allem auf Barbey d'Aurevillys essayistische Ehrerbietung zurückzuführen ist. Der Dandy, den Barbey d'Aurevilly nach Brummell modellierte, ist ein Gentleman, elegant aber nicht extravagant, scheinbar natürlich, intelligent und würdevoll, doch nicht affektiert. Barbey d'Aurevilly zügelt den Dandy, der mit der Regel tändelt und sie dennoch respektiert.¹⁴⁶ Nichtsdestotrotz gewinnt die Figur bei ihm etwas Heroisches und zeichnet sich durch Ruhe, Gleichgültigkeit, stoische Gelassenheit, Nonchalance, Egoismus, Grazie, Kühnheit, Charisma, Extravaganz, Frivolität, Kälte, Affektiertheit, Unabhängigkeit sowie Spott und Ironie aus. In seiner besonderen Exzentrizität verachtet der Dandy alles Profane und Allgemeine. Der Ausdruck seiner »individuellen Revolution«¹⁴⁷ deutet auf den überaus wichtigen Aspekt der Ichbezogenheit. Der unabdingbare und wichtigste Wert ist ihm seine Einzigartigkeit. Das Aufbegehren gegen die Gesellschaft und die Einschränkung, dieser doch nicht entkommen zu können, deutet auf die Ausweglosigkeit des

¹⁴² Balzac, Honoré de: *Geschichte der Dreizehn*. Zürich 1977, S. 13.

¹⁴³ Ebd., S. 373.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd., S. 14.

¹⁴⁶ Vgl. Barbey d'Aurevilly: *Über das Dandytum*, S. 30.

¹⁴⁷ Ebd., S. 30.

Dandys hin. Er kann seinen Individualismus nicht radikal beanspruchen, da er der Gesellschaft nicht entfliehen kann. Absolute Unabhängigkeit ist unmöglich. Die Vertreter des intellektuellen Dandysmus zeichnen sich durch Opposition, Individualismus, Unabhängigkeitsstreben, Unnahbarkeit, Ästhetisierung des Ichs und des Lebens sowie durch eine strenge, selbst auferlegte Etikette aus, die das Ich verhüllt. Das Gegenüber sieht nur, was es sehen soll. Der Dandy trägt eine Maske, übernimmt eine Pose und spielt eine Rolle. Die beharrliche Anti-Haltung des Dandys mag zu Beginn der dandystischen Bewegung noch erstaunen und ihre provozierende Wirkung erreichen, doch im Prozess des gesellschaftlichen Wandels wird auch diese zu einem integrierbaren Element im Sozialgefüge. Die sich durch Opposition ausdrückende Individualität des Dandys führte auf diese Art und Weise zur Ausgestaltung einer Subkultur, im Frankreich der Julimonarchie zur goldenen Boheme. Die Boheme war eine der ersten spezifischen Lebensformen abseits des Mainstream - bewusst inszeniert und im Widerstand gegen die bürgerliche Gesellschaft.¹⁴⁸ Die Figur des Dandys wurde neben der des Vagabunden zu einer der möglichen Stilisierungen des Bohemien.¹⁴⁹ Bohemien und Dandy teilen verschiedene Strukturmerkmale wie die Auffassung des Lebens als Abenteuer beziehungsweise Spiel, Hedonismus, Verschwendung sowie die Verachtung des Publikums. Der Bohemien ist ein Künstler, während sich der Dandy selbst zum Kunstwerk erhebt. Im Aufgreifen des Dandytums durch die jungen Schriftsteller der Julimonarchie entstand erstmals ein genuines Künstlerdandytum.

Der Dandy ist nach Barbey d'Aurevilly ein begabter Mensch und Freigeist¹⁵⁰ - das Dandytum somit Teil einer geistig-ästhetischen Elite. Diese geistige Überlegenheit, von der auch Baudelaire spricht, ist schon lange vor Barbey d'Aurevillys Fixierung in den literarischen Figuren beispielsweise Stendhals und Balzacs ersichtlich. Der Dandy wird zum modernen Heros, der sich nicht mehr im Krieg behauptet, sondern im subtilen Kampf mit der Gesellschaft. Die für den Dandy essentielle Ästhetisierung des Lebens bedingt die Untrennbarkeit von der ästhetischen Sphäre. Nicht nur das eigene Ich, die ganze Umgebung des Dandys wird ästhetisiert, stilisiert und damit maskiert. Erst dieser latente Kontext zur Kunst und dem Schauspiel erlaubt es dem Dandy, Erscheinungsformen und Aktionen zu wählen, die ohne diese schützende Hülle – die immer ein Geheimnis zu verbergen scheint – als offen zutage liegender Tabubruch erscheinen würden, denn Kunst legitimiert sich nicht zuletzt aus der Abweichung vom Normalen und

¹⁴⁸ Vgl. dazu Kreuzer: Die Boheme, S. 46-51.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 156.

¹⁵⁰ Vgl. Barbey d'Aurevilly: Über das Dandytum, S. 41f.

Alltäglichen.

Auch der von Baudelaire konzipierte Dandy ist elegant, kühl und unabhängig. Er pflegt das *nil admirari* und ästhetisiert sein Ich. Der Dandy ist folglich extrem stilisiert. Nach Baudelaire ist der Dandysmus »eine Art Religion«, ¹⁵¹ was darauf hindeutet, dass der Dandy einer strengen Etikette unterliegt, sich also paradoxerweise strengen Regeln, die er doch eigentlich zu durchbrechen bemüht ist, fügen muss - in erster Linie der, außergewöhnlich zu erscheinen. Als »Einrichtung außerhalb der Gesetze« ¹⁵² ist der Dandysmus bei Baudelaire von vornherein im Außenbereich der Gesellschaft angesiedelt. Bedingt ist dies durch die »aristokratische Überlegenheit seines Geistes«, ¹⁵³ die den Dandy über die anderen erhebt. Er ist bestrebt, die Trivialität von Arbeit und Geld zu bekämpfen und im Gegenzug heroische Tugenden wieder aufleben zu lassen. ¹⁵⁴ Damit eignet dem Dandy Baudelaire, der sich einem sich abzeichnenden kulturellen Verfall entgegen stellt, ein hohes Epochenbewusstsein sowie eine »hohe Einsicht in das moralische Triebwerk der Welt«. ¹⁵⁵

In den Essays von Barbey d'Aurevilly und Baudelaire, wie in den weiter oben angeführten Definitionen der Forschungsliteratur, zeigt sich die Bedrohung, die der Dandy für die Gesellschaft darstellte. Er attackierte die soziale Ordnung: die Moral, die Sitten, die Konventionen. Das Alltägliche, der Anstand und die Langeweile waren ihm zuwider. Bevor die Methodik dieses Angriffs und die Reaktionen darauf genauer untersucht werden, soll zunächst der oppositionelle Charakter des Dandys anhand der für ihn charakteristischen Topoi herausgearbeitet werden.

iii. Der oppositionelle Charakter des Dandys

Das zentrale Wesensmerkmal des Dandys ist seine Einzigartigkeit. Dies bedingt von vornherein eine Abweichung vom Herkömmlichen, Normalen und zu Erwartenden. Folgerichtig bezeichnet Roger Kempf den Dandysmus als »un culte de la différence dans le siècle de l'uniforme.« ¹⁵⁶ Im Folgenden werden die

¹⁵¹ Baudelaire: Der Maler des modernen Lebens, S. 243.

¹⁵² Ebd., S. 241f.

¹⁵³ Ebd., S. 242.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 244.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 222.

¹⁵⁶ Kempf: Dandies, S. 9.

zentralen dandystischen Topoi herausgearbeitet und deren Opposition zur bürgerlichen Gesellschaft dargelegt, womit gezeigt werden soll, dass die Abweichung das grundlegende Strukturmerkmal des Dandys ist, was die Nähe zum Tabubruch begründet. Es bleibt zu betonen, dass die hier aufgeführten Topoi nicht strikt voneinander getrennt werden können, sondern vielmehr ein Netz interdiskursiver Verweise bilden. So entsteht aus dem Zusammenspiel von Körper, Gestus, Gebaren, Mode und Sprache ein Zeichensystem, welches auf die Einzigartigkeit und Überlegenheit des Dandys verweist.¹⁵⁷ Die dandystische Opposition resultiert dabei vor allem aus der Uneindeutigkeit der Zeichen. Der Dandy ist eine paradoxe Erscheinung voller Antithesen, die sich in einem Wechselspiel zwischen Schein und Sein begründet.

Eitelkeit & Egotismus

Die Eitelkeit wurde schon von Barbey d'Aureville als wesentlicher Topos der dandystischen Existenz ausgemacht. Mit dieser Eigenschaft fordert der Dandy den »Tadel der Moralisten«¹⁵⁸ heraus, was deutlich macht, dass er damit gegen die Normen verstößt. Die narzisstische Selbstbeweihräucherung des Dandys führt zu Egotismus, der jeder Gemeinschaft unförderlich ist. Die Blasiertheit und der Stolz des Dandys dienen der Wahrung seiner Distinktion und bringen seine Verachtung der bürgerlichen Gesellschaft zum Ausdruck. Die Eitelkeit ist zugleich an das dandystische Originalitätsstreben gebunden. Der Dandy hält sich für überlegen und einzigartig und muss sich infolgedessen beständig von der Normalität abgrenzen, steht also in konstanter Opposition. Der Widerwille gegen die bürgerliche Normierung und Verflachung führt zumeist zu einer Ablehnung der nivellierenden Tendenzen der Demokratie im Allgemeinen und Amerikas im Besonderen.

Originalität & Exklusivität

Ein jeder Dandy strebt nach Originalität, weshalb es paradoxerweise gar nicht möglich sein dürfte, diesen zu definieren. Der Dandy will einzigartig sein und sich zum Kunstwerk stilisieren. In dieser Einzigartigkeit widerspricht er den Konformitätsansprüchen der bürgerlichen Gesellschaft. In seiner Originalität grenzt sich der Dandy von der Welt, der er mit Verachtung begegnet, ab. Er darf

¹⁵⁷ Vgl. dazu die Untersuchung von Stanton, welche sich mit der Semiotik des Dandysmus auseinandersetzt (Stanton: Aristocrat as Art, bes. S. 107-119).

¹⁵⁸ Barbey d'Aureville: Über das Dandytum, S. 23.

sich nicht den Werten und Regeln einer Gesellschaft unterwerfen, sondern umgeht diese spielerisch. Die Originalität bedingt die Nonkonformität des Dandys und sein abweichendes Verhalten, das zwangsläufig zu Regelverletzungen führt. Das Originalitätsstreben ist eng mit einem Exklusivitätsanspruch verzahnt, der dazu führt, dass der Dandy seine Mitmenschen verletzt und zurückweist, was sich im Gebaren und in der Sprache äußert. Er erhebt sich in einen Status der Erlesenheit und Raffinesse. Dieser Behauptung der eigenen Überlegenheit wohnt ein aggressives Element inne, da der Dandy alles Profane verachtet und ihm ohne Respekt entgegentritt.

Mode

Die Mode des Dandys weicht von den jeweils gängigen Normen deutlich ab, da er einen eigenen Stil kreiert. Der Dandy nutzt die Mode und seinen Körper zur Sichtbarmachung seiner Einmaligkeit und Überlegenheit gegenüber einer geschmacklosen Welt des Konsums und der Produktion. Das Dandytum Brummells zeichnete sich durch Einfachheit und Eleganz aus, worin sich die Überlegenheit seines Geistes spiegelte. Brummell reagierte mit Schlichtheit auf die sartorialen Extravaganzen der ihn umgebenden Aristokratie. Spätere Dandys bedienten sich dagegen auffälliger Fantasiekostüme, um dem Einheitsgrau zu widersprechen und ihrer Verachtung der bürgerlichen Werte Ausdruck zu verleihen. Oscar Wilde reagierte auf die viktorianische Einheitlichkeit beispielsweise mit frischen Farben und Blume im Knopfloch. Dabei ist jedoch das Diktum der Eleganz zu beachten, denn die Individualität des Dandys findet ihren Ausdruck nicht in offenkundigen Exzentrizitäten, sondern im vestimentären Detail.¹⁵⁹ Die äußere Erscheinung dient dem Dandy folglich dazu, Erstaunen zu erregen, selbst wenn es wie im Falle Brummells eine auffällige Unauffälligkeit sein sollte. Die Kleidung wird »zum visuellen Ausdruck der intellektuellen Freiheit«. ¹⁶⁰ Dabei reagiert der Dandy seismographisch konträr zu den Stilvorgaben seiner Zeit.

¹⁵⁹ Vgl. Barthes, Roland: "Le dandysme et la mode." In: Carassus: Mythe du Dandy, S. 312-315, hier S. 312f.

¹⁶⁰ Klee: Leibhaftige Dekadenz, S. 94.

Sprache

Die Sprache des Dandys ist von Paradoxie, Witz, Sarkasmus und Ironie geprägt. Brummell war für seine schneidenden Worte berühmt-berüchtigt. Der Dandy genießt es, die Menschen durch geistvolle Sarkasmen zu irritieren. In seiner Spottlust und Ironie spielt er mit den geltenden Normen und wird zugleich gefürchtet und bewundert. Er ist geistreich, ohne gelehrt zu wirken. Er beschränkt sich auf ein Wort, ein Epithet oder eine einzige Zeile, die er natürlich ganz anders betont als ursprünglich vorgesehen.¹⁶¹ Hierin zeigt sich die Fähigkeit des Dandys, zu verblüffen und in Erstaunen zu versetzen, indem die gängigen Erwartungshaltungen enttäuscht werden. Wie literaturwissenschaftliche Untersuchungen zeigen, gebraucht der Dandy das Wort als Waffe sowie als Mittel der Verführung. Der Leser wird durch ungewohnte Bilder, Vergleiche und Sujets in den Bann gezogen und zugleich, insbesondere wenn ein bürgerlicher Leser antizipiert ist, durch Impertinenzen beschimpft, verschreckt und überrascht. Das Bedürfnis zu erstaunen führt zum Vordringen in der Literatur bislang unerschlossene Bereiche, wie dem Bösen, Grausamen oder Lustvollen. Dabei enthält sich der dandystische Erzähler oftmals jeder Wertung, so dass der Leser - dem dandystischen Anspruch auf Ausprägung des Selbst folgend - zu eigenen Beurteilungen gezwungen ist. Der dandystische Künstler zielt überdies auf Überraschung und auf ästhetischer Ebene auf Innovation. Der Dandy analysiert den Erwartungshorizont seines Gegenüber, um diesen brechen zu können.¹⁶² Der Ästhetizismus der dandystischen Autoren löst sich von der Moral und einer objektiven Wahrheit. Insbesondere die Figur des Satan wird zum Inbegriff des Selbstbewusstseins und der Revolte.¹⁶³ Schon Otto Mann betonte, ein Dandy, der schreibe, werde auch schreibend fortfahren, geistvoll zu spielen,¹⁶⁴ was einen dandystischen literarischen Stil impliziert, der sich durch Verblüffung, Paradoxie und Anekdotenreichtum auszeichnet.

¹⁶¹ Vgl. X.: "Dandyism." In: *The Philadelphia Monthly Magazine devoted to General Literature and the Fine Arts* 1 (März 1828), S. 279-280, hier S. 280.

¹⁶² Vgl. Gnüg: *Kult der Kälte*, S. 38.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 79.

¹⁶⁴ Vgl. Mann: *Der moderne Dandy*, S. 58.

Geschlechtliche Uneindeutigkeit

In seiner geschlechtlichen Uneindeutigkeit entzog sich der Dandy den strikt definierten Geschlechtszuschreibungen der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Die effeminierte oder androgyne Erscheinungsform des Dandys verwirrte den Betrachter genauso wie eine beizeiten latente Homoerotik.¹⁶⁵ Aufgrund der sexuellen Uneindeutigkeit des Dandys, der oftmals sächlich als »thing«¹⁶⁶ oder als »non-descript«¹⁶⁷ definiert wurde, galt die Erscheinung im öffentlichen Diskurs bald als abnorm und widerwärtig und wurde dementsprechend abschätzig verurteilt. An dieser feindlichen Haltung dem Dandy gegenüber wird deutlich, in welchem bedrohlichem Ausmaß die gängigen Geschlechterrollen unterlaufen wurden und wie stark sich der Dandy somit als Außenseiter positionierte. Die Verachtung, die dem Dandy entgegen schlug, wird an der Bemerkung deutlich, dieser sei »a disgrace to manhood«.¹⁶⁸ Der Dandy wirkte auf seine Mitmenschen in der Abkehr von der bis dato typischen Virilität gekünstelt, unerträglich und abscheulich und galt als »offensive to society«.¹⁶⁹ In seiner Ignoranz der traditionellen Geschlechtergrenzen gefährdete der Dandy erkennbar die konventionellen Rollenzuschreibungen und damit den Status quo der Gesellschaft. Dies erklärt die extremen Reaktionen der Abscheu und Verachtung, die dem Dandy entgegengebracht wurden sowie die vereinzelt spürbaren Emotionen der Bedrohung, die sich im Vorwurf der Entartung und Abnormität zeigen. Die Ursache des dandystischen Geschlechtseskapismus liegt nicht zuletzt in der Ästhetisierung des Lebensstils begründet, die zu Askese führt. Als Ästhet genießt der Dandy die idealisierte Form seines Liebesobjekts, verweigert sich jedoch dem sinnlichen Genuss, der das Ideal profanieren würde. Ein weiterer Aspekt, unter dem dies betrachtet werden muss, ist die Verweigerung zur

¹⁶⁵ Vgl. das Kapitel "Geschlechtliche Uneindeutigkeit & Effeminität" in: Grundmann: *Dandiana*, S. 41-52.

¹⁶⁶ Grose, Francis / Egan, Pierce: *Grose's Classical Dictionary of the Vulgar Tongue*. London 1823, o.S.; vgl. auch Bingham, Caleb: "Dialogue between Edward and Harry." In: Ders.: *The Columbian Orator*. Baltimore 1811, S. 275-277, hier S. 275. In diesen (und den folgenden) Quellen offenbart sich der offizielle Diskurs über den Dandy, der sich von den positiv konnotierten Selbstbehauptungen der Dandys unterscheidet. Zu den Quellen zählen diverse literarische und gesellschaftliche Magazine, die sich an die englische Oberschicht wandten sowie Gedichte und Reiseberichte, auch aus US-amerikanischen Federn, deren utilitaristisches Denken den Dandy nur als lächerlich empfinden konnte.

¹⁶⁷ Grose/ Egan: *Grose's Classical Dictionary*, o.S.

¹⁶⁸ Vgl. Vindex: "Dandyism - In Reply to a Correspondent." In: *The Sporting Magazine* 11, N.S., (64/Januar 1823), S. 200-202, hier S. 200.

¹⁶⁹ Ker, John Bellenden: "A Fop." In: Ders.: *An Essay on the Archaeology of our Popular Phrases, Terms, and Nursery Rhymes*, Bd. 2. London 1837, S. 286-287, hier S. 286.

Reproduktion. Dies ist der ultimative Racheakt des Dandys an einer Gesellschaft, der er nur mit Verachtung begegnen kann. Dieses Motiv findet sich insbesondere beim dekadenten Spättypus, der von Ennui und Lebensüberdruß geprägt ist. Schließlich muss die Verweigerung eindeutiger Geschlechtszuschreibungen auch als Revolte gegen die kategorisierenden Einordnungen des sich wissenschaftlich spezifizierenden 19. Jahrhunderts als Symbol der bürgerlichen Ordnungsliebe gelesen werden, durch welche sich der Dandy jeglicher Zuordnung zu entziehen bemüht ist.

Zeitentfremdung & Ennui

Die Opposition zur Gesellschaft zeigt sich auch in der Zeitentfremdung vieler Dandys. Die Präferenz der hellenistischen Epoche, des Mittelalters und der Renaissance tritt dabei besonders häufig in Erscheinung. Der Dandy sehnt sich, angesichts der prosaischen Bürgerlichkeit, in heroische Zeitalter zurück, die noch ein heldenhaftes Leben ermöglichen. Er findet dort sichernde Geschlossenheit, Freiheit, Aristokratie und Überlegenheit.¹⁷⁰ Er erträumt sich »a prerevolutionary elite in a postrevolutionary world«. ¹⁷¹ Im Umkehrschluss wird so das eigene, bürgerliche Zeitalter als banal und dekadent verworfen, was den Dandy in offenen Widerspruch dazu bringt. Dieses Fremdheitsgefühl findet beim ästhetischen Spättypus schließlich Ausdruck im Ennui als sichtbarem Zeichen der erhöhten Empfindlichkeit angesichts der die Sinne schmerzhaft verletzenden Gegenwart. Der Ennui wird schließlich zum Ausgangspunkt der verzweifelten Suche nach neuen Sensationen in einer Epoche, die jeglichen Sensualismus unterdrückt. Der Décadent flüchtet sich in den Genuss von Drogen und ästhetische Exzesse, während der virile Gesellschaftsdandy in einer unheroischen Welt nach Macht strebt oder exotische Abenteuer sucht.

Ästhetizismus & Nutzlosigkeit

Der Dandy ist bemüht, aus sich und seinem Leben ein Kunstwerk zu machen. In dieser Ästhetisierung des Selbst offenbart sich die Verweigerung jeglicher Nützlichkeit, die von der utilitaristischen Gesellschaft von jedem ihrer Mitglieder gefordert wird. Zudem ist der ästhetisierte Lebensstil entscheidend von sinnlichem Genuss geprägt, der in einer auf Fortschritt und Arbeit ausgerichteten Gesellschaft kontraproduktiv ist, da er Muße und Zeitverschwendung bedeutet.

¹⁷⁰ Vgl. Mann: Der moderne Dandy, S. 51.

¹⁷¹ Stanton: Aristocrat as Art, S. 9.

In der Ansammlung schöner, aber nutzloser Dinge und seinem ostentativen Luxus tritt der Dandy der bürgerlichen Gesellschaft entgegen, die eine solche Verschwendung als unmoralisch verurteilt, insofern sie nicht hart erarbeitet wurde.

Impertinenz & Kühnheit

Die Kühnheit machte schon Barbey d'Aureville als zentrales Merkmal des Dandys aus. So gehe dieser bis an die Grenzen der Unverschämtheit und übertrete diese auch.¹⁷² Die Kühnheit des Dandys spiegelt sich vor allem darin, dass dieser seinen eigenen Willen durchsetzt und dazu nicht nur mit geltenden Regeln bricht, sondern eigene Regeln aufstellt.¹⁷³ Die Impertinenz ist oftmals eine Folge dieser Missachtung der Regeln. Die Gesellschaft nimmt das Überschreiten ihrer Regeln oftmals als Taktlosigkeit auf, was den Dandy zunehmend in eine Außenseiterposition drängt.

Dilettantismus

Die dilettantische Kunstaübung des Dandys steht im Kontrast zur bürgerlichen Ernsthaftigkeit. Der Dandy bringt damit zugleich seine Verachtung der Gesellschaft zum Ausdruck, hat er es doch nicht nötig, irgendeine Fähigkeit zum Beruf auszubilden, um sein Überleben zu sichern. So ist auch der *écrivain-dandy* eigentlich eine unmögliche Existenz. Doch durch die Ablehnung jeglicher Ernsthaftigkeit des Schreibens, beispielsweise durch die Zurückweisung des Autorenernstes und ein beständiges Spiel mit dem Leser und den Lesererwartungen, sowie in der Hinwendung auf eine exklusive Anzahl von Lesern stilisiert der Dandy sein Schreiben zu einem Vergnügen und Zeitvertreib, wodurch er der bürgerlichen Einordnung des Schreibens als Arbeit entflieht.

Amoralität

Die Amoralität des Dandys äußert sich auf multiple Weise und im Widerspruch zu den bürgerlichen Werten. So galt er als unehrlich und betrügerisch, was beispielsweise im Topos der Suche nach einer reichen Witwe begründet ist, die den Dandy seiner Geldsorgen enthebt. Auch die dandystische Kälte und Gelassenheit wurden oftmals als moralisch verwerflich beurteilt, da sie dem

¹⁷² Vgl. Barbey d'Aureville: Über das Dandytum, S. 41.

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 59f.

Prinzip der christlichen Nächstenliebe widersprachen. Die kriminelle Ader des Dandys entspringt seiner Entstehungsgeschichte. Schon der *roué* erweckte die Vorstellung von Kriminalität und Brutalität. Er galt als Mann von Welt, der weder Tugenden noch Prinzipien hatte, seinen Lastern aber ein verführerisches Ansehen zu geben verstand und sie durch Würde und Esprit veredelte. Er war ein Mann, der sich alles erlauben konnte: Unverfrorenheit und Kühnheit rechtfertigten seine Laster und seinen Ehrgeiz.¹⁷⁴ Viele Dandys verloren sich überdies in Schulden, um ihren teuren Lebensstil zu finanzieren und als natürliche Folge ihrer Neigung zum Glücksspiel, was von den bürgerlichen Kreisen ebenfalls verurteilt wurde. Trotz seiner Nähe zum Verbrechen verbleibt der Dandy im Allgemeinen an den Randbereichen des Gesetzes, nutzt dieses zu seinem eigenen Vorteil aus und erhebt sich so darüber. Das unmoralische Verhalten des Dandys ist Folge eines Lebensstils, der von hedonistischen und egotistischen Beweggründen motiviert ist. Indem sich der Dandy nützlichen Beschäftigungen verweigert, entzieht er sich den Erwartungen, welche die Gesellschaft an ihn stellt und gerät somit in Widerspruch zu deren Normen. Der Dandy bewahrt seine Unabhängigkeit, pflegt den Müßiggang und tut einzig, was er will. Er verweigert sich somit den gesellschaftlichen Pflichten, die ihn in die Abhängigkeit treiben und seinem Dandytum ein Ende setzen würden. Die Erklärung des Ästhetischen zum Existenzideal stellt »immer auch einen Protest gegen herrschende Lebensbedingungen dar«¹⁷⁵ und ist somit im Bereich von Ethik und Moral zu verorten.

¹⁷⁴ Vgl. Mercier, Louis-Sébastien: *Tableau de Paris*, Bd. 3. Amsterdam 1784, S. 295.

¹⁷⁵ Wolfgang Welsch, zitiert von Zimmermann, Jutta: "Einleitung: Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft." In: Zimmermann, Jutta / Salheiser, Britta (Hgg.): *Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft*. Berlin 2006, S. 9-24, hier S. 12.

c. Tabu und Tabubruch

i. Zum Tabubegriff

Tabus sind unbewusste soziale Wirkungsmechanismen, die sich im Bewusstsein als *das, was man nicht tun, denken oder sagen darf* manifestieren.¹⁷⁶ Dementsprechend gibt es Handlungs-, Denk- und Sprachtabus. Tabus stellen sich als Meidungsgebote dar und unterscheiden sich von Verboten, die im Gegensatz zu Tabus explizit formuliert sind. Nicht jedes Meidungsgebot stellt sich jedoch als Tabu dar. Für dieses ist ein Annäherungsverbot wirksam, das emotional verhaftet ist. Tabus sind zeit- und ortsspezifisch und damit wandelbar. Am Tabusystem sind drei Elemente beteiligt: Tabugeber, Tabunehmer und Tabuwächter. Tabugeber verfügen über die Macht, Tabus zu setzen. Diese muss ihnen von den Tabunehmern konstant attestiert werden. Die Tabuwächter können mit dem Tabugeber identisch sein oder institutionalisiert in Erscheinung treten, beispielsweise als öffentliche Meinung, Religion oder Medien.¹⁷⁷ Tabus spielen eine wichtige Rolle im Sozialsystem einer jeden Gesellschaft. Sie stecken Grenzen ab und geben so eine Orientierung, wie weit ein Individuum im sozialen Gefüge gehen darf. Tabus dienen folglich der Verhaltensregulierung und sind ein Mittel der sozialen Kontrolle.¹⁷⁸ Indem durch institutionalisierte Tabubereiche¹⁷⁹ individuelles Abweichen von vornherein gehemmt werden soll, dient das Tabu dem Status quo der Gesellschaft. Durch die Beanspruchung universaler Geltung und dem, wenn auch subtilen, sozialen Zwangscharakter des Tabus wird Individualität jedoch unterdrückt. Der Kampf zwischen Ich und Gesellschaft kann sich potentiell also auch auf der Ebene des Tabus manifestieren. Sobald die unbewusste Wirkungsweise der Tabus, die sich im Laufe der Sozialisation ausbilden, bewusst und damit rational analysierbar wird, kann das Individuum den Nutzen eines Tabus akzeptieren oder in Frage stellen. Obwohl das Wort *tabu* bereits seit dem 18. Jahrhundert in Europa Verbreitung fand, war seine Bedeutung doch lange auf den magischen und religiösen Kontext

¹⁷⁶ Vgl. Webster, Hutton: *Taboo. A Sociological Study*. New York 1973, S. 1.

¹⁷⁷ Vgl. Kraft: *Tabu*, S. 130f.

¹⁷⁸ Vgl. Reimann, Horst: "Tabu." In: Görres Gesellschaft (Hg.): *Staatslexikon. Recht, Wirtschaft, Gesellschaft*. In fünf Bänden. 7., völlig neu bearb. Aufl., Bd. 5, Freiburg u.a. 1989, S. 420-421, hier S. 421.

¹⁷⁹ Tabus entstehen nicht grundsätzlich aus sich selbst heraus, sondern werden oftmals von einer gesellschaftlichen Institution geschaffen (z.B. Mediziner, Magier, Priester, König, öffentliche Meinung).

beschränkt.¹⁸⁰ In den letzten Jahren erlebte die Tabuforschung jedoch eine deutliche Spezialisierung.¹⁸¹ Der Begriff *tabu* stammt ursprünglich aus dem Polynesischen und wurde 1777 von James Cook in England verbreitet. Das Wort setzt sich zusammen aus *ta* (kennzeichnen, markieren) und *pu* (kräftig, intensiv), bedeutete also zunächst etwas stark Markiertes¹⁸² und diente dann der Beschreibung von etwas Unberührbarem und Heiligem. Das Tabu wirkte als ein Meidungsgebot, z.B. bestimmte, meist geheiligte Gegenstände, Personen oder Orte zu berühren oder zu betreten. Die Verletzung dieser Grenze führt zum Tabubruch, der sowohl Reinigungsrituale wie auch Isolation, in einzelnen Fällen sogar den Tod des Tabubrechers nach sich ziehen kann. Von dem unberührbaren Tabu-Objekt geht eine große Macht, das so genannte *mana*, aus. Es ist ein Geheiligtes, das weder erzürnt noch beeinträchtigt werden darf. So wird es von einer institutionalisierten Person, meist dem Stammesältesten oder dem Priester, tabuisiert.¹⁸³ Trotz seiner Irrationalität wirkte das Tabu, gerade in Naturvölkern, deren gesellschaftliches System stark auf Aberglaube und Mystik beruhte, extrem auf die Menschen ein. Erst im Prozess der Säkularisierung und Rationalisierung wurden Tabus wandelbarer. Einst unhinterfragbare Handlungsmechanismen wurden rational analysierbar und enthüllten so die Fragwürdigkeit einer Handlung oder, im Falle des Tabus, einer Nichthandlung. Die Enttabuisierung der Glaubenssysteme im Zuge der wissenschaftlichen Erkenntnis führte schließlich zu unserer heutigen aufgeklärten und rationalen Welt. Im Zuge dieses

¹⁸⁰ S. die Untersuchungen von Frazer, James Georg: *The Golden Bough*. New York 1960; Douglas, Mary: *Purity and Danger. An analysis of concepts of pollution and taboo*. London 2003 [1966]; Steiner, Franz: *Taboo, truth, and religion*. New York 1999 [1956]; Freud, Sigmund: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. Frankfurt a.M. 1972 [1913]; Webster: *Taboo*.

¹⁸¹ Neben der linguistischen Tabuforschung (Balle, Christel: *Tabus in der Sprache*. Frankfurt a.M. 1990; Schröder: Semiotisch-rhetorische Aspekte von Sprachtabus) findet sich die interkulturelle Tabuforschung (Schröder, Hartmut: "Interkulturelle Tabuforschung und Deutsch als Fremdsprache." In: *Deutsch als Fremdsprache* 4 (1998), S. 195-198.), die medienkulturelle Tabuforschung (Joos: *Das verbotene Bild*), die juristische Tabuforschung (Deppenheuer, Otto: *Recht und Tabu*. Wiesbaden 2003) sowie weiterhin die soziologische Tabuforschung (Seibel, Karin: *Zum Begriff des Tabus. Eine soziologische Perspektive*. Frankfurt a.M. 1990; Kraft, Hartmut: *Tabu. Magie und soziale Wirklichkeit*. Düsseldorf u.a. 2004). Jürgen Tabor beschäftigt sich in *Tabu und Begehren* (Tabor, Jürgen: *Tabu und Begehren: Metaphern einer Revolte*. Wien 2007) unter anderem mit der Philosophiegeschichte der Tabuüberschreitung von Protagoras bis Kristeva, während der Band *Geschlecht als Tabu* (Frietsch, Ute u.a. (Hgg.): *Geschlecht als Tabu: Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht*. Bielefeld 2008) Tabus innerhalb des Körper- und Genderdiskurses untersucht.

¹⁸² Vgl. Betz, Werner: "Tabu – Wörter und Wandel." In: *Meyers Enzyklopädisches Lexikon* 23. Mannheim u.a. 1978, S. 141-144, hier S. 141.

¹⁸³ Vgl. Schulmeister, Otto: "Die Säkularisierung der Macht und der Staat" In: Spatenegger, Hans (Hg.): *Macht und Moral. Zur politischen Kultur unserer Gesellschaft*. Salzburg 1987, S. 71-76, hier S. 73.

gesellschaftlichen Wandels sind Tabus jedoch nicht verschwunden; sie haben sich vielmehr verändert. Eine Gesellschaft kann ohne Tabus nicht funktionieren, denn sie sind elementare Bestandteile des sozialen Gefüges und weisen eine hohe Interdependenz zu Moral, Sitte, Konventionen, Normen, Regeln und Verboten auf. Indem Tabus Konformität sichern, stabilisieren sie das gesellschaftliche Miteinander. Umgekehrt stellen Tabubrüche eine potentielle Bedrohung der Gesellschaft dar. Werden Tabus jedoch zwanghaft aufrechterhalten, beispielsweise zur Sicherstellung von Macht, so können Tabubrüche durchaus erwünscht sein, denn sie können überfällige Entscheidungen und Debatten initiieren. Tabubrüche können folglich die Fortentwicklung einer Gesellschaft sichern.

In den Stammesgesellschaften wurde der Tabubruch in der Regel gefürchtet. Der Tabubrecher stellte eine Gefahr für sich und die Gemeinschaft dar, da die Verletzung des Heiligen im Glaubenssystem der Naturvölker immer eine Konsequenz nach sich zieht. Dabei ist die Gefahr, die von dem Tabu-Objekt ausgeht, überhaupt nicht fassbar. Das Tabu wirkt aus sich selbst heraus. Es braucht keine reale Grundlage, da es mystischen Ursprungs ist. Es rührt an die Angst der Menschen und ermöglicht dem Tabuwächter so Kontrolle über die Gemeinschaft. Die meisten Tabus der Naturvölker treten an rituellen Übergangspunkten auf: Geburt, der Übergang des Kindes zum Mann beziehungsweise zur Frau, Heirat, Krankheit und Tod. Menstruierende und schwangere Frauen waren tabu, da man glaubte, sie seien bösen Dämonen oder Geistern ausgesetzt.¹⁸⁴ Die Gemeinschaft unternahm während dieser Zeit zahlreiche Vorsichtsmaßnahmen, darunter auch die Isolation der betroffenen Frau, die sich anschließend einem Reinigungsritual unterziehen musste.¹⁸⁵ Häufig wurden Zwillinge und behinderte Kinder getötet, da in ihnen ein Dämon vermutet wurde.¹⁸⁶ Krankheit und unerwarteter Tod wurden unter Umständen auf einen Tabubruch des Betroffenen zurückgeführt.¹⁸⁷ Zudem wurde befürchtet, dass der Dämon, der der Person die Krankheit oder den Tod gebracht hatte, auch den Rest der Gemeinschaft befallen werde.¹⁸⁸ Dementsprechend wurden Kranke und Tote so schnell wie möglich isoliert. Unter Umständen wurde der Ort, an

¹⁸⁴ Vgl. Webster: Taboo, S. 50.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 70.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 59. Zu den Tabus rund um Schwangerschaft und Fruchtbarkeit vgl. ebd., S. 49-109.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 22.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 167.

dem der Tod eintrat, verlassen und mit einem Tabu belegt.¹⁸⁹ Während dämonische Kräfte tabuisiert wurden, um die Verunreinigung der Gemeinschaft zu vermeiden, wurden heilige Kräfte tabuisiert, um deren Befleckung zu verhindern.¹⁹⁰ Heilige Personen wie Priester, aber auch Gegenstände und Worte, die für Rituale gebraucht wurden sowie geheiligte Orte waren zugangsbeschränkt und der Öffentlichkeit entzogen, um ihre magische Kraft zu schützen.¹⁹¹ Die Naturvölker ordneten alles Unbekannte und Unerklärliche in den Bereich des Mystischen und Dämonischen ein. Das Unbekannte wurde aus Angst mit zahlreichen Tabus belegt, womit zugleich der gegenwärtige Zustand gewahrt wurde. Die soziale Funktion des Tabus war die eines Stabilisators des gesellschaftlichen Miteinanders. Mit dem Zuwachs an Erfahrungs- und Weltwissen differenzierte sich das Sozialgefüge. Gewohnheiten wurden zur Sitte, Tabubrüche zogen Verbote nach sich. Tabus sind in höher entwickelten Gesellschaften noch immer gültig und werden lediglich von anderen Institutionen instrumentalisiert: der Kirche, Monarchen, Diktatoren oder der öffentlichen Meinung.¹⁹² In der aufgeklärten Gesellschaft veränderte sich der Tabubegriff jedoch, um nun als eine Art Meidungsgebot zu fungieren.

ii. Der moderne Tabubegriff

Im Kontext der klassischen Tabus der Stammesgesellschaften spricht man meist von religiösen Tabus, im Gegensatz dazu in aufgeklärten Kulturkreisen von säkularisierten, profanen oder Quasi-Tabus.¹⁹³ Ich halte die Unterscheidung in *irrational* und *rational* Tabus für passender. Irrationale Tabus fußen auf Glauben und Aberglauben und können ihre soziale Funktion nur innerhalb einer Gemeinschaft ausüben, die diese Tabus unhinterfragt akzeptiert. Dagegen stellen rationale Tabus die Tabus einer aufgeklärten Gesellschaft dar. Innerhalb der rationalen Tabus muss erneut unterschieden werden zwischen alltäglichen, also

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 172.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 261.

¹⁹¹ Zum Tabu im Kontext des Heiligen vgl. ebd., S. 280-304.

¹⁹² Vgl. Katz, Daniel/Schanck, Richard L.: "Special Forms of Uniform Behaviour: Taboo, Ritual, and Verbal Stereotype." In: Dies.: *Social Psychology*. New York 1938, S. 55-92, hier S. 66.

¹⁹³ Bahrtdt spricht von »echten« und »Quasi-Tabus«, zwei wenig konkrete Begriffe angesichts seiner Bemerkung, dass die »echten«, oder »richtigen« (Seibel: Zum Begriff des Tabus, S. 7) Tabus religiöse, die »Quasi-Tabus« dagegen die einer säkularisierten Industriegesellschaft sind (vgl. Bahrtdt, Hans Paul: "Wohlstands-Tabus." In: *Magnum. Zeitschrift für modernes Leben* 36 (Juni 1961), S. 54-56, hier S. 54).

profanen sowie *existentiellen* Tabus.¹⁹⁴ Erstere sind verstärkt individuell ausgerichtet und wirken zwischen einzelnen Menschen und Gemeinschaften.¹⁹⁵ Ihre Überschreitung ist nicht systembedrohend. Existentielle Tabus sind dagegen systemstabilisierend, so dass ein Tabubruch die Gesellschaft in ihrer Gesamtstruktur bedroht. Der Unterschied zwischen irrationalen und rationalen Tabus liegt darin, dass die ursprünglichen, irrationalen Tabus die Beziehung zwischen dem Menschen und dem Heiligen regulieren. Ein Tabubruch wird nicht sozial von der Gemeinschaft sanktioniert, vielmehr ist es das geheiligte beziehungsweise das böse Objekt selbst, welches die Sanktion durchführt - oder sein irdischer Vertreter (der oder die Tabuwächter, z.B. ein Mediziner, Magier, Priester oder ein von Gottes Gnaden eingesetzter Monarch).¹⁹⁶ Rationale Tabus regulieren dagegen das gesellschaftliche Miteinander. Diese Tabus werden von der Gesellschaft, in der Regel von der öffentlichen Meinung, institutionalisiert. Sie wirken unbewusst als »gesellschaftliche 'Selbstverständlichkeiten' und erhalten so eine wichtige soziale Funktion der Verhaltensregulierung, der Etablierung von Grenzen, der Anerkennung von Autoritäten.«¹⁹⁷ Das Anrühren eines Tabus wird bewusst, sobald Emotionen wie Scham, Ekel, Entsetzen, Peinlichkeit und Furcht aber auch Gewissensbisse und Schuldgefühle einsetzen. Die plötzliche Bewusstwerdung des Tabus setzt zugleich einen Reflexionsprozess in Gang, infolgedessen der Sinn des Tabus, die mit seiner Errichtung bezweckte Absicht, zumindest nachvollziehbar wird. Dies ist das Paradox des modernen Tabus: Man weiss, was man nicht wissen soll, »[m]an trägt das Böse mit sich herum.«¹⁹⁸ War die soziale Struktur früher noch gottgegeben und unhinterfragbar, so wurde sie im Zuge der Aufklärung und Demokratisierung differenzierter, bewusster und erklärbar. Wir kennen die Regeln der Gesellschaft, ihre Notwendigkeiten und ihre Strukturen. Doch damit

¹⁹⁴ Der Begriff des existentiellen Tabus wurde von Depenheuer eingeführt (vgl. Depenheuer: *Recht und Tabu*, S. 20), der diesem eine Vielzahl »kleiner Tabus« (ebd.), motiviert durch Takt oder *Polical Correctness*, gegenüberstellt.

¹⁹⁵ Vgl. Seibel: *Zum Begriff des Tabus*, S. 19f. Seibel unterscheidet jedoch nur zwischen profanen und religiösen Tabus. Die Verwendung des Wortes profan für Tabus, deren Bruch einerseits funktional, aber auch dysfunktional (S. 20) sein kann, erscheint mir jedoch problematisch und semantisch unglücklich gewählt. Seibel wählt den Begriff »religiöse Tabus« (S. 26), um das zu beschreiben, was besser als existentielles Tabu bezeichnet wird, nämlich ein solches, das als strukturelles Verbot die Ordnung sichert. Auch dieser Begriff ist m. E. unglücklich gewählt, da es nicht um religiöse Tabus im eigentlichen Sinn geht, also nicht um auf Glauben basierende Tabus (Seibel führt unter anderem das Beispiel des Inzests an).

¹⁹⁶ Vgl. Webster: *Taboo*, S. 372.

¹⁹⁷ Reimann: *Tabu*, S. 420.

¹⁹⁸ Bahrtdt: *Wohlstands-Tabus*, S. 54.

wissen wir auch, wo erwünschtes und erlaubtes Handeln endet. Tabus sind vom Unterbewusstsein ins Bewusstsein gerückt. In ihnen kommt der Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft zum Ausdruck.

Irrationale Tabus, besonders die magischen, waren mit dem ihnen innewohnenden Verbotscharakter auch an der Entstehung des Naturrechts beteiligt.¹⁹⁹ Auf diese Weise trat der sozial-regulative Charakter des Tabus stärker in den Vordergrund. Mit der Zurückdrängung des Religiösen in einen abgesonderten Bereich im Prozess der Säkularisierung und der Differenzierung der Gesellschaft verdrängte das rationale Tabu als soziologisches Element das irrationale in den nun privaten Bereich der Religion. Die gesellschaftliche Wirkungskraft, die früher von dem irrationalen Tabu ausging, übertrug sich damit auf das rationale Tabu, das sich aus ersterem heraus entwickelte. Der Begriff *Tabu* füllte in England und Europa eine Sprachlücke, aus der sich die Bedeutungsverschiebung aus dem magischen beziehungsweise religiösen Bereich in den aufgeklärten und rationalen erklärt.²⁰⁰ Das irrationale Tabu ist in erster Linie ein Erkenntnistabu. Es verbietet, das Heilige und auch das Böse zu hinterfragen oder überhaupt damit in Kontakt zu treten.²⁰¹ Die Macht, die von ihm ausgeht, soll unangetastet bleiben. In diesem Sinne kann ein Tabu in einer aufgeklärten Gesellschaft nicht wirken. Das Streben nach Erkenntnis steht dem entgegen. Dementsprechend wurde der Tabubegriff in England so verwendet, dass er all das bezeichnete, was sozial und sittlich unerwünscht war.²⁰² Was in Polynesien noch ein Erkenntnistabu war, wurde in Europa zu einem Handlungs- und Sprachtabu. Das Tabu stand fortan im Kontext des sozialen Handelns.

¹⁹⁹ Vgl. Webster, der den Aspekt des Privateigentums erwähnt, das mit einem Tabu markiert wurde (Taboo, S. 344). Vgl. auch Depenheuer: Recht und Tabu, S. 7.

²⁰⁰ Vgl. Seibel: Zum Begriff des Tabus, S. 85 sowie S. 93-105.

²⁰¹ Shattuck setzt den Bruch mit dem Erkenntnistabu bei Bacon an (vgl. Shattuck, Roger: *Tabu. Eine Kulturgeschichte des verbotenen Wissens*. München u.a. 2003, S. 50). Damit wäre dies der Beginn des Übergangsprozesses vom irrationalen zum rationalen Tabu. In der heutigen Wissensgesellschaft sind Erkenntnistabus kaum noch denkbar.

²⁰² Vgl. Seibel: Zum Begriff des Tabus, S. 104f.

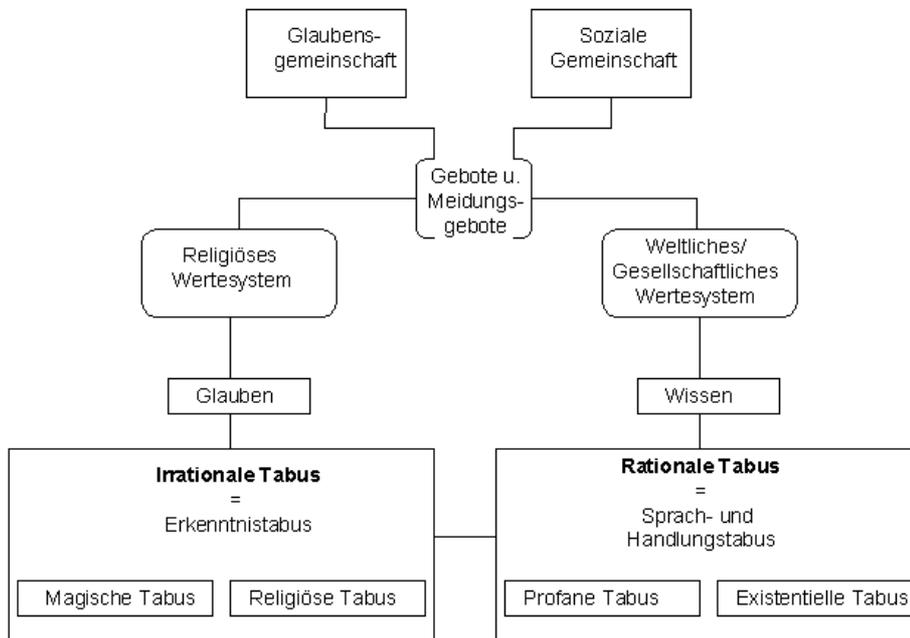


Abb. 1: Tabusystem

iii. Tabus in ihrer soziologischen Funktion

Als Phänomen sozialen Handelns steht der Tabubruch in unmittelbarem Gegensatz zur Norm.²⁰³ Er ist somit der Moral – konkreter: der Sozialmoral – untergeordnet, die die Rechte und Pflichten, die Ge- und Verbote im Umgang mit anderen Individuen der Gesellschaft aufgrund von Übereinkunft regelt.²⁰⁴ Äußerlich spiegelt sich die Moral in Handlungen und Meinungen, innerlich in Gefühlen und Handlungsmotiven.²⁰⁵ Sie zeigt sich folglich in den Konventionen und Normen einer Gesellschaft.²⁰⁶ Dass aber auch das Tabu dazugehört, wird

²⁰³ Vgl. Tabor: Tabu und Begehren, S. 24. Zur problematischen Entwicklung der soziologischen Tabutheorie vgl. Seibel: Zum Begriff des Tabus, S. 225ff.

²⁰⁴ Vgl. Brülisauer, Bruno: *Moral und Konvention. Darstellung und Kritik ethischer Theorien*. Frankfurt a.M. 1988, S. 19.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 30.

²⁰⁶ Vgl. Kaufmann, Arthur: "Moral" In: Görres-Gesellschaft (Hg.): *Staatslexikon: Recht, Wirtschaft, Gesellschaft*. In 5 Bänden. 7., völlig neu bearb. Aufl., Bd. 3, Freiburg u.a. 1987, S. 1219-1227, hier S. 1219.

kaum erwähnt.²⁰⁷ Tabus sind, ebenso wie Normen, Verhaltensregulatoren, die Konformität und so gesellschaftliche Stabilität sichern. So wie sich das implizite Tabu vom expliziten Verbot unterscheidet, gestalten sich auch die Normen, Konventionen und Sitten als implizit, im Gegensatz zu expliziten Pflichten und Vorschriften. Sie sind Agenten der Moral, unbewusst agierende und unhinterfragt übernommene Verhaltensweisen.²⁰⁸ Sie sind dafür verantwortlich, dass die Werte und Ziele der Gesellschaft, die sich in der Moral spiegeln, gesichert werden. In diesem Kontext ist auch der Begriff der Tugend einzuführen. Die Tugenden verweisen auf die höchsten Werte einer Gesellschaft. Sie spiegeln das erwünschte Verhalten, entsprechen also den Normen, Konventionen und Sitten. Konträr dazu stehen die Untugenden, unerwünschtes Verhalten und das, was tabuisiert ist. Untugenden werden häufig als Sünden bezeichnet, ein Begriff der dem religiösen Bereich entstammt und auf den irrationalen Ursprung des Tabus verweist. Es ist also zu vermuten, dass das magische Tabu beim Übergang der Stammesgesellschaft zur modernen Gesellschaft zur religiösen Sünde wurde. Das erklärt auch die Tatsache, dass Cook in England kein Äquivalent zum Tabu fand. In der polynesischen Stammesgesellschaft waren Politik und Religion nicht getrennt, sondern bildeten eine Einheit. In England war das anders. Das Tabu war dort bereits gespalten in das religiöse Tabu (Sünde) sowie das moralische Tabu, für das es kein Wort gab, das sich aber in Anstand, Scham usw. äußerte. Für dieses Phänomen wurde nun der Begriff *Tabu* eingeführt.²⁰⁹ Das rationale Tabu ist also Teil der Moral einer Gesellschaft. Die Moral reguliert das soziale Handeln unter Berücksichtigung der Werte und Normen einer Gesellschaft. Verstöße gegen die Moral werden von der Gemeinschaft unter Umständen hart sanktioniert.²¹⁰ Im Gegensatz zum Recht unterliegt die Sanktion keiner staatlichen Autorität, sondern allein der Gemeinschaft. Die öffentliche Meinung

²⁰⁷ Webster schreibt vorsichtig: »It is probable, moreover, that various taboos developed into rules of etiquette whose violation involved only vague public disapproval or, at the most, some degree of social ostracism« (Webster: *Taboo*, S. 369). Das Verhältnis von tabuisiertem Wissen und Moral ist Thema der essayistischen Auseinandersetzung mit dem Tabu bei Shattuck. Das Thema wird auch in der medienkritischen Forschung gestreift, vgl. Joos: *Das verbotene Bild. Eine erschöpfende Darstellung und Analyse des Verhältnisses* findet sich aber bei beiden nicht.

²⁰⁸ Vgl. Kaufmann: *Moral*, S. 1226. Dabei ist die Konvention jedoch wandelbarer als Sitte und Norm und bezieht sich mehr auf äußerliche und variable Anstandsregeln (vgl. ebd.). Der Konvention mangelt es - im Unterschied zur Sitte - an einem »Zwangsapparat [s]« (Weber 1967, S. 80), allerdings ist der Übergang von der Sitte zur Konvention fließend (vgl. Weber, Max: *Rechtssoziologie*. Aus dem Manuskript hgg. und eingeleitet von Johannes Winckelmann. Neuwied am Rhein u.a. 1967, S. 81), weshalb die Begriffe hier unter dem der Moral subsumiert werden.

²⁰⁹ Vgl. Seibel: *Zum Begriff des Tabus*, S. 75.

²¹⁰ Vgl. Hillmann, Karl-Heinz: *Wörterbuch der Soziologie*. 5., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2007, S. 798.

spielt hier eine wichtige Rolle: So wie es Tabuwächter gibt, gibt es auch Moralhüter. Unmoralisches Verhalten folgt dem Muster des Tabubruchs: die erwartete unhinterfragte Fügung unter das normale und akzeptierte Verhalten wird verweigert und ins Gegenteil verkehrt. Es kommt zu abweichendem, abnormem Verhalten. Die Gültigkeit einer Norm ist abhängig vom Grad der Verinnerlichung unter den Mitgliedern der Gesellschaft, was wiederum vom Sozialisierungsprozess bestimmt ist.²¹¹ Wie Tabus bieten Normen soziale Orientierung; sie stecken einen Bereich ab, innerhalb dessen normales, akzeptiertes und erwünschtes Verhalten möglich ist. Alles, was darüber hinausgeht, führt zu Sanktionen.

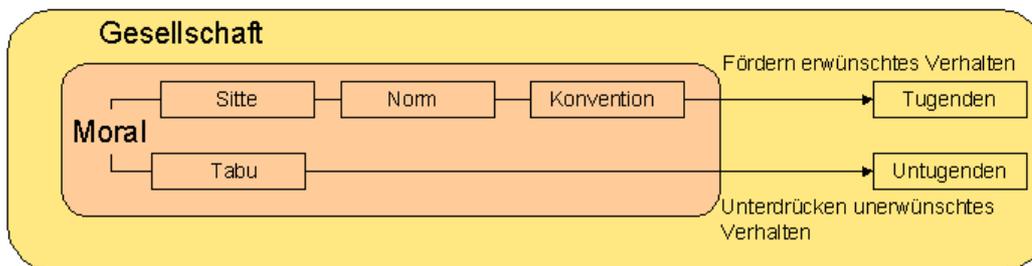


Abb. 2: Tabu im Moralsystem

Normen und Tabus haben einen arbiträren Charakter: Sie wirken einerseits als ideelle Handlungsanleitung dessen, was man tun beziehungsweise unterlassen soll, andererseits lassen sie uns erahnen, was wir in Bezug auf das Handeln und Unterlassen anderer zu erwarten haben.²¹² Ein weiterer Hinweis auf den Zusammenhang zwischen Tabus und Normen liegt in ihrem Ritualcharakter begründet. Die Handlungen, die ihnen unterliegen, sind repetitiver Art. Das ursprüngliche, irrationale Tabu stand dem Ritual sehr nahe. Mit diesem wurde einer Gottheit oder einem Heiligtum Ehrerbietung erbracht. Ein solcher Vorgang unterlag vielen Beschränkungen: den Tabus. Wie Tabus traten Rituale häufig an kritischen Übergangspunkten des Lebens auf und gewannen so einen zyklischen Charakter.²¹³ Dieser heilige Charakter von Ritualen trat immer stärker zurück, zugunsten einer alltäglichen und darum abgekürzten Handlung, wie Begrüßung und Danksagung. In diesem Sinne sind Rituale zu Konventionen geronnen.²¹⁴ Konventionen, Sitten und Normen werden unhinterfragt ausagiert. Man tut es, weil man es so gewohnt ist, weil es alle anderen tun und weil man es nicht anders

²¹¹ Vgl. Kaufmann: Moral, S. 1224.

²¹² Vgl. Goffmann, Erving: *Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung*. Frankfurt a.M. 1982, S. 140.

²¹³ Zum Zusammenhang von Tabu und Ritual vgl. Katz/Schanck: *Special Forms of Uniform Behaviour*, S. 76ff.

²¹⁴ Vgl. Hillmann: *Wörterbuch der Soziologie*, S. 755.

kennt. *Man macht es eben so*. Damit stellen sich diese Formen sozialen Handelns exakt als Gegenstück des Tabus dar, dem *was man eben nicht macht*. Beide sind unhinterfragte und gewohnheitsmäßige Verhaltensweisen, die im Prozess der Sozialisation erlernt und im Laufe des Lebens kontinuierlich angepasst werden. Sie ermöglichen Orientierung, geben Verhaltensschemata und garantieren Sicherheit im sozialen Umgang miteinander. Auf diese Weise dienen sie der Herausbildung von Identität: das Individuum weiss um seine Rolle und Position in der Gemeinschaft.

iv. Tabubruch

Während das Tabu in der Gemeinschaft verankert ist, stellt sich der Tabubruch als individuell motiviert dar. Tabubrüche sind ambivalent. Einerseits bedrohen sie die Gesellschaft, andererseits ermöglichen sie sozialen Wandel. Tabubrüche irrationaler Tabus erfolgen unbewusst, da diese Tabus selbst unbewusst wirken. Für die folgende Untersuchung sind diese Tabubrüche jedoch irrelevant. Rationale Tabus können hingegen bewusst durchbrochen werden, da die Analyse der gesellschaftlichen Ordnung dem Tabubrecher Orientierung bietet. Enttabuisierungen erfolgen dementsprechend, wenn »unter Berufung auf die in rationalen Gesellschaften geforderte fortwährende Legitimation von Autoritäten Verbote und Handlungsbeschränkungen abgebaut werden, weil die sie begründeten Werte 'sinnlos' oder 'bedeutungslos' geworden sind.«²¹⁵ In der bewussten Tabuverletzung manifestiert sich ein latenter sozialer Konflikt.²¹⁶ Nichtsdestotrotz bleibt der Tabubruch eine riskante Aktion, denn die Reaktion der anderen lässt sich zwar einkalkulieren, aber nicht mit Sicherheit voraussagen. Von Bewunderung bis zum Ausschluss aus der Gemeinschaft ist vieles möglich. Ein kalkulierter Tabubruch erfordert also ein genaues Einschätzen der Situation. Jürgen Tabor bezeichnet die Tabuüberschreitung dementsprechend als etwas »Gefahrvolles und Intensives«, dem subversive Kraft eignet.²¹⁷

Was ist zunächst der Grund für einen Tabubruch, was motiviert den Tabubrecher eine derart riskante Situation einzugehen? Der Tabubruch stellt sich als Abweichung von den geltenden Normen und Werten einer Gesellschaft dar und muss insofern in einer Infragestellung oder sogar einer Nichtübereinstimmung

²¹⁵ Dahrendorf im *Wörterbuch der Soziologie*, zitiert nach Seibel: Zum Begriff des Tabus, S. 5.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 16.

²¹⁷ Vgl. Tabor: Tabu und Begehren, S. 12.

mit diesen Werten begründet sein. Es gibt also einen Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft. Hartmut Kraft bezeichnet Tabubrüche dementsprechend als »Indikatoren für Identitätsveränderungen«. ²¹⁸ Das Individuum akzeptiert die Schranken der Gemeinschaft nicht länger. Dies kann mehrere Gründe haben: Wissensdurst, Erfahrungshunger, Neugier, Zweifel oder ein Streben nach Individualität und Unabhängigkeit. Bei der Erfüllung dieser Sehnsüchte kann ein Tabu sowohl bewusst wie auch unbewusst gebrochen werden. Doch nur der bewusste Tabubruch erlaubt es, die Strategien dieser Aktion zu verfolgen. Zur Erkenntnis eines Tabus bedingt es ein gewisses soziologisches Verständnis. Das Individuum muss die Rollen und die Strukturen der Gesellschaft, in der es sich bewegt, klar analysieren. So entwickelt es ein Taktgefühl, das bereits ein subtiles Spiel und Austarieren der Grenzen der Gesellschaft ermöglicht. Das Individuum erkennt, wie weit es gehen kann und weiss damit genau, wann es zu weit geht. Erfolgt der Tabubruch auf einer Ebene, die andere Menschen unmittelbar betrifft, so stellen sich bei diesen die für einen Tabubruch typischen Emotionen von Erstaunen, Ekel, Scham, Furcht usw. ein. Ist sich der Tabubrecher seiner Abweichung jedoch bewusst und akzeptiert er, sobald er sich zu einer solchen Aktion entschließt, das Tabu und womöglich weitere Regeln der Gesellschaft nicht mehr bereitwillig oder lehnt diese sogar ab, so bleibt ihm die Belastung durch Gewissensbisse oder Schuldgefühle erspart. ²¹⁹ Nun zeigen sich die Folgen des Tabubruchs. Wenn die Gemeinschaft ihre Normen stark verinnerlicht hat und ihnen große Bedeutung zuschreibt, wird der Tabubrecher entweder sanktioniert, ihm also mit Misstrauen, eventuell sogar mit temporärem oder dauerhaftem Ausschluss aus der Gemeinschaft begegnet. Er kann auch zur Zielscheibe von Spott und Hohn werden; die Bandbreite sozialer Ächtung bietet einen großen Spielraum. Gibt es aber viele Individuen, denen die

²¹⁸ Kraft: Tabu, S. 177. Der Mechanismus des Tabubruchs ist bislang nur wenig untersucht worden. Die Aufsatzsammlung *Tabu und Tabubruch in Literatur und Film* widmet sich der Untersuchung von literarischen und filmischen Inszenierungen von Tabus und Tabubrüchen der Moderne und Postmoderne (Braun: Tabu und Tabubruch in Literatur und Film). Vito Pinto untersucht den Tabubruch beim US-Sänger Marilyn Manson unter theaterwissenschaftlichem Aspekt von Inszenierung und Theatralität (Pinto, Vito: *(Selbst-)Inszenierungen als gesellschaftliche Provokation: Tabubruch und Transgression bei "Marilyn Manson"*. Berlin 2006). Tabor betrachtet das Begehren als den Gegensatz des Tabus, so dass das Streben nach Erkenntnis sowie anderen, der Realität entgegenstehenden Möglichkeiten der Existenz zum Tabubruch führen (Tabor: Tabu und Begehren). Tabor dokumentiert die Philosophiegeschichte der Tabuübertretung sowohl in ihrer Ausprägung als Normkritik als auch der verwandten Motivation im persönlichen Begehren, um der Revolte in der Kunst nachzuspüren.

²¹⁹ Unbewusste Tabubrüche stabilisieren die Normen dagegen, sowohl gesamtgesellschaftlich aufgrund der auf die Empörung folgende Diskussion, als auch individuell aufgrund des Gefühls der Reue und Scham (vgl. Hahn, Alois: "Transgression und Innovation." In: Helmich, Werner u.a. (Hgg.): *Poetologische Umbrüche: romanistische Studien zu Ehren von Ulrich Schulz-Buschhaus*. München 2002, S. 452-465, hier S. 454f.)

gesellschaftlichen Regeln und Werte obsolet erscheinen, wobei der Tabubrecher aber der erste oder einer der wenigen ist, die diese innere Distanz nach außen tragen, so kann ihm durchaus Wohlwollen und Bewunderung zufließen. Er kann sogar Macht gewinnen, sich eventuell sogar zur Leitfigur erheben als jemand, der eine Verbesserung der Ordnung anstrebt. In diesem Fall muss er dem aktuellen System jedoch etwas entgegensetzen haben. Daran wird deutlich, dass auch die gesellschaftlichen Machtstrukturen variabel sind und zwar abhängig von den akzeptierten Werten und Normen einer Gesellschaft. Einigt sich eine Gruppe von Menschen auf eine neue Ordnung, so bedroht sie die bestehende. Es kommt zu einer Opposition und damit zwangsläufig zum Machtkampf, aus dem eine Gruppe gestärkt, die andere geschwächt hervorgeht. Nur so kann sich eine Gesellschaft weiterentwickeln. Tabubrüche können somit im Fall von existentiellen Tabus zu mehr Weltwissen und damit mehr Erfahrung sowie zu einem aufgeschlosseneren Umgang miteinander führen.

d. Die soziologische Position des Dandys als Abweichler

Im historischen Prozess der Herausbildung liberaler Gesellschaften kommt es zwangsläufig zu Konflikten mit den tradierten Normen der Gesellschaft. In der pluralistisch-liberalen Gesellschaft der Gegenwart ist dies weniger bedrohlich, da es viele variable Lebensstile gibt; Abweichung ist, wenn auch nicht normal, so doch zulässig. Problematischer war die Situation jedoch im großen Umbruchprozess der europäischen Demokratisierungsbewegungen. Die Französische Revolution forderte Freiheit und Gleichheit für jedermann. Man konnte die Liberalisierung der Lebensverhältnisse als Chance sehen, es gab jedoch einzelne, welche die drohende Nivellierung als bedrohlich empfanden und dem einen bedingungslosen Individualismus und ein rigoroses Unabhängigkeitsstreben entgegenstellten, darunter die Dandys. Für sie gab es weder den Schritt nach vorn, noch den zurück. Hinter ihnen lag eine Gesellschaft, die sinnentleert nur noch in der Ausführung formaler Konventionen und Verhaltensweisen existierte. Der Adel, einst Träger der ästhetischen Werte, war im Untergang begriffen und konnte die ihm zugedachte stilbildende Rolle nicht länger ausfüllen. In der frühen Mitte des 19. Jahrhunderts imitierte ein reich gewordenes Bürgertum den aristokratischen Lebensstil, ersetzte den Blutadel durch den Geldadel, war dabei jedoch - in den Augen des Dandys - ebenso geistlos. Der Blick in die Zukunft deutete auf eine uniformierte Gesellschaft, die

zunehmend von Geld, Zeit und materiellen Gütern beherrscht wurde. Was blieb dem Dandy also übrig? Er trug eine Attitüde gequälter Langeweile und gelassener Gleichgültigkeit zur Schau, denn die Welt konnte ihm nichts mehr bieten. Er verfolgte eine konsequente Anti-Strategie, um seine Verachtung des bestehenden Systems nach außen zu tragen. Schließlich übernahm er die Pflege der ästhetischen Werte sowie der aristokratischen Gepflogenheiten, die in einer utilitaristischen Welt als kontraproduktiv galten. Die permanente Oppositionshaltung des Dandys spiegelt sich in einem ganz speziellen Stil wider, der die Lokalisation des Dandys in den gesellschaftlichen Randbereichen begründet. Der Dandy legitimiert sich erst aus der spielerischen Abweichung von der Norm, was ihn konstant in den Bereich der Tabuverletzung führt. Er bedient sich der Strategie des abweichenden Verhaltens. Abweichendes, auch nonkonformistisches, Verhalten ist solches, das die Normen und Regeln der Gruppe, innerhalb derer man sich bewegt, ignoriert.²²⁰ Abweichendes Verhalten entsteht erst dann, wenn die anderen dieses als solches deuten. Die Beziehung des Individuums zur Gruppe ist also unerlässlich. Interessant ist in diesem Zusammenhang das bewusste abweichende Verhalten. In der Regel reagieren die anderen auf ein solches durch Irritation, Bestrafung, Verärgerung oder Belehrung. Hier wird deutlich, dass auch der Tabubruch eine Form des abweichenden Verhaltens darstellt, denn auch bei diesem muss der Tabubrecher mit Sanktionen rechnen. Hans Peter Dreitzel brachte den Begriff des abweichenden Verhaltens mit dem von Émile Durkheim geprägten Anomiebegriff in Verbindung. Anomie ist ein Zustand völliger Normlosigkeit, in dem sich die Affekte frei entfalten können.²²¹ Das Ich kann sich unbehindert ausbreiten und befreit sich von gesellschaftlichen Zwängen. Es bricht, soziologisch gesprochen, aus seiner Rolle aus. Die Balance zwischen Ich-Identität und Rolle kann nicht mehr aufrechterhalten werden. Die Ursache ist darin zu suchen, dass die mit der Rolle verknüpften Werte und Normen nicht mehr akzeptiert werden können und fragwürdig erscheinen. Soziale Rollen sind konventionell. Wird das zu erwartende Verhalten nicht vollzogen, so kommt es zu einer Störung des Rollenverhaltens und der Interaktionssituation.²²² Genau das bestimmt den Verhaltensmechanismus des Dandys, dessen oberstes Gebot es ist, immer das Gegenteil von dem zu tun, was von ihm erwartet wird. Sein abweichendes Verhalten ist dauerhaft. Damit wird die soziale Rolle des Dandys eine

²²⁰ Vgl. Dreitzel, Hans Peter: *Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft. Eine Pathologie des Alltagslebens*. 3., neubearbeitete Auflage. Stuttgart 1980, S. 23.

²²¹ Vgl. ebd.

²²² Vgl. ebd., S. 32 f.

abweichende. Er schafft sich eigene Normen und Regeln und damit eine eigene Kultur, die in Opposition zur übergeordneten Kultur steht. Das Dandytum wird so zu einer Subkultur.²²³ Wie jede Kultur bedingt auch die Subkultur einen Zusammenschluss von Individuen, was dem Individualitäts- und Originalitätsstreben des Dandys zunächst zuwiderzulaufen scheint, die grundlegende dandystische Paradoxie jedoch einmal mehr bestätigt. Tatsächlich war häufig ein Zusammenschluss von Dandys zu beobachten. Das zeigt sich an Kooperationen bei Zeitschriften wie *La Mode* in Frankreich mit Honoré de Balzac, Charles Lautour-Mézeray, Emile de Girardin und Eugène Sue oder dem *Yellow Book* in England mit Max Beerbohm, Ernest Dowson und Aubrey Beardsley. Hinzu kommen die berühmten Klubs (Watier's, Almack's), Cafés (Tortoni, Café Anglais), künstlerische Zusammenschlüsse wie die *Hydropathes* (Paul Bourget, Guy de Maupassant, Jules Laforgue, François Coppée) oder die *Jeunes-France* (Théophile Gautier, Petrus Borel, Gérard de Nerval). Die Opposition wurde dabei, auf vorrangig ästhetischer Ebene, gemeinsam ausagiert. Die dandystische Subkultur war nicht nur von innen legitimiert, sondern wurde durch Stigmatisierung auch von der Außenwelt an diese herangetragen. Das zeigt sich in offener Ablehnung, Beschimpfung, Zensur und an der sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts entzündenden Dekadenzdebatte, die abweichendes Verhalten physiologisch und psychologisch zu begründen suchte und den Dandy schließlich als entartet bezeichnete.²²⁴ Der Dandy wurde häufig als unmoralisch und asozial bezeichnet, was darin begründet liegt, dass die bürgerliche Moral auf die Gemeinschaft gerichtet war. Wer gegen die Moral der Gesellschaft verstößt, gilt als schlecht im fundamentalen Sinn, da er gegen die Grundlagen der Gemeinschaft verstößt und die soziale Identität in Frage stellt.²²⁵ Moral meint eben nicht nur die Ansprüche, die wir anderen gegenüber haben, sondern auch die Rücksichtnahme auf die Bedürfnisse der anderen. Diese sind dem Dandy in seinem Egotismus jedoch gleichgültig. Der Vorwurf des unmoralischen Handelns

²²³ Der Subkulturbegriff ist inzwischen umstritten. Aufgrund der zunehmenden Differenzierung, Individualisierung, der neuen Informations- und Kommunikationstechniken spricht man nun von Lebensstilen, pluralisierten Lebenswelten und Milieus (vgl. Vaskovics, Laszlo A.: "Subkulturen und Subkulturkonzepte." In: *Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen. Subkultur und Subversion* (2/Juni 1995), S. 11-23, hier S. 18). In dem hier vorliegenden Kontext des 19. Jahrhunderts lässt sich der Begriff jedoch verwenden.

²²⁴ Vgl. Nordau, Max: *Entartung*. 2 Bände. Berlin 1892/1893 als Kulminationspunkt der Debatte. Nordau widmet sich darin unter anderem Gautier, Baudelaire und Barbey d'Aurevilly.

²²⁵ Vgl. Tugendhat, Ernst: "Zum Begriff und zur Begründung von Moral." In: Bellut, Clemens / Müller-Schöll, Ulrich (Hgg.): *Mensch und Moderne. Beiträge zur philosophischen Anthropologie und Gesellschaftskritik*. Würzburg 1989, S. 145-164, hier S. 150f.

ist jedoch falsch. Auch der Dandysmus hat Normen und Werte, nur dass diese der gängigen und von der Majorität akzeptierten positiven Moral, in der sich die Überzeugungen der Gesellschaft spiegeln, nicht entsprechen. Das französische Künstlerdandytum der Bohème um 1830 sowie das dekadente Dandytum in Frankreich und England gegen Ende des 19. Jahrhunderts bildeten dementsprechend eine progressive Subkultur.²²⁶ Eine solche will das bestehende System ändern und ist mit einer kritischen Moral ausgestattet.²²⁷ Vertreter der kritischen Moral betrachten die positive, d.h. die allgemein gültige, Moral als überholt und als Hort von Vorurteilen und obsoleten Tabus. Sie sind Rebellen, Vorreiter, Aufklärer und Neuerer. Dandys, die sich als konservative Revolutionäre eigentlich gegen den Fortschritt wandten, forderten dennoch in impliziter Form oftmals eine fortschrittliche Moral, die mit den wirtschaftlichen und ökonomischen Entwicklungen Schritt hält, denn mit fortschreitender gesellschaftlicher Entwicklung wuchsen die Gestaltungsmöglichkeiten des eigenen Lebens, die jedoch zum größten Teil von der positiven Moral unterdrückt wurden. Individualität war nicht erwünscht, da sie den Zusammenhalt des Ganzen bedrohte.

Der Dandy unterstützte die Werte der bürgerlichen Masse nicht. Insbesondere die aufkommende Demokratie erschien ihm mit ihrem Gleichheitsanspruch als Bedrohung seiner Einzigartigkeit. Es kam zur Entfremdung. Die Normen der Gesamtgesellschaft – sei es das Frankreich nach der Julirevolution, sei es das viktorianische England mit seiner konstitutionellen Monarchie – waren so beschaffen, dass die kollektiven Interessen der aufstrebenden Industrienationen nicht verletzt werden sollten. Das bedeutete konkret: Utilitarismus statt Ennui, Ökonomie statt Kunst, Pflicht statt Hedonismus, Alltagstauglichkeit statt Ästhetik, Konsum statt Müßiggang sowie Ernsthaftigkeit statt Amüsement. Damit wird deutlich, wie sehr die dandystischen Werte den gesamtgesellschaftlichen widersprachen. Die Normen des Dandysmus waren von der Allgemeinheit unerwünscht, da sie dem moralischen Selbstbild des Kollektivs widersprachen. Bis zu welchem Grade sie tabuisiert wurden, wird zu untersuchen sein. Die Werte einer Gesellschaft lassen sich nur mit starker Reglementierung aufrechterhalten. So lässt sich vermuten, dass die Tabuisierung eine wichtige Rolle spielte. Dies gilt besonders angesichts der Herrschaftsansprüche, die nicht nur von konstitutionell legitimierten Monarchen herrührten (Louis-Philippe, Queen Victoria), sondern auch von der politisch insgesamt instabilen Situation in England und Frankreich.

²²⁶ Zum Begriff vgl. Schwendter, Rolf: *Theorie der Subkultur*. Köln u.a. 1971, S. 37.

²²⁷ Die Unterscheidung zwischen kritischer und positiver Moral geht auf Herbert Lionel Adolphus Hart zurück, vgl. Brülisauer: *Moral und Konvention*, S. 48.

Das an Macht gewinnende Bürgertum betonte überdies Werte wie Fleiß, Nächstenliebe, Pflicht und Familie. Die offene Gesellschaft war noch im Werden begriffen.²²⁸ Veränderungen, kritische und offene Diskussionen sowie Individualisierung sind unerlässliche Bedingungen einer solchen, die im Frankreich und England des 19. Jahrhunderts noch keineswegs selbstverständlich waren. Das Tabu erweist sich so als unhinterfragbarer Glaubenssatz, der potentiell gefährliches Wissen verhüllt.²²⁹ Werte wie Toleranz und geistige Freiheit sowie die Möglichkeit individueller Lebensstile wurden von der positiven Moral noch unterdrückt. Gegen diese rückschrittliche Moral kämpften die Vertreter des Dandysmus quasi wider Willen, denn seiner paradoxen Grundstruktur entsprechend enthält sich der Dandy jeder sozialen und politischen Aktivität.²³⁰ Indem sie die positive Moral durch Tabubrüche verletzen, so die These dieser Untersuchung, lösten sie Konflikte aus, wiesen so auf Missstände hin und stießen Veränderungen an. In diesem Sinne ist das Dandytum Teil einer Avantgardebewegung, eine künstlerische und intellektuelle Elite, die ihren Beitrag zum endogenen Wandel der Gesellschaft leistet. Diese Führungsposition erlangt der Dandy durch sein abweichendes Verhalten, das sich durch Individualismus, Originalitäts- und Unabhängigkeitsstreben manifestiert.

²²⁸ Zur Unterscheidung von offenen und geschlossenen Gesellschaften vgl. Popper, Karl R.: *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde, Bd. 1. Der Zauber Platons*. Tübingen 1980, S. 233ff.

²²⁹ Zur politischen Dimension des Tabus vgl. Pelinka, Anton: "Tabus in der Politik. Zur politischen Funktion von Tabuisierung und Enttabuisierung." In: Bettelheim, Peter / Streibel, Robert (Hgg.): *Tabu und Geschichte. Zur Kultur des kollektiven Erinnerns*. Wien 1994, S. 21-28.

²³⁰ Vgl. dazu George Ross Ridge, der den Dandy mit dem Rebellen in Verbindung bringt. Zwar rebelliert der Dandy auf theoretischer Ebene weder gegen Gott noch die Gesellschaft, da er lediglich um seine Selbstbehauptung bemüht ist. Da der Dandy in einen gesellschaftlichen Kontext eingebettet ist, kommt es jedoch praktisch zu einem unausweichlichen Konflikt. Ross betrachtet den Dandy in seiner destruktiven Struktur als Verkörperung des Bösen: »He rebels simply by refusing to recognize social and moral laws.« (Ridge, George Ross: *The Hero in French Romantic Literature*. Athens 1959, S. 109.) Ridge betont überdies, dass manche Dandys zwar dem theoretischen Ideal verhaftet sind, andere jedoch bewusst rebellieren (vgl. ebd., S. 110).

2. Kulturelle und literarische Strömungen in Frankreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die französische Salonkultur war um etwa 1610 mit dem Salon der Marquise de Rambouillet entstanden, welcher schnell zum gesellschaftlichen Zentrum von Paris avanciert war.¹ Nach der Revolution von 1789 emigrierte ein Großteil der Aristokratie und die Salonkultur erfuhr einen temporären Niedergang. Während des Direktoriums kehrten viele Aristokraten nach Frankreich zurück, so dass die Salonkultur wieder erstarkte. Unter Napoleons Herrschaft entstanden dann neben den klassischen aristokratischen auch offizielle Salons, die politisch instrumentalisiert und von machtvollen Männern geführt wurden. Trotz des Verlusts politischer Macht blieb der Salon Ausdruck der kulturellen Überlegenheit des Adels. Dieser förderte intelligente Männer von Rang, um so der bürgerlichen Elite, die auf Geld und der damit verbundenen Macht fußte, entgegenzutreten. Salons waren zwar keine Zentren politischer Macht, verfügten aber über ein enormes symbolisches Kapital, denn der Zutritt in die aristokratischen Zirkel war beschränkt und brachte Ansehen. Das nach Aufstieg strebende Bürgertum eiferte dem aristokratischen Vorbild nach und eröffnete so genannte *cercles*, die den eleganten und traditionsreichen Salons des Adels jedoch nicht gleichkamen.²

Der Salon diente in erster Linie der Unterhaltung und dem Austausch von Ideen. Damit hatten die Salons die französische Kunst der Konversation begründet.³ Die Unterhaltung umfasste im Wesentlichen den Bereich der Künste: Musik oder auch das Vortragen von Gedichten sowie die Diskussion von Büchern. Somit fiel den Salons eine kulturbildende Rolle zu. Schriftsteller und Philosophen wurden ganz entscheidend in und durch

¹ Zur Entwicklung der französischen Salonkultur vgl. Kale, Steven: *French Salons. High Society and Political Stability from the Old Regime to the Revolution of 1848*. Baltimore u.a. 2004 sowie Albrecht, Clemens: *Zivilisation und Gesellschaft. Bürgerliche Kultur in Frankreich*. München 1995, S. 33-100.

² Zur Struktur und Funktion der *cercles* vgl. Harrison, Carol E.: *The Bourgeois Citizen in Nineteenth-Century France: gender, sociability, and the uses of emulation*. Oxford 1999, S. 87-100.

³ Zur Gestaltung der Konversation im Salon vgl. Strosetzki, Christoph: *Konversation. Ein Kapitel gesellschaftlicher und literarischer Pragmatik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. u.a. 1978.

die Salons geprägt, die sich bewusst vom Hof unabhängig hielten. Die Salons vollendeten die französische Sprache, indem Wortwahl und Ausdruck bis zur Perfektion einstudiert wurden, woraus letztlich das Regelwerk der französischen Klassik entstand. Die Idee, das Sprachideal der Salons in einem Wörterbuch zu fixieren, geht auf Jean Chapelain, einem Gründungsmitglied der Académie Française, zurück. Die Académie entwickelte sich aus einem Kreis gebildeter Männer, die sich regelmäßig im Haus des Schriftstellers Valentin Conrart trafen, um Sprach- und Stilfragen zu diskutieren.⁴ Kardinal Richelieu nutzte seinen Einfluss, um den losen Zusammenschluss zu einer kulturellen Institution umzufunktionieren. So wurde 1635 die Académie Française mehr oder weniger zwangsgegründet, nicht zuletzt aus politischem Kalkül. Erklärtes Ziel der Académie war es, die Sprache dem absolutistischen Herrschaftsstil entsprechend zu normieren und den Wörtern feste Bedeutungen und Nutzformen zuzuschreiben. Die im 1694 veröffentlichten Akademiewörterbuch regulierte Sprache war die der Aristokratie, des Hofes und der Salons - und damit auch die Sprache des *honnête homme*.⁵ Die Académie schrieb unter anderem vor, obszöne Wörter und Flüche seien tabu »parce que les honnestes [sic!] gens évitent de les employer dans leur discours«, wie überhaupt das Wörterbuch »la langue commune, telle qu'elle est dans le commerce ordinaire des honnestes gens et telle que les Orateurs et les Poètes l'employent [sic!]« darstelle.⁶ Die Normierung beschränkte jedoch den Sprachwandel, da jede Abweichung und Veränderung der französischen Sprache fortan als nachteilig und falsch betrachtet wurde. Rousseau beschrieb die seinerzeit in Paris zu beobachtende Kunst der Konversation in seinem Roman *Julie oder Die neue Héloïse* (1761) folgendermaßen:

⁴ Zur Entwicklung und Funktion der Académie Française vgl. Frey, Brigitte: *Die Académie Française und ihre Stellung zu anderen Sprachpflegeinstitutionen*. Bonn 2000, S. 5-36.

⁵ Der *honnête homme* ist ein Vorläufer des französischen Dandys, der jedoch im Gegensatz zu letzterem nicht im Kontrast zur Gesellschaft steht, sondern vielmehr mit dieser harmoniert. Zu den Gemeinsamkeiten und Unterschieden der beiden Figuren vgl. Saisselin, Rémy G.: "De l'honnête homme au dandy - ou d'une esthétique de l'imitation à une esthétique de l'expression." In: Montandon, Alain (Hg.): *L'honnête homme et le dandy*. Tübingen 1993, S. 9-17 sowie Montandon, Alain: "L'honnête homme et le dandy." In: Ders.: *L'honnête homme et le dandy*, S. 223-262.

⁶ Zitiert nach Popelar, Inge: *Das Akademiewörterbuch von 1694 - das Wörterbuch des Honnête Homme?* Tübingen 1976, S. 6f. Dennoch finden sich, wie Popelar nachweist, im Wörterbuch viele derbe, umgangssprachliche Begriffe, die den *honnêtes gens* eigentlich nicht geziemten.

»Der Ton der Unterhaltung ist hier fließend und natürlich, weder schwerfällig noch oberflächlich; gelehrt ohne Pedanterie, lustig ohne Ungestüm, höflich ohne Zwang, galant ohne Seichtigkeit, scherzhaft ohne Zweideutigkeit. Hier hört man weder Abhandlungen noch Epigramme; man begründet, ohne einen Beweis zu führen; man scherzt ohne Wortspiele; man verbindet hier auf kunstvolle Art Witz und Verstand, Maximen und Einfälle, beißende Satire, geschickte Schmeichelei und strenge Sittenlehre. Man redet von allem, damit jedermann etwas zu sagen finde; man geht nicht jeder Frage auf den Grund, um nicht langweilig zu werden; man trägt sie wie im Vorbeigehen vor, handelt sie rasch ab; die knappe Genauigkeit führt zur Eleganz; jeder sagt seine Meinung und begründet sie mit wenig Worten; niemand greift hitzig des andern Standpunkt an, niemand verteidigt hartnäckig den seinigen; man diskutiert, um sich zu unterrichten, man beendet ein Gespräch, ehe es zum Streit kommt; jeder sammelt Kenntnisse, jeder ergötzt sich, und selbst der Weise kann aus solchen Gesprächen etwas mitnehmen, das der stillschweigenden Betrachtung wert ist.«⁷

Hier wird deutlich, wie die *art de plaire* - die für die kulturprägende Schicht Frankreichs charakteristische Kunst, im Gespräch Gefallen zu erzeugen - durchgesetzt wurde.⁸ Die Konversation diente der Unterhaltung, doch tiefgreifende Diskussionen waren nicht erwünscht, da sie das Gleichgewicht der Konversationspartner störten. Rousseau kritisiert diese Art der Unterhaltung jedoch, da das Individuum seine wahren Auffassungen hinter den Konventionen verbergen muss. Er bezeichnet die Menschen als »Maschinen, die nicht denken und die bloß durch gewisse Triebfedern zum Denken gebracht werden«.⁹ Die normierte Sprache ließ die gesellschaftliche Realität zu einer Art Schauspiel verkommen, dessen Phrasen vorhersehbar waren. Die daraus resultierende starre Konventionalität dominierte die Salonkultur noch im 19. Jahrhundert, wie Barbey d'Aurevilly in der Erzählung "Der rote Vorhang" deutlich macht:

»Die Höflichkeit macht es einem hier [im Salon] zur Pflicht, trotz allem zu reden, und für diese unschuldige Heuchelei wird man oft durch die Leere und Langeweile jener Gespräche bestraft, bei denen die Dummen und die von Natur Schweigsamen (die gibt es) sich alle

⁷ Rousseau, Jean-Jacques: *Julie oder Die neue Héloïse*. München 1978, S. 238f.

⁸ Zu diesem Stilmerkmal, das auch für den *honnête homme* prägend war, vgl. Stanton: *Aristocrat as Art*, S. 119-122.

⁹ Rousseau: *Julie*, S. 240.

Mühe geben und abquälen, etwas zu sagen und liebenswürdig zu sein.«¹⁰

Bestimmte Themen wurden aus moralischen Gründen oder aus Achtung vor dem Hof von den Salondamen unterdrückt.¹¹ Die Zugehörigkeit zur kulturbildenden Elite kam vermittels der Etikette zum Ausdruck, die ganz entschieden von den Floskeln *on dit, on sait, on croit* geprägt war.¹² Die französische Sprache war somit bereits von vielen Tabus geprägt, als das Bürgertum mit seiner strengen Moral weitere errichtete.¹³ Das Bürgertum sah seine Stellung kontinuierlich bedroht. Zunächst unmittelbar vor der Revolution von 1789, als die Nobilitierungspolitik, die den Aufstieg des Bürgertums seit 1750 förderte, von Seiten der Aristokratie stark eingedämmt wurde, um die politischen Elitepositionen mit den eigenen Leuten zu besetzen. Nach der Revolution wurde das Bürgertum von der Aristokratie sowie von den Jakobinern bedroht, später arrangierte es sich zunächst mit Napoleon und anschließend mit den Bourbonen. Dabei verstanden es seine Vertreter, sich den jeweiligen Machthabern so anzupassen, dass sie ihre gesellschaftlichen Positionen, vorrangig in der Verwaltung, nicht verloren.¹⁴ Die aus der permanenten Bedrohung entstehende latente Angst sowie das Aufstiegsstreben des Bürgertums spiegeln sich in der Moral dieser Gruppe wieder. Der Absolutismus, unter dem das Bürgertum seine erste Blütezeit erlebt hatte, begründete in ihm die Achtung vor der staatlichen Autorität, Ordnung und Stabilität.¹⁵ Das Bürgertum sah gesellschaftlichen Erfolg primär durch Wahrung und

¹⁰ Barbey d'Aureville, Jules-Amédée: "Der rote Vorhang." In: Ders.: *Die Teuflichen*. München 1948, S. 13-78, hier S. 20.

¹¹ Vgl. Kale: *French Salons*, S. 35.

¹² Vgl. Albrecht: *Zivilisation und Gesellschaft*, S. 117. Zur Tradition dieser Verhaltensformen vgl. Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Frankfurt a.M. 1983.

¹³ Zur Problematik des Begriffs 'Bürgertum' vgl. Garrioch, David: *The Formation of the Parisian Bourgeoisie 1690-1830*. Cambridge u.a. 1996, S. 3ff sowie Daumard, Adeline: *La bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*. Paris 1996, die zwischen 'la petite bourgeoisie', 'la moyenne bourgeoisie' und 'la bonne bourgeoisie' unterscheidet. Der Begriff wird im Folgenden primär unter dem moralischen Aspekt verwendet und meint die Vertreter einer Ideologie der Häuslichkeit, des Fleißes und der Tugend als Grundlage gesellschaftlichen Aufstiegs und Erfolges.

¹⁴ Zur Position des Bürgertums in der Zeit von der Revolution von 1789 bis zur Julirevolution 1830 vgl. Giesselmann, Werner: *Die brumairianische Elite. Kontinuität und Wandel der französischen Führungsschicht zwischen Ancien Régime und Julimonarchie*. Stuttgart 1977.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 174.

Vermehrung der Ehre garantiert. Die Ehre und damit die erfolgreiche Identität des Bürgers wurden somit von außen definiert, was einen entscheidenden Unterschied zum Dandy deutlich werden lässt, welcher sich seines eigenen Wertes absolut bewusst ist und die Gesellschaft nicht benötigt, um diesen zu bestätigen. Um durch Erfolg zu Prestige zu kommen, stützte sich der Bürger auf Tugenden wie Fleiß, Beharrlichkeit, Mäßigung, Bildung, Sparsamkeit, Ordnung, Rationalität und Planung.

Der bürgerliche Kunstgeschmack, der Klassizismus, richtete sich an der Antike und dem klassischen Stil aus. Das klassische Theater und die klassische Literatur erlebten nach der Französischen Revolution eine Renaissance. Das Theater wurde durch die Erschließung neuer Publikumsschichten kommerzialisiert und zugleich für die Zurschaustellung des neuen bürgerlichen Lebensstils, seiner Normen, Werte und Tugenden instrumentalisiert.¹⁶ Leitmotiv des bürgerlichen Theaters war die Verzichtshaltung, die als für den gesellschaftlichen Aufstieg notwendig erachtet wurde. Die aristokratische Tugendlosigkeit wurde der als überlegen markierten bürgerlichen Moral entgegengestellt. Die bürgerlichen Werte wurden auf der Bühne verklärt ideologisiert, so dass dem Theater als *école des mœurs* eine Erzieherrolle zukam. Infolge dieser Instrumentalisierung büßte das Theater an Qualität ein, da die Inhalte zunehmend von leeren Phrasen und vorhersehbaren Handlungsabläufen dominiert waren. Artikulation und Haltung der Schauspieler mussten den hohen Vorstellungen von *noblesse* und *dignité* entsprechen, während alles Vulgäre abgelehnt wurde. Infolgedessen wurden zahlreiche Stücke gekürzt, wenn einzelne Passagen dem herrschenden Geschmack widersprachen. Auch ein unglückliches Ende galt als anstößig und musste dem grundsätzlichen Happy End weichen. Die alten Komödien wurden wegen ihrer Unmoral sogar komplett abgelehnt. Molières *Sganarelle ou le cocu imaginaire* wurde nicht mehr aufgeführt, sondern lediglich die bereinigte Version *Sganarelle ou le mari qui se croit trompe* von Gardy.¹⁷ Große Vorbilder, die den bürgerlichen Vorstellungen entsprachen, wurden imitiert und erschienen aufgrund der moralischen Indienstnahme kalt und lieblos. Leidenschaften suchte man vergeblich und fand nur die treue Liebe unter Eheleuten. Diese Funktionalisierung der

¹⁶ Zur Verbürgerlichung des klassischen Theaters vgl. Thielges, Gerd: *Bürgerlicher Klassizismus und romantisches Theater. Untersuchungen zu den frühen Dramen Prosper Merimees (1803-1870)*. Genf 1975, S. 5-35.

¹⁷ Zu den Inhalten und Neuinterpretationen des klassizistischen Theaters vgl. Thielges: *Bürgerlicher Klassizismus und romantisches Theater*, S. 158-194.

Literatur seitens des Bürgertums führte zu inhaltlicher und formaler Monotonie. Nach den Wirren der Französischen Revolution und den darauf folgenden Instabilitäten war der Klassizismus zu einem Fluchtpunkt geworden, in dem sich feste Strukturen und Ordnung fanden. Unter Napoleon war schließlich eine absolute politische Instrumentalisierung der Kultureinrichtungen zu beobachten. Das Theater, das strengen Vorschriften und Verboten unterlag, diente nun dem Zweck, die Menschen von der Politik abzulenken und Napoleon in Analogie zum klassischen Helden zum Retter der Nation zu stilisieren.¹⁸

Nach dem Sturz Napoleons setzte sich die Einsicht durch, dass sich die gesellschaftlichen Veränderungen seit 1789 nicht in der Literatur widerspiegelten. Dies war die Geburtsstunde der Romantik. Die Romantiker, die sich teilweise aus dem Bürgertum rekrutierten, wenngleich der große Teil des Bürgertums auf Wahrung der Sicherheit und der errungenen Position bedacht blieb, betrachteten die klassizistische Literatur als abhängig und regimetreu, da sie die Herrschenden überhöhte und verklärte. Im Klassizismus spiegelte sich das Bedürfnis nach Ordnung und Autorität und so waren es die politisch reaktionären Gruppen, die zu Verfechtern der klassischen Kunst und zu Kritikern der Romantik wurden, welche in ihren Augen der Anarchie gleichkam. Die für den vorliegenden Untersuchungszeitraum relevante zweite Phase der Romantik trat in den frühen 1830er Jahren in Erscheinung. Diese Ära war, besonders in den ersten Jahren von 1830 bis 1834, von Unruhen geprägt.¹⁹ Protest kam aus allen Lagern: von den Arbeitern, den Bauern, den verschiedensten politischen Gruppierungen, klerikalen und antiklerikalen Strömungen, der Presse und auch von Seiten der Jugend. Aus dieser letzten Gruppe ging der Protest der Romantik vorrangig hervor. Die Jugend hatte ihre Hoffnungen in die Julirevolution gesetzt und war bitter enttäuscht worden, denn eine Revitalisierung der politischen Strukturen trat nicht ein, vielmehr wurden die alten Strukturen unter einer neuen Fassade gefestigt. Der Protest der Jugend hatte jedoch noch andere Ursachen. Die familiären Beziehungen waren oft problematisch, da die Väter ihren Söhnen aufgrund ihrer eigenen Sozialisation in einem von häufigen Machtwechseln krisengeschüttelten Frankreich, das eine solide Identitätsbildung erschwerte, keine konstanten

¹⁸ Vgl. ebd., S. 40.

¹⁹ Vgl. Giesselmann, Werner: *"Die Manie der Revolte". Protest unter der Französischen Julimonarchie (1830-1848)*. 2 Bände, Bd. 1. München 1993, S. 465.

Werte zu vermitteln mochten.²⁰ Das repressive Schulsystem und die mangelnden beruflichen Perspektiven spitzten die Situation zu, so dass die Selbstmordrate unter Jugendlichen auf über zwanzig Prozent anstieg, wie überhaupt die frühen Jahre der Julimonarchie von einer so genannten Selbstmordmanie gekennzeichnet waren.²¹ Ein Teil der Jugendlichen reagierte auf die enttäuschten Hoffnungen mit Resignation, so auch die Künstlergruppe der Boheme.²² Diese befreiten sich von jeglichen gesellschaftlichen Zwängen und Erwartungshaltungen, denn Kunst war nicht länger Auftragskunst oder Mittel der Propaganda, sondern individueller Ausdruck des Künstlers.

Die Romantiker standen der Regierung kritisch gegenüber, welche die Freiheitsrechte zunehmend einschränkte und von einem kapitalsüchtigen Bürgertum gestützt wurde. Um sich von dieser offiziellen Kultur abzugrenzen und die ihr entgegengebrachte Verachtung zum Ausdruck zu bringen, eignete sich diese Künstlerboheme einen neuen Stil an, der das Bürgertum gezielt provozierte. Die unkonventionelle Erscheinung und das Verhalten befremdeten ebenso wie die progressiven Ideen der Romantiker. In Abgrenzung zum alten Frankreich nannte sich die neue Künstler-Elite *Le Jeune France*.²³ Die Vertreter dieser neuen Schule waren zumeist Schriftsteller, die mit dem tabubelasteten Stil des bürgerlichen Klassizismus brachen, welcher aufgrund der strengen Konventionen hinsichtlich der erlaubten Ausdrücke und der passenden Stilformen an

²⁰ Die revolutionäre Jugend setzte sich größtenteils aus Studenten und Künstlern zusammen, die zumeist aus bürgerlichen Familien stammten. Zur soziokulturellen Genese des Bürgertums zwischen Ancien Régime und Julirevolution vgl. Giesselmann: Die brumairianische Elite.

²¹ Vgl. Giesselmann. Manie der Revolte, S. 522.

²² Unter dem Bohemebegriff wird im Folgenden die Künstlerboheme erfasst, die so genannten »romantischen Dandys der 'Bohème dorée'« (Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M. 1999, S. 98). Die zweite Generation der Romantik um Gautier bildete eine mondäne Boheme, weshalb die Begriffe 'Romantik' und 'Boheme' hier synonym verwendet werden.

²³ Zur Genese der Bewegung vgl. Glinoyer, Anthony: "Le complexe Jeune-France." *Bulletin de la Société Théophile Gautier* 27 (2005), S. 161-176. Von Juli bis September 1829 war überdies die Zeitschrift *La Jeune France. Journal de Philosophie, Littérature, Science, Arts, Spectacles, etc.* erschienen, deren Ziel der romantischen Losung entsprach: »to arrive at the discovery of truth, which the present generation is enthusiastically striving to reestablish.« (Partridge, Eric: "La Jeune France. A forgotten newspaper of the romantic period." In: Ders.: *A critical medley: essays, studies, and notes in English, French, and Comparative Literature*. Freeport 1971 [1926], S. 109-117, hier S. 111).

Glanz verloren hatte.²⁴ Kritisiert wurde auch die übertriebene Heldendarstellung, die den Gegenentwurf des romantischen Anti-Helden provozierte. Beim klassischen Helden überwog das Reden zuungunsten des Handelns, was von den Romantikern umgekehrt wurde und zugleich mit der von der Klassik geforderten Einheit des Ortes brach. Formal kam es zur Ablehnung des Verses und zum Einsatz einer natürlichen, den Charakteren entsprechenden Sprache. Die Romantiker brachten zudem das *maraviglioso* zurück in die Dichtung, das heißt die aufregenden Sinnenreize und die Leidenschaften, wie sie in den Kunstformen des Barock und der Renaissance noch existiert hatten. Diese waren von der Klassik zugunsten des *verosimile* und der *imitatio* getilgt worden, um die Tugendhaftigkeit der Dichtung zu gewährleisten.²⁵ Darstellerische Tabus wurden von den Romantikern nicht länger akzeptiert. Sie machten es sich zum Programm, auch das Groteske und Hässliche darzustellen. In Boileaus *L'art poétique* finden sich die grundlegenden Elemente der klassischen Dichtung: Vernunft, Klarheit, Regelmäßigkeit, Würde und Gefallen.²⁶ Die *imitatio* der klassischen Dichtung ahmte die Natur nicht originalgetreu nach, sondern entsprechend der *bienséance*, den zeitgenössischen Vorstellungen vom Schicklichen. Dadurch entstand ein Tabubereich von unmöglich gewordenen Darstellungen. Die klassische Kunst war erkennbar vergeistigt und intellektualisiert. Spontaneität und Originalität hatten darin keinen Platz. Entsprechend gewann der Begriff *Originalität* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine zunehmend negative Bedeutung im Sinne von bizarr, exzentrisch und lächerlich.²⁷ Ein Original galt als Mensch »qui a des manières affectées et qui est bizarre et extravagant dans tout ce qu'il fait; c'est proprement faire le petit maître«.²⁸ Diese Auffassung der Originalität hielt sich bis ins 19. Jahrhundert. Laut Barbey d'Aurevilly hasse man sie

²⁴ Vgl. Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Frankfurt a.M. u.a. 1970, S. 721.

²⁵ Zum Verhältnis von *verosimile* und *maraviglioso* vgl. Wehle, Winfried: "Eros in Ketten. Der Widerstreit von *verosimile* und *maraviglioso* als ein Grundverhältnis des 'Klassischen'." In: Nies, Fritz / Stierle, Karlheinz (Hgg.): *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*. München 1985, S. 167-204.

²⁶ Vgl. Stierle, Karlheinz: "Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil." In: Nies, Fritz / Stierle, Karlheinz (Hgg.): *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*. München 1985, S. 81-137, hier S. 81.

²⁷ Vgl. dazu Mortier, Roland: *L'Originalité. Une Nouvelle Catégorie Esthétique au Siècle des Lumières*. Genf 1982, S. 32.

²⁸ Ebd., S. 32f.

»wie eine Auszeichnung des Adels. Frankreich erhöht mittelmäßige Leute, die immer bereit sind, jenen, die *ganz sie selbst* sind, einen dieser Bisse zuzufügen, die nicht zerreißen, sondern die Wunde nur verschmutzen. Das Prinzip heißt *Wie alle Welt sein* und entspricht dem, das in *Le nozze di Figaro* den Mädchen eingetrichtert wird: 'Sei vernünftig, du mußt es'.«²⁹

Das größte Tabu der Klassik war jedoch die Darstellung von Sexualität und Sinnlichkeit. Ein Prozess der Enttabuisierung hatte bereits mit Racines *Phèdre* wie auch mit Mme de Lafayettes *La princesse de Clèves* eingesetzt, wenngleich die hier aufkommenden Sinnesempfindungen noch als Last empfunden und durch die moralischen Normen reguliert werden.³⁰ Der Bruch der Romantiker mit den klassischen Idealen wiederholt im Grunde die *Querelle des anciens et des modernes* des 17. Jahrhunderts. Damals teilte sich die Welt der Gelehrten und auch die der Salons in zwei Lager: die *anciens* tradierten die antike Themen- und Stilbindung sowie die lateinische Sprache, die *modernes* griffen dagegen christlich-nationale Themen und die französische Sprache auf. Führender Kopf der Querelle war Charles Perrault, der in seiner *Parallèle des anciens et des modernes* auf die Fortschritte hinwies, die seit der Antike in Kunst und Wissenschaft erreicht worden waren. Weniger akademisch, doch mit gleicher Vehemenz attackierten die Romantiker den Klassizismus, der als veraltet, phrasenhaft und unzeitgemäß galt. Besonders deutlich wird das durch das Lächerlichmachen der Vertreter der *anciens* der Querelle durch die Romantiker, so zum Beispiel Racines.³¹ Dieses Lächerlichmachen war in Frankreich lange Zeit zentrales Mittel der Kulturkritik: Jede neue Generation der Salonkultur entthronte die alte, indem sie diese kritisierte

²⁹ Barbey d'Aurevilly: Über das Dandytum, S. 53f.

³⁰ Eine detaillierte Untersuchung der genannten Texte findet sich bei Neuschäfer, Hans-Jörg: "Der Geltungsdrang der Sinne und die Grenzen der Moral. Das anthropologische Paradigma der Affektenlehre und seine Krise im klassischen Drama Spaniens und Frankreichs." In: Nies, Fritz / Stierle, Karlheinz (Hgg.): *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*. München 1985, S. 205-230, hier S. 217-224 sowie bei Matzat, Wolfgang: "Affektrepräsentation im klassischen Diskurs: *La princesse de Clèves*." In: Nies, Fritz / Stierle, Karlheinz (Hgg.): *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*. München 1985, S. 231-266.

³¹ Vgl. Gautier, Théophile: "Les Jeunes-France. Romans goguenards." In: Ders.: *Romans, contes et nouvelles*, Bd. 1, hgg. von Pierre Laubriet. Paris 2002 [1833], S. 11-173, hier S. 78.

und lächerlich machte.³² Daraus resultierte die große Angst des Franzosen vor der Lächerlichkeit, die insbesondere Stendhal immer wieder aufgriff. Während in der Querelle der moderne Salonlöwe dem altehrwürdigen Vertreter der Robe gegenüberstand, der an der Praxis vielfältig geschulte Lebemann dem gebildeten Juristen, der fortschrittliche *homme du monde* dem reaktionären Bewahrer, da steht im 19. Jahrhundert erneut die aufmüpfige Jugend den Hütern der alten Ordnung gegenüber. Die Romantiker entnahmen ihre historischen Zitate nicht der Antike, sondern entdeckten vielmehr das Mittelalter, welches bislang unberührt geblieben war. Die klassische Darstellung universaler, absoluter und damit allgemeiner Wahrheiten und Ideale wurde durch das Individuelle, Bizarre, Abnorme und Groteske ersetzt. Schließlich wurde der Roman zur bevorzugten literarischen Gattung erhoben, der zuvor von Boileau auf die unterste Stufe der Hierarchie gestellt worden war. In der Vorliebe für das Mittelalter und den Orient drückt sich der romantische Hang zum Exotismus aus. Der Romantiker sehnte sich nach neuen, fremden Einflüssen und Erfahrungen abseits der alltäglichen, bekannten Pfade. Diese Sehnsüchte wurden in der romantischen Literatur verarbeitet, analog zu einer individuell gestalteten Lebensweise. Diese Art von Literatur rüttelte wach und erschloss den Lesern neue Handlungsoptionen. Frauen reflektierten beispielsweise aufgrund der Ehebruchromane ihr eigenes Leben, ihre Bedürfnisse und Wünsche, so dass der Romantik schnell eine desozialisierende, die Ehe gefährdende Funktion zugeschrieben wurde. Die romantische Literatur galt schließlich als »lèpre moral«.³³ Die Bücher stellten in den Augen der Sittenwächter eine deutliche Gefahr der etablierten Ordnung dar. Eine vergleichbare, sozial destabilisierende Wirkung hatte die romantische Literatur auf unentschlossene Jugendliche. Der bürgerliche Lebensstil wurde von den Romantikern ins Lächerliche gezogen und als entfremdend dargestellt. Der arbeitende Mensch erschien den romantischen Autoren als Maschine, die ihren Zweck erfülle, der Gesellschaft diene und dadurch mehr fremd- als selbstbestimmt lebe. Aus dieser Perspektive gefährdete die romantische Literatur die soziale Ordnung, provozierte sie doch einen Erkenntnisgewinn, der Sinn und Zweck der gegebenen Umstände in Frage stellte. Die folgenden Kapitel

³² Vgl. Albrecht: Zivilisation und Gesellschaft, S. 53f.

³³ Maigrón, Louis: *Le Romantisme et les Mœurs. Essai d'Étude Historique et Sociale d'après des Documents Inédits*. Paris 1910, S. 69. Vgl. hier zur Auswirkung der romantischen Literatur auf die Frauen, S. 51-73.

werden untersuchen, wie sich diese Gefahr in den Werken von Stendhal und Théophile Gautier darstellt.

3. Stendhal

»Ich schreibe allein für hundert Leser, und zwar für jene unglücklichen, lebenswerten und anziehenden Gemüter, die ein Leben frei von Heuchelei und Vorurteilen führen.«

a. Dandystische Opposition

Stendhal ist nur eines, wenngleich das bekannteste, der zahlreichen Pseudonyme von Marie Henri Beyle (1783-1842), in denen sich das dandystische Spiel mit den Masken enthüllt.¹ 1800 ging Stendhal nach Italien, um Napoleon im Italienfeldzug zu unterstützen. Ab 1803 war er in Paris, studierte und nahm am gesellschaftlichen Leben teil. 1805 kam Stendhal nach Marseille, um ein Geschäft zu eröffnen. Er hoffte, so genug Geld zu verdienen, um sich sorgenfrei der Kunst und der Literatur widmen zu können. Der Erfolg blieb jedoch aus und Stendhal begab sich 1806 erneut in die Dienste der Armee. Er reiste nach Deutschland, wo er bis 1808 blieb. Ein Jahr darauf wurde er in das besetzte Wien berufen. 1811 reiste er nach Italien und war von der Natürlichkeit und dem Lebensgenuss des Landes und seiner Einwohner gefesselt. Rom, Neapel und Paris waren Städte, in denen er Gleichgesinnte fand. 1812 nahm Stendhal am Russlandfeldzug teil, ein Erlebnis, das angesichts der Barbarei des Menschen wie des Krieges dauerhafte Spuren in ihm hinterließ. Stendhal lebte mehrere Jahre in Italien, bis er 1821 verbannt wurde, da er infolge seiner offenherzigen Äußerungen im Verdacht stand, mit italienischen Widerstandskämpfern zu kooperieren. Metternich versagte ihm daraufhin den Konsulposten in Triest. Nach einigen Jahren in Paris wurde Stendhal 1830 zum Konsul von Civitavecchia ernannt und kehrte nach Italien zurück. Auch wenn es zu seinen Lebzeiten noch niemand so recht erkannt hatte, war Stendhal eine der führenden geistigen Persönlichkeiten seiner Zeit. Er war überdies ein moderner Kosmopolit und Dandy. Das bedeutet zugleich, dass er *sein* Leben lebte – unabhängig und individuell. Stendhals Werdegang, Wesen und Einstellungen lassen sich durch die kontinuierliche Auseinandersetzung mit der eigenen Identität in Briefen und

¹ Laut Vizinczey nutzte Stendhal 129 verschiedene Pseudonyme (vgl. Vizinczey, Stephen: "The Unread Classics. Stendhal. One of the very few." In: *The Times Saturday Review* 57249 (11.05.1968), S. 17-20, hier S. 17).

Tagebuchaufzeichnungen rekonstruieren, denn Stendhal nahm schon früh die Rolle des Beobachters ein. Mit achtzehn Jahren begann er, sein eigenes Verhalten zu studieren.² Stendhals Selbstbekenntnisse sowie Erinnerungen von Zeitgenossen werden im Folgenden untersucht, um den Dandysmus des Autors herauszuarbeiten. Zu bemerken ist dabei zunächst, dass der Begriff *Dandy*, den Stendhal synonym zu dem des *fat* verwendete, zu seinen Zeiten noch negativ konnotiert war.³ Stendhal assoziierte damit Blasiertheit, Gleichgültigkeit, Kälte und Eitelkeit. Dandys, vielmehr Gecken, seien oberflächliche Männer ohne Esprit und Ambitionen.⁴ Stendhal und seine Helden stellen sich dagegen als überlegene Erscheinungen dar, die genau das definieren, was Barbey d'Aureville und Baudelaire später als ein sublimes Dandytum konzipierten. Stendhal nutzte ein semantisches Feld der Superiorität, basierend auf den Begriffen *singulier*, *supériorité*, *sublime*, *esprit*,⁵ womit er das Bild des sublimes Dandys lange vor dessen theoretischer Konzeption bei den zuvor erwähnten Autoren heraufbeschwört, freilich ohne diesen als solchen zu bezeichnen. Er schuf so das Konzept eines *homme supérieur*,⁶ eines Ausnahmemenschen, auf den sich der Begriff des Dandys im Folgenden beziehen wird.

i. Pariser Eleganz

Zunächst soll Stendhals äußeres Erscheinungsbild untersucht werden. Er kümmerte sich nicht in übertriebenem Maße darum, wie es beispielsweise das Bild eines Brummell vermittelt. Dazu war ihm die französische Eitelkeit zu sehr zuwider.⁷ Nichtsdestotrotz gibt es vereinzelt Tagebucheinträge, die ein gewisses Stutzertum erkennbar werden lassen: »Jabot, Krawatte, Weste

² Vgl. Stendhal: *Rom, Neapel und Florenz*. Berlin 1985, S. 30. Zitiert wird, soweit möglich, aus der deutschen Ausgabe *Stendhal. Gesammelte Werke in Einzelbänden*, hgg. von Manfred Naumann bei Rütten & Loening, Berlin.

³ Vgl. dazu auch Balzac, der den Dandy in seinem *Traité de la vie élégante* (1830) noch als »häretische Sekte« und »Affektiertheit in der Mode« bezeichnete, später aber in seinen Romanen vollendete und positiv gewertete Dandyfiguren schuf (vgl. Balzac, Honoré de: *Beamte, Schulden, Elegantes Leben*, S. 241). Vgl. dazu auch die negative Bewertung von Dandys in journalistischen Dokumenten Anfang der 1820er Jahre in Grundmann: *Dandiana*, bes. S. 53-81.

⁴ Vgl. Stendhal: *Rom, Neapel und Florenz*, S. 408.

⁵ Vgl. Schmid, Ursula: *Zur Konzeption des "homme supérieur" bei Stendhal und Balzac. Mit einem Ausblick auf Alexandre Dumas Père*. Frankfurt a.M. u.a. 1991, S. 30-38.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Vgl. Stendhal: *Rom, Neapel und Florenz*, S. 321.

gut; das Haar nicht in genialer Fülle, da ich es mir mittags hatte schneiden lassen. Im ganzen muß ich auf sie den Eindruck der *Pariser Eleganz* gemacht haben«. ⁸ Die Pariser Eleganz, das waren die Stutzer und Gecken des 19. Jahrhunderts. 1805 träumte Stendhal davon, sich zu einem »glänzenden Gecken«⁹ [fat] zu entwickeln und tatsächlich eilte ihm ein Ruf



Porträt Stendhals (1807)
von Quenedey (1756-1830)

als »roué et d'homme qui suis déjà blasé«, ¹⁰ voraus, als der er auch gelten wollte. ¹¹ In seinem Tagebuch ermahnt er sich, die Vorschriften der Geckenhaftigkeit, der »fatuité«, ¹² zu befolgen. Mit diesem doch recht harmlos anmutenden Ruf kontrastiert die erschreckende Wirkung von Stendhals Geisteshaltung in der Gesellschaft. ¹³ Der Begriff *roué* deutet einen Hang zum Laster an. Stendhal stellt sich damit in die Traditionslinie der hemmungslosen Vorgänger des Dandys im 18. Jahrhundert. Louis Desroches sagte über Stendhal: »Il avait sans cesse à la bouche les noms des triomphateurs de la galanterie: les

Lauzun, les Buckingham, les Casanova, les Richelieu«. ¹⁴ Stendhal reihte sich so bewusst in die Tradition der charmanten Ahnen des Dandys ein. Er war eine Art Mittlerfigur: Ideell noch stark im 18. Jahrhundert verwurzelt und zugleich seiner Zeit weit voraus. Stendhal galt als gefährlich und böse, nicht zuletzt, da man seine Späße für kaltblütige Behauptungen hielt: ¹⁵

⁸ Stendhal: *Tagebücher und andere Selbstzeugnisse*, Bd. 1. Berlin 1961, S. 121.

⁹ Ebd., S. 156.

¹⁰ Stendhal: *Journal de Stendhal (Henri Beyle). 1801-1814*, publié par Casimir Styienski et François de Nion. Paris 1888, S. 129.

¹¹ Vgl. ebd., S. 392f.

¹² Ebd., S. 245.

¹³ Vgl. Stendhal: *Tagebücher*, Bd. 1, S. 194.

¹⁴ Desroches, Louis: "Souvenirs Anecdotiques Sur M. De Stendhal." In: *Revue de Paris* 26 (1844), S. 49-68, hier S. 53.

¹⁵ Stendhal: *Tagebücher*, Bd. 1, S. 194.

»Ich war manchmal bei diesen Leuten das Opfer meiner Eitelkeit; ich sehe, sie bewundern, sie sind geblendet; ich lasse mich, ohne es zu merken, hinreißen, Geistesblitze zu versprühen, um sie noch mehr zu blenden, und sie schließen daraus immer mehr, ich sei boshaft. Ich sehe überall, bei mir und bei den anderen, daß man sich für den Geist, falls die anderen mehr haben als wir selbst, auf Kosten ihres Charakters rächt.«¹⁶

Stendhal übernimmt die Rolle des Dandys, der die Gesellschaft unterhalten will.¹⁷ Er beschreibt hier zugleich die Funktionsweise einer vom Aufstiegsstreben geprägten Gesellschaft, innerhalb derer geistige Überlegenheit Neid hervorruft. Um die eigene Unterlegenheit zu rächen, wird die entsprechende Person als unmoralisch und bössartig diffamiert und mit Sanktionen belegt, die sie an den Rand der Gesellschaft drängen, ja vielleicht zum Ausschluss aus dieser führen.

Um jedoch auf Stendhals äußeres Erscheinungsbild zurückzukommen, sei folgendes Zitat angeführt:

»mir scheint, die einzige mir entsprechende Eleganz ist die in der Art von Buck: Lederhose, Stulpenstiefel, frische Wäsche, sehr neue Röcke, schöne Uhr, große Bequemlichkeit zur Schau stellen, die auf Reichtum schließen läßt: die Haltung, die Bewegungen eines Mannes, der sich über alles hinwegsetzt [...] Mein Stil wird dadurch eine besondere Note bekommen, daß er sich ein wenig über jeden lustig macht, er wird gerecht sein und nicht einschläfern.«¹⁸

Stendhal bezeichnet sich hier als Buck und bezieht sich damit womöglich direkt auf Brummell, der seinerzeit sowohl als Beau Brummell wie auch als Buck Brummell, nicht aber als Dandy, bezeichnet wurde. Stendhal schrieb diese Tagebuchaufzeichnung 1808, also zu der Zeit, als Brummell in London noch glänzte. Das Wesensmerkmal 'große Bequemlichkeit zur Schau stellen' enthüllt die dandystische Lässigkeit und erweckt den Anschein des Reichtums, eine Kunst, die der Dandy beherrschen muss. Auch die Tatsache, dass Stendhal im Café Hardy und im Café Anglais verkehrte und sich bei seinem Schneider verschuldete, deutet auf seine

¹⁶ Ebd., S. 216.

¹⁷ Wenngleich Stendhal nicht explizit vom Dandy sprach, so verweist die Verwendung der Begriffe *buck*, *roué* und *fat* auf die semantische Vielfalt der Idee des Dandys.

¹⁸ Ebd., S. 418.

fashionable Seite hin.¹⁹ Stendhal machte sich tatsächlich über jeden lustig, seine spitze Zunge war gefürchtet - was zugleich an Brummell gemahnt, von dem gleiches berichtet wurde. Ab 1826 übernahm Stendhal bewusst die Rolle, die Gesellschaft zu unterhalten.²⁰ Er bediente sich dazu der Improvisation, eine Art der Kommunikation, die in einer von der Etikette stark geregelten Gesellschaft, in der jede Handlung vorhersehbar war, eine große Wirkung erzielt haben muss.

ii. Geistige Überlegenheit

Was den Dandy, also den *homme supérieur*, wie er von Stendhal konzipiert wurde, von den Gecken unterscheidet, ist die geistige Überlegenheit. Dass sich Stendhal vom reinen Stutzertum distanzieren wollte, belegt ein Brief an Edouard Mounier, in welchem er schrieb »es wurmt mich, geckenhaft zu sein, ohne es zu ahnen, da ich nichts so platt finde wie dieses Gebahren [sic!]«. ²¹ Stendhal berichtete auch von seinen Ängsten, mit diesen Modenarren verglichen zu werden, »die immer Komödie spielen«, ²² denen es also am existentialistischen Ernst der dandystischen Rolle mangelte. Diese Angst kann im Grunde nur daher rühren, dass sich diese beiden Typen äußerlich zunächst nicht unterschieden, da die Selbststilisierung bei beiden eine wichtige Rolle spielte. Der Unterschied offenbarte sich erst im Gespräch und im Gebaren und war damit charakterlicher und geistiger Natur. Stendhal sah sich selbst als Geistesaristokraten, der den Künsten zugewandt war und sich über die Gesellschaft erhob. Er teilte mit den Gecken nur eine kleine gemeinsame Schnittmenge, die sich auf Äußerlichkeiten beschränkte. Ansonsten stand er ihnen kritisch gegenüber:

»Die in Paris geborenen Söhne von Vätern aus der Provinz [...] kommen mir wie bleichsüchtige Wesen vor, deren ganze Aufmerksamkeit dem Äußeren, ihrer Kleidung, ihrem geschmackvollen grauen Hut, der guten Form ihrer Krawatte gilt. Ich kann mir einen Mann nicht ohne ein wenig männliche Energie, Beständigkeit und Tiefe in seinen Ideen und so weiter vorstellen. Alles

¹⁹ Vgl. Stendhal: *Bekenntnisse eines Egotisten. Selbstbildnis Beyles aus seinen Briefen, Tagebüchern und autobiographischen Fragmenten*. Jena 1905, S. 34 sowie Stendhal: *Tagebücher und andere Selbstzeugnisse*, Bd. 2. Berlin 1961, S. 780.

²⁰ Vgl. ebd., S. 31.

²¹ Vgl. Stendhal: *Briefe*. Berlin 1983, S. 79.

²² Vgl. Stendhal: *Bekenntnisse*, S. 401.

Dinge, die in Paris ebenso selten sind wie ein grober oder nur harter Ton.«²³

Stendhal kritisierte die Oberflächlichkeit dieser Modenarren, die sich nur um ihren äußeren Eindruck sorgten und ihrer Eitelkeit frönten. Es mangelte ihnen an intellektueller Überlegenheit ebenso wie an männlicher Virilität. Auch der Dandy kümmert sich um sein Aussehen, doch ist dieses lediglich visueller Ausdruck seiner geistigen Superiorität. Entscheidend für die dandystische Charakterformung sind Originalität und der Wille, seine Ideen in die Tat umzusetzen. Der Dandy begehrt auf. Er schließt sich nicht blind einer Mode an, sondern schafft sich seine eigene. Hippolyte Taine diagnostizierte diesen Verhaltensmodus unter anderem bei Julien Sorel, dem Protagonisten aus Stendhals *Le Rouge et le Noir* (1830, dt. *Rot und Schwarz*): »il invente sa conduite, et il choque la foule moutonnaire, qui ne sait qu'imiter«.²⁴ Er verfolgt die Ausgestaltung seiner Einzigartigkeit. Dieses Verhalten war auch bei Stendhal selbst erkennbar. Es benötigt Energie, Willen, Selbstbewusstsein und Mut. Und so erschien Stendhal diesen 'bleichsüchtigen Wesen', nicht zuletzt aufgrund seiner freimütigen Äußerungen, entsetzlich.²⁵ Er betrachtete es als unmöglich, keinen Anstoß zu erregen,²⁶ da er meist nur das tat, was ihm Vergnügen bereitete. Daraus resultierte eine latente Missachtung der geltenden Konventionen, womit Stendhal den gesellschaftlichen Status quo bedrohte. Er wurde aufgrund dieses Fehlverhaltens sanktioniert und isoliert und in gewissen Kreisen zur *Persona non grata* erklärt. In der von Eitelkeit dominierten französischen Gesellschaft gehörte es zum guten Ton, sich dem anzuschließen, was alle taten.²⁷ Der Ausbruch aus der zugeschriebenen Rolle zog Konsequenzen nach sich, die bis zum Ausschluss aus der Gesellschaft führen konnten. Zugleich isolierte Stendhal sich selbst bewusst und verkehrte nur mit Leuten ähnlich kultivierten Geistes, da er den Vergnügungen dieser Gesellschaft und den Menschen im Allgemeinen skeptisch gegenüberstand. Die aus dem Rückzug ins Innere resultierende Unnahbarkeit des Dandys

²³ Stendhal: Tagebücher, Bd. 2, S. 725.

²⁴ Vgl. Taine, Hippolyte: "Stendhal (Henri Beyle)." In: Crouzet, Michel (Hg.): *Stendhal. Mémoire de la critique*. Paris 1996, S. 393-413, hier S. 398.

²⁵ Vgl. Stendhal: Tagebücher, Bd. 2, S. 740.

²⁶ Vgl. Stendhal: Bekenntnisse, S. 113.

²⁷ Vgl. Stendhal: Tagebücher, Bd. 1, S. 76.

macht ihn zum Einzelkämpfer. Stendhal sah sich früh als solchen und strebte danach, Großartiges zu schaffen.²⁸

iii. Oppositionslust

Ein probates Mittel, um zu Ruhm zu gelangen, ist laut Stendhal der Skandal: »Als Mann habe ich den Ausweg, mir Geliebte zu suchen. Je mehr ich habe, je größer der Skandal ist, desto besser werden mein Ruf und mein Ansehen in der Gesellschaft«. ²⁹ In diesem Sinne muss der Dandy mit den Erwartungen brechen und der Tabubruch ist eine wirksame Strategie, um einen Skandal herbeizuführen. Hier enthüllt sich zugleich die Doppelmoral einer Gesellschaft, die den Skandal herbeisehnt und den Verursacher dann verurteilt. Stendhal sprach seine Meinungen offen aus und rief damit Missbilligung hervor. So galt er als »helle[r] Kopf« unter gleichzeitiger Bemängelung, er sei »zu offen und scharf«. ³⁰ Die Charakterisierung als scharf bringt eine unsittliche, unmoralische Seite zum Ausdruck. Wenn Stendhal als offen bezeichnet wurde, so war dies eine Kritik an seinem natürlichen Wesen. Dies zeigt, wie ungewohnt die wahrhaftige Äußerung der eigenen Meinung war und dass Lüge und Heuchelei unter dem Deckmantel der Höflichkeit den Normalzustand bildeten. Die Folge war, dass kaum jemand glaubte, dass Stendhal die Wahrheit sprach. Die französische Gesellschaft war nach seinem Empfinden so sehr auf Lüge und Schein aufgebaut, dass Natürlichkeit und Ehrlichkeit nicht als solche betrachtet wurden. ³¹ Die Menschen fühlten sich gar getäuscht, wie eine Erfahrung Stendhals dokumentiert: »Monsieur Apollinaire mag mich nicht mehr wegen meiner Offenheit, die er für Falschheit hält«. ³² Es ist paradox: Der heuchlerische Schein der Menschen wird als Wahrheit genommen und wenn sich ein wahrhaftiges Wesen offenbart, bezichtigt man es der Lüge. Daran wird deutlich, wie stark dieser Mechanismus verinnerlicht war. Erst dies erklärt die Aussage Jules Lemaîtres, Stendhal sei frei von Vorurteilen

²⁸ Vgl. ebd., S. 275.

²⁹ Stendhal: Briefe, S. 120.

³⁰ Stendhal: Tagebücher, Bd. 1, S. 17.

³¹ Zum Konformismus der französischen Gesellschaft vgl. Grün, Ruth: *"Hommes-Copies", "Dandies" und "Fausses Passions". Ein Beitrag zu Stendhals Kritik an der Gesellschaft.* Genève 1967, S. 9-37.

³² Stendhal: Briefe, S. 607.

und Glauben »à un degré qui nous étonne et nous scandalise.«³³ Vorurteile und Glauben halten sich jedoch nur durch unhinterfragte Akzeptanz von Konventionen, Sitten und Tabus aufrecht, die wiederum zu einem mechanischen, und damit unnatürlichen und falschen Verhalten, führen. Stendhal erstaunte dadurch, dass er zu eigenen Überzeugungen gelangte und danach handelte. Daraus ergab sich eine Hochachtung seiner selbst und der Glaube an die eigene Überlegenheit. Der Stolz des Dandys ist somit Folge der Achtbarkeit vor sich selbst und der Unabhängigkeit von der Meinung anderer. Dementsprechend bemerkte Lemaître Stendhals immensen Stolz, der dem von Cäsar und Brummell gleiche.³⁴ Dieser Kult des Egos enthüllt eine ästhetische Moral, die inspirativ arbeitet, sich in jedem Moment neu formiert und damit der statischen konventionellen Moral entgegensteht.³⁵

Stendhals Aufgeschlossenheit fand auch in seiner Auffassung Frauen gegenüber Ausdruck. Stendhal unterteilte die Menschen nicht in Geschlechterkategorien, sondern in geistreiche Menschen und solche ohne Geist. Dass auch Frauen geistreich sein konnten und sollten, zeigt sich an seiner Bemerkung: »Je mehr Frauen ich sehe, desto mehr empfinde ich, wie unrecht sie daran tun, nicht zu studieren.«³⁶ Zudem beklagte er die fehlende Freiheit der Frauen, die auf »die Dummköpfe, die die Mehrheit der Öffentlichkeit ausmachen und die über das kostbarste Gut der Frauen, über ihren Ruf befinden«,³⁷ Rücksicht nehmen müssen. Die öffentliche Meinung stigmatisiert Menschen durch Urteilsfällung. Für Frauen konnte das existenzbedrohende Folgen haben und auch Stendhal wurde so mit einem zweifelhaften Ruf belegt. Seine Oppositionslust führte jedoch dazu, dass ihm diese Rolle gefiel. Stendhal widersetzte sich der Gesellschaft durchaus bewusst. Sein Freund Prosper Mérimée berichtete dementsprechend, dass Stendhal grundsätzlich die gegenteilige Meinung

³³ Lemaître, Jules: "Stendhal. Son journal, 1801-1814, publié par MM. Casimir Stryienski et François de Nion." In: Ders.: *Les contemporains: études et portraits*, Bd. 4. Paris 1897, S. 1-15, hier S. 4.

³⁴ Vgl. ebd.

³⁵ Vgl. Goodheart, Eugene: "The aesthetic morality of Stendhal." In: Ders.: *The cult of the ego: the self in modern literature*. New Brunswick 2005, S. 36-60, hier S. 59. Zur unabhängigen Moral Stendhals vgl. auch Sabatier, Pierre: *Esquisse de la morale de Stendhal d'après sa vie et ses oeuvres*. Aran 1973.

³⁶ Stendhal: Briefe, S. 69.

³⁷ Ebd., S. 109.

der zur Diskussion stehenden vertrat.³⁸ Er liebte die Opposition und war damit von vornherein für den Tabubruch bereit. Diese Bereitwilligkeit ist häufig mit einem Gefühl der Überlegenheit verbunden, das sich Stendhal bereits in jungen Jahren anzueignen versuchte. Er nannte die Überlegenheit die »Quelle des Erfolges«, die ein entscheidendes Gefühl der Sicherheit vermittele.³⁹ Dieses sei nötig, um das nötige Selbstvertrauen zu gewinnen, den Weg zum Ruhm zu beschreiten. Ein explizites Tabuthema, das Stendhal in einem Salon anschnitt, war die außereheliche Liebe:

»Neulich machte Madame C... große Augen, als ich die Möglichkeit außerehelicher Liebe in Betracht zu ziehen wagte; alle jungen Damen erröteten: ich merkte, daß ich etwas Dummes gesagt hatte [...] Wie jeder weiß, ist es unerhört, die Möglichkeit der außerehelichen Liebe überhaupt in Betracht zu ziehen [...] man wird ständig dazu gezwungen, zu heucheln. Dazu sage ich: Sich bei Hofe solchen Zwang anzutun, wo man zu einem Titel oder zur Macht gelangen kann, mag noch angehen. Was aber soll das in Genf?«⁴⁰

Stendhal nahm sich die Freiheit zu sagen, was er dachte. Er sah keinen vernünftigen Grund, das nicht zu tun. Die Aufrechterhaltung des Wahrheitstabus der französischen Gesellschaft erschien ihm höchst fragwürdig, solange keine strategischen Überlegungen damit verknüpft waren. Das *Journal de Paris* schrieb anlässlich der Veröffentlichung von Stendhals *De l'Amour* (1822, dt. *Über die Liebe*), der Autor riskiere mit seinen Aussagen, bei lebendigem Leib verbrannt zu werden. Grund dafür seien seine Forderungen des Rechts auf Scheidung und das der Frauen, sich ihre Ehemänner aussuchen zu dürfen.⁴¹ Wenn Stendhal für solche Aussagen derartige Sanktionen angedroht wurden, offenbart dies den Tabubruch. Die *Paris Monthly Review* schrieb: »Many of the reflections [...] seem to have been directed to the establishment of principles that [...] appear to be, if not reprehensible, at least very strange and hazardous to

³⁸ Vgl. Mérimée, Prosper: "Notes et souvenirs." In: Crouzet: Stendhal, S. 327-40, hier S. 338.

³⁹ Vgl. Stendhal: Tagebücher, Bd. 1, S. 22f.

⁴⁰ Stendhal: Rom, Neapel und Florenz, S. 454.

⁴¹ Vgl. L., B.: "De l'amour. Journal de Paris, 28 septembre 1822." In: Litto, Victor del: *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine (1817-1843)*. Paris 2001, S. 183-188, hier S. 187f.

adopt«.⁴² Stendhals Gedankengut wird hier als verwerflich und gefährlich bezeichnet, was auf ein Übertreten moralischer Grenzen hindeutet. Eine Diskussion dieser Thesen, die sowohl Stendhal als auch den Autoren gerecht werden würde, sei an dieser Stelle nicht möglich - ein Kommunikationsabbruch, der die Tabuisierung deutlich macht.⁴³ Die Rezensenten unterwarfen sich bereitwillig dem Kommunikationstabu über die Rechte der Frauen, womit sie dieses bestätigten und bestärkten. Offensichtlich erkannten sie das den gesellschaftlichen Status quo bedrohende Potential von Stendhals Thesen. Desroches sprach dementsprechend von Stendhals kühnen Meinungen und Verhaltensweisen, die oftmals gegen die Vernunft und den guten Geschmack verstießen.⁴⁴ Da sich der gute Geschmack und die Vernunft einer Gesellschaft über die Konventionen und Sitten definieren, ist ein Verstoß gegen diese eine unzulässige Abweichung. Diese liegt im oppositionellen Wesen des Dandys begründet. Von Stendhal hieß es entsprechend: »Il aimait surtout la hardiesse et la nouveauté.«⁴⁵ Es ist diese Liebe zum Neuen und Ungewohnten sowie der dem Dandy eigene Wagemut, die ihn latent in die Nähe des Tabubruchs stellen. Mérimée berichtete, dass Stendhal folgendes Zitat bewunderte: »le mauvais goût mène au crime.«⁴⁶ Hier wird die Nähe des Tabubruchs zum Verbrechen deutlich. Was schlechter Geschmack ist, wird durch die herrschende Meinung, durch die Konvention, definiert. Wer dagegen verstößt, verstößt so gegen die Regeln der Gemeinschaft. Diese sind nicht Gesetz, sondern vielmehr unbewusst wirksam und definieren den Tabubereich. So wird der Abweichler, zumindest in moralischer Perspektive, zum Verbrecher. Da man sich somit ohnehin auf dem falschen Pfad befindet, werden dem Übeltäter auch schnell echte Verbrechen zugemutet und angedichtet. Hinzu kommt, dass Menschen, die die Regeln der Gesellschaft bewusst missachten, in der Regel ein höheres Maß an Mut und Neugierde mitbringen. Dementsprechend riskieren sie auch mehr als andere und bewegen sich häufiger in den Randbezirken des Geachteten und Erlaubten.

⁴² S.: "Paris Monthly Review. Octobre 1822." In: Litto: Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine, S. 188-196, hier S. 191.

⁴³ Vgl. ebd.

⁴⁴ Vgl. Desroches: Souvenirs Anecdotiques, S. 54.

⁴⁵ Ebd., S. 57.

⁴⁶ Mérimée: Notes et souvenirs, S. 339.

Die Tabuwächter waren die »gens graves«,⁴⁷ die Sittenwächter, die Stendhal immer wieder angriff. Lytton Strachey bescheinigte Stendhal folgerichtig Anarchie und nannte ihn »a born rebel«.⁴⁸ Stendhals Meinungen erschienen neu und gewagt, weil sie unabhängig waren und der öffentlichen Meinung widersprachen. Etienne-Jean Delecluze sprach von dem scharfem Ton und den höchst sonderbaren Meinungen des Autors.⁴⁹ Die Zeitschrift *Le Moniteur Universel* schrieb in einer Kritik zu Stendhals *Histoire de la Peinture en Italie* (1817, dt. *Geschichte der Malerei in Italien*) von neuartigen und gefährlichen Gedanken.⁵⁰ Das zeigt, wie modern und unangenehm seine Gedanken anmuteten. Barbey-d'Aurevilly sprach schließlich von der verabscheuungswürdigen Philosophie, die Stendhals Denken zugrunde liege. Die Werke dieses »talent perversi et pervers«⁵¹ schockierten und widerten an.

Trotz seines oppositionellen Charakters galt Stendhal zunächst als schüchtern und stolz. Er berichtete, was passierte »als mein Wesen plötzlich mutig und offen zutage trat. Ich wurde für das Gegenteil von dem gehalten, was ich bin«.⁵² Und weiter:

»Im Grunde erregte ich bei all meinen Bekannten Erstaunen oder Anstoß. Ich war ein Ungeheuer oder ein Gott. Noch heute hält mich die ganze Gesellschaft um Mademoiselle Clark für ein Ungeheuer; ein Ungeheuer an Unmoral vor allem.«⁵³

Unterschätzt zu werden kann, ebenso wie Unberechenbarkeit, von Vorteil sein. Der Effekt der Offenbarung der wahren Größe wird umso größer und überraschender sein. Nicht zuletzt gilt es als eine der wesentlichen Dandy-Maximen, immer das Gegenteil von dem zu tun, was von einem erwartet

⁴⁷ Caro, Elme: *Études morales sur le temps présent*. Deuxième édition entièrement refondue. Paris 1869, S. 162.

⁴⁸ Strachey, Lytton: "Henri Beyle." In: Ders.: *Books and Characters. French and English*. New York 1922, S. 267-293, hier S. 290.

⁴⁹ Vgl. Delecluze, Etienne-Jean: *Souvenirs de Soixante Années*. Paris 1862, S. 232.

⁵⁰ Vgl. C., D.: "Histoire de la peinture en Italie. Le Moniteur Universel. Mardi 23 Septembre 1817." In: Litto: *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine*, S. 31-33, hier S. 33.

⁵¹ Barbey d'Aurevilly, Jules: "De Stendhal. Œuvres posthumes. - *Correspondance inédite*, avec une introduction par M. P. Mérimée." In: Crouzet: *Stendhal*, S. 376-384, hier S. 379f.

⁵² Stendhal: *Tagebücher*, Bd. 2, S. 565.

⁵³ Ebd., S. 744.

wird.⁵⁴ Stendhals Leidenschaft für Pseudonyme weist darauf hin, dass er sich beständig hinter einer Maske versteckt hielt. Dabei wollte sich Stendhal unbedingt natürlich geben, um der französischen Eitelkeit entgegenzuwirken. Laut Stendhal dominierten Schwäche, Kälte, Heuchelei und Anstand das Benehmen der guten Gesellschaft.⁵⁵ Er ermahnte sich zwar stets, das Natürliche in seinem Benehmen und Stil zu beachten,⁵⁶ dennoch bediente sich Stendhal in pragmatischer Weise der Maske, um seine Ziele zu erreichen und sein Leben weitestgehend seinen Vorstellungen entsprechend gestalten zu können. Sein Dandysmus erscheint dabei beinahe als unfreiwillig, als unabdingbare Pose zum Selbsterhalt. Die Maskerade strengte den jungen Beyle dementsprechend an:

»Ein Jahr Luxus und die Freuden der Eitelkeit, dann habe ich den mir durch den Einfluß meines Jahrhunderts aufgezwungenen Bedürfnissen genügt und kehre zu den wirklichen Seelenfreuden zurück, deren ich niemals überdrüssig werde.«⁵⁷

Stendhal konnte sich also zunächst nicht natürlich geben, da er in Kreisen agierte, die seinen Bedürfnissen nicht entsprachen. Zugleich war ihm bewusst, dass es ihm an Welt- und Erfahrungswissen mangelte, um scheinbar natürlich agieren zu können: »dazu brauche ich den vertrauten Verkehr mit der Welt, und um in der Welt zu verkehren, brauche ich Geld; ich fühle es, ich bin geschaffen für die beste Gesellschaft«.⁵⁸ Mit zunehmendem Alter machte sich Stendhal unabhängiger von der Gesellschaft. Er ging dazu über, seine eigene Lebensphilosophie, den *Beylismus*, zu verbreiten. Darin enthüllt sich Stendhals Streben nach dem Glück, das sich auf die Lehren der Ideologen und Sensualisten gründete und schließlich zum Streben nach dem Heroischen und Erhabenen führte.⁵⁹ Stendhal vertraute fest darauf, dass die kommenden Generationen

⁵⁴ So der Rat der russischen Dandys an Julien Sorel, vgl. Stendhal: *Rot und Schwarz*. Berlin 1973, S. 343.

⁵⁵ Vgl. Stendhal: *Tagebücher*, Bd. 1, S. 436.

⁵⁶ Ebd., S. 113.

⁵⁷ Ebd., S. 138.

⁵⁸ Ebd., S. 139.

⁵⁹ Vgl. Grün: *Hombres-Copies*, S. 3. Arnold Hauser schrieb über den Beylismus, er sei »nicht nur eine Religion der Kraft und der Schönheit, sondern auch ein Kult des Genusses und ein Evangelium der Gewalt - eine Variante des romantischen Satanismus« (Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, S. 791).

vernünftiger und fortschrittlicher, d.h. ehrlicher, handeln werden. Er sah die Entwicklung der Menschheit als eine fortschreitende Vervollkommnung. Stendhal prophezeite für das beginnende 19. Jahrhundert, dass leitende Funktionen in der Gesellschaft zunehmend Männer von Geist erforderten.⁶⁰ Er selbst war ein Vorreiter der Moderne, der beklagte, dass die Sitten starr aufrechterhalten werden, während sich die Gesellschaft in vielen anderen Richtungen rasant entwickelte.

iv. Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft

Trotz seiner zeitkritischen Anschauungen stand Stendhal den gesellschaftlichen Entwicklungen jedoch nicht durchweg positiv gegenüber. Er schätzte Paris als Kulturhauptstadt Europas, doch die so genannte gute Gesellschaft widerte ihn an. Kritisch stand er auch dem Warencharakter seines Jahrhunderts gegenüber, »in dem alles verkäuflich ist«.⁶¹ Er verachtete die Masse und schätzte zugleich die Republik, da sie seinem Anspruch auf Gerechtigkeit am stärksten entsprach. Stendhals eigenes Elitedenken verhinderte jedoch eine absolute Bejahung dieser Staatsform. So führt die dandystische Geringschätzung der Masse zur Ablehnung der Demokratie im Allgemeinen und Amerikas im Besonderen.⁶² Eine bürgerliche Regierung, »die eigentliche Choleraeuche«, führe zu einem »ekelhafte[n], republikanische[n], schrecklichen Staat«.⁶³ Stendhals Abscheu gründete sich vor allem auf die konventionalisierte Lebensweise, welche die Masse mit sich bringt und die ein eigenes Nachdenken und Handeln nicht fördert. Die Demokratie galt ihm dennoch als die »erträglichste«⁶⁴ der Regierungsformen. Entscheidend sind jedoch die Menschen, die eine Nation ausmachen. Für Stendhal waren sowohl die Franzosen als auch die Amerikaner wenig geistreiche Menschen. Die Demokratie forciert diesen Mangel an Geist noch, da sie jegliche Originalität unterdrückt. Gleichzeitig musste Stendhal zugeben, dass die Menschen, die Energie und Tatendrang aufwiesen, meist aus dem

⁶⁰ Vgl. Stendhal: Briefe, S. 112.

⁶¹ Stendhal: Briefe, S. 88.

⁶² Wenngleich Stendhal Amerika in späten Jahren als Land der Vernunft pries, dem es lediglich an Kunst und Kultur fehle, um dort glücklich zu sein (vgl. ebd., S. 616).

⁶³ Ebd., S. 601.

⁶⁴ Stendhal: Tagebücher, Bd. 1, S. 325.

Bürgertum kamen.⁶⁵ Diese Aktivität lag offenkundig in ihrem Aufstiegsstreben begründet. Das Bürgertum gewann an Macht und Einfluss, so dass es die öffentliche Meinung bald dominierte. Stendhal schrieb an seine Schwester: »man sagt, und es ist nur zu wahr, daß die Achtung die Meinung der Mehrheit ist; die Mehrheit ist dumm; also muß man Dummheiten machen? Nein, aber vernünftige Dinge oft nicht tun«. ⁶⁶ Stendhal kritisierte hier, dass das Bürgertum die Konventionen definiert, und zwar solche, die häufig unvernünftig erscheinen, da sie auf die Gemeinschaft zugeschnitten sind, nicht jedoch auf individuelle Bedürfnisse. Die Gesellschaft erschien ihm zudem überreglementiert, so dass jede Freude durch die zu berücksichtigenden Formen erstickt werde. ⁶⁷ Aufgrund seiner Kritik an der Gesellschaft galt Stendhal als »un isolé«. ⁶⁸ Trotzdem kam ihm von manchen Seiten Bewunderung zu, entsprechend dem Wesen des Dandys, das polarisiert. Stendhal provozierte, da er in seinen Schriften niemanden verschonte und nichts respektierte, am wenigsten die anerkannten Prinzipien und die etablierten Autoritäten. Er war ein Freidenker, der sich von Dogmen und Tabus unabhängig machte und nach eigenem Empfinden urteilte. So ermahnte er auch seine Schwester, sich stets ihre eigene Meinung zu bilden. ⁶⁹ Der blasierten Eitelkeit beugte er vor, indem er nur von Dingen sprach, mit denen er sich auseinandergesetzt hatte. Er nannte sich selbst den vorurteilslosesten Menschen, den er kenne, ⁷⁰ was zeigt, wie wichtig ihm die geistige Unabhängigkeit war. Hinzu kam die finanzielle Unabhängigkeit, von der er – wie viele Dandys – sein Leben lang jedoch nur träumen konnte.

v. Unabhängigkeit und Egotismus

Die radikale Unabhängigkeit, die Stendhal forcierte, führte direkt zum Egotismus: »Alles, was in dieser Welt der Mühe lohnt, ist *das eigene Ich*«. ⁷¹

⁶⁵ Vgl. Stendhal: Bekenntnisse, S. 36.

⁶⁶ Stendhal: Briefe, S. 94.

⁶⁷ Vgl. Stendhal: Rom, Neapel und Florenz, S. 320.

⁶⁸ Julleville, L. Petit de: *Histoire de la Langue et de la Littérature Française des Origines à 1900. Tome VII. Dix-neuvième siècle. Période Romantique (1800-1850)*. Paris 1899, S. 441.

⁶⁹ Vgl. Stendhal: Briefe, S. 24.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 121.

⁷¹ Ebd., S. 421.

Diesem Egotismus, der Suche nach dem eigenen Glück, entspricht das Verhalten, sich die Menschen, mit denen man sich umgibt, bewusst auszusuchen. Stendhal vertrat dieses Prinzip, was in einer Gesellschaft, in der Bekanntschaften vor allem aus Kalkül geschlossen wurden, schockierte:

"Gestern habe ich ein Prinzip vertreten, das, ich kann mich dessen rühmen, allgemein schockiert hat; wenn man erkennt, daß jemand langweilig ist, muß man sich mit ihm entzweien; dadurch ist man nach zehn Jahren in der angenehmsten Gesellschaft. Das denke ich zwar, sagte es aber nur, um freundliche Konversation zu machen.«⁷²

Goethe drückte die ambivalente Spannung, die das Verhältnis zwischen Stendhal und der Gesellschaft charakterisierte, so aus: »Die paar Pröbchen zeigen Dir seine freie und freche Art und Weise. Er zieht an, stößt ab, interessiert und ärgert, und so kann man ihn nicht loswerden«.⁷³ Ähnliches schrieb Paul Bourget über Stendhals Roman *Rot und Schwarz*: »[...] - livre extraordinaire, et que j'ai vu produire sur certains cerveaux de jeunes gens l'effet d'une intoxication inguérissable. Quand ce roman ne révolte pas, il ensorcelle.«⁷⁴ In dem Moment, wo der Dandy abstößt, zieht er auch an. Er fasziniert, denn er bringt Abwechslung in eine gelangweilte Gesellschaft, in welcher die meisten Menschen einen einstudierten Geist haben, dessen Anekdoten man nach spätestens einem Jahr auswendig kenne.⁷⁵ Als Stendhal schrieb, dass man sich spürbar einer »sehr großen Gefahr aussetzt, um zu Ruhm zu gelangen«,⁷⁶ wies er darauf hin, dass dieser Weg eine gesellschaftliche Gratwanderung darstellt. Man muss aus der Mittelmäßigkeit ausbrechen und sich den Konventionen widersetzen, die das Leben der Gesellschaft regeln. Um sich zu diesem Handeln zu motivieren, braucht es einen starken Willen. Stendhal beschloss bereits mit zwanzig Jahren, sich in die Tradition der großen Männer einzureihen, »die als Erbauer der Revolution von ihrem eigenen Werk verschlungen wurden«.⁷⁷ Er fühlte sich zu großen, heroischen Taten berufen und dieser Tatendrang führte ihn zum Militär. Mit Freude zog Stendhal in den Krieg,

⁷² Ebd., S. 317.

⁷³ Stendhal: Bekenntnisse, S. 251.

⁷⁴ Bourget, Paul: "Stendhal (Henri Beyle)." In: Ders.: *Essais de psychologie contemporaine*. Paris 1883, S. 251-323, hier S. 309.

⁷⁵ Vgl. Stendhal: Briefe, S. 142.

⁷⁶ Stendhal: Tagebücher, Bd. 1, S. 315.

⁷⁷ Vgl. Stendhal: Briefe, S. 81.

doch er gelangte schnell zur Resignation. Militärischer Ruhm blieb ihm versagt, »weil man sich zu sehr bücken muß, um auf die ersten Posten zu gelangen, und nur dort stehen Taten im Blickpunkt«. ⁷⁸ Sein Widerwille gegenüber jeglicher Form von Schmeichelei, Heuchelei und Kriechertum erschwerten ihm den Aufstieg Zeit seines Lebens. Stendhal rettete sich in einen Kult der Auserwählten, der »starken Seelen«, ⁷⁹ der so genannten *happy few*. Dabei handelte es sich um eine Art Geheimgesellschaft, deren Mitglieder sich gegenseitig an ihrem »natürlichen Geist« ⁸⁰ erkennen. Dies war auch das Publikum, an welches er sich wandte. Immer wieder konstatierte Stendhal die Verurteilung und Verkennung dieser erhabenen Menschen durch die Gesellschaft: »Würde man sie so sehen, wie sie sind, würde man sie beneiden; aber man versteht sie nicht und hält sie deshalb für wahnsinnig«. ⁸¹ Dieses Verhaltensmuster bestätigt sich in Stendhals eigenen Verhaltensweisen, mit denen er beständig in der Gesellschaft aneckte. Hier zeigt sich zugleich der Beginn der Entartungsdebatte. ⁸² Herausragende Menschen wurden als wahnsinnig, also als geistig krank, später als entartet, stigmatisiert. Originalität war in dieser Gesellschaft nicht erwünscht. Das Wort war sogar negativ konnotiert, wie dieses Zitat Stendhals belegt: »[N]ichts ist jedoch so lächerlich wie das *cant* des vergangenen Jahres, und dem Mann, der es wagt, sich darüber hinwegzusetzen, haftet der schöne Ruf der Originalität an«. ⁸³ Diese stand einerseits dem Anspruch der Gleichheit entgegen, der seit der Revolution zumindest theoretisch bestand. Zum anderen verletzte die Aufrechterhaltung der eigenen Originalität die Eitelkeit der anderen.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 88.

⁷⁹ Ebd., S. 122. Stendhal zählte unter anderem Napoleon, Antonio Canova, Vincenzo Monti, Gioachino Antonio Rossini, Salvatore Viganò, Thomas Moore und Lord Byron zu den *happy few*.

⁸⁰ Ebd., S. 142.

⁸¹ Stendhal: Briefe, S. 122.

⁸² Der Diskurs der Entartung im Sinne einer Pathologisierung ist wesentliches Merkmal der Dekadenz, deren Beginn in der Regel bei Gautier angesetzt wird (vgl. Jackson, Holbrook: *The Eighteen Nineties. A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century*. New Jersey 1976, S. 59). Wie hier deutlich erkennbar ist, sind erste Anfänge des Diskurses bereits bei Stendhal zu beobachten. Zum Pathologiediskurs vgl. Kafitz, Dieter: *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 2004, S. 230-248.

⁸³ Stendhal: Tagebücher, Bd. 2, S. 733.

vi. Originalität

Stendhals verstieß des Öfteren gegen die Etikette: »In Frau von Strombecks Augen habe ich mich bloßgestellt, als ich eines Abends ein wenig den Valmont spielte. Es ist mir nicht zum ersten Mal passiert, zu weit zu gehen«. ⁸⁴ Stendhal war von der Kunst der Verführung fasziniert: »Ich hielt mich für einen Don Juan [...], für ein Ungeheuer an Verführung und infernalischem Geist«. ⁸⁵ Die Lust am Bösen und Unmoralischen ist ein wesentliches Element der dandystischen Verführung. Das damit in die Nähe rückende Verbrechen wird häufig von einer rein ästhetischen Perspektive aus betrachtet. Was die Gesellschaft als gut und notwendig erachtet, mag dem Dandy als Last erscheinen. Die Zuweisungen von Gut und Böse oder Schön und Hässlich verändern sich in Abhängigkeit von der Sichtweise. So kann eine Tat, die der Gesellschaft als verwerflich erscheint, dem Dandy als Wohltat gelten. Stendhal bestand darauf, seinen Neigungen und Interessen entsprechend zu leben und sein persönliches Glück zu verfolgen. Die konventionalisierte Gesellschaft stellte ihm jedoch Hürden in den Weg:

»Die Wohlanständigkeit wird wie die Gesetze von Mittelmäßigen für Mittelmäßige bestimmt. Wer nur ehrenhaft ist und den Gesetzen folgt, einzig, um nicht gehängt zu werden, der ist nicht ehrenhaft. Wer nur der Wohlanständigkeit folgt, ist nicht vornehm. [...] [das] Gesetz der Wohlanständigkeit [...] das seinem Wesen nach jeder Originalität und jedem Genie feindlich ist.«⁸⁶

Die Ausprägung der Originalität und des eigenen Stils war für Stendhal elementar, wenngleich nicht einfach durchzusetzen:

»Jeder mit etwas Geist Begabte wird als Sonderling bezeichnet, was ihm alles Recht, über die Wohlanständigkeit zu befinden, nimmt. Seit dieses Gesetz herrscht, kann sich die Originalität jedes Menschen nur noch in von der Wohlanständigkeit nicht vorhergesehenen Bagatellen zeigen.«⁸⁷

⁸⁴ Stendhal: Tagebücher, Bd. 1, S. 367.

⁸⁵ Stendhal: Tagebücher, Bd. 2, S. 793.

⁸⁶ Ebd., S. 657.

⁸⁷ Ebd.

Wer sich wie der Dandy den konventionellen Rollenzuweisungen entzog, wurde stigmatisiert. Abweichler fanden kein Gehör. Wer die Tabus einer Gesellschaft nicht achtet, wird bestraft. Das vernichtende Urteil des Dandys über die Gesellschaft wurde mit seiner Stigmatisierung sogleich entkräftet. Diese kann über Diffamierung oder Krankheitszuweisung, im Falle von Künstlern auch über Zensur, erfolgen. Die vortrefflichsten, wirklich charakterstarken Leute fand man laut Stendhal dementsprechend im Zuchthaus.⁸⁸ Er selbst verstand es, die Stigmatisierung zu vermeiden. Stendhal wusste um seine Überlegenheit, sorgte aber dafür, dass sie verkannt wurde.⁸⁹ Er übte zu seinem eigenen Schutz Selbstzensur, bediente sich verschiedener Masken und folgte dem Grundsatz »Verbirg dein Leben«.⁹⁰ Diese Art von Selbstzensur beinhaltet auch das Element des Schweigens, das für den Dandy durchaus charakteristisch ist. Stendhal schrieb, dass er gern in »das Schweigen des Glücks« versank und nur sprach um sein »Eintrittsgeld zu bezahlen«.⁹¹ Hier wird bereits die Verrohung der Sprache erkennbar, ihr Wandel zur Ware, der von den Fin de Siècle-Ästheten so sehr beklagt werden wird.⁹² In manchen Salons schwieg Stendhal instinktiv, da er wusste, dass ihn niemand verstehen würde.⁹³ Das Schweigen fungierte bei Stendhal als Deckmantel, unter dem die geistige Überlegenheit des Dandys versteckt war. Deren Enthüllung hätte nur zu Missgunst geführt und das Leben noch unerträglicher gemacht. Stendhal hielt es für das Klügste, sich den Umständen anzupassen und das Beste daraus zu machen.⁹⁴ Dementsprechend suchte er Seinesgleichen: »ich liebe die außergewöhnlichen Menschen mehr als die alltäglichen«,⁹⁵ denn nur das Außergewöhnliche sei interessant. Ein anderer Grund, sich der Sprache zu entziehen, war deren manipulativer und strategischer Gebrauch, so dass sie der Sicherstellung der eigenen

⁸⁸ Vgl. Stendhal: *Über die Liebe*, S. 117.

⁸⁹ Vgl. Stendhal: *Tagebücher*, Bd. 2, S. 666.

⁹⁰ Ebd., S. 676.

⁹¹ Stendhal: *Bekenntnisse*, S. 83. Vgl. dazu auch Crouzet, Michel: "Parole et silence dans le monde beyliste." In: Ders.: *Stendhal et le langage*. Paris 1981, S. 175-200.

⁹² Vgl. die Dokumentation der Sprachkrise in Hugo von Hoffmannsthal's *Der Brief des Lord Chandos* sowie *Der Schwierige*.

⁹³ Vgl. Stendhal: *Bekenntnisse*, S. 98.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 152.

⁹⁵ Ebd., S. 290.

Macht diene.⁹⁶ Stendhal war diese Art von Heuchelei ebenso zuwider wie jede andere. Überdies erschienen ihm die Äußerungen in den Salons zumeist als leeres Gerede. Stendhal wäre gelangweilt »zwölf Stunden am Tag Kindereien zu erzählen«⁹⁷ und schwieg lieber. Er wünschte sich gar eine »geheiligte, nur den Eingeweihten bekannte Sprache«,⁹⁸ worin sein elitärer Anspruch zutage tritt. Trotz oder vielleicht gerade aufgrund dieses Rückzugs galt er als Exzentriker und Sonderling. Seinen mangelnden Erfolg führte er darauf zurück, dass sein Geist in seinen Werken erkannt und er darum aus Furcht verachtet wurde.⁹⁹ Tatsächlich offenbaren sich Stendhals Überzeugungen und Wesensarten in friktionaler Weise in seinen literarischen Helden. Dies zeigt sich in diversen Gemeinsamkeiten wie republikanischen Überzeugungen, Atheismus, Napoleonbegeisterung, Langeweile, Selbstmordgedanken, Egotismus oder dem Streben nach Ruhm. Stendhals Protagonisten sind »disparate Figuren und Masken«,¹⁰⁰ deren Erlebnisse beizeiten in Stendhals eigenem Tagebuch wieder auffindbar sind.

vii. Das Wort als Waffe

Ein zentrales Wesensmerkmal des Dandys ist seine Kaltblütigkeit. Stendhal ermahnte sich, stets kaltblütig zu handeln,¹⁰¹ zumindest so lange er sich in der französischen, von Eitelkeit geprägten Gesellschaft aufhielt. Aus Erfahrung verachtete er das Urteil der Menge, die nur aus Dummköpfen bestehe.¹⁰² Hier zeigt sich zum einen die aristokratische Überlegenheit des Dandys, zum anderen die eigene Wertsetzung. Wie die Masse über etwas urteilt, ist dem Dandy gleichgültig. Für Stendhal spielte es keine Rolle, ob sie ihn verachtet, verhöhnt oder verehrt. Diese Gleichgültigkeit entwapfnet alle Gegner; der Dandy macht sich völlig unabhängig. Stendhal erkannte dies:

⁹⁶ Vgl. Stendhal: Briefe, S. 94.

⁹⁷ Ebd., S. 270.

⁹⁸ Stendhal: Rom, Neapel und Florenz, S. 101.

⁹⁹ Vgl. Stendhal: Tagebücher, Bd. 2, S. 793.

¹⁰⁰ Bauereisen, Astrid: *"Du beau idéal moderne" Stendhals Entwurf einer modernen Ästhetik*. Heidelberg 2009, S. 208.

¹⁰¹ Vgl. Stendhal: Tagebücher, Bd. 1, S. 67.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 116.

»Da man nur Macht über dich hat, wenn man dir etwas wegnimmt oder dich auf etwas hoffen läßt, was nur durch deine Leidenschaft Wert besitzt, stehen deine Gegner plötzlich ohne Waffen da, wenn es dir gelingt, gleichgültig zu erscheinen.«¹⁰³

Die Kaltblütigkeit garantiert dem Dandy somit seine Unabhängigkeit und äußert sich nicht zuletzt auch im Sprachverhalten. Stendhal erstrebte die Kunst, »das Publikum über Dinge zum Lachen zu bringen, die mir hassenswert erscheinen«.¹⁰⁴ Darin äußert sich die Brillanz des Dandys im Gespräch: Hohn, Spott, Ironie und Sarkasmus, fallende Spitzen, die amüsieren und zugleich schmerzen. Der Dandy hält der Gesellschaft auf amüsante und perfide Weise den Spiegel vors Gesicht. Stendhal bekannte sich zu einer Maske »der feinen oder groben Ironie«,¹⁰⁵ hinter der er Zeit seines Lebens seine Empfindsamkeit verbarg. Er beherrschte und manipulierte die Gesellschaft durch Sprache. Eine Bekannte sagte ihm: »Wenn Sie in einem Kreis von zwanzig Personen das Wort ergreifen, sind Sie zum Fürchten, aber unter vier Augen sind Sie ein Kind«.¹⁰⁶ Stendhal konnte dabei sehr grausam und impertinent sein, wie das folgende Zitat zeigt: »meine Betonung besagte kühn und selbstverständlich: 'Man weiß, daß alle Welt Mademoiselle haben kann.' Das war so anzüglich wie möglich. Ich glaube, ihr traten Tränen in die Augen.«¹⁰⁷ Stendhals spitze Bemerkungen führten nach seinen eigenen Aussagen in einigen Fällen zu Faustschlägen.¹⁰⁸ Er reizte die Grenzen des Möglichen und Erlaubten aus. Dieser souveräne Drahtseilakt macht die Sprache zum Schlachtfeld. Als Stendhal sich der Macht seiner Worte bewusst wurde, begann er, seinen Geist stärker auszubilden und seine Leidenschaften zu zügeln. Er wollte »lernen, in der Gesellschaft zum Vergnügen beizutragen«.¹⁰⁹ Zeitgleich entdeckte er die Vorzüge eines Geistes, der nicht von vorgefertigten Denkstrukturen geprägt war. Stendhal sprach von seiner Originalität, die unter anderem in folgender Methodik ihre Ausprägung fand:

¹⁰³ Stendhal: Über die Liebe, S. 98.

¹⁰⁴ Stendhal: Tagebücher, Bd. 1, S. 103.

¹⁰⁵ Stendhal: Bekenntnisse, S. 94.

¹⁰⁶ Ebd., S. 150.

¹⁰⁷ Stendhal: Tagebücher, Bd. 1, S. 245.

¹⁰⁸ Vgl. Stendhal: Bekenntnisse, S. 82.

¹⁰⁹ Stendhal: Tagebücher, Bd. 1, S. 256.

»Was ist das Ziel eines Mannes in Gesellschaft?

Komische Wirkungen zu erzielen und die anderen zu entspannen [...]

Um komische Wirkungen zu erzielen, darf keine völlige Übereinstimmung der Meinungen herrschen, denn das führt zum Schweigen.

Man darf auch keine Gedanken äußern, die den von den anderen vorgebrachten zu sehr entgegengesetzt sind, weil das zur gleichen Wirkung führt. [...]

Eine meinem Charakter entsprechende Form der Komik ist, bei allen gesellschaftlichen Ereignissen dem Konventionellen lachend die Wahrheit entgegenzustellen.«¹¹⁰

Stendhal war überzeugt, dass die Konventionen der Gesellschaft eine Lüge sind. Eitelkeit, Maskerade aber auch die Machenschaften der Institutionen waren Teil dieser Lüge. Da jegliches Verhalten durch einen Kodex geregelt war, gab es nur noch stilisiertes, jedoch kein natürliches Verhalten, denn ein wahrer und natürlicher Stil sorgte in der Gesellschaft für Verwirrung und verletzte die Eitelkeit sowie die Wohlanständigkeit.¹¹¹ Als Stendhal diesen Konventionen entgegentrat, griff er die Gesellschaft an. Er tat dies jedoch auf subtile Weise und lachend. Sein Angriff erschien auf den ersten Blick nicht feindlich. Mérimée berichtete, dass Stendhal in Gesellschaft immer fröhlich war, manchmal gar »fou«¹¹² und dabei die Konventionen und Empfindlichkeiten zu oft missachtete, womit er gegen den guten Ton verstieß. Der gute Ton markiert den Tabubereich. Wer dagegen verstößt, überschreitet diese unsichtbare Grenze. Stendhal gelang der Ausgleich durch seinen regen Geist und sein fröhliches Wesen. Er galt zwar manchen als gefährlich, doch sein Esprit und seine Intelligenz wurden nie in Frage gestellt. Möglichen Bestrafungen seitens der Tabuwächter wirkte er von Beginn an entgegen: Stendhal nutzte zahlreiche Pseudonyme, unterschrieb nie einen Brief mit dem gleichen Namen, vertauschte die Orte und Daten. Laut Mérimée wusste niemand so genau, wen Stendhal traf, was er geschrieben hatte und wohin er verreiste.¹¹³ Er berichtete weiter, dass Stendhal mit seinen Meinungen fast immer in Opposition stand, er revoltierte gegen alle Zwänge und Autoritäten.¹¹⁴ Entsprechend lautet einer

¹¹⁰ Ebd., S. 265f.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 465.

¹¹² Vgl. Mérimée, Prosper: "H. B." In: Crouzet: Stendhal, S. 283-291, hier S. 288f.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 291.

¹¹⁴ Vgl. Mérimée: Notes et souvenirs, S. 327.

seiner Aphorismen: »Unsere Eltern und unsere Lehrer sind unsere natürlichen Feinde, sobald wir die Welt betreten«. ¹¹⁵ Laut Mérimée bereitete es Stendhal Vergnügen, in den Augen der anderen als ein unmoralisches Monster zu erscheinen. ¹¹⁶ Dies zeigt deutlich, dass der Tabubruch bewusst inszeniert war. Dieser war recht einfach herbeizuführen, denn offene Kritik und direkte Wahrheiten waren in der französischen Gesellschaft zu Zeiten Stendhals tabu. Die Ursache dafür ist in dem tradierten Konversationsstil zu suchen. Stendhal machte Ludwig XV. dafür verantwortlich, an dessen Hof »das treffende Wort« ¹¹⁷ tabu war. Vielmehr mussten die Aussagen verschleiert werden, was zu einem komplexen Konversationsstil führte, der erst erlernt werden musste. Dieser Stil prägte die französische Gesellschaft noch zu Stendhals Zeiten und war auch der Grund, warum sowohl seine Äußerungen in den Salons, als auch seine Bücher so provozierten. Sein Stil wurde in den Kritiken beständig angegriffen, da er nicht weitschweifig genug war. Madame de Palfy sagte zu Stendhal: »Ich mag ihr Buch nicht; die Dinge sind zu deutlich und zu roh ausgedrückt«. ¹¹⁸ Stendhal hatte den Anspruch, klar und verständlich zu schreiben. Er zog eine in schlechtem Stil verfasste Wahrheit einem brillanten Satz, der den Leser zu falschen Gedanken führe, vor. ¹¹⁹ Euphemismen und Umschreibungen erschienen ihm nur als Aufrechterhaltung der Lüge. Er sprach vom »Entsetzen der Dichterlinge vor allem, was nicht durch die geheiligten Ausdrücke der schönen Sprache abgeschwächt und gedämpft ist«. ¹²⁰ Das Wort 'Entsetzen' verweist auf eine verinnerlichte Norm, denn es ist eines der Gefühle, die sich bei einer Tabuverletzung einstellen können. Das Wort 'geheilig' verweist ebenfalls auf den Zusammenhang mit dem Tabu. Diese religiöse Konnotation verdeutlicht die Ehrfurcht vor den Regeln, deren Überschreitung als Entweihung und Beschmutzung angesehen wurde. Stendhal beging diesen Tabubruch bewusst und setzte sich über die geltenden Regeln hinweg. Er schrieb an Balzac: »Was den Stil angeht, werden Sie glauben, ich sei ein Ungeheuer an Hochmut [...] der Stil kann nicht klar genug, nicht einfach

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 328.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 328f.

¹¹⁷ Stendhal: Rom, Neapel und Florenz, S. 149.

¹¹⁸ Stendhal: Tagebücher, Bd. 2, S. 556.

¹¹⁹ Vgl. Stendhal: Briefe, S. 436.

¹²⁰ Stendhal: Tagebücher, Bd. 2, S. 645.

genug sein«. ¹²¹ Dieses Tabu des direkten und unmissverständlichen Ausdrucks von Wahrheiten diene der Wahrung des Konsenses und der Stabilität einer Gesellschaft, deren Fundamente seit der Französischen Revolution zutiefst erschüttert waren. Dementsprechend galt Stendhal als »un diable d'homme qui fait voir des monstruosités dans sa lanterne magique.« ¹²² Die Lüge hatte in dieser Gesellschaft bereits eine so große Rolle eingenommen, dass die Wahrheit schmerzte. Die französische Gesellschaft lehnte Stendhal zufolge alles ab, was nicht dem Herkömmlichen entsprach und ihren Interessen entgegenstand. ¹²³ Damit war alles Neue und Unkonventionelle per se tabu. Als Schriftsteller sah sich Stendhal seiner Zeit folglich weit voraus. Er antizipierte, frühestens im Jahr 1880 gelesen zu werden. ¹²⁴ Stendhal schrieb folglich nur für einen kleinen Kreis von Eingeweihten und ärgerte sich gar über den »Rest des Pöbels«, ¹²⁵ der seine Texte las. Er ging von vornherein davon aus, dass sein Stil nicht den Nerv der Zeit treffen werde. Stendhal war der Auffassung, dass im Roman alles gesagt werden könne, da dieser keine öffentliche Aufführung sei, wo die Schicklichkeit berücksichtigt werden müsse. ¹²⁶ Er schränkte diese Aussage jedoch später in einem verzweifelt-ironischen Kommentar ein: »Man kann alles sagen, vorausgesetzt, man spricht weder über dieses noch über jenes und schon gar nicht über solches«. ¹²⁷ Daran wird deutlich, dass es viele tabuisierte Sujets gab. Dennoch war es die Literatur, die eine progressive Entwicklung vorantrieb. Die Schriftsteller waren Stendhal zufolge die »Husaren der Freiheit, sie sind täglich im Feuer; da müssen sie manchmal zurückweichen«. ¹²⁸ Sie wagten es, bestehende Tabus anzugreifen. Gleichzeitig, zum Schutz ihrer selbst, übten sie Selbstzensur, denn absolute Freiheit ist eine Utopie. Sie könnte allein in einem

¹²¹ Stendhal: Briefe, S. 751.

¹²² Musset, Alfred de (?): "*Le Rouge et le Noir, chronique du XIX^e siècle*", par M. de Stendhal." In: Crouzet: Stendhal, S. 77-81, hier S. 79.

¹²³ Vgl. Stendhal: Rom, Neapel und Florenz, S. 94f sowie S. 183.

¹²⁴ Vgl. Stendhal: Briefe, S. 750.

¹²⁵ Ebd., S. 492.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 648f.

¹²⁷ Ebd., S. 700.

¹²⁸ Stendhal: Rom, Neapel und Florenz, S. 391.

unabhängigen Staat realisiert werden, in dem die Menschen »vom Gesetz weder behindert noch geschützt«¹²⁹ werden.

viii. Künstlerische Innovation

Wie radikal Stendhals literarische Arbeit war, zeigt die Bemerkung des *Journal de Paris* anlässlich der Veröffentlichung von *Racine et Shakespeare* (1823), einer programmatischen Schrift, in der sich Stendhal mit dem Gegensatz zwischen Klassik und Romantik auseinandersetzt, dass dieser darin eine literarische Revolution vorschläge.¹³⁰ Stendhal wendet sich darin gegen die traditionelle Konzeption von Raum und Zeit, die den Regeln entsprechend 'real' sein sollen, d.h. der Handlungsrahmen eines Stückes entspricht der Aufführungsdauer, was Geschichten, die über Jahre dauern, unmöglich mache. Hier knüpft der große Erfolg des psychologischen Entwicklungsromans an, der von Stendhal realisiert wurde. Sainte-Beuve schrieb es Stendhal später unter anderem zu, die Schranken durchbrochen zu haben, die 1820 noch jegliche Innovation unmöglich machten.¹³¹ Dass Stendhal ein Neuerer war, bezeugte auch Mérimée. Er vermutete, dass die Entdeckung der italienischen Musik im Allgemeinen und Rossinis im Besonderen Stendhal zu verdanken sei. Er betonte weiter, dass es damals nahezu Landesverrat gleichkam und viel Mut erforderte, italienische Musik der französischen vorzuziehen, was auf die Kühnheit Stendhals verweist.¹³² Als kühn erwies sich Stendhal vor allem in seinem bereitwilligen Plagiarismus, worin sich der dandystische Dilettantismus und die Verachtung der Schriftstellerei als Beruf enthüllt. Stendhal kopierte beispielsweise von Goethe und entnahm der *Edinburgh Review* ganze Seiten. Teile seiner *Histoire de la peinture en Italie* sind nahezu wörtlich von Luigi Lanzis *Storia pittorica dell' Italia* (1792)

¹²⁹ Stendhal: *Racine und Shakespeare*. Mit einer Einleitung und Anmerkungen von Carsten Peter Thiede. Berlin 1980, S. 327.

¹³⁰ Vgl. L., B.: "Racine et Shakespeare N° 1. Journal de Paris. 29 mars 1823." In: Litto, Victor del: *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine (1817-1843)*. Paris 2001, S. 267-269, hier: S. 268.

¹³¹ Vgl. Sainte-Beuve, Charles-Augustin: "M. de Stendhal. Ses *Œuvres complètes*." In: Crouzet: *Stendhal*, S. 297-326, hier S. 310.

¹³² Vgl. Mérimée: *Notes et souvenirs*, S. 334.

übernommen, ebenso wie seine Abhandlung über das Leben von Haydn von Carpanis *Haydine*.¹³³

Stendhal bezeichnete sich selbst als eingefleischten Romantiker.¹³⁴ Über die Literatur seiner Zeit urteilte er: »Der Mangel an Mut ist es, der alle unsere armen Dichter im Mittelmaß festkettet. Man muß schreiben, um sich selbst eine Freude zu machen [...] Wir haben keine Künstler mehr, weil es an *Mut* fehlt«. ¹³⁵ Die Motivation des Autors ist laut Stendhal eine rein egotistische. Der Künstler müsse sich von äußeren Einflüssen und Regeln unabhängig machen. Der Egotist hat folglich den Mut, sich von der verlangten Rücksichtnahme auf die anderen zu befreien. Das *London Magazine* schloss sich der Kritik an *Racine et Shakespeare* an und berief sich auf die französischen Kritiker, die Stendhal als »literary heretic«¹³⁶ bezeichnet hatten. Dieser Vorwurf bezieht sich hier zunächst auf die Literatur, auch wenn Stendhal selbst der gleiche Vorwurf gemacht wurde. Die Romantik, die Stendhal in diesem Werk als die neue, sich gegen die Tradition wendende Literatur definiert, erscheint als konstanter Tabubruch. Die Lehre, von der die Häresie abweicht, basiert auf irrationalen Glauben und ist allein von Gott legitimiert. Eine ähnliche Legitimation hat die traditionelle Literatur, wenn sie von ihren Verteidigern in diesen sakralen Kontext gesetzt wird. Wer von dieser institutionalisierten Lehre abweicht, verstößt gegen ein ungeschriebenes Gesetz, also gegen ein Tabu. Die romantische Literatur war für Stendhal nicht nur die Romantik, wie sie als Epoche in die Literatur- und Kulturgeschichte eingegangen ist. Romantik definiert sich für ihn immer erst im Gegensatz zu einer Tradition (in seiner Terminologie zur Klassik). In diesem Sinne bedeutet Romantik immer das Neue und Andere, Provozierende, Aufrührende und Revolutionäre, kurz: das Moderne. Sie stellt alles Herkömmliche und Tradierte in Frage und zeigt neue Wege des Denkens, Empfindens und Handelns auf. Sie ist somit im Verhältnis zum Klassischen immer abweichend, unkonventionell und unmoralisch. Der Romantiker verstößt gegen die tradierten Verhaltensweisen und Denkmuster. Er bricht latent mit den existierenden

¹³³ Vgl. Huneker, James: "A Sentimental Education. Henry Beyle - Stendhal." In: Ders.: Egoists. A Book of Supermen. Stendhal, Baudelaire, Flaubert, Anatole France, Huysmans, Barrès, Nietzsche, Blake, Ibsen, Stirner, and Ernest Hello. New York 1910, S. 1-65, hier S. 3

¹³⁴ Vgl. Stendhal: Briefe, S. 430.

¹³⁵ Ebd., S. 538f.

¹³⁶ Anonymus: "London Magazine. Mai 1823." In: Litto: Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine, S. 273.

Tabus. Die Romantiker lüften den Schleier, der von der Gewohnheit über die Handlungen gelegt wurde.¹³⁷ Stendhal betonte, dass man Mut brauche, um Romantiker zu sein, da man etwas riskieren müsse. Und tatsächlich birgt der Tabubruch immer die Gefahr einer Rache seitens der Gesellschaft. Denn die Gewohnheit macht das Leben leichter, planbar und sicher. Sie führt aber auch zu Langeweile und diese ist der Todfeind des Romantikers. Die stark regulierte Gesellschaft betrachtet alles Neue zunächst als Gefahr, besonders wenn die bestehenden Machtverhältnisse in Frage gestellt werden, was immer geschieht, wenn der gesellschaftliche Ist-Zustand kritisiert und hinterfragt wird. So erklärt sich die Feindseligkeit, die dem Freidenker Stendhal entgegengebracht wurde. In diesem Sinne beschrieb *La Pandore* Stendhal als echten literarischen Schadensstifter.¹³⁸ Die Zeitschrift *Le Corsaire* stellte fest, dass Stendhal sich darauf gefasst machen müsse, in vielen Journalen schlecht behandelt zu werden, denn viele Menschen würden sich beleidigt fühlen.¹³⁹ Stendhals Ideen hatten also das Potential, großen Schaden anzurichten. Er befand sich, insbesondere nach dem desillusionierenden Untergang Napoleons, im Krieg mit der Gesellschaft. Stendhal schrieb im *New Monthly Magazine*, dass die Mitglieder der Académie Française ernsthaft darüber nachdächten, gegen sein Werk als *scandalum magnatum* vorzugehen, da es ihre Autorität in Frage stelle.¹⁴⁰ Ob das nun der Wahrheit entsprach oder nicht, so zeigt es doch, dass Stendhal selbst genau wusste, welche Sprengkraft in seinen Aussagen lag beziehungsweise welches Potential er darin sah. In der *Revue Française* wurde er folglich als »un de ces esprits de transition«¹⁴¹ bezeichnet, was der Definition von Baudelaire entspricht, der den Dandy in gesellschaftlich-historischen Übergangszeiten verortet.

¹³⁷ Vgl. Stendhal: Racine und Shakespeare, S. 292.

¹³⁸ Anonymus: "La Pandore. N° 228, samedi 28 février 1824." In: Litto: Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine, S. 273-275, hier S. 273.

¹³⁹ Vgl. Anonymus: "Le Corsaire. Samedi 19 mars 1825. Racine et Shakespeare." In: Litto: Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine, S. 327.

¹⁴⁰ Vgl. Anonymus: "New Monthly Magazine. Juillet 1825. Racine and Shakspeare [sic]." In: Litto: Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine, S. 335-337, hier S. 335.

¹⁴¹ Anonymus: "Revue Française. N° 11, septembre 1829. Promenades dans Rome, par M. de Stendhal." In: Litto: Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine, S. 493-495, hier S. 495.

ix. Die Suche nach dem Glück

Ein weiteres typisches Merkmal des Dandys ist die Ästhetisierung des Lebens. Stendhal war den Künsten und dem Schönen sehr ergeben. Er schätzte die Natürlichkeit des Menschen jedoch zu sehr, als dass er sein Leben vollkommen ästhetisiert hätte. Unklar ist jedoch, wie er sein Leben gestaltet hätte, wenn ihm ein größeres Vermögen zugefallen wäre, denn ein gewisses Maß an Artifizialität war ihm eigen, wie ein Brief an seine Schwester Pauline belegt: »All das weckt in mir den Gedanken [...], daß die Künste, die uns zu gefallen beginnen, weil sie die Freuden der Leidenschaften gewissermaßen durch *Reflexion* beschreiben [...] uns letztendlich stärkere Genüsse verschaffen können als die Leidenschaften.«¹⁴² Die Wahrnehmung des Lebens durch die Kunst erschien ihm also erfüllender als das Leben selbst. Diese Auffassung ist zutiefst ästhetisch und essentiell für den Dandy. Die Freude am Schönen und Stendhals Unabhängigkeit von gesellschaftlichen Regeln und Meinungen führte dazu, dass er das Schöne aus dem Kontext der Moral herauslöste. Damit war er einer der ersten Vertreter des *L'art pour l'art*-Prinzips, wie seine Aussage in *Rom, Neapel und Florenz* (erschieden 1817 unter dem Titel *Rome, Naples et Florence*) belegt: »sollte man nicht lieber etwas Schönes schaffen, und zwar ohne zu überlegen, ob es angemessen ist oder nicht?«¹⁴³ Wenn er genug Geld hatte, richtete sich Stendhal seinen ästhetischen Ansprüchen entsprechend ein: »ich habe eine schöne Wohnung, einfach, vornehm und kühl, die mit reizenden Stichen geschmückt ist [...] Vor mir hängt ein reizender Stich von Porporati, betitelt *il Bagno de Leda*. Maulaffen würden bei seinem Anblick zu ihrem geflügelten Wort greifen: "Unanständig!"«¹⁴⁴ Hier zeigt sich, dass Stendhals Vorstellung des Schönen von der der Moralhüter differierte. Was der Dandy

¹⁴² Stendhal: Briefe, S. 258f.

¹⁴³ Stendhal: *Rom, Neapel und Florenz*, S. 43f.

¹⁴⁴ Stendhal: Briefe, S. 304f.



"Il Bagno di Leda (Leda's bath), after Correggio"
von Carlo Antonio Porporati (1741-1816)

als schön adelte, tadelte die öffentliche Meinung als Laster. Tugendhaftigkeit wird man jedoch in keinem Dandy finden. In *Über die Liebe* heißt es folgerichtig: »Mit dem Namen Tugend ehre ich die Gewohnheit, mühsame und für die anderen nützliche Handlungen zu verrichten.«¹⁴⁵ Daran lässt sich erkennen, dass Stendhal nicht viel von tugendhaftem Verhalten hielt, da es ihm weder Freude brachte noch seinen Zielen nützte. Das in den Augen der Öffentlichkeit Schickliche war demzufolge für Stendhal das » F e h l e n j e d w e d e r Individualität«.¹⁴⁶ Derjenige, der

für seine Individualität kämpft oder sie auch nur auslebt, verstößt gegen den Anstand und ist damit immer am Rande des Tabubereichs. Die Zeitschrift *Le Globe* bemerkte, dass für Stendhal nur das schön sei, was außerhalb der Norm liege und einen Affront gegen das Herkömmliche darstelle.¹⁴⁷ Kultureller Wandel ist mit dieser Auffassung kaum möglich, da die Gesellschaft in der Tradition erstarrt.

Frivolität, im 19. Jahrhundert ein Synonym des Lasters, war für Stendhal »der Adel der Manieren«.¹⁴⁸ Frivol bedeutet unmoralisch, schamlos, schlüpfrig und liegt damit im Tabubereich. Frivole Menschen galten als lasterhaft und verachtenswert. Für Stendhal war diese Verurteilung der Frivolität nur ein weiteres Zeichen der starren Eitelkeit der französischen Gesellschaft, die ihre natürlichen und spontanen Gefühle permanent unterdrückte. Frivolität ist auch ein Ausdruck der Sinnlichkeit. Stendhal war überzeugt, dass alle Eindrücke des Menschen auf Sinneserfahrungen

¹⁴⁵ Stendhal: *Über die Liebe*, S. 198.

¹⁴⁶ Stendhal: *Briefe*, S. 603.

¹⁴⁷ Vgl. Anonymus: "Le Globe. 8 novembre 1830. Le Rouge et le Noir." In: *Litto: Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine*, S. 571-572, hier S. 571.

¹⁴⁸ Stendhal: *Über die Liebe*, S. 29.

beruhen.¹⁴⁹ Dieser Fokus auf die Sinne ebnete den Weg für das Körperliche, das in der Folge verstärkt Einzug in die Literatur hielt. Der Bezug auf die Sinne führte sogleich zum Hedonismus, der bereits von den Vorfahren des Dandys, den *roués*, in dessen Tradition sich Stendhal selbst gestellt hatte, gepflegt wurde. Auch Stendhal zeigte hedonistische Züge: »bei meinem Ehrgeiz meine ich immer, das Glück ist vielleicht dort, wo ich nicht bin; auf diese Weise werde ich erst glücklich sein, wenn ich von allem genossen habe.«¹⁵⁰ Hier zeigt sich das Lebensprinzip Stendhals: die grenzenlose Suche nach dem Glück, *la chasse au bonheur*.¹⁵¹ Da jedes Individuum andere Sinneseindrücke hat, unterscheiden sich auch die Auffassungen dessen, was schön, hässlich, anziehend, abstoßend usw. ist. Die Sinneseindrücke entstehen in jedem Moment neu. Eine von der Gesellschaft vorgeschriebene Form ist dagegen starr und kaum wandelbar. In diesem Sinne ist jede gesellschaftliche Reglementierung des Schönen obsolet. Erlaubt ist, was gefällt. Stendhal griff dem Laster jedoch vor: »Die gute Erziehung zeigt sich darin, daß sie bei Verbrechen Gewissensbisse verursacht, die, da sie vorausgesehen werden, als Gewicht in die Waagschale fallen.«¹⁵² Das eigene, kulturell geformte Gewissen agiert als Tabuwächter. Es zeigt die Grenzen auf, die durch eine gute Erziehung verinnerlicht werden sollten. Eine gute Erziehung war für Stendhal nicht nur stark geistig ausgerichtet, sondern berücksichtigte auch die natürlichen Triebe. Dass diese von der herkömmlichen Erziehung unterdrückt wurden, beklagte Stendhal, als er schrieb, dass »drei Viertel des Schamgefühls anezogen«¹⁵³ sei. Ein spontanes und damit glückliches Leben ist so kaum möglich, da man kontinuierlich darauf achten muss, keine Grenzen zu überschreiten.

Stendhal war ein Epikureer. Er betonte schon 1810, dass in Paris der Genuss vom Ehrgeiz verdrängt werde.¹⁵⁴ Damit war der zunehmende Einfluss nicht nur der sozialen Aufsteiger gemeint, sondern zugleich die immer größer werdende Rolle des Kapitals, der Arbeit und der Industrie. Der Ehrgeiz ließ keine Zeit für Muße, Kunst und Genuss. Es war diese Seite

¹⁴⁹ Vgl. Stendhal: Tagebücher, Bd. 1, S. 125.

¹⁵⁰ Ebd., S. 315.

¹⁵¹ Vgl. Stendhal: "Réponse à M. de Balzac." In: Crouzet: Stendhal, S. 157-168, hier S. 167.

¹⁵² Stendhal: Über die Liebe, S. 19.

¹⁵³ Ebd., S. 59.

¹⁵⁴ Vgl. Stendhal: Tagebücher, Bd. 1, S. 488.

von Paris, die in Stendhal ein ambivalentes Verhältnis zur Hauptstadt auslöste. Die Kulturhauptstadt kontrastierte mit der wachsenden Bedeutsamkeit des Geldes und Erfolges. Der verbissene Ernst der Aufsteiger erlaubt keinen brillanten Esprit. Die Menschen erschienen ihm wie »vorwärtsgestoßene Maschinen«. ¹⁵⁵ Stendhal nahm auch die Rolle des Dandys als Vertreter der bedrohten kulturellen Werte an. Diese Bedrohung erschien ihm real, denn die Kunst brauche Muße und Leidenschaft, um Bestand zu haben. ¹⁵⁶ Müßiggang war jedoch in einer zunehmend von Industrialisierung und Utilitarismus geprägten Gesellschaft nicht erwünscht. Es war wohl diese Erkenntnis, die Stendhal dazu brachte, sich von der Gesellschaft mehr oder weniger loszusagen, um der Kunst und dem individuellen Glück zu frönen. Hinzu kam ein latenter Lebensüberdruß, der dazu führte, sich selbst und andere nicht zu wichtig zu nehmen.

x. Freidenker

Stendhal war nach eigenen Aussagen ultraliberal. ¹⁵⁷ Als Liberaler stellte er eine Bedrohung der etablierten Mächte dar, denn in seinem Zweifel an ihrer Legitimität stellte er ihre Macht in Frage. Für Stendhal stand fest, dass die etablierten Machthaber Erkenntnistabus errichteten: »Jedwede Regierung kann aufrichtig nur *seichte*, id est *elegante* und *gedankenlose* Literatur fördern. *Gedanken* sind die Totengräber derer, die an der Macht sind.« ¹⁵⁸ Als Tabuwächter fungierten sowohl die Zensur als auch die öffentliche Meinung. ¹⁵⁹ Als liberaler Freidenker erkannte Stendhal keine Denk- und Erkenntnistabus an. Ganz im Gegenteil: Seine Einbildungskraft, die auch seinen Romanhelden eigen ist, beschäftigte sich mit neuen Möglichkeiten. Stendhal war ein Mann der Tat, voller Energie und

¹⁵⁵ Stendhal: Tagebücher, Bd. 2, S. 700.

¹⁵⁶ Vgl. Stendhal: Rom, Neapel und Florenz, S. 291.

¹⁵⁷ Vgl. Stendhal: Tagebücher, Bd. 2, S. 739. Zum politischen Liberalismus bei Stendhal vgl. Porter, Dennis: "Stendhal and the Limits of Liberalism." In: *Stendhal Club* 66 (3/Juli 1971), S. 542-553.

¹⁵⁸ Stendhal: Briefe, S. 602.

¹⁵⁹ Die katholische Kirche setzte *Rom, Naples et Florence* (1817) 1828 auf den Index (vgl. Carbonero y Sol, Léon: *Indice de libros prohibidos mandado publicar por su santidad el papa Pio IX.* Madrid 1880, S. 293). Auf die anhaltende Gefahr von Stendhals Schriften verweisen posthume Zensurmaßnahmen wie für *Le Rouge et le Noir*, das 1864 auf den Index kam (vgl. ebd.). 1850 wurden sämtliche Werke von Stendhal in Russland von Nicholas I verboten und 1939 in Italien vom Franco-Regime zensiert (vgl. Haight, Anne Lyon: *Banned books: informal notes on some books banned for various reasons at various times and in various places.* New York 1955, S. 52).

Leidenschaft. Das *nil admirari* des idealtypischen Dandys ist in ihm nicht zu finden. Dass Stendhal die Autorität der Herrschenden in Frage stellte, zog Konsequenzen nach sich. Der Graf von Spanien verweigerte ihm die Reise durch das Land. Die Polizei sagte, es sei allgemein bekannt, dass Stendhal und Beyle die gleiche Person seien.¹⁶⁰ Stendhals Maskerade, ein Mittel den ausgrenzenden Konsequenzen der Tabuüberschreitung zu entgehen, war enttarnt worden. Im Dezember 1830 erboste er sich, »daß Herr von Metternich das *Exequatur* verweigert und den Botschafter Österreichs in Paris beauftragt hat, gegen meine Ernennung zu protestieren.«¹⁶¹ Besonders sein Werk *Histoire de la peinture en Italie* geriet in die Kritik. Im *Journal des Débats* wurde das Buch im negativen Sinne als extravagant bezeichnet, denn es verletze die Prinzipien »de la plus saine politique, et outrage[r] les maximes de la plus saine morale.«¹⁶² Es stellte folglich nicht nur die Politik, sondern auch die Moral in Frage. Die Verwendung des Begriffs 'heilig' ('saine') verweist deutlich auf den Tabubereich. Hinzu kämen antireligiöse Deklamationen und unmoralische Anspielungen.¹⁶³ Auch die Kirche war somit vor Stendhals Kritik nicht sicher. Religion bedeutete ihm Scharlatanerie, die unter dem Deckmantel der Nächstenliebe Tyrannei ausübe.¹⁶⁴ Er kritisierte offen, dass die katholische Kirche den Frauen jegliche Freiheiten versage und dadurch auch für die Unzahl unglücklicher Ehen verantwortlich sei.¹⁶⁵ Religiöse Menschen begegneten den »vernünftig Denkenden«¹⁶⁶ mit Hass, so Stendhal. Die Bibel war für ihn nur ein Buch, das lächerliche Schlussfolgerungen und Verhaltensmaßregeln enthielt.¹⁶⁷ Auch die englische Kritik fand Grund zum Tadeln. Die *Edinburgh Review* lobte die *Histoire de la peinture en Italie* zwar aufgrund der Originalität und Unterhaltung des Buches, übte aber Kritik am zusammenhanglosen Stil,

¹⁶⁰ Vgl. Stendhal: Briefe, S. 563.

¹⁶¹ Ebd., S. 592.

¹⁶² Anonymus: "Journal des débats. Lundi, 9 mars 1818." In: Litto: Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine, S. 41-44, hier S. 42.

¹⁶³ Ebd., S. 43.

¹⁶⁴ Vgl. Stendhal: Tagebücher, Bd. 1, S. 118.

¹⁶⁵ Vgl. Stendhal: Über die Liebe, S. 46.

¹⁶⁶ Stendhal: Tagebücher, Bd. 1, S. 125.

¹⁶⁷ Vgl. Stendhal: Über die Liebe, S. 158.

den »strange stories, and odd remarks«¹⁶⁸ und stellte fest, das Buch »disgust[s] us by its tone upon sacred subjects«.¹⁶⁹ Wenn geheiligte Themen in unpassendem Ton angerührt werden, dann ist das ein Sakrileg und stellt einen Tabubruch dar. Die religiöse Konnotation verweist hier auf eine besonders starke Tabuisierung. Die *Edinburgh Review* kritisierte »the extremely offensive tone respecting every thing that concerns religion«.¹⁷⁰ Stendhal zeigte sich angriffslustig, provozierte gewollt und muss sich des potentiellen Eklats bewusst gewesen sein. Weiter heißt es in der Kritik: »he [...] has no right to vilify by his sneers the established faith of his country.«¹⁷¹ Kritisches Denken bringt die Autorität der Kirche wie die des Staates in Gefahr und war demzufolge unerwünscht. Darin zeigt sich die Macht, die von einem irrationalen Tabu ausgeht: Der Glaube legitimiert das Tabu. Wenn aber der Glaube durch kritische Reflexion verloren geht, verliert das Tabu seine Macht. Stendhal wurde angegriffen, da er diesen Mechanismus enthüllte, der doch nur im Verborgenen wirksam sein kann. Die *Edinburgh Review* nannte Stendhal ignorant, voreingenommen und »indeed most perversely blind to the triumphant state of religion at the present day.«¹⁷² Die extreme Wortwahl zeigt, wie schwer seine Kritik anmutete. Man glaubte, Stendhal ginge es nur darum »new striking things«¹⁷³ erzählen zu wollen, also einen Effekt zu erzielen. Die Möglichkeit, dass er voll und ganz hinter seinen Aussagen stand, erschien quasi unmöglich oder ihm wurde dieser Vorwurf gemacht, um seine Aussage und die Gefahr, die von ihm ausging, zu entkräften. Das zeigt, wie stark dieses Tabu verinnerlicht war beziehungsweise zu welchen Mitteln die Tabuwächter griffen, um ihre Sache zu verteidigen. Wenn die Zeitschrift *La Nouveauté* schreibt, dass Stendhals Ideen so neu seien, dass sie allen existierenden Ideen widersprächen und so originell, dass sie sonderbar

¹⁶⁸ Anonymus: "Edinburgh Review. Octobre 1819. Histoire de la peinture en Italie." In: Litto: Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine, S. 45-67, hier S. 45.

¹⁶⁹ Ebd., S. 46.

¹⁷⁰ Ebd., S. 50.

¹⁷¹ Ebd., S. 60.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Ebd.

erschienen,¹⁷⁴ dann wird deutlich, dass er gültige Regeln und Grenzen verletzte und folglich auch mit bestehenden Tabus brach.

b. Der literarische Dandysmus Stendhals

Das literarische Werk Stendhals besticht unter anderem durch die friktionalen Bezüge zwischen den Protagonisten der Werke, ihrem Autor und anderen zeitgenössischen Erscheinungen.¹⁷⁵ Auch die Untertitel der Romane *Le Rouge et le Noir. Chronique de 1830* sowie *Armance, ou Quelques scènes d'un salon de Paris en 1827* (1827) verweisen auf einen deutlichen Realitätsbezug. Es handelt sich bei Stendhals Helden durchweg um Ausnahmemenschen, für die Stendhal auch schrieb und als welchen er sich zudem selbst konzipierte. Er schuf eine Welt der Elite, die nur ihm und wenigen Auserlesenen zugänglich war. Seine jungen Helden sind jedoch naiv, besonders zu Beginn der Handlungen. Es fehlt ihnen an Welt- und

¹⁷⁴ Vgl. Anonymus: "La Nouveauté. Journal du Commerce, de l'Industrie, de la Littérature, des Théâtres et des Arts. N° 69. 8 Novembre 1825. Histoire de la peinture en Italie." In: Litto: Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine, S. 107-109, hier S. 109. Stendhal selbst plante unter dem Namen *Filosofia Nova* beziehungsweise *Pensées* eine Sammlung von Maximen, die zwar nie entstand, deren Name jedoch deutlich darauf hinweist, dass Stendhal sich seines Avantgardismus bewusst war.

¹⁷⁵ Vgl. dazu u.a. Arezkis Feststellung: »parce qu'il est plus difficile de mettre son cœur à nu que celui des héros de romans, Stendhal prête son "je" au "je" d'un autre et fait de sa pensée celle d'autrui« (Arezki, Dalila: *Stendhal de l'autre côté du miroir: l'impasse face à l'affect*. Biarritz 2008, S. 5). Bauereisen verdeutlicht den Zusammenhang der Friktion mit der dandystischen Maskerade, die sich bis in die theoretischen Schriften erstreckt: »Die Sprecher-Ichs, die dem Leser in Stendhals theoretischen Schriften gegenüberreten, fungieren nicht als Instanzen der Selbstaussprache oder der Darlegung der 'persönlichen Meinung' des Autors. [...] Zunächst handelt es sich bei den Sprechern, die als Ich auftreten, nicht um eine einheitliche Instanz, die mit dem Autor als einem kohärenten Ich identifiziert werden könnte, sondern um disparate Figuren und Masken. [...] Die Rede der verschiedenen Ichs wird durchbrochen von einmontierten Texten, die einen höheren Grad der autobiografischen Authentizität suggerieren [...] kaum verhüllte Übernahmen aus Stendhals eigenem Tagebuch beziehungsweise um die Schilderung persönlicher Erlebnisse« (Bauereisen: *Du beau idéal moderne*, S. 208). Graham C. Jones konstatiert: »Pour Stendhal, la fiction n'est jamais loin de l'autobiographie, de même que les éléments autobiographiques ne sont jamais absents de la fiction" (Jones, Graham C.: "Le Moi qui se regarde: les problèmes de l'autobiographie dans le roman stendhalien." In: Litto, Victor Del (Hg.): *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. Actes du colloque interuniversitaire (avril 1974). Grenoble 1976, S. 11-20, hier S. 13) und führt diesen Umstand auf Stendhals beständiges Maskenspiel zurück. Dafür bezeichnend ist Stendhals Sprechen seiner selbst innerhalb seiner Romane in der dritten Person (vgl. Lejeune, Philippe: "Stendhal et les problèmes de l'autobiographie." In: Litto, Victor Del (Hg.): *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*, S. 21-33, hier S. 29). Im Folgenden werden die Romane Stendhals untersucht, mit Ausnahme der *Kartause von Parma*, da in diesem in Italien spielenden Roman die französische Gesellschaft nicht im Mittelpunkt steht.

Erfahrungswissen, die einen Dandy erst ausmachen, dem eine gewisse Reife eignet. Die Unerfahrenheit der Stendhalschen Protagonisten wird jedoch durch Mut und Willenskraft kompensiert. Stendhals Helden tun nicht das, *was sie tun sollten*, sondern handeln ihrem individuellen Gefühl entsprechend. Paul Bourget, einer der prophezeiten Entdecker Stendhals in den 1880er Jahren, lobte diesen dafür, bislang unbekannte Gefühle entwickelt und diese in in einem ganz neuen Stil erzählt zu haben.¹⁷⁶ Stendhals Porträts von Ausnahmemenschen erklärten, warum diese Romane zunächst so schockierten, denn »ses héros se dépouillent de cette sorte d'étrangeté, si exceptionnelle qu'elle en fut effrayante, dont ils apparurent revêtus au regard des premiers lecteurs.«¹⁷⁷ Was waren diese nie dagewesenen Gefühle? Stendhals Romane sind psychologische Entwicklungsromane. Sie zeigen den Weg eines außergewöhnlichen jungen Menschen, seinen Zweifel an sich selbst, den Mitmenschen, der Welt, seinen Widerwillen gegen das Gemeine und seine wahren Gefühle. Die Authentizität von Stendhals Romanen zeigt sich in der unumwundenen aufrichtigen Äußerung von Gedanken und Meinungen, sowohl in formaler als auch in inhaltlicher Hinsicht. Die Öffnung der Literatur auf die gesellschaftlichen Zustände hin, die Darstellung zeitentsprechender Charaktere und das Einnehmen verschiedener Erzählperspektiven war etwas radikal Neues.¹⁷⁸ Doch in der Gesellschaft, in welcher die Protagonisten agieren, ist Konformismus der einzige Weg zum Erfolg, weshalb sie zum Scheitern verurteilt sind. Der Anspruch auf Ausgestaltung der Einzigartigkeit ist jedoch unmöglich, denn das Ich kann nicht unabhängig existieren; die Gesellschaft ist allgegenwärtig und fordert beständige Rücksichtnahme. Egotismus gilt als unsozial und unmoralisch; Originalität und Unabhängigkeit gefährden die bestehenden Machtverhältnisse ebenso wie abweichendes Verhalten. Stendhals Helden stehen in Opposition zur Gesellschaft, nicht, weil sie aufrührerisch gegen diese kämpfen, sondern weil sie sich ihrem Naturell entsprechend verhalten und sich nicht verstellen wollen.

¹⁷⁶ Vgl. Bourget: Stendhal, S. 254.

¹⁷⁷ Ebd., S. 293.

¹⁷⁸ Vgl. Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a.M. 1970, S. 129f.

i. Octave de Malivert: Das unsagbare Leiden

Octave de Malivert ist der Protagonist in Stendhals Roman *Armance ou, Quelques scènes d'un salon de Paris en 1827* und wird, wie alle Protagonisten Stendhals, als Ausnahmeerscheinung in der Salonkultur porträtiert. Octave verfügt über sehr viel Geist, Schönheit, einen erhabenen Charakter und vorzügliche Manieren, leidet jedoch an Ennui. Sein Dandysmus enthüllt sich in einem unerschütterlichen Gleichmut allen Dingen gegenüber, der in einem Überlegenheitsgefühl sowie in leidenschaftsloser Kälte kulminiert. Seine Verachtung der Gesellschaft findet in einer bitteren Spottlust Ausdruck. Octave verspürt den dandystischen Instinkt, die Menschen beherrschen zu wollen. In der Gesellschaft gibt er sich anmaßend und unverfroren, was ihm zu Erfolg verhilft. Octave erscheint dies zutiefst paradox, da er nur eine Rolle spielt, und zwar die des Dandys, hinter der er die Natürlichkeit seines Wesens verbirgt, die sich in der Einfachheit seines Ausdrucks enthüllt. Die Vorstellung des Dandys, die Stendhal hier präsentiert, speist sich aus dem englischen kühl-arroganten Ideal Byrons. Octaves Andersartigkeit verweist jedoch in Zügen bereits auf ein sich neu formierendes französisches Dandybild.¹⁷⁹

Ihm geistig unterlegenen Menschen begegnet Octave durch Rückzug in ein verächtliches Schweigen. Einzig im Gespräch mit seiner geliebten Cousine Armance besteht die Möglichkeit eines völlig offenen Ausdrucks. Der Erzähler bezeichnet dies als »Gipfel der Unvorsichtigkeit«,¹⁸⁰ da sie sich ihr Glück ansehen lassen, ohne auf die anderen Rücksicht zu nehmen. Die offene Zurschaustellung von Gefühlen war in der Salonkultur tabu. Dieser Umstand führt auch das Unglück herbei, denn die beiden werden Opfer einer Intrige, da sie der eigenen Wahrhaftigkeit in einer Umgebung, deren Kommunikationsstruktur von Lügen und Scheinheiligkeit durchzogen ist, nicht zu vertrauen vermögen. Um sich überhaupt noch orientieren zu können, vertraut Octave auf Prinzipien, die er streng befolgt. Sein Vater fürchtet jedoch, dass sein Sohn eines Tages aufgrund seiner Prinzipientreue zu »der allergrößten Dummheit«,¹⁸¹ nämlich zur Opposition verleitet werde. Octaves Unsicherheit, die durch seine Impotenz verursacht ist, wird

¹⁷⁹ Vgl. dazu die Ausführungen zum Dandy bei Stendhal im Kapitel "Pariser Eleganz", S. 71-74.

¹⁸⁰ Stendhal: *Armance*. Berlin 1953, S. 183.

¹⁸¹ Ebd., S. 208.

von ihm zunächst durch scheinbare Exzesse überspielt. Sein anzüglicher Umgang mit Frauen, »deren bloßer Anblick schon ein Makel ist«,¹⁸² soll Manneskraft suggerieren und verweist zugleich auf das Tabu der Sexualität, denn Stendhal unterliegt hier einem Worttabu, das der Verschleierung des Wortes 'Prostituierte' dient. Weitere Worttabus ergeben sich aus den von Octave geäußerten Scherzen, »deren Geschmacklosigkeit jeden Begriff übersteigt«¹⁸³ und die ebenfalls der Maskerade dienen. Armance bezeichnet sein Verhalten bald als »unerhört skandalös«¹⁸⁴ und spricht von Octaves Diabolismus.¹⁸⁵ Dieser gesteht, kein Gewissen zu haben: »Ich kann in mir nichts von dem entdecken, was Sie ‚das innere Empfinden‘ nennen und auch keine ‚instinktive‘ Abneigung gegen das Verbrechen. Wenn ich das Laster verabscheue, so ist das ganz einfach nur die Wirkung einer Überlegung, und weil ich es als schädlich betrachte.«¹⁸⁶ Das Zitat belegt, dass Octave kein angeborenes oder anerzogenes Moralempfinden hat. Er denkt und handelt rational und ist dementsprechend weder abergläubisch noch religiös. Im Gegenteil, wie die anderen Protagonisten Stendhals und wie Stendhal selbst, ist Octave Atheist. Moralische Prinzipien gelten für ihn nur, wenn sie rational reflektierbar sind und er ihren Sinn nachvollziehen kann. Seine Gesprächspartnerin ist daraufhin voller Freude »ein rebellisches Wesen«¹⁸⁷ entdeckt zu haben. Die Salongesellschaft, für die diese Gesprächspartnerin stellvertretend steht, bezeichnet solche Menschen als rebellisch, weil sie die existierenden Normen und Werte nicht

¹⁸² Ebd., S. 87.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 60.

¹⁸⁶ Ebd., S. 59.

¹⁸⁷ Ebd.

unhinterfragt übernehmen und so in Opposition treten. Octave weiß um seinen »eigenartigen Charakter«,¹⁸⁸ er ist ein »Wesen besonderer Art«¹⁸⁹ und will darum der Welt entsagen und abgesondert von ihr leben. Er strebt nach Unabhängigkeit und Freiheit. Wenn Octave erkennt, dass »gewohnheitsmäßige Oberflächlichkeit jedes folgerichtige Denken ausschließt«¹⁹⁰ und infolgedessen begreift, dass die Welt nicht nur für ihn, sondern ganz



Illustration aus Stendhals *Armance*
von Ottomar Starke (1920)

allgemein »schlecht eingerichtet«¹⁹¹ ist, so bedeutet das letztlich, dass jede Gewohnheit, also jede Form von existierenden Normen, Sitten und Konventionen, zweifelhaft erscheinen muss, wenn sie hinterfragt wird. Der Dandy braucht folglich einen beweglichen Geist, der beständig überprüft, ob sein Handeln angemessen ist. Er analysiert die Gesellschaft kontinuierlich. Diese aber ächtet »jede Tatkraft und jede Selbständigkeit«.¹⁹² Der Dandy richtet sein Handeln nicht nach dem, was man gewöhnlich in einer Situation tut. Er handelt nicht blind nach Gewohnheit, sondern bewusst nach Notwendigkeit. Da er sich in einer Gesellschaft befindet, in der ein derartiges Verhalten als unhöflich erachtet wird, kommt es zwangsläufig zu Konfrontationen. Der Dandy verärgert, verblüfft oder erstaunt. Er führt der Gesellschaft den Schein und die Lüge ihrer Existenz vor Augen:

»Wenn man kein Nachäffer ist, beschuldigt sie einen, schlechte Manieren zu haben. [...] Sie hatte früher das Vorrecht, zu beurteilen, was *anständig* ist; doch seitdem sie sich angegriffen glaubt, verurteilt sie nicht mehr das, was flegelhaft und unangenehm ist, ohne durch

¹⁸⁸ Ebd., S. 16.

¹⁸⁹ Ebd., S. 32.

¹⁹⁰ Ebd., S. 85.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Ebd., S. 90.

gute Seiten aufgewogen zu werden, sondern das, was sie für ihre Interessen schädlich hält.«¹⁹³

Octave hätte das Potential, diese Gesellschaft zu dominieren. Es fehlt ihm jedoch die Kraft und so wird er »weiter nichts als ein Sonderling bleiben«.¹⁹⁴ Diese Kraftlosigkeit spiegelt sich in Octaves Impotenz, dem Geheimnis, das im ganzen Handlungsverlauf verhüllt bleibt, was das Unverständnis erklärt, auf das der Roman stieß. Nach der Veröffentlichung von *Armance* erschienen nur wenige Rezensionen.

Stendhal präziserte erst in einem privaten Brief an Mérimée, dass der Roman das Thema Impotenz behandle. Als Vorlage dienten zwei Romane namens *Olivier* von der Herzogin Claire de Duras sowie von Henri de Latouche, die 1825 und 1826 in den Salons zirkulierten.¹⁹⁵ Da Stendhal seinen Protagonisten, der zunächst ebenfalls Olivier hieß, schließlich auf Anraten seines Freundes Mérimée in Octave umbenannte, fehlte den Lesern der entscheidende Schlüssel zum Verständnis des Romans. Das immense Tabu der Impotenz zeigt sich in einer Besprechung von Duras' Roman in *La Quotidienne*. Darin heißt es, die Autorin

»avait choisi pour *Olivier* l'empêchement le plus étrange ... Il était évident que ce jeu d'esprit, sorti de la main d'une femme, devait être condamné à l'obscurité par tous les genres de modestie, mais les indiscretions de l'amitié avaient révélé le titre et le sujet.«¹⁹⁶

Das enthüllte Thema wird sorgfältig verschwiegen, mit dem Hinweis, dass das Buch aus sittlichen Gründen eigentlich im Dunkel hätte verbannt bleiben müssen. Worte wie 'obscurité', 'indiscretions', 'révélé' sowie die vage Umschreibung 'l'empêchement le plus étrange' verweisen deutlich auf die Tabuisierung eines Themas, das nicht hätte thematisiert werden dürfen. Das *New Monthly Magazine* urteilte ähnlich, als es bemerkte, die Autorin begäbe sich mit ihrem Sujet auf gefährlichen Boden. Stendhal habe diese

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Ebd., S. 208.

¹⁹⁵ Beide Romane waren Stendhal bekannt, der de Latouches *Olivier* am 18.01.1826 im *New Monthly Magazine* aufgrund seiner Originalität lobte, vgl. Fowle, Wallace: "A Study of Stendhal's 'Armance'." In: *NOVEL: A Forum on Fiction* 2 (3/ Spring 1969), S. 230-240, hier S. 230.

¹⁹⁶ Zitiert nach Creech, James: *Closet writing/gay reading: the case of Melville's Pierre*. Chicago 1993, S. 23.

Gefahr aufgegriffen und »certainly a very faulty production«¹⁹⁷ vorgelegt. Er wusste um die Unmöglichkeit der offenen Schilderung von Impotenz und den damit verbundenen Handlungsoptionen, wie er in einem Brief an Mérimée offenbarte, der den Umstand kritisiert hatte, dass Armance in den Tagen nach der Eheschließung übergücklich sei, was angesichts der Unvollziehbarkeit der Ehe unmöglich anmute. In seiner Replik drückt sich zugleich Stendhals Hoffnung auf eine liberale Zukunft aus, denn im Jahr 2826 (statt 1826) schriebe er, wie Octave

»a acheté un beau godmiché portugais, en gomme élastique, qu'il s'est proprement attaché à la ceinture, et qu'avec le dit, après avoir donné une extase complète à sa femme ... il a bravement consommé son mariage, rue du Paradis, à Marseille.«¹⁹⁸

Octaves Impotenz stellt sich im Text als Lakune dar, so dass sich der Leser das Geschehen ohne Hintergrundinformationen kaum zu erschließen vermag. Stendhal nutzt Andeutungen und ironische Kommentare, um auf das Tabu zu verweisen. So bindet eine »winzige Pflicht«¹⁹⁹ Octave an seine Eltern, nämlich die der Aufrechterhaltung des traditionsreichen Familiengeschlechts, was ihm jedoch unmöglich erscheint. Recht eindeutig ist auch Octaves frühe Neigung zur Askese, die sich mit dem ironischen Kommentar einiger junger Offiziere nach der Wiedererlangung seines Vermögens paart: »Jetzt wird er nicht mehr Geistlicher werden können! Und das ist hart!«²⁰⁰ Verständlich wird dies besonders in Zusammenhang mit dem Unglück, welches Octave mit der Liebe assoziiert: »*Ich würde sie lieben!* Ich, ich Unglücklicher!«²⁰¹ Kaum verständlich für den uneingeweihten Leser ist dagegen die verworfene Karriere als Chemiker und Nachfolger Newtons, der ebenfalls als impotent galt, wie Stendhal explizit in einer Randnotiz bemerkte: »car Newton est accusé de babilanisme.«²⁰² Eine andere kulturgeschichtliche Anspielung findet sich im Besuch des Denkmals von Abaelard, wo Armance Octave gegenüber

¹⁹⁷ Anonymus: "Sketches of Parisian Society, Politics, & Literature." In: *New Monthly Magazine* 22 (89/May 1828), S. 486-488, hier S. 487.

¹⁹⁸ Zitiert nach Creech: *Closet writing*, S. 20f.

¹⁹⁹ Stendhal: *Armance*, S. 29.

²⁰⁰ Ebd., S. 53.

²⁰¹ Ebd., S. 28.

²⁰² Vgl. Mickel, Jr. Emanuel J.: "Stendhal's Use of Irony in "Armance"" In: *South Atlantic Bulletin* 35 (4/November 1970), S. 11-18, hier S. 15.

behauptet, bald einen anderen zu heiraten. Die Geschichte von Heloise und Abaelard gipfelt in der Kastration, so dass dieses Ereignis ein weiterer Hinweis auf Octaves körperliche Defizienz ist, das sich jedoch ebenfalls erst durch das Kontextwissen des Lesers erschließt. Auch die Litotes »Eine leidenschaftliche Einbildungskraft verleitete ihn dazu, Glück und Freuden, die er nicht genießen konnte, zu hoch einzuschätzen«²⁰³ verweist in ihrer Negation sowie in der verharmlosenden Paraphrase 'Glück und Freuden' auf die Impotenz. Als Ersatzmittel und unbestimmbarer Hinweis für Octaves unsagbaren Mangel dienen schubweise Wutausbrüche. So deutet etwas Finsteres in seinen Augen auf seelische Probleme.²⁰⁴ Die Pathologisierung Octaves zeigt sich auch in der Bemerkung, dass er als Kind oft krank war.²⁰⁵ Die Krankheitssymptome Octaves, die mehr psychischer als physischer Natur sind, deuten auf eine Depression hin: Interesse- und Freudlosigkeit, Energieverlust, Melancholie, Misanthropie, fehlendes sexuelles Interesse, unkontrollierbare Gewaltausbrüche, Gedanken an den Tod, schließlich Selbstmord.²⁰⁶ Seine Kameraden an der Polytechnischen Hochschule halten ihn für »vollkommen verrückt«.²⁰⁷ Octave ist häufig von Verzweiflungsanfällen geplagt, die er voller Gewalt und Bösartigkeit auslebt. Geschähen diese nicht im Schutz des elterlichen Hauses, so wäre er bereits als Geisteskranker eingesperrt.²⁰⁸ In dieser Pathologisierung, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung gewinnt, erweist sich Octaves Dandytum, im Sinne einer befremdlichen Andersartigkeit, als für die Gesellschaft bedrohlich. Bevor sich Octave seiner Gefühle zu Armance bewusst wird, entdeckt diese ihre Liebe zu ihm. Diese Erkenntnis versetzt sie sofort in Scham. Sie glaubt, in den Augen Octaves eine »Ehrvergessene«²⁰⁹ zu sein, was auf den degradierenden Charakter verweist, den dieser der Liebe zuschreibt. Hinter seiner stolzen Fassade verbirgt Octave das Geheimnis seiner Impotenz. Armance hält es für ihre Pflicht, in ein Kloster einzutreten. Die Pflicht ist

²⁰³ Stendhal: *Armance*, S. 36.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 9.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 10.

²⁰⁶ Vgl. Will, Herbert u.a.: *Depression: Psychodynamik und Therapie*. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2008, S. 55-63.

²⁰⁷ Stendhal: *Armance*, S. 34.

²⁰⁸ Vgl. ebd., 31.

²⁰⁹ Ebd., S. 69.

ein immer wiederkehrender Begriff des Romans, der an »edle Seelen«²¹⁰ geknüpft ist. In dieser Erfüllung einer Pflicht offenbart sich jedoch die mangelnde Originalität der Protagonisten, die - wie in Erzählereinschüben deutlich wird - trotz ihrer antizipierten Überlegenheit und Unabhängigkeit nur eine Rolle spielen.²¹¹ Sie retten sich in einen Kult der Auserwählten, um sich von den Verflachungstendenzen ihrer Epoche abzugrenzen. Armance und Octave fallen dem byronischen Geniekult zum Opfer, der hohe Ideale und den Verzicht auf Liebe forderte. Die Realität der ungestümen Leidenschaft der ersten Liebe lässt sich nicht mit der erforderlichen Kälte und Überlegenheit des Ideals vereinbaren.²¹² Armance und Octave halten an ihrem Dandysmus fest, um sich ihren Edelmut zu bewahren und nicht in Mittelmäßigkeit zu verfallen. Ihr Verzicht bedeutet Unglück und verweist auf die Sterilität des Byron-Ideals, denn Octave wählt den Freitod, was seine Impotenz unterstreicht, und Armance tritt in ein Kloster ein.

Die Kritik am Byronkult zeigt sich auch in der Kommunikationsstruktur. Das Festhalten am Ideal führt unweigerlich zur Lüge, da es den natürlichen Empfindungen widerspricht. So täuscht Armance eine Verlobung vor, damit Octave sie nicht verdächtigt, ihn einzig seines Vermögens wegen zu lieben. Trotz aller Vertrautheit zwischen Octave und Armance vermeiden sie jegliche Kommunikation über ihre Gefühle. Octave hat durch die Inkommunikabilität seiner Impotenz einen Tabubereich errichtet, der die Liebe verunmöglicht, da nicht offen über sie gesprochen werden kann.²¹³ So

²¹⁰ Ebd., S. 70. Zum Begriff der Pflicht in *Armance* vgl. Cohen, Margaret: *The sentimental education of the novel*. Princeton 1999, S. 93ff.

²¹¹ Der Erzähler diagnostiziert an Octave die »Krankheit des Jahrhunderts [...] Octave glaubte, philosophisch und tiefgründig zu sein« (Stendhal: *Armance*, S. 86).

²¹² Stendhal urteilte über Byron, den er in Italien kennengelernt hatte und den er durchaus schätzte: »Was mich am meisten an diesem einzigen Menschen in Erstaunen setzte [...] war [...] sein völliger Mangel an wirklicher Menschenkenntnis: sein Stolz, sein Rang, sein Ruhm hatten ihn gehindert, die Menschen jemals wie seinesgleichen zu behandeln. Sein Hochmut und sein Mißtrauen hielten sie immer in viel zu großem Abstand von ihm, als daß er sie hätte beobachten können« (Stendhal: *Bekenntnisse eines Egotisten*, S. 267).

²¹³ Die Impotenz übernimmt hier die Funktion des Geheimnisses, das jedem byronischen Helden eignet. Zur Byron-Rezeption in *Armance* vgl. Rosa, George M.: "Byronism and 'Babilanisme' in 'Armance'." In: *The Modern Language Review* 77, (4/Okttober 1982), S. 797-814. Rosa verwirft die Behauptung der Impotenz Octaves und deutet sein Geheimnis als Mord oder Vergewaltigung. Dabei übersieht er jedoch die zahlreichen Andeutungen, Ironisierungen und eindeutigen Reaktionen angesichts der versuchten Kommunikation über das Geheimnis, die deutlich auf das Tabu verweisen. Gleiches gilt für Wallace Fowlie, der Stendhals Schweigen als Schüchternheit des Autors interpretiert, was durch dessen expliziten Brief an Mérimée widerlegbar ist oder als ästhetisches Prinzip zur Spannungssteigerung, was so intendiert sein könnte, jedoch durch die zeitgenössischen Reaktionen als gescheitert angesehen werden muss (vgl. Fowlie: *A Study of Stendhal's 'Armance'*, S. 232).

wird die Impotenz zur Metapher für die Sterilität des Byron-Ideals und damit eines Dandysmus, der natürliche Gefühle aufgrund des erforderlichen leidenschaftslosen Verhaltens verhindert. Darin offenbart sich die anstehende französische Umformung des steifen englischen Dandytums hin zu einer bewegteren Variante desselben.

Die Impotenz ist zugleich eine Metapher für die Kraftlosigkeit der Jugend in der Restaurationszeit. Octave hat »jede vernünftige Beschäftigung aufgegeben«²¹⁴ und verkehrt nur noch in Salons, den Symbolen des Stillstands.²¹⁵ Das Verfolgen seiner liberalen Neigungen käme einem Verrat an der Aristokratie gleich, die doch nicht mehr handlungsfähig ist. Octave kann sich nicht aus seiner Klasse befreien, so dass seine Impotenz auch als politische Ohnmacht zu lesen ist.²¹⁶ Seine gewalttätigen Wutausbrüche sind Zeichen eines falsch kanalisiertes Dranges nach Aktivität, der weder in beruflicher Selbstverwirklichung noch in sexueller Erfüllung Ausdruck findet.

Octave selbst stürzt in tiefe Verzweiflung, als er sich seiner Liebe zu Armance bewusst wird. Er denkt offen über Selbstmord nach. Das Gefühl der Scham angesichts seiner Impotenz ist so groß, das Tabu so übermächtig, dass er den Freitod dem Geständnis vorzieht. Er glaubt, alle Selbstachtung verloren zu haben und steht starr mit erstickter Stimme, beklommenem Herzen, verkrampfter Kehle und von Grauen, zum Himmel gerichteten Augen da.²¹⁷ Diese extreme Reaktion erscheint dem Leser, der von Octaves Impotenz nichts weiß, äußerst rätselhaft. Mit diesem Wissen wird sie jedoch zu einem verständlichen Zeichen der Scham, denn die Liebe zu Armance rückt die Impotenz ins Bewusstsein. Octave versucht zunächst, sich auf die philosophische Erhabenheit zu berufen, die er und Armance sich anmaßen, indem er von seiner unabdingbaren Freiheit und der Illusion der Liebe spricht. Doch eine lebensgefährliche Verletzung nach einem Duell bringt Octave schließlich dazu, sich seine Liebe einzugestehen und in eine Hochzeit mit Armance einzuwilligen. Das Geständnis seiner Impotenz wird nun unumgänglich. Die immense Kraft des Tabus zeigt sich in Octaves

²¹⁴ Stendhal: *Armance*, S. 107.

²¹⁵ Zur Leere und Weltabgewandtheit der Salons vgl. Wahl Willis, Pauline: "La structure du salon dans *Armance*." In: *Stendhal Club* 22 (86/1980), S. 138-143.

²¹⁶ Vgl. dazu Octaves Vorstellungen der Annahme bürgerlicher Identitäten, die ihm ein Handeln ermöglichen würden (Stendhal: *Armance*, S. 116-121).

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 130.

Äußerung, dass dieses Geständnis qualvoller sei als der Tod.²¹⁸ Mit lallenden Worten, erstarrten Zügen, wie irre flackernden Augen und krampfartig verzerrten Lippen spricht er von seinem Geheimnis, das sein absonderliches Benehmen erklären werde.²¹⁹ Die Thematisierung des Tabus fällt ihm sichtlich schwer: Octave wagt nicht, die verhängnisvollen Worte auszusprechen. Sein Körper verkrampft sich vor Entsetzen, bis er schließlich flüchtet, ohne Armance sein Geheimnis enthüllt zu haben. Die Macht des Tabus ist zu groß, als dass Octave darüber sprechen könnte. Er entscheidet sich schließlich, nachdem ihn die Scham oftmals davon abgehalten hatte, zu einem schriftlichen Geständnis, das dem Leser jedoch ebenfalls verborgen bleibt. Die Impotenz bleibt somit eine Lakune, die der Leser ohne Hintergrundwissen nicht zu füllen vermag. Octave flüchtet sich schließlich in den Tod, ohne Armance sein Geheimnis enthüllt zu haben. Wie Stendhal in einem Brief an Mérimée schrieb, müsse sich der Impotente umbringen, um sich nicht der Peinlichkeit eines Geständnisses auszusetzen.²²⁰ Die Bevorzugung des Todes vor der Thematisierung der Defizienz verdeutlicht, wie stark dieses Tabu wirkte und bestätigt zugleich, in der Verweigerung einer Preisgabe seiner selbst, Octaves Dandytum. Letztlich unterliegen Octave und Armance den von Lüge und Heuchelei geprägten gesellschaftlichen Konventionen, die sie verachten, was deren Übermacht verdeutlicht. Die Bewahrung des Tabus auf der Erzählebene verdeutlicht die Unmöglichkeit der offenen Thematisierung von Impotenz in dieser Epoche. Dementsprechend hieß es, dass die Leser von *Armance* entsetzt und sich darüber einig waren, dass die Protagonisten aus Charenton stammten, was heißen sollte: aus der Irrenanstalt.²²¹ Noch 1843, sechzehn Jahre nach der Veröffentlichung des Romans, schrieb Auguste Bussiére in der *Revue des deux mondes*: »On croit se promener dans une maison de fous.«²²² Und Henri Martineau schrieb in seinem Vorwort zur französischen Ausgabe: »la peinture des milieux choqua toute la société parisienne. Madame de Broglie [...] déclara que l'auteur était un homme de

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 216.

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 217.

²²⁰ Vgl. Stendhal: *Correspondance, 1821-1834*. Paris 1967, S. 97.

²²¹ Vgl. Naumann, Manfred: "Nachwort." In: Stendhal: *Rot und Schwarz*. Berlin 1973, S. 617-624, hier S. 619.

²²² Zitiert nach Hamm, Jean-Jacques: *Armance, ou la liberté de Stendhal*. Paris 2009, S. 231f.

mauvaise ton.«²²³ Das Buch schockierte, trotz der Einschränkungen, die Stendhal sich auferlegt hatte, noch immer.

ii. Julien Sorel: Der Wille zur Macht

Der Protagonist aus *Rot und Schwarz*, Julien Sorel, ist ein junger, neurasthenisch wirkender Mann. Hinter seinem zarten, femininen Äußeren verbirgt sich jedoch der unerschütterliche Entschluss, ja Wille, »sein Glück zu machen«.²²⁴ Juliens Charakter ist geprägt von Misstrauen, Ernsthaftigkeit, Distanz, Kaltblütigkeit und Gleichgültigkeit. Der Leser erkennt früh, dass Julien, der Sohn eines Zimmermanns, die Voraussetzungen mitbringt, ein echter Dandy zu werden.²²⁵ Er steht in der entsprechenden Tradition; die Zeitschrift *Le Correspondant* spricht von seinem »machiavélisme de roué«.²²⁶ Mme de Rênal, die Frau seines ersten Arbeitgebers, bewundert die »peinliche Sauberkeit bei aller Einfachheit in der Kleidung«²²⁷ Juliens. Er kann »gewisse Gewohnheiten sorgsamer Reinlichkeit nicht verbergen«²²⁸ und steht damit in der Tradition Brummells, welcher der erste Dandy war, der Hygiene dem Parfum vorzog und der eine auffällige Unauffälligkeit der Kleidung postulierte. Julien wird ein Dandy im Stile Brummells, den der Wille zur Macht antreibt.²²⁹ Die soziale Ohnmacht seiner Herkunft und Existenz führt Julien zur Auflehnung gegen die Außenwelt. Seine Kälte ist von einem sozialen Aufstiegsstreben geprägt. Julien ist jedoch sichtbar bemüht, seine Leidenschaften zu unterdrücken, die einem starken Klassenbewusstsein entspringen, so dass ihm das dandystische Überlegenheitsgefühl beizeiten noch mangelt. Er unterwirft sich einer beständigen Selbstkontrolle, wie sie für den Dandy typisch ist: »Die unablässige Aufmerksamkeit, mit der Julien

²²³ Stendhal: *Armance ou Quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*. Paris 1927, S. xix.

²²⁴ Stendhal: *Rot und Schwarz*, S. 34.

²²⁵ Gnüg spricht dementsprechend von *Rot und Schwarz* als einem dandystischen Entwicklungsroman, vgl. Gnüg: *Kult der Kälte*, S. 1598f.

²²⁶ N.: "Le Correspondant. 14 Janvier 1831. Le Rouge et le Noir." In: Litto: Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine, S. 607-611, hier S. 610.

²²⁷ Stendhal: *Rot und Schwarz*, S. 49.

²²⁸ Ebd., S. 234.

²²⁹ Vgl. Mann: *Der moderne Dandy*, S. 44.

seine kleinsten Handlungen überwachte«²³⁰ entspricht der Forderung Baudelaires, dass der Dandy unaufhörlich vor einem Spiegel leben müsse. Julien nutzt den Dandysmus als Maske, hinter der er seine Leidenschaften verbirgt. Im Salon zeigt er sich sprachgewandt und kühl. Mme de Rênal erkennt die geistige Superiorität, die er anderen gegenüber einnimmt. Julien arbeitet mit Kalkül, denn er will hoch hinaus. Als er nach Paris gelangt, ist ihm die Gesellschaft der Hauptstadt zunächst völlig fremd - Juliens Dandysmus ist, trotz guter Anlagen, noch weitgehend unausgeprägt. Julien beobachtet die Menschen im Salon seines neuen Arbeitgebers ungläubig und versucht herauszufinden, ob sie sich nicht über sich selbst mokierten, denn die Ernsthaftigkeit dieser Gespräche erscheint ihm unglaubwürdig. Außerhalb der Arbeit ist Julien von Langeweile geplagt. Doch statt sich wie früher in Bücher zu vertiefen, fängt er mit dem Reiten an, um sich den Gewohnheiten der Aristokratie anzupassen. Julien gewinnt an Welt- und Erfahrungswissen, unabdingbare Voraussetzung, um ein echter Dandy zu werden, als der er auch bald gelten wird.²³¹ Er verkehrt im Café Tortoni, dem Treffpunkt der Pariser Dandys, und gilt eine Zeit lang als einer der bestgekleideten Männer von Paris; sein Anzug ist von Staub, dem Modeschneider jener Zeit. Der Marquis, bei dem Julien nun angestellt ist, bewundert ihn zusehends und erkennt schließlich seine Originalität und geistige Unabhängigkeit. Während eines Aufenthalts in England lernt Julien »die hohe Schule des Dandytums [la haute fatuité] kennen«.²³² Einige russische Dandys [les dandys] sagen ihm:

»Sie sind prädestiniert [...] Sie haben von Natur aus die kalte Miene, die sich vom gegenwärtigen Eindruck meilenweit distanziert, die anzunehmen wir uns so sehr bemühen. [...] tun Sie immer das Gegenteil von dem, was man von Ihnen erwartet. Das ist, auf Ehre, die einzige Religion der Epoche.«²³³

²³⁰ Stendhal: Rot und Schwarz, S. 111.

²³¹ »Julien war jetzt ein Dandy [Julien était un dandy maintenant] und verstand die Kunst, in Paris zu leben« (ebd., S. 347) sowie »Sie hatte aus Ihnen einen richtigen Dandy gemacht'« (ebd., S. 521) [Elle avait fait de vous un vrai dandy], was zugleich zeigt, dass das Dandytum bei Julien nur eine Phase darstellt.

²³² Ebd., S. 343.

²³³ Ebd.



Illustration aus Stendhals *Le Rouge et le Noir*
von Quintt (1922)

An Julien macht sich auch die Affinität des Dandys zum Verbrechen bemerkbar. Er sagt: »[W]enn man Verbrechen begeht, so soll man sie mindestens mit Genuß begehen: Das ist das einzig Gute an ihnen, und nur aus diesem Grunde kann man sie sogar ein wenig rechtfertigen.«²³⁴ Julien spielt hier auf die Verführung Mme de Rênals

und Mathilde de la Moles an, wozu er sich der Rolle des Don

Juan bedient. Die Nähe zum Verbrechen bleibt bei der dandystischen Oppositionshaltung in einer stark reglementierten Gesellschaft nicht aus. Das Verbrechen darf dabei nicht streng als gesetzliches Verbot gelesen werden, sondern immer auch als moralisches Verbot, also als Tabu.

Der Erzähler urteilt unterdessen, dass es Julien an Lebensart mangle.²³⁵ Fürst Korasoff, einer der russischen Dandys, betont bei einem erneuten Treffen, Julien übertreibe das Prinzip der Würde und gucke eher traurig als gelangweilt.²³⁶ Schließlich macht der Erzähler alle Hoffnungen des Lesers, in Julien eine Ausnahmeerscheinung vor sich zu haben, zunichte, indem er ihn einen Durchschnittsmenschen nennt.²³⁷ Darin bestätigt sich Stendhals negatives Verständnis des Dandys als Stutzer. Julien vereint zwar einige Elemente des späteren sublimen Dandytums im Sinne Barbey d'Aurevillys und Baudelaires auf sich, doch das Milieu, in dem er agiert, ist ihm noch zu fremd. Julien verwendet seine ganze Kraft darauf, eine Rolle zu spielen, die ihm natürlicher von der Hand gehen müsste. Stendhal schrieb in einem Brief:

»Julien ist nicht so gerissen, wie es Ihnen scheint. Dieser junge Mann von achtzehn Jahren ist in Paris *einfältig*. Er denkt immer an das

²³⁴ Ebd., S. 363.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 449.

²³⁶ Vgl. ebd., S. 481.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 500.

nachzuahmende Vorbild. Und manchmal gibt es vier einander widersprechende Regeln über die Art, wie man sein Taschentuch bei einer Herzogin zu ziehen hat. Diese Ratlosigkeit, wenn es gilt, sich für eine der widersprechenden Regeln zu entscheiden, gefördert durch den in Paris innerhalb von 24 Stunden dreimal erfolgenden Wechsel der Kleidung, ist die Ursache dieser *Einfalt*.«²³⁸

In *Rot und Schwarz* kritisiert der Erzähler immer wieder die öffentliche Meinung, die dazu führe, dass die Menschen Meinungen und Einstellungen unhinterfragt übernehmen, statt zu eigenen Erkenntnissen zu kommen. Besonders kritisch sei das in Kleinstädten, wo die öffentliche Meinung einzig vom Adel gebildet wird. Begabte, aber nicht adelige Männer werden diffamiert, da sie den Adel in seiner leitenden gesellschaftlichen Position bedrohen, wenn sie ihm charakterlich und geistig gleichstehen und somit als Rivalen erscheinen. Ihre finanzielle Abhängigkeit und fehlenden Kontakte werden als Angriffsfläche genutzt, um die von ihnen ausgehende Gefahr zu beseitigen. So werden diese Menschen von der öffentlichen Meinung gebrandmarkt, zur *Persona non grata* erklärt und damit tabuisiert. Dieser Umstand veranlasst den Erzähler zu dem Ausruf: »Wehe dem, der sich auszeichnet!«²³⁹ Julien ist einer, der sich auszeichnet. Er beschließt - nach dem Eklat mit Mme de Rênal, die er, weniger aus Liebe, als vielmehr aus taktischen Gründen der Machtaneignung des Plebejers über die Bürgersfrau, zum Ehebruch verleitet hatte - seine theologische Laufbahn in Besançon weiter zu verfolgen. Dort gilt er bald als Freigeist, was als Tabubruch aufgefasst wird, da er sich nicht blind der Autorität fügt, sondern eigenständig urteilt. Julien verursacht somit nicht nur in den adligen Gesellschaftsschichten Aufsehen, sondern auch in theologischen Kreisen. Er merkt schnell, dass seine Andersartigkeit Hass erzeugt. Den »weniger überlegenen Naturen«²⁴⁰ erregt klares Denken Anstoß, so Julien. Sein Verhalten ist regelwidrig und bedroht so den Status quo der Gemeinschaft. Der Direktor des Priesterseminars prophezeit ihm einen mühseligen Lebensweg, da Julien etwas an sich habe, das »gegen das Gewöhnliche verstößt«. ²⁴¹ Seine Originalität ist somit eindeutig negativ konnotiert. Das stellten auch die Leser fest. Mérimée kritisierte Stendhal in

²³⁸ Stendhal: Briefe, S. 619.

²³⁹ Vgl. Stendhal: *Rot und Schwarz*, S. 184.

²⁴⁰ Ebd., S. 233.

²⁴¹ Ebd., S. 244.

einem Brief dafür, die niederträchtigen Aspekte eines Charakters dargestellt zu haben, die besser im Verborgenen bleiben sollten:

»Il y a dans le caractère de Julien des traits atroces dont tout le monde sent la vérité, mais qui font horreur. Le but de l'art n'est pas de montrer ce côté de la nature humaine. [...] ces odieuses vérités-là [...] vous êtes impardonnable d'avoir mis en lumière les vilénies cachées de cette belle illusion [...] Pourquoi avez-vous choisi un caractère qui a l'air impossible?«²⁴²

Die Kritik bezieht sich auf die wahrheitsgemäße Darstellung der menschlichen Natur in all ihren Abgründen. Stendhal verletzte damit das Gebot der idealisierenden Kunst. Mérimée, der keineswegs ein Verfechter der klassischen Kunstdoktrin war, empfand die Figur des Julien Sorel immerhin als grässlich. Der mit der Tabuverletzung einsetzende Ekel zeigt sich deutlich in Mérimées Bezeichnung dieser Wahrheiten als 'odieuses' sowie der Verurteilung, Stendhals Verhalten sei unverzeihlich. Jules Janin bezeichnete Julien Sorel schließlich als Monster und die Femme dandy Mathilde de la Mole als verrückt. Er wagte nicht zu glauben, dass es in Paris eine solche Gesellschaft gebe, wie die von Stendhal beschriebene.²⁴³ Janin urteilte, es mangle dem Roman an Moral.²⁴⁴ Stendhal wurde von ihm auch persönlich kritisiert, da er an nichts glaube und nichts respektiere. Er vergifte alles, was ihm über den Weg laufe.²⁴⁵ Janin warf ihm, wie zuvor Mérimée, seine Ehrlichkeit vor. Er hielt es für unverantwortlich, dass Stendhal die Illusionen entschleierte und die Welt in ihrer realen Tristesse und Hässlichkeit zeige. Stendhal nahm den Menschen die Täuschungen, welche die Tabuwächter brauchten, um ihren Machterhalt zu sichern. Sie wollten vermeiden, dass die Menschen ihr Leid vor Augen geführt bekommen, denn dies erhöhte die Gefahr der Revolte - ein Gedanke, der in Frankreich schmerzhaft Erinnerungen weckte. Da Stendhal Lüge und Heuchelei zuwider waren, konnte er die Welt jedoch nur so zeigen, wie er sie sah.

²⁴² Stryiński, Casimir: "Lettres De Mérimée à Stendhal." In: *Revue de Paris* 14 (1898), S. 411-422, hier S. 413f.

²⁴³ Vgl. Janin, Jules: "Journal des Débats. Dimanche, 26 décembre 1830. Le Rouge et le Noir." In: *Litto: Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine*, S. 589-600, hier S. 592ff.

²⁴⁴ Vgl. ebd., S. 599.

²⁴⁵ Vgl. ebd.

Das zentrale Tabu in *Rot und Schwarz* ist der Ehebruch, verbunden mit unstandesgemäßer Liebe. Der Zensor Jacques Marie Joseph Baillès verurteilte den Roman: »Dieses schlimme Buch ist eine unverhohlene Anleitung zum Ehebruch.«²⁴⁶ Hippolyte Babou schrieb: »Ce roman est terrible; on le lit avec une angoisse profonde, jusqu'au dénouement, on n'ose pas le relire, de peur d'y puiser de nouveau l'immense dégoût de la vie et de la mort.«²⁴⁷ Hier zeigen sich typische Gefühle, die sich bei einer Tabuverletzung einstellen: Angst, Beklommenheit und Abscheu. Die Tabuisierung des Ehebruchs kommt trotz dessen Darstellung im Roman selbst zum Ausdruck. Mme de Rênal, die sich in Julien verliebt und von ihm verführt wird, reagiert deutlich mit Scham und dem Bewusstsein, dass diese Liebe eigentlich nicht sein darf. So errötet sie wiederholt, wenn sie Julien begegnet und entzieht ihm ihre Hand, sobald er danach greift. Die erstmalige Entdeckung der Liebe, »die sie in jedem anderen Moment in Gewissensbisse und tiefe Erregung gestürzt hätte«,²⁴⁸ überrascht Mme de Rênal jedoch so sehr, dass die Unmittelbarkeit des Gefühls die Reue noch fern hält. Während sich die Gewissensbisse als deutliches Zeichen einer Tabuverletzung noch nicht einstellen wollen, war in ihr dennoch »ein instinktives Tugendgefühl aufgeschreckt.«²⁴⁹ Nachdem sich »das furchtbare Wort: Ehebruch«²⁵⁰ erstmalig in ihrem Geiste kristallisiert, zieht es sofort »[a]lles, was schmäbliche Ausschweifung dem Gedanken an sinnliche Liebe an Ekelhaftem anzuheften vermag«²⁵¹ nach sich. Der Ekel und der Gedanke an Ausschweifungen machen deutlich, dass der Ehebruch aufgrund seiner Triebhaftigkeit tabuisiert war. Mme de Rênal hat die Werte ihrer Klasse verinnerlicht und fühlt sich dementsprechend als »Verworfen«,²⁵² also bereits ausgegrenzt. Ihre Liebe, die ihr bereits als Verbrechen erscheint, quält sie so sehr »als wenn sie am nächsten Morgen auf dem Marktplatz von Verrières an den Pranger gestellt werden sollte mit

²⁴⁶ Godman, Peter: *Weltliteratur auf dem Index. Die geheimen Gutachten des Vatikans*. Berlin u.a. 2001, S. 341.

²⁴⁷ Babou, Hippolyte: "Du caractère et des écrits de Henri Beyle." In: Crouzet: *Stendhal*, S. 249-282, hier S. 279f.

²⁴⁸ Stendhal: *Rot und Schwarz*, S. 63.

²⁴⁹ Ebd., S. 84.

²⁵⁰ Ebd., S. 86.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Ebd.

einer Tafel, die dem Volk ihren Ehebruch darlegte.«²⁵³ Mme de Rênal ist sich ihres Tabubruchs voll bewusst und fürchtet die Konsequenzen, mit welcher die Gesellschaft sie zu belegen vermag. Das Bild des Prangers verdeutlicht das Schamgefühl, dem sie ausgesetzt ist. Den Akt des Ehebruchs selbst wagte Stendhal jedoch nicht zu schildern. Er beschränkte sich auf Juliens Ankündigung, Mme de Rênal nachts in ihrem Zimmer zu besuchen, unter dem fadenscheinigen Vorwand mit ihr sprechen zu müssen, worauf diese noch mit Empörung reagiert. Eine Ellipse im Text deutet auf das Geschehen hin, denn auf Juliens Tränen infolge der Vorwürfe von Mme de Rênal folgt ein Absatz, der die Ellipse syntaktisch markiert, und schließlich der Satz: »Als einige Stunden später Julien das Zimmer Madame de Rênals verließ, hätte man im Romanstil sagen können, daß ihm nichts mehr zu wünschen übrigblieb.«²⁵⁴ Die paraliptische Satire des Erzählers auf den Romanstil rückt den eigentlich nicht thematisierbaren Akt erst recht in das Bewusstsein des Lesers. Schließlich füllt der Erzähler die Ellipse nachträglich auf, indem er in Rückgriff auf erlaubte, allgemein gehaltene Paralipsen berichtet, dass Julien »noch in den süßesten Augenblicken« vorgab, die Rolle des Don Juan zu spielen oder dass Mme de Rênal diesen von sich stieß, »[s]elbst als sie ihm nichts mehr zu verweigern hatte.«²⁵⁵ Nach dieser Tat steigert sich das Schuldbewusstsein von Mme de Rênal, die sich nun verdammt glaubt und das Fegefeuer fürchtet, wodurch der religiöse Aspekt stärker ins Bewusstsein rückt, was in seiner Irrationalität einen hohen Grad an Tabuisierung deutlich macht. Die gesellschaftlichen Konsequenzen, die Mme de Rênal befürchten muss und vor denen Julien sie zu bewahren sucht, indem er sie um Geheimhaltung bittet, sind die Verweisung aus dem Haus ihres Mannes und ewige Schande in den Augen der Öffentlichkeit, die über die Stadt hinaus über den Skandal reden werde.²⁵⁶ Julien muss die Stadt schließlich verlassen, nachdem ein anonymes Brief M. de Rênal über die Verhältnisse in seinem Haus aufklärt. Juliens Tabubruch wird folglich mit Isolation und Verbannung gesühnt.

Mit der Tochter seines zweiten Arbeitgebers, Mathilde de la Mole, begeht Julien zwar keinen Ehebruch, doch es kommt zwischen beiden zu einer unstandesgemäßen und überdies unehelichen Liebe. Mathilde steht als

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Ebd., S. 108.

²⁵⁵ Ebd., S. 109.

²⁵⁶ Vgl. ebd., S. 142.

Tochter eines Marquis weit über Julien. Dennoch verliebt sie sich in ihn, da sie seine geistige Überlegenheit erkennt. Sie bittet ihn, nachts über eine Leiter in ihr Zimmer zu steigen. Nachdem sich Mathilde in Juliens Arme stürzt, verweisen Punkte und Striche auf das weitere Geschehen, womit das Tabu syntaktisch markiert ist. Anschließend verweisen emotionale Zustände übersteigerten Glücks in semantischer Hinsicht auf den vollzogenen sexuellen Akt: »das überschwängliche Glück Juliens [...] Das Mathildes war ihm fast gleich« sowie der Umstand, »noch trunken vor Glück und Liebe«²⁵⁷ zu sein. Die Liebe ist für Julien Sorel grundsätzlich mit einem Tabubruch verbunden, da das Liebesobjekt - Juliens gesellschaftlichem Aufstiegsstreben entsprechend - das Transzendieren sozialer Grenzen bedingt, was für den aus einfachen Verhältnissen stammenden Julien immer gefährlich ist. Er muss somit nicht nur die Rache des Ehemanns oder Vaters fürchten, sondern auch die des Bürgers beziehungsweise des klassenbewussten Aristokraten.²⁵⁸

Neben den Tabuüberschreitungen, die im Roman vollzogen werden, werden dem Leser zugleich die Tabus der Gesellschaft vor Augen geführt. Julien erfährt im Salon des Marquis, dass die Konversation dort von zahlreichen Tabus geprägt ist:

»Wenn man nur nicht über Gott scherzte, über die Geistlichkeit, über den König, über Staatsbeamte, über die vom Hof begünstigten Künstler, kurz über alles Herrschende; wenn man sich nicht über Béranger, die Oppositionsblätter, Voltaire und Rousseau gut äußerte, kurz über alles, was sich eine freie Sprache erlaubte; wenn man vor allem niemals über Politik sprach, so konnte man ungezwungen über alles konversieren. [...] Der geringste lebendige Gedanke erschien als Taktlosigkeit.«²⁵⁹

Das Anzweifeln irgendeiner Autorität und das Rasonieren über Politik, das potentiell zu Kritik führen könnte, waren Tabuthemen dieser Gesellschaft. Was blieb übrig? In einem gewissen Rahmen ließ sich über die Künste und Philosophie sprechen. Dies bedingt das ausgeprägte Interesse des Dandys für die Künste, die ihm als Mittel der Revolte dienen. Auch die dandystische Vorliebe für das Schweigen liegt in dieser Struktur begründet. Die große

²⁵⁷ Ebd., S. 442.

²⁵⁸ Vgl. Gerhardi, Gerhard C.: "Psychological Time and Revolutionary Action in *Le Rouge et le noir*." In: *PMLA* 88 (5/Okttober 1973), S. 1115-1126, hier S. 1123.

²⁵⁹ Stendhal: *Rot und Schwarz*, S. 313.

Anzahl an Tabuthemen muss als der Hauptgrund für die so oft konstatierte Langeweile in den Salons gelten:

»Die jungen Leute, die kamen, um eine Pflicht zu erfüllen, hatten Angst, über etwas zu sprechen, was einen eigenen Gedanken vermuten ließ, Angst, eine verbotene Lektüre zu verraten; so schwiegen sie nach einigen zierlichen Worten über Rossini und das Wetter.«²⁶⁰

Diese Angst verdeutlicht, wie stark das Tabu des unabhängigen Denkens verinnerlicht war. Eng damit verbunden war die Angst vor der Lächerlichkeit. Solange die Konventionen der Gesellschaft befolgt wurden, war die Gefahr, aus der Reihe zu fallen, gebannt. Individuelles und damit abweichendes Verhalten brachte dagegen Unsicherheiten mit sich: Wie werden die anderen reagieren? Die Angst vor der Lächerlichkeit dominierte diese Gesellschaft laut Stendhal und war somit wohl der primäre Grund, sein Handeln dem der Masse anzupassen.

Julien wirft der Gesellschaft schließlich offen den Fehdehandschuh zu:

»[I]ch sehe Männer vor mir, die, ohne sich dabei aufzuhalten, was meine Jugend an Mitleid verdienen könnte, in mir diese Klasse von jungen Menschen strafen und für immer einschüchtern wollen, die, in niederer Klasse geboren und irgendwie von der Armut unterdrückt, das Glück haben, sich eine gute Erziehung zu verschaffen, und die Kühnheit, sich in das zu mischen, was der Hochmut der Reichen die Gesellschaft nennt. Das ist mein Verbrechen, Messieurs.«²⁶¹

Hier wird deutlich, dass die Gesellschaft umso schärfer reagierte, je stärker sie sich bedroht fühlte. Es war eine einmalige historische Situation: Gesellschaftliche Aufsteiger konkurrierten aufgrund der ihnen nun zugänglichen Bildung mit dem Adel und dem gehobenen Bürgertum. Da diese nach der Französischen Revolution ohnehin um ihren Einfluss besorgt waren, galt es, die Bedrohung von Außen so weit wie möglich abzuwehren. Als einflussreiche gesellschaftliche Macht konnten die oberen Schichten vorgeben, was erlaubt und was tabu war. Dadurch ließen sich die sozialen Strukturen zumindest zeitweise kontrollieren und Abweichler in ihre Schranken weisen. Der Erzähler schließt die Geschichte dementsprechend mit einer Kritik an der öffentlichen Meinung, die sich beständig in das Privatleben einmische und das Unglück so erst hervorrufe,

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Ebd., S. 584.

was zeigt, inwiefern die Tabuisierungen die Entfaltung der eigenen Persönlichkeit hemmten. Folglich wird Julien am Ende des Romans zum Tode verurteilt, nachdem er aufgrund eines fingierten Briefes versucht hatte, Mme de Rênal zu ermorden.

iii. Mathilde de la Mole: Der erste Schritt

Stendhal betrachtete Frauen als gleichberechtigte Wesen und gestand ihnen die gleichen Rechte wie Männern zu. Dem entspricht die Konzeption der Frauengestalten in seinen Werken. Stendhal lancierte weit vor Barbey d'Aurevilly den Typus der *Femme dandy*,²⁶² freilich ohne diesen Begriff zu benutzen. Eine solche ist Mathilde de la Mole aus dem Roman *Rot und Schwarz*. Sie ist die Tochter eines Marquis, die sich in Julien verliebt. Mathilde erscheint zunächst abgrundtief böse:

»Sobald man Mademoiselle de la Mole missfiel, wußte sie durch ein derart maßvolles, feingewähltes und scheinbar angemessenes Scherzwort zu strafen, das so passend angebracht wurde, daß die Wunde jede Minute wuchs, je mehr man darüber nachdachte.«²⁶³

Mathilde beherrscht die sie umgebenden Menschen. Sie bewundert den Machiavellismus Juliens und erkennt seinen erhabenen Charakter, der sich allem widersetzt. Sie, deren Geist dem Juliens überlegen ist, schreckt noch weniger als er davor zurück, gegen »als geheiligt geltende[n] Anschauungen zu verstoßen.«²⁶⁴ Irrational begründete Tabus gelten für sie somit nicht. So schreibt sie einen Brief an Julien, bevor dieser ihr schreibt. Der Erzähler bemerkt lakonisch: »Sie schrieb als erste (welch entsetzliches Wort) an einen Mann, der der untersten Klasse der Gesellschaft angehörte«,²⁶⁵ was auf den Tabubruch verweist, welchen der Erzähler, wie im ironischen

²⁶² Barbey d'Aurevilly spricht in *L'Enfermée* (1854) von einer *Femme dandy*. Nach meinen Recherchen fand der Begriff erstmalige Erwähnung in M. W. Ducketts *Dictionnaire de Conversation a l'usage des dames et des jeunes personnes*, erschienen im Jahr 1841: »Le dandy est ridicule ; la femme *dandy* (car il y a des dandys des deux sexes) est détestable« (Duckett, M. W.: *Dictionnaire de Conversation a l'usage des dames et des jeunes personnes*, Bd. 3. Paris 1841, S. 414). In England gab es die weibliche Form des Dandys, die so genannte *Dandizette*, bereits um 1822 (vgl. Grundmann: *Dandiana*, S. 179-181).

²⁶³ Ebd., S. 380.

²⁶⁴ Ebd., S. 403.

²⁶⁵ Ebd., S. 405.

Unterton deutlich wird, positiv wertet. Als Wagender hat der Dandy eine Vorreiterposition. Er verkörpert die Elite, die in neue Bereiche vordringt. Wie verpönt das abweichende Verhalten im Frankreich dieser Zeit war, wird daran deutlich, dass Mathilde mit »ewige[r] Schande«²⁶⁶ rechnen muss, einem probaten Mittel der Tabuwächter. Der Tabubruch wird auch im weiteren Verlauf deutlich:

»Schon zu sprechen war entsetzlich, aber schreiben! 'Es gibt Dinge, die man nicht schreibt', rief Napoleon aus, als er die Kapitulation von Bayern erfuhr. Und Julien selbst hatte ihr diesen Ausspruch erzählt! Als ob er ihr im voraus eine Lektion erteilen wollte.«²⁶⁷

Nicht nur die Ausrufezeichen, auch das Zitat Napoleons, der im Leben Stendhals eine große Autorität darstellte, verdeutlichen die Brisanz dieses Vorgangs. Das geschriebene Wort macht die Tabuüberschreitung schließlich fassbarer und dokumentierbar, wodurch sie noch schwerer wiegt. Mathilde, der ihr individuelles Glück wichtiger ist als das Urteil der Gesellschaft, bezeichnet ihr Jahrhundert als entartet.²⁶⁸ Es ist paradox: Der Begriff, der im späten 19. Jahrhundert auf die Dandys selbst angewendet wird, wurde von ihnen zuvor genutzt, um die Menschen zu klassifizieren, die sie später selbst diffamieren werden.

Trotz ihres Mutes entwickelt Mathilde Gewissensbisse. Ihre Vernunft triumphiert über ihre Instinkte, so dass sie sich der »großen Torheit«²⁶⁹ ihres Verhaltens bewusst wird, Julien ein Stell-dich-ein in ihrem Zimmer befohlen zu haben. Das Geschehen wird vom Erzähler dezent geschildert: Mathildes Entzückungen waren »ein wenig gewollt«,²⁷⁰ da sich diese am Geschehen sentimentaler Romane orientiert, statt sich Julien hemmungslos hinzugeben. Da sie den Konventionen zu sehr verhaftet bleibt, empfindet sie Scham über ihr Verhalten und bedauert bald, sich dem »ersten besten«²⁷¹ hingeeben zu haben. Mathildes Liebe zu Julien ist lediglich ein Element ihrer Konstruktion einer überragenden Identität und entspringt dem Bedürfnis, »jenem heldenmütigen Gefühl, dem man in Frankreich zur

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Ebd., S. 404.

²⁶⁹ Ebd., S. 421.

²⁷⁰ Ebd., S. 422.

²⁷¹ Ebd., S. 427.

Zeit Heinrichs III. und Bassompierres begegnete«²⁷² zu entsprechen. In dieser rationalen Konzeption der Liebe und der Sehnsucht nach einem heroischen Zeitalter enthüllt sie sich als Femme dandy. Sie betrachtet Julien aufgrund seiner Originalität als den Auserkorenen, der an ihrer Seite über die Gesellschaft zu herrschen vermag. Mathilde sieht sich selbst in ihrer Größe und Kühnheit bestätigt, einen Mann zu lieben, der ihr sozial derart unterlegen ist. Das Tabu dieser unstandesgemäßen Liaison wird mit Mathildes Schwangerschaft besonders deutlich. Ihr Vater, der sich insbesondere durch Juliens Armut diskreditiert sieht, hat nun das Recht, sie »mit Schimpf und Schande«²⁷³ hinfort zu jagen. Mathilde hat nun nichts mehr zu verlieren und reist dem nach einer Verleumdungsklage inhaftierten Julien sogar hinterher, um sich (vergeblich) um seine Freilassung zu bemühen. Nach dessen Tod ahmt Mathilde die Geschichte ihres Vorfahren Boniface de la Mole nach, der 1574 enthauptet wurde. Die Königin Margarete von Navarra liebte ihn dermaßen, dass sie den Kopf des Boniface eigenhändig in einer Kapelle vergrub. Mathilde, die eigentlich Mathilde-Margarete heißt, tut ebendieses mit Juliens Kopf nach dessen Hinrichtung. In ihrer Heldenhaftigkeit ist Mathilde der Gesellschaft zwar überlegen, doch in der Wiederholung des Motivs enthüllt sich ein Mangel an Originalität, so dass Mathilde letztlich als gescheiterte dandystische Existenz zu betrachten ist.

iv. Lucien Leuwen: Der Verlust der Natürlichkeit

Lucien Leuwen ist im Gegensatz zu Julien Sorel kein Aufsteiger, sondern ein Sohn aus reichem, gutbürgerlichem Pariser Hause. Er ist eine Ausnahmeerscheinung; sein Diener Coffe nennt ihn gar einen der Auserwählten des Jahrhunderts.²⁷⁴ Luciens Vater ist ein wohlhabender Bankier, der die schönen Seiten des Lebens zu schätzen weiß, einen angesehenen Salon führt und selbst dandystische Charakterzüge aufweist. Er fürchtet die Langeweile, ist immer fröhlich und scherzhaft aufgelegt, erscheint wunderlich und eigenartig, ist geachtet und verfügt über einen boshaften Spott, den ganz Paris fürchtet. Luciens Eleganz entspricht, wie der anderer Protagonisten Stendhals, dem Brummellschen Stil, d.h. sie ist

²⁷² Ebd., S. 383.

²⁷³ Ebd., S. 524.

²⁷⁴ Vgl. Stendhal: *Lucien Leuwen*. Berlin 1951, S. 419. Stendhal begann die Arbeit an dem Roman, der unvollendet blieb und erst posthum erschien, 1834.

von Einfachheit geprägt. Er gilt jedoch nicht als geistvoll, da er durch den Besuch der Polytechnischen Hochschule, seiner Vorliebe für das Militär (zwei Merkmale, die auch auf den Autor selbst zutreffen) und der Leidenschaft für die Arbeit sehr praxisorientiert und tatkräftig ist. Ihm fehlt die melancholische und ernsthafte Miene, welche die Jugend seiner Zeit zur Schau trägt, was ihm wiederum eine »persönliche Note«²⁷⁵ verleiht und ihn von den neurasthenischen Stutzern absetzt. Erste Dandyallüren zeigt Lucien darin, dass er Stunden damit verbringt, sich herauszuputzen.²⁷⁶ Als er Leutnant im 27. Lanciersregiment wird, besteht sein größtes Problem in der amarantfarbenen Uniform. Ihm wäre die gelbe des 9. Regimentes lieber gewesen, denn das Wichtigste an einer Uniform sei, dass sie auf einem Ball hübsch aussehe.²⁷⁷ Der Oberst seines Regiments bezeichnet ihn folgerichtig als Stutzer [muscadin].²⁷⁸ Später besitzt er einen Tilbury, eines der wichtigsten Statussymbole des Dandys. Lucien tritt verstärkt in den Mittelpunkt und wird ein »ausgezeichneter Gesellschafter«,²⁷⁹ wenngleich er schlechte, will heißen republikanische, Grundsätze habe und unmoralisch sei.²⁸⁰ Als ihm sein Vetter nahe legt, sich wie alle anderen zu verhalten, erwidert Lucien:

»Um dir zu gefallen, müßte man also eine Rolle spielen, nicht wahr, und zwar die eines betäubten Menschen? Und was wird mir die Gesellschaft für meine Mühe geben? Ohne mit der Wimper zu zucken, müßte ich den endlosen Quatsch [...] mitanhören. Ich fürchte, in weniger als acht Tagen würde für mich die 'traurige Rolle' zur Wirklichkeit werden!

Was soll ich mit dem Beifall der Gesellschaft anfangen? Ich verlange nichts von ihr.«²⁸¹

²⁷⁵ Ebd., S. 11.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 13. Stendhal selbst bezeichnet Lucien nie als Dandy, sondern als *fat* und *muscadin*.

²⁷⁷ Vgl. ebd., S. 15.

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 22.

²⁷⁹ Ebd., S. 175.

²⁸⁰ Vgl. ebd.

²⁸¹ Ebd., S. 13.

Lucien ist radikaler als Julien Sorel, was daran liegt, dass er in dem Milieu aufgewachsen ist, in das letzterer erst nach und nach eintaucht. Hinzu kommt, dass sich auch seine Eltern der Heuchelei ihrer Zeit bewusst sind und er dementsprechend sozialisiert wurde. Mit 23 Jahren hat Lucien der Gesellschaft bereits den Rücken gekehrt und keinerlei



Illustration aus Stendhals *Lucien Leuwen*
von Maximilien Vox (1923)

Erwartungen mehr an sie. Dennoch unterliegt er einer ständigen Selbstkontrolle, da er permanent fürchtet »eine der unzähligen durch unsere Zivilisation festgelegten Regeln zu verletzen«, ²⁸² die jegliche Spontanität unterdrücken. Trotz seiner Oppositionshaltung ist Lucien ein Kind seines Jahrhunderts und kann sich bestimmter Einflüsse nicht erwehren. Er spielt seine Rolle, jedoch ohne innere Teilnahme; er spielt sie nur zum Schein. Um unnötige Auseinandersetzungen und Intrigen zu vermeiden, übt er sich in Zurückhaltung und Schweigen. Er kommt zu der Erkenntnis, dass er als Nichtadliger und Liberaler »nur durch den Widerstand etwas werden« ²⁸³ könne. Somit sieht sich auch Lucien als ein Isolierter, da ihm die Gesellschaft keine Identifikationsmöglichkeiten bietet. Er erkennt früh, dass er um sein Glück kämpfen muss. Doch wie alle anderen Protagonisten Stendhals wird auch Lucien vom Erzähler als naiv und unerfahren charakterisiert. ²⁸⁴ Sein Vetter gibt ihm zu verstehen, dass es unmöglich ist, sich von der Gesellschaft loszusagen, die

»früher oder später über die Stellung, die sie dir auf Treu und Glauben dank der Millionen deines Vaters gewährt hat, von dir Rechenschaft verlangen [wird]. Wenn du ihr die Laune verdirbst, wird sie eines

²⁸² Ebd., S. 61.

²⁸³ Ebd., S. 107.

²⁸⁴ Vgl. ebd., S. 14.

schönen Tages leicht einen Vorwand finden, dich ins Herz zu treffen und auf die unterste Stufe hinabzuwerfen.«²⁸⁵

Dieses Zitat bezeichnet die zentrale Aussage aller Romane Stendhals: Trotz aller Verachtung für das heuchlerische Zeitalter, in dem man lebt, muss man sich zumindest scheinbar anpassen. Die Gesellschaft ist eine zu mächtige Institution, als dass ein Einzelner sie erfolgreich bekämpfen könnte. Lucien handelt demzufolge so: »Im Rahmen des Erlaubten tat er immer das, was ihm augenblicklich gerade am meisten Vergnügen bereitete.«²⁸⁶ Er geht also bis an den Rand des Zulässigen und steht damit immer an der Grenze der Tabuüberschreitung. Die Ursache für dieses Verhalten ist auch hier die Verachtung alles Gemeinen, der »'goldenen Mitte', der Ansammlung von Dreck«.²⁸⁷

Luciens Selbstachtung und dandystische Maskerade schwinden, als er sich in Frau von Chasteller verliebt. Die Schwäche, einer willkürlichen, nicht zu steuernden Leidenschaft zum Opfer zu fallen, kontrastiert mit dem entschlossenen Heldenmut und der Kampfeslust, die Lucien normalerweise an den Tag legt. Alle Protagonisten Stendhals werden von der Leidenschaft überrascht, da sie in einer Zeit aufwachsen, in der diese von zahlreichen Konventionen unterdrückt wird. Was sie von den anderen unterscheidet, ist ihr Anspruch auf Wahrhaftigkeit. Sie alle lehnen die Verstellung ab und unterlaufen sie durch die kühle Teilnahmslosigkeit des Dandys. Sie glauben nicht an die Leidenschaft, bis sie ihnen begegnet. Diese Leidenschaft wird dann zum Ursprung einer Transgression, die das vitalistische Denken einer ganzen Epoche begründet hat, innerhalb dessen der menschliche Körper verstärkt ins Blickfeld gerät. Sie ist eine Form der Energie, die zum Symbol einer wilden und unkontrollierbaren Natur wird, welche die kulturelle Ordnung bedroht.²⁸⁸

Lucien gelingt es nicht, sich der für eine Karriere in der Gesellschaft notwendigen Heuchelei zu unterwerfen. Die Offenheit und Natürlichkeit, die er an den Tag legt, sind in den Kreisen der Macht tabu. Schon zu Beginn des Romans gerät Lucien in den Verdacht, ein Republikaner zu sein, was angesichts der Herrschaft Louis-Philippes und des Juste Milieu problematisch ist. Sein Oberst rät ihm, ein großes Porträt des Königs in

²⁸⁵ Ebd., S. 13.

²⁸⁶ Ebd., S. 14.

²⁸⁷ Ebd., S. 16.

²⁸⁸ Vgl. dazu ausführlicher Stöber: Vitalistische Energetik, S. 11-15.

seinem Salon aufzuhängen, um die Gerüchte zu zerstreuen. Auch seine Lektüre bedarf einer Bereinigung, nachdem man ihn dabei ertappt hatte, den *National* zu lesen, nicht jedoch die Regierungsorgane *Journal de Paris* sowie *Débats*. Nach seinem erfolgreichen Einzug in die gesellschaftlichen Kreise Nancys hatten ihm schnell einige »zu aufrichtige Worte«²⁸⁹ geschadet. Frau von Chasteller empfindet den einfachen Ton, den Lucien ihr gegenüber anspricht, als Provokation, da er eine Vertrautheit suggeriert, die zwischen den beiden nicht besteht.²⁹⁰ Nach Luciens Äußerung hinsichtlich eines Verdachts fragt Frau von Chasteller hitzig: »Welchen? Und was denn?«,²⁹¹ woraufhin sich bei ihr sofort das Bewusstsein der Unschicklichkeit einstellt, die eine so direkte und lebhaftere Antwort darstellt, so dass sie tief errötet. Die Tabuüberschreitung wird weiterhin deutlich, wenn der Erzähler von Frau von Chastellers »entsetzliche[r] Unklugheit«²⁹² berichtet, dem hinzuzufügen, ob dieser Verdacht mit ihr in Zusammenhang stünde. Lucien antwortet ihr daraufhin leidenschaftlich, dass er nur noch an sie denke, was Frau von Chasteller nur noch tiefer erröten lässt. Der Erzähler fügt hinzu:

»Aber darf ich es wohl in diesem verdorbenen Jahrhundert zu sagen wagen, das mit der Heuchelei verheiratet zu sein scheint: Frau von Chasteller errötete vor allem vor reinem Glück und nicht wegen der Mutmaßungen, welche die Tänzer anstellen würden, die sich nach den verschiedenen Figuren des Kotillons fortwährend an ihnen vorüberbewegten.«²⁹³

Frau von Chasteller vergisst angesichts der überraschenden und entwaffnenden Ehrlichkeit Luciens das von der Gesellschaft diktierte Verhalten, dementsprechend sie mit Entsetzen und Tadel reagieren müsste. Als Lucien nach Paris zurückkehrt - Intriganten hatten seine Beziehung zu Frau von Chasteller vereitelt - überredet ihn sein Vater, in die Politik einzusteigen. Der Sohn hat zunächst Vorbehalte, für eine derart schurkische Betätigung aufgrund seiner bedingungslosen Natürlichkeit ungeeignet zu sein. Lucien erweist sich aber als erfolgreich, wird jedoch von

²⁸⁹ Stendhal: Lucien Leuwen, S. 114.

²⁹⁰ Vgl. ebd., S. 160.

²⁹¹ Ebd., S. 167.

²⁹² Ebd., S. 168.

²⁹³ Ebd., S. 169.

seinem Vater protegiert. Nachdem dieser stirbt und Lucien dessen Bankhaus aufgrund eines nahenden Bankrotts verkaufen muss, entscheidet er sich für einen Posten im Ausland, um der Heuchelei der französischen Gesellschaft zu entfliehen.²⁹⁴ Doch in Madrid, wo Lucien den Menschen »mit dem richtigen Maß von kühler Nüchternheit«²⁹⁵ entgegentritt, zeigt sich, dass er seine natürliche Spontaneität zu unterdrücken gelernt hat und zu seinem Dandysmus zurückgefunden zu haben scheint.

v. Lamiel: Weibliche Emanzipation

Lamiel, die Protagonistin aus dem gleichnamigen Roman, trägt Züge einer Femme dandy. Ihr Charakter ähnelt dem der männlichen Protagonisten Stendhals. Sie hat eine »starke, spöttische und für zärtliche Gefühle wenig empfängliche Seele«.²⁹⁶ Sie ist von der Heuchelei und Affektiertheit ihrer Zeit dermaßen angewidert, dass ihr die von den jungen Frauen geforderte Tugendhaftigkeit als Lüge erscheint. Das führt dazu, dass sie grundsätzlich Dinge tut, von denen man ihr explizit sagt, dass sie sie nicht tun sollte. Darin ähnelt ihr Verhalten dem des Dandys, der immer das Gegenteil dessen tut, was von ihm erwartet wird. Wie die anderen Protagonisten fühlt sich auch Lamiel verloren und isoliert. Es gibt keine Gesellschaftsschicht, der sie sich zugehörig fühlt. Das einfache Volk, unter dem sie als Adoptivkind aufgezogen wurde, erscheint ihr niedrig, ängstlich und charakterlos, die hohe Gesellschaft verlogen und gekünstelt. Die Menschen »die sie, zumindest was das Herz betraf, für wirklich rein gehalten hatte, waren ebenso gemein wie die anderen!«²⁹⁷ Lamiel zeigt früh das für den Dandy typische Machtbewusstsein. Sie ist nur glücklich, wenn sie befehlen kann und rebelliert gegen alles, was ihr vorgeschrieben wird.²⁹⁸ Eines Tages kehrt Fédor, der Sohn der Herzogin zurück, welcher Lamiel regelmäßig vorliest. Lamiel »hatte im Schloß tausendmal von der Achtung sprechen hören, die jedermann dem einzigen Sohn und Erben eines so großen Namens erwies; daher fand sie es verlockend, gerade das Gegenteil davon

²⁹⁴ Man beachte die Parallelen zu Stendhals eigenem Leben, der einen Posten in Italien angetreten hatte.

²⁹⁵ Ebd., S. 547.

²⁹⁶ Stendhal: *Lamiel*. Berlin 1973, S. 82.

²⁹⁷ Ebd., S. 116.

²⁹⁸ Vgl. ebd., S. 133.

zu tun.«²⁹⁹ Sie stellt alles in Frage, probiert alles aus und kommt infolgedessen zu individuellen Beobachtungen und Meinungen. Infolge dieser Aufgeschlossenheit verfügt sie zwar über viel Geist, der Erzähler betont jedoch, dass sie nicht in der Lage sei, die Menschen zu beurteilen.³⁰⁰ Lamiel reift zwar im Verlauf des Romans und gewinnt an Weltkenntnis, scheitert letztlich jedoch, bevor sie über die Gesellschaft hätte triumphieren können.

Ihr oppositioneller Charakter zeigt sich schon früh, denn sie wird von klein auf als »Teufelskind«³⁰¹ bezeichnet. Sie steht mit ihrem natürlichen Charakter, der sich in dem beständigen Drang äußert, auf den Feldern frei herumzulaufen, den gesellschaftlichen Zwängen konträr entgegen, die in ihr immer wieder Langeweile hervorrufen. Insofern stellt Lamiel die Negation aller Werte und Normen der Gesellschaft dar. Ihr Erkenntnisstreben treibt sie beständig dazu an, ungewöhnliche Entscheidungen zu treffen und zu neuen Erkenntnissen zu kommen. In ihrer Emanzipation wird Lamiel entscheidend vom Doktor Sansfin geprägt, der ihr die Heuchelei der Gesellschaft vor Augen führt und sie darin bestärkt, ihren natürlichen Neigungen zu folgen. Lamiel wird sich früh bewusst, dass sie ihr Dasein nicht als Ehefrau fristen, sondern als Buchhalterin beruflich auf eigenen Beinen stehen will, was ein deutlicher Ausdruck ihres Individualitätsstrebens ist, das für eine Frau um 1830 äußerst untypisch war. Wenn ihr Adoptivvater sagt, es sei eine Sünde, mit einem jungen Mann im Wald zu spazieren, so wird sie genau das tun.³⁰² Die nächste Sünde, die sie begeht, ist, von einem, überdies betrunkenen, Mann geküsst zu werden, den sie zufällig bei einem Spaziergang trifft. Lamiel ist erstaunt, gar enttäuscht: »Wie, weiter ist es nichts?«³⁰³ Es ist ihr völlig unverständlich, wieso etwas verboten ist, das so wenig Spaß macht: »Es muß noch mehr dabei sein, als ich bis jetzt gefühlt habe; sonst würden die Priester nicht immer wieder diese Sünden verbieten.«³⁰⁴ Lamiel stellt die gesellschaftlichen Konventionen, die sich durch ihren Verbotscharakter als Tabus manifestieren, mit ihren provokanten Erkenntnissen in Frage.

²⁹⁹ Ebd., S. 132f.

³⁰⁰ Vgl. ebd., S. 169.

³⁰¹ Ebd., S. 24.

³⁰² Vgl. ebd., S. 91.

³⁰³ Ebd., S. 124.

³⁰⁴ Ebd., S. 124f.

Frappierend ist dabei nicht nur die Kaltblütigkeit Lamiels, die das Geschehen ohne jegliche Scham passiv über sich ergehen lässt, ohne sich zu wehren, wohingegen der junge Mann »puterrot«³⁰⁵ wird, sich also der Unschicklichkeit des Vorgehens bewusst ist. Auch die fehlenden Erzählereingriffe, welche die Handlungen Lamiels den Erwartungen gemäß eigentlich verurteilen müssten, dürften die Leser erstaunt haben. Lamiel ist beständig auf der Suche nach der Bedeutung des geheimnisumwitterten Wortes *Liebe*, »über die zu sprechen man mir verbietet, ohne mir zu erklären, was es damit für eine Bewandnis hat.«³⁰⁶ Der Tabucharacter der Liebe offenbart sich auch in Lamiels Klage, dass die moralisierenden Bücher, welche sie der Herzogin vorliest, sie beständig vor einem Feind warnen, »aber man sagt mir nie klipp und klar, was dieser Feind eigentlich ist.«³⁰⁷ Die mit der überstrengen Moral einhergehende Tabuisierung, die in der hier bemängelten Klarheit deutlich zum Ausdruck kommt, motiviert den Tabubruch in der tatkräftigen und aktiven Natur Lamiels erst. Lamiels aktives Nachfragen nach der Bedeutung von Liebe ist ebenfalls tabu, wie sich in einem Gespräch mit dem Priester zeigt. Dieser bricht nach einigen belehrenden Worten das Gespräch plötzlich ab, indem er »mit einer konvulsivischen Bewegung«,³⁰⁸ die seine durch das Anrühren des Tabus entfachte innere Unruhe darstellt, auf die Uhr blickt und einen noch bevorstehenden Krankenbesuch vortäuscht. Er verlässt den Salon der Herzogin ohne sich zu verabschieden, was diese als äußerst unhöflich tadelt. Diese überstürzte Hast ist ein deutlicher Fluchtimpuls, der mit der Tabuverletzung einhergeht. Lamiel zahlt schließlich einem Bauernburschen Geld, damit er sie zu seiner Geliebten mache. Gerade dies muss als absoluter Affront aufgefasst worden sein: Eine Frau, die den Mann zu einem Prostituierten degradiert. Auch hier zeigt sich Lamiel ernüchert: »[W]eiter ist die Liebe nichts?«³⁰⁹

Das Tabu zeigt sich noch in den Kritiken des 20. Jahrhunderts, wenn beispielsweise Horace B. Samuel auf verallgemeinernde Umschreibungen zurückgreift, um auf die Gewagtheit des Sujets zu rekurrieren: »The scene in particular, in which Lamiel purchases her first lesson in the essential element of human knowledge, as a mere matter of intellectual curiosity, is a

³⁰⁵ Ebd., S. 125.

³⁰⁶ Ebd., S. 44.

³⁰⁷ Ebd., S. 83.

³⁰⁸ Ebd., S. 87.

³⁰⁹ Ebd., S. 127.

masterpiece of racy delicacy.«³¹⁰ Das *Journal de Grenoble* bemerkte nach dem posthumen Erscheinen des Romans 1889, es enthalte »une peinture de mœurs inavouables«,³¹¹ was in der Evokation der Scham deutlich auf eine Tabuverletzung hinweist. George Saintsbury urteilte schließlich: »*Lamiel* [...] can hardly be favourable. *Lamiel* is a very grubby little book.«³¹²

Später gibt sich *Lamiel* Fédor einzig hin, um die Moralapostel noch mehr zu entrüsten. Die Liebe, die von den Menschen und in der Kunst so sehr gerühmt wird, erscheint ihr banal. *Lamiel* sagt ihrer Freundin, dass sie ihre Freiheit liebe und sich wünsche, ihr Geliebter wäre ihr Diener, »dann würde ich ihn nach einer Viertelstunde entlassen.«³¹³ Daraufhin ist ihre Freundin starr vor Staunen. Offenbar ist auch hier an ein Tabu gerührt. Eine solche Äußerung war für eine Frau schlichtweg nicht schicklich, da von ihr eine bescheidene und devote Rolle gefordert wurde. Ein Recht zu selbstbestimmtem Leben war den Frauen dieser Zeit nicht gegeben. *Lamiel* kämpft entschieden für ihre Freiheit und verlässt ihren Geliebten schließlich, um allein nach Paris zu fahren, nachdem dieser sie aufgrund seines Mangels an Spontaneität und Natürlichkeit nur noch langweilt. Die Charakterisierung ihres Mutes als »eher Mannes- als Frauenmut«³¹⁴ verdeutlicht *Lamiels* Abweichung vom weiblichen Ideal und gibt eine Vorahnung des dekadenten Ideals des Androgyn oder Hermaphroditen, der bei Gautier in Erscheinung treten wird.

Der Roman blieb zwar unvollständig, die Entwürfe Stendhals lassen den heroischen Charakter *Lamiels* jedoch deutlich erkennen: Sie verliebt sich schließlich in einen gebildeten jungen Mann, der gegen das System aufbegehrt und verhaftet wird. Um ihn zu rächen, setzt sie den Justizpalast in Brand und stirbt schließlich in den Flammen. Somit scheitert auch *Lamiel* mit ihrem stark ausgeprägten Individualismus an der Gesellschaft.

³¹⁰ Samuel, Horace B.: "Stendhal: The Compleat [sic] Intellectual." In: *The Fortnightly Review* 94, (559/Juli 1913), S. 69-81, hier S. 80.

³¹¹ Zitiert nach Stendhal: *Lamiel. Révision du texte et préface par Henri Martineau*. Paris 1928, S. xxv.

³¹² Saintsbury, George: "Beyle and Balzac." In: Ders.: *A Short History of the French Novel: (To the Close of the Nineteenth Century). Volume 2 from 1800 to 1900*. London 1919, S. 133-175, hier S. 147. Aufgrund der posthumen Veröffentlichung dieses Romanfragments sind keine zeitgenössischen Rezensionen vorhanden.

³¹³ Stendhal: *Lamiel*, S. 154.

³¹⁴ Ebd., S. 187.

vi. Vorwegnahme von Kritik als Ausdruck des Bewusstseins des Tabubruchs

Stendhal wusste, dass seine Romane als Affront aufgefasst werden und traf entsprechende Maßnahmen, um für ihn ungünstige Konsequenzen seiner Tabuverletzungen abzumildern. So veröffentlichte er *Armance* unter Pseudonym und erklärte, dass der Roman von einer Frau geschrieben und lediglich von ihm korrigiert worden sei, was zugleich einen Bezug auf Claire de Duras' *Olivier* darstellt. Die Zeitschrift *Le Figaro* entlarvte die Lüge jedoch sofort. In den folgenden Romanen ging Stendhal dazu über, die Kritik vorwegzunehmen, so in *Rot und Schwarz*. In einem Brief an Virginie Ancelot schrieb er: »Sagen Sie mir geradeheraus, was Sie Schlechtes über dieses flache, nicht den akademischen Regeln entsprechende Werk und trotz alledem vielleicht langweilige Werk denken.«³¹⁵ Dabei spottet er zugleich über die literarischen Konventionen, die zu Langeweile führten. Stendhals Erzähler widersetzen sich diesen Normen. Dies zeigt sich einerseits in der mangelnden Verurteilung unmoralischer Verhaltensweisen, die vom Erzähler oftmals sogar unterstützt werden, andererseits in extradiegetischen Positionen, in denen sich dieser über seine Protagonisten lustig macht, wodurch sich der Erzähler der bis dato traditionellen Funktion entzieht, die Leserezeption zu steuern. Stendhals Erzähler gehen schließlich sogar so weit, sich aus der Erzählung zu verabschieden und den Leser ganz sich selbst zu überlassen.³¹⁶ In den Vorworten wird der Leser dementsprechend auf das ihm bevorstehende Abenteuer vorbereitet. Über *Lamiel* erfährt er zunächst, dass es sich um eine »höchst unmoralische«³¹⁷ Erzählung handle. Im Vorbericht zu *Die Kartause von Parma* wird er ebenfalls gewarnt, dass die Geschichte unmoralisch sei und dem Leser den »Ruf eines schreckenerregenden Ungläubigen«³¹⁸ eintragen könne. Im Vorwort zu *Lucien Leuwen* heißt es, dass Stendhal das Buch nicht drucken lassen kann, da es »le Budget«,³¹⁹

³¹⁵ Stendhal: Briefe, S. 595.

³¹⁶ Zum Verschwinden und Verwirrspiel des Erzählers, der beispielsweise die Epitheta in *Le Rouge et le Noir* falsch attribuiert, vgl. Percival, P. Chad: "The Sawyer and the Sawed: Metafiction and Textual Energetics in *Le Rouge et le noir*." In: *The French Review* 67 (5/April 1994), S. 776-785.

³¹⁷ Stendhal: *Lamiel*, S. 28.

³¹⁸ Stendhal: *Die Kartause von Parma*. Berlin 1960, S. 8.

³¹⁹ Stendhal: *Lucien Leuwen*, S. xxxviii.

also die von Geld dominierte Gesellschaft, die in jeder Investition einen Nutzen sucht, nicht zu schätzen wisse. Tatsächlich erschien das Buch erst posthum. Auch dieser Roman beginnt mit einer Ansprache an den Leser. Stendhal gibt darin deutlich zu verstehen, dass sein Buch an eine kleine Zahl von Lesern gerichtet ist, die weder einen »sittlichen Endzweck« noch einen »elegant[en], kunstvoll[en] und beredt[en]« Stil erwarten.³²⁰ Stendhal wandte sich mit seinem unverstellten, klaren und natürlichen Stil vom vorherrschenden Stil ab und schrieb nicht moralisierend, sondern kritisierend. Wer das Festhalten an der klassischen Doktrin erwarte, gehöre zu den »achtenswerten Persönlichkeiten [...], die] im wirklichen Leben mein Geschick allzu schwer belastet [haben], um mir von ihnen nun auch noch die Freude verderben zu lassen, wenn ich Märchen schreibe.«³²¹ Stendhal bezeichnet *Lucien Leuwen* hier als Märchen. Wie die anderen Romane Stendhals ist auch dieser stark an den politischen und gesellschaftlichen Ereignissen seiner Zeit orientiert, so dass diese Bezeichnung als Selbstschutz zu deuten ist. Durch die Fiktionalisierung wird die in dem Buch enthaltene Gesellschaftskritik entschärft. Um die politische Sprengkraft seiner Aussagen abzumildern, verwies Stendhal schon im Vorwort zu *Armance* darauf, sich von den politischen Ansichten des Romans, der ja nicht aus seiner Feder stamme, zu distanzieren. Auch der ungeschliffene Stil wird dem eigentlichen Autor angedichtet. Dieses doppelte Versteckspiel, in welchem sich der Autor hinter einem Pseudonym versteckt und überdies die Autorschaft von sich weist, zeigt ein starkes Bedürfnis nach Schutz vor Kritik, das nur dann angebracht erscheint, wenn das Buch die geltenden Konventionen verletzte. In der Vorbemerkung zu *Rot und Schwarz* wies Stendhal die Autorschaft ebenfalls von sich, indem er folgenden Hinweis gab: »Wir haben Ursache zu glauben, daß die folgenden Blätter 1827 geschrieben wurden«,³²² als ob ihm das Manuskript unwillkürlich zugefallen sei. Die Anrede an den Leser in *Lucien Leuwen* schließt mit dem Aufruf: »Trachte danach, Freund Leser, dein Leben nicht in Haß und Furcht zu verbringen.«³²³ Hier enthüllt sich Stendhals hedonistisches Lebensprinzip und der Grund für die Tatsache, dass er keine große öffentliche Rolle spielte. Aus den Tagebüchern wird deutlich erkennbar, dass Stendhal sich selbst, sein Dasein und auch die Gesellschaft

³²⁰ Ebd., S. 7.

³²¹ Ebd., S. 8.

³²² Stendhal: *Rot und Schwarz*, S. 7.

³²³ Stendhal: *Lucien Leuwen*, S. 8.

nicht allzu wichtig nahm. Er wusste, dass die Position des Oppositionellen gefährlich war, was sich im Scheitern seiner Protagonisten wiederholt bestätigt. Es erschien ihm aussichtslos, als Einzelner gegen die gesellschaftlichen Mächte anzukämpfen, was ihm das ohnehin kurze Leben nur unnötig erschwert hätte. Stendhals Helden geraten in Konflikt mit der Gesellschaft und müssen kapitulieren. Stendhal vertraute darauf, dass sich diese entwickeln und in einigen Jahrzehnten an den Punkt gelangen werde, an dem er selbst bereits stand. Er warf sich nicht offen in den Kampf, ließ sich aber ebenso wenig unterdrücken. Stendhal versuchte Zeit seines Lebens, seinen Vorstellungen entsprechend zu leben. Er passte sich an, wo es zur eigenen Sicherheit notwendig war. In diesem Sinne war er sicherlich kein Held, erfüllte aber den Anspruch, den Baudelaire an einen Dandy stellte: Seine Originalität hielt sich in den äußeren Grenzen der Konvenienz und somit des Erlaubten³²⁴ - eine pragmatische Denk- und Handlungsweise, die dem Vernunftdenken Stendhals voll entspricht.

vii. Das Erkenntnistabu: Verbotene Bücher

Stendhal warnte seine Leser vor der Lektüre seiner Bücher, sah jedoch keinen Anlass, seine Werke zusätzlich zu entschärfen. Im Gegenteil: Er nahm das Risiko der Zensur bewusst auf sich und sah es wohl als Auszeichnung, dass man seine Werke als gefährlich einstufte. Er konzipierte seine Bücher von vornherein als 'verbotene Bücher' und wusste um ihre Sprengkraft. Er hoffte, dass seine Bücher auf die Leser so wirken, wie es ihm mit anderen Büchern geschehen war: Diese sollten zu eigenständigem Denken angeregt werden, was sich nicht zuletzt auch im Verwirrspiel des Erzählers ausdrückt. Der Leser sollte hinter den Schein und die oft sinnlosen Konventionen blicken und sein Handeln seinen eigenen Zielen entsprechend neu ausrichten.

Die Lektüre verbotener Bücher wird auch innerhalb der Werke Stendhals kultiviert. Über Octave erfährt der Leser, dass er Claude Adrien Helvétius, Jeremy Bentham, Pierre Bayle »und andere schlechte«,³²⁵ das bedeutet in diesem Kontext moralisch schlechte, also unerwünschte, Bücher liest. Stendhal selbst war stark von Helvétius beeinflusst, was sich nicht nur in

³²⁴ Vgl. Baudelaire: *Der Maler des modernen Lebens*, S. 243.

³²⁵ Stendhal: *Armance*, S. 39. Vgl. auch den Brief Stendhals an einen Redakteur des *Courrier Français*, den er unter der Maske eines Buchhändlers schreibt. Darin bezeichnet er die Werke von Helvétius u.a. als »gefährlich« (Stendhal: *Briefe*, S. 513).

seiner Theorie der Sinneseindrücke, seinem Atheismus und seinem Gerechtigkeitsinn zeigt, sondern ganz entschieden in der Auffassung, dass der Sinn des Lebens darin liege, glücklich zu sein. Dieser Fokus auf das individuelle Glücksempfinden wurde auch von Bentham ausgearbeitet. Der Einfluss Bayles auf Stendhal zeigt sich darin, dass er alles kritisch hinterfragte und sich grundsätzlich seine eigene Meinung bildete, statt vorgefertigte Urteile zu übernehmen. Dies machte ihn für manche zu einem unangenehmen Zeitgenossen, der das bestehende System beständig attackierte. Dieser Oppositionsgeist findet sich auch in Stendhals Protagonisten. Octave beklagt, dass die Menschen seiner Gesellschaftsschicht vieles missachten, ohne es zu kennen. Er entstammt einer adeligen Familie und seinem Vater, einem Marquis, erscheint es als Gräuelp, dass sich sein Sohn für das Lesen begeistert. Seine Mutter führt das Geheimnisvolle und Finstere seines Charakters auf Octaves Lektüre der Philosophen des 17. Jahrhunderts zurück, welche sie als Gotteslästerer empfindet. Dies verdeutlicht die von der Bildung und Aufklärung ausgehende Bedrohung für die im Untergang begriffene Aristokratie. Octave erkennt jedoch, dass die unreflektierte Missachtung seiner Klasse den Dingen gegenüber ein »allzu verbreiteter Unfug«³²⁶ sei, als dass er es sich leisten könne, ihn zu umgehen. Octave fügt sich den Regeln der Gesellschaft, wenngleich sie ihm fragwürdig erscheinen.

Eine andere Protagonistin Stendhals, Lamiel, aus einfachen Verhältnissen kommend, gewinnt Zugang zu höheren Kreisen, als sie von einer Herzogin als Vorleserin angestellt wird. Sie verbringt viel Zeit lesend und allein. Wie Stendhal in seiner Jugend liest sie Bücher, die ihr verboten wurden: Voltaire, die Briefe Grimms, *Gil Blas* usw.³²⁷ Das Verbot dieser Bücher ist in ihrem subversiven Potential begründet. Selbst Lamiels Adoptivvater, ein Schulmeister, sagt, dass diese Bücher Frankreich zugrunde gerichtet hätten.³²⁸ Das Bedrohliche an diesen Büchern ist das Infragestellen der gegebenen Wertvorstellungen, die Kritik an der Vormachtstellung von Adel und Kirche. Lamiel ist davon geprägt und rebelliert gegen alles.

In *Rot und Schwarz* bemerkt der Erzähler kritisch, dass die französische Kirche seit Voltaire und der Zweikammerregierung begriffen habe, dass die Bücher ihre »eigentlichen Feinde«³²⁹ seien. Bücher bedeuten Bildung sowie

³²⁶ Stendhal: *Armance*, S. 40.

³²⁷ Vgl. Stendhal: *Lamiel*, S. 120.

³²⁸ Vgl. ebd., S. 121.

³²⁹ Stendhal: *Rot und Schwarz*, S. 220.

eigenständig denkende und agierende Individuen, welche die Machtstrukturen in Frage stellen und bedrohen. Die individuellen Denk- und Handlungsweisen des Dandys, die auf eine dementsprechende Aneignung von Wissen zurückzuführen sind, standen in Kontrast zum uniformierten Denken des Bürgers, das in den staatlichen Schulen gelernt wurde. Der Dandy Boni de Castellane kritisierte noch eine Generation später:

»Die Lyzeen sind Orte, an denen die Charaktere der Kinder umgemodelt werden. Man fälscht dort den Geist der Geschichte. [...] Man stopft die jungen Köpfe mit unnützem Zeug voll, anstatt sie an selbstständiges Denken zu gewöhnen.«³³⁰

Lucien Leuwen wird dementsprechend aufgrund seiner unabhängigen Meinung, die sanktioniert werden muss, von seinen Feinden als Republikaner und Stammgast des literarischen Kabinetts diffamiert. Ihm wird vorgeworfen, den demokratisch-republikanischen *National* zu lesen und nicht das regierungstreue *Journal de Paris*. Auch Fabrizio, dem Protagonisten aus *Die Kartause von Parma*, wird angeraten, sich von Büchern fernzuhalten, die vor 1720 erschienen waren, ebenso wie von aufgeklärten Menschen.³³¹ Die Tabuisierung des Wissens erfolgt von Seiten beider Institutionen, Kirche und Politik (Bourbonen), – die somit als Tabuwächter agieren – nicht nur in Form von Zensur, sondern auch indirekt durch Ächtung und Diffamierung der Oppositionellen. Doch Stendhal und seine Romanfiguren lassen keine Erkenntnistabus gelten. Sie akzeptieren die Grenzen nicht, die von den Autoritäten gesetzt werden. Hintergrund ist die geistige Elite der Dandys, die grundsätzlich nach höherem Wissen und Unabhängigkeit streben und dementsprechend von vornherein dazu bereit sind, Erkenntnistabus zu brechen. Für diese ist es selbstverständlich, jegliche Macht zu hinterfragen.

Dennoch bleibt festzustellen, dass Stendhals Protagonisten keine vollendeten Dandys sind, sondern vielmehr Vorboten des sublimes Dandytums. Die Protagonisten Stendhals sind noch jung; sie sind erst dabei, sich zu ihrer vollen Höhe emporzuschwingen. Sie haben jedoch zu hohe Ideale, an denen sie festhalten, als dass sie zu einem Kompromiss gelangen könnten. Daran scheitern die Helden Stendhals letztlich. Ein

³³⁰ Castellane, Boni de: *Wie ich Amerika entdeckte*. Berlin 1926, S. 96f.

³³¹ Vgl. Stendhal: *Kartause von Parma*, S. 117.

Dandy geht nie soweit, dass er die Gesellschaft fliehen muss. Er arrangiert sich mit dieser auf pragmatische Weise, um, wenn nötig, von innen gegen das System zu agieren. Den jungen Helden Stendhals fehlt das zu dieser Einsicht nötige Welt- und Erfahrungswissen. Sie scheitern an der Gesellschaft, wählen den Freitod, sterben früh oder entsagen der Welt, die noch nicht bereit ist, solche Existenzen zu dulden und da die dandystische Maskerade, die sie retten könnte, mit ihrer Leidenschaftlichkeit auf Dauer nicht zu vereinbaren ist. Stendhal war sich der historischen Unangemessenheit seiner Figuren bewusst und betonte immer wieder, erst in mehreren Jahrzehnten gelesen zu werden.

Zu bemerken ist überdies, dass Stendhal den Begriff des Dandys synonym zu dem des Gecken verwendet. Das Dandytum bedeutet ihm in erster Linie eine Maskerade der Kälte und Indifferenz. Dem entgegen stehen seine Helden, wahre Ausnahmemenschen, welche die gesellschaftlichen Determinanten durchschauen und aus diesen auszubrechen streben. Sie nehmen sich als zeitentfremdet wahr, hinterfragen die gegebenen Werte und Autoritäten und geraten so in Konflikt mit der Gesellschaft. Sie sind geistig überlegene Naturen, erste Formen des sublimen Dandytums, das in den 1830er Jahren innerhalb der französischen Romantik entsteht und später von Barbey d'Aurevilly und Baudelaire theoretisch fundiert werden wird. Ihre für den Dandy so untypische, offen zutage tretende Leidenschaftlichkeit widerspricht dem Dandytum englischer Prägung. Überdies scheitert ein Dandy nicht an der Gesellschaft, sondern arrangiert sich mit dieser - ein Weg, der bei Stendhals Helden einzig in Lucien Leuwen angedeutet ist. In der Kritik am steifen englischen Dandytum und der Erschaffung singulärer Erscheinungen, die den gesellschaftlichen Zwängen entgegentreten, legt Stendhal den Grundstein für ein genuin französisches Dandytum, das sich legerer gibt und deutliche, gesellschaftskritische Tendenzen aufweist. Dieses um 1830 entstehende Künstlerdandytum soll im Folgenden exemplarisch anhand des Lebens und Wirkens von Théophile Gautier dargestellt werden.

4. Théophile Gautier

»Wenn etwas nützlich wird, hört es auf schön zu sein.«

a. Dandystische Opposition

Charles Baudelaire, der mit Théophile Gautier (1811-1872) freundschaftlich verbunden war, schrieb:

»Es gibt keinen Menschen, der die majestätische Schamhaftigkeit des wahren *homme de lettres* weiter trieb als er, und der es mehr verabscheute, das auszubreiten, was nicht für das Publikum geschaffen, vorbereitet und ausgereift wurde, für die Erbauung der Seelen, die in das Schöne verliebt sind. Von ihm erwartete man niemals *Memoiren*, ebensowenig wie *vertrauliche Enthüllungen*, ebensowenig wie *Erinnerungen*, noch irgendetwas, das nicht seines erhabenen Amtes ist.«¹

Baudelaire beschreibt Gautier als erhaben und überlegen, als jemanden, der sein Inneres vor den Augen der Öffentlichkeit versteckte. Was der Öffentlichkeit zugetragen wurde, war bewusst gewählt und richtete sich an eine Elite. Dahinter steckt nicht nur das System des Dandys, der sich an wenige Eingeweihte wendet und sich der profanen Masse verweigert. Baudelaire spielt darüber hinaus und damit zusammenhängend auf die Position Gautiers als bedeutender Vertreter des *L'art pour l'art* in Frankreich an.

Zunächst bestätigt die Korrespondenz Gautiers, dass er als Person nur schwer fassbar ist. Die Ausgabe seiner Briefe bringt es auf zwölf Bände,² doch findet sich nur selten ein Abschnitt, in dem Gautier sein inneres Empfinden äußert. Die wenigen Stellen, an denen er greifbar wird, wiederholen die immer gleichen Inhalte, die sich wie ein Leitmotiv durch

¹ Baudelaire, Charles: "Théophile Gautier." In: Ders.: *Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860*. Charles Baudelaire, Sämtliche Werke/Briefe, in acht Bänden, hgg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost, Bd. 5. München u.a. 1989 [1859], S. 83-112, hier S. 84.

² Gautier, Théophile: *Correspondance Générale*, hgg. von Claudine Lacoste-Veysseyre, 12 Bände. Genf u.a. 1985-2000.

sein Leben ziehen: Zum einen war Théophile Gautier gelangweilt.³ Er litt am Ennui, einem zentralen Element des dandystisch-dekadenten Habitus. Gautier flüchtete vor einem Leben, das ihm keine Lust bereitete, in die Kunst, da ihm diese mehr Ausdrucksmöglichkeiten bot als die Gesellschaft.⁴ Zum zweiten hielt er den großen Teil der Menschen in seiner Umgebung für dumm, wodurch ihm das Leben unerträglich wurde.⁵ Gautier konnte sich mit seinen Zeitgenossen – ausgenommen einigen Künstlerfreunden – nicht identifizieren. Er beschrieb die Welt als geistlos und platt, die Menschen als feige und niedrig. In seiner Abscheu darüber wird deutlich, dass Gautier sich von der Allgemeinheit abhob. Er sah sich dem Durchschnittsmenschen überlegen, was dem Habitus des Dandys vollkommen entspricht. Darüber hinaus kritisierte Gautier, dass die Menschen lediglich täten, was sie könnten, nicht das, was sie wollten. Sie passten sich den Umständen an,

³ An Eugène de Nully, 1829: »Je m'ennuie beaucoup« (Gautier, Théophile: *Correspondance Générale*, hgg. von Claudine Lacoste-Veysseyre, Bd. 1. Genf u.a. 1985, S. 26); an Auguste Macquet, 1830: »je ne vis pas, je végète.« (ebd., S. 28); an Gérard de Nerval, 1839: »je m'ennuie« (ebd., S. 164); an Louis de Cormenin, 1851: »l'ennui me dévore« (Gautier, Théophile: *Correspondance Générale*, hgg. von Claudine Lacoste-Veysseyre, Bd. 4, 1849-1851. Genf u.a. 1989, S. 296); an Ernesta Grisi, 1856: »Moi, je vais bien, sauf l'ennui« (Gautier, Théophile: *Correspondance Générale*, hgg. von Claudine Lacoste-Veysseyre, Bd. 6, 1854-1857. Genf u.a. 1991, S. 253); an dies., 1857: »Je m'ennuie horriblement« (ebd., S. 281); an Emilie und Zoe Gautier, 1858: »Vous savez dans quel dégoût et quel ennui je suis des hommes et des choses, je ne vis que pour ceux que j'aime, car personnellement, je n'ai plus aucun agrément sur terre. L'art, les tableaux, le théâtre, les livres, les voyages même ne m'amuse plus. Ce ne sont pour moi que des motifs d'un travail fastidieux, car il est toujours à recommencer.« (Gautier, Théophile: *Correspondance Générale*, hgg. von Claudine Lacoste-Veysseyre, Bd. 7, 1858-1861. Genf u.a. 1992, S. 85); an Julien Turgan, 1859: »cette tinette breneuse appelée Paris, où je m'emmerde considérablement« (ebd., S. 168).

⁴ Gautier stand am Anfang einer Künstlerbewegung, die aufgrund der zunehmenden Entfremdung zwischen Individuum und Gesellschaft im metaphorischen Elfenbeinturm endete. Der Höhepunkt dieser Entwicklung vollzog sich um die Jahrhundertwende in Wien mit einem demonstrativen Rückzug ins Schweigen, als dessen Hauptdokument Hugo von Hofmannsthals "Brief des Lord Chandos" gilt.

⁵ An Gérard de Nerval, 1839: »plus je vis plus je trouve que le monde est bête« (Gautier: *Correspondance Général*, Bd. 1, S. 164); an Fanny Elssler, 1840: »notre vilain monde« (ebd., S. 184); an Ernesta Grisi, 1857: »ce monde d'âmes lâches et basses« (Gautier: *Correspondance Général*, Bd. 6, S. 281); an Julien Turgan, 1859: »Les gens y [Paris] sont plus culs que jamais [...] Les gens n'ont pas l'air de comprendre un mot de ce que je leur dis, et ce qu'ils me répondent est si bête que je n'ose le comprendre, car vivre avec de pareils mufles est proprement comettre le crime de bestialité. [...] Je n'ose dire ma pensée à qui que ce soit, car l'on me croirait fou, et cependant je crève de raison.« (Gautier: *Correspondance Général*, Bd. 7, S. 168f); an Carlotta Grisi, 1864: »mais en ce bas monde en fait ce qu'on peut et non ce qu'on veut« (Gautier, Théophile: *Correspondance Générale*, hgg. von Claudine Lacoste-Veysseyre, Bd. 8, 1862-1864. Genf u.a. 1993, S. 374); »Voyez comme je suis malheureux [...] tout me paraît plat.« (Goncourt, Edmond de / Goncourt, Jules de: *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, Bd. 1, 1851-1861. Paris 1888, S. 170).

statt etwas Neues zu schaffen. Darin enthüllt sich das dandystische Bestreben, die Welt nach dem eigenen Willen zu formen.

i. Zeitentfremdung

Gegenüber Edmond de Goncourt sprach Gautier von seinem Hang zum Exotischen:

»[N]ous sommes des malades [...] des décadents [...] des particuliers bizarres, indéfinis et exaltés [...] Nous ne sommes pas Français, nous autres; nous tenons à d'autres races.«⁶

Gautier bezeichnet sich hier explizit als dekadent und tatsächlich gilt er als Begründer der literarischen Dekadenz.⁷ Gautier fühlte sich einer anderen Kultur zugehörig. Die bürgerliche Gesellschaft, der er entstammte, akzeptierte ihn und seine Künstlerfreunde nicht. Er und die anderen Mitglieder des *petit cénacle* - einer Gruppe von Schriftstellern, darunter Petrus Borel, Célestin Nanteuil und Gérard de Nerval, welche die Literatur erneuern wollten und sich mit der Theorie des *L'art pour l'art* auseinandersetzten - galten als »fous«,⁸ als Verrückte, einzig weil sie Bärte und bunte Kleidung trugen. Reisen in südliche Länder und den Orient prägten Gautiers Vorliebe für die orientalische Kultur.⁹ Gautier fühlte sich im eigenen Land unverstanden und wurde zunehmend desillusioniert. Er beklagte die Langeweile eines Lebens, in dem eine Moral dominiere, die von den Spießbürgern errichtet worden sei und in die man sich fügen müsse. Er selbst wollte nur noch in Ruhe gelassen werden.¹⁰ Gautier hatte den Kampf mit der Gesellschaft, den er in den 1830er Jahren noch aktiv

⁶ Bergerat, Émile: *Théophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance*. Paris 1879, S. iii.

⁷ Vgl. Kafitz, Dieter: *Décadence in Deutschland*, S. 16. Gautiers Briefroman *Mademoiselle de Maupin* gilt als Bibel der Dekadenz (vgl. Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München 1981, S. 281).

⁸ Camp: *Théophile Gautier*, S. 33.

⁹ Gautier bevorzugte das orientalische *far niente*, das süße Nichtstun. So schrieb er in einem Brief an seinen Freund Gérard de Nerval, dass sie beide dazu geschaffen seien, nichts zu tun (vgl. Gautier, Théophile: *Correspondance Générale*, hgg. von Claudine Lacoste-Veysseyre, Bd. 2, 1843-1845. Genf u.a., 1986, S. 94). In einem anderen Brief schrieb er, dass es ihm scheint, im Orient geboren zu sein (vgl. ebd., S. 41). Die Vorliebe für den orientalischen Lebensstil spiegelt sich auch in Gautiers Werken, beispielsweise in *Fortunio*.

¹⁰ Vgl. Goncourt, Edmond de / Goncourt, Jules de: *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, Bd. 2, 1862-1865. Paris 1888, S. 9f.

kämpfte, bald aufgegeben, da er ihm vergeblich schien. Maxime du Camp berichtete, dass Gautier - dessen rote Weste 1830 zum Symbol der romantischen Bewegung geworden war - die Revolution von 1848 nur noch als unnütz und den Kampf als lächerlich ansah:¹¹ Er resignierte. Die Konventionen der offiziellen Kultur erlaubten ihm nicht, seiner Kunst freien Ausdruck zu verschaffen. Gautier, dessen Stil von sinnlichen Beschreibungen dominiert war, sah sich gezwungen, diese bei Aufnahme seiner journalistischen Arbeit zu reduzieren. Er fand es unerhört, dass in der Malerei alles dargestellt werden könne, in der Literatur dagegen kaum etwas und gelangte zu der Erkenntnis, dass es unmöglich geworden war, noch irgendetwas zu sagen.¹² Er fühlte sich deplatziert, da ihm die Gesellschaft mit ihren starren Regeln keine Identifikationsmöglichkeiten bot. Gautier zog sich aus seinem Werk merklich zurück. Er fühlte sich der Welt gegenüber verpflichtet, seine »idée secrète«¹³ zu verhüllen, da er befürchtete, dass man ihn für verrückt hielte, wenn er sich offen äußerte.¹⁴ Daran wird deutlich, wie fern Gautier dem allgemeinen Konsens stand.

Der Konformitätsdruck der Gesellschaft war stark, Abweichung unerwünscht. Gesichert wurde diese Konformität durch die offizielle Zensur. Erste Zensurmaßnahmen gab es bereits 1820 unter Ludwig XVIII. und anschließend 1830 unter Karl X. unmittelbar vor der Julirevolution. 1835 kam es zu einer Verstärkung der Zensurmaßnahmen: Zeitungen wurden verboten, die Presse, Karikaturisten und das Theater mussten sich Restriktionen unterwerfen, die Versammlungsfreiheit wurde aufgehoben und der freie Buchdruck unterbunden.¹⁵ Daneben unterwarf sich Gautier einer inoffiziellen Selbstzensur, um seine Existenz zu sichern. Doch er verabscheute dieses System. Nachdem einer der Brüder Goncourt anlässlich der Gerichtsverhandlung Gustave Flauberts darauf hinwies, dass die Romantik mittlerweile offensichtlich einem Staatsverbrechen gleichkomme, bemerkte Gautier, dass er sich für sein Metier schäme. Um das wenige Geld zu verdienen, das ihm seine Arbeit einbringe, sage er ohnehin nur ein Achtel dessen, was er denke, wobei er immer noch riskiere,

¹¹ Vgl. Camp: Théophile Gautier, S. 190. Théophile Gautier erschien anlässlich der Uraufführung von *Hernani* im Théâtre Français als Bürgerschreck in roter Weste.

¹² Vgl. Feydeau, Ernest: *Théophile Gautier. Souvenirs intimes*. Paris 1874, S. 134 sowie Goncourt: Journal, Bd. 2, S. 10.

¹³ Vgl. Gautier: Correspondance Générale, Bd. 8, S. 203.

¹⁴ Vgl. Gautier: Correspondance Générale, Bd. 7, S. 169.

¹⁵ Vgl. Deudon, E. H.: "Mademoiselle de Maupin, rescapée de la censure orléaniste." In: *Les amis de Flaubert* 66 (Mai 1985), S. 18-24, hier: S. 18.

mit jedem Satz vor Gericht zitiert zu werden.¹⁶ Anlässlich des Prozesses, bei dem sich Flaubert wegen Verstoßes gegen die öffentliche Moral, die guten Sitten und die Religion in *Madame Bovary* zu verteidigen hatte, klagte Gautier über die Dummheit der Menschen: »Comme les gens sont bêtes! Ce sera donc toujours la même chose! Imposer la moralité, la fausse moralité, celle de convention, qui jette des cris pour un rien.«¹⁷ Er erzürnte sich über die falsche Moral der Konventionen, die sich über Nichtigkeiten aufrege. Die Konvention soll verhindern, dass jemand von der Regel abweicht, sich anders zeigt und verhält als die Allgemeinheit. Gautier verachtete diese Uniformität. Angesichts des Prozesses betonte er, die Moral liege nicht in der Handlung eines Buches, sondern in dessen Wahrheit und Schönheit.¹⁸ Die offizielle Wertung von Kunst, die nur solche Werke zulässt, welche die den Konventionen entsprechenden Werte der Gesellschaft untermauern, zeuge einmal mehr von der »parfaite imbécilité de l'espèce humaine«,¹⁹ welche die Schönheit nicht zu schätzen wisse:

»Ce ne sont pas les hommes pris isolément qui sont tyranniques et stupides, c'est l'humanité tout entière qui a horreur du Beau et du Bien; l'humanité est imbécile. Nul part elle ne sait utiliser les richesses qu'elle a sous la main.«²⁰

ii. Geistige Überlegenheit

An anderer Stelle sprach Gautier vom »spectacle de l'imbécillité triomphante, l'éternel succès des médiocres et des méchants«²¹ und beklagte »cette terre infâme«,²² wo alles Schöne verdächtigt und die Intelligenz von der Dummheit verzehrt werde. Das Schöne wird, so Gautier, aus Angst tabuisiert. Die Gesellschaft gewähre nur denen Erfolge, die sich im Mittelmaß hielten. Wer darüber hinaus rage, erscheine verdächtig. Die Intelligenz werde verachtet. Eigenständiges Denken war in dieser Gesellschaft offenbar nicht erwünscht, denn die Individuen könnten

¹⁶ Vgl. Goncourt: Journal, Bd. 1, S. 168.

¹⁷ Feydeau: Théophile Gautier, S. 97.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 98.

¹⁹ Ebd., S. 98f.

²⁰ Ebd., S. 218.

²¹ Ebd., S. 236.

²² Ebd., S. 237.

beispielsweise am Laster Gefallen finden und unkontrollierbar werden. Der Einzelne sollte seine Einzigartigkeit unterdrücken und der Masse folgen. Gautier sah die Sinnlosigkeit eines Kampfes gegen die öffentliche Meinung, zog sich zurück und behielt seine Meinung fortan für sich, da sie von der der anderen abwich und er in seiner Verschwiegenheit niemanden schockieren konnte und sich selbst somit nicht gefährdete. Gautier unterwarf sich folglich - aus Verachtung der Gesellschaft und zum Schutz seiner selbst - der Selbstzensur. Er wollte in seinen Werken keine Aussagen mehr treffen, da sie seine Geringschätzung der Gesellschaft, seine Überlegenheit gegenüber dieser und seine subversiven Gedanken zum Ausdruck gebracht hätten. Er realisierte das L'art pour l'art-Prinzip folglich nicht aus rein ästhetischen Gründen. Gautiers Evokation kunstvoll gestalteter Fantasiewelten muss auch als erzwungenes Fluchtverhalten gelesen werden. Wo Gautier der Welt nichts mehr sagen konnte und wollte, blieb nur die Beschreibung einer imaginierten Welt des ästhetischen Scheins. Diese ist jedoch keineswegs frei von Referenzen auf die Wirklichkeit, denn in den positiv erlebten Merkmalen der Fluchtwelt lassen sich immer auch die konträren, negativ empfundenen Charakteristika der realen Welt erkennen.

Die zweite romantische Generation konnte sich außerhalb der Kunst nicht verwirklichen, da ihr der Staat keine Entfaltungsmöglichkeiten gewährte. Balzac bemerkte treffend:

»Die Jugend hat keinen Ausgang in Frankreich, es ballen sich lawinenartig die verkannten Fähigkeiten, der legitime und der unruhige Ehrgeiz zusammen [...] welches Stichwort diese Massen in Bewegung setzen wird, weiß ich nicht, aber gewiß ist, daß sie sich auf die gegenwärtigen Zustände werfen und sie umstürzen werden.«²³

Gautier teilte die Meinung Balzacs: Dieser sei derjenige, der die Monstrosität der Epoche am Besten in seinen Werken widerspiegele.²⁴

Wie Baudelaire und Flaubert wurde auch Gautier wegen Verstoßes gegen die Sitten angeklagt und wollte weitere derartige Konfrontationen mit den

²³ Balzac, Honoré de: "Z. Marcas." In: Ders.: *Pariser Novellen*. Berlin o.J., S. 411-451, hier S. 439.

²⁴ Vgl. Goncourt: *Journal*, Bd. 2, S. 111.

Vertretern der öffentlichen Moral vermeiden.²⁵ Ernest Feydeaus Aussage, dass man Gautier sein Auftreten anlässlich der Aufführung von *Hernani* und einige andere Jugendtorheiten nie verziehen habe, bekräftigt diese These.²⁶ Gautiers Biografie lässt es sinnvoll erscheinen, den Schwerpunkt dieser Untersuchung auf das Frühwerk des Autors zu legen. Der Roman *Fortunio*, 1838 erschienen, ist das letzte Werk, in dem Gautier seine Meinungen offen aussprach. In einem Brief an Sainte-Beuve schrieb er:

»Fortunio est le dernier ouvrage où j'ai librement exprimé ma pensée véritable. À partir de là, l'invasion du cant et la nécessité de me soumettre aux convenances des journaux m'a jeté dans la description purement physique.«²⁷

In Gautiers Selbstdarstellung sind die wesentlichen Züge des Dandys deutlich erkennbar. Gautier war als junger Romantiker nach eigenen Angaben von einer Sucht nach Heldentum und Kaltblütigkeit geprägt.²⁸ Die Goncourts berichteten, dass Gautier die Theorie vertreten habe, ein Mann dürfe sich nie von etwas beeindruckt zeigen.²⁹ Dieses Prinzip des *nil admirari* ist wesentlicher Teil des dandystischen Habitus. Auch Baudelaire charakterisierte Gautier durch typisch dandyeske Eigenschaften: Erhabenheit, Spottlust, Menschenfeindlichkeit und zumindest scheinbare

²⁵ Gautier und der Herausgeber von *La France littéraire* wurden wegen eines Artikels über Villon des Verstoßes gegen die Sitten angeklagt. Der *Constitutionnel* entsetzte sich darüber: »A quel degré de dépravation le goût et la morale sont-ils arrivés pour qu'on ose signer un pareil article et pour qu'une feuille périodique ose le publier?« (zitiert nach Melvil-Bloncourt: "Critique Littéraire." In: *Revue du Monde. Colonial, Asiatique et Américain* 11 (4/April 1864), S. 124-130, hier S. 129). Der Herausgeber von *La France littéraire* verklagte den *Constitutionnel* daraufhin wegen Verleumdung, verlor den Prozess jedoch (vgl. Jasinski: *Les années romantiques*, S. 189f). Gautiers *Larme du Diable* sollte ebenfalls verboten werden, da es die Sicherheit des Staates gefährde. Gautier konnte jedoch nachweisen, dass er das Stück bereits in der vorangegangenen Regierungsphase geschrieben hatte, wodurch er dem Verbot entkam (vgl. Camp: *Théophile Gautier*, S. 153). Die Erzählung "Celle-ci et celle-là" aus den *Jeunes-France* (1833) wurde am 12. Mai 1865 wegen Verstoßes gegen die guten Sitten vom *Tribunale correctionnelle* verboten (vgl. Deudon: "Mademoiselle de Maupin", S. 23). Die Geschichte war zuvor in den 1850er Jahren in der *Bibliothèque diamant* unter Herausgeberschaft von Eugène Didier stark gekürzt erschienen. 1864 erschien wiederum in kleiner Ausgabe (100 Exemplare) eine gefälschte Ausgabe dieses Buches in Brüssel, *ad usum castratorum*.

²⁶ Vgl. Feydeau: *Théophile Gautier*, S. 313.

²⁷ Gautier: *Correspondance Général*, Bd. 8, S. 202f.

²⁸ Vgl. Sahlberg: *Auf der Suche*, Bd. 1, S. 12.

²⁹ Vgl. Goncourt: *Journal*, Bd. 2, S. 160.

Gefühlskälte.³⁰ Sein Werk sei »von der köstlichsten Wahl und ein glühendes Salz«, das »auf den Gaumen der Menge nur eine schwache oder gar keine Wirkung«³¹ habe, es sei neu und einzigartig und habe nicht seinesgleichen.³² Gautiers Werk ist folglich an eine geistige Elite gerichtet. Es ist zudem gefährlich, wie der Begriff des 'brennenden Feuers' erkennbar werden lässt. Die Gefahr bestand in seiner Sinnlichkeit und damit war es in den Augen der Öffentlichkeit unmoralisch.

iii. Provokation

Émile Zola sprach von Gautiers Hass auf die moderne Welt und seiner »révolte contre l'âge actuel«.³³ Diese Revolte spiegelt sich am deutlichsten in der berühmten roten Weste. Gautier rief damit das vom Dandy beabsichtigte Erstaunen hervor. Er wollte die Philister »verwirren und [...] schockieren«.³⁴ Diese brachten seinen Namen Zeit seines Lebens zunächst einmal mit *Hernani* und der roten Weste in Verbindung. Das störte Gautier jedoch nicht, war es doch schockierend und brachte seine Verachtung für die öffentliche Meinung deutlich zum Ausdruck.³⁵ Gautier hatte sich bewusst dazu entschlossen, diese Weste zu tragen, denn Rot war die »verbotene[n] Farbe«,³⁶ den grauen Klassikern verhasst, da sie an das blutige 1793 erinnerte.³⁷ Der beauftragte Schneider hielt ihn dementsprechend für verrückt und wollte ihn von seinem Plan abbringen, indem er darauf hinwies, dass es ganz und gar nicht modern sei. Nun reihte sich Gautier selbst in die Tradition des Dandytums ein, indem er sagte, dass die rote Weste modern werde, wenn er sie erst einmal getragen habe. Damit behauptet er sich als Trendsetter.

Die neuen künstlerischen Ausdrucksweisen der romantischen Generation waren auch Ausdruck ihrer Lebenseinstellung: Sie brachen mit der

³⁰ Vgl. Baudelaire: Théophile Gautier, S. 110f.

³¹ Ebd., S. 87.

³² Vgl. ebd.

³³ Zola, Émile: "Théophile Gautier." In: Ders.: *Documents littéraires. Études et portraits*. Paris 1926, S. 133-162, hier S. 157.

³⁴ Sahlberg: Auf der Suche, Bd. 1, S. 16.

³⁵ Ebd., S. 11.

³⁶ Ebd., S. 14.

³⁷ Am 21. Januar 1793 wurde der entmachtete König Ludwig XVI. guillotiniert; Anspielung auf die Schreckensherrschaft der Jakobiner.

bestehenden Moral und den gültigen Konventionen. Diese Rebellion wurde von der Gesellschaft als Bedrohung wahrgenommen, da sie die bestehende Ordnung in Frage stellte, wie die Zensurmaßnahmen von 1835 bestätigen. Die rote Weste ist sicherlich das stärkste politische Symbol der romantischen Literatur, auch wenn Gautier beteuerte, keinerlei politische Absichten zu verfolgen.³⁸



Victor Hugo am Kopf der romantischen Bewegung, gefolgt von Théophile Gautier und anderen, "La Grande Chevauchée de la Postérité" (1842) von Benjamin Roubaud

iv. Exzentrizität & Originalität

Eng verknüpft mit der Fähigkeit, Erstaunen hervorzurufen, ist die Exzentrizität des Dandys. Ernest Feydeau beschrieb sehr anschaulich, welch exzentrischen Eindruck Gautier auf ihn machte, als er ihm erstmals begegnete. Gautier war damals ungefähr dreißig Jahre alt und seine Frisur und seine Kleidung erregten größte Aufmerksamkeit: »Théophile Gautier avait violemment développé les formes les plus baroques de l'excentricité.«³⁹ Brummells Understatement hatte in Paris kaum Nachahmer gefunden. Neben den Gentlemandandys des Jockey Club, die diesem Typ verpflichtet waren, dominierte das Künstlerdandytum, das verstärkt auf Byron fußte. Die Künstlerdandys brachten ihre ästhetische Opposition unmittelbar durch ihre Kleidung zum Ausdruck.⁴⁰ Gautier berichtete, dass Petrus Borel es sogar wagte, einen Vollbart zu tragen – für den zu dieser Zeit überhaupt nur zwei Männer den Mut aufbrachten.⁴¹ Auch die langen Haare der Männer schienen aufrührerisch. Dem dandystischen

³⁸ Vgl. Sahlberg: Auf der Suche, Bd. 1, S. 16.

³⁹ Feydeau: Théophile Gautier, S. 13.

⁴⁰ Ein derartiges Verhalten hatte in Frankreich Tradition, vgl. beispielsweise die *incroyables* und *merveilleuses* des Direktoriums.

⁴¹ Vgl. Sahlberg: Auf der Suche, Bd. 1, S. 19.

Habitus entsprechend, grenzte sich Gautier von der Masse ab. Émile Faguet bescheinigte ihm ein Grauen vor dem Allgemeinen.⁴² Feydeau drückte es gegensätzlich aus: Er sprach vom »goût de raffinement«, d.h. Gautier präferierte das Seltene vor dem Gewöhnlichen, das Komplizierte vor dem Einfachen; ein Charakterzug, der naiven und gewöhnlichen Menschen als eine »perversité dangereuse«⁴³ erscheine, deren äußere Manifestation sich in seinem seltsamen Kostüm vollziehe. Er lobte Gautiers Esprit, wie auch Théodore de Banville, der noch das »libre génie«,⁴⁴ Ironie, Anarchismus und Selbstbestimmung hinzufügte und Gautier schließlich auch explizit als Dandy bezeichnete.⁴⁵ Émile Bergerat nannte ihn dagegen einen »lion« und »fashionable«.⁴⁶ Maxime du Camp berichtete, dass Gautiers Ideal eine andere Welt sei, in der die Intelligenz, die Schönheit und die Künste gewürdigt werden,⁴⁷ was die Bedeutung der Ästhetik innerhalb dieses Künstlerdandytums verdeutlicht. Gautier war Dandy und Ästhet. Ursache ist die soziale Bedingtheit der französischen Künstlerdandys, die oftmals keine 'Blutaristokraten' sondern vielmehr 'Seelenaristokraten' waren. Sie griffen die aristokratische Vorliebe für das Schöne und den Luxus auf, formten sie künstlerisch um und positionierten sich so gegen die utilitaristische Gesellschaft. Die Boheme der 1830er Jahre trat dabei lautstark in Erscheinung.⁴⁸ Gautier strebte nach dem Schönen, wollte nur von geschmackvollen Dingen und intelligenten, erhabenen, geistvollen Menschen umgeben sein. In einem Aufsatz, den er am 14. Juni 1832 in der Zeitschrift *Le cabinet de lecture* veröffentlichte, setzt er sich mit der Originalität in Frankreich auseinander. Darin wird Gautiers Dandytum sehr deutlich erkennbar. Der Aufsatz ist eine Streitschrift für die Einzigartigkeit des Menschen, die in Frankreich zunehmend verloren ging. Nichts erscheine unbequemer als ein Individuum, so dass jede Individualität von

⁴² Vgl. Faguet, Émile: "Théophile Gautier." In: Ders: *Dix-neuvième siècle: études littéraires*. Paris 1887, S. 295-324, hier S. 300.

⁴³ Feydeau: Théophile Gautier, S. 18.

⁴⁴ Banville, Théodore de: "Théophile Gautier." In: Ders.: *Mes souvenirs*. Paris 1882, S. 454-463, hier S. 455.

⁴⁵ Vgl. Gautier, Théophile: *Correspondance Générale*, hgg. von Claudine Lacoste-Veysseyre, Bd. 9, 1865-1867. Genf u.a. 1995, S. 19.

⁴⁶ Bergerat: Théophile Gautier, S. 47.

⁴⁷ Vgl. Camp: Théophile Gautier, S. 190.

⁴⁸ Zur subversiven Kraft der Boheme vgl. Kreuzer: Die Boheme sowie Meyer, Anne-Rose: *Jenseits der Norm. Aspekte der Boheme-Darstellung in der französischen und deutschen Literatur 1830-1910*. Bielefeld 2001.

der Gesellschaft sofort eliminiert und der unabhängige Geist der Masse angeglichen werde.⁴⁹ Gautier kritisierte:

»on évite le type [l'original] aussi soigneusement que la peste ou le choléra-morbus. Ce mot seul, «c'est un original,» équivaut à une réprobation et établit comme un cordon sanitaire entre vous et ces Dreux-Brezé de l'étiquette bourgeoise barricadés derrière le banal, embastionnés dans le convenu dont la grande maxime, l'apophtegme sacramentel est: Il faut être comme tout le monde.«⁵⁰

Ursache für diese Entwicklung sei die moderne Zivilisation, die jedes Abenteuer unmöglich mache und nichts dem Zufall überlasse.⁵¹ Alles sei geregelt, vorgeschrieben und fest definiert. In einem solchen Klima, das von einem starken Verbotscharakter geprägt ist, sind viele Tabubereiche aktiv, denen der Dandy sich unterzuordnen nicht bereit ist. Er unterwirft sich dem Zwang der Masse nicht, denn er will selbstbestimmt leben. Dass Gautier diesen Kampf angesichts der Übermacht der gesellschaftlichen Konventionen aufgeben wird, deutete sich bereits in seiner Prognose an, dass die Menschen in Zukunft wie Maschinen sein werden:

»Je ne doute pas que d'ici à quelque cent ans on n'en vienne à arranger la vie de façon telle qu'un automate puisse en remplir les fonctions. Nous aurons des hommes d'État à ressort, des armées sur roulettes, des commis à rouages et contrepoids, établis dans le système des tournebroches, etc.«⁵²

Wie berechtigt Gautiers Kritik und seine Befürchtungen waren, zeigt sich in einem Artikel, der im September 1889 in der *Revue de Paris et St. Peterbourg* unter dem Titel "De la difficulté d'être original" erschien.⁵³ Der Autor beklagte, dass alle Menschen den Autoritäten und der Allgemeinheit folgen, ihre eigenen Bedürfnisse unterdrücken und infolgedessen überhaupt nichts mehr wahrnehmen. Diese Angleichungserscheinungen führten dazu, dass sich alle Menschen gleichen: »tous les caractères n'en

⁴⁹ Vgl. Gautier, Théophile: "De l'originalité en France." In: Ders.: *Fusains et eaux-fortes*. Paris 1880, S. 9ff.

⁵⁰ Ebd., S. 10.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 13.

⁵² Ebd., S. 14.

⁵³ Erasme: "De la difficulté d'être original." In: *Revue de Paris et St. Petersburg* 21 (18.09.1889), S. 483-490.

font qu'un [...] toutes les physionomies n'ent font qu'une«.⁵⁴ Sie agieren tatsächlich, noch knapp fünfzig Jahre später, wie Maschinen. Auch Flaubert verdeutlichte die Tabuisierung jeglicher Originalität seitens des Bürgertums. In seinem *Dictionnaire des idées reçues* (posthum 1913), das die Vorurteile des Bürgertums auflistet, steht unter dem Stichpunkt *Original*: »Rire de tout ce qui est original, le haïr, le bafouer, et l'exterminer si l'on peut.«⁵⁵

b. Der literarische Dandysmus Théophile

Gautiers

Théophile Gautier wollte ursprünglich Maler werden, wandte sich aber früh der Literatur zu. Seine Texte zeugen mit zahlreichen, detailgetreuen Beschreibungen von seiner malerischen Wahrnehmungsweise. Dieser von Gautier neu geschaffene Stil wird als *transposition d'art* bezeichnet.⁵⁶ Laut Faguet schuf Gautier dadurch etwas radikal Neues, »une beauté inconnue avant lui, qui [...] le classe parmi les inventeurs«⁵⁷ - eine plastische Literatur. Diese Art des Schreibens stieß jedoch in offiziellen Kreisen auf wenig Zustimmung. Gegenüber den Goncourt bekannte Gautier: »Enfin, pas possible de rien dire. Ils ne veulent plus du sexe dans le roman. J'avais un côté sculptural et plastique, j'ai été obligé de le renfoncer«.⁵⁸ Gautier sah sich gezwungen, sinnliche Beschreibungen zu unterdrücken, nachdem die Tabuwächter den romantischen Autoren mit zunehmender Härte begegneten. Der immense Anpassungsdruck wird in Gautiers Klage deutlich, in welchem Maße er der Heuchelei ausgesetzt sei, da seine Beschreibungen »*tricolores*«⁵⁹ sein müssen, also dem Staatsinteresse dienen sollen. Mit zunehmendem Alter fügte sich Gautier den offiziellen

⁵⁴ Ebd., S. 484.

⁵⁵ Flaubert, Gustave: *Dictionnaire des idées reçues*. Paris, 2002 [posthum 1913], S. 71.

⁵⁶ Vgl. Hofmann, Anne: "Formen der *transposition d'art* bei Théophile Gautier. Artefaktreferenz im Lichte des poetischen Systemwandels." In: Hempfer, Klaus (Hg.): *Jenseits der Mimesis. Parnassische transposition d'art und der Paradigmenwechsel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart 2000, S. 77-119.

⁵⁷ Faguet: Théophile Gautier, S. 302.

⁵⁸ Goncourt: Journal, Bd. 2, S. 10.

⁵⁹ Vgl. Goncourt, Edmond de / Goncourt, Jules de: *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, Deuxième série, Bd. 1, 1870-1871. Paris 1890, S. 96.

Normen. Dennoch betonte er, dass man in seinem Werk zwischen den Zeilen lesen müsse.⁶⁰ Der Dandy Gautier schrieb für gleichgesinnte, geistig elitäre Menschen, die - trotz der Selbstzensur - die den Texten des Spätwerks sowie den journalistischen Arbeiten tiefenstrukturell inhärenten Verstöße gegen die offizielle Moral erkannten.⁶¹ Auf der diegetischen Ebene entziehen sich Gautiers Erzähler eindeutigen Zuschreibungen. Folglich kritisierte Faguet, Gautiers Literatur (Früh- wie Spätwerk) habe keinerlei Aussagen und seine Figuren keinen Charakter.⁶² In ihnen enthülle sich seine eigene Schwäche, seine Belanglosigkeit, seine Leichtfertigkeit und seine Prahlerei.⁶³ Bei Gautier kreise alles um ein Nichts.⁶⁴ Offenbar sollte die von seinen Schriften ausgehende Bedrohung dadurch abgeschwächt werden, dass man seinem Werk jede inhaltliche Bedeutung absprach. Da die thematisierten Sujets tabu waren, verständigte sich die feindlich gesinnte Kritik auf die Meinung, Gautiers Werke haben keine Inhalte, die kommuniziert werden könnten. Zola kritisierte an Gautiers Werk »une révolte devant nos temps modernes, notre milieu naturel et notre milieu social.«⁶⁵ Er konstatierte bei allen Romantikern einen Hass auf die Gegenwart und den Fortschritt.⁶⁶ Zola behauptete ebenfalls, dass Gautier überhaupt keine Inhalte vermittele und unterstellte ihm, keine neuen Ideen, Gedanken und Wahrheiten entwickelt zu haben.⁶⁷ Dass dieser Vorwurf, der

⁶⁰ Vgl. Goncourt, Edmond de / Goncourt, Jules de: *Journal des Goncourts. Mémoires de la vie littéraire*, Bd. 3, 1866-1870. Paris 1888, S. 244.

⁶¹ Aufgrund der hier erfolgten Beschränkung kann eine solche Untersuchung an dieser Stelle nicht erfolgen. Für zukünftige Forschungsvorhaben wäre dies sicherlich eine interessante Fragestellung. Anzumerken sei hier lediglich, dass die Handlungen verstärkt sublimiert werden, wie es sich bereits in "Onuphris" und *Albertus* andeutet. In *Die verliebte Tote* verwandelt sich ein Pfarrer, verführt durch eine Vampirin, nächtlich in einen Dandy. Eine Unterscheidung zwischen Traum und Realität kann der Betroffene nicht treffen. Der Protagonist wird von einer rational nicht greifbaren Macht zum Bösen verleitet und erscheint oberflächlich gesehen unschuldig. Zudem ist er ein Vertreter der offiziellen Moral und kein militanter Verfechter der Romantik wie beispielsweise die *Jeunes-France*. In der Erzählung *Avatar* geht es um Seelentausch, den ein Arzt an zwei Männern vornimmt; in *Jettatura* um den bösen Blick; in *Spirita* um einen Geist. Auch hier sind die Grenzen zwischen Realität und Irrealität verschoben, so dass gesellschaftliche Kritikpunkte in der Tiefenstruktur des Textes gesucht werden müssen.

⁶² Vgl. Faguet: Théophile Gautier, S. 295f.

⁶³ Ebd., S. 297.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 299.

⁶⁵ Zola: Théophile Gautier, S. 156.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 141.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 138.

auch von anderen Seiten wiederholt wurde, nicht zutreffend ist, soll durch die folgende Interpretation von Gautiers Frühwerk gezeigt werden.

i. Vorwegnahme von Kritik als Zeichen des bewussten Tabubruchs

Nach Ihrig wird der dandystische literarische Text von einer »provozierende[n] Interaktion mit dem Rezipienten eröffnet.«⁶⁸ Dieses Verfahren ist bei Gautier deutlich zu beobachten, der seine Frühwerke mit programmatischen Vorworten einleitete, die seine Verachtung der Konventionen deutlich zum Ausdruck bringen. Gautiers Prosagedicht *Albertus ou l'âme et le péché, légende théologique* erschien im Oktober 1832. Théophile Gautier hatte 1830 die Bekanntschaft mit Victor Hugo geschlossen und war nun Mitglied des *petit cénacle*. Das Vorwort zu *Albertus* zeugt von der Unkonventionalität der romantischen Generation. Der Autor wird als ein kränklicher, weltfremder, gelangweilter junger Mann dargestellt, der nicht nur nichts von der Welt kennt, sondern darüber hinaus auch nichts davon sehen will.⁶⁹ Er negiert seine Existenz. Sein Dichterdasein setzt er dem Müßiggang gleich. Darüber hinaus ist er sich der Zwecklosigkeit seiner Dichtung bewusst, was ihn jedoch nicht daran hindert, sein Werk für ein Meisterwerk zu halten.⁷⁰ Die Frage nach dem Zweck des Werkes sieht er voraus und antwortet, es müsse lediglich schön sein und stellt dem Leser die Frage »N'est-ce pas assez?«⁷¹ Damit ist das Prinzip des *L'art pour l'art* formuliert. Die Forderung nach einem Zweck der Dichtung, die von der Gesellschaft in den moralischen Dienst gestellt wird, lässt er nicht gelten. Die Kunst muss den Menschen nicht erziehen, ausgenommen zur Wertschätzung des Schönen. Denn wenn das Schöne das Wahre und das Gute ist, wird der Mensch durch die Wertschätzung der

⁶⁸ Vgl. Ihrig: *Literarische Avantgarde*, S. 28.

⁶⁹ Vgl. Gautier, Théophile: *Albertus ou L'ame et le péché*. Paris 1833, S. i. Wenn möglich wird aus der deutschen Ausgabe von Gautiers Prosawerken zitiert (Gautier, Théophile: *Romane und Erzählungen*, hgg. und mit einem Vorwort versehen von Dolf Oehler. Wiesbaden 2003). Die *Jeunes-France* sind bislang unübersetzt (meine Übersetzung der *Jeunes-France* wird im Juli 2011 bei Matthes & Seitz, Berlin erscheinen); zitiert wird aus der Pléiade-Ausgabe von 2002 (Gautier, Théophile: *Romans, contes et nouvelles*, Bd. 1, hgg. von Pierre Laubriet. Paris 2002), in welcher *Albertus* jedoch nicht vertreten ist. Daher wird die Originalausgabe von *Albertus* aus dem Jahr 1833 verwendet.

⁷⁰ Vgl. Gautier: *Albertus*, S. i.

⁷¹ Ebd., S. ii.

Schönheit ohnehin zum Guten bekehrt. Gautier verweigert sich dem Utilitaritätsdenken und damit den Normen einer bürgerlichen Gesellschaft, die aus allem einen Nutzen zu ziehen bemüht ist. Er geht sogar so weit zu sagen, dass eine Sache in dem Moment aufhöre schön zu sein, in dem sie nützlich werde.⁷² Gautier stellt die Kunst dem Leben gegenüber und charakterisiert die beiden Pendants durch verschiedene Antithesen. Die Kunst bedeute Poesie, Freiheit, Luxus, Blütenpracht, Schönheit, Entfaltung der Seele, Müßiggang und Glück, die Realität hingegen Prosa, Sklaverei, Sparsamkeit, Einheitsgrau, Hässlichkeit, Unterdrückung der Seele, Arbeit und Unglück. Der Kontrast zwischen dem Leben und der Kunst wird offenbar. Der Autor nimmt das bürgerliche Leben als eines voller Pflichten und Verantwortungen wahr, in welchem sich das Individuum nicht zu entfalten vermag und in dem es keinerlei Schönheit, Glück, Farbe und Freude gibt. Die Seele verkümmert. Die Kunst bietet dagegen Entfaltungsmöglichkeiten, Farben, Formen, Höhen und Tiefen, alle seltenen und kostbaren Dinge, die man sich nur erträumen kann. Der Fantasie sind keine Grenzen gesetzt und so flüchtete sich die romantische Jugend in diese Welt, denn die moderne Gesellschaft versklavte den Menschen in ihren Augen. Die Romantiker sehnten sich nach Freiheit und Unabhängigkeit.

Im Vorwort der *Jeunes-France* erfüllt Gautier den dandystischen Anspruch der Originalität, denn sein Vorwort »ne ressemble en rien à ses sœurs les autres préfaces«. ⁷³ Gautier spricht sich deutlich für Vorworte aus und kritisiert die Schnelllebigkeit seines Jahrhunderts, das keine Zeit für Vorworte habe, sondern gleich zum eigentlich Text wolle. Laut Gautier brauche man eigentlich nur das Vorwort zu lesen, in welchem sich die Aussage des Autors finde und könne den Rest eines Buches ignorieren. Gautier verweigert sich in seinem Vorwort dennoch in paradoxer Manier jedem Zweck, jeder Intention und jeder Moral. Das Vorwort diene ihm lediglich dazu, mit dem Leser zu kommunizieren und so erklärt er ihm die Motivation seines Schreibens: Er habe das Buch nur geschrieben, weil man ihn darum gebeten habe und da zu dieser Zeit jeder ein Buch geschrieben haben müsse.⁷⁴ In dieser ironischen Haltung spiegelt sich der dandystische Dilettantismus, der zugleich die Verachtung der bürgerlichen Arbeitsethik zum Ausdruck bringt. Gautier betont, das Buch ohne jeden Anspruch

⁷² Vgl. ebd.

⁷³ Gautier: *Les Jeunes-France*, S. 15.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 16.

geschrieben zu haben.⁷⁵ Seine Geringschätzung der literarischen Produktion drückt sich darin aus, dass er dem Leser die Gründe darlegen will »qui m'ont porté à faire noires trois ou quatre cents pages blanches qui ne l'ont pas mérité«. ⁷⁶ Er wurde zum Schriftsteller, weil es unanständig sei, keinen Erzählband geschrieben zu haben und weil er sich in einem Salon genauso gern ohne Hose wie ohne Buch präsentieren würde⁷⁷ - eine deutliche Parodie auf den Anpassungsdruck der Gesellschaft. Die Ursache dafür liegt folglich nicht etwa in einer Angst vor der Originalität, im Gegenteil, er schreibe lediglich, um seine Ruhe zu haben und ist sich zugleich bewusst, seine Jungfräulichkeit verloren zu haben, da er seine Unabhängigkeit aufgegeben hat.⁷⁸ Gautier realisierte auch mit diesem Buch, das keinerlei Absichten hat und keinerlei Inhalte vermitteln will, das Programm des L'art pour l'art. Dennoch ist das Buch, diese scheinbare Kapitulation vor den Konventionen, keinesfalls bedeutungslos, denn es gibt keine leeren Zeichen oder, um mit Paul Watzlawick zu sprechen: »Man kann nicht nicht kommunizieren.«⁷⁹ Gerade durch die Verweigerung, sich den bestehenden Regeln zu unterwerfen, bringt das Buch einen klaren Inhalt zum Ausdruck: die Kritik und Verachtung des literarischen und gesellschaftlichen Systems.

Das Vorwort ist eine Satire auf die utilitaristische Gesellschaft. Gautier gibt vor, den Zweck eines Buches nicht nachvollziehen zu können. Früher, als es noch große Folio-Ausgaben gegeben habe, konnte man die Bücher dazu nutzen, Papier und Stoffe zu plätten oder Kinder zu erhöhen, doch heute? Früher war er naiv und glaubte, was in den Büchern geschrieben stand, ohne dies zu hinterfragen.⁸⁰ Damit verweist Gautier auf die propagandistische Funktion des Mediums Schrift. Er kritisiert eine Literatur, die den Leser nicht zum eigenständigen Denken anregt, sondern ihm vielmehr vorschreibt, was angemessen und erlaubt ist und die alles Ungewollte ausklammert. Heute rege ihn diese Literatur nur noch zum Schlaf an.⁸¹ Sie langweilt ihn, nachdem er das System durchschaut hat.

⁷⁵ Vgl. ebd.

⁷⁶ Ebd., S. 15.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 16.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 15.

⁷⁹ Watzlawick, Paul / Beavin, Janet H. / Jackson, Don D.: *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern u.a. 1969, S. 51.

⁸⁰ Vgl. Gautier: *Les Jeunes-France*, S. 16.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 17.

Überhaupt stelle sich sein Leben als langweilig dar: er sei nie verreist, fürchte die Errungenschaften der modernen Zivilisation und finde kein Vergnügen an der Natur.⁸² Er nennt sich einen vollkommenen Pariser, einen Schaulustigen, einen Flaneur, der sich nicht mehr in Europa glaubt, »dès qu'il a passé la barrière.«⁸³ Die Grenze, von der Gautier hier spricht, ist eine Erkenntnisgrenze. Er wurde von seinen Freunden in einen Jeune-France verwandelt, was ihm eine ganz neue Welt eröffnet habe. Zuvor sei er ein äußerst langweiliger Mensch gewesen, der seine Existenz wie im Vorwort zu *Albertus* negiert: »Je ne suis rien, je ne fais rien; je ne vis pas, je végète; je ne suis pas un homme, je suis une huître.«⁸⁴ Er beschreibt sich in parodistischer Manier als äußerst bürgerlich, dennoch hätte ihn jeder Bürger aufgrund seiner Untätigkeit verachtet. Ihm galt es als Idealzustand, nichts zu tun. Er verweigerte sich dem bürgerlichen Arbeitsethos. Einen Beruf zu erlernen kam ihm einer Stigmatisierung gleich, man trage dann ein Etikett.⁸⁵ Er wunderte sich zutiefst, »[Q]ue je ne pouvais pas n'être rien, que cela ne s'était jamais vu; que ceux qui n'étaient rien, en effet, cherchaient à se souffler eux-mêmes et à se faire quelque chose.«⁸⁶ Dieser Drang nach Freiheit und Unabhängigkeit ist einer der eminenten Kritikpunkte seitens der bürgerlichen Gesellschaft, wie Nordau später zusammenfassend bemerkte:

»Er [der Entartete] freut sich seiner Einbildungskraft, die er der Nüchternheit des Philisters entgegenstellt, und widmet sich mit Vorliebe allerlei freien Beschäftigungen, welche seinem Geiste das ungebundene Umherschweifen gestatten, während er es in geregelten bürgerlichen Berufen, die Aufmerksamkeit und beständige Rücksicht auf die Wirklichkeit erfordern, nicht aushält.«⁸⁷

Die Entfernung von der Realität, die auch in vielen literarischen Figuren Gautiers dargestellt ist, ist hier ebenfalls als Kritikpunkt enthalten. Aufgrund ihres Individualitätsstrebens wurde den 'Entarteten' Asozialität und Krankhaftigkeit attestiert. Ihre Aktivitäten waren dem offiziellen

⁸² Vgl. ebd.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd., S. 19.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 20.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Nordau, Max: *Entartung*, Bd. 1. Berlin 1892, S. 35.

Verständnis nach nicht zweckdienlich und verhalfen der Gesellschaft in keiner Weise zur Weiterentwicklung, so die Kritik Nordaus.

Da der Autor des Vorwortes der *Jeunes-France* zu nichts gut ist, beschließt er – aus purer Langeweile - Vorworte und fantastische Geschichten zu schreiben, die in der bürgerlichen Wertung einem Nichts gleich kommen, da sie keinen Zweck erfüllen und ohne großes Kunstverständnis angefertigt werden können.⁸⁸ Sein langweiliges bürgerliches Leben sei nun vorbei, der Autor mittlerweile ein Jeune-France und Lebemann, wobei er ebenso unproduktiv bleibt: Er trägt Schnurrbart, raucht und kleidet sich gesucht, frönt einer erwachten Kunstleidenschaft, diversen Ausschweifungen und plant einen Eroberungsfeldzug, der den eines Don Juan noch übertreffen soll. Auch im Vorwort zu *Fortunio* tritt Gautier den Utilitaristen entgegen, indem er betont, dass der Roman keinem Zweck diene und nichts beweise.⁸⁹ Der Roman sei ein Hymnus auf die Schönheit, den Reichtum und das Glück, »die drei einzigen Gottheiten, die wir anerkennen«.⁹⁰

Das Vorwort zu *Mademoiselle de Maupin* (1835/36) erreichte aufgrund der darin enthaltenen Beschimpfung der Journalisten großen Ruhm. Laut Feydeau zog es eine Raserei nach sich.⁹¹ Die Zeitschrift *Le Bulletin littéraire et scientifique* meinte »ce pauvre Monsieur Théophile Gautier«⁹² sei zu bemitleiden, denn im Vorwort des Romans fänden sich nur Halluzinationen eines kranken Hirns. Gautier kritisiert darin den Journalismus dafür, eine überholte Tugendhaftigkeit zu verteidigen. Er warf den Journalisten, der »Schädlingsplage der Moralisten«,⁹³ Doppelmoral und damit verbunden ein heuchlerisches Verhalten vor, da sie die unanständigen Romane, über die sie sich so entsetzten, erstaunlich gut kennen.⁹⁴ Die Journalisten schwangen sich zu Moralinstanzen und damit verbunden zu Tabuwächtern auf, wenn sie nicht sogar im Sinne der gesellschaftlichen Machtzentren

⁸⁸ Vgl. Gautier: *Les Jeunes-France*, S. 13.

⁸⁹ Vgl. Gautier, Théophile: "Fortunio." In: Ders.: *Romane und Erzählungen*, hgg. und mit einem Vorwort versehen von Dolf Oehler. Wiesbaden 2003 [1835], S. 273-350, hier S. 275.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Vgl. Feydeau: Théophile Gautier, S. 19.

⁹² Zitiert nach Cervoni, Aurelia: *Réception de l'oeuvre de Théophile Gautier (1830-1872)*. Université de Paris IV-Sorbonne, sous la direction du Professeur André Guyaux (laufende Dissertation).

⁹³ Gautier, Théophile: "Mademoiselle de Maupin." In: Ders.: *Romane und Erzählungen*, hgg. und mit einem Vorwort versehen von Dolf Oehler. Wiesbaden 2003 [1835], S. 29-220, hier S. 40.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 31f.

agierten. Gautier verglich den Journalismus und damit verbunden die öffentliche Meinung, die durch diesen vertreten wurde, mit der Religion: Durch das »Moralgetue« werde »jedes Feuilleton zur Kanzel, jeder Journalist zum Prediger«. ⁹⁵ Die Tabuwächterfunktion wurde somit auf eine gesellschaftliche Gruppe übertragen, welche die Menschen zu diesem Zeitpunkt vielleicht besser zu erreichen vermochte als die Religion. Die Journalisten, also die Kritiker, vertraten zumeist die Meinung der Regierung oder der Académie Française, ⁹⁶ standen also im Dienst der sozialen Ordnung und waren für die Gestaltung der öffentlichen Meinung zuständig. Die romantische Bewegung wurde als Gefahr identifiziert, da sie die Jugend und die Sitten verderbe. Diese Literatur galt als »perverse et dangereux«, ⁹⁷ so dass man sich bemühte, sie durch Restriktionen zu mäßigen.

Es ist offensichtlich, dass Gautier die Verteufelung des Lasters nicht nachvollziehen konnte. Ihm erschien es als essentieller Bestandteil des Lebens, denn sein Blick auf die Welt war ganzheitlich. Gautier sah Gut und Böse, Schwarz und Weiß: »Ich betrachte ihre Brüste genauso selbstverständlich wie ihr Gesicht«. ⁹⁸ Diese ganzheitliche Sichtweise war ein wesentliches Element der modernen Dichtung, wie sie von Victor Hugo im Vorwort zu *Cromwell* (1827) definiert wurde: »La muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large.« ⁹⁹ Das Schöne existiert dort neben dem Hässlichen, das Gute neben dem Schlechten, das Licht neben dem Dunkel – wie im realen Leben. Gautier sah nichts Böses im Laster, solange es Vergnügen bereite und niemanden störe. ¹⁰⁰ Er war nicht bereit, Erkenntnistabus anzuerkennen, da eine umfangreiche Kenntnis einer völligen Unkenntnis vorzuziehen sei, ¹⁰¹ was der weltmännischen Existenzweise des Dandys entspricht. Gautier war der Meinung, dass die Welt einen zu hohen Grad an Zivilisation und Aufklärung erlangt habe, als dass sich »Naivität und Zimperlichkeit« ¹⁰² noch ernsthaft vertreten ließen,

⁹⁵ Ebd., S. 32.

⁹⁶ Vgl. Jasinski: *Les années romantiques*, S. 170.

⁹⁷ Ebd., S. 180.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Hugo: *Critique*, S. 8.

¹⁰⁰ Vgl. Gautier: *Mademoiselle de Maupin*, S. 32.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 36.

¹⁰² Ebd.

was vor dem Hintergrund der Zensurmaßnahmen von 1835 zu lesen ist. Gautier erläutert im Vorwort die Gründe für die politisch motivierte Unterbindung der romantischen Literatur. Ihre Kritik beziehe sich im Allgemeinen auf deren Freizügigkeit, Sujets wie Ehebruch, mangelnder Respekt vor den Autoritäten, Gewalt, Mord, einem Figurenrepertoire aus »düpierte[n] Vormunde[n], gehörnte[n] Ehemänner[n], lockere[n] Kammerjungfern, hochstaplerische[n] Diener[n], liebestolle[n] junge[n] Damen, lüsterne[n] Söhne[n], ehebrecherische[n] Frauen«,¹⁰³ einer fortwährenden Straffreiheit für diese und überdies einem mangelnden gesellschaftlichen Nutzen derartiger Bücher. Die zunehmende Unmoral sei aber laut Gautier nicht auf die Literatur zurückzuführen, denn die Bücher richteten sich nach den Sitten und nicht umgekehrt.¹⁰⁴ Das heißt im Umkehrschluss: »Unsere Epoche [...] ist nun einmal unmoralisch.«¹⁰⁵ Der einzige Nutzen eines Romans, so Gautier, sei der finanzielle Gewinn des Autors und die Tatsache, dass man während der Lektüre »keine nützlichen, tugendhaften oder fortschrittlichen Zeitungen oder andere unverdauliche und abstumpfende Drogen«¹⁰⁶ konsumiere. Politisch und gesellschaftlich legitimierte Lektüre-Angebote wurden von den Romantikern abgelehnt, da sie lediglich vorgefertigte Meinungen abdruckten.

Gautier griff im Vorwort zu *Mademoiselle de Maupin* erneut den Utilitarismus an. Alles Schöne im Leben sei vollkommen nutzlos und alles Nützliche hässlich, da es Ausdruck menschlicher Bedürfnisse sei und diese allesamt »widerwärtig und abscheulich«¹⁰⁷ wären. Hier zeigt sich die dandystische Präferenz des Künstlichen vor dem Natürlichen. Gautier selbst könne ohne Luxus, Schönheit und Müßiggang nicht leben.¹⁰⁸ Er würde gern demjenigen einen Preis stiften, der eine neue Lust erfinde, denn die Freude sei das einzig Nützliche im Leben, wie – und auch hier entschärft er jede mögliche Kritik im Vorhinein – schon Gott sagte: »Seid voller Liebe!« und nicht: »Seid voller Tugend!«¹⁰⁹ Gautier kritisiert als Vertreter der romantischen Schule den Geiz, den Starrsinn und die

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 41.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd., S. 43.

¹⁰⁷ Vgl. ebd. S. 44.

¹⁰⁸ Vgl., S. 44f.

¹⁰⁹ Ebd., S. 45.

Dummheit der älteren Generation. Zudem entschärft er deren Kritik, indem er darauf hinweist, dass die Literaturgeschichte ein breites Repertoire an Werken bereithalte, die noch unmoralischer und frivoler als die seinen seien, darunter jene Werke, welche die Klassiker selbst als achtenswerte Beispiele hochhielten. Er gibt in ironischer Weise zu, sich seiner Tabubrüche bewusst zu sein, da er angesichts seiner Vergangenheit »gewaltige Schuldgefühle und gewaltige Ängste«¹¹⁰ empfinde, derart, dass er gar zwei seiner Werke verbrannt habe. Er fühle sich wie der »unmoralischste Mensch Europas oder gar der ganzen Welt«,¹¹¹ wie der »greußlichste Schurke, der je das Antlitz der Erde besudelte«.¹¹² Er akzeptiere diese Rolle jedoch und werde sich nicht der Heuchelei unterwerfen, sondern im Gegenteil »frei, offen und rückhaltlos«¹¹³ sein. Sprach-, Denk-, Handlungs- und Erkenntnistabus werden von ihm somit nicht geachtet. Unverhohlen ruft Gautier in seinem Vorwort zu *Unmoral und Anarchie* auf:

»Hat man auch nur eine neue Todsünde erfunden? Leider nein; es sind immer noch nur sieben. [...] Ist denn wirklich von Belang, ob uns nun ein Säbel, ein Weihwedel oder ein Regenschirm regiert? In jedem Fall handelt es sich um einen Stock; und ich wundere mich, daß fortschrittliche Menschen dauernd nur darüber diskutieren, welche Art Knüttel ihnen die Schultern kitzeln soll, wo es doch viel fortschrittlicher und weniger aufwendig wäre, ihn zu zerbrechen und die Stücke zum Teufel zu schicken.«¹¹⁴

Dieser Aufruf zur Anarchie ist Ausdruck von Gautiers dandystischem Unabhängigkeitsstreben, das eng mit einem politischen Nihilismus verbunden war. Jede Art von Autorität war ihm zuwider, Grenzen sollte sich jeder Mensch nur selbst setzen. In diesem programmatischen Vorwort widmet sich Gautier explizit der erwarteten Kritik und führt dem impliziten

¹¹⁰ Ebd., S. 36.

¹¹¹ Ebd., S. 34.

¹¹² Ebd., S. 37.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd., S. 46.

bürgerlichen Leser deutlich vor Augen, dass der Roman mit der klassischen Kunstdoktrin bricht.¹¹⁵

ii. Albertus

1. Der Teufel als perfekter Dandy

Das Prosagedicht *Albertus* ist nach Gautiers eigenen Aussagen eine halb-diabolische, halb-fashionable Legende,¹¹⁶ worin der Teufel als Dandy erscheint. Der Inhalt ist schnell erzählt, denn das Gedicht lebt vor allem von den malerischen Beschreibungen der dämonischen und fashionablen Umgebungen. Es handelt von der Hexe Véronique, die sich in eine schöne Frau und ihren Kater in einen Don Juanesken Teufel verwandelt, Erfolge in der Gesellschaft feiert und sich schließlich in den Künstler Albertus verliebt, den sie zu einem Hexensabbat führt. Als der Dandy-Teufel dort erscheint und niest, sagt Albertus »Gott segne Sie«, woraufhin er von diesem getötet wird.

Albertus ist ein Werk voll romantischer Ironie, welche die bürgerliche Ernsthaftigkeit kritisiert.¹¹⁷ Gautier macht sich darin über die fashionable Gesellschaft der Salons lustig, über die Würdenträger und die Gecken [fats], denen er den diabolischen Dandy gegenüberstellt. In der Konzeption des Dandys als Teufel ist dessen Einzigartigkeit ästhetisch manifestiert. Gautier unterscheidet diesen von den Gecken, welche in der fashionablen Gesellschaft verkehren und nur als oberflächlich und naiv erscheinen. Der Teufel-Dandy verführt die Menschen zum Laster, doch zeigt sich dies in eine ästhetisch ansprechende Illusion verhüllt, die der Verführung dient. Der »Belzébuth dandy«¹¹⁸ ist elegant, mit feinem Schnurrbart, Reitpeitsche und klackenden Stiefeln, hinkt »comme Byron, mais pas plus«,¹¹⁹ verfügt

¹¹⁵ Gautiers Erzähler widmet sich in den untersuchten Werken grundsätzlich an einen impliziten bürgerlichen Leser, der im Folgenden gemeint ist, wenn allgemein vom Leser gesprochen wird. Diese Vorgehensweise, den impliziten Leser zum Stellvertreter der Menge zu machen, ist ein Kennzeichen des dandystischen Textes (vgl. Ihrig: Literarische Avantgarde, S. 29).

¹¹⁶ Vgl. Gautier: *Albertus*, S. v.

¹¹⁷ Zur romantischen Ironie im Allgemeinen und bei Gautier im Besonderen vgl. Bourgeois: *L'Ironie Romantique*, besonders S. 151-172.

¹¹⁸ Vgl. Gautier: *Albertus*, S. 359.

¹¹⁹ Ebd.

über ein auserlesenes Talent, seine Krawatte zu binden, zeigt ein aristokratisches Gebaren und den für den Dandy unerlässlichen schneidenden Ton.¹²⁰ Dandys werden auch an zwei weiteren Stellen des Prosagedichts erwähnt, wo sie als faszinierend, charmant und entzückend dargestellt werden.¹²¹ Der Dandy erscheint als Werk des Teufels, was sich darin zeigt, dass die zwei Männer durch Véronique in Dandys verwandelt werden und der Teufel selbst ein solcher ist. Der Teufel ist der Prototyp des Individualismus, denn als gefallener Engel war er der erste, der sich von Gott und damit von den Regeln und Konventionen der Gesellschaft lossagte. Er verfügt über Geschmack, Stil, Reichtum, ein verführerisches Auftreten und ist somit ein dämonischer Don Juan. In der Darstellung des Dandys als Teufel wird ihm sehr viel Macht zugestanden. Seine Verführungskunst kettet die Menschen an ihn. Der Teufel ist die Personifikation der Sünde: Er hat sie in die Welt gebracht, indem er Eva verführte. Diese Verführung hält an: Der Teufel gewährt die einzige Ablenkung von der Hölle auf Erden, wie die reale Welt dem Erzähler erscheint. Die fashionable Gesellschaft mit ihren luxuriösen und hedonistischen Ablenkungen von der alltäglichen Tristesse ist sein Werk. Er verführt die Menschen dazu, die Grenzen der Konventionen zu überschreiten und den Tabubereich zu betreten, in welchem sie ihre Sinne ungehindert entfalten können. Der abschließende Totentanz in *Albertus* bringt die dunkle Seite zum Ausdruck, die sich hinter dem schönen, verführerischen Schein verbirgt. Véronique trifft sich mit anderen dämonischen Wesen, um eine wüste Orgie zu feiern. Den Tabucharakter dieser Passage beschreibt der Erzähler selbst:

»- Pour ne rien voir, le ciel ferma ses yeux d'étoiles,
Et la lune prenant deux nuages pour voiles,
Toute blanche de peur de l'horizon s'enfuit. –
L'eau s'arrêta troublée et les échos eux-mêmes
Se turent, n'osant pas répéter les blasphèmes
Qu'ils entendirent cette nuit!«¹²²

¹²⁰ Vgl. ebd.

¹²¹ »C'était vraiment un plaisir de voir ces bons Flamands / Types complets, - gros, courts, la face réjouie, / Négligeant leur tulipe enfin épanouie / Transformés en Dandys et faire les charmans / Auprès de la Diva« (Ebd., S. 312).

¹²² Ebd., S. 361.

Der Teufel regiert zwei Welten. Die Unterwelt zeigt sich sinnlich entbrannt, hässlich verzerrt und von blutsaugenden Gestalten bevölkert. Die reale Welt ist kaum angenehmer gestaltet. Sie zeigt sich platt, langweilig und braucht erst den Teufel, um das Schöne und das Verführerische, das doch nur Illusion ist, hineinzubringen. Erst durch das Laster und die Sünde wird die Welt halbwegs erträglich. Doch hinter dieser Sünde lauert das Grauen. Die Wahl besteht folglich zwischen (1) der belanglosen Tristesse, (2) dem schönen Schein, der einen unsagbaren Ekel verbirgt und (3) der Flucht in die rein geistige Welt der Kunst. Die Verführungskunst des Teufels zielt darauf ab, das Leiden an der Welt zu betäuben, indem die Sinne ausgereizt werden. Doch die Sphäre der Kunst, der Albertus zugewandt ist und die auch der Erzähler preist, kommt ohne den Teufel aus. Dort gibt es weder Gut noch Böse. Die absolute Schönheit, die darin realisiert werden kann, befriedigt die Sinne durch geistigen Genuss besser, als es der körperliche je könnte. Albertus' Tod zeigt jedoch, dass die Verabsolutierung der Kunst keine akzeptable Lösung ist, da eine Loslösung von der Welt mit dem Leben in dieser, dem nicht zu entkommen ist, unvereinbar ist. So lässt sich sein Sterben als Sinnbild für Gautiers eigene Kapitulation vor den gesellschaftlichen Ansprüchen lesen.

Die Darstellung des in der Revolte stehenden Dandys, dessen Konzeption hier deutlich auf Byron zurückzuführen ist, als Teufel ist plausibel: Der Dandy ist kalt, menschenverachtend und berechnend. Er betrachtet das Leben als Spiel und die Menschen als Spielfiguren, die er lenkt, um sich zu vergnügen. Der Teufel nutzt die gleiche Verführungsstrategie. Die Vorläufer des Dandys im 18. Jahrhundert, die Beaus und *roués*, gaben sich gern Ausschweifungen hin. Das Laster ist traditionell des Teufels. Der Dandy ist wie dieser ein gesellschaftlicher Außenseiter und doch Teil der Welt, die er verachtet. Er wird zugleich selbst verachtet und gefürchtet, glaubt sich den Menschen aber überlegen. Der Diabolismus ist dementsprechend ein Leitmotiv der romantischen Literatur, der die Revolte und den Regelbruch symbolisiert. In der Darstellung als Teufel weist Gautier auf die Symbolik des Dandys als böse und unmoralisch hin. Dieser agiert im Schattenbereich der Gesellschaft, er manipuliert und überschreitet Grenzen und Normen. Seine Welt ist, wie die des Teufels, eine Gegenwelt, in der die Werte der Gesellschaft verkehrt sind. Der Teufel symbolisiert das Selbstbestimmungsrecht des Menschen, denn er war der erste, der den blinden Gehorsam verweigerte, so wie auch der Dandy keiner Autorität zu folgen vermag, sondern einzig seinem eigenen Ermessen nach handelt.

2. Véronique: Dämonische Femme dandy

Gautier zeigt in dem Prosagedicht *Albertus* eine Gesellschaft, die einzig dem schönen Schein frönt und sich von der Hexe Véronique verzaubern lässt, welche sich gekonnt in Szene zu setzen vermag. Véronique schwingt sich zur Königin der Mode empor und erscheint wie ein weiblicher Brummell:

»Elle donnait le ton, et, reine de la mode,
Elle était adorée ainsi qu'une pagode;
- Personne n'eut osé la contredire en rien, -
[...] Elle décidait tout.
[...] Notre héroïne au reste était toujours charmante,
[...] - Tout ce qui la touchait devenait précieux;
Tout était de bon goût, et, (qualité bien rare)
Quelque fut son habit, galant, riche ou bizarre,
On n'apercevait qu'elle, - elle seule;«¹²³

Ihren fashionablen Erfolg verdankt sie teuflischem Einsatz. Ihre kostbaren Stoffe rauschen zur richtigen Zeit, die Fransen wiegen sich immer passend im Wind, eine unsichtbare Hand stärkt ihre Spitzen.¹²⁴ Die Kunst der Verführung ist diabolischen Ursprungs; ein alltäglicher Mensch, dessen Seele vom täglichen Einheitsgrau erdrückt wird, erscheint hier als unfähig, eine solche Perfektion zu erreichen. Damit weist Gautier darauf hin, dass die Gesellschaft alle Geheimnisse und den Sinn für das Schöne verloren habe. Nur Ausnahmerecheinungen können den alten Glanz noch auferstehen lassen, doch diese Wesen entstammen der Hölle, was deutlich erkennen lässt, wie unerwünscht der ästhetische Genuss im beginnenden Industriezeitalter geworden war. Véronique erscheint als Femme dandy. Wie ihr männliches Pendant ist sie immerfort auf der Suche nach Schönheit, Luxus und Hedonismus und bleibt dabei kalt, berechnend und undurchsichtig. Sie wird wie der Dandy dämonisiert und dem Bereich des Bösen zugeordnet. Jenem gleicht sie auch in ihrem Streben nach Einzigartigkeit, ihrem Narzissmus und ihrer Vorliebe für den Luxus. Gautiers Beschreibungen des Wirkungsbereichs von Véronique umfassen im Wesentlichen drei semantische Felder. Zum einen den mystischen, dämonischen, diabolischen, Schrecken und Grauen erregenden Bereich der

¹²³ Ebd., S. 309f.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 310f.

Nacht, in dem die Hexe, der Teufel und zahlreiche Dämonen ihr Unwesen treiben. Zum anderen die fashionable Umgebung der verwandelten Véronique, das Interieur der Salons, die Stoffe, die Körper, die Haut, die Schmuckstücke, die Einrichtung, in denen sich der Luxus und Hedonismus der genussvollen Gesellschaft spiegelt. Schließlich die sinnliche Beschreibung der Liebe und der Wollust. Alle drei Bereiche widmen sich von der bürgerlichen Moral errichteten Tabus: dem Bösen, der Verführung und der Ausschweifung. Die Femme dandy missachtet diese Tabuisierungen, doch durch ihre Typologisierung als Gespielin des Teufels sind ihre Grenzüberschreitungen gattungsspezifisch legitimiert. Der gesellschaftliche Status quo bleibt überdies dadurch bewahrt, dass Véroniques Opfer ihrem Bann unterliegen und folglich fremdbestimmt handeln.

3. Albertus: Künstlerisch legitimierte Missachtung von Erkenntnistabus

Albertus verkörpert den um 1830 neu entstandenen Typus des romantischen Künstlerdandys. Der Künstler wird hier zum Ästhet, dessen Genuss nicht orgiastische Ausschweifung ist, sondern erlesener Geschmack. Dieser Künstlertypus steht in enger Verbindung mit dem Dandysmus Byrons.¹²⁵ Er übernimmt dessen zynische Sichtweise ebenso wie dessen ästhetisches Empfinden. Letzteres wird jedoch durch die Künstlernatur so weit verfeinert, dass die Exzesse zu erlesenen Genüssen werden. Baudelaire betonte diesen Aspekt in seinem Essay über Gautier: »was den Menschen des Geschmacks beim Anblick des Lasters vor allem zur Verzweiflung reizt, [ist] seine Mißgestalt, sein Mißverhältnis.«¹²⁶

¹²⁵ Die Orientierung an Byron zeigt sich auch in der formalen Gestaltung von *Albertus*, das der Länge von Byrons Cantos entspricht und thematisch als »Parodie jener Parodie des Lebens bezeichne[t werden] könnte, das der englische Dichter in seinem Werk persifliert hatte« (Häfner, Ralph: "Théophile Gautiers Versepos *Albertus*." In: Ders.: *Die Weisheit des Silen. Heinrich Heine und die Kritik des Lebens*. Berlin u.a. 2006, S. 429-437, S. 430).

¹²⁶ Baudelaire: Théophile Gautier, S. 95.

Gautier bezeichnet Albertus nicht explizit als Dandy, doch er schafft mit dessen Darstellung den dekadenten Dandytypus.¹²⁷

Albertus ist eine Ausnahmeerscheinung. Er lässt sich vom oberflächlichen Glanz der fashionablen Gesellschaft nicht blenden, sondern ist ihr im Gegenteil entrückt. Die Parallelen zu Gautier selbst sind frappierend. Albertus ähnelt dem weltfremden jungen Autor des Vorwortes, der in erster Linie für die Kunst lebt. Er ist der Maler, der Gautier ursprünglich werden wollte. Gautier litt wie Albertus am Ennui, beide sind Misanthropen und flüchten in eine Welt der Ästhetik. Die bürgerliche Existenz lehnt Gautier wie Albertus ab. Dieser erscheint verführerisch und gefährlich zugleich. Er ist sehr schön, doch auf seinem engelsgleichen Gesicht, das Genie widerspiegelt, zeigen sich immer wieder Ironie, Sarkasmus und Verachtung, etwas Wildes, das die Menschen erschauern und ungewollt erblassen lässt.¹²⁸ Albertus zeigt sich ebenso unbeeindruckt wie es das Dandy-Ideal erforderte. Doch in Albertus zeigt sich überdies der romantische Künstlertypus. Er ist Maler, vielmehr Künstler, misanthropisch, pessimistisch und von Ennui geplagt. Er ist ein Grübler und Atheist, dem die Erkenntnis der Sinnlosigkeit des Lebens zu früh die Freude daran genommen hat. Er ist gleichgültig geworden, abgestumpft und überlässt sein Leben nunmehr dem Zufall.¹²⁹ In dieser Charakterisierung gleicht er dem Bild des Entarteten, das Nordau skizzierte:

»Er ist von Zweifeln geprägt, fragt nach dem Grund aller Erscheinungen, ganz besonders solcher, deren letzte Ursachen uns vollkommen unzugänglich sind, und ist unglücklich, wenn sein Forschen und Grübeln, wie natürlich, zu keinem Ergebnis führt.«¹³⁰

In der Beschreibung von Albertus' Atelier wird die Welt des Künstlers der des Bürgers entgegengestellt. Hier vollzieht sich die Umwertung aller Werte; eine Gegenwelt entsteht, die sich poetisch und fantastisch zeigt.

¹²⁷ Zu den Eigenschaften des dekadenten Dandys zählen: »ein gesteigertes Selbstbewusstsein, eine rastlose Gier nach Neuem, eine überfeinerte Kultiviertheit um der Kultiviertheit willen, eine spirituelle und moralische Perversität« (Erbe, Günter: "Der moderne Dandy. Zur Herkunft einer dekadenten Figur." In: Tacke/Weyand: Depressive Dandys, S. 17-38, hier S. 29). Die Suche nach neuen Empfindungen und Sinnenreizen führt letztlich zu Isolation, Neurosen, Spleen und Schwäche.

¹²⁸ Vgl. Gautier: Albertus, S. 327.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 333f.

¹³⁰ Nordau: Entartung, Bd. 1, S. 104.

Darin gibt es exotische Gegenstände, erlesene Stoffe, seltene Kunstwerke, tausend unnütze Dinge, die schön anzusehen und Ausdruck der dandystischen Einzigartigkeit sind. Dieses Interieur entspricht einem Menschen, der der bürgerlichen Welt und ihrem Nützlichkeitsideal entsagt hat. Es dient allein der Befriedigung des ästhetischen Empfindens.

Wenngleich Albertus nicht an die irdische Liebe glaubt, so liebt er doch das Bild einer Frau. Er ist der realen Welt weit entrückt, was ihm zum Verhängnis wird. Der teuflische Juan, der verwandelte Kater der Hexe Véronique, tritt eines Tages in sein Atelier ein, um ihn zu dieser zu bringen. Bevor er geht, wirft Albertus noch einen Blick auf das Porträt der Frau. Er hat den Eindruck, als bewege sich ihr Kopf, als wolle ihr Mund sprechen, wie um ihn zu warnen. Überdies übersieht Albertus das diabolische Aussehen Juans, bei welchem jeder halbwegs vorsichtige Mann schnell seine Bibel genommen und ihn mit Weihwasser besprüht hätte.¹³¹ Die Kunst führt somit deutlich zu einer Entfremdung vom Leben, welches lauter Gefahren in sich birgt, die durch die Hexe und den Teufel versinnbildlicht sind. Das Leben ist in einer dualistischen Konzeption als Hölle gestaltet, die Kunst bildet dagegen ein himmlisches Refugium. Albertus ist der Realität entrückt und der Illusion zugewandt. Doch die Flucht in den Elfenbeinturm der Kunst endet für ihn tödlich, da er die Zeichen der Welt nicht mehr zu lesen versteht. Er wird von Juan in das fashionable Ambiente der verführerischen Véronique geleitet, die ihn durch einen Zaubertrunk in die Irre leitet. Sie erscheint ihm wie die Frau aus seinem Gemälde und verführt ihn. Das Diabolische bedeutet Verführung, Schein und Maskerade - eine Form des Eskapismus angesichts der tristen Realität. Albertus gibt sich hin, entsprechend der Forderung des Erzählers: »Jouissons, faisons-nous un bonheur de surface; / Un beau masque vaut mieux qu'une vilaine face. / - Pourquoi l'arracher, pauvres fous!«¹³² Dies war die Losung der Bohème, die sich aus dem tristen Alltag in eine ästhetisch ansprechende Gegenwelt flüchtete. Die sinnliche Ausschweifung, die Albertus nun erlebt, kontrastiert mit dem erlesenen Genuss der Ästhetik, der immer rein geistig bleiben muss und die Illusion allein aufrecht erhalten kann. Albertus schwelgt in der Liebe, doch der Erzähler entfernt sich von ihm. Er stellt sich deutlich auf die höhere Ebene des Betrachters und spricht von der Enttäuschung einer zerbrechenden

¹³¹ Vgl. Gautier: Albertus, S. 340.

¹³² Ebd., S. 334.

Illusion.¹³³ Albertus' Ideal er stirbt in der Personifizierung von Véronique. Der Zauber des ästhetischen Ideals entflieht mit seiner Realisierung und mit ihm das Verlangen. Der Ästhet kann nur in der Kontemplation genießen, wo dem Geist keine Grenzen gesetzt sind und ein Ideal leicht aufgebaut und unendlich erhöht werden kann. Damit ist zugleich die Idee der Dekadenz formuliert, die die Künstlichkeit der Natur vorzieht. Im realen Sinnengenuss sinkt das Ideal auf eine profane Stufe, alles wird fühlbar und erlebbar, die letzten Geheimnisse schwinden, die triste Realität bricht durch. Der Ästhet wird somit weniger Handlungstabus überschreiten, als vielmehr Denk- und Erkenntnistabus niederreißen. Da diese zunächst rein geistig bleiben, ist die Gesellschaft nicht bedroht. Erst wenn sie künstlerisch geformt werden - sei es in Worten oder Bildern - ist das nächste, die Gesellschaft bedrohende Tabu überschritten: das Darstellungstabus. In paradoxer Manier ist *Albertus* ein Plädoyer für die künstlerische Freiheit und zugleich Warnung vor der Entfremdung von der Welt.

4. Der dandystische Erzähler: Bruch mit den Leser- erwartungen

Neben dem Dandy als Figur auf der diegetischen Ebene des Gedichts spiegelt sich der Dandysmus auch auf der Erzählebene. Eine zentrale Transgression besteht in der wiederholten Beschimpfung des Lesers. Im Erzähler spiegelt sich zudem die dandystische Gefühlskälte, welche sich darin ausdrückt, dass dieser weder an die Liebe noch an Gott glaubt.¹³⁴ Er muss überdies enthüllen, dass auch Albertus nicht an Gott glaubt, wohlwissend, damit den Tadel der Leser zu provozieren.¹³⁵ Derartige Enthüllungen erstaunten und irritierten den zeitgenössischen Leser vor allem deshalb, weil der Erzähler diese nicht verurteilt. Befremdlich irritierend wirken auch die detaillierten Beschreibungen exotischer

¹³³ Vgl. ebd., S. 351.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 324.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 335.

Interieurs und Szenarien sowie der Gebrauch fremdartiger Ausdrücke.¹³⁶ Ungewöhnliche, seltene und erlesene Dinge evozieren eine fantastische Erzählwelt und symbolisieren zugleich die Originalität, Exzentrizität und Raffinesse des Erzählers, der die Sinne des Lesers mit einer überbordenden Anhäufung außergewöhnlicher Gegenstände, Stoffe und Kunstwerke überreizt. Zugleich wird so der Kunstcharakter des Textes verdeutlicht. Der Erzähler berichtet weniger eine Handlungsabfolge, sondern erschafft vielmehr ein ästhetisches Gesamtwerk, was sich vor allem in Gautiers Technik der *transposition d'art* ausdrückt. Der Leser wird in eine Unterwelt geführt, die originell und ungewöhnlich ist, statt alltäglich und bürgerlich. Ein banales Thema käme für den dandystischen Erzähler nicht in Frage. Sein elitärer Status drückt sich in einem Schreiben aus, das immer ungewöhnlich ist. Entsprechend widmet sich der Erzähler primär der sinnlichen Seite, wenn er von der Liebe spricht, was zum Angriffspunkt der Kritik wurde. Er berichtet mehrfach von den genussreichen Momenten, die der Engel mit seiner Ewigkeit des Glücks im Himmel bezahlen wolle.¹³⁷ Diese religiösen Vergleiche müssen als Blasphemie aufgefasst worden sein, predigt der Erzähler darin doch den intensiven Genuss des Lebens im Diesseits, der einer ewigen Glückseligkeit im Jenseits vorgezogen wird. Er attackiert schließlich die Moralisten, welche die Liebe vergeblich und ausgiebig in ihren totgeborenen Büchern anschreien.¹³⁸ Der Erzähler wendet sich gegen die christliche Moralvorstellung einer ewigen Liebe, die sich zudem rein geistig darstellt. Die körperliche Liebe, der Sinnengenuss und auch das Wechseln von Partnern im Sinne einer freien Liebe waren tabu. Dieser Tabuisierung unterwirft sich der Erzähler nicht. In dem Moment, wo Albertus und Véronique intim werden, bricht der Text ironisch um: »Et... sur ce diable d'et, dans son style pudique, / Choppe bégueusement tout narrateur classique«. ¹³⁹ Der Leser wird durch die Metalepse irritiert und überrascht. Seine durch den klassischen Stil geprägte Erwartungshaltung wird enttäuscht. Dies ist der dandystische Erzählstil, durch den der Leser in Erstaunen versetzt wird. Das Bett leitet

¹³⁶ Ästhetische Präferenzen drücken sich in endlosen Aufzählungen von Künstlern ebenso aus wie in der Anspielung auf literarische Vorlagen (Goethe, Walter Scott, Victor Hugo, E.T.A. Hoffmann) und in den Beschreibungen des pandämonischen Interieurs mit Fledermäusen, Krokodilen, Schlangen, Retorten, Phiolen und konservierten Föten (vgl. ebd., S. 296f) sowie des luxuriösen Lebens (Gagat, Purpur, Hermelin, Satin) oder der Künstlerexistenz .

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 319.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 320.

¹³⁹ Ebd., S. 349.

den Tabubereich ein. Ein klassischer Erzähler gehe bis dahin und nicht weiter oder wechsle in eine Deckrede, die das Unsagbare verhüllt. Die bürgerliche Schweigepflicht, die der Anstand gebietet, wird vom Erzähler direkt thematisiert, wodurch dem peinlichen Element besondere Beachtung geschenkt wird, was den bürgerlichen Leser zusätzlich verärgert. Doch »[m]oi qui ne suis pas prude, et qui n'ai pas de gaze / Ni de feuille de vigne à coller à ma phrase, / Je ne passerai rien«. ¹⁴⁰ Hier wird das romantische Programm konsequent umgesetzt, alle Gedankengänge frei zu entwickeln, auch wenn es gegen die Konventionen verstößt. Der Erzähler warnt die Mütter, dass sein Buch nichts für kleine Mädchen sei, denen man noch das Brot schmieren müsse, sondern die Verse eines jungen Mannes. ¹⁴¹ Er begreift sich als auserlesene Seele, durch welche sich die Dichtung Ausdruck verschafft. Die Verantwortung für sein Werk gibt der Erzähler insofern ab, als er deutlich macht, dass die Verse völlig ungesteuert aus ihm herausströmten. Sie werden wie Kinder geboren, die noch rein und unverdorben und damit echt und wahr sind. ¹⁴² Der Erzähler äußert somit nur Wahrhaftiges, denn die Liebe und die Körperlichkeit seien etwas ganz Natürliches, das erst durch die Moralvorstellungen tabuisiert wurde. Dies führte überhaupt erst dazu, dass jegliche Körperlichkeit grundsätzlich mit einem Verdacht behaftet war, wodurch die Scham, aber auch die Verderbtheit wachsen und so kann der Erzähler die Moralisten entsetzt fragen: Sehen Sie denn nur das? ¹⁴³ Einzig der Künstler besitze die Fähigkeit, den Blick auf das Ganze zu richten und ein Kunstwerk zu erkennen. Der Bürger, gefangen in der Knechtschaft einer Gesellschaft, die jedem seine Rolle zuweist, habe die Fähigkeit zur Abstraktion verloren.

Im Laufe der Erzählung wird der bürgerliche Leser zunächst irritiert, dann schockiert und schließlich verhöhnt. Dessen Geringschätzung wird beispielsweise bei der Schilderung von Albertus' Atelier deutlich zum Ausdruck gebracht: »Savez-vous ce que c'est que l'atelier d'un peintre, / Lecteur bourgeois?« ¹⁴⁴ Die Impertinenz des Dandys wird auf die narrative Ebene übertragen. Seine Kaltblütigkeit spiegelt sich in seiner schamlosen Erzählung, in welcher er unbewegt Dinge ausspricht, die den Leser peinlich berühren. Der Leser ist fasziniert und abgestoßen zugleich; der

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 349f.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 350.

¹⁴³ Vgl. ebd.

¹⁴⁴ Ebd., S. 336.

dandystische Erzähler gewinnt Macht über ihn. Er ist überdies nicht ernsthaft wie der klassische Erzähler, vielmehr spielt er mit dem Text, worin sich die dandystische Leichtigkeit des Seins spiegelt. Das zeigt sich in ironischen Anspielungen oder verachtenden Worten an die bürgerliche Leser- und Gesellschaft. Der Erzähler baut Erwartungshaltungen auf, die anschließend enttäuscht werden. So schildert er über vier Strophen hinweg die Veränderung von Véronique, die verliebt und unschuldig erscheint, um dann plötzlich kaltblütig festzustellen, dass dies keine Erklärung sein kann, da die Protagonistin des Gedichts nur eine Kokotte ist, die kein Herz haben kann.¹⁴⁵ Ein anderes Mal endet die Schilderung der Verführung nicht einfach, wie es der Leser erwarten würde. Der Erzähler kommentiert und kritisiert den konventionellen Stil, der den Erzähler an derart heiklen Stellen zum Schweigen verpflichtet. Diese Einwürfe stören den Redefluss und führen den Leser von der Erzählebene auf eine Metaebene, wo der Erzähler über den Akt des Sprechens reflektiert. Zum Entsetzen des Lesers greift der Erzähler die Geschichte an der Stelle wieder auf und schildert die Liebesszene mit all ihren Seufzern und Enthüllungen. Verwirrend sind auch die sieben Strophen, in denen der Erzähler von seiner ersten Liebe berichtet. Er ist sich des Bruches der Erzählkontinuität bewusst und entschuldigt sich beim Leser für diesen Exkurs. Der Leser ist somit zweifach empört. Er ist nicht nur unangenehm Erzählinhalten ausgesetzt, sondern der Erzähler macht auch deutlich, dass er diese bewusst ausgewählt hat, um eine Konfrontation mit den bestehenden Lesererwartungen hervorzurufen.

Die Anbetung der Kunst ist ebenfalls ironisch durchbrochen, denn *Albertus* ist weniger ein Produkt von Gautiers Imagination als vielmehr ein Amalgam verschiedenster romantischer und vorromantischer Texte, darunter Goethes *Faust*, Walter Scotts *Altertümler*, Alfred de Mussets *Die venezianische Nacht*, um nur die bekanntesten zu nennen, sowie eine Vertextung berühmter Gemälde, wodurch ein Netz friktionaler und intertextueller Bezüge entsteht.¹⁴⁶ Ein solches Unternehmen ist aufgrund seines Plagiatcharakters sehr kühn und zeugt vom scheinbaren Dilettantismus des Dandys. Gautier reiht verschiedene Motive und Formen der romantischen Literatur aneinander, so dass das Gedicht vielmehr als Collage, denn als linearer Handlungsablauf erscheint. So ironisiert er den

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 313ff.

¹⁴⁶ Vgl. dazu ausführlich Jasinski: *Les années romantiques*, S. 102-113.

bürgerlichen Schaffensprozess, der sich als Abfolge einzeln zu erbringender Arbeitsschritte darstellt.

Wurde der hier dargestellte Bruch mit den Konventionen auch als solcher empfunden? Camp, Bergerat und Jasinski berichten, dass *Albertus* bei seinem Erscheinen für Aufsehen gesorgt habe.¹⁴⁷ Die Zeitschrift *Le Charivari* lobte das Werk noch für seine Individualität, Ironie, Nonchalance und den menschenverachtenden Dandysmus.¹⁴⁸ Der Begriff der Individualität deutet bereits darauf hin, dass dieses Werk seinen eigenen Regeln folgt und folglich eine Verletzung der literarischen Konventionen darstellte. Die *Revue de Paris* kritisierte dementsprechend: »à côté d'horribles et dégoûtants détails sont des peintures tellement lubriques que l'auteur s'est cru consciencieusement obligé de nous en prévenir.«¹⁴⁹ Diese abscheulichen und schlüpfrigen Details zwängen die Kritik dazu, die entsprechenden Passagen an ihrer Stelle zu belassen und selbst die bemerkenswertesten Teile nicht besprechen zu können.¹⁵⁰ Sie erkannte somit übertretene Tabubereiche in Gautiers Werk an. Er widme sich Details, die trotz der guten Arbeit nicht wiedergegeben werden können. Man kann nur vermuten, dass es sich hier um die Stellen handelt, an denen *Albertus* und *Véronique* intim werden, sowie um den lasziven Totentanz. Auch der Journalist und Schriftsteller Eugène de Mirecourt lobte *Albertus* zunächst, tadelte dann aber ebenfalls die »scènes immorales, en tableaux lascifs«,¹⁵¹ womit er sich auf die gleichen Szenen beziehen dürfte - ein erneuter Fall von Tabuisierung. Faguet nannte *Albertus* gar ein Nichts,¹⁵² Gautier verliere sich in makabren Fantasien und albernen Teufeleien.¹⁵³ Indem dem Werk jegliche Seriosität und vor allem Inhalte abgesprochen wurden, wurde die darin enthaltene Gesellschaftskritik negiert. Gautier postulierte in *Albertus* eine Abkehr von den offiziellen Mächten: der adligen Gesellschaft und dem Bürgertum, die in der Julirevolution um die Macht

¹⁴⁷ Vgl. Camp: *Théophile Gautier*, S. 159; Bergerat: *Théophile Gautier*, S. 46; Jasinski: *Les années romantiques*, S. 119.

¹⁴⁸ Anonymus: "Albertus, ou, l'âme et le péché. Légende théologique, par Théophile Gautier." In: *Le Charivari*. (16.01.1833), S. 1-2.

¹⁴⁹ Vgl. Anonymus: "Album. Albertus, ou l'âme et le péché." In: *Revue de Paris* 44 (1832), S. 194-195, hier S. 195.

¹⁵⁰ Vgl. ebd.

¹⁵¹ Mirecourt, Eugène de: *Théophile Gautier*. Paris 1855, S. 46.

¹⁵² Vgl. Faguet: *Théophile Gautier*, S. 296.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 305.

stritten, sowie der Kirche. Als Alternative offerierte er die Künstlerexistenz, die jedoch dadurch bedroht, dass sich der Künstler keine Einschränkungen erlaubt. Auch diese Existenzmöglichkeit wurde von Gautier verworfen, da sie von der Gesellschaft entfremde und somit keine wirkliche Alternative darstellt. Was bleibt, ist somit tatsächlich ein Nichts: die Erkenntnis, dass das Leben ohne Sinn ist und die Zeit nur langsam verrinnt, was im Ennui spürbar wird. Dies spiegelt die kulturpessimistische Lebenseinstellung, die sich in Gautiers Briefen findet.

iii. Die Jeunes-France

Der Begriff der Jeunes France wurde 1831 von der Zeitschrift *Le Figaro* geprägt, die sich in mehreren Artikeln der Beschreibung dieses Typus annahm,¹⁵⁴ die vorrangig negativ ausfällt. Was ihn zunächst ausmache, sei seine Vermischung von Talenten, also der künstlerische Dilettantismus: Der typische Jeune France sei Maler und Schriftsteller zugleich.¹⁵⁵ Er sei pessimistisch, makaber und düster eingestellt,¹⁵⁶ gehe auf dem Friedhof und in den Katakomben spazieren, berausche sich gern und in seiner Dichtung präge er einen ganz eigenen Stil ohne Verben.¹⁵⁷ Auch setze sich der Jeune France durch seine Kleidung und sein Verhalten bewusst vom Volk ab.¹⁵⁸ Zudem habe er eine tiefe Abneigung gegen Journalisten,¹⁵⁹ eine im Nachhinein höhnische Feststellung, da nahezu alle der Jeunes France irgendwann einmal journalistisch tätig waren, um ihr Einkommen zu sichern. Die Wohnung des Jeune France sei von exotischen und einzigartigen Dingen geprägt: Zerrspiegel, ausgestopfte Tiere, konservierte Föten, tödliche Waffen.¹⁶⁰ Der *Figaro* setzt in einem weiteren Artikel die

¹⁵⁴ Vgl. Anonymus: "Les Jeunes France." In: *Figaro* 242 (30.08.1831), S. 1-2; Anonymus: "Les dames Jeunes Frances." In: *Figaro* 246 (03.09.1831), S. 1-2; Anonymus: "Le festin des Jeunes France." In: *Figaro* 253 (10.09.1831), S. 1-2; Anonymus: "Ameublement des Jeunes Frances." In: *Figaro* 255 (12.09.1831), S. 2; Anonymus: "Le Jeune France en voyage." In: *Figaro* 277 (04.10.1831), S. 2-3; Anonymus: "Les romantiques à la suite." In: *Figaro* 292 (19.10.1831), S. 3-4 und Anonymus: "De quelques mots neufs." In: *Figaro* 305 (02.11.1831), S. 3.

¹⁵⁵ Vgl. Anonymus: Les Jeunes France, S. 1.

¹⁵⁶ Vgl. ebd.

¹⁵⁷ Vgl. ebd.

¹⁵⁸ Vgl. ebd.

¹⁵⁹ Vgl. ebd.

¹⁶⁰ Vgl. Anonymus: Ameublement des Jeunes Frances, S. 2.

Romantiker mit den Jeunes-France in Verbindung.¹⁶¹ Gautier hatte diesen Künstlertypus bereits in *Albertus* beschrieben. Die Vorliebe für das Exzentrische, das Makabre und den Tod wurde darin, wie auch in seinem 1838 erschienenem Gedichtband *La comédie de la mort*, aufgegriffen. Eugène Renduel, der bereits *Albertus* verlegt hatte, gab die *Jeunes-France* nach Erscheinen der Artikel im *Figaro* bei Gautier in Auftrag.¹⁶² 1833 erschien das Buch, das ursprünglich als *Les Jeunes-France, décameron fashionable* angekündigt worden war,¹⁶³ ein Titel, der das Dandytum dieser Gruppe insinuiert. Er zeigt auch, dass der Band ein Spiegelbild dieser Bohème ist, was im Nachhinein auch von Sainte-Beuve bestätigt wurde, der es als »un album des modes, costumes et travestissement de ce temps-là«¹⁶⁴ bezeichnete. Die darin enthaltenen Geschichten stellen verschiedene Aspekte des Jeune-France vor, in denen sich der Konventionen verachtende Charakter spiegelt,



Illustration aus der Zeitschrift *La Caricature* vom 10. Dezember 1881 mit dem Untertitel »1830. LA JEUNE FRANCE. - Une mode diabolique qui dut vivement impressionner les femmes sensibles du temps: séduire par la terreur!«

¹⁶¹ Vgl. Anonymus: *Les romantiques à la suite*, S. 3. Zum Stil des Romantikers vgl. Maigrion, Louis: *Le Romantisme et la Mode d'après des documents inédits*. Paris 1911; zu den charakteristischen Eigenschaften der Romantik vgl. Maigrion: *Le Romantisme et les Mœurs*.

¹⁶² Vgl. Spoelberch de Lovenjoul, Charles de: *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*. 2 Bände, Bd. 1. Paris 1887, S. 177.

¹⁶³ Vgl. Jasinski: *Les années romantiques*, S. 135.

¹⁶⁴ Ebd., S. 166.

womit jeweils verschiedene bislang tabuisierte Bereiche betreten werden. Das Buch ist somit auch ein Panorama der Tabus der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Angesichts dieses kulturhistorischen Zeugnischarakters und der sich entzündenden Kritik am Werk wird deutlich, welche Verhaltensweisen der romantischen Generation im Blickpunkt der Kritik standen. Die Zeitschrift *Le Temps* kritisierte die *Jeunes-France* für das Übermaß an Orgien, anzüglichen Witzen und Wortspielen.¹⁶⁵ Gautiers Prosa sei eine permanente Kampfansage an die Gesellschaft, dem Buch mangle es an Sittlichkeit.¹⁶⁶ Gautier widersetzte sich somit offenbar den literarischen Konventionen. Zudem wurde seine Gleichgültigkeit beklagt, welche die fatalste moralische Krankheit der Zeit sei.¹⁶⁷ Die Kategorisierung der Gleichgültigkeit als Krankheit legte den Grundstein für die spätere Theorie der Entartung, in welcher der Ennui als Symptom vorgebracht wurde. Es bringt aber auch die Gefahr zum Ausdruck, welche die bürgerliche Öffentlichkeit darin sah, denn ein gleichgültiges Individuum macht keinen Unterschied zwischen Gut und Böse, Richtig oder Falsch. Es bedeutet zugleich einen Kontrollverlust der offiziellen Moralwächter. Die gesellschaftliche Verankerung und Verinnerlichung der Werte ist in Gefahr, wenn diese Gleichgültigkeit um sich greift. Balzac wies darauf hin, dass mangelnde Entfaltungsmöglichkeiten die Jugend zu einem Pulverfass werden ließen.¹⁶⁸ Solange die Gesellschaft der Jugend keine Handlungsoptionen bot, wurde die Situation immer angespannter. Der Abend von *Hernani* ließ dieses Fass explodieren und es quoll noch einige Jahre ungehindert daraus hervor. Die Boheme wurde zu einer Subkultur mit eigenen Konventionen und erweiterte so die gesellschaftlichen Strukturen, die zuvor kaum Schlupflöcher zwischen Adel, Klerus, Groß- und Kleinbürgertum sowie Unterschicht boten.

Die Tabuverletzungen der *Jeunes-France* werden auch an Joseph Prudhommes Kommentar erkennbar:

»imaginez-vous l'intempérance de paroles et de la liberté d'un homme gorgé de vin, qui discute la morale avec toute l'autorité et la précision

¹⁶⁵ Vgl. Anonymus: "Les Jeunes France, romans goguenards, par Théophile Gautier." In: *Le Temps* (12.09.1833), S. 1.

¹⁶⁶ Vgl. ebd.

¹⁶⁷ Vgl. ebd.

¹⁶⁸ Vgl. Balzac: Z. Marcas, S. 439.

d'un ivrogne; imaginez-vous encore les moeurs libidineuses d'un mauvais lieu, l'aisance de manières d'un roué de cabare, car nous n'osons pas dire les mots propres, et vous pourrez a peu près vous faire une idée de ce que peut être le roman goguenard.«¹⁶⁹

Prudhomme verwies den Leser auf seine eigene Vorstellungskraft, da er die Worte nicht zu äußern wagte, welche die Handlungen der Erzählungen beschreiben. Gautiers Buch korrumpiere selbst die tugendhaftesten Menschen,¹⁷⁰ es stellt sich also als ein sittenschädigendes Buch dar.

Auch der *Figaro*, die Zeitschrift, die sich zwei Jahre zuvor noch über den Typus des *Jeune France* lustig gemacht hatte, attackierte das Buch. Gautier habe Freude daran, schamhafte Leser durch die Rohheit seiner Ausdrücke und seine skurrilen und schlüpfrigen Gedanken zu erschrecken.¹⁷¹ Er hätte sich verschleierter ausdrücken sollen, weniger offensiv und deutlich als es das romantische Programm vorschreibt. Die Journalisten hätten gar eine Anklage wegen Gottlosigkeit vorbereitet,¹⁷² eine Aussage, die in ihrer Referenz auf die Blasphemie an die unberührbare Heiligkeit des religiösen Tabus gemahnt, was die Stärke dieser Verletzung deutlich hervorhebt. Die Zeitschrift lobte Gautier dennoch für die gelungenen Dialoge voller Schlagfertigkeiten und Paradoxa, den ironischen und beißenden Ton, die Parodie des gegenwärtigen Stils: »C'est un panorama des folies du jour, un catalogue des extravagances du siècle.«¹⁷³ Es war Gautier offenbar gelungen, die Torheiten der Zeit literarisch festzuhalten. Wie zuvor in *Albertus* hatte Gautier auch hier wieder zahlreiche Motive anderer Werke - unter anderem von Prosper Mérimée, Laurence Sterne, Paul de Musset, E.T.A. Hoffmann und Walter Scott - verarbeitet, was bis in die Namen der Protagonisten reicht.¹⁷⁴ Die Aneinanderreihung verschiedenster Motive zeugt von einem Dilettantismus, der Ausdruck von Gautiers Vorliebe zum Müßiggang ist. Das Buch ist ein Amalgam fiktiver und realer Erfahrungen im Kreise der Künstlerfreunde. Zahlreiche intertextuelle Bezüge und Parallelen zu Gautiers eigener Person sowie den anderen Mitgliedern des

¹⁶⁹ Zitiert nach Jasinski: *Les années romantiques*, S. 163.

¹⁷⁰ Vgl. ebd.

¹⁷¹ Vgl. Anonymus: "Les Jeunes France. Romans goguenards, par M. Th. Gauthier [sic]." In: *Figaro* 257 (07.09.1833), S. 2-3, hier S. 3.

¹⁷² Vgl. ebd.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Vgl. Jasinski: *Les années romantiques*, S. 141f.

petit cénacle weisen auf einen hohen friktionalen Gehalt hin. So bestätigt Gautier in seinen Memoiren, dass beispielsweise die Figur Elias Wildmanstadius von Célestin Nanteuil inspiriert sei.¹⁷⁵ Auf friktionale Bezüge verweist auch die Ähnlichkeit der Namen Théophile und Théodore in "Sous la table". Die Parallelen bestätigen sich zudem in Théodores Charakterisierung als sanftmütig, phlegmatisch und gesetzt,¹⁷⁶ die mit der des Autors im Vorwort übereinstimmt. Dies ist als früher Hinweis auf Gautiers baldigen Rückzug aus dem Kampf mit der öffentlichen Meinung zu lesen: Ein *Jeune France* steht konstant im Zentrum der Aufmerksamkeit, er tritt der Gesellschaft kühn entgegen. Gautier wünschte sich in späteren Jahren dagegen nur, in Ruhe gelassen zu werden, eine Argumentation, die schon im Vorwort zu den *Jeunes-France* auftritt. Der friktionale Charakter bezeugt sich auch in den wiederholten Versicherungen des Erzählers, eine wahre Begebenheit zu schildern sowie deren häufige Datierung um 1830. Albert George berichtet, dass die Erzählung "Le bol de punch" eine der Orgien des *petit cénacle* von 1831 dokumentiere.¹⁷⁷

1. Die Umkehr der Tugend

Der Titel der ersten Geschichte der *Jeunes-France*, "Sous la table. Dialogue bachique sur plusieurs questions de la haute morale" verweist bereits auf die Thematisierung moralischer Sujets. Die im Titel betonte hohe Moral wird sofort ironisiert, denn das Gespräch darüber findet unter einem Tisch statt - die Beteiligten sind betrunken, wie das Adjektiv 'bacchantisch' deutlich macht. Der Erzählband beginnt entsprechend aufrührerisch: Die Tugend wird – anhand eines einleitenden Zitats – für tot erklärt, da sie im neuen Jahrhundert unangebracht sei. Die Zeit habe sich gewandelt und die Welt stehe vor einem Nichts. Was bleibt, sei das *carpe diem*: trinken, leben, lieben und fröhlich sein.¹⁷⁸ So beginnt die Geschichte über zwei betrunkene *Jeunes-France*, Théodore und Roderick, die sich zu einem Frauentausch entscheiden. Roderick beklagt sich über seine allzu tugendhafte Geliebte. Théodore versteht ihn nicht. Auf die Frage, was die Tugend sei, antwortet er

¹⁷⁵ Vgl. Gautier, Théophile: *Histoire du romantisme*. Paris 1874, S. 53.

¹⁷⁶ Vgl. Gautier: *Les Jeunes-France*, S. 39.

¹⁷⁷ Vgl. George, Albert J.: *Short Fiction in France*. Syracuse 1964, S. 173. Dass Gautier sich häufig in den Personen seines Frühwerks ausdrückt, betonte auch Jasinski: *Les années romantiques*, S. 116. Zu weiteren Friktionen in den *Jeunes-France* vgl. Hörner: *Behauptung des Dandys*, S. 143-156.

¹⁷⁸ Vgl. Gautier: *Les Jeunes-France*, S. 25.

nur »Que sais-je?«¹⁷⁹ Roderick stellt sich die Tugend als ein unendlich verlängertes Nein dar,¹⁸⁰ also als eine Abfolge von Verboten, eine permanente Markierung des Tabubereichs.

»Oui, mon ami, la vertu est essentiellement négative. Être vertueux, qu'est-ce autre chose que dire non à tout ce qui est agréable dans cette vie, qu'une lutte absurde avec les penchants et les passions naturelles, que le triomphe de l'hypocrisie et du mensonge sur la vérité? Quand les États reposaient sur des fictions, il y avait besoin de vertus fictives, sans quoi ils n'auraient pu vivre; mais, dans un siècle aussi positif, sous une monarchie constitutionnelle, entourée d'institutions républicaines, il est indécent et de mauvais ton d'être vertueux.«¹⁸¹

Die Tugend bedeute eine Negierung der natürlichen Neigungen und Leidenschaften und somit eine Existenz, in der das Ich gefangen ist und die Individualität sich nicht entfalten kann. Roderick bezeichnet die Tugenden als fiktiv, worin sie dem Tabu gleichen, das sich nicht logisch erklären lässt. Man befolgt ein Tabu aufgrund einer Konvention. Ebenso befolgt man Tugenden, die nach der hier gegebenen Definition, welche die Tugend als eine Abfolge von Verboten darstellt, einem Tabu gleichkommen. Durch ihre Verbote markiert die Tugend die gesellschaftlichen Tabubereiche. Die Tabuisierung sei jedoch nicht länger nötig, da sie nur noch oberflächlich existiere und ihre Magie verloren habe. Nachdem die Menschen ihren Glauben in diesem sachlichen Jahrhundert ablegten, verlor das Tabu seine magische Kraft. Es wandelte sich zur Negativkonvention, die in der Tugend ihren positiven Ausdruck fand. Da die Welt zunehmend rationalisiert wird und das Tabu damit entmachtet, wird es nur noch scheinbar, hinter eine Fassade der Heuchelei und Lüge, geachtet. Doch diese Fassade sei in einem aufgeklärten Zeitalter, in dem jedem Bürger Freiheitsrechte zukämen, eigentlich unnötig, da jedem das Recht zustehe, (in einem gewissen Rahmen) nach eigenem Gutdünken zu leben. Zudem basiere das gesellschaftliche System auf Fortschritt und Erkenntnis. Die Gefahr eines Zusammenbruchs der gesellschaftlichen Strukturen im Falle der Erkenntniserweiterung seiner Mitglieder sei somit gebannt. Im Gegenteil, es sei sogar unschicklich, sich dem Fortschritt zu verschließen. Die Tugend sei damit nicht länger notwendig.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 28.

¹⁸⁰ Vgl. ebd.

¹⁸¹ Ebd.

Roderick unterscheidet im weiteren Gesprächsverlauf zwischen geistiger und körperlicher Liebe. Letztere, die von den christlichen Konventionen tabuisiert werde, sei für ihn eine ganz verständliche Folge der Sinnenreize. Auch habe eine Frau, die körperlich liebt und sich ohne Zwänge hingibt, ihre Tugend seiner Meinung nach noch nicht verloren. Im Gegenteil, nur völlige Hingabe sei tugendhaft. Untugendhaft sei eine Frau erst, wenn sie betrügt oder sich nur aus Berechnung hingebet.¹⁸² Damit kritisiert Roderick die Verlogenheit einer Gesellschaft, in der die Menschen einander zu ihrem Vorteil manipulieren. Die bürgerliche Tugend stellt sich ihm als Lüge dar. Die Frau, die von der christlich-bürgerlichen Gesellschaft als tugendhaft gelobt wird, bringt Roderick zur Verzweiflung. Sie sei äußerlich immer zuvorkommend und verständnisvoll, doch innerlich kalt und erstarrt.¹⁸³ Sie sei der wahren Liebe nicht fähig, da sie sich weder geistig noch körperlich ohne Reue hingeben könne. Die tugendhafte Frau sei immer schuldbehaftet, weil sie davon überzeugt ist, eine Sünde zu begehen und damit konstant einem Tabu erliegt, dessen Überschreitung sie mit einem schlechten Gewissen straft. Die Liebe bedeutet für sie Sünde und so kann sie sich nicht vorbehaltlos hingeben. Roderick verachtet diese angeblich tugendhaften Frauen, da sie lügen, indem sie sich verstellen. Er sucht dagegen eine Frau, die aufrichtig liebt und sich nicht schämt, ihrer Liebe Ausdruck zu verleihen. Tugend bedeutet somit in Gautiers Definition Ehrlichkeit und Natürlichkeit, wodurch die herkömmliche Definition, der romantischen Ironie entsprechend, ins Gegenteil verkehrt wird. Die Argumentation Rodericks zielt darauf ab, den Leser zu erstaunen, denn der bürgerliche Leser wünscht sich eine tugendhafte Frau und Rodericks Entsetzen über eben diese frappiert zunächst. Noch erstaunlicher mutet die Behauptung an, dass die im bürgerlichen Sinne tugendhafte Frau die eigentlich problematische sei, während einzig die untugendhafte Frau charmant sei. Trotz einiger Bemerkungen, die den bürgerlichen Leser zusätzlich verärgern - so stellt Théodore den bürgerlichen Perückenmacher auf eine Stufe mit dem Zuhälter¹⁸⁴ - folgt er einer stichhaltigen Argumentation, die den Leser verwirrt zurück lässt, denn der Erzähler schlägt den bürgerlichen Leser mit seinen eigenen Waffen: dem Loblied auf den Fortschritt, der auf dem moralischen Gebiet Halt macht. Das bürgerliche Wertesystem wird so auf den Kopf gestellt. Die bürgerliche

¹⁸² Vgl. ebd., S. 30.

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 38.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 32.

Tugend wird als Lüge entlarvt, weil der durch sie definierte Tabubereich zu Schuld- und Reuegefühlen führt, welche die Sinnlichkeit immer als etwas Verbotenes erscheinen lassen. Frauen, die dagegen mit dem Fortschritt gehen und sich den überkommenen Tabus nicht länger unterwerfen, können ohne Reue und aufrichtig lieben. Rodolphe überträgt den bürgerlichen Fortschrittsglauben somit auf den moralischen Bereich, der noch von den alten Vorstellungen geprägt ist. Damit wählt er eine Argumentationslogik, der sich der Leser nicht entziehen kann und die ihm die eigene Heuchelei vor Augen führt.

2. Die fehlende Kraft zum Tabubruch

"Onuphrius" erzählt die Geschichte des gleichnamigen Malers und Dichters, der dem Wahnsinn verfällt. Onuphrius erscheint zunächst recht sorglos als Flaneur. Er ist Anfang zwanzig, wie auch Gautier zu jener Zeit, von blassem und müdem Aussehen und im Besitz von zwei oder drei Freunden, wie sich auch der Autor im Vorwort zu *Albertus* beschreibt. Er verachtet alles Bürgerliche und erscheint einzigartig und bizarr, denn er ist Jeune France und Romantiker, kleidet sich mittelalterlich oder, wenn er in Gesellschaft geht, auf gesuchte Weise:¹⁸⁵

»comme tous les artistes (quand ils ne sont pas sales à faire peur), Onuphrius était recherché dans sa mise, non que ce fût un fashionable, mais il cherchait à donner à nos pitoyables vêtements un galbe pittoresque, une tournure moins prosaïque.«¹⁸⁶

Die Kleidung spielte für diese Generation eine wichtige Rolle, sie diente der Abgrenzung vom Bürgertum und war zugleich visueller Ausdruck des Künstlertums. Onuphrius fehlt zwar der Mut, in mittelalterlicher Kluft auf die Straße zu gehen, doch er ist bemüht, seinen eigenen Stil zu finden. Die Jeunes-France schufen sich mittels der Bohème ein eigenes Milieu abseits des Bürgertums, dem sie zum größten Teil selbst entstammten. Bei der Ausgestaltung ihrer Individualität griffen sie auf historische Epochen und fremde Kulturen zurück, die als exotisch galten. Die innere Abgrenzung brauchte deutliche Zeichen, die sich unter anderem in bizarren und exotischen Kleidungsstücken fanden.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 60.

¹⁸⁶ Ebd.

Onuphrius hat eine Vorliebe für alles Übernatürliche, Geheimnisvolle und Fantastische, der Teufel ist in seinen Werken allgegenwärtig und doch fürchtet er sich vor dieser Unterwelt. Die meisten Leute halten ihn für einen Verrückten oder »un original, ce qui ne vaut guère mieux«. ¹⁸⁷ In seiner Originalität steht er recht allein, denn im Allgemeinen denken die Menschen, was sie denken sollen, wie der Erzähler im weiteren Verlauf anlässlich einer romantischen Ausstellung bemerkt:

»Les bourgeois allaient, venaient, se coudoyaient, se marchaient sur les pieds, ouvraient ses yeux hébétés, se consultaient les uns les autres comme des gens dont on n'a pas encore fait l'avis, et qui ne savent ce qu'ils doivent penser et dire.« ¹⁸⁸

Das Schubladendenken lasse die Bürger bei Neuerungen verwirrt zurück, sie können diese nicht einordnen und trauen ihrem eigenen Empfinden nicht, was die Angst vor der Originalität nur bestätigt. Onuphrius' Sprache ist humorvoll und bissig. In der Gesellschaft zeigt er eine so perfekte Verachtung dessen, was alle bewundern, dass er sich viele Feinde macht. Seine Originalität stempelt ihn zum Außenseiter. Eine überbordende Fantasie hat Onuphrius von der Welt entfremdet: »Aussi peu accoutumé qu'il était à vivre de la vie réelle, il ne savait comment s'y prendre pour mettre son idée en action«. ¹⁸⁹ Wie in *Albertus* entwirft Gautier hier einen Protagonisten, der der Wirklichkeit entrückt ist, sich in eine Welt der Fantasie flüchtet und daran zugrunde geht. In beiden Geschichten wird der Tod der Personen von einem Dandy-Teufel verursacht. Onuphrius' erstes unheimliches Erlebnis vollzieht sich bei einer Verabredung mit seinem Modell Jacintha. Er verspätet sich unwissentlich, wobei sich die Präsenz des Teufels bereits andeutet: »il faut que quelque diable se soit amusé à pousser ces aiguilles«. ¹⁹⁰ Das zweite unheimliche Ereignis ist ein plötzlich auftauchender Schnurrbart auf dem Porträt von Jacintha und die Unbrauchbarkeit seiner Arbeitsutensilien. ¹⁹¹ Schließlich, Onuphrius will das Porträt gerade beenden, legt sich ein Fussel auf das Bild, dessen Makel

¹⁸⁷ Ebd., S. 43.

¹⁸⁸ Ebd., S. 56.

¹⁸⁹ Ebd., S. 45.

¹⁹⁰ Ebd., S. 41.

¹⁹¹ Vgl. ebd.

Onuphrius nicht beseitigen kann.¹⁹² Doch außer Jacintha und ihm befindet sich niemand im Atelier. Onuphrius kommt schließlich zu der Überzeugung, der Teufel sei hinter ihm her. Am Abend besucht er einen Bekannten. Während sie Dame spielen, bemerkt er einen rubinbesetzten, mageren Finger, der in einer Klaue endet und seine Spielsteine über die weiße Linie stößt, um ihn verlieren zu lassen.¹⁹³ Onuphrius' Wahnvorstellungen nehmen zu. Am nächsten Tag sieht er den Mann mit dem Rubinring aus einem Spiegel seines Ateliers steigen. Er nimmt Onuphrius die Schädeldecke ab, so dass alle Gedanken entfliegen.¹⁹⁴ Am Abend besucht Onuphrius eine Soirée. Diese ist wie die fashionablen Feste in *Albertus* in prächtigen, rauschenden und verführerischen Worten beschrieben. Auch hier ist der Teufel involviert. Er tritt abermals als Dandy in Erscheinung: elegant, im Stil der Zeit gekleidet und verführerisch schön. Doch sein Wesen ist von Ironie, Verachtung und Bosheit geprägt, sein Auge erscheint wie das eines Vampirs, auch ist er blass wie ein solcher.¹⁹⁵ Im Gespräch mit den Damen zeigt er sich pikant und dreist, wie es einem Dandy gebührt. Die dandystische Überlegenheit zeigt sich in diesem Teufel, der seinen Stolz nicht verbergen kann: »tout trahissait en lui, malgré la politesse de ses manières et l'humilité de ses discours, des pensées d'orgueil qu'il aurait voulu réprimer.«¹⁹⁶ Er trägt zudem ein scharlachrotes Wams, das stark an Gautiers eigenes anlässlich der *Hernani*-Aufführung erinnert.¹⁹⁷ Onuphrius wird von der Dame des Hauses gebeten, ein Gedicht vorzutragen. Und nun passiert das Unfassbare: Der Teufel-Dandy stiehlt Onuphrius' Worte bevor sie die Ohren des Publikums erreichen können und setzt ihm stattdessen eine fade Masse, die Verse von klassischen Dichtern, in den Mund.¹⁹⁸ Die klassische Dichtung als eine Tortur des Teufels darzustellen, ist ein unmissverständlicher Ausdruck der Verachtung. Onuphrius stirbt schließlich an dieser Erniedrigung; sie treibt ihn in den endgültigen Wahnsinn, dem er bald erliegt.

¹⁹² Vgl. ebd., S. 47f.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 49.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 59.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 61.

¹⁹⁶ Ebd., S. 62.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 64.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 63.

Wie der Teufel ist auch der Dandy gefürchtet, seine intellektuelle Überlegenheit gebietet Achtung. Das Wort ist seine Waffe. Ironischerweise versetzt der Teufel Onuphrius den letzten Stoß, indem er ihm seine romantischen Verse klaut und durch klassische ersetzt. Die zahlreichen friktionalen Bezüge zwischen Onuphrius, dem Teufel und dem Autor erlauben die Interpretation, dass in dieser Inszenierung Gautiers Befürchtung Ausdruck findet, den romantischen Kampf gegen die Gesellschaft nicht aufrechterhalten zu können. Die provozierenden romantischen Verse finden nicht das Ohr der Öffentlichkeit, stattdessen begeistern sich die Zuhörer am klassischen Material. In diesem Verlust der eigenen Gedanken und Worte spiegelt sich der Anpassungsdruck der Konventionen.

Gautiers Zerrissenheit zeigt sich überdies in der Gestaltung zweier Persönlichkeiten in einer Rahmenhandlung des Wahnsinns. Onuphrius ist Jeune-France, sprich Künstlerdandy, wohingegen der Teufel den klassischen Dandy englischer Prägung vorstellt. Dessen Kaltblütigkeit und Skrupellosigkeit fehlen Onuphrius. An ihm wird Gautiers eigene Empfindsamkeit deutlich, welche ihm die Kraft für den aktiven Kampf gegen die Konventionen der klassischen Dichtung und der bürgerlichen Gesellschaft nahm. Gautier wie Onuphrius fehlt die innere Stärke, die für den dandystischen Lebensstil notwendig ist. Für Gautier spielte die Kunst Zeit seines Lebens eine größere Rolle als die offene Zurschaustellung seiner Verachtung der Gesellschaft. Wie Onuphrius und Albertus präferierte er die Zurückgezogenheit in der Illusion vor der realen Welt. Der hohe friktionale Gehalt zeigt sich daran, dass Onuphrius, während er lebendig begraben ist, ein Gedicht ersinnt, das den Titel "La vie dans la mort" trägt.¹⁹⁹ Dieses Gedicht erschien kurz nach der Veröffentlichung der *Jeunes-France* und wurde 1838 in dem Gedichtband *La comédie de la mort* veröffentlicht. Bezeichnend ist auch die Tatsache, dass Onuphrius dieses Gedicht aus purer Langeweile ersinnt. Die Kunst scheint ihm, wie Gautier, sehr leicht von der Hand zu gehen, denn der Autor bemerkt im Vorwort, dass es kaum Kunstfertigkeit brauche »pour faire cent poèmes épiques et vingt chars retées de tragédies en cinq actes et en vers.«²⁰⁰ Auch auf der Erzählebene wird der friktionale Bezug erkennbar. So spricht der Erzähler von Onuphrius als seinem armen Freund,²⁰¹ wie um die Wahrhaftigkeit der

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 54.

²⁰⁰ Ebd., S. 22.

²⁰¹ Vgl. ebd., S. 67.

Geschichte zu belegen. Er endet mit einer aberwitzigen Beschimpfung des Lesers, dem das Ende dieser außerordentlichen Geschichte - also der Tod Onuphrius' - ganz gemein erscheinen müsse: »Prenez-la ou laissez-la, je me couperais la gorge plutôt que de mentir d'une syllabe.«²⁰² Der so in Erscheinung tretende auktoriale Erzähler beansprucht, eine wahre Geschichte erzählt zu haben, was die Theorie bestärkt, dass Gautier eigene Erfahrungen in die Komposition der Geschichte einfließen ließ. Jasinski wies schließlich darauf hin, dass der Dandy-Teufel Petrus Borel gleiche,²⁰³ einem Mitglied des *petit cénacle* um Gautier.

Onuphrius stirbt, da er Realität und Fiktion nicht länger unterscheiden kann. In seiner Vorliebe für Mystisches werden ihm literarische Figuren real. Gautier deutet damit erneut an, dass die Kunst keine wirkliche Fluchtmöglichkeit bietet. In Anbetracht der Parallelen wird die Angst vor dem eigenen Scheitern offenbar. Die äußere Welt existiert, die Konfrontation mit der Realität kann nicht vermieden werden. Eine unabhängige Kunst, wie sie im *L'art pour l'art* gefordert wird, ist von vornherein unmöglich. Der Teufel-Dandy versinnbildlicht die Angst vor dem Versagen in der Realität. Diese Bedrohung wiederholt sich in einem Traum Onuphrius', in welchem sein Tod vorausgedeutet wird. Nach seinem Tod bemächtigt sich ein Freund seines Bildes, seines Theaterstückes und seiner Freundin und feiert damit große gesellschaftliche Erfolge. Der Autor betont im Vorwort - wie der Erzähler in seinen Kommentaren -, dass er seine Kunst nicht als solche sieht, sondern sie eher nebenher betreibt. In der finanziell unsicheren Lage, in der sich Gautier Zeit seines Lebens befand, wird diese Kunst jedoch überlebensnotwendig. Die Angst vor dem Scheitern und der Erfolglosigkeit ist somit existentiell. Der Dandy ist folglich das Idealbild dessen, was Gautier sein will und doch nicht sein kann, da sich sein Charakter der konstanten Präsenz des Dandys in der Öffentlichkeit widersetzt und ihm, aufgrund der Notwendigkeit, mit der Kunst finanziell erfolgreich zu sein, die Leichtigkeit der dandystischen Existenz fehlt. Der Dandy bringt seine Verachtung subtil und doch offen zum Ausdruck, er manipuliert die Menschen zu seinem Vorteil und bleibt selbst unangreifbar. Gautier war dieser permanenten Kraftanstrengung nicht fähig, die mit dem steten unkonventionellen Verhalten und der Überschreitung geltender Tabus einher ging.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Vgl. Jasinski: *Les années romantiques*, S. 144.

3. Dandystische Originalität vs. Snobismus

Die Karikatur der Bürger sowie der Klassiker wird in "Daniel Jovard" fortgeführt. Dieser ist der Sohn eines Händlers und vor seiner Bekehrung zum Jeune-France unauffällig, glatt und absolutes Mittelmaß, ein Junge

»que ses ennemis auraient été embarrassés de calomnier, et dont ses amis auraient eu grand'peine à faire l'éloge. Il n'était ni laid ni beau [...] Dire qu'il avait bonne tournure, ce serait mentir; dire qu'il avait mauvaise tournure, ce serait mentir aussi. Il n'avait pas de tournure à lui, il avait celle de tout le monde: c'était le représentant de la foule, le type du non-type, et rien n'était plus facile que de le prendre pour un autre.«²⁰⁴

Daniel ist der Bürger par excellence - absoluter Durchschnitt. Fast scheint es, als würde er überhaupt nicht existieren, so perfekt reiht er sich in das Einheitsgrau ein. Daniel erscheint ebenso langweilig wie der Autor im Vorwort. Eleganz, Würde und Mode, die Insignien des Dandytums, fehlen ihm vollkommen. In Literatur, Politik, Religion und Kunst orientiert er sich an den Klassikern. Er ist somit höchst unfortschrittlich und reaktionär. Doch Daniel wird eine ähnliche Metamorphose erleben wie der Autor im Vorwort: vom Bürger zum Jeune-France. Er wird ein glühender Anhänger der Romantik, als er eines Tages seinen alten Schulkameraden Ferdinand von C*** trifft, der sich als Jeune-France auszeichnet und sich der Bekehrung Daniels annimmt. Während Brummell dafür berühmt war, seine Kragen durch Stärke gesteift zu haben, ist es eine der ersten Aktionen des bekehrten Daniel Jovard, die seinen abzuschneiden, denn er betrachtet sie als Symbole der kleinkarierten, engen Gedanken der Traditionsverfechter.²⁰⁵ Auch hier zeigt sich eine Parallele zum Autor, der im Vorwort gesteht, sich über jene lustig zu machen, die einen bürgerlichen Hemdkragen tragen.²⁰⁶ Im Gegensatz zum *Figaro*, der zwar bereits Parallelen zwischen dem Jeune-France und dem Romantiker ausmachte, beide aber noch trennte, sind die beiden Erscheinungen bei Gautier identisch: Ein Jeune-France ist ein Romantiker. Ferdinand, der Daniel

²⁰⁴ Gautier: Les Jeunes-France, S. 69.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 78.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 22.

bekehren wird, ist ein »beau de la nouvelle école«,²⁰⁷ ein »merveilleux«,²⁰⁸ ein »dandy« und »fashionable«,²⁰⁹ exzentrisch, gesucht und gewagt nachlässig gekleidet, so dass er alle Blicke auf sich zieht, was ihn jedoch nicht im Geringsten zu tangieren scheint. Im Gespräch zeigt er sich kaltblütig und eloquent. Ferdinand trägt eine Weste von eklatanter Farbe, eine erneute Anspielung auf Gautiers eigene am *Hernani*-Abend.²¹⁰ Auch Ferdinands Wohnung gleicht ganz der eines Jeune-France wie sie im *Figaro* beschrieben worden war: Möbel aus der Zeit Louis XIII., fernöstliche Gegenstände, fremdartige Waffen, dämonische Malereien.²¹¹ Auch in dieser Geschichte lässt sich die dandystische Erzählstruktur beobachten: Der auktoriale Erzähler lässt den Leser seine Geringschätzung spüren, indem er von vornherein davon ausgeht, dass dieser sich über die Unwahrscheinlichkeit empören wird, einen Jeune-France im Théâtre Français bei einer klassischen Aufführung anzutreffen,²¹² woraufhin er ihm antwortet, dass ihm die Meinung des Lesers gleichgültig sei. Er greife unverschämt »dans une des pochettes de ma logique, pour vous la jeter au nez, la plus excellente raison qui ait jamais été alléguée par un homme ayant tort«²¹³ und mit dem sich der Leser nun zufrieden geben müsse. Der Erzähler gebiert sich als Dandy, der völlig unabhängig von den Erwartungen seiner Leserschaft nach eigenem Belieben agiert. Das klassische Buhlen um den Leser weicht einer Beschimpfung. Der hervorgebrachte Grund ist eine weitere Mokerie: Ferdinands Geliebte sei Schauspielerin am Théâtre Français und letzteres als Treffpunkt ideal, denn es sei der einsamste Platz, der sich finden lasse.²¹⁴ Das Theater als idealen Schauplatz geheimer Tête-à-têtes darzustellen, da ohnehin niemand klassischen Aufführungen beiwohne, stellt eine weitere schamlose Beleidigung des bürgerlichen Lesers dar.

Daniel und Ferdinand treffen sich im Foyer und unterhalten sich über das Stück. Ferdinand empört sich über Daniels Gefallen daran. Man müsse

²⁰⁷ Ebd., S. 72.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Ebd., S. 77.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 71.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 76.

²¹² Vgl. ebd., S. 72.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Vgl. ebd.

Mumie, Fossil, Institutsmitglied oder Archäologe in Pompeji sein, um an derartigen Hirngespinsten Gefallen zu finden,²¹⁵ womit die Rückständigkeit der Klassiker ironisiert wird. Darauf folgen amüsante, sehr bildreiche Vergleiche, welche die klassische Dichtung als kalt, schwülstig, miserabel und langweilig charakterisieren. Ferdinand betont, dass die Künstler vergangener Epochen immer ihrer Zeit gemäß gearbeitet hätten und dementsprechend nun unzeitgemäß seien.²¹⁶ Er spricht ihnen ihr Genie nicht ab, bemerkt aber, dass sich die Zeiten und damit auch die Ansprüche an die Kunst geändert hätten.

Die Schriftstellerei ist laut Ferdinand der einzige Beruf, für dessen Ausübung keine Ausbildung erforderlich sei. Die nun folgende Auffassung der schriftstellerischen Arbeit spiegelt die oppositionelle Haltung der Jeunes-France wider. Ferdinand wirft Daniel Naivität vor, da er glaubt, es ginge nur darum, seine Arbeit gewissenhaft auszuführen. Er weist auf den nun erlaubten Dilettantismus hin, denn heutzutage binde man ein Buch in drei Wochen, welches man in einer Stunde lese und in einer Viertelstunde wieder vergessen habe.²¹⁷ Der Jeune-France ist sich der Nutzlosigkeit seiner Dichtung absolut bewusst, worauf Gautier bereits im Vorwort zu *Albertus* hinwies. Er hat das Prinzip der Wegwerfgesellschaft, die mit der Industrialisierung entstanden war, früh erkannt:

»Voulez-vous faire un livre? prenez plusieurs livres, [...] Vous détachez un feuillet ici, un feuillet là, vous faites une préface et une postface, vous prenez un pseudonyme [...] Une chose qu'il faut soigner, ce sont les épigraphes.«²¹⁸

Dieses Prinzip der Collage hatte Gautier bereits in *Albertus* erprobt. Ferdinand betont, ein Jeune-France könne im Grunde jede Rolle spielen: den Träumer, den Heimeligen, den Künstler, den Dantischen, den Fatalen.²¹⁹ Es komme nicht darauf an, ein Meisterwerk zu schaffen, das über Generationen Bestand haben wird. Es gehe einzig darum, überhaupt gelesen zu werden. In dieser Argumentation kommt eine sehr pragmatische Denkweise zum Ausdruck. Der Jeune France strebt weniger nach Ruhm, als

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 73.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 73f.

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 74.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 79.

vielmehr nach einem erträglichen Auskommen. Ferdinand stellt sich und damit die Gruppe der Schriftsteller auf eine Stufe mit den Prostituierten, denn beide lebten von der Öffentlichkeit.²²⁰ Ziel sei es, in der Masse nicht unterzugehen, sondern sich zu verkaufen: »Notre but commun est de lui [le public] pomper son argent par toutes les cajoleries et les mignardises imaginables«. ²²¹ Die Literatur spiele die Rolle, prüde Menschen, die immer wieder an moralisch verwerflichen Orten vorbeigingen, ohne es wagen einzutreten, bei der Hand zu nehmen und sie in das »lupanar des libraires«²²² zu stoßen. Die Literatur braucht folglich den Skandal und die Tabuüberschreitung, um überhaupt öffentliche Beachtung zu finden. Die Zeitschriften seien dabei ein wichtiger Komplize. Ferdinand zieht sich nicht wie Albertus oder Onuphrius in eine Welt der Kunst zurück, sondern wählt einen pragmatischeren Ansatz, worin sich der Unterschied zwischen dem virilen und dem dekadenten Dandytum zeigt.

Gautier war sich der Abhängigkeit von dem ihm so verhassten Journalismus bewusst. In den Zeitungen der Epoche herrschte ein regelrechter Kampf zwischen den Anhängern der alten und der neuen Schule. Der Höhepunkt war 1833 zu beobachten. *Le Charivari*, Organ der romantischen Literatur, schrieb: »Ce n'est pas assez de la guerre civile politique, vous voulez la guerre civile littéraire? A votre aise! Si nous repoussons la première, nous acceptons la seconde.« ²²³ Die Romantiker waren Wagende, welche die neuen Möglichkeiten erprobten, die sich ihnen boten. Sie loteten in ihrer Dichtung neue Bereiche aus - und das waren oftmals tabuisierte Bereiche wie Ehebruch, Bi- und Homosexualität, Drogenmissbrauch, aber auch eigenständiges Denken und oftmals einfach nur die Enthüllung des gesellschaftlichen Scheins, hinter dem sich große Heucheleien und Perversionen verbargen, welche die Gesellschaft lenkten. Die romantische Dichtung stellt sich damit als ein einziger Tabubruch dar, indem sie das bisher Verhüllte enthüllte. Da sich die romantische Literatur in den meisten Fällen am zeitgenössischen Geschehen orientierte, wurde dem Leser somit quasi eine Anleitung zum Tabubruch gegeben. Dieser wurde bewusst herbeigeführt, um einerseits Aufmerksamkeit zu erregen

²²⁰ Vgl. ebd., S. 74.

²²¹ Ebd., S. 75.

²²² Ebd.

²²³ Zitiert nach Jasinski: *Les années romantiques*, S. 176.

und das Werk zu verkaufen.²²⁴ Zugleich erfolgte der Tabubruch automatisch durch die fehlende Bereitschaft der Romantiker, sich den Konventionen zu beugen, die sie für veraltet hielten. Von Ferdinand heißt es dementsprechend, er enthülle Daniel alle Geheimnisse seines Metiers und ließe ihn hinter den Schleier blicken,²²⁵ eine deutliche Metapher der Enttabuisierung. Diese Generation hatte keine Geheimnisse, sie versuchte nicht, etwaige Unschicklichkeiten zu verbergen. Die Kunst bot sich einer perspektivenlosen Generation als Freiraum an, wo die Gesellschaft versagte. Im Zuge einer Enttäuschung am Bestehenden musste etwas Neues erdacht werden. Der Erzähler spricht dementsprechend im Zusammenhang mit der Romantik von einer Bekehrungswut, »on vit de jeunes hommes employer à disserter le temps d'un rendez-vous qu'ils auraient pu employer à toute autre chose.«²²⁶ Durch die Verbindung mit dem Journalismus war die Taktik schnell erarbeitet. Die Enttäuschung schlug in Verachtung um und führte zur zielgerichteten Brüskierung, indem die Werte und Tugenden der bürgerlichen Gesellschaft - auch die aristokratische blieb nicht verschont - und der klassischen Kunst verspottet wurden und sie mit neuen Erscheinungen und Verhaltensweisen konfrontiert wurden, die nicht nur dazu dienten, den Bürger zu erschrecken, sondern sich außerdem gut verkaufen ließen. Die traditionelle Gesellschaftsordnung sah sich einem Herausforderer gegenübergestellt, der zahlreiche Zuläufer fand. Auch Daniel wird bekehrt: Ferdinand weckt in ihm »ces germes hérétiques de révolte et d'incrédulité qui sommeillent au fond de chaque conscience.«²²⁷ Es ist deutlich erkennbar, dass Gautier in dieser Erzählung auf reale Erfahrungen und den zeitgenössischen Kontext zurückgriff. Der Erzähler datiert die Geschichte auf 1828 und spricht explizit von einer wahrheitsgetreuen Schilderung.

Daniel wird schließlich zum leidenschaftlichsten Jeune-France und zum teuflischsten Romantiker.²²⁸ Die Gespräche mit Ferdinand haben ihn zum eigenständigen Denken angeregt. Ganz neue Perspektiven eröffnen sich ihm nun. Die geradlinige, stumpfsinnige und unhinterfragte Existenz als

²²⁴ Eine genaue Untersuchung der Kritiken und Kritiker wäre wünschenswert, um herauszuarbeiten, in welchen Fällen die Kritiker das romantische Anliegen mit einer vorgetäuschten Empörung unterstützten und wo diese echt war, kurz: wie diese Kritiken motiviert waren.

²²⁵ Gautier: Les Jeunes-France, S. 77.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd., S. 75.

²²⁸ Vgl. ebd.

dem klassischen Geschmack verpflichteter Bürger ist damit vorbei. Ein Leben der Selbstbestimmung kann beginnen. Doch kann es das wirklich, nachdem Daniel sein Leben lang konventionell agierte? Es ist offensichtlich, dass sich Gautier in der Figur des Daniel Jovard über die Klassiker und ihren Snobismus lustig macht. Er preist Daniel, der bereits mit all der Höhe seines Genies über diesen niederträchtigen Bürgern schwebt und sich dennoch naiv wundert, dass Ferdinand um elf Uhr morgens noch nicht wach ist.²²⁹

»Daniel fit comme les prudes: dès qu'elles ont failli une fois, elles lèvent le masque et deviennent les plus effrontées coquines qu'il soit possible de voir; il se crut obligé à être d'autant plus romantique qu'il avait été classique.«²³⁰

Die Beharrlichkeit, das verzweifelte Festhalten an der Tradition, der unbedingte Ernst, mit dem die Bürger das Leben betrachten, sind die zentralen Punkte der Kritik. Der Dandy begreift das Leben dagegen als Spiel, er weiß um die Nutzlosigkeit der Existenz und die Zwecklosigkeit der eigenen Werke. Ihm geht es um einen individuellen Lebensgenuss, ein ästhetisch motiviertes, unbeschwertes Dasein. Daniel ist dagegen ein Snob, der sich sein Leben lang an dem orientieren wird, was andere ihm diktieren. Er glaubt, Auffälligkeit sei der Weg zum Ruhm. Ebendieses Denken begründet den Unterschied. Die Überlegenheit des Dandys ist eine geistige, die sich eher in raffinierten Details als in plumpen Äußerlichkeiten zeigt. Von Daniel heißt es dagegen, sähe er jemanden in roter Weste, trüge er am nächsten Tag einen scharlachroten Frack.²³¹ Er wird von einem immensen Aufstiegsstreben geleitet, von der Angst unterzugehen, die der Dandy nicht kennt. Überdies will er berühmt werden, ein Bezug zur Gesellschaft, der mit der dandystischen Verachtung derselben nicht in Übereinstimmung zu bringen wäre. Daniel braucht für seine Berühmtheit jedoch zunächst ein Pseudonym, denn sein Name klingt ausgesprochen wie *jobard*, was *Dummkopf* bedeutet.²³² Seine sechs Monate lang währende Suche nach einem Pseudonym zeugt ebenfalls von mangelnder Originalität und Kreativität. Daniels verzweifelte Versuche, Berühmtheit zu erlangen,

²²⁹ Vgl. ebd., S. 76.

²³⁰ Ebd., S. 79.

²³¹ Vgl. ebd., 81. Ein erneuter friktionaler Bezug auf Gautiers rote Hernani-Westen.

²³² Vgl. ebd., S. 68.

sind jedoch nicht von Erfolg gekrönt. Er überlegt sogar, sich umzubringen, um erfolgreich zu sein - ein Gedanke, der in "Celle-ci et celle-là" erneut aufgegriffen wird und der unterstreicht, dass schon die aufstiegsversessenen Menschen jener Epoche nach den berühmten fünfzehn Minuten Ruhm gierten.

Am Ende bricht der Text ab und der Erzähler weist darauf hin, dem Leser durch diese Geschichte zeigen zu wollen, wie man zu Genie komme oder zumindest den Eindruck mache, über ebendieses zu verfügen. Gautier schrieb mit "Daniel Jovard" also eine Anleitung für den gesellschaftlichen Aufstieg. Der Erzähler verdeutlicht dabei zugleich den Unterschied zwischen Dandy und Snob. Die snobistischen Aufsteiger nehmen den dandystischen Habitus an, untergraben jedoch dessen Glaubwürdigkeit, da es ihnen an geistigem Anspruch mangelt. Die mangelnde Berühmtheit des Erzählers selbst liege darin begründet, dass er nicht berühmt sein wolle und zu stolz dafür sei. Auch hier ist die Friktion deutlich erkennbar, da Gautier selbst nur in Ruhe gelassen werden wollte.

4. Das Spiel mit dem Leser

Die Geschichte "Celle-ci et celle-là ou Le Jeune-France romantique" handelt von Rodolphe, einem Dichter und Romantiker, der in seiner Blässe und Melancholie ganz dem Helden seines »maître«²³³ Byron entspricht. Rodolphe beschließt, dass ihm zur Perfektion seines Charakters nur eine Leidenschaft fehle und zwar »non une passion épicière et bourgeoise, mais une passion d'artiste, une passion volcanique et échevelée.«²³⁴ Er beschließt dementsprechend, sich in eine Spanierin oder Italienerin zu verlieben. In seiner Entschlossenheit eine Frau zu erobern, ähnelt er dem im Vorwort sprechenden Autor, der sich als zukünftigen Don Juan sieht.

Rodolphes dandystisches Streben spiegelt sich in seiner Kleidung und seinem Verhalten:

»il choisit le plus extravagant de ses gilets, le plus fashionable et le plus osé de tous ses habits, le plus collant de ses pantalons, il revêtit le tout, et, armé d'un lorgnon et d'une badine, il descendit dans la rue, et s'en alla aux Tuileries [...] Il s'en allait coudoyant ses voisins de droite

²³³ Ebd., S. 84.

²³⁴ Ebd.

et de gauche, fourrant sa tête sous le chapeau des femmes, et les regardant entre les deux yeux avec son binocle.«²³⁵

Die extravagante Kleidung erinnert an Daniel Jovards übertriebene Bemühungen, einem Ideal zu entsprechen.²³⁶ Zugleich führt die Erzählung Gautiers rote Weste anlässlich der Aufführung von *Hernani* ins Bewusstsein, denn Rodolphe und Albert entwerfen »le gilet le plus monumental qui soit sorti d'une cervelle d'homme«.²³⁷ Die modischen Besonderheiten fielen den Bürgern, die einen nüchternen Stil bevorzugten, sofort negativ ins Auge. Die Kühnheit und die Unverfrorenheit, mit welcher Rodolphe den Damen unter die Hüte kriecht, erscheinen jedoch vielmehr aufdringlich als erhaben und Rodolphe somit eher als Snob, denn als Dandy.

In der Oper sieht Rodolphe eine Frau, die seinen leidenschaftlichen Vorstellungen nahe kommt. Einzig ihr Ehemann entspricht nicht seinen dramatischen Plänen: Er ist ein Spießbürger, völlig unscheinbar, ohne jedwede dramatische Veranlagung. Rodolphe plant seine Leidenschaft wie ein Kunstwerk. Er will ein Liebesdrama inszenieren und die Eifersucht des Ehemanns provozieren, um daraus eine Mantel-und-Degen-Komödie im spanischen Stil zu machen.²³⁸ Doch die Anzeichen sprechen zunehmend gegen seine Leidenschaft: Zunächst stellt sich heraus, dass Frau von M*** keine Italienerin ist, dann entsetzt er sich über ihre konventionelle Handschrift und auch im weiteren Verlauf entpuppt sich Frau von M*** als recht ungeeignetes Objekt einer leidenschaftlichen Begierde. Doch all dies kann Rodolphe nicht von seinem Plan abbringen. Gautier behält auch hier die dandystische Erzählstruktur bei. Er überrascht den Leser, indem er sich nicht den gängigen Klischees der »romans d'amour et les lamentations

²³⁵ Ebd., S. 84.

²³⁶ Auch zeigt sich bei ihm, wie bereits bei Daniel Jovard und im Vorwort zu Albertus, eine Tendenz zur dilettantischen Kunstaübung und zum Ennui, wenn Rodolphe ein Gedicht einzig schreibt, um die Zeit totzuschlagen (vgl. ebd., S. 92). Eine weitere Parallele zu Albertus zeigt sich in dem Band Rabelais, den Mariette Rodolphe gibt und den sich auch der Erzähler in Albertus am Ende bringen lässt (vgl. ebd., S. 97). Ein weiterer intertextueller Bezug auf "Daniel Jovard" entsteht durch die Referenz an einen Ferdinand, der zuvor der Liebhaber der neuen Leidenschaft Rodolphes (vgl. ebd., S. 89) war sowie durch die Verwendung des Begriffs 'phosphorescent', der dem Jeune-France-Wortschatz entstammt, den Ferdinand Daniel beibrachte (vgl. ebd., S. 77 und S. 126).

²³⁷ Ebd., S. 94.

²³⁸ Vgl. ebd., S. 91.

élégiaques«²³⁹ unterwirft. So träumt Rodolphe nachts nicht etwa von seiner neuen Liebe. Er hat einen ganz snobistischen Albtraum, in welchem er sich den Bois de Boulogne auf einem gemieteten Gaul durchreiten sieht, in einem Frack von 1828, einem Stolawams, einer Hose nach Kosakenart und einer korinthischen Säule als Hut.²⁴⁰ Die Ironisierung verweist deutlich auf die mangelnde Originalität Rodolphes, der von der Vorstellung gequält wird, die Öffentlichkeit in veralteter Mode zu betreten. Das Motiv der Kleidung wird erneut aufgegriffen, als er kopflos das Haus verlässt und dabei vergisst, seine Baumwollmütze abzunehmen. Nachdem er seiner Angeboteten in diesem Aufzug auf der Straße begegnet und diese ihn auslacht, beschließt Rodolphe, sich angesichts dieser großen Demütigung umzubringen und springt von einer Brücke in die Seine. Es wird deutlich, dass es ihm am Selbstbewusstsein und Stolz des Dandys mangelt. Sein Traum enthüllt die Angst vor der Lächerlichkeit, die schließlich mit der Baumwollmütze real wird.

Rodolphes Mangel an Originalität deutet sich bereits in den ersten Zeilen der Erzählung an, denn er betrachtet sich nach dem Aufstehen immer erst im für den Dandy unerlässlichen Spiegel, jedoch um sich seiner Identität zu versichern, was auf die fehlende Verinnerlichung der Pose verweist.²⁴¹ Ihm fehlt überdies die Leichtigkeit des Seins, die den Dandy ausmacht, denn Rodolphe betrachtet das Leben als ein zu planendes Unterfangen. Er hat den dandystischen Habitus nicht internalisiert, sondern bemüht sich lediglich, diesen nach außen zur Schau zu tragen. Die Baumwollmütze, »le symbole du bourgeois«,²⁴² zeugt davon.

Der dandystische Erzählstil prägt sich in für den bürgerlichen Leser unerwarteten Vergleichen aus. So schläft Rodolphes Freund Albert im Theater wie ein Vorsänger der Frühmette,²⁴³ ein Verhalten, das kein ehrbarer und gläubiger Bürger tolerieren könnte und überdies ein Vergleich, der an Blasphemie grenzt. An anderer Stelle wird Rodolphes Gesicht so lang wie das Gedächtnis seines Schneiders,²⁴⁴ ein Vergleich, den ein bürgerlicher Leser nie ziehen könnte, da ihm sartoriale Extravaganzen

²³⁹ Ebd., S. 90.

²⁴⁰ Vgl. ebd.

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 83.

²⁴² Ebd., S. 95.

²⁴³ Vgl. ebd., S. 88.

²⁴⁴ Vgl. ebd., S. 120.

unbekannt sind. Auf den Einwand der Leserin, die Rodolphes Geliebte dafür verurteilt, keine Frau von Welt zu sein, antwortet der Erzähler sarkastisch, dass er nicht wisse, ob sie eine Frau vom Mond wäre.²⁴⁵ Und als Mariette, Rodolphes Hausmädchen und baldige Geliebte, bei einem Streit mit Rodolphe sagt: »non, ou je ne m'appellerai pas Mariette«,²⁴⁶ antwortet letzterer schlagfertig, sie solle sich einfach Jeanne nennen. Diese unerwarteten Repliken enttäuschen die Erwartungen des Lesers und verärgern diesen. In der Schlagfertigkeit des Erzählers offenbart sich der impertinente Sprachwitz des Dandys.

Wie bereits Daniel Jovard strebt auch Rodolphe nach Ruhm. So wird eingangs berichtet, wie sein Blick nach dem Aufstehen auf einem Gedicht verweilt, »qui devait immanquablement faire reluire son nom entre les plus beaux noms.«²⁴⁷ Noch während seines Selbstmordversuchs denkt Rodolphe darüber nach, dass sein eklatanter Tod den Erfolg des Gedichts garantieren würde. Er sucht gesellschaftliche Anerkennung und fürchtet Ächtung, wie die Episode mit der Baumwollmütze zeigt. Dies verdeutlicht seinen Snobismus, denn er definiert sich über die Meinung, die andere von ihm haben. Ein Dandy ist sich seiner geistigen Überlegenheit dagegen bewusst. Rodolphe muss seinen Selbstmordversuch schließlich abbrechen, als ihm die Luft zu eng wird. An der Oberfläche, an der sich bereits zahlreiche Schaulustige versammelt haben, beginnt er

»à tirer sa coupe avec toute la pureté imaginable. Son chapeau flottait près de sa badine, il les repêcha tous deux, mit le chapeau sur sa tête, et, nageant d'une main, il faisait siffler sa cravache de l'autre, au grand ébahissement de tous les gobe-mouches.«²⁴⁸

Die Pose des nicht aus der Fassung zu bringenden Dandys wird sofort wieder eingenommen. Mit diesem Sprung ins Wasser verweist Gautier wiederholt auf Byron, der ein begnadeter Schwimmer war, den Hellespont durchschwamm und durch exzentrische Schwimmeinlagen aufzufallen wusste.²⁴⁹ Der Erzähler gesteht, dass die Gaffer Rodolphe wohl für verrückt gehalten hätten, wenn sie von dem Grund seines Selbstmordversuchs

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 98.

²⁴⁶ Ebd., S. 138.

²⁴⁷ Ebd., S. 83.

²⁴⁸ Ebd., S. 96.

²⁴⁹ Vgl. Pesta, Duke: "'Darkness Visible': Byron and the Romantik Anti-Hero." In: Bloom, Harold (Hg.): *Lord Byron*. Broomall 2004, S. 59-84, hier S. 61.

erfahren hätten.²⁵⁰ Damit kritisiert Gautier die Tabuisierung des Strebens nach Originalität, das sich bei Rodolphe freilich als zwanghaft und gewollt darstellt, denn der gesellschaftliche Konsens bewertet die spießbürgerlichen Symbole, die zugleich Symbole der Masse sind, als positiv. Dass sich jemand dessen schämt und Originalität sucht, erscheint in dieser Wertung unvorstellbar und eine solche Person als vom rechten Weg ent- und damit verrückt, womit das Verhalten des Dandys in einen pathologischen Diskurs gedrängt wird.

Die dandystische Erzählstruktur zeigt sich auch in der, wenn nicht Beleidigung des Lesers, so doch dem Talent, diesen bewusst zu verärgern.

»quant à l'interprétation que donna Rodolphe à cet honnête monosyllable [moi],²⁵¹ mes belles lectrices, je n'ose vous le dire, de crainte d'alarmer votre pudeur, et, s'il vous plaît, nous passerons dans la pièce à côté pour ne pas le gêner dans ses commentaires.«²⁵²

Hier offenbart sich, dass der Erzähler äußerst tugendhafte und gesittete Leserinnen adressiert, die über die verborgene Wahrheit von Rodolphes Rede beschämt wären. Die Scham ist oftmals das Ergebnis einer Tabuverletzung und der Erzähler kreist hier offensichtlich um das Tabu der expliziten Äußerung sexueller Gedanken. Die Verärgerung erfolgt dadurch, dass die Leserinnen auf den ersten Blick vor der Scham geschützt werden sollen, diese sich aber effektiv schon dadurch einstellt, dass auf diesen gewollten Schutz hingewiesen wird. Das Tabu-Objekt bleibt zwar im Verborgenen, da sich der Erzähler einer Selbstzensur unterwirft, doch durch den Hinweis auf die erfolgte Unterwerfung der Tabuisierung rückt es umso mehr ins Bewusstsein des Lesers. Das Schamgefühl hätte nur verhindert werden können, wenn der Erzähler den Absatz komplett ausgespart hätte. Durch dieses stilistische Mittel der Paralipse, ein der dandystischen Struktur entsprechendes Paradox, werden die Leserinnen verärgert. Später tritt der Erzähler erneut in einen Dialog mit der Leserin, deren Kritik er vorwegnimmt: »Fi donc! avec sa servante! – Oui, madame, avec sa servante.«²⁵³ Die tugendhafte Leserin ist der Meinung, dass

²⁵⁰ Vgl. Gautier: Les Jeunes-France, S. 97.

²⁵¹ Mariette offenbarte zuvor: »d'ailleurs vous n'êtes pas si mal en bonnet de coton que vous voulez bien le croire, et vous en auriez deux ou trois douzaines sur la tête que je ne vous en trouverais pas moins bien, moi« (ebd.).

²⁵² Ebd.

²⁵³ Ebd.

Mariette als Dienerin keine richtige Frau sei. Der Erzähler tritt dieser spießbürgerlichen Überzeugung entschieden entgegen und ist versucht, seine Leserin zu beleidigen, indem er behauptet, Mariettes Haut wäre genauso, wenn nicht weicher als die der Leserin selbst.²⁵⁴ So entsteht eine Intimität zwischen Erzähler und Leser, ein Verschmelzen der fiktiven Welt mit der realen, die der klassischen Kunstdoktrin widerspricht, in welcher die Realität idealisiert und erhöht wird, was zugleich eine Distanzierung bedeutet, die hier deutlich aufgehoben ist.

In einer weiteren intertextuellen Referenz wird die Debatte um die tugendhafte Frau, die bereits in "Sous la table" geführt wurde, wieder aufgegriffen:

»Une femme du monde, une honnête femme? – Je n'ai jamais su que Mariette fût une femme de la lune, et quant à honnête femme, je prendrai la licence extrême de vous faire observer que si Rodolphe au lieu de coucher avec Mariette eût couché avec une de vos amies ou avec vous-même (ceci n'est qu'une supposition, pudique lectrice), vous n'auriez plus été des honnêtes femmes, du moins dans vos idées; car, pour moi, je ne pense pas qu'une bagatelle de cette espèce empêche de l'être: au contraire.«²⁵⁵

Hier findet erneut eine Provokation der bürgerlichen Leserschaft statt, die sich als eine Beleidigung der tugendhaften Frau, und damit der Leserin, die sich als eine solche sieht, darstellt. Gleichzeitig bezieht der Erzähler Stellung, denn eine Frau, die sich aus Liebe hingebt, sei durchaus tugendhaft, da sie ihren Gefühlen folge und nicht wie eine tugendhafte Frau, die über die Moral, die Sitten und das Vergessen der Pflichten fäsele, verkrampfe.²⁵⁶ Erneut wird die Tugend als Natürlichkeit definiert und damit ihre Semantik ins Gegenteil verkehrt, wodurch die kontradiktorische Beziehung zwischen dem bürgerlichen und dem dandystischen Stil betont wird.

Der Erzähler überrascht weiterhin: Er beschimpft seine Hauptfigur, »ce diable d'homme«,²⁵⁷ und droht, die Geschichte zu beenden, als hätte er keinerlei Einfluss auf den weiteren Verlauf der Handlung. Dieser Verantwortung hatte er sich schon zuvor entzogen, als er darauf hinwies,

²⁵⁴ Vgl. ebd., S. 98.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Vgl. ebd., S. 99.

²⁵⁷ Ebd., S. 98.

dass es sich um eine wahrheitsgetreue Geschichte handle.²⁵⁸ Der Erzähler wird angesichts der Schändlichkeiten seines Helden allein vom Niederschreiben »rouge comme une cerise«,²⁵⁹ wobei das Erröten als körperliches Signal der Scham und damit einer Tabuverletzung zu deuten ist. Wer sich allzu sehr über Rodolphe aufrege, könne vom Erzähler dessen Adresse bekommen und es mit diesem ausdiskutieren.²⁶⁰ Der Erzähler bittet inständig darum, dass der Leser ihn nicht mit Rodolphe verwechseln möge, »car j'en mourrais de honte, et n'oserais, de ma vie, rien faire de malhonnête à une honnête femme, ce qui me ferait passer pour un personnage bien indécent, et me perdrait nécessairement de réputation.«²⁶¹ Auch hier finden sich deutliche Zeichen einer Tabuverletzung: die Angst, vor Scham zu sterben, die Verurteilung durch die anderen und der Verlust des guten Rufes. Weiter heißt es: »Convenez que mon héros est un abominable mauvais sujet«,²⁶² wie um sich einer Schuldzuweisung zu entziehen. Schließlich unterwirft er sich nach einem, der offiziellen Meinung nach moralisch verwerflichen, Monolog Rodolphes sogar einem Reinigungsritual, wie es traditionellerweise nach einer Tabuüberschreitung erfolgt: »je m'en lave les mains et je m'en vais continuer avec courage l'admirable épopée dont vous venez de voir le commencement.«²⁶³ Trotz dieser ausdrücklichen Verneinung einer Identität zwischen Erzähler und Figur, weist Rodolphe einige Charakterzüge auf, die sich sowohl bei jenem, wie auch beim Autor selbst finden lassen. So ist Gautiers Vorliebe für den orientalischen Lebensstil bekannt. Im Vorwort zu den *Jeunes-France* wird deutlich, dass der Erzähler den Müßiggang und die Gelassenheit des Orients der modernen Hektik vorzieht.²⁶⁴ Auch Rodolphe ist in Hinblick auf die Liebe »un peu Turc«,²⁶⁵ neigt zur Polygamie und lässt sich gern bedienen.

Schließlich tritt Rodolphe mit dem Erzähler in einen Dialog und nennt ihn einen Dummkopf. Daraufhin wendet sich der Erzähler erneut an den Leser,

²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 90.

²⁵⁹ Ebd., S. 101.

²⁶⁰ Vgl. ebd.

²⁶¹ Ebd., S. 98.

²⁶² Ebd., S. 97.

²⁶³ Ebd., S. 101.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 19.

²⁶⁵ Ebd., S. 86.

»si l'épouvantable indécence de ce livre me permet d'en avoir une, ne croyez pas un mot de cela: j'ai beaucoup d'esprit, mais c'était la formule habituelle de Rodolphe, quand il entrait en conversation avec moi«²⁶⁶. Diese unkonventionelle Erzählstruktur, in welcher sich die diegetische mit der extradiegetischen Ebene vermischt, ist ebenfalls Zeichen des dandystischen Stils, der den Leser in erster Linie erstaunen und überraschen soll. Der Erzähler entzieht sich jeglicher Verantwortung, indem er die unmoralischen Tendenzen seiner Geschichte dem Verhalten seines Protagonisten zuschreibt und bemerkt, dass seine Geschichte so fade und banal sei, dass sie dem Leser Ekel verursachen müsse.²⁶⁷ Doch liege der Fehler nicht beim Erzähler, denn dieser hasse das Gewöhnliche, sondern vielmehr bei Rodolphe, dessen Geschichte so vielversprechend begonnen habe und sich nun so banal entwickle, wodurch dem Protagonisten erneut jede Originalität abgesprochen wird. Die wahrheitsgetreue Schilderung der Handlung zwingt den Erzähler zu diesem langweiligen Ton, womit deutlich gemacht wird, dass Rodolphe ein langweiliges Sujet sei und womit die Fiktion zugleich durchbrochen wird. Rodolphe erkennt schließlich selbst, dass er eher ein Spießbürger als ein zweiter Byron ist. Auch der Erzähler bekräftigt, dass Rodolphe nicht für das Drama geschaffen sei, sondern für immer bürgerlich bleiben werde und sich besser umbringen solle, was ihm schließlich die Möglichkeit gäbe, die Geschichte zu beenden.²⁶⁸ Er lässt Rodolphe wissen, dass er lieber spazieren ginge, als dieses Buch zu schreiben.²⁶⁹ Vermittels dieser, sich die ganze Erzählung durchziehenden Parabase, verweist Gautier auf die Artifizialität des Kunstwerks, das beständig metakommunikativ thematisiert wird. Dieses desillusionierende Verfahren ist Element einer offenen Ästhetik, die Kritik und Widersprüche zum Ausdruck bringt und die scheinbar feste, hier bürgerliche, Ordnung, zerstört.²⁷⁰

Die Kritik des Erzählers mündet schließlich in eine Klage über die literarische Produktion. Er beschwert sich über die Abhängigkeit vom Verleger, dem er alle zwei Tage ein Blatt mit sechsundzwanzig Zeilen und fünfunddreißig Zeichen pro Zeile liefern müsse und vom Buchdrucker, der

²⁶⁶ Ebd., S. 98.

²⁶⁷ Vgl., S. 121.

²⁶⁸ Vgl., S. 131f.

²⁶⁹ Vgl., S. 132.

²⁷⁰ Vgl. Müller, Marika: *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt*. Würzburg 1995, S. 15.

auf seine Kopie warte und in den düstersten Farben dargestellt wird: als hungriger Geier mit schwarzen Klauen.²⁷¹ Stolz erklärt der Erzähler, dass er die gängigen romantischen Motive, an denen die Kritik permanent Anstoß nehme, nicht aufgreife. Es gebe in seiner Geschichte weder Mord, noch Vergewaltigung, noch sonstige blutige Schrecknisse.²⁷² Dabei verschweigt er, dass er den Ehebruch sowie die unstandesgemäße Liebe thematisiert. Auch der permanente Angriff auf das Bürgertum durch die Beleidigung der Leserin sowie der Klassik durch den konstanten Verstoß gegen deren Normen wird verschwiegen.

Gautier verarbeitet in dieser Geschichte auch den romantischen Anspruch auf Natürlichkeit - ein scheinbarer Widerspruch zur dandystischen Künstlichkeit und doch ein wesentliches Element der Epoche, das die romantische Opposition spiegelt, denn der Begriff *romantisch* implizierte, dass die Natur das Kunstwerk nachzuahmen habe²⁷³ und steht so in Einklang mit den Normen des Dandysmus. Diese Nachahmung zeigt sich in Rodolphes Suche nach einer Leidenschaft, die intellektuell bereits vorgeformt ist und nun realisiert werden muss. Dies begründet den neuen Typus des Künstlerdandys, der deutlich nach Byron modelliert ist und den Bürger zu frappieren sucht. Die romantische Empfindsamkeit widerspricht dem Konzept des Dandys zunächst, muss aber als Oppositionselement gesehen werden, das einer heuchlerischen und unnatürlichen Gesellschaft gegenüber gestellt wird.

Trotz seines bürgerlichen Verhaltens weist Rodolphe beste Anlagen zu einem Dandy auf. So ist seine Suche nach Leidenschaft nicht emotional motiviert, sondern rein rational: Rodolphe glaubt, dass ihm nur das fehle, um seinen Charakter zu vervollständigen und eine angemessene Stellung in der Gesellschaft zu erlangen. Der Dandy verfügt zudem über eine gewisse Reife und Lebenserfahrung, die Rodolphe noch fehlen, wenngleich er bereits ausreichend kaltblütig erscheint: »que t'importe de n'être pas la cause, si tu profites de l'effet?«, ²⁷⁴ sagt er zur eifersüchtigen Mariette. Auch spricht er während seiner Verführung der Frau von M*** nicht etwa von seiner Liebe ihr gegenüber, wie es der klassische Leser erwarten würde: »Si vous croyez cela, vous êtes un grand sot, ou vous n'avez pas une haute

²⁷¹ Vgl. Gautier: Les Jeunes-France, S. 132.

²⁷² Vgl. ebd.

²⁷³ Praz: Liebe, Tod und Teufel, S. 39.

²⁷⁴ Ebd., S. 92.

opinion de la perspicacité de mon héros.«²⁷⁵ Erneut eine Beleidigung des bürgerlichen Lesers, dem der dandystische Lebensstil fremd ist. Rodolphe verführt durch die Tat, nicht durch kitschige Worte und stellt sich dabei überraschend gut an, wie der Erzähler feststellen muss.²⁷⁶ Dieser hatte übrigens vor, Rodolphes lehrreiche Verführungstaktik, welche die Prüderie des Jahrhunderts durch eine Reihe von Punkten ersetze,²⁷⁷ die also tabuisiert wird, Schritt für Schritt zu beschreiben. Er fügte sich jedoch dem Ratschlag eines Freundes, der ihm sagte, dass die Keuschheit der französischen Sprache sich dem, was bei solchen Details betont wird und auch der dadurch möglichen Aufklärung, herrisch widersetze.²⁷⁸ Das Tabu ist folglich zu kräftig, um durchbrochen werden zu können, was zugleich eine Aufklärung verhindert, die durchaus positive Folgen nach sich ziehen könnte. Der Erzähler wählt hier erneut den paradoxen Stil der Paralipse, wodurch das Unsagbare erst aktiv ins Bewusstsein des Lesers gerückt wird. Der Tabubruch vollzieht sich dann individuell in der Fantasie des Lesers, so dass der Erzähler - und damit der Autor - von aller Schuld freizusprechen ist. Darüber hinaus weist er darauf hin, dass es in der Geschichte der französischen Literatur durchaus Schriftsteller gab, die solche Tabus nicht beachtet haben.²⁷⁹

Rodolphes Akt der Verführung bleibt dem Leser schließlich durch das Schweigen des Erzählers verborgen. Dieser glaubt jedoch in frech-ironischer Manier, für den Dialog nicht die gleiche Zurückhaltung

²⁷⁵ Ebd., S. 108.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 111.

²⁷⁷ Vgl. ebd.

²⁷⁸ Vgl. ebd.

²⁷⁹ Gautier hat einige dieser Autoren in seinem Buch *Les Grottesques* (1843) ins kulturelle Gedächtnis zurückzurufen versucht. Der Titel macht bereits deutlich, dass Gautier die Klassiker offensiv angreift, denn er bezieht sich direkt auf Hugos Forderung, das Groteske und das Schöne gleichwertig darzustellen. Der darin enthaltene Aufsatz über Villon, der zunächst in einer Zeitschrift erschienen war, löste einen Rechtsstreit aus. Eine Rezension der *Revue des deux mondes* verdeutlicht die Tabuverletzung: Es gebe darin »des analogies que je n'aurais osé indiquer« (Labitte, Charles: "Simples essais d'histoire littéraire. VII. Le grotesque en littérature." In: *Revue des deux mondes* 8 (01.11.1844), S. 495-516, hier S. 499). Für diese Autoren gelte: »De tous les noms assurément de la littérature française, il n'y en avait pas de plus universellement décriés que ceux de cette école bâtarde [...], de cette cynique génération du *Parnasse satirique*« (ebd.). Diese Literatur wurde offiziell als 'böse' stigmatisiert, wenngleich das eigentlich Böse nicht explizit benannt wurde beziehungsweise werden konnte, da es tabu war. Gautiers Romane *Les Jeunes-France* und *Mademoiselle de Maupin* galten der Zeitung ebenfalls als »la nuance la plus osée« (ebd.) der kurzzeitigen Rückkehr zu diesem Genre. Sie bezweifelte sogar, dass Autoren wie Laclos oder Crébillon ein so abstoßendes Werk wie *Mademoiselle de Maupin* zu schreiben gewagt hätten.

gebrauchen zu müssen und nimmt den Erzählstrang an gleicher Stelle auf. Frau von M*** sagt: »Laissez-moi, monsieur; cela n'a pas de nom«²⁸⁰ und bezieht sich damit deutlich auf ein Handeln, das einem Tabu unterliegt. Rodolphe tut etwas, über das man nicht spricht. Doch auch der Dialog führt nicht weiter, als auf die Unsagbarkeit der Handlung hinzuweisen, was jedoch primär an der kühlen Frau von M*** liegt, die sich der herrschenden Moral bereitwillig unterwirft. Unzufrieden kehrt Rodolphe nach Hause zurück. Dort erwartet ihn das nächste Unglück: Seine Dienerin Mariette will ihn aus Eifersucht verlassen. Rodolphe wirft ihr vor, sich unangemessen tugendhaft zu benehmen. Doch als sie ihm erklärt, dass sie ihn aufrichtig liebe und nicht mehr nur sein Spielzeug sein wolle und dass sie nicht zwischen körperlicher und seelischer Liebe unterscheiden könne, ist Rodolphe angesichts der unerwartet dramatischen Szene begeistert. Diese offen eingestandene Liebe zwischen Dienerin und Herr kommt ebenfalls einem Tabubruch gleich. Mariette betont ihr bitteres Los, denn die Dienerinnen seien gewöhnlich Menschen zweiter Klasse:

»Aimer et ne pouvoir le dire, sentir son cœur gros de soupirs et prêt à déborder, et ne pouvoir cacher sa tête sur le sein bien-aimé pour y pleurer à son aise, et n'oser risquer une caresse; [...] Si j'avais de beaux chapeaux et de belles robes, si j'étais la femme d'un notaire ou d'un agent de change, vous monteriez la garde sous mon balcon, et vous vous estimeriez heureux d'un coup d'œil lancé à travers la persienne.«²⁸¹

Hier findet sich erneut ein Hinweis auf Rodolphes Bürgerlichkeit, der sich zu der Frau eines Bankangestellten oder eines Anwalts hingezogen fühle, also zu bürgerlichen Frauen. Dennoch triumphiert Mariette, denn Rodolphe ist trotz allem Jeune-France, kümmert sich, ungeachtet seiner deutlichen Verhaftung in den bürgerlichen Konventionen, wenig um diese und folgt lieber seiner natürlichen, romantischen Neigung nach Leidenschaft. Die Konventionen, denen man sich in der bürgerlichen Gesellschaft unterwerfen muss, um eine Frau zu erobern, sind Rodolphe zuwider. Wie in "Onuphrius" spiegelt sich hier Gautiers eigene Zerrissenheit zwischen dandystischer Opposition und ungestörter Zurückgezogenheit, die in Rodolphes zerrissenem Wesen des Jeune-France zwischen kühlem Dandy, leidenschaftlichem Romantiker und bürgerlichem

²⁸⁰ Gautier: Les Jeunes-France, S. 112.

²⁸¹ Ebd., S. 139f.

Snob deutlich wird. Auf der erzählerischen Ebene spiegelt sich dagegen ein deutlicher Dandysmus, der durch die metakommunikativen Einwürfe konstant an Bedeutung gewinnt. Der Erzähler überrascht durch ungewohnte Bilder und die Thematisierung tabuisierter Sachverhalte. Potentiellen Einwänden des bürgerlichen Lesepublikums, das explizit angesprochen wird, begegnet der Erzähler durch Beleidigungen, Impertinenzen und ironischem Witz. So erweist sich die dandystische Opposition auf der extradiegetischen Ebene als erfolgreich, wohingegen sie auf der diegetischen Ebene wiederholt scheitert.

5. Affront des Bürgers

In der letzten Erzählung der *Jeunes-France* "Le bol de punch" nimmt die metasprachliche Kommunikationsebene eine noch größere Rolle ein als in den vorangegangenen. Der Erzähler kommentiert sein Schreiben an vielen Stellen, um dem Leser zu zeigen, wie die romantische Literatur strukturiert ist. Er beginnt mit der Beschreibung des Zimmers von Philadelphie, das sehr exquisit ausgestattet ist, wie es einem Jeune-France gebührt.²⁸² Die Parallelen zum Artikel im *Figaro* sind deutlich. Die Beschreibung ist, so verkündet der Erzähler, wirklich prächtig und nach den modernsten Rezepten komponiert.²⁸³ Er habe seinen Sätzen Pailletten an die Kleider genäht, ihnen Glasperlen und Strass in die Haare getan, ihnen Goldringe an die Finger gegeben und nun zeigten sie sich ganz adrett.²⁸⁴ Er tue dies jedoch nur, um zu beweisen, dass auch er den künstlerischen Dilettantismus beherrsche, dass er tagelang in diesem Stil fortfahren und dabei Besuche empfangen, rauchen und sich mit seinen Freunden unterhalten könne.²⁸⁵ Die Ironisierung des romantischen Arbeitsprozesses wird deutlich und frappiert den bürgerlichen Leser, für den sich Arbeit als Fleiß darstellt. Mehrere *Jeunes-France* – darunter in intertextuellem Bezug die bekannten Figuren Roderick, Rosette und Théodore aus "Sous la table" sowie Rodolphe und Albert aus "Celle-ci et celle-là" – sind in Philadelphes Zimmer versammelt. Sie langweilen sich wie in der Akademie oder im

²⁸² Vgl. ebd., S. 152.

²⁸³ Vgl. ebd., S. 154.

²⁸⁴ Vgl. ebd.

²⁸⁵ Vgl. ebd., S. 168.

Théâtre Français,²⁸⁶ den damaligen Lokalitäten der klassischen Kultur, was einen erneuten Angriff auf deren Vertreter darstellt. Um die Langeweile zu bekämpfen, beschließen die Freunde, eine Orgie zu feiern. Nach mehreren Seiten Dialog mischt sich der Erzähler wieder ins Geschehen. Er wisse nicht mehr, warum er diese Form gewählt habe, um eine wahre Geschichte zu erzählen. Die vorherige Seite sei ein Meisterwerk des schlechten Geschmacks.²⁸⁷ Der Dialog habe jedoch den Vorteil, die Seiten schnell zu füllen und er wünsche nur, die vom Verleger vorgegebene Seitenzahl möglichst mühelos zu erreichen,²⁸⁸ worin sich das Kokettieren mit dem dilettantischen Stil des Dandys erneut offenbart. Der Erzähler entscheidet sich jedoch, zu einem erleseneren Stil zurückzukehren, denn – und auch hier wendet er sich ironisch gegen die Klassiker, die den Romantikern vorwarfen, die Moral und damit die Gesellschaft zu korrumpieren – sein Buch sei dazu gedacht, eine soziale Regeneration zu bewirken und die Menschheit auf ihrem Weg in die Zukunft zu begleiten.²⁸⁹ Mit dem Erlös, das der einzige Anreiz sei, sein Genie zu Tage zu fördern, wolle er sich dann alte japanische Töpfe und chinesische Porzellanfiguren kaufen sowie an den Quais und Boulevards Pudding und frittierte Kartoffeln essen, was niemand als subversiv gegenüber der gesellschaftlichen Ordnung und provokant gegenüber der bürgerlichen Monarchie empfinden dürfte.²⁹⁰ Damit nimmt er die Kritik am müßigen Lebensstil des Dandys vorweg, der zwar in seiner Muße keinen der Gesellschaft zugute kommenden Nutzen erfülle, aber immerhin ein erbauendes Werk hervorgebracht habe - ein naiver bürgerlicher Leser mag sich mit dieser ironischen Erklärung zufrieden geben. Zugleich enthüllt diese Aussage die Bedenken, welche die öffentliche Ordnung gegen das müßiggängerische Leben des Bohemien hegte. Zur Vorbereitung der Orgie wird das Haus herausgeputzt und überstrahlt schließlich

»d'une lueur dédaigneuse les autres maisons, ses voisines, qui s'étaient couchées à neuf heures, et avaient fermé l'œil pour jusqu'au

²⁸⁶ Vgl. ebd., S. 155.

²⁸⁷ Vgl. ebd., S. 157.

²⁸⁸ Vgl. ebd.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 158.

²⁹⁰ Vgl. ebd.

lendemain matin, en bonnes rentières et en bourgeoises de la vieille roche qu'elles étaient effectivement.«²⁹¹

Diese Allegorie richtet sich gegen den Lebensstil der Bürger, die sich nicht vorstellen können, dass jemand zu so später Stunde zum Vergnügen zusammenfindet und so gehen einige in den Keller »persuadées que c'était la fin du monde et que le bon Dieu nous punissait d'avoir renvoyé Charles X«,²⁹² während ein Abonnent des *Constitutionnel* an ein Geheimgespräch der Jesuiten glaubt, da mehrere Herren lange Haare haben, was eindeutig jesuitisch sei.²⁹³ Dass die Jeunes-France aus einem Wunsch nach Originalität heraus lange Haare tragen, ist dem Bürger vollkommen unverständlich. Dieser sucht immer nach einem Zweck; etwas um seiner selbst willen zu tun, so wie der *petit cénacle* um Gautier in dieser Zeit die Formel der Kunst um der Kunst willen entwickelte, war ihm unvorstellbar. Der *Constitutionnel* war eine der einflussreichsten Zeitungen der Restauration und somit ein bevorzugtes Ziel des Spottes Gautiers.²⁹⁴ Hier erschien am 1. November 1824 die berühmte Definition der Romantik, die zugleich den pathologischen Diskurs eröffnete:

»Le romantisme n'est point un ridicule: c'est une maladie, comme le somnambulisme ou l'épilepsie. Un romantique est un homme dont l'esprit commence à s'aliéner: il faut le plaindre, lui parler raison, le ramener peu à peu; mais on ne peut en faire le sujet d'une comédie, c'est tout au plus celui d'une thèse de médecine.«²⁹⁵

Ein Leser von Antoine Jay, der Anhänger der Klassik, Mitglied der Académie Française und Mitherausgeber des *Constitutionnel* war und sich mit seinem Werk *Conversion d'un romantique* (1830) gegen die Romantiker gewandt hatte, behauptet schließlich - so der Erzähler mit dem ironischen Einschub, dass es sagenhaft erscheine, dass M. Jay überhaupt einen Leser habe -, die Romantiker versammelten sich, um die Büsten der

²⁹¹ Ebd., S. 161.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Vgl. S. 161f.

²⁹⁴ Die Hauptleserschaft des *Constitutionnel* bildete das kleinere und mittlere Bürgertum. Die Zeitschrift kämpfte vor der Julirevolution für eine konstitutionelle Monarchie und hatte danach mit sinkenden Leserzahlen zu kämpfen (vgl. Motte, Dean de la / Przyblyski, Jeannene M.: *Making the news: modernity & the mass press in nineteenth-century France*. Massachusetts 1999, S. 168f).

²⁹⁵ Zitiert nach Thielges: Bürgerlicher Klassizismus, S. 96.

Klassiker zu beleidigen und die Werke dieser unsterblichen Toten zu verbrennen, »que la pudeur m'empêche de nommer.«²⁹⁶ Gautier spielt mit dem Untertitel von "Daniel Jovard. Conversation d'un classique" erkennbar auf Jays Werk an und der Erzähler zeigt sich hier als eifriger Romantiker, dem es die Schamröte ins Gesicht treiben würde, die unsterblichen Klassiker zu erwähnen. Daran wird deutlich, mit welcher Inbrunst die Romantiker gegen die etablierte Ordnung kämpften und mit welchem starkem Bann sie die Klassiker belegten.

Die Jeunes-France kommen in diversen Verkleidungen zur Orgie, entsprechend den Vorbildern romantischer Romane, deren Szenen sie nun nachzustellen trachten. Die fiktiven Jeunes-France entfliehen der Realität, indem sie eine Fiktion nachleben im Sinne der Losung "Das Leben ahmt die Kunst nach", wodurch die Friktionalität und Vielschichtigkeit des Textes deutlich wird, durch welche die klassisch geformten Lesererwartungen zerstört werden. Die Orgie verdoppelt das Sein, sie sei die einzig mögliche Poesie in diesen prosaischen Zeiten.²⁹⁷ Dies zeigt, wie unangenehm und langweilig den Jeunes-France die Welt, in der sie lebten und die ihnen keine Entfaltungsmöglichkeiten bot, erschien. Sie mussten sie selbst suchen und fanden sie in der Kunst und im Rausch. Die Kunst ermöglicht eine völlige geistige Freiheit, in der alles erträumt und erdacht werden kann. Der Rausch löst Hemmungen, die durch die gesellschaftlichen Konventionen vorgegeben sind und fördert ein zeitweiliges Vergessen der Restriktionen. Die verschiedenen Formen des Rausches – Alkohol- und Drogengenuss, Sinnes- oder Bluttausch – waren tabuisiert, als Sünden und Laster etikettiert, da sie der gesellschaftlichen Kontrolle entglitten. Gottesfürchtige Menschen enthielten sich des Lasters, die Sünder galten als blasphemisch. Gautier ironisiert diese bürgerliche Verhaltensweise, wenn er seine Figur sagen lässt:

»Dieu est un très-bon enfant d'avoir donné le vin à l'homme. Si j'avais été Dieu, j'en aurais gardé la recette pour moi seul. O divine bouteille! Quant à moi, j'ai toujours regretté de ne pas être entonnoir au lieu d'être homme.«²⁹⁸

²⁹⁶ Gautier: Les Jeunes-France, S. 162.

²⁹⁷ Vgl. ebd., S. 164.

²⁹⁸ Ebd., S. 171.

Doch Gott rächt sich. Am folgenden Morgen haben die Jeunes-France blau und grün gefärbte Haut: Gott habe dies zugelassen, um sie zu bestrafen, da sie sich anders geben wollten, als er sie gemacht hatte.²⁹⁹ Die Jeunes-France stellen folglich die Glaubensfundamente in Frage und werden von Gott bestraft, weil dies einen Erkenntnisgewinn bedeuten könne. Dies zeigt in ironischer Umkehr Gautiers Resignation gegenüber den gesellschaftlichen Konventionen, die jede Originalität unterdrücken.

iv. Mademoiselle de Maupin

1. Verabsolutierung der Schönheit

Der Briefroman *Mademoiselle de Maupin* beginnt mit mehreren Briefen Alberts an einen Freund. Alberts Leben ist von Monotonie und Langeweile geprägt, wengleich er eine Leidenschaft für alles Eigenartige, Außergewöhnliche, Abenteuerliche und Gefährliche hegt, die er jedoch nur in der Fantasie auslebt. Er ist stolz, melancholisch, 22 Jahre alt und sehnt sich nach einer Geliebten. Keuschheit und Tugendhaftigkeit sind ihm gleichbedeutend mit »Dummheit, Unwissenheit, Albernheit, Verlogenheit«.³⁰⁰ Albert akzeptiert weder Sprach- noch Handlungs- noch Erkenntnistabus. Seine ästhetischen Präferenzen entsprechen dem dandystischen Habitus: Er bevorzugt Luxus, einen Rock aus Seide dem aus Leinen, Perlen und Federn den Blumen und Schleifen im Haar einer Frau, adlige den bürgerlichen Frauen.³⁰¹ Schönheit ohne Reichtum ist ihm undenkbar, ein Hinweis auf den hedonistischen Lebensstil des Dandys, der durch seine erlesene Ästhetik die Sinne befriedigt. Alberts Leiden an der Wirklichkeit resultiert aus dem Erhabenen der Kunst. Das ästhetisch Schöne, wie es sich in den Künsten offenbart, führt dem Genießer der Kunst beim Verlassen dieser Sphäre die Hässlichkeit der Welt, »alles Elend und Ungemach der Wirklichkeit«,³⁰² umso stärker ins Bewusstsein. Wie zuvor Albertus ist Albert durch sein Leben in der Kunst der Wirklichkeit entrückt: Sein Freund Baron C. bezeichnet ihn als naiv, da er die Funktionsweise der

²⁹⁹ Vgl. ebd., S. 173.

³⁰⁰ Gautier: *Mademoiselle de Maupin*, S. 60.

³⁰¹ Vgl. ebd., S. 62.

³⁰² Ebd., S. 68.

fashionablen Gesellschaft nicht kenne.³⁰³ Dieses mangelnde Weltwissen kann jedoch durch sein noch junges Alter erklärt werden, denn über andere Charakteristika, wie die dandystische Gefühlskälte und das elitäre Bewusstsein des Dandys, verfügt Albert:

»die übrige Menschheit ist mir nichts mehr als gespenstisches Gewimmel; ich fühle ihr Lebendigkeit nicht [...] Es ist ein Mangel an wirklicher Hinneigung zu irgend etwas Bestimmten. [...] Ob höher entwickelt oder niedriger, eines steht fest, ich bin nicht ihrer Rasse.«³⁰⁴

Dies zeigt, wie sehr Albert der realen Welt entrückt ist. Er lebt in einer Fantasie, wo er sich ideale Frauengestalten ausmalt, die die wirklichen übertrumpfen. Albert gibt sich zwar körperlichen Ausschweifungen hin, doch seine Seele findet darin keine Erfüllung. Die Realität enttäuscht ihn fortwährend. Hässliche Gegenstände und Menschen sind ihm »wahrhaftige Qual«.³⁰⁵ Wahre Liebe, die die Seele erfüllen würde, kennt er nicht, da er Frauen immer nur wie Kunstwerke betrachtet und so die für den Dandy wesentliche Distanz aufrecht erhält.

Albert bewundert die Antike, deren Formenkult und Sinnenlust tabuisiert und »der Verachtung preisgegeben«³⁰⁶ sind. Der Urheber dieser Tabuisierung und zugleich Tabuwächter sei die christliche Religion und Moral: »Christus hat seine Leinentücher um die Welt gebreitet«.³⁰⁷ Das auf das Jenseits gerichtete Christentum ist bemüht, die irdischen Genüsse zu unterbinden und tabuisiert sie in Form der Sünde. Dies ist der Grund, warum Albert so sehr an der Welt leidet, warum ihn die Langeweile plagt: Die Welt ist trist, tot, dunkel, von Verboten und Tabus geprägt, jede Freude, jeder Genuss ist untersagt. In seiner Vorliebe für alles Außergewöhnliche offenbart sich Alberts Dandytum:

»Mein Herz schlägt für nichts, das Menschenherzen sonst erregt [...] Leidenschaftlich begehrte ich, was nie jemand ersehnte. [...] es gibt etwas in mir, fühle ich dunkel, das tief sich regt, mich antreibt ohne mein Wissen, stets abgekehrt den Allgemeingesetzen; die einfach-

³⁰³ Vgl. ebd., S. 71.

³⁰⁴ Ebd., S. 81.

³⁰⁵ Ebd., S. 103.

³⁰⁶ Ebd., S. 131.

³⁰⁷ Ebd., S. 132.

natürliche Seite der Dinge zeigt sich mir immer erst ganz zuletzt, vorerst erfasse ich nur das Außergewöhnliche, Bizarre.«³⁰⁸

Albert agiert somit immer am Rand der Konventionen. Er erscheint als Ausnahmemensch, der abseits des Normalen und Alltäglichen steht. Als Dandy tut Albert nichts und verweigert sich damit den Werten einer utilitaristischen Gesellschaft. Er bewundert die Schönheit nur; er formt sie nicht selbst, da er die Hässlichkeit und Unvollkommenheit des Entwurfes nicht ertragen könnte.³⁰⁹ Das Nichtstun verführt zu gedankenlosem Schweifen und Nachdenken, im Zuge dessen vor Denk- und Erkenntnistabus nicht halt gemacht wird. Albert bemerkt:

»Ich beobachte mich zuviel [...] ich löse meine ungreifbarsten Gedanken aus den sie umhüllenden unklaren Dämpfen und gebe ihnen festen Umriß durch aufmerksames Betrachten. Führte ich ein tätigeres Leben, wäre es mir unmöglich, auf all diese Kleinigkeiten einzugehen, und ich hätte keine Zeit, meine Seele unter die Lupe zu nehmen, wie ich es tagaus, tagein tue.«³¹⁰

Erst dieser Müßiggang erlaubt es dem Menschen, sich seiner selbst bewusst zu werden, da er der Entfaltung der Einzigartigkeit förderlich sein kann. In der bürgerlichen Gesellschaft wurde dagegen der Arbeitseifer zur Tugend erhoben, der den Bürger vom Hinterfragen der bestehenden Ordnung und der eventuellen Erkenntnis der Fragwürdigkeit dieser Ordnung ablenkt.

Auf einer Soirée lernt Albert schließlich Frau von Themines kennen. Ihr Charakter zeigt den Umgang einer heuchlerischen Gesellschaft mit dem Tabu. Frau von Themines ist durchtrieben, »aber sie ist von äußerster Geschicklichkeit und wahrt die Form, gerade soviel, daß ihr nichts bewiesen werden kann.«³¹¹ Sie bricht Handlungs-, nicht jedoch Kommunikationstabus. Zudem verfügt sie über genügend Takt, um einen Tabubruch zu verschleiern, der bei Bekanntwerden ihren gesellschaftlichen

³⁰⁸ Ebd., S. 156.

³⁰⁹ Vgl. ebd., S. 161.

³¹⁰ Ebd., S. 76.

³¹¹ Gautier: Mademoiselle de Maupin, S. 70.

Ausstoß zur Folge hätte.³¹² Frau von Themines ist eine Femme dandy. Sie ist eine »Modeherrscherin«,³¹³ die Trends setzt und darüber hinaus eloquent ist.³¹⁴ Es gelingt ihr, die gesellschaftlichen Konventionen subtil zu unterwandern, indem sie den perfekten Schein aufrechterhält. Durch den Anschein von Tugendhaftigkeit, den sie sich dabei gibt, inszeniert sie den Tabubruch unauffällig. Baron C. berichtet, dass sie einem das Gefühl gebe, eine Todsünde zu begehen.³¹⁵ Frau von Themines erscheint als verführerische Satansgestalt, welche die Lust am Bösen schmackhaft macht. Erneut erscheint der Dandy als Teufel. Frau von Themines ist der gefallene Engel, der nun als Verführung in Erscheinung tritt. Sie setzt die Tugendhaftigkeit als Schutzschild ein, hinter dem sie ihre Lasterhaftigkeit versteckt. Albert ist diese Art von Heuchelei jedoch unangenehm, er bevorzugt Aufrichtigkeit:

»bei einigen ziemlich gewagten, jedoch schämig verhüllten Schmeicheleien, die ich vorbrachte, wollte mir scheinen, daß verhaltenes Erröten fast bis zur Hautoberfläche drang [...] Ihre Antworten waren zumeist gemessen, einfach, jedoch klug und voller Hintergedanken, sie gaben mehr zu raten auf, als sie klar ausdrückten. Alles war untermischt mit Pausen, halben Worten, verschleierte Anspielungen, jede Silbe hatte geheimen Sinn, jedes Schweigen seine Bedeutung; es konnte nichts Diplomatischeres und Aufreizenderes geben. Doch wie groß auch mein Vergnügen im Augenblick war, lange hätte ich derartige Unterhaltung nicht auszuhalten vermocht. Immer mußte man auf der Hut sein, seine Zunge zügeln, und mir ist das Liebste im Gespräch vollkommene Freiheit und Ungezwungenheit.«³¹⁶

Frau von Themines unterwirft sich dem Kommunikationstabu nur zum Schein und zum Schutz. Sie kommuniziert das Tabuisierte in Form von Verschleierungen und Andeutungen. Semiotisch gesehen sind ihre

³¹² Balzac nahm sich der Geschichte einer derart geächteten Frau in seinem Roman *Beatrix* (1839) an. Darin figuriert die Schriftstellerin Félicité des Touches, die unter dem bezeichnenden Pseudonym Camille Maupin schreibt und zugleich von Georges Sand inspiriert war. Die Maupin galt in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts in Frankreich als Sinnbild weiblicher Emanzipation und symbolisierte »die Auflehnung gegen die sozialen und natürlichen Ketten, die die Entfaltung des Individuellen hemmen« (Voigt, Fritz-Georg: "Nachwort." In: Balzac, Honoré de: *Béatrix*. Berlin u.a. 1966, S. 601-614, hier S. 608).

³¹³ Gautier: *Les Jeunes-France*, S. 71.

³¹⁴ Vgl. ebd., S. 70.

³¹⁵ Vgl. ebd., S. 73.

³¹⁶ Ebd., S. 74.

uneindeutigen Zeichen Verweise auf ein Unsagbares, Geheimes und Tabuisiertes. Gerade durch den semiotischen Prozess, der sich in einer Interaktion immer vollzieht, wird der Tabubruch, den sie zu verstecken bemüht ist, offenbar. Ihre Worte und ihr Verhalten kann sie bewusst steuern, doch der Prozess, in dem diesen Bedeutung zugeschrieben wird, steht außerhalb ihres Einflussbereiches. Dass dieses Spiel mit den Zeichen gelingt, liegt an der Mehrdeutigkeit der gewählten Zeichenformen, die eine eindeutige Zuordnung, wenn nicht unmöglich, so zumindest nicht eindeutig machen. Albert widersetzt sich diesem komplexen Spiel jedoch. Er bevorzugt eine klare Sprache, in welcher der Verweis auf das Bezeichnete eindeutig ist.

Er findet schließlich in Rosaline eine Geliebte und ist bestrebt, seinem Freund alles zu berichten. Wie der Autor im Vorwort vollkommene Redefreiheit einfordert, so auch Albert: »Deine Neugier soll vollauf befriedigt werden. Nichts Lichtscheues birgt unser Roman.«³¹⁷ Albert will sich in seinen Briefen keinen Kommunikationstabus unterwerfen. Er berichtet, wie und wo er seine Geliebte besaß. Die christliche Abtötung des Fleisches erscheint Albert als Gotteslästerung. Er hält es für falsch, »Gottes Werk zu mißhandeln, und ich vermag nicht zu glauben, daß der Körper so schlimm ist, da er ihn doch mit eigener Hand nach seinem Bilde formte.«³¹⁸ Alberts Offenheit beschränkt sich jedoch auf die schriftliche Kommunikation mit seinem vertrauten Freund. Anderen Menschen zeigt er sich verschlossen:

»da meine Gedanken und Gefühle so sehr verschieden sind von denen meiner Umgebung, würde es schon bei den ersten Worten einen Aufstand geben; so ziehe ich vor, zu schweigen oder, spreche ich, nur allbeliebte Albernheiten zu verzapfen, die anerkannte Bürgerrechte besitzen.«³¹⁹

Albert hält seine Meinungen zurück, da sie zu sehr von den allgemeinen Ansichten abweichen und er Sanktionen fürchtet. Sein ruhiges Leben wird manchmal von »Wirbelstürmen ohne Grund« und »ziellosten Ausbrüchen«³²⁰ durchschnitten, die ihn seiner Ansicht nach »reif fürs

³¹⁷ Ebd., S. 77.

³¹⁸ Ebd., S. 103.

³¹⁹ Ebd., S. 133.

³²⁰ Ebd., S. 56.

Narrenhaus«³²¹ erscheinen lassen. Alberts Pathologisierung, die sich als manisch-depressiv beschreiben lässt, korrespondiert mit einer von der Norm abweichenden sexuellen Orientierung. Personen, die abweichende Meinungen und Verhaltensweisen aufzeigten, galten in dieser Gesellschaft als verrückt und ihr Wahnsinn wurde bald auch medizinisch (schein) diagnostiziert. Ärzte wie Cesare Lombroso und Max Nordau entdeckten in Andersdenkenden schließlich Degenerierte und Entartete. Nordau führt Gautier in seinem Buch *Entartung* in einem Abschnitt über die Parnassier an, für die es weder Tugend noch Laster gebe, sondern nur Schönes und Hässliches, Seltenes und Gewöhnliches.³²² Noch mehr als sechzig Jahre nach Erscheinen von *Mademoiselle de Maupin* galt abweichendes Verhalten als unmoralisch:

»Phrasendrescher schwatzen einander die Faselei nach, daß es ein Beweis vornehmer Unabhängigkeit sei, wenn man seinem eigenen Geschmacke folge, ohne sich an die Kleiderordnung des Philisterviehs zu kehren, und für seinen Anzug Farbe, Stoff und Schnitt wähle, die man als schön empfinde, auch wenn sie von der herrschenden Mode noch so weit abweichen. Auf dieses Geschwätz ist zu erwidern, daß es zunächst ein Anzeichen gesellschaftsfeindlicher Ichsucht ist, wenn man ohne Noth, zur bloßen Befriedigung einer Eitelkeit oder eines durchaus nicht wichtigen und unschwach zu zügelnden ästhetischen Triebes, die Mehrheit ärgert, was man immer thut, wenn man sich in Wort und That zu ihr in Widerspruch setzt. Man muß sich aus Rücksicht auf die Nebenmenschen viele Kundgebungen von Meinungen und Begierden versagen; [...] wer es nicht gelernt hat, sich einigen Zwang aufzuerlegen, um bei den Anderen nicht anzustoßen, den nennen die bösen Philister nicht einen Aestheten, sondern einen Flegel.«³²³

Nordau warf den Ästheten mangelnde Rücksichtnahme auf die Gesellschaft vor. Das Individualitätsstreben bezeichnete er gar als gesellschaftsfeindlich. Ein guter Bürger folge nicht dem eigenen Geschmack, sondern ordne sich der Allgemeinheit unter. Es war gerade dieser Konformitätsdruck, dem der Dandy zu entfliehen suchte.

Albert gesteht in Hinblick auf seine Geliebte Rosaline, dass sie ihm weniger dies sei, als vielmehr ein »reizender Kumpan, ein hübscher Kamerad, mit

³²¹ Ebd., S. 58.

³²² Vgl. Nordau: *Entartung*, Bd. 2, S. 54.

³²³ Ebd., S. 121.

dem man das Lager teilt«. ³²⁴ Auch würde er gern die Geschlechterrollen tauschen, um die eigene Wirkung und die fremden Freuden ermessen zu können. ³²⁵ Albert empfindet keine echte Liebe für Rosaline, die Beziehung ist eine rein körperliche. Seine Seele verweilt bei Kunstwerken:

»daß du [Rosa] keine Geliebte, sondern nur ein Instrument der Wollust warst, Mittel um nie zu verwirklichenden Wunsch zu stillen! O Himmelswesen, schöne zarte, ätherische Jungfrauen, die ihr Veilchenaugen senkt und Lilienhände faltet auf goldenem Grund der Bilder alter Meister der deutschen Schule, Heilige der glasmalten Fenster, Märtyrerinnen der Andachtsbücher, die ihr so süß lächelt inmitten der verschlungenen Arabesken, und die ihr blond und kühl aus Blumenkelchen steigt. O ihr schönen Kurtisanen, die ihr gelösten Haars ganz hüllenlos auf rosenblattbestreuten Lagern ruht, unter weit bauschenden Purpurchhängen mit Ketten und Geschmeiden großer Perlen behangen, euren Fächern und Spiegeln, denen Sonnenuntergang Funken entfacht inmitten Düsternis! Ihr blonden Töchter des Tizian, die ihr so üppig geschwungene Hüften weist, gespannte Schenkel, glatte Leiber, geschmeidig biegsame Rücken! [...] Nur solcherart Untreuen machte ich mich Rosaline gegenüber schuldig. Ich verriet sie nur mit Gemälden und Bildwerken.« ³²⁶

Albert liebt Frauen nur, um durch sie die ihm selbst mangelnde Schönheit zu besitzen. ³²⁷ Seine Motivation ist folglich eine rein ästhetische. Er strebt nach absoluter Schönheit der Form und des Äußeren, denn diese erleichtere das Leben, entbinde von moralischen und geistigen Anstrengungen, die zu gesellschaftlichem Erfolg verhelfen. ³²⁸ Da es ihm selbst an dieser Schönheit mangle, umgebe er sich mit schönen Dingen: neben Frauen sind das Pferde, Waffen, Diener und Einrichtungsgegenstände. Albert betet die Schönheit an. Doch das Schöne kann nie alltäglich sein, es ist außergewöhnlich und selten. Albert hat sich die wahre Schönheit bislang nur in der Gegenwelt der Kunst offenbart. Alltägliche Dinge berühren und interessieren ihn nicht, er begegnet der Welt mit Verachtung und Gleichgültigkeit, sucht das Unmögliche und stumpft ab. Die permanente Selbstbeobachtung, der sich Albert aussetzt,

³²⁴ Gautier: *Mademoiselle de Maupin*, S. 79.

³²⁵ Vgl. ebd., S. 83.

³²⁶ Ebd., S. 87.

³²⁷ Vgl. ebd., S. 105.

³²⁸ Vgl. ebd.

und die Unterscheidung, die er zwischen seinem Körper und seiner Seele vornimmt, führen zu Entfremdung. Er überlegt kontinuierlich, ob er nicht ein anderer sei. Er schaut seinem Leben regelrecht zu.

Eines Tages trifft er jedoch einen jungen Mann, dessen Schönheit vollkommen ist und ihn ins Leben zurückholt. Alberts Ideal wird Wirklichkeit. Dieser junge Mann namens Theodo ist jedoch in Wirklichkeit eine Frau: Mademoiselle de Maupin. Er/Sie ist mit Rosaline befreundet, die ihrerseits in ihn/sie verliebt ist. Das Tabu der Homosexualität ist somit auf mehreren Ebenen angesiedelt: Albert liebt Theodo und fürchtet diese homosexuelle Neigung, die jedoch tatsächlich heterosexuell ist. Rosaline glaubt ebenfalls Theodo zu lieben, der sich aber als Frau entpuppen wird. Theodo/Mademoiselle de Maupin liebt schließlich beide. Die Beziehung zwischen Theodo und Rosaline ist zunächst rein platonisch, da Mademoiselle de Maupin ihre Maskerade wahren will. Sie fühlt sich zu Rosaline hingezogen, »aber es gibt ein Etwas zwischen uns, das trennt, unübersteigbares Hemmnis«. ³²⁹ Gleichgeschlechtliche Liebe ist instinktiv unvorstellbar. Rosaline gesteht Theodo, dass sie Albert nicht liebe, es ihn aber glauben mache. Wie Albert ihr, gibt auch sie ihm nur ihren Körper. Ihre Seele ist bei Theodo, den sie aus ihr unbekanntem Gründen nicht lieben darf. Das Tabu der Homosexualität wirkt hier instinktiv und unbewusst, was die Macht des Tabus verdeutlicht. Albert ist angesichts seiner Gefühle Theodo gegenüber zunächst verwirrt. Diese sind so sonderbar, »daß ich es kaum mir selbst einzugestehen wage«. ³³⁰ Gleichgeschlechtliche Liebe scheint ihm unmöglich und widernatürlich. Albert hat Angst vor dieser Liebe: »Hunderttausendmal besser wäre es zu hassen, als dieser Art zu lieben!« ³³¹ Er macht sich die »bittersten Vorwürfe«, sich »von solcher schlimmen Liebe« quälen zu lassen und sich dieses »Giftgewächs« aus dem Herzen reißen zu können. ³³² Albert glaubt schließlich an einen diabolischen Zauber, denn es ist »zu fürchterlich, um möglich zu sein«. ³³³ Theodo erscheint ihm in »grauenvoll-grausamer

³²⁹ Ebd., S. 110.

³³⁰ Ebd., S. 123.

³³¹ Ebd., S. 125.

³³² Ebd., S. 193.

³³³ Ebd., S. 125.

Schönheit der Sphinx«,³³⁴ er nennt ihn einen »bösen Genius«³³⁵ und hält ihn für einen »höllischen Dämon«. ³³⁶ Das Tabu Homosexualität zeigt sich äußerst mächtig, Albert kann sich schlichtweg nicht vorstellen, dass man so lieben kann. Die Metaphorik ordnet er der christlichen Moral entsprechend, der er trotz allem Widerspruch unterliegt, der Diabolik zu. Das Tabu löst Scham, Schuldgefühle und große Verwirrung in ihm aus:

»Welch sinnlose, schuldig hassenswerte Leidenschaft hat sich meiner bemächtigt! Nie wird die Schamröte von meiner Stirne bleichen über dies Schreckliche. [...] alles in mir ist umgestürzt und in tiefster Verwirrung; ich [...] weiß nicht, ob ich Frau oder Mann bin, bin mir selbst zum Greuel, es geht unerklärlich Seltsames in mir vor, in manchen Augenblicken will mir scheinen, als verlöre ich den Verstand oder als käme mir Gefühl für die Wirklichkeit ganz abhanden. [...] Endlich erfaßte ich die fürchterliche Wahrheit, die sich hinter so vielen Schleiern verbarg [...] ich liebe ... wie schwer wird mir, es Dir zu sagen ... ich liebe einen Mann!«³³⁷

Mit der Aussprache, die ihm äußerst schwer fällt, wie die Auslassungszeichen zeigen - ebenso wie die Erkenntnis, die sich hinter 'so vielen Schleiern' verbarg, fällt nicht nur das Wort-, sondern auch das Erkenntnistabu:

»Seltsame Liebe, die antiker Dichter Elegien erfüllt und die uns so sehr erstaunte, die wir nicht verstehen konnten, ist also möglich und wahrscheinlich. In unseren Übertragungen setzten wir Frauennamen an Stelle der ursprünglichen. Inventius ward Inventia, Alexis wandelte sich in Jante.«³³⁸

Albert ist sich seiner Liebe nun bewusst, doch er fühlt sich trotz der antiken Vorbilder noch immer schuldig, zweifelt an seiner selbst und stellt die Welt an sich in Frage. Er glaubt zunächst, dass diese Liebe nicht sein darf. Doch seine Gedanken führen ihn weiter. Das Geschlecht spiele im Grunde keine Rolle, da es ihm nur um »Augenbefriedigung, Formvollendung und

³³⁴ Ebd., S. 192.

³³⁵ Ebd., S. 193.

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Ebd., S. 127.

³³⁸ Ebd., S. 130.

Linienreinheit«,³³⁹ also um rein ästhetische Werte gehe. Das ästhetisch Schöne ist der konventionellen Geschlechtermoral nicht unterworfen. Alberts anfängliche Überzeugung einer abscheulichen Neigung zu erliegen, schwankt und entstammt einzig dem Gefühl, das den verinnerlichten moralischen Werten entspricht, nicht jedoch dem Verstand. Indem er die antiken Traditionen erinnert, erkennt er, dass dieses Tabu keineswegs universal ist, sondern ein Produkt der christlichen Vergesellschaftung. Die Reaktionen der Kritik verdeutlichen die Kraft des Tabus. Sainte-Beuve wagte es nicht, das Buch seinen Leserinnen zu empfehlen.³⁴⁰ Mirecourt hielt die »deux volumes obscènes« für »le véritable livre à craindre«,³⁴¹ in dem das Laster gefeiert werde und Kinder, wenn sie es läsen, durch und durch demoralisiert würden.³⁴² Das geschilderte Laster sei schließlich das schändlichste von allen, es sei das, »qui n'a pas même d'excuse dans la nature«. ³⁴³ Kurz: Dieses Buch sei unverzeihbar.³⁴⁴ Auffällig ist, dass keine der Kritiken die Homosexualität offen anspricht, was die Tabuisierung umso deutlicher macht. Im Frankreich des 19. Jahrhunderts gab es »ein Gitter des Schweigens: es sagt, daß die Dinge nicht gesagt werden können, weil das Tabu für eine soziale Gruppe die Bedingung ihrer Sicherheit und vielleicht ihres Überlebens ist«. ³⁴⁵ Eines der mächtigsten Tabus war das der Homosexualität, dem sich zuerst Justizbeamte und Ärzte im Zweiten Kaiserreich - wenn auch widerwillig - widersetzen.³⁴⁶ Homosexualität wurde darüber hinaus lange Zeit mit einer häretischen Lebenseinstellung in Verbindung gebracht,³⁴⁷ was die Gefahr und die gesellschaftliche Bedrohung, die vom homosexuellen Subjekt ausging, quasi potenzierte. Die *Revue de Paris* bezeichnete *Mademoiselle de Maupin* dementsprechend als das hervorstechendste Beispiel für den skandalösen und bedauernswerten Missbrauch, den man am Geist verüben kann, wenn »toute retenue, toute

³³⁹ Ebd., S. 135.

³⁴⁰ Vgl. Feydeau: Théophile Gautier, S. 41.

³⁴¹ Mirecourt: Théophile Gautier, S. 54.

³⁴² Vgl. ebd., S. 53.

³⁴³ Ebd., S. 49.

³⁴⁴ Vgl. ebd., S. 29.

³⁴⁵ Aron, Jean-Paul: *Der sittliche Verfall. Bourgeoisie und Sexualität in Frankreich*, Frankfurt a.M. 1982, S. 67.

³⁴⁶ Vgl. ebd., S. 60.

³⁴⁷ Vgl. Dewald, Jonathan: *Aristocratic experience and the origins of modern culture. France, 1570-1715*. Berkeley u.a. 1993, S. 118.

honnêteté, toute convenance«³⁴⁸ abgelegt seien. Der Roman sei unzüchtig, die kleinsten Details würden mit beunruhigender Grausamkeit geschildert, nicht eine Seite könne überflogen werden, ohne dass sich Ekel und Empörung, typische Anzeichen einer Tabuverletzung, zugleich einstellten.³⁴⁹ Vergeblich fragt der Kritiker nach dem Sinn und Zweck dieses skandalösen Buches.³⁵⁰ Die *Chronique de Paris* bezeichnete Gautier schließlich als den widerlichsten Schuft überhaupt, denn in seinem Buch finde man »tout ce que l'on renferme dans les cabinets les plus secrets, tout ce que l'on jette à la voirie, tout ce que les vespasiennes n'accepteraient pas.«³⁵¹ Dem Autor müssen bei der Konzeption sämtliche Eingeweide gezittert haben. Das Buch sei derart abstoßend, dass man es einem bösen Buben geben könne, der nach drei Seiten für immer vom Laster angeekelt wäre.³⁵² Der Kritiker hoffte, dass sich dieses abstoßende Werk, »cette grande et immense débauche«,³⁵³ überhaupt nicht verkaufen werde. Die Reaktionen der Kritiker gleichen denen Alberts. Die Tabuverletzung übt auf sie alle einen Effekt der Abscheu aus. Albert lässt sich davon jedoch nicht abschrecken, sondern sinniert weiter über dieses undenkbare Thema. Seine Gefühle geraten aufgrund eines Theaterstücks, das alle Beteiligten proben, erneut in Verwirrung. Bei dem Stück handelt es sich um Shakespeares *Wie es euch gefällt*, ein Bild im Bild, in dem ebenfalls eine als Mann verkleidete Frau agiert. Theodo spielt diese Figur und sein Auftritt als Frau überzeugt Albert, dass Theodo eine Frau sein müsse. Ein großes Aufatmen stellt sich ein, Albert fühlt sich von einer schweren Last befreit, seine Liebe »ist erlaubt, ich darf sie eingestehen«. ³⁵⁴ Im Gegenzug erleicht Rosaline nun plötzlich, denn jetzt stellt sich in ihr das Schuldbewusstsein angesichts ihrer moralisch unerlaubten homosexuellen Neigung ein, das Albert soeben verlassen hatte. Albert sieht in ihr, das »ungeheuerliche[m], ungestehbare [m] Gefühl«³⁵⁵ wachsen, das sie zum Schweigen verurteilt, angesichts dieses »an sich unerlaubten, hoffnungslosen Gefühl[s], dessen

³⁴⁸ Z., B.: "Bulletin littéraire." In: *Revue de Paris* 25 (1836), S. 203-214, hier S. 210.

³⁴⁹ Vgl. ebd.

³⁵⁰ Vgl. ebd.

³⁵¹ Zitiert nach Cervoni: Réception de l'oeuvre de Théophile Gautier.

³⁵² Vgl. ebd.

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Gautier: *Mademoiselle de Maupin*, S. 193.

³⁵⁵ Ebd., S. 163.

unwahrscheinliche Erhörung ein Verbrechen wäre und einen vor Scham zugrunde gehen ließe«. ³⁵⁶

2. Weibliche Emanzipation

Mademoiselle de Maupins Verkleidung als Mann entspringt einem Streben nach Erkenntnis:

»Ich hatte entdeckt, wie sehr anders man mit verheirateten Frauen sprach. [...] viel freier benahm man sich ihnen gegenüber, viel weniger kühl und formvollendet, wenig Umschweife und Verschleierung [...] wurde mir klar, daß sie Worte einer mir unbekanntem Sprache aussprachen.« ³⁵⁷

Die unverheiratete Mademoiselle de Maupin sucht verbotenes Wissen und durchbricht ein Erkenntnistabu, das für sie erst nach ihrer Hochzeit fallen sollte. Mademoiselle de Maupin will jedoch nicht unwissend in die Ehe gehen. Sie will den Mann »von Grund auf kennenlernen, ihn Fiber für Fiber auseinanderklauben und lebendig zappelnd meinem Seziertisch aufspannen«. ³⁵⁸ Sie kritisiert die Erziehung junger Mädchen, die bewusst unwissend gelassen werden und nichts lernen sollen. ³⁵⁹ Es gibt folglich einen Wissensbestand, der für sie tabu ist. Mademoiselle de Maupin gesteht in ihren Briefen, dass ihre Seele eher die eines Mannes ist. Auch Albert erkennt ihren männlichen Geist. Sie liebt körperliche Betätigung, die Durchsetzung des eigenen Willens und ist von starken, männlichen Gedanken beseelt. Sie zeigt sich hochmütig, schlagfertig, entschlossen und freiheitsliebend. Was heutigen Lesern auch für eine Frau normal erscheint, war vor knapp zweihundert Jahren, als der Roman erstmalig erschien, pikant. Die Zeitschrift *Le Temps* ging davon aus, dass Gautier den Roman unter Alkoholeinfluss verfasst haben muss, denn anders könne man sich dieses Buch nicht erklären. ³⁶⁰ Der brisante Inhalt wird dadurch kenntlich gemacht, dass vor der Besprechung des Romans die Türen geschlossen, die

³⁵⁶ Ebd., S. 164.

³⁵⁷ Ebd., S. 139.

³⁵⁸ Ebd., S. 140.

³⁵⁹ Vgl. dazu die Rebellion von Lamie in Stendhals gleichnamigem Roman.

³⁶⁰ J-S: "Mlle de Maupin, double amour, par Théophile Gautier." In: *Le Temps* (08.12.1835), S. 1.

Riegel vorgeschoben, die Türschlösser verstopft und darauf geachtet werden müsse, dass niemand zuhören kann.³⁶¹ In der Kritik ist zu lesen, dass Mademoiselle de Maupin vom Polizeipräfekten die Erlaubnis bekommen habe, sich als Mann zu verkleiden,³⁶² was im Roman an keiner Stelle zu lesen ist. Daran wird deutlich, dass sich Frauen nicht in Männerkleidung zeigen durften. Die Verkleidung Mademoiselle de Maupins führe schließlich zu einem Wirrwarr »que je n'ai pas dû mentionner même sur le ton de la plaisanterie«.³⁶³ Das Tabu der weiblichen Emanzipation war offensichtlich so stark, dass selbst Euphemismen nicht in Frage kamen, um darüber zumindest verschleiert kommunizieren zu können. Der Kritiker entschuldigt sich schließlich gar für die Besprechung dieses waghalsigen Romans und versteht nicht, wie Gautier, den er für einen geistvollen Mann hält, so etwas schreiben konnte. Er fragt vergeblich nach dem Zweck des Buches und ob die Literatur solche Grobheiten wiedergeben dürfe, denn man stelle ja auch keine Buchpresse in Charenton³⁶⁴ auf, um die Gedanken der Verrückten publik zu machen,³⁶⁵ womit abweichendes Verhalten erneut pathologisiert wird.

Mit Mademoiselle de Maupin wählte Gautier eine höchst reizbare Figur: 1832 schrieb ein entrüsteter Autor über die historische Mademoiselle de Maupin, die sich den Gesetzen und Institutionen ihres Landes widersetzt und ungestraft Verbrechen verübt habe, die anderen Verbrechern zu einem schändlichen Tod gereicht hätten. Er nennt sie »theatric miscreant«, eine Verführerin der Unschuld und grässliche Sirene, die von gesetzlosen Leidenschaften geleitet und giftig wie eine Viper sei, sowie »so odious a character«.³⁶⁶ Gautiers Mademoiselle de Maupin kämpft um die Durchsetzung ihrer doppelgeschlechtlichen Identität, welche von einer männlichen Seele und einem weiblichen Körper geprägt ist. Mademoiselle de Maupin identifiziert sich mit der angenommenen Rolle und empfindet ihre Männlichkeit als Wirklichkeit. Körperlich schätzt sie die Schönheit der Frauen - die der anderen ebenso wie ihre eigene - sie bewundert die zarte, köstlich duftende Hand von Rosaline, ihr »vollendet geformtes Bein [...],

³⁶¹ Vgl. ebd.

³⁶² Vgl. ebd.

³⁶³ Ebd.

³⁶⁴ Berühmte Anstalt für Geisteskranke.

³⁶⁵ Vgl. ebd.

³⁶⁶ Whitaker, N. H.: "La Maupin." In: Ders.: *Biographical Sketches of Eccentric Characters*. Boston 1832, S. 112-115, hier S. 114.

das von höher Gelegenem die bestmögliche Vorstellung weckte«,³⁶⁷ ihren anmutigen und festen Busen. Rosaline versetzt sie in

»unsagbare[r] Erregung und Freude, und mir wollte scheinen, als seien die Männer bevorzugter in der Liebe, da wir ihnen köstlichste Holdseligkeiten zubringen, sie uns kaum Gleichwertiges zu bieten haben. Welche Lust es auslösen muß, mit den Lippen über seidigglatte Haut zu streifen, und wie schwellenden Formen den Küssen sich entgegenwölben und sie herausfordern! [...] wieviel wollüstige Reize, die wir bei den Männern missen [...] Ich wünschte mir wirklich Mann zu sein, nicht nur scheinbar, um diesem Gefühl krönenden Abschluß geben zu können [...] Der Gedanke an eine Geschlechtsgleichheit verblaßte allmählich, und nach und nach blieb nur noch ungewiß lustvolle Vorstellung.«³⁶⁸

Mademoiselle de Maupin ist von Rosalines Körper zutiefst erregt. Damit steht sie außerhalb der gesellschaftlichen Konventionen. Sie gesteht sich ein, Rosaline zu lieben und zwar »mehr als eine Frau sonst andere Frau liebt«,³⁶⁹ Doch auch Mademoiselle de Maupin scheint der Gedanke an gleichgeschlechtliche Liebe fern zu liegen. Sie fühlt sich oft als Mann, und andere Male nicht mehr als Frau, aber auch nicht als Mann.³⁷⁰ Dadurch kommt eine weitere Kategorie ins Spiel: der Hermaphrodit, mit dem Albert sie zuvor schon verglichen hatte und der das Ideal der Antike darstellte.³⁷¹ Die Unterwürfigkeit, Schüchternheit und Kleinlichkeit der idealtypischen Frau ermangeln Mademoiselle de Maupin ebenso wie die Lasterhaftigkeit und Rohheit der Männer, so dass sie zu der Überzeugung gelangt: »Ich gehöre einem dritten, gesonderten Geschlechte an, das noch keinen Namen

³⁶⁷ Gautier: *Mademoiselle de Maupin*, S. 178f.

³⁶⁸ Ebd., S. 182.

³⁶⁹ Ebd., S. 189.

³⁷⁰ Vgl. ebd., S. 182.

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 136. Der Begriff des Hermaphroditen wurde um 1820 auch zur Bezeichnung des Dandys verwendet, der als geschlechtlich uneindeutig galt (vgl. Forceps: "The Dandy." In: *The Kilmarnock Mirror, and Literary Gleaner* 1 (2/ November 1818), S. 60-62, hier S. 61 sowie Anonymus: "An Exquisite." In: *The Common-Place Book of Humorous Poetry: Consisting of a Choice Collection of Entertaining Original and Selected Pieces*. London 1826, S. 356-357, hier S. 356.). Die Überwindung des dualistischen Geschlechterkonzepts gilt als wesentliches Element der dandystischen Literatur (vgl. Feldman: *Gender on the divide*, S. 11). Während der französischen Romantik galt der Androgyn zudem als idealer Urzustand und Symbol einer anzustrebenden ungeteilten Menschheit und einer besseren Zukunft, in der Grenzen jeder Art überwunden sind (vgl. Rossbach: *Wort als Waffe*, S. 127).

hat«³⁷² und folglich die positiven Aspekte beider Geschlechter in einer Art Ausnahmeerscheinung vereint. Sie glaubt weder bei Frauen noch bei Männern volle Entfaltung finden zu können, da sie immer zu viel von der einen und zu wenig von der anderen Geschlechtsidentität mitbringe.³⁷³ Ihr Traum ist eine offen gelebte Bisexualität, die dem romantischen Grundsatzprogramm entspricht:

»Mein Traum wäre, bei beiden Geschlechtern meine doppelte Natur zu stillen. Heute bei Frauen, morgen bei Männern [...] Dann wäre meiner Natur vollauf Genüge getan, ich könnte glücklich sein, denn wahres Glück besteht darin, das man sich ungehemmt in allen seinen Möglichkeiten auslebt, alles ist, was man zu sein vermag. Doch das sind Verstiegenheiten, an die man nicht denken darf.«³⁷⁴

Der Begriff des dritten Geschlechts verweist auf die engen gesellschaftlichen Konventionen, die alternative sexuelle Identitäten völlig aus dem kulturellen Bewusstsein ausklammerten, so dass diese namenlos bleiben mussten. Mademoiselle de Maupin selbst kann keine dieser Ausprägungen benennen, da sie völlig außerhalb ihres Welt- und Erfahrungswissens stehen. Geschlechterrollen abseits der Heterosexualität waren vollkommen tabuisiert. Die antiken Erwähnungen gleichgeschlechtlicher Liebe wurden von den Zensoren abgeändert, um so jegliches Wissen über diese Formen des Miteinanders auszumerzen. Dieses Erkenntnistabu wurde bewusst inszeniert, da es nicht der christlichen Glaubenslehre entsprach. Die rigide Moral erzwang eine Unterdrückung der natürlichen Empfindungen. Abweichende sexuelle Neigungen waren tabuisiert.

Mademoiselle de Maupin erkennt, dass sie ihre Nichtachtung des Erkenntnistabus teuer bezahlen muss, denn die Entschleierung des ihr verborgenen Wissens bringt sie um die Naivität, die den Lernprozess des Lebens so unterhaltsam macht:

»Ich bin für meine Neugier, für mein Mißtrauen schwer bestraft worden. Mir erscheint alles schal, ohne daß ich Genuß gekannt hätte. Bei mir ist Wissen dem Geschehen voraus gegangen [...] Die größte Unkenntnis bewirkt tausendmal Besseres, sie ist Ursache von vielem

³⁷² Gautier: Mademoiselle de Maupin, S. 210.

³⁷³ Vgl. ebd.

³⁷⁴ Ebd.

törichten Tun, das zur Belehrung dient und falsche Annahmen berichtigt; denn in dem Ekel, von dem ich vorhin sprach, regt sich stets ein lebhaft rebellisches Element, das seltsamste Verwirrungen erzeugt.«³⁷⁵

Mademoiselle de Maupins Streben nach Wissen und neuen Erkenntnissen wird bestraft. Das rebellische Element, von dem Theodo spricht, also die sich langsam vollziehende Bewusstwerdung der Möglichkeit gleichgeschlechtlicher Liebe, verwirrt zunächst, weil es alles bisherige Wissen, die gesamte gesellschaftliche Moral auf den Kopf und in Frage stellt. Albert ist glücklich, sich durch die Erkenntnis von Theodos Weiblichkeit wieder in die Konventionen fügen zu können, doch Mademoiselle de Maupin selbst erlebt einen absoluten Zusammenbruch der bisherigen Werte. Sie muss bitter erkennen, dass es den Männern an seelischer Schönheit mangle und wenn dies der Fall ist,

»verlange ich zum wenigsten herrlichste Vollkommenheit der Form, Seidenfleisch, Pracht üppiger Form, Liniensüße, Hautzartheit, alles, das den Reiz der Frau ausmacht [...] Wieviel Frauen gab es doch, mit denen ich mich verstanden, deren Herz mein Herz begriffen hätte! Wie die zarten Liebesäußerungen, Aufflammen reiner Leidenschaft, die ich hätte erwidern können, mich vollkommen beseligt hätten! Welche Sanfte, welche Wonnen! Alle Fühlfäden meiner Seele hätten sich frei entfalten können, ohne unter rauer Berührung immer wieder sich zusammenziehen zu müssen! [...] Dann wäre das Leben zu zauberischer Luft geworden, endlose Verzückerung hätte die Flügel ausgespannt [...] Wie hätte ich Rosaline geliebt, wäre ich ein junger Mann gewesen!«³⁷⁶

Um ihre innere Leere zu füllen und ihre Wollüste zu befriedigen, entscheidet sich Mademoiselle de Maupin dazu, sich den Konventionen zu fügen und einen Liebhaber zu nehmen. In ihrem Empfinden für die Schönheit gleicht sie Albert, den sie aufgrund seiner Erlesenheit zu ihrem Liebhaber erwählt. Doch auch dabei verstößt sie gegen die Sitten, denn sie unterwirft sich nicht der anstandsvollen Annäherung, dem »mathematisch abgestufte[n] Wiedersehen [...] das heute eine Hand, morgen die andere, dann Fuß, Bein, Knie, bis zum Strumpfband einschließlich hingibt«.³⁷⁷ Sie

³⁷⁵ Ebd., S. 204.

³⁷⁶ Ebd., S. 204f.

³⁷⁷ Ebd., S. 212.

erhört ihn früh, denn: »Wenn wir heute, die uns lieben, unglücklich machen, was sollen wir dann Leuten antun, die wir hassen?«³⁷⁸ Das offiziell unmoralische Verhalten wird weiter verfolgt:

»Ihre Worte verloren sich in einem Kuß, dem viele andere folgten, die nicht gezählt wurden, und die wir auch nicht genau beschreiben wollen, das würde zuviel Zeit in Anspruch nehmen und möglicherweise auch sehr unmoralisch sein – nach der Meinung mancher Leute, wenn auch nicht der unseren nach; denn wir finden unterm Himmel nichts moralischer und heiliger als Liebkosungen zwischen Mann und Weib, wenn beide schön und jung sind [...] Aus Rücksicht für den Leser, den wir nicht kränken und demütigen wollen, enthalten wir uns weiterer Mitteilungen.«³⁷⁹

Der Erzähler unterwirft sich deutlich der Selbstzensur, doch nicht aus eigenem Schuldbewusstsein, sondern einzig aus Rücksicht auf den Leser. Es ist nicht zuletzt auch diese Erzählhaltung, welche die Leser des Buches empörte. Der Erzähler gibt deutlich zu verstehen, dass er in moralischer Hinsicht freizügiger ist als seine Leser.

Nach der mit Albert verbrachten Nacht geht Mademoiselle de Maupin zu Rosaline. Der Erzähler bemerkt, trotz aller Bemühungen nicht in Erfahrung gebracht haben zu können, was dort geschah. Lediglich die Kammerfrau von Rosaline sagt, dass das Bett am nächsten Morgen unordentlich war, den Abdruck zweier Körper zeigte und sie Perlen fand, die zu Theodo gehörten.³⁸⁰ Der Erzähler schließt:

»Ich unterbreite diese Mitteilung dem Scharfsinn des Lesers und stelle es ihm anheim, daraus zu folgern, was ihm gefällt. Ich habe tausend unterschiedliche Möglichkeiten erwogen, die einen unvernünftiger als die anderen, und so sonderbar, daß ich kaum wage, sie zu Papier zu bringen, wenn auch in sittigste Worte gekleidet.«³⁸¹

Hier achtet der Erzähler das Tabu scheinbar selbst und verweist mit den Worten 'unvernünftig' und 'sonderbar' auf die Abnormität der Homosexualität. Das Zaudern des Erzählers, die möglichen Erklärungen darzulegen, die sich in der implizierten Antithese als unsittlich

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Ebd., S. 215f.

³⁸⁰ Vgl. ebd., S. 218.

³⁸¹ Ebd.

charakterisieren, belegt den unmoralischen Status dieser Neigung. Durch die Paralipse wird das Tabu jedoch erst ins Bewusstsein gerückt. Im Text entsteht eine narrative Leere, die dazu führt, dass die Erzählung permanent um ein Geheimnis, ein Unsagbares, ein Tabu kreist und den Leser schließlich in ein Nichtwissen entlässt. Dieses Nichtwissen beschränkt sich jedoch auf die narrative Ebene, indem zentrale Punkte der Handlung aufgrund moralischer Überlegungen unerwähnt bleiben. Tatsächlich vollzieht sich aber in jedem Leser ein Erkenntnisgewinn, parallel dem der Figuren. Das Andeuten führt überhaupt erst zum Verdacht, so dass im Leser ein Gedankenkreislauf angeregt wird, der wiederum dazu führt, dass der Autor von jeder Schuld freizusprechen ist, denn die Schlussfolgerungen entstehen im Kopf des Rezipienten und entstammen nicht der Feder des Autors. Es ist dieses Spiel mit der Sprache, das paradoxe Enthüllen durch das Verhüllen, die ironische Subversion, die den dandystischen Sprachstil charakterisieren. Der Erzähler gibt dem Leser keine Erklärung, er deutet nur an, gibt Hinweise, die eigentlich klar genug sind, aber nicht definitiv. So bleibt sowohl der spielerische Charakter der Erzählstruktur erhalten, wie auch das Geheimnis des Textes. Die Struktur des Ver- und Enthüllens spiegelt sich sowohl in der Verkleidung Mademoiselle de Maupins als auch in der Theater-Aufführung.

Der Tabubruch in *Mademoiselle de Maupin* ist ein dreifacher: Die Protagonisten brechen zunächst Erkenntnistabus, indem sie ihre moralisch unerlaubten Gefühle zulassen und interpretieren. Albert kommt dabei zu der Erkenntnis, dass diese verbotene Liebe in anderen Kulturen zur Normalität gehörte. Darüber hinaus kommt es zum Bruch mit dem Handlungstabus, wenn Mademoiselle de Maupin das Zimmer von Rosaline betritt. Noch viel schwerwiegender lastet das Kommunikationstabus, denn die Figuren schreiben über ihre Erfahrungen; der Roman ist als Briefroman konzipiert. In Alberts Briefen wird die Schwierigkeit der Gestaltung dieser Kommunikation besonders deutlich. Die Spannungskurve seines Leidens steuert auf den Moment zu, in dem er zu schreiben wagt: »ich liebe einen Mann!«³⁸² Als wie gefährlich dieses Buch infolgedessen eingeschätzt wurde, wird an den Kritiken deutlich. Die Kritiker sprachen dem Buch oftmals jegliche Substanz ab, um die Neugier der Leser im Keim zu ersticken. Mirecourt empörte sich, dass Gautier Gift in einem Diamantglas reiche.³⁸³ Doch die Kritiker von *La Liberté* behaupteten, es würde nur von Dichtern

³⁸² Ebd., S. 127.

³⁸³ Mirecourt: Théophile Gautier, S. 49.

und verdorbenen Menschen gelesen.³⁸⁴ Das Buch sei äußerst langweilig und ehrbare Menschen würden nichts verstehen.³⁸⁵ Diese Aussagen zielten offenbar darauf ab, den potentiellen Leser von der Lektüre abzubringen. Die Zeitschrift *Le Temps* sprach dem Roman sogar jede Gefahr ab. Er sei überhaupt nicht unmoralisch, sondern einzig und allein lächerlich.³⁸⁶ Hier erfolgt nicht nur eine Abwertung, sondern eine vollkommene Entwertung. Dem Roman wird jede Ernsthaftigkeit abgesprochen, was einer Tabuisierung gleichkommt, denn nun ist er es nicht einmal mehr wert, dass man überhaupt darüber redet. So sollte einer Auseinandersetzung mit den darin aufgegriffenen Themen, mit dem Roman überhaupt, vorgebeugt werden. Der Kritiker behauptete gar, dass Gautier genau das machen wollte: ein lächerliches Buch, und bemitleidet ihn für die Qualen, die er dafür offenbar erleiden musste.³⁸⁷ Auch der Kritiker des *Charivari* bemerkte, dass in Gautiers Werken weder eine Absicht, noch ein Ziel oder eine Moral erkennbar seien und auch keine Gedanken formuliert werden.³⁸⁸ Die Interpretation zeigt jedoch, dass dieser Vorwurf unzulässig ist. Dass Gautier Gedanken, Handlungsstränge und gesellschaftliche Kritik abgesprochen wurden, ist ein weiterer Hinweis darauf, dass derlei Gedankengut unerwünscht war, da es nicht dem gesellschaftlichen Konsens entsprach. Noch 1873 hieß es »it is one of the books which all prudent parents in France, as well as elsewhere, carefully keep out of their daughters' hands.«³⁸⁹

v. Fortunio

Die Handlung der Novelle *Fortunio* vollzieht sich in einem Milieu erlesenster Dandyfiguren, die das Savoir-vivre perfekt beherrschen und eine Geschmackselite bilden. Fortunio tritt erstmals bei einem der Festmahle Georgs auf, die für ihre »heitere Eleganz und feine Sinnenfreude« berühmt sind und ein »Heiligtum« darstellen, in das nur die

³⁸⁴ Vgl. Brunet, François (Hg.): *Le tombeau de Théophile Gautier*. Paris 2001, S. 31.

³⁸⁵ Vgl. ebd.

³⁸⁶ Vgl. J-S: Mlle de Maupin, S. 1.

³⁸⁷ Vgl. ebd.

³⁸⁸ Vgl. Anonymus: "Fortunio. - La Comédie de la Mort, par M. Théophile Gautier." In: *Le Charivari* (31.05.1838), S. 1-2.

³⁸⁹ Browne, Junius Henri: "A Few French Celebrities." In: *Harper's New Monthly Magazine* 47, (282/November 1873), S. 833-842, hier S. 837.

Erlesensten Zutritt finden.³⁹⁰ Fortunio und seine Freunde sind von Langeweile geplagt, »eine Art von Langeweile, wie nur der sie kennt, der früh von allen Schätzen des Lebens gekostet hat, und dem nichts fremd blieb, als – Tugend!«³⁹¹ Die Missachtung gesellschaftlicher Grenzen und Tabus, die mit der dandystischen Lebensführung verbunden ist, führt also zu einer Desillusionierung, die sich in Langeweile ausdrückt. Nichts kann diese Dandys, die alles ausprobiert haben, noch erstaunen.

Fortunio ist ein perfekter Dandy: Er ist »der letzte Vertreter männlicher Schönheit, wie er seit unserer Epoche von der Welt verschwunden ist«,³⁹² was seine Zeitentrücktheit dokumentiert. In den Salons und der Gesellschaft ist er äußerst willkommen, erscheint als perfekter Edelmann, aristokratisch, schön, witzig, unverhältnismäßig reich, großzügig, diskret und »schlauer als ein achtzigjähriger Diplomat«. ³⁹³ Er verfügt über die dandystische Kälte, denn er ist nie verliebt und zeigt »die erstaunlichste Kaltblütigkeit der Welt«. ³⁹⁴ Auch sartoriale Extravaganzen scheut er nicht, denn »allein um seine Schuhe aufzubewahren, bedarf er eines ganzen Hauses!«³⁹⁵ In seiner Wohnung finden sich die seltensten und apartesten Kunstwerke. Selbst seine Brieftasche offenbart seine Originalität: Sie enthält einen exotischen Duft, berauschende Gewürze, chinesische Seide, Goldfäden, chinesisches Papier und Papyrus. Er besitzt die Pantoffeln einer chinesischen Prinzessin, die »das Werk der absonderlichsten Phantasie, von bizarrster Fremdartigkeit«³⁹⁶ seien. Dieser von Fortunio verkörperte Materialismus war Hauptkritikpunkt des Romans. In der Anhäufung von schönen, aber zweckfreien Sonderbarkeiten kommt Fortunios Einzigartigkeit zum Ausdruck, ebenso wie seine Verachtung des bürgerlichen Nützlichkeitsdenkens. Mirecourt kritisierte die Verherrlichung des Materiellen, der Wollust, des Reichtums, des Spleens, die Verachtung des Herzens und des Gefühls sowie die Nichtachtung der

³⁹⁰ Gautier: "Fortunio." In: Ders.: Romane und Erzählungen, S. 273-350, hier S. 277.

³⁹¹ Ebd., S. 280.

³⁹² Ebd., S. 333.

³⁹³ Ebd., S. 337.

³⁹⁴ Ebd., S. 343.

³⁹⁵ Ebd., S. 282.

³⁹⁶ Ebd., S. 298.

Moral.³⁹⁷ Auch Sainte-Beuve bemängelte den unerträglichen Exzess des Stils und die verwendeten Bilder, die auf Dauer ermüden.³⁹⁸ Gautier mangle es an religiösem Streben sowie moralischem Takt und Keuschheit,³⁹⁹ wodurch die Tugenden dieser Gesellschaft definiert sind. Francis Wey zog die Schlussfolgerung, dass man nach der Lektüre dieses Buches, das so viele schöne Dinge evoziere, nur noch Hässliches sehe,⁴⁰⁰ wodurch die Erfahrung Alberts in *Mademoiselle de Maupin* nachgebildet wird.

Fortunios Erlesenheit inmitten eines Kreises ohnehin schon sehr erlesener Figuren macht ihn zu einer absoluten Ausnahmeerscheinung.⁴⁰¹ Seine Lippen haben den Ausdruck spöttischer Ironie, er verachtet die Menschen. Seine Willenskraft ist stark ausgeprägt, wie es für den Dandy typisch ist. Um ihn kreist ein charismatisches Enigma, denn Fortunio ist »der Geheimnisvollste aller Sterblichen«,⁴⁰² niemand weiß, was er eigentlich tut. Hier zeigt sich die dandystische Maskerade, die die Persönlichkeit hinter einer unzugänglichen Fassade verbirgt. Die Welt bekommt nur das zu sehen, was der Dandy ihr zugesteht. Dahinter steht ein hohes Ausmaß an Selbstbeherrschung. Trotz seiner Unzugänglichkeit lebt Fortunio wie ein Don Juan und gibt sich seinen Leidenschaften hin.

Fortunios Andersartigkeit erklärt sich aus seinem Lebenslauf. Er wurde in Indien von seinem Onkel antiautoritär erzogen. Seine Erziehung war ein Experiment, der Onkel wollte sehen »was aus einem Menschen würde, der nie einem Verbot begegnete und jede Möglichkeit besaß, seinen Willen durchzusetzen«. ⁴⁰³ Fortunio wurden weder moralische, noch religiöse, noch offizielle Grenzen gesetzt. In Paris erscheint ihm nun alles »armselig, eng und erbärmlich«. ⁴⁰⁴ Er klagt: »In dieser verfluchten Zivilisation, die kein höheres Ziel zu kennen scheint, als Schuhflicker und

³⁹⁷ Vgl. Mirecourt: Théophile Gautier, S. 67f.

³⁹⁸ Vgl. Sainte-Beuve: "Fortunio, roman; - La comédie de la mort, poésies; par M. Théophile Gautier." In: *Revue des deux mondes* 15 (September 1838), S. 863-870, hier S. 863f.

³⁹⁹ Vgl. ebd., S. 868f.

⁴⁰⁰ Wey, Francis: "Fortunio, roman par M. Théophile Gautier." In: *La Presse*, (02.06.1838), S. 1.

⁴⁰¹ Gautier bezeichnet ihn jedoch nicht explizit als Dandy, sondern als *fat* und *fashionable*.

⁴⁰² Gautier: Fortunio, S. 282.

⁴⁰³ Ebd., S. 328.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 330.

Kerzenfabrikanten auf die Postamente der Aristokratie zu erheben, muß ja der Sinn für Schönheit und Form verloren gehen!«⁴⁰⁵ Überall drängten sich die Menschen, es gebe kein Marmor, nur »Garnituren aus falschem Gold«, geschmacklose Nahrungsmittel und einen konstitutionellen König, der seine despotische Gewalt nicht ausüben könne.⁴⁰⁶ Gautier formuliert hier den Dekadenzgedanken; der Fortschritt gilt den Ästheten als Verfall. Dieser ist in erster Linie ein kultureller, denn der Utilitarismus, der im Zentrum der Kritik steht, ist entscheidend von wirtschaftlichem Zweckdenken geprägt und vernichtet alles Schöne, das ja nutzlos ist.

Gautiers literarische Dandys erscheinen wunderbar entrückt, da sie sich eine Gegenwelt der Kunst errichten. Dort findet sich das Schöne in seiner Absolutheit - unabhängig von natürlichen Gesetzen und gesellschaftlichen Konventionen. In *Fortunio* ist diese Gegenwelt am radikalsten gestaltet, denn der Protagonist baut sich innerhalb von Paris eine orientalische Enklave auf, wo er nach orientalischem Brauch lebt: despotisch, wollüstig und berauscht. Während das Außen, die Stadt Paris, als hässlich beschrieben wird: »die schmutzige, lärmende Straße von Paris [...] Gase und Dünste [...] die Pfützen der dreckigsten Prosa. Alles war Tumult, Rauch, Nässe, Hässlichkeit und Misere. Gelbe Gesichter unter grauem Himmel, [...] die schreckliche und schändliche Stadt«,⁴⁰⁷ ist Fortunios Anwesen ein »kleines, warmes, schimmerndes Reich, eine goldene, harmonische, duftende Welt von Frauen, Vögeln und Blumen, ein Feenpalast«, in dem »das süße Nichtstun«, der »zarte Müßiggang« und »vollkommenste Ruhe« herrschen.⁴⁰⁸

Auch in *Fortunio* spiegelt sich der Dandysmus auf der erzählerischen Ebene, wo er ebenfalls der Negierung der bürgerlichen Werte dient. So verweilt der Erzähler bei der Beschreibung der sinnlich anregenden Schilderung einer Frau im Bad, die lapidar durch die Abwesenheit Fortunios entschuldigt wird, an der auch der Erzähler nichts ändern könne:

»Wie zum Teufel sollen wir auskundschaften, wo Fortunio steckt? Denn warum sollten wir besser unterrichtet sein als unsere Leser? Wir haben Fortunio nur ein einzigesmal bei dem bewußten Souper angetroffen, und sind dabei auf den unglücklichen Gedanken

⁴⁰⁵ Ebd., S. 334.

⁴⁰⁶ Vgl. ebd., S. 349.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 342.

⁴⁰⁸ Ebd.

gekommen, ihn zu unserem Helden zu machen [...] O Fortunio, wie sehr hast du uns enttäuscht! [...] Wenn wir aus lauter Verlegenheit und weil wir nicht wußten, was mit ihnen beginnen, unsere Leser unpassenderweise in Musidorens Badezimmer geführt haben, so trägst du die Schuld daran!«⁴⁰⁹

Der Erzähler weist jede Form der Verantwortung von sich und verwirrt den Leser durch das Durchbrechen der fiktiven Grenze, die mit der Zuschrift aktiven Handelns an die Figur des Fortunio realisiert wird. Auch an anderer Stelle kapituliert der Erzähler angesichts eines Tête-à-Tête Fortunios:

»Wir dürfen nun nicht länger in dem kleinen Salon verweilen. Die heilige Scham bedeckt ihre schönen Augen mit den gespreizten Fingern ihrer weißen Hand und entfernt sich still, nicht ohne noch einmal über die Schulter zu blicken, wahrscheinlich um sich zu versichern, daß ihr Schatten ihr auch folge. [...] nichts erscheint uns keuscher und heiliger als die Zärtlichkeit zweier junger Geschöpfe! Aber wenige werden uns zustimmen, und so müssen wir denn, zu unserm innigsten Bedauern, unsere beiden Liebenden, paradiesisch versenkt eines in des anderen Armen, sich selbst überlassen. Inzwischen rüsten wir uns gegen die Vorwürfe, die man zweifellos für uns bereit hält! Musidora hat nicht ein einziges Liebeswort zu Fortunio gesprochen. Das ist ein großer Fehler. Sie hätte sich endlos ergießen, sich ganz in der Metaphysik des Gefühls verlieren müssen; [...] Tatsache ist, daß Musidora nicht gesprochen hat, und in unserer Eigenschaft als Romanschriftsteller steht uns die Wahrheit zu hoch, als daß wir auch nur einen einzigen Satz erfinden möchten. Ihre feuchtschimmernden Augen, der wogende Busen, die zitternde Stimme, die wechselnde Röte und Blässe der Wangen sprachen beredter für den Zustand ihres Gemütes als die klügsten Worte.«⁴¹⁰

Die Scham markiert den Tabubereich deutlich. Der Erzähler stellt jedoch klar, dass sein Schweigen eine Konzession an den Publikumsgeschmack darstellt und er selbst keinen Grund sieht, das Vorgehen der beiden Figuren zu kritisieren. Er verweist zudem auf das erwartete Verhalten der Frau, die - statt sich schweigend in den aktiven Sinnengenuss zu ergeben - ihren Gefühlen mit Worten hätte Ausdruck verschaffen müssen. In den Schilderungen von Musidoras Erregung im letzten Satz des Zitats durchbricht der Erzähler jedoch das von ihm propagierte Verstummen, wodurch er die bürgerlichen Verhaltensweisen kritisiert, welche die

⁴⁰⁹ Ebd., S. 313f.

⁴¹⁰ Ebd., S. 327.

natürlichen Regungen des Körpers zu unterdrücken bestimmt sind. Stellen wie diese gaben der Kritik Anlass, die Unmoral des Romans zu bemängeln. *La Revue française* sah in Gautiers Werken den Ausdruck eines neuen, geistigen Dandysmus, besonders in *Fortunio*.⁴¹¹ Dort zeige sich ein

»mépris systématique et souverain pour les idées, les sentiments, les habitudes et les convenances vulgaires, un profond dégoût de la vie réelle et de ses étroites limites, le rêve d'une existence plus large au moyen de combinaisons matérielles plus hardies.«⁴¹²

Hier zeigt sich deutlich, dass das Dandytum nicht länger auf eine kühle, überragende Erscheinung beschränkt ist, sondern vielmehr eine geistige Verfassung ist, die sich als Flucht vor einer vulgären Realität in eine ästhetische Gegenwelt der Schönheit und Exotik darstellt, die keine Grenzen kennt. Der Roman sei dementsprechend eine Hymne auf das Laster, den Rausch und die Kaltblütigkeit und bleibe steril, denn die Personen »ne sont pas dans les conditions normales d'existence«,⁴¹³ der Leser entwickle für »ces natures fausses«⁴¹⁴ kein Mitleid, was darauf hinweist, wie sehr diese Literatur von den Konventionen abwich. Der exzessive Genuss des ästhetisch Schönen, der in *Fortunio* zum Ausdruck gebracht wird, bedrohte die gesellschaftliche Struktur durch die Verweigerung der utilitaristischen Werte. Dementsprechend warnte die Zeitschrift vor der Zerstörung der sozialen Zukunft, die durch diesen Materialismus drohe.⁴¹⁵

⁴¹¹ Zitiert nach Cervoni: Réception de l'oeuvre.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Ebd.

⁴¹⁴ Ebd.

⁴¹⁵ Vgl. ebd.

5. Englische Gesellschaft - Die 'Yellow Nineties'

Die 1890er Jahre läuteten in England das Ende des viktorianischen Zeitalters ein. Das englische Fin de Siècle erinnert in seiner Libertinage an die der Regierungszeit Victorias vorangegangene Zeit der Regency unter George IV., des Gönners Brummells, in welcher sich das englische Dandytum in seiner ganzen Pracht entfaltet hatte. Diese Epoche gilt gemeinhin als eine Zeit des Lasters, des Hedonismus und des Müßiggangs. Tatsächlich beschränkte sich dieser Lebensstil aber auf die tonangebenden oberen Kreise der Gesellschaft. Die Mittelklasse bildete bereits die Grundlagen des pflichterfüllten viktorianischen Zeitalters aus, indem sie großen Wert auf Tugenden wie Pflichtbewusstsein, Fleiss, Sparsamkeit und Frömmigkeit legte.¹ Beispielhaft beeinflusst wurde sie dabei vom Vater George IV., George III., der hohe moralische Maßstäbe vertrat, gegen die sein Sohn anschließend rebellierte. Eine *Society for the Suppression of Vice* wurde beispielsweise bereits 1802 begründet. In diese Epoche fällt auch eine Zensurmaßnahme, die unter dem Namen *bowdlerization* bekannt wurde. Thomas Bowdler publizierte Klassiker, die von moralisch suspekten Worten und Themen - im Allgemeinen betraf das körperliche, sexuelle und religiöse Bereiche - befreit wurden. So ersetzte man im *Family Shakespeare* beispielsweise 'body' durch 'person'.² Hintergrund der zunehmend rigiden Moral war ein Erstarken der Bibelgläubigkeit angesichts der Brutalität der Französischen Revolution und der zunehmenden Armut und Ausbeutung im Zuge der Industrialisierung, aber auch das Anwachsen des Lesepublikums durch verbesserte Bildung. Die *Society of the Promotion of Christian Knowledge* bewirkte eine der ersten Initiativen, um die neue Leserschaft vor bösen Worten und gefährlichem Wissen zu schützen.³ Als weitere Ursache gilt die Empfindsamkeit, die sich mit der Romantik als Persönlichkeitsideal durchgesetzt hatte und sich im viktorianischen Zeitalter mit Prüderie und Hilflosigkeit vermischte. Die Industrialisierung

¹ Zu den Anfängen von Utilitarismus, Protestantismus und Kapitalismus vgl. White, R. J.: *Life in Regency England*. London 1963, bes. S. 138-150.

² Vgl. ebd., S. 142.

³ Vgl. Perrin, Noel: *Dr. Bowdler's legacy: a history of expurgated books in England and America*. Boston 1992, S. 21.

und die damit entstehenden modernen Arbeitsbedingungen, in der die Frau das Heim hütete, verstärkte das Bedürfnis, die Frauen vor dem 'Draußen' zu schützen, noch zusätzlich.⁴ Ein offizielles Zensurgesetz für das Theater wurde 1843 mit dem Amt des Lord Chamberlain eingeführt.⁵ Verstärkt in Anspruch genommen wurde es jedoch erst ab 1895, als George Alexander Redford das Amt besetzte. Er verbot Themen, »die-Man-Nicht-Diskutierte: Sex, Religion und Politik«. ⁶ Richard Strauß' *Salomé* durfte beispielsweise erst nach einer Neubearbeitung aufgeführt werden, in der Salomé spirituelle Führung statt sinnliche Befriedigung sucht.

Auf politischer Ebene beendete der Reform Act von 1832 die Alleinherrschaft des Adels, womit der Aufstieg des Bürgertums begann. Dieses legte großen Wert auf Ideale wie Arbeit, Familie, Religion, Sparsamkeit, Sauberkeit, Seriosität, Männlichkeit (eine an Arbeit gebundene Männlichkeit, die im Gegensatz zum aristokratischen Müßiggang und der effeminierten Beschäftigung mit Mode und Kunst stand), Anstand, Ehrbarkeit und Bescheidenheit.⁷ Die Betonung dieser Werte resultierte nicht zuletzt aus ihrer Vernachlässigung während der Regierungszeit Georges IV. Das Vergnügen war das Non plus ultra der High Society unter seiner Regentschaft gewesen, doch das Zeitalter der Maschinen brach unaufhaltsam heran und damit eine neue Elite: die des Kapitals, welches sich durch Arbeit vermehren ließ. Die Tugenden der viktorianischen Gesellschaft fußten auf Angst: Angst vor dem Scheitern, Angst vor sozialer Ausgrenzung, Angst vor der Polizei und nicht zuletzt Angst vor der ewigen Verdammnis.⁸ Asa Briggs schildert die beengende Atmosphäre der Zeit und spricht explizit von den Tabus im viktorianischen England, den Begleiterscheinungen jener Angst:

»freedom was hampered by private reticence (prudery) and social conformity (following your next-door neighbor), enjoyment was restricted by shibboleths and taboos, fulfilment was obstructed by

⁴ Vgl. ebd., S. 10f.

⁵ Vgl. Wipperfürth, Christian: *Von der Souveränität zur Angst. Britische Außenpolitik und Sozialökonomie im Zeitalter des Imperialismus*. Stuttgart 2004, S. 279.

⁶ Ebd.

⁷ Eine kulturhistorische Analyse der viktorianischen Werte-Ordnung findet sich in Sigsworth, Eric M. (Hg.): *In Search of Victorian Values. Aspects of Nineteenth-Century thought and society*. Manchester u.a. 1988.

⁸ Vgl. Briggs, Asa: *The age of improvement. 1783-1867*. Harlow 2000, S. 405.

convention, confidence was underscored by anxiety and doubt, and rebellion was confronted by stern orthodoxy and authority«. ⁹

Steiner bezeichnete die viktorianische Gesellschaft als »one of the most taboo-minded and taboo-ridden societies on record«. ¹⁰ Die Gefahren, die beispielsweise vom Glücksspiel ausgingen (Müßiggang, Armut, Kriminalität und Verschwendungssucht), wurden bereits in den 1820er Jahren erkannt und führten 1826 zum Verbot der Lotterie. Doch erst im viktorianischen Zeitalter wurde das Glücksspiel durch die von der Mittelklasse dominierte öffentliche Meinung gesamtgesellschaftlich verurteilt, insbesondere da die Opfer und Täter der ohnehin müßigen Aristokratie oder aber der Unterschicht entstammten und damit eine völlig andere Werte-Ordnung respektierten. ¹¹ Die Literatur unterstützte die viktorianischen Ideale, indem sie beispielsweise den Materialismus und das Aufstiegsstreben als Wurzel allen Übels darstellte. ¹²

Eliza Lynn Linton veröffentlichte 1868 den Essay "The Girl of the Period", der die erwünschten und unerwünschten Verhaltensweisen der viktorianischen Frau darlegt. ¹³ Hedonismus, Luxus, Extravaganz, legere Ausdrucksweisen, Materialismus, Müßiggang und die Bekämpfung der Monotonie des Alltags werden der modernen Frau darin zur Last gelegt und erinnern zugleich an den Lebensstil des Dandys. Was Linton dagegen von ihren Geschlechtsgenossinnen erwartete, war Anstand, Sauberkeit, Bescheidenheit, Rücksichtnahme, die Ausübung nützlicher Arbeit und familiärer Pflichten, denn im Gegensatz zur modernen Frau verweigere sich »the real thing« ¹⁴ nicht der Ehe, um sich mit oberflächlichen Dingen zu beschäftigen. Die hier zum Ausdruck kommenden erwünschten Verhaltensweisen, die von Pflichtgefühl und Ordnungsliebe geprägt sind,

⁹ Ebd., S. 388.

¹⁰ Steiner: Taboo, S. 133.

¹¹ Vgl. Ahearne, Mike: "A Dangerous Obsession? Gambling and Social Stability." In: Rowbotham, Judith / Stevenson, Kim (Hgg.): *Behaving Badly. Social Panic and Moral Outrage - Victorian and Modern Parallels*. Aldershot 2003, S. 127-141, hier S. 130f.

¹² Vgl. dazu Cunningham, Valentine: "Goodness and Goods: Victorian Literature and Values for the Middle Class Reader." In: Smout, T.C. (Hg.): *Victorian Values*. A Joint Symposium of the Royal Society of Edinburgh and the British Academy. December 1990. Oxford u.a. 1992, S. 109-127, hier S. 113.

¹³ Linton, Eliza Lynn: *The Girl of the Period and Other Social Essays*. Leipzig 1884 [1868].

¹⁴ Ebd., S. 14.

wurden noch 1932 von dem Historiker Gustaaf Renier fixiert, wenngleich dieser sie bereits als unzeitgemäß charakterisierte. Er kritisierte die konventionalisierte, ritualisierte Lebensweise, die alles Außergewöhnliche als unangenehm und alles Originelle als unsozial betrachtete.¹⁵ Auch die Konversation sei noch im 20. Jahrhundert von »innumerable conversational taboos«¹⁶ gekennzeichnet, die aus dem viktorianischen Zeitalter und der Zeit davor stammten.¹⁷ Zu den Tabus der viktorianischen Gesellschaft zählten Masturbation, Homosexualität, Sado-/Masochismus, Empfängnisverhütung sowie die weibliche Sexualität im Allgemeinen.¹⁸ Einer der berühmtesten Sexualtheoretiker der Epoche, William Acton, propagierte, Sexualität, insbesondere Masturbation, sei schlecht für die Gesundheit und ziehe Verdummung, Impotenz, Krankheit und Tod nach sich. Acton betonte den schlechten Einfluss von Literatur, auch klassischer Werke, die gerade in Jugendlichen »verbotene, sexuelle Gefühle«¹⁹ weckten und so »eine Welt des permanenten schlechten Gewissens«²⁰ entstehen ließen. Diese rigide, tabubelastete Sexualmoral lockerte sich erst infolge der Erkenntnisse von Charles Darwin und Ernst Haeckel, die eindeutig belegten, dass Sexualität nicht nur der Fortpflanzung diene. Erst damit wurde die Thematisierung von Sexualität möglich. So lockerten sich viele Tabus im Zuge des wissenschaftlichen Fortschritts der 1860er und 1870er Jahre, was sich zugleich in der Kunst widerspiegelt. Autoren wie George Meredith, Dante Gabriel Rossetti und Algernon Charles Swinburne erweiterten den Bereich des Sagbaren, indem sie bislang tabuisierte Sujets wie Sexualität, Tod und Zweifel thematisierten.²¹ Josephine Butler und Annie Besant zogen doppelten Unmut nach sich, da sie es - als Frauen - wagten, öffentlich über

¹⁵ Vgl. Renier, G. J.: *The English: Are they human?* Leipzig 1932, S. 121.

¹⁶ Ebd., S. 167.

¹⁷ Vgl. dazu Fryer, Peter: *Mrs Grundy. Studies in English Prudery*. London 1963, S. 29-60.

¹⁸ Zur Sexualmoral des viktorianischen Zeitalters, vgl. Cook, Hera: *The long sexual revolution: English women, sex, and contraception, 1800 - 1975*. Oxford 2005, S. 1-121. Zur Multiplizierung der Diskurse über die tabuisierte Sexualität auf dem Gebiet der wissenschaftlichen Analyse, vgl. Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt a.M. 1986, S. 28-43.

¹⁹ Schulte-Middelich, Bernd: "The Other Victorians. Viktorianismus und sexuelle Revolution." In: Pfister, Manfred/Schulte-Middelich, Bernd (Hgg.): *Die 'Nineties'. Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München 1983, S. 115-146, hier S. 119.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Saint George, Andrew: *The Descent of Manners. Etiquette, Rules & The Victorians*. London 1993, S. 257.

Prostitution und Verhütung zu sprechen. Die Thematisierung von solchen heiklen und unmoralischen, bislang tabuisierten Aspekten des Lebens beschmutzte die Akteure in den Augen der Öffentlichkeit. Frauen, die sich nicht in ihre traditionelle Rolle fügten und ihr Heim verließen, um auf der Straße für ihre Rechte zu kämpfen, wurden mit Schande bedacht und ins Lächerliche gezogen.²² Josephine Butlers Reden gegen die *Contagious Disease Acts* - Gesetze, die sich gegen Prostituierte, nicht aber gegen deren Kunden richteten - wurden wegen ihrer heiklen Inhalte kaum in den seriösen Zeitungen abgedruckt. 1870 verbot das britische Parlament sogar die Berichterstattung über diese Gesetze.²³ Annie Besant und Charles Bradlaugh, die zusammen die Freethought Publishing Company gegründet hatten, mussten sich wegen eines Pamphlets zur Verhütung vor Gericht verantworten. Sie wurden beschuldigt, die Moral der Jugend zu korrumpieren, sie zu »indecent, obscene, unnatural and immoral practices« anzuregen und in einen Zustand von »wickedness and debauchery« zu versetzen.²⁴

Das vielleicht größte Tabu war das der Homosexualität, welche zuerst in den medizinischen und gerichtlichen Akten Erwähnung fand.²⁵ Die Presse scheute sich zunächst vor der Berichterstattung und bezeugte die Unsagbarkeit mit Phrasen wie: »a medical character which it is impossible to print«. ²⁶ Nur wenige Zeitschriften wie etwa *Reynolds's Newspaper* oder der *Daily Telegraph* wagten es, detaillierte Informationen zu publizieren und für diese galt: »it has been impossible to leave copies of these papers within reach of young people or anyone having the faintest pretension to be considered an honest woman«. ²⁷ Wer sich mit Homosexualität auseinandersetzte, galt als beschmutzt - ein typisches Kennzeichen der Tabuverletzung. Auch im Drama fand die Darstellung von Homosexualität nur versteckt statt.²⁸ Der Begriff *homosexual* wurde erst 1897 erstmals

²² Vgl. Diamond, Michael: *Victorian Sensation. Or, the Spectacular, the Shocking and the Scandalous in Nineteenth-Century Britain*. London 2003, S. 5.

²³ Vgl. ebd., S. 110f.

²⁴ Vgl. ebd., S. 103.

²⁵ Vgl. ebd., S. 120f.

²⁶ Ebd., S. 121.

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. dazu Senelick, Laurence: "The Homosexual as Villain and Victim in Fin-De-Siècle Drama." In: *Journal of the History of Sexuality* 4, (2/1993), S. 201-229, hier S. 204.

schriftlich fixiert.²⁹ Auffällig ist die oftmalige Gleichsetzung des Homosexuellen mit dem Ästheten, nicht zuletzt durch den Prozess gegen Oscar Wilde.

Ein weiteres zentrales Tabu war die Blasphemie, die durch die enge Zusammenarbeit von Staat und Kirche bereits Ende des 17. Jahrhunderts kriminalisiert wurde.³⁰ Das damit zusammenhängende Tabu der freien Meinungsäußerung rückte erst mit dem *Freethinker*-Urteil von 1883 ins öffentliche Bewusstsein. Der *Freethinker* war eine atheistische Zeitschrift, die seit 1881 von George William Foote herausgegeben wurde. Die Intention der Zeitschrift wurde in der ersten Ausgabe folgendermaßen verkündet:

»It will wage relentless war against Superstition in general, and against Christian Superstition in particular. It will do its best to employ the resources of Science, Scholarship, Philosophy and Ethics against the claims of the Bible as a Divine Revelation; and it will not scruple to employ for the same purpose any weapons of ridicule or sarcasm that may be borrowed from the armoury of Common Sense.«³¹

Foote forderte eine objektive, unverklärte Berichterstattung auf der Grundlage neuester wissenschaftlicher Erkenntnisse. Es ging letztlich darum, die ungeschminkte Wahrheit sagen zu dürfen. Der *Freethinker* bediente sich dabei auch der Ironie, deren Mehrdeutigkeit dem Herausgeber zum Verhängnis wurde, denn Foote wurde nach der Veröffentlichung von religiösen Karikaturen wegen Blasphemie zu zwölf Monaten Strafarbeit verurteilt.

Den Anspruch auf offene Diskussion und wahrheitsgemäße Aussagen stellten auch Charles Bradlaugh und Annie Besant, die betonten »since progress can only be made through discussion, we claim the right to publish all opinions so that the public may have the material for forming a sound judgment«. ³² Während der Staat also glaubte, seine Bürger vor schlechten Einflüssen schützen zu müssen und ihnen damit quasi ein

²⁹ Vgl. ebd., S. 212.

³⁰ Vgl. Nash, David: "The Blast of Blasphemy: Government, Law and Culture Confront a Chill Wind." In: Rowbotham/Stevenson: *Behaving Badly*, S. 113-126, hier S. 115.

³¹ Zitiert nach Anonymus: "History." In: *The Freethinker*, <http://freethinker.co.uk/wp-content/themes/veryplaintxt/history.html> [11.04.2010].

³² Zitiert nach Schulte-Middelich: *The Other Victorians*, S. 124.

Unmündigkeitszeugnis ausstellte, glaubten die Aufklärer an die fähige Urteilskraft des Einzelnen. Darin wird der Kontroll- und Machtverlust deutlich, dem der Staat in einer entstehenden Wissensgesellschaft ausgesetzt ist. Das Aufkommen der Massenmedien und der Vernetzung (damals im Vergleich zu heute noch rudimentär) zogen mehr Welt- und Erfahrungswissen des Einzelnen nach sich, die den Lebensstil der Menschen beeinflussten. Die von der Obrigkeit bereitgestellten Regeln wurden nicht länger unhinterfragt akzeptiert, da sich im Individuum der Wunsch nach Selbstbestimmung ausprägte. Je mehr Menschen davon ergriffen wurden, um so unkontrollierbarer wurde die Masse, weshalb die viktorianischen Ordnungshüter mit derartigen Repressionen reagierten. Die Presse agierte dabei einerseits als Tabuwächter, aber auch als Tabubrecher. Sie spielte durch verbesserte Drucktechnologien, einem wachsendem Lesepublikum, die Entstehung urbaner Zentren, die Abschaffung der Stempelsteuer 1855 und der Papiersteuer 1861, die Erfindung der Fotografie und verbesserte Transportmöglichkeiten via Post und Eisenbahn eine immer größere Rolle bei der Meinungsbildung. Sensationslüsterne Verleger wie William Thomas Stead (*Pall Mall Gazette*) und George William McArthur Reynolds brachen ebenso mit den gängigen Konventionen wie die Urheber der so genannten *sensational novel* und des *sensational drama* in den 1860er Jahren. Die Tabuwächter reagierten auf solche Tabuverletzungen mit Zensurmaßnahmen, die jedoch völlig willkürlich und chaotisch verliefen.³³ Der Staat reagierte mit Erlassen wie dem *Obscene Publications Act*. Daneben gründeten sich Privatgesellschaften wie die *Society for Pure Literature*, die *National Vigilance Association* oder die *Pure Literature Society*. Die *Society for the Suppression of Vice* beschlagnahmte und zerstörte allein zwischen 1870 und 1872

»140,213 obscene prints, pictures, and photographs; 21,772 books and pamphlets; five tons of letterpress in sheets, besides large quantities of infidel and blasphemous publications; 17,060 sheets of obscene songs, catalogues, circulars, and handbills; 5,712 cards, snuff-boxes, and vile articles; 844 engraved copper and steel plates; 480 lithographic stones; 146 wood blocks; 11 printing presses, with type and apparatus; 81 cwt. of type, including the stereotype of several works of the vilest description.«³⁴

³³ Vgl. ebd., S. 121-127.

³⁴ Zitiert nach Jackson, Lee (Hg.): *The Victorian Dictionary*. <http://www.victorianlondon.org/crime/suppression.htm> [11.04.2010].

Die Erfindung der Fotografie verschärfte die Situation noch einmal, »multiplying at an insignificant cost filthy representations from living models«³⁵, so dass 1874 erneut 130.248 obszöne Fotografien und 5.000 obszöne Diapositive allein bei einem Händler sichergestellt wurden.³⁶ Alles Obszöne wurde verbal als *Gift*, *Verschmutzung* und *Verseuchung* stigmatisiert.³⁷ Wovon etwa der *Obscene Publications Act* genau schützen sollte, verlor sich in schwammigen Aussagen über ein Gift, »more deadly than prussic acid, strychnine or arsenic«³⁸ und wurde nie explizit gemacht, was die Macht des Tabus verdeutlicht. Unterdessen war es teilweise schwierig zu erkennen, was Kunst war und was nicht, insbesondere für die Beamten, die für die Durchsetzung dieser Gesetze zuständig waren. Einige der Angeklagten verteidigten sich, indem sie auf Kunstwerke in Galerien und Museen hinwiesen, die nicht selten einfach kopiert wurden.³⁹ Dies enthüllt die Heuchelei und das Problem der Debatte, die im Grunde nicht gegen obszöne Presseerzeugnisse arbeitete, sondern vielmehr, dass diese nun jedem zugänglich waren und nicht mehr nur einer reichen und gebildeten Oberschicht. Die Gefahr einer 'Vergiftung' der gesamten Gesellschaft schien omnipräsent und übte entscheidenden Einfluss auf den so genannten *cult of domesticity*, der die Familie und das geborgene Zuhause als Schutzbereich vor den schädlichen äußeren Einflüssen propagierte.⁴⁰

Infolge des quasi bestehenden Generalverdachts der Printerzeugnisse, denen eine latente moralische Subversion innewohnte, übten auch die Verleger Druck aus, während sich die Autoren in Selbstzensur übten. Der übliche Vorwurf war jener der Unsittlichkeit und er traf nicht nur zeitgenössische Schriftsteller wie George Eliot, Thomas Hardy und George Moore, sondern auch Klassiker wie Ovid, Horaz oder Boccaccio und insbesondere französische Autoren wie Baudelaire, Flaubert und Zola.⁴¹ Der

³⁵ Aussage des Präsidenten der *Society for the Suppression of Vice* 1871, zitiert nach Lewis, Tom: "Legislating Morality: Victorian and Modern Legal Responses to Pornography." In: Rowbotham/Stevenson: *Behaving Badly*, S. 143-158, hier S. 144.

³⁶ Vgl. ebd.

³⁷ Vgl. ebd., S. 145.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. ebd., S. 150f.

⁴⁰ Vgl. Nelson, Claudia: *Family ties in Victorian England*. Westport 2007, S. 46.

⁴¹ Vgl. Schulte-Middelich: *The Other Victorians*, S. 122.

Verleger Henry Vizetelly wurde 1888 wegen der Veröffentlichung von Zolas Romanen inhaftiert, die gemeinhin als pornografisch galten.⁴² Swinburne war gezwungen, einige Gedichte aus den Bänden *Poems and Ballads* sowie *Songs before Sunrise* zu entfernen. Walter Pater musste den Schluss der *Renaissance* ändern und ließ ihn in der zweiten Auflage aufgrund des Verdachts der Homosexualität ganz weg.⁴³ Dieses Buch, das 1873 erschienen war, wurde zur 'Bibel' des Ästhetizismus, fand sich darin doch die Artikulation eines sinnlich begründeten Kunstgenusses.

Die Leihbibliotheken von William Henry Smith und Charles Mudie übten ebenfalls Zensur aus und entschieden individuell, welche Autoren und Werke unmoralisch waren und dem Warenkreislauf entzogen wurden. Das allgemeine Verständnis von Literatur war, dass sie der moralischen Erziehung und Verbesserung des Menschen dienen sollte. Dies erklärt die Vehemenz mit der den französischen Schriftstellern, insbesondere den Realisten und Naturalisten, begegnet wurde. Eine genaue Abbildung der Realität war undenkbar, gefordert wurde vielmehr eine idealisierte Darstellung eines moralisch beispielhaften Lebens. Die Gefahr unmoralischer Bücher lag in einem sich stetig vollziehenden Prozess der Enttabuisierung, so dass ehemals schamhafte, schockierende Vorgänge im Leseprozess als normal akzeptiert werden und die, meist jungen, Leser Verhaltensweisen entwickeln, die zuvor undenkbar schienen.⁴⁴ Als Beispiel sei nur angeführt, dass William Makepeace Thackeray als Herausgeber des *Cornhill Magazines* eine Geschichte von Anthony Trollope zurückwies, deren Hauptcharakter der Scheidung aufgeschlossen gegenüber stand.⁴⁵ 1871 empörte sich schließlich Robert Buchanan im gleichnamigen Aufsatz über *The Fleshly School of Poetry and other Phenomena of the Day*. Buchanan beklagt primär die Sinnenlust seiner Zeit - »which from time

⁴² Vizetelly wurde zweimal inhaftiert. Für die Veröffentlichung von Zolas *La Terre*, *Nana* und *Pot-Bouille* (1882) wurde er 1888 zu einem Jahr auf Bewährung und 100 Pfund Geldstrafe verurteilt, für die Publikation weiterer Romane Zolas sowie Flauberts und Guy de Maupassants (1889) zu drei Monaten Gefängnis (vgl. Lehan, Richard Daniel: *Realism and naturalism: the novel in an age of transition*. Madison 2005, S. 120).

⁴³ Vgl. Dellamora, Richard: "An Essay in Sexual Liberation, Victorian Style: Walter Pater's 'Two Early French Stories'." In: Kellogg, Stuart (Hg.): *Literary visions of homosexuality*. New York 1983, S. 139-150, hier S. 147f.

⁴⁴ Vgl. Thomas, Donald: *A Long Time Burning. The History of Literary Censorship in England*. New York 1969, S. 245.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 253f.

immemorial has been the cancer of all society« -,⁴⁶ die in London allgegenwärtig sei: in Schaufenstern, auf Bildern, im Theater. Das Schlimme an dieser Sinnlichkeit sei die damit verbundene Suggestion, die daraus resultierende Lust und die Sehnsucht im Verborgenen, die nun offen hervorzubrechen drohe. Den Tugenden Buchanans (Ehe, Arbeit, Religion, Moral, Natürlichkeit, Ernst, Nationalstolz) stehen die Laster gegenüber: Ehebruch (»a monster with two heads«),⁴⁷ Trunksucht, Nacktheit, Faulheit, Langeweile. Er charakterisiert den Sensualismus als »subtle, secret, diabolical«⁴⁸ sowie »gross and vulgar«.⁴⁹ Die Ursache dieses Niedergangs der Kultur sieht Buchanan im französischen Einfluss und besonders in Baudelaire. Er bezeichnet ihn als »a poor, attenuated, miserable scarecrow«,⁵⁰ »that most unsympathetic of all beings, a cold sensualist«,⁵¹ der nicht an das Gute glaube und die Menschen hasse. Seine Literatur sei morbide und zeige abnorme Typen kranker Lust und lustvoller Krankheit. Sie zeichne sich durch »hideousness of subject«,⁵² »appreciation of foul odors«,⁵³ »the obtrusion of unnatural passion«⁵⁴ sowie Blasphemie und »wretched animalism«⁵⁵ aus. Baudelaires Faszination am Bösen zeuge von einem radikal kranken Geist sowie Herzlosigkeit. In England werde diese anstößige Kunst und Lebensweise von den Bohemiens aufgenommen, die eine träge und müßige Existenz führten.⁵⁶ Die englischen Dichter waren in Buchanans Augen jedoch nahezu unschuldig, da sie durch die französische Literatur verdorben wurden. Er bezeichnet die Vertreter der Fleshly School als »public offenders«, die sowohl ihre »disease«, als auch ihren Skeptizismus verbreiteten.⁵⁷ Letztlich störte Buchanan nicht das Sinnliche

⁴⁶ Buchanan, Robert: *The Fleshly School of Poetry and Other Phenomena of the Day*. New York u.a. 1986, S. B.

⁴⁷ Ebd., S. 4.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd., S. 6.

⁵⁰ Ebd., S. 17.

⁵¹ Ebd., S. 19.

⁵² Ebd., S. 21.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd., S. 22.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 6.

⁵⁷ Ebd., S. 33.

an sich, sondern dessen Verabsolutierung und Hochpreisung, besonders in Kombination mit der stilisierten, künstlichen Art der Rede, in der nun Dinge thematisiert wurden, die ohne diese Formierung nicht gesagt werden könnten. Aufgrund der der Poesie eigentümlichen Künstlichkeit werde die Gefahr von vielen Leuten verkannt, schließlich handele es sich 'nur' um Poesie.

Doch nicht nur die Poesie, auch die Prosa galt als gefährlich. Die Debatte um den Naturalismus hatte sich an Zola entzündet. Die realistische Darstellung des Lebens und der Leiden der unteren Schichten, aber auch die Aufdeckung der Lügen der oberen Schichten galten als geschmacklos. Als unzumutbar galt auch die Darstellung von Schurken, die nicht gerügt und bestraft werden oder gar die ausbleibende Lobpreisung der Helden einer Geschichte, die im realistischen und naturalistischen Roman durch die fehlenden Erzählereingriffe nicht erfolgten. Die Leser, besonders die unerfahrenen, könnten so zu falschen Schlüssen kommen und mussten, in den Augen vieler Kritiker, vor dieser Literatur geschützt werden. Letztere bemängelten einerseits die Obszönität der naturalistischen und realistischen Literatur. Die Umschreibungen sind durchgängig dem semantischen Feld der Unsauberkeit entnommen: »These novels were only fit for swine, and their constant perusal must turn the mind into something akin to a sty.«⁵⁸ Die *Saturday Review* sprach vom französischen Realismus als »sheer Beastliness; it means going out of the way to dig up foul expressions to embody filthy ideas; [...] it is dirt and horror pure and simple«.⁵⁹ Robert Buchanan bekannte angesichts der Entwicklungen im modernen Drama:

»Dirt from the continental gutters and sewers has [...] polluted the waters of English literature, so that a sort of literary typhoid has stricken some of our ablest writers down. Unclean sexual pathology [...] now threatens the Drama.«⁶⁰

Andere Kritiker bewiesen die von den Autoren vollzogenen Tabuüberschreitungen durch ihren Unwillen der Artikulation. So beschreibe Alexandre Dumas in *La Dame aux camélias* »things which it is

⁵⁸ The National Vigilance Association: "Pernicious Literature (1889)." In: Greiner, Walter / Stilz, Gerhard (Hgg.): *Naturalismus in England 1880-1920*. Darmstadt 1983, S. 79-91, hier S. 82.

⁵⁹ Ebd., S. 83.

⁶⁰ Buchanan, Robert: "The Modern Drama and Its Minor Critics (1889)." In: Greiner/Stilz: *Naturalismus in England*, S. 191-199, hier S. 199.

a shame even to speak of.«⁶¹ Die englischen Autoren vermieden »with the reticence of fine shame«⁶² alle Anspielungen auf die Bedürfnisse und Funktionen des Körpers. Realistische Literatur werde in England von der öffentlichen Meinung unschädlich gemacht, sobald sie eine Grenze überschreite, die »so easy to *divine*, so difficult to *define*« sei.⁶³ Die Tabuisierung erstreckte sich jedoch nur auf den öffentlichen Bereich. Privat konnte jeder lesen, was er wollte. Die *Times* schrieb 1857: »If a man, more energetically nasty than his fellows should have succeeded in getting together a library or gallery of dirty things, he will (and the implication is, should) be left in full fruition of it«. ⁶⁴ John Stuart Mill wandte sich 1859 in seinem Essay *On Liberty* vehement gegen die »Tyrannei der herrschenden Meinung und des herrschenden Gefühls«, ⁶⁵ welche die hohe Tabulast der viktorianischen Gesellschaft verursachte und jegliche Individualität verhinderte. Mill verweist auf die Säkularisierung von Tabus, wenn er von den Negativkonventionen als »Vorstellungen von Moral, Geschmack oder Schicklichkeit, die ihm nicht von seinem religiösen Glauben ausdrücklich vorgeschrieben werden«⁶⁶ spricht. Diese bestimmen unbewusst das Handeln und Denken der Menschen, die diese wiederum nicht hinterfragen, sondern bereitwillig akzeptieren, worin sich für Mill »die Unterwürfigkeit der Menschen gegenüber den mutmaßlichen Neigungen oder Abneigungen ihrer augenblicklichen Herrn oder ihrer Götter«, ⁶⁷ also die Abhängigkeit des Menschen ausdrückt. Aus diesem Mangel an eigenständigem Denken erklärt sich Mill die Ignoranz von Alternativen und den Hass auf alles Andersartige, der von einer Minderheit auf die Allgemeinheit übertragen wird. Er nennt als Beispiel die Hexenverfolgungen, doch wenige Jahre später hätte Mill auch die Verachtung, die den Ästheten und *Décadents* entgegen schlug, zitieren können. Diese Freigeister brachen mit den Tabus und in den Augen der

⁶¹ Lilly, William Samuel: "The New Naturalism (1885)." In: Greiner/Stilz: *Naturalismus in England*, S. 69-79, hier S. 78.

⁶² Schütz, Wilson, Henry: "A Portent in Literature" (1878). In: Greiner/Stilz: *Naturalismus in England*, S. 120-124, hier S. 121.

⁶³ Beck, Philip: "Realism (1883)." In: Greiner/Stilz: *Naturalismus in England*, S. 188-190, hier S. 190.

⁶⁴ Zitiert nach Lewis: *Legislating Morality*, S. 147.

⁶⁵ Mill, John Stuart: *Über die Freiheit. Essay*. Leipzig u.a. 1991, S. 11.

⁶⁶ Ebd., S. 13.

⁶⁷ Ebd., S. 14.

Gesellschaft können es nur »schlechte Menschen [sein], die den Wunsch hegen, so heilsame Überzeugungen zu lockern«. ⁶⁸ Es ist die identitäts- und sicherheitsstiftende Funktion des Tabus, die die Menschen ohne weiteres Hinterfragen auf ihren Ansichten beharren lässt. Der öffentlichen Meinung kam in England eine so große Bedeutung zu, dass sich niemand getraute, seine wahre Meinung zu äußern:

»Seit langer Zeit besteht das eigentliche Unheil, das die gesetzlichen Strafen mit sich führen, darin, daß sie das soziale Stigma, das auf einem Menschen liegt, verstärken. Dieses Stigma ist es, das wahrhaft wirksam ist, und seine Macht ist so stark, daß man es in England seltener wagt, sich zu Meinungen zu bekennen, die die Gesellschaft mit ihrem Bann belegt hat, als man sich in anderen Ländern zu Grundsätzen bekennt, bei denen die Gefahr einer gerichtlichen Verfolgung naheliegt.« ⁶⁹

Die von der Gesellschaft mit einem Bann belegten Äußerungen sind ihre Tabus. Das Stigma ist die Bestrafung, die mit einer Tabuverletzung verbunden ist und die Angst vor dieser Strafe ist enorm groß, was sich an ihrer Machtfülle erkennen lässt. Das größte Drama dieses Umstandes sah Mill in dem schwindenden moralischen Mut seines Landes, welches ein Ort der Heuchelei geworden sei, dem es an charakterstarken, furchtlosen Individuen mangle. ⁷⁰ Notgedrungen erlahme die geistige Produktion, »wo die Diskussion über die höchsten Fragen der Menschheit für geschlossen gilt«, ⁷¹ wo also Erkenntnistabus errichtet wurden. Mill sah die öffentliche Meinung Englands stark von der christlichen Ethik geprägt, die Menschen mit einem »niedrigen, würdelosen und knechtischen Charakter« ⁷² heranziehe. Das Wesen dieser Ethik sei negativ, geleitet von Verboten und Tabus, einer Abwertung des Körperlichen und der Unterwerfung unter Autoritäten. Folge dieser Tradition sei, »daß individuelle Selbstbestimmung von der gewöhnlichen Denkweise kaum als besonders wertvoll oder beachtenswert anerkannt wird«. ⁷³ Der Mensch wird so seiner selbst entfremdet, da er sich von fremden Einflüssen lenken lässt und nicht

⁶⁸ Ebd., S. 34.

⁶⁹ Ebd., S. 45f.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 47.

⁷¹ Ebd., S. 49.

⁷² Ebd., S. 70.

⁷³ Ebd., S. 78.

aufgrund eigenständiger Überlegungen seinen inneren Überzeugungen entsprechend handelt. Der Einzelne geht folglich in der Masse unter:

»Es fällt ihnen nicht ein, eine andere Meinung zu haben, als eben üblich ist. So wird der Geist selbst unter das Joch gebeugt; selbst bei dem, was die Menschen zu ihrem Vergnügen tun, wird zunächst an Konformität gedacht. Sie lieben in Mengen; sie wählen nur zwischen Dingen, die für gewöhnlich getan werden dürfen, Eigenheiten im Geschmack, Exzentrizitäten im Handeln werden wie Verbrechen gemieden«.74

Das die viktorianische Gesellschaft beherrschende Tabu ist also das des eigenständigen Denkens und Handelns, der Individualität und Selbstbestimmung des Menschen. Der Hintergrund ist so einfach wie plausibel: bestünde die Gesellschaft nur aus selbstbestimmten Individuen, wäre sie unkontrollierbar und zerfiele in sich selbst. Vor allem entfielen die Existenzgrundlage der - wie auch immer gearteten - Regierenden. Gerade der Calvinismus, der die Moral und Ethik Englands im 18. Jahrhundert maßgeblich beeinflusst hatte und im frühen 19. Jahrhundert wieder verstärkt hervortrat, sieht das Individualstreben des Menschen als größte Sünde.⁷⁵ Doch eben solche unabhängigen Menschen braucht es, um der Gesellschaft neue Impulse zu geben. Treten sie in Erscheinung, laufen sie Gefahr unter dem Druck der öffentlichen Meinung als krank und entartet stigmatisiert zu werden. Sie »dürfen sich nicht viel Abweichungen von der Norm erlauben, sonst riskieren sie Schlimmeres als nur üble Nachrede; sie sind in Gefahr, ins Irrenhaus zu kommen«.76 Die Tatsache, dass Andersdenkende als krank eingestuft und weggesperrt werden, bezeugt den Fanatismus und die Angst, mit der einer Veränderung des gegenwärtigen gesellschaftlichen Zustandes begegnet wurde.⁷⁷

⁷⁴ Ebd., S. 84.

⁷⁵ Vgl. ebd. Zur Tabulast des Calvinismus vgl. Seibel: Zum Begriff des Tabus, S. 105-114.

⁷⁶ Mill: Über die Freiheit, S. 93.

⁷⁷ Die viktorianische Gesellschaft legte dennoch Wert auf Individualität. Problematisch war jedoch die Vereinbarkeit von Individualismus und dem Anspruch, dass das Individuum zur Erschaffung einer besseren Gesellschaft beitragen sollte. Vgl. Purchase, Sean: *Key concepts in victorian literature*. Basingstoke u.a. 2006, S. 82 sowie Gilbert, Pamela K.: *Disease, desire, and the body in Victorian women's popular novels*. Cambridge u.a. 2007, S. 24f. Der dandystische Individualismus stellt sich dagegen deutlich als Gegenentwurf zur Gesellschaft dar.

Die 1890er Jahre markierten schließlich einen Wendepunkt. Das Establishment folgte noch immer strengen Regeln und Konventionen, doch die 'Jungen Wilden' übten sich in Dekadenz, Dandysmus, Rebellion, Kritik, Nonkonformismus, Anarchismus, Künstlichkeit, Morbidität, Amoralismus und allem, was extrem und andersartig war. Richard Le Gallienne betonte die Aufbruchstimmung dieser Zeit, die neuen Freiheiten, den Hedonismus, die Aktivität und Neugier, die »creative revolutionary energy«, »so much was going on at once, in so many directions, with so passionate a fervour.«⁷⁸ Die Sünde spielte eine wichtige Rolle in der Entwicklung dieser Künstler, welche die Bürger gezielt in Aufruhr versetzten. In seinem Essay "Der Kritiker als Künstler" bezeichnet Wilde die Sünde als wesentliches Element des Fortschritts.⁷⁹ Erst das Überschreiten von Grenzen und Tabus ermöglicht so einen Zuwachs an Wissen und Erkenntnis. Als Anhänger der hedonistischen Lehre Walter Paters predigte Wilde die Suche nach immer neuen Sinnenreizen. Diese fluktuierende Erlebnisweise bildete zusammen mit Wildes paradoxem Stil, der die starren Regeln der Gesellschaft ad absurdum führte und zugleich ihre Heuchelei enttarnte, zu einer Auflockerung der viktorianischen Ernsthaftigkeit.

Wie zuvor die französischen Romantiker nach der Julirevolution, zeichneten sich auch die Vertreter der *Yellow Nineties* durch eine Lust am Makabren, Orientalischen, Bizarren - kurz, allem vom Durchschnitt Abweichendem - aus. Dem Phänomen wurde jedoch sofort mit Misstrauen begegnet und alles Neue, Andere und irgendwie Befremdliche als *Fin de Siècle* betitelt, was die Untergangsstimmung deutlich zum Ausdruck bringt. Erst seit den 1870er Jahren war der künstlerische Aufruhr, der in Frankreich seit den 1830er Jahren wirkte, in England spürbar geworden, obwohl die künstlerischen Innovationen so stark an den Durchschnittsgeschmack angepasst wurden, dass die nun als Dekadenz bezeichnete Bewegung erst mit Oscar Wildes Verhaftung ins öffentliche Bewusstsein trat und infolge der Empörungen schnell ein Ende fand.⁸⁰ Die

⁷⁸ Gallienne, Richard Le: *The Romantic '90s*. London u.a. 1926, S. 103f.

⁷⁹ Wilde, Oscar: "Der Kritiker als Künstler." In: Ders.: *Der Kritiker als Künstler und andere Essays*. Werke in 5 Bänden, vollständig neu übersetzt, Bd. 3. Frankfurt a.M. 2004, S. 89-195, hier S. 120.

⁸⁰ Vgl. Gallienne: *The Romantic '90s*, S. 66. Zur schwierigen Begriffsbestimmung von 'Dekadenz' siehe Temple, Ruth: "Truth in Labelling: Pre-Raphaelitism, Aestheticism, Decadence, Fin de Siècle." In: *English Literature in Transition 1880-1920* 17 (4/1974), S. 201-222 sowie Wischmann, Antje: *Ästheten und Décadents: eine Figurenuntersuchung anhand ausgewählter Prosatexte der Autoren H. Bang, J. P. Jacobsen, R. M. Rilke und H. v. Hofmannsthal*. Frankfurt a.M. 1991, S. 252-255.

Evening News bezeichnete Wilde als »one of the high priests of a school which attacks all the wholesome, manly, simple ideas of English life, and sets up false gods of decadent culture and intellectual debauchery.«⁸¹ Die *Décadents* werden hier als Bedrohung einer tugendhaften englischen Kultur und Geisteshaltung gesehen, denn die Dekadenz war französischer Ursprungs und alles Französische erschien zunächst verdächtig und verrückt.⁸² Im Äußeren und im Verhalten manifestierte sich diese als geistiger und sittlicher Verfall: lange Haare, der träumerische Blick, die Antriebslosigkeit des Ennui, die Begeisterung für alles Hässliche, Deformierte und Böse, die Hypersensibilität, letztlich das Leiden am Leiden. Ironischerweise betrachteten auch die *Décadents* die offizielle Kultur als im Niedergang begriffen. So erschien die Dekadenz aus der Eigenperspektive als eine ästhetische und kulturelle Erscheinung, wohingegen die Kritiker und Zeitgenossen sie primär als eine moralische wahrnahmen.

Die Rebellion der *Nineties* war ein Ausbruch aus der Sittenstrenge des viktorianischen Zeitalters, die sich auch auf die Literatur erstreckte. Angesichts der wachsenden Möglichkeiten und Freiheiten in den sozialen, politischen, wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Bereichen usurpierten die Künstler das Recht auf Neuerungen in der Kunst. Im Verlagswesen kam es zu einer kleinen Revolution, ausgehend von den Verlegern Leonard Smithers, Elkin Mathews und John Lane. Die Bücher von Mathews' und Lanes Verlag *The Bodley Head* waren grundsätzlich exquisit und ästhetisch ansprechend gestaltet.⁸³ Smithers verlegte bibliophile Erotika.⁸⁴ Er war zudem der Verleger von Aubrey Beardsley, Oscar Wilde, Ernest Dowson, Arthur Symons sowie Herausgeber des *Savoy* und hielt damit quasi das Monopol auf die *Fin de Siècle*-Literatur. Auf formaler Ebene brachen neue Formen wie die Anekdote, der Cartoon, die Kurzgeschichte, der Essay und

⁸¹ Zitiert nach Hyde, H. Montgomery: *The Trials of Oscar Wilde*. London 1948, S. 11f.

⁸² Gautiers *Mademoiselle de Maupin* gilt als Ende der Romantik und Beginn der Dekadenz (vgl. Jackson: *The Eighteen Nineties*, S. 59).

⁸³ Die Verleger orientierten sich an der durch die Arts and Crafts Bewegung wiedererstarkten Buchdruckerkunst und legten dementsprechend großen Wert auf die formale Gestaltung (Bindung, Papier, Typographie, usw.) des Buches, was sich insbesondere an einigen erlesenen Ausgaben im Art Nouveau-Stil zeigt, aber auch an inhaltlich gewagten Büchern, die zu den wichtigsten Dokumenten der literarischen Dekadenz Englands gehören, beispielsweise Oscar Wildes *Salome* mit Grafiken von Aubrey Beardsley, vgl. Nelson, James G.: *The Early Nineties. A View from the Bodley Head*. Cambridge 1971, S. 53ff.

⁸⁴ Vgl. Nelson, James G.: *Publisher to the Decadents. Leonard Smithers in the Careers of Beardsley, Wilde, Dowson*. Pennsylvania 2000, S. 4.

Kurzgedichte mit den Lesegewohnheiten.⁸⁵ Im Zeitungswesen meldete sich der *New Journalism* zu Wort, der vom Herausgeber des *Daily Chronicle*, Henry William Massingham, lanciert wurde und sich durch Individualismus und einen eigenwilligen Stil auszeichnete.⁸⁶ Das *Yellow Book* empörte durch die erotischen Zeichnungen Aubrey Beardsleys, der mit bisherigen grafischen Konventionen brach. Die ganze Aufmachung dieser Zeitschrift überraschte, die auf ästhetischen Prinzipien für den Bücherschrank gestaltet wurde und nicht für die schnelle, rein informative Lektüre.⁸⁷ Ein Rezensent der *Westminster Gazette* verlangte gar einen »Act of Parliament to make this kind of thing illegal.«⁸⁸ Das *Yellow Book* war »newness in excelsis«,⁸⁹ verwirrte und schockierte und wurde zum Symbol dieser seltsamen modernen Blüte einer künstlerischen Minderheit. Wie Holbrook Jackson darlegte, forderte die Mehrheit der führenden Köpfe der 1890er Jahre irgendetwas oder irgendjemanden heraus: Dichter wie Swinburne und Dante Gabriel Rossetti durch eine merkwürdig hermaphroditische Sinnlichkeit, Denker wie George Bernard Shaw durch moderne Ideen und Romanschriftsteller wie George Moore durch einen rücksichtslosen Realismus, der zu Fragen und Diskussionen anregte. Die durch den Realismus bedingte Offenheit und der damit zusammenhängende Bruch mit den Darstellungskonventionen ließen den modernen Roman in den Augen der Kritiker als unmoralisch, neurotisch und krank erscheinen. Die Künstler dieser Epoche thematisierten bislang Verschwiegenes:

»Die Realisten und Naturalisten loten die Tabubereiche des Sexuellen und krimineller Randzonen um der gesellschaftlichen Wahrheit willen aus, die Décadents, weil sie sich dort neue intensive und raffinierte Reizungen versprechen.«⁹⁰

Einer dieser Künstler, George Moore, bildet den Untersuchungsgegenstand des folgenden Kapitels.

⁸⁵ Vgl. Jackson: *The Eighteen Nineties*, S. 8.

⁸⁶ Vgl. Gallienne: *The Romantic '90s*, S. S. 11.

⁸⁷ Vgl. Boltz, Ingeborg: "Kunst und Design in der Yellow Decade." In: Pfister/Schulte-Middelich: *Die 'Nineties'*, S. 377-400, hier S. 391.

⁸⁸ Ebd., S. 392.

⁸⁹ Jackson: *The Eighteen Nineties*, S. 46.

⁹⁰ Pfister, Manfred/Schulte-Middelich, Bernd: "Die 'Nineties' in England als Zeit des Umbruchs." In: Dies. (Hgg.): *Die 'Nineties'*, S. 9-34, hier S. 19.

6. George Moore

»self is man's main business: all outside of self is uncertain;
all comes from self, all returns to self.«

a. Dandystische Opposition

George Moore (1852–1933) wuchs als Sohn eines angesehenen Grundbesitzers in Moore Hall in County Mayo in Irland auf. Sein Vater war Parlamentsmitglied und Pferdezüchter. Als dieser starb, ging George Moore zunächst für einige Jahre nach London. Dort galt er als »coxcomb«¹ und vertrieb sich seine Zeit im Theatermilieu und in den Moderestaurants. Er gab für Parfüm und Kleidung so viel aus, »daß die Familie eines armen Mannes davon zehn Monate im Überfluß hätte leben können«² und rühmte sich seiner Ausschweifungen. Paradoxerweise schrieb Moore, dass er trotz dieses Lebensstils weder trank, noch wettete, noch Schuldscheine unterzeichnete, was er einem starken Selbsterhaltungstrieb zuschrieb.³ 1873 zog es ihn nach Paris, nach drei Jahren als »young man about town«⁴ in London, wollte er dort Maler werden. Es war ihm jedoch unmöglich, das für das Studium erforderliche frühe Aufstehen durchzuhalten und schließlich musste er überdies erkennen, dass es ihm an Talent fehlte.⁵ So vertrieb er sich die Zeit in den Pariser Cafés und lernte alle wichtigen Vertreter der Pariser Kunst- und Literaturszene kennen, darunter Édouard Manet, Edgar Degas, Émile Zola, Stéphane Mallarmé, Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, Edmond und Jules de Goncourt, Catulle Mendès und François Coppée. In Paris schien es ihm, er lebe in Fiakern, Restaurants und

¹ Hone, Joseph: *The Life of George Moore*. New York, 1936, S. 41.

² Moore, George: *Bekenntnisse eines jungen Mannes*. Mainz 1986, S. 27. Da es, abgesehen von der kürzlich erschienen Anthologie *The Collected Short Stories of George Moore: Gender and Genre*, hgg. 2007 in fünf Bänden von Ann Heilmann und Mark Llewellyn, keine editierte Ausgabe von Moores Romanen gibt, wie ohnehin (mit Ausnahme von *Esther Waters* und den *Confessions of a Young Man*) kaum deutsche Übersetzungen oder englische Neuauflagen, wird, wenn möglich, aus der englischen Erstausgabe zitiert.

³ Vgl. ebd., S. 27f.

⁴ Hone: *Life of George Moore*, S. 41.

⁵ Vgl. Gray, Tony: *A Peculiar Man. A Life Of George Moore*. London 1996, S. 62.

fieberhaften Sinneseindrücken.⁶ Als Moores Familie in finanzielle Schwierigkeiten geriet, musste er nach Großbritannien zurückkehren und war gezwungen, sich seinen Lebensunterhalt selbst zu verdienen. Moore lebte und arbeitete zunächst in London, bis ihn der Burenkrieg von England entfremdete.⁷ Richard Le Gallienne schrieb in seinen Erinnerungen an die 1890er Jahre, George Moore »was then becoming known as one of the stormy petrels of the violent revolutionary age which was then coming upon us, and causing no little disquiet and anger in senior Victorian bosoms.«⁸ Moore drückte sich in einem aggressiven und bedrohlichen Individualismus sowie in einem natürlichen und oftmals wilden Stil aus.⁹ Er galt als provokanter Kritiker und nach seinen *Confessions of a Young Man* (1886) als »witty, if sometimes naughty, memoirist«.¹⁰ Forrest Reid bezeichnete ihn als »the most courageous of our novelists«.¹¹ Moores latente Nähe zur Tabuverletzung zeigt sich in folgender Aussage: »Much of his writing constituted an ongoing experiment in crossing boundaries, generically, thematically, psychologically and conceptually«.¹² Die französische Kultur - Zola, Flaubert, Joris-Karl Huysmans sowie die impressionistischen Maler - übte einen großen Einfluss auf Moore aus. Er war es, der England mit Degas, Manet und Monet vertraut zu machen suchte. Schon früh brachten ihn seine 'gefährlichen Ideen' und sein 'unmöglicher Stil' um journalistische Aufträge.¹³ In jungen Jahren gab er sich noch als Bohemien, doch als die *Yellow Nineties* anbrachen, bahnte sich eine neue Generation ihren Weg. Moore hatte sich zu diesem Zeitpunkt bereits von seinen frühen Einflüssen verabschiedet. Aus den bereits erwähnten politischen Gründen zog er sich zunächst nach Irland zurück. Die Gälische Liga hatte ihn für ihr Anliegen, die irische Sprache neu zu

⁶ Vgl. Moore: Bekenntnisse, S. 38.

⁷ Moore verachtete die imperialistischen und materialistischen Bestrebungen Englands, vgl. Hone: Life of George Moore, S. 220-226.

⁸ Le Gallienne: The Romantic '90s, S. 11.

⁹ Vgl. ebd.

¹⁰ Gerber, Helmut E. (Hg.): *George Moore in Transition. Letters to T. Fisher Unwin and Lena Milman, 1894-1910*. Detroit 1968, S. 34.

¹¹ Reid, Forrest: "The Novels of George Moore." In: *The Westminster Review* 172 (August 1909), S. 200-208, hier S. 201.

¹² Heilmann, Ann / Llewellyn, Mark: "General Introduction." In: Moore, George: *The Collected Short Stories of George Moore: Gender and Genre*, Bd. 1, hgg. von Ann Heilmann und Mark Llewellyn. London 2007, S. xv-xxviii, hier S. xv.

¹³ Vgl. Gray: A Peculiar Man, S. 125.

beleben, um Unterstützung gebeten. Moore kam bereitwillig, um Irland - »the most impersonal country in the world«¹⁴ - dabei zu helfen, wieder Individualitäten hervorzubringen. Die irische Öffentlichkeit stand ihm jedoch skeptisch gegenüber, denn ihm eilte der Ruf voraus, unmoralische Bücher zu schreiben. Seine freizügigen Gedanken und Äußerungen in Kombination mit der bissigen Ironie dieses »gifted *enfant terrible* of literature«¹⁵ irritierten die literarische Gesellschaft Dublins. Der Kosmopolit Moore geriet immer wieder in Konflikt mit dem Katholizismus und stellte schließlich fest, dass es in einem katholischen Land keine nennenswerten intellektuellen Bewegungen geben könne.¹⁶

i. Provokation

George Moores Eintritt in die literarische Welt war ein Eklat. Seine ersten Gedichtbände im Stile Baudelaires - *Flowers of Passion* (1878) und *Pagan Poems* (1881) - wurden der Immoralität bezichtigt; die Sujets pikierten. Diese beiden Frühwerke »of exceedingly bad poetry«¹⁷ galten als blanker Unsinn und Moore wurde fortan als »bestial bard«¹⁸ bezeichnet. Einer seiner Kritiker sagte, Moore solle ausgepeitscht und die *Flowers of Passion* öffentlich verbrannt werden,¹⁹ ein Zitat, das Moore selbst immer wieder gern anführte. Er verwies als Reaktion auf die Kritiken lautstark auf die künstlerische Freiheit. Die beabsichtigte Schockwirkung ist offensichtlich. Moore hatte sich bewusst für äußerst heikle Themen entschieden: ein Liebesgedicht an eine Leiche oder ein Bruder-Schwester-Inzest garantierten hitzige Diskussionen. In seiner Autobiografie *Hail and Farewell* gestand Moore, dass er absichtlich beunruhigende Sujets wählte, welche die Öffentlichkeit erstaunen würden.²⁰ Die Wirksamkeit dieser Strategie belegt Arnold Benetts Urteil, dass Moores Werk, wenngleich ein

¹⁴ Moore, George: *Hail and Farewell*, Bd. 2. New York 1925 [1911-1914], S. 390.

¹⁵ Krans, Horatio S.: "The Irish Literary Revival." In: Dunn, Joseph / Lennox Patrick Joseph (Hgg.): *The Glories of Ireland*. <http://www.gutenberg.org/etext/12111> [27.01.2008].

¹⁶ Vgl. Moore, George: *Hail and Farewell*, Bd. 1. New York 1925 [1911-1914], S. 488.

¹⁷ Vgl. Rascoe: George Moore, S. 475.

¹⁸ Gray: A Peculiar Man, S. 2.

¹⁹ Vgl. Moore: *Hail and Farewell*, Bd. 2, S. 244.

²⁰ Vgl. ebd., S. 243.

»first-rate beautiful thing«,²¹ keine Zensur bestehen würde. Moores erste Romane wurden aufgrund des deutlich erkennbaren Einflusses von Zola verurteilt und waren inoffizieller Zensur ausgesetzt. George Moore reagierte darauf mit dem Pamphlet *Literature at Nurse; or Circulating Morals* (1885), worin er die Vormundschaft der Leihbibliotheken stark kritisierte. Die meisten Romane wurden damals in drei Bänden veröffentlicht. Die kostenpflichtigen Leihbibliotheken forcierten die dreibändigen Ausgaben aus ökonomischen Gründen und übten in ihrer Position als Hauptkäufer-schicht einen enormen Einfluss aus, der sich auch auf den Inhalt der Literatur erstreckte. Die besten Kunden der Leihbibliotheken waren die Frauen der Mittelschicht. Diese galt es zufrieden zu stellen und so wurden, Matthew Arnold zufolge, Dummheit und Konventionalität zu den charakteristischen Merkmalen der englischen Literatur.²² Niemand wagte es, seine Originalität zu bekunden²³ und der englische Roman verkam laut Moore zu »a kind of advanced school-book, a sort of guide to marriage and the drawing-room«. ²⁴ Die schlechte Qualität der englischen Literatur führte er auf die elenden Konventionen zurück, die den Schriftstellern in reiner Willkür aufgezwungen wurden.²⁵ In *Literature at Nurse* polemisierte Moore gegen die Leihbüchereien, nachdem Smith's und Mudie's Moores Romane *A Modern Lover* (1883) sowie *A Mummer's Wife* (1885) aus ihrem Vertrieb verbannt hatten. Moore wandte sich in einem Pamphlet explizit an Mudie's:

»I hate you because you dare question the sacred right of the artist to obey the impulses of his temperament; I hate you because you are the great purveyor of the worthless, the false and the commonplace; I hate you because you are a fetter about the ankles of those who would press forward towards the light of truth [...] I hate you because you pander to the intellectual sloth of to-day; I hate you because you would mould

²¹ Zitiert nach Langenfeld, Robert: *George Moore: an annotated secondary bibliography of writings about him*. New York 1987, S. 87.

²² Matthew Arnold im März 1880 in der *Fortnightly Review*, vgl. Moore, George: *Literature at Nurse, or Circulating Morals. A Polemic on Victorian Censorship*. Edited with an introduction by Pierre Coustillas. Hassocs 1976 [1885], S. 14.

²³ Vgl. Moore, George: *Avowals*. New York 1919, S. 91.

²⁴ Moore: *Literature at Nurse*, S. 29.

²⁵ Vgl. Moore, George: "Preface." In: Zola, Emile: *Piping Hot. A Realistic Novel*. London 1887, S. xv.

all ideas to fit the narrow limits in which your own turn; I hate you because you impede the free development of our literature.«²⁶

Moore sah sich in seiner künstlerischen Freiheit beschnitten, denn um als Künstler wirtschaftlich bestehen zu können, waren die Schriftsteller aufgrund der Übermacht der Leihbibliotheken gezwungen, Selbstzensur auszuüben. Betroffen waren aber auch die Leser, denn Mudie's errichtete de facto Erkenntnistabus, welche die Realität verschleierten. Moore war zu sehr Freigeist, um sich dieser literarischen Diktatur zu beugen. Er verabschiedete sich am 12. August 1886 in einem Artikel in der *Times* von der englischen Romanleserschaft und kündigte an, sein nächstes Buch in Französisch zu veröffentlichen.²⁷ Er realisierte dieses Vorhaben jedoch nie, sein nächster Roman erschien wieder auf Englisch. Moores Artikel liest sich einerseits trotzig-naiv, andererseits kampfesfroh und angriffslustig. Er war sich des ökonomischen Schadens, den der Ausschluss seiner Bücher aus den Leihbibliotheken bedeutete, bewusst, doch es war vielmehr die empfundene Ungerechtigkeit, gegen die er öffentlich aufbegehrte. Trotz aller Ernsthaftigkeit beendete Moore seinen Artikel jedoch auf leichte, amüsante Art. Wenn England ihn nicht akzeptiere, wende er sich ab und Frankreich zu. Ihm sei es egal, da er in beiden Ländern berühmt sei. George Moore war zu stolz, um sich der Öffentlichkeit anzubiedern oder Konzessionen zu machen. Wie Stendhal würde er sich fortan darauf konzentrieren, für einen kleinen Kreis Auserwählter zu schreiben.

1917 griff Moore das Thema erneut auf. Die *Fortnightly Review* veröffentlichte im Oktober den Artikel "The Freedom of the Pen".²⁸ Moore konstatiert darin, dass die Puritaner glaubten, die Literatur präge die Moral des Landes und sei in der Lage, Familien zu zerstören. Das verhängnisvollste Resultat dieses Denkens sei die fehlerhafte Anwendung der *Obscene Literature Acts* gewesen, welche die Literatur per se unter Generalverdacht gestellt hatten.²⁹ Moore forderte erneut die absolute Freiheit des Künstlers. Der Autor müsse über das Leben als Ganzes

²⁶ Llewellyn, Mark / Heilmann Ann: "George Moore and Literary Censorship: The Textual and Sexual History of 'John Norton' and 'Hugh Monfert'." In: *English Literature in Transition* 50, (4/2007), S. 371-392, hier S. 374.

²⁷ Moore, George: "Mr. George Moore and the Circulating Libraries. (Letters to the Editor)." In: *The Times* 31836, (12.08.1886), S. 10.

²⁸ Balderston, John L.: "The Freedom of the Pen. A Conversation with George Moore." In: *The Fortnightly Review* 102 (n.s.) (October 1917), S. 539-551.

²⁹ Vgl. ebd., S. 541.

schreiben und die Wahrheit darstellen und aussprechen.³⁰ Wie schon Stendhal und Gautier akzeptierte auch Moore weder Darstellungs- noch Sprach-, noch Erkenntnistabus. Die englische Sprache war jedoch um einiges tabubelasteter als die französische. Parodie und Satire standen seit den Verfahren gegen William Hone 1817 unter dem Generalverdacht der Blasphemie.³¹ Auch eine »coarse and shocking language«³² wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts tabuisiert, da sie der viktorianischen Anständigkeit widersprach. Die Reaktion war der Gebrauch zahlreicher Euphemismen und Latinisierungen.³³ Moore unterwarf sich keiner derartigen Selbstzensur. Seine Romane zeigen menschliche Charaktereigenschaften, die dem viktorianischen Publikum als geschmacklos erschienen.³⁴ Moore wurde von Zola in seiner Originalität ermutigt. Letzterer hatte ihn dazu ermuntert, bislang für Romane unübliche Sujets zu verwenden und eine kühne und aggressive Pose einzunehmen, die ihn von der Masse unterscheidet.³⁵ Diese aggressive Pose zeigt sich in Moores Kühnheit und Offenheit, die viele Leser peinlich berührte und sogar verletzte.³⁶

³⁰ Vgl. ebd., S. 545.

³¹ Vgl. Marsh, Joss: *Word Crimes. Blasphemy, Culture and Literature in Nineteenth-Century England*. Chicago u.a. 1998, S. 25ff.

³² Ebd., S. 55.

³³ Vgl. ebd., S. 215ff.

³⁴ Vgl. Gerber: *George Moore in Transition*, S. 113.

³⁵ Youngkin, Molly: "George Moore's Quest for Canonization and Esther Waters as Female Helpmate." In: *English Literature in Transition 1880-1920* 46, (2/2003), S. 116-139, hier S. 118.

³⁶ Frierson und Sporn verweisen dennoch auf Moores Kompromisse hinsichtlich der Konventionen der viktorianischen Öffentlichkeit, vgl. Frierson, William C.: "George Moore Compromised with the Victorians." In: *The Trollopian* 4 (März 1947), S. 37-44 sowie Sporn, Paul: "Marriage and class conflict: the subversive link in George Moore's 'A Drama in Muslin'." In: *CLIO* 3 (1/1973), S. 7-20, hier S. 7. Tatsächlich beschränkte sich Moore oftmals auf Andeutungen, wo eine explizitere Sprache möglich wäre, doch muss dies im Kontext des ihm Möglichen gelesen werden. Hätte Moore seine Freizügigkeiten weiter getrieben, so hätte er mit stärkerer Zensur zu kämpfen gehabt, was seine selbsterwählte Rolle als Aufklärer gefährdet hätte. Insofern sind Moores Tabuverletzungen als taktvolles Spiel mit den Regeln zu lesen, das dem dandystischen Selbstverständnis voll entspricht.

ii. Geistige Unabhängigkeit

Um dem von den Leihbibliotheken ausgeübten Druck zu entgehen, ging Moore dazu über, seine Romane in einem Band zu veröffentlichen³⁷ und sie später in limitierten Editionen nur noch an Abonnenten zu verkaufen. Wie Stendhal sagte Moore: »I write for a very small circle«,³⁸ denn seine Bücher seien nicht gewöhnlich.³⁹ Moore wusste, dass sich seine Bücher von anderen unterschieden und die Leser schockierten.⁴⁰ Seine Außenseiterposition wurde von Julia Frankau bestätigt, welche sagte, dass Moore weder die Geisteselite auf sich aufmerksam machen konnte, noch die Öffentlichkeit. Während seine Gedichte nicht mehr gedruckt und die Dramen und die Essays verurteilt wurden, blieben nur die Romane, in welchen die Erreger seiner vielen Fehlschläge erkennbar seien. Hier zeigt sich die für die realistische und naturalistische Literatur und Literaturkritik so bedeutsame Pathologisierung. Frankau sprach von »the life history of the insidious bacilli that have destroyed his reputation.«⁴¹ Die Krankheit habe sich Moore in seinen Pariser Jahren eingefangen, womit zugleich Frankreich als Quell des Bösen identifiziert ist. Forrest Reid bezeichnete Moore als den mutigsten der zeitgenössischen Autoren, der recht allein stehe, was ebenfalls auf seine Außenseiterposition verweist.⁴² Moore sage, was er sagen wolle, ohne jeglichen Respekt gegenüber Personen, Ideen oder Vorurteilen. Seine Schriften seien auf brutale Weise direkt.⁴³ Moore gehöre keiner Schule an und habe mit anderen englischen Autoren nichts gemein.⁴⁴ Sein Stil sei entsetzlich und von üppigen Beiworten, affektiertem Tonfall, hässlichen Ausdrücken und unfeinen zolaesquen Metaphern

³⁷ Bis dahin waren dreibändige Ausgaben üblich, die den Leihbüchereien höhere Einnahmen garantierten.

³⁸ Gerber, Helmut E. (Hg.): *George Moore on Parnassus. Letters (1900-1933) to Secretaries, Publishers, Printers, Agents, Literati, Friends, and Acquaintances.* Newark 1988, S. 289.

³⁹ Vgl. Gerber: *George Moore in Transition*, S. 167.

⁴⁰ Vgl. Gerber: *George Moore on Parnassus*, S. 358f.

⁴¹ Danby, Frank (Frankau, Julia): "Mr. George Moore's New Novel." In: *Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art* 80 (2074/27.07.1895), S. 105-109, hier S. 105. Julia Frankau (geb. Davis), mit welcher George Moore kurzzeitig kollaborierte, publizierte unter dem Pseudonym Frank Danby.

⁴² Vgl. Reid: *The Novels of George Moore*, S. 200.

⁴³ Vgl. ebd., S. 201.

⁴⁴ Ebd.

geprägt.⁴⁵ Reid empörte sich auch über die Dominanz des Sexuellen in Moores Werken: »all things seem sooner or later - usually sooner - to lead to it«.⁴⁶ Ohne Zweifel spiele Sexuelles in den herkömmlichen Romanen anderer Autoren eine weit größere Rolle, doch dort werde das Thema »carefully veiled by a system of huge generalization, it is all dabbed on in a single neutral tint and by a brush as coarse as a house-painter's.«⁴⁷ Moore gehe dagegen auf Details ein, den Dingen auf den Grund und suche Erklärungen, was den unmoralischen Ruf seiner Werke bedinge. Ihm fehle jeglicher Sinn für Moral.⁴⁸ Seine literarischen Charaktere seien zwar zuweilen brillant und clever, doch niemals angenehm.⁴⁹ Arnold Bennett schrieb dementsprechend, dass Moore zu früh geboren wurde, als dass sein Werk vollkommen akzeptiert und nicht zensiert werden könnte.⁵⁰ Damit wird deutlich, wie weit Moore seiner Zeit voraus war.

Moores *Confessions* gelten als eines »der frühesten literarischen Zeugnisse des dekadenten Ästhetizismus in England«.⁵¹ Sein Dandysmus tritt darin offen zutage. George Moore war auf die freie Ausprägung seiner Einzigartigkeit bedacht, forderte das Recht auf freien Willen und persönliche Urteile.⁵² Er selbst sprach von seinem »erhabenen Individualismus«,⁵³ was an den dandystischen Habitus der Überlegenheit gemahnt. Erst der Tod seines Vaters erlaubte es ihm, »mich selbst zu erschaffen, das heißt, ein vollständiges und unabhängiges Selbst«.⁵⁴ Moore verspürte den Instinkt, gegen jede Autorität zu rebellieren.⁵⁵ Auch in anderen Menschen suchte er nach Unabhängigkeit: »Nothing attracts me

⁴⁵ Ebd., S. 202.

⁴⁶ Ebd., S. 206.

⁴⁷ Ebd., S. 207.

⁴⁸ Vgl. ebd.

⁴⁹ Vgl. ebd.

⁵⁰ Vgl. Langenfeld: George Moore, S. 51.

⁵¹ Morawetz, Silvia: "Nachwort." In: Moore, George: *Bekenntnisse eines jungen Mannes*. Aus dem Englischen übersetzt sowie mit Nachwort und Anmerkungen versehen von Silvia Morawetz. Mainz 1986, S. 297-311, hier S. 302.

⁵² Vgl. Moore: *Bekenntnisse*, S. 13.

⁵³ Ebd., S. 15.

⁵⁴ Ebd., S. 24.

⁵⁵ Vgl. Moore: *Hail and Farewell*, Bd. 1, S. 210.

more than an independent mind.«⁵⁶ Diese bedeutete zugleich eine elitäre Geisteshaltung. Moore sagte über sich selbst: »my thoughts do not move among commonplaces«.⁵⁷ Als Individualist stand es für ihn völlig außer Frage, nicht so zu handeln, wie er es instinktiv für richtig hielt. Dass dies den Konventionen häufig zuwider lief, zeigt ein Brief aus dem Jahre 1893, in welchem er einer Bekannten vorwirft: »Nothing seems to you 'more despicable than the following of one's inclinations!'«.⁵⁸ Das menschliche Handeln richtet sich üblicherweise nach den gesellschaftlich-moralischen Erwartungen und nicht nach den individuellen Erkenntnissen. Für Moore bedeutete dieses blinde Befolgen der Konventionen eine persönliche Schwäche, die einer Sterilisation gleichkam.⁵⁹ Dies war kein aktives Leben, sondern ein Gelebt-Werden, ein inakzeptabler Zustand für einen Dandy. In der Folge konnte Moore von sich sagen: »I was born, I live, I shall die a peculiar man. I couldn't be commonplace, were I to try.«⁶⁰

iii. Exzentrizität und Freizügigkeit

Manet konstatierte Moores »somewhat eccentric appearance«.⁶¹ In Dublin war der Autor, so Susan Mitchell, der einzige Mann »that walked fashionably«, ja vermutlich der einzige »man of fashion« Irlands überhaupt.⁶² Moores Kleidung orientierte sich am englischen Gentleman-Ideal Brummells. Nancy Cunard betonte, dass Moore manchmal »smartly dressed: a top hat, a white or grey waistcoat, a pair of dove-coloured gloves in one hand«⁶³ erschien. Meist jedoch waren seine Anzüge

»quiet, well-cut if sometimes rather crumpled, darkish and of good quality. Often, to be sure, he had a rich silk tie on, and sometimes a very high, very stiff white collar. Above all, what a personality there

⁵⁶ Vgl. Gerber: *George Moore on Parnassus*, S. 141.

⁵⁷ Ebd., S. 525.

⁵⁸ Gerber: *George Moore in Transition*, S. 71.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Gray: *A Peculiar Man*. S. 1.

⁶¹ Ebd., S. 87.

⁶² Ebd.

⁶³ Cunard, Nancy: *Memories of George Moore*. London 1956, S. 25f.

was in those slow-moving, critical, appraising hands, often in long, soft shirt-cuffs done up so tightly«. ⁶⁴

Der steife, hohe Kragen erinnert unwillkürlich an Brummell. Moores Kleidung war zurückhaltend und dezent, aber gesucht. Passend dazu eignete ihm »a charmingly courteous manner«. ⁶⁵ Moore machte aber auch

vor Exzentrizitäten nicht halt: »hours were spent at the tailors considering different patterns; at the hosies turning over scarves, neckties and shirts of many descriptions, frilled and plain [...] to be ridiculous has always been *mon petite luxe*«. ⁶⁶ Eine Passage in Moores *Bekenntnissen*, in welcher er beschreibt, wie er mit Künstlerfreunden eine Ausstellung der Impressionisten besuchte, erinnert an den Auftritt der Romantiker am Abend der *Hernani*-Aufführung: »wir waren anmaßend mit Lacklederstiefeln und hellen Glacéhandschuhen ausgestattet und mit dem ganzen Jargon der Schule bewaffnet. [...] Wir ließen es uns angelegen sein, unbändig zu lachen, übertrieben, in der Hoffnung, so viel Schmerz als möglich zu bereiten«. ⁶⁷

Kleidung spielte in Moores Leben zwar keine allzu große Rolle, doch er schaffte es immer wieder, als »the most distinguished person present« ⁶⁸ zu erscheinen, was seinen Dandysmus nur beweist, denn laut Baudelaire ist der Dandy nicht so sehr mit seiner Kleidung beschäftigt, wie gemeinhin angenommen; sie ist lediglich sichtbarstes Symbol für die »aristokratische Überlegenheit seines Geistes«. ⁶⁹



Porträt George Moores (1879)
von Édouard Manet

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd., S. 50.

⁶⁶ Moore: *Hail and Farewell*, Bd. 2, S. 198.

⁶⁷ Moore: *Bekenntnisse*, S. 51f.

⁶⁸ Hone: *Life of George Moore*, S. 125.

⁶⁹ Baudelaire: *Der Maler des modernen Lebens*, S. 242.

Théodore Duret beschrieb Moore schließlich als »a golden-haired fop, an aesthete long before Wilde became infamous«. ⁷⁰ Edwin Muir bezeichnete ihn gar als »a perverted Wilde«, ⁷¹ denn wo dieser sich noch den wirklich schönen Dingen gewidmet hatte, wandte sich Moore den alltäglichen zu. John Abthorne bestätigte, dass Moore sogar die weniger Zimperlischen in Erstaunen zu versetzen mochte. ⁷² Er galt überdies als Exot und Staatsfeind, da er die allgemeingültige Weltanschauung in Frage zu stellen wagte. ⁷³ Gleiches meinte Mary Duclaux, als sie Moore als »inassimilable« bezeichnete. ⁷⁴ Und auch Moores Bruder Maurice bedauerte, dass er grundsätzlich eine gegenteilige Meinung einnehmen musste. ⁷⁵ Moore selbst gestand, es sei »my perverse mind«, ⁷⁶ der mit allem sympathiere, was den allgemeingültigen Gesetzen zuwider laufe. Ihm ging es ganz entscheidend darum, seine Meinung frei äußern zu dürfen: »The right I claim is that of every human being, to speak what he believes to be the truth to whomever he may meet on his way«. ⁷⁷ Moore wandte sich damit gegen die geltenden Konversationsregeln, die englische Doppelmoral und die inoffizielle Zensur der Leihbüchereien. In seiner instinktiven Freizügigkeit gab es für ihn keine Tabus, deren Überschreitung Scham auslösen könnte. Da die Kunst den Instinkten entspringe, sei der Künstler ungebunden und frei von Dogmen. ⁷⁸ Moore betonte, dass er sich instinktiv nur davor schäme, sich zu schämen - ein Ausspruch, den er von Manet übernommen hatte. ⁷⁹ Für Moore gab es keine niedrige Natur im Menschen: »everything about us is divine«. ⁸⁰ Da er sich keinen Beschränkungen unterwarf, half er dabei, viktorianische Tabus

⁷⁰ Ebd., S. 88.

⁷¹ Moore, Edward (Pseudonym von Edwin Muir): *We Moderns: Enigmas and Guesses*. London 1918, S. 189.

⁷² Vgl. Abthorne, John: *The Opinions of John Abthorne on the Arts and Living*. London 1920, S. 112.

⁷³ Mencken, H. L.: *A Book of Prefaces*. New York 1922, S. 30.

⁷⁴ Duclaux, Mary: "Souvenirs sur George Moore." In: *La Revue de Paris* 2 (März/April 1933), S. 110-130, hier S. 123.

⁷⁵ Moore: *Hail and Farewell*, Bd. 2, S. 37.

⁷⁶ Ebd., S. 88.

⁷⁷ Ebd., S. 70.

⁷⁸ Vgl. Moore: *Avowals*, S. 18.

⁷⁹ Vgl. Brown, Malcolm: *George Moore: A Reconsideration*. Seattle 1955, S. 36.

⁸⁰ Moore, George: *Memoirs of my dead life*. London 1913 [1906], S. 148.

niederzureißen.⁸¹ So thematisierte Moore den Hermaphroditismus: »Since Don Juan [...] the third sex has been barred from our homespun as indelicate.«⁸² Auch der Inzest wurde laut Moore erst in der Moderne zur Sünde. So hätten die Pharaonen fast immer ihre Schwestern geheiratet und im alten Persien heiratete ein Sohn seine Mutter und die Frucht dieser Verbindung habe als heilig gegolten.⁸³ Moore verweist auf die Willkürlichkeit, da Byron für die Liebe zu seiner Halbschwester verurteilt wurde, während es akzeptabel sei, Cousins und Cousinen zu verheiraten.⁸⁴ Auch die Homosexualität sei eine rein christliche Sünde, denn die Griechen, denen wir unsere Kultur zu verdanken haben und denen wir in allen Künsten unterlegen seien, gingen die Ehe lediglich ein, um die Rasse zu erhalten.⁸⁵ Ihre Frauen liebten sie nur in seltenen Ausnahmefällen, »yet modern conventions might compel [them] to advocate or at least to acquiesce in the persecution of those afflicted with abnormal love.«⁸⁶ Den literarischen Ehebruch behauptete Moore sogar erfunden zu haben, da es diesen im englischen Roman zuvor nicht gegeben habe.⁸⁷

In seinen Memoiren widmete sich Moore in einem kurzen Paragraphen den Euphemismen, die in der englischen Sprache Einzug gehalten hatten: 'lavatory' musste den Ausdrücken 'cloak-room' oder 'toilet-room' weichen, 'bodice' der 'corsage', 'stomach' dem 'belly', 'puke' wurde durch 'sick' euphemisiert und das Wort 'naked' durch 'undraped' oder 'unclothed'. Eine Hündin war eine 'lady', aber keine 'bitch', ein weibliches Schaf hieß 'ewe' und nicht 'yoe'.⁸⁸ Eine moralische Verbesserung konnte Moore in diesen Euphemismen nicht erkennen, lediglich ein Sterben der Literatur⁸⁹ und einen Beweis für den Verlust der Unschuld der Gedanken.⁹⁰ Ohnehin sei die literarische Produktion negativ definiert, derart, dass man nichts

⁸¹ Zitiert nach Langenfeld: George Moore, S. 241. Vgl. auch Mackenzie, Compton: *Literature in my time*. London 1933, S. 44.

⁸² Moore, George: *Conversations in Ebury Street*. New York 1924, S. 47.

⁸³ Vgl. ebd., S. 229.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 229f.

⁸⁵ Vgl. ebd.

⁸⁶ Ebd., S. 230.

⁸⁷ Vgl. Hone: *Life of George Moore*, S. 373.

⁸⁸ Vgl. Moore: *Hail and Farewell*, Bd. 2, S. 262.

⁸⁹ Vgl. ebd.

⁹⁰ Vgl. Moore: *Conversations*, S. 32.

schreiben dürfe, was junge Damen nicht offen im Salon erörtern könnten.⁹¹ Die Sprache der oberen Gesellschaftsschichten sei durch unpassende Bilder, Pleonasmen und die Verwendung französischer Begriffe geschändet, eine Entwicklung, die laut Moore dem Journalismus zu verdanken sei⁹² und die auf einen hohen Grad tabuisierter Inhalte verweist. Moore distanzierte sich von dieser Sprache und wandte sich derjenigen der Landbevölkerung zu, die fast immer schön und vor allem ursprünglich sei.⁹³ Mit dem Gebrauch dieser natürlichen Sprache eckte Moore oftmals an. Hone berichtete, dass Moore von seinen Freunden gewarnt wurde, den Gebrauch verbotener Wörter zu übertreiben, was diesen jedoch nur amüsierte.⁹⁴ Abthorne bestätigt, dass Moore seine Offenbarungen ins Extreme steigerte, seine Freizügigkeit keine Grenzen kannte und er Zurückhaltung auch bei anderen verabscheute.⁹⁵ Richard Church bemerkte, dass Moore oft durch plötzliche Enthüllungen brüskierte.⁹⁶

iv. Ästhetizismus

Schon früh entwickelte Moore eine Liebe zur Kunst. Ein herkömmlicher Beruf kam für ihn nie in Frage, einzig eine Karriere als Herrenreiter hätte er sich vorstellen können.⁹⁷ Als Künstler sah er sich von Vorschriften und Beschränkungen unabhängig. Es ging ihm in erster Linie darum, zu sich selbst zu finden und sich eigenständig zu bilden – unabhängig von der Universität, die lediglich dem »Durchschnittsmenschen«⁹⁸ genüge. Kunst bedeutete Moore die dandystische Formung der eigenen Persönlichkeit: »The work of the great artist is himself«.⁹⁹ Der Künstler darf sich also nicht von Dogmen, Glauben und Meinungen beeinflussen lassen, denn die Kunst entsteht durch die ganz individuelle Reflexion der Einflüsse im Künstler:

⁹¹ Vgl. Moore, George: *Impressions and Opinions*. London 1891, S. 22.

⁹² Vgl. Moore: *Conversations*, S. 29.

⁹³ Vgl. ebd., S. 33.

⁹⁴ Vgl. Hone: *Life of George Moore*, S. 408.

⁹⁵ Vgl. Abthorne: *Opinions*, S. 114.

⁹⁶ Vgl. Langenfeld: *George Moore*, S. 180.

⁹⁷ Moore: *Hail and Farewell*, Bd. 2, S. 181.

⁹⁸ Moore: *Bekenntnisse*, S. 26.

⁹⁹ Moore: *Hail and Farewell*, Bd. 2, S. 269.

»Art is a personal rethinking of life from end to end«. ¹⁰⁰ Dementsprechend gelten für den Künstler keine moralischen Regeln. Dieser kenne, wie ein Kind, keine Scham. ¹⁰¹

George Moore war ein Ästhet und Vertreter des L'art pour l'art. Die Natur hatte ihn nie besonders interessiert und wenn, dann nur um der Kunst willen. ¹⁰² In seinen Memoiren heißt es:

»I am always ready to stretch out a hand to save a work of art [...] Other men write for money, or for fame, or to kill time, but we are completely disinterested. We are moved by the love of the work itself, and therefore can make sacrifices for other men's work«. ¹⁰³

Moores Leben war die Kunst und außerhalb der Kunst hatte er kein Leben. ¹⁰⁴ Er schrieb in seinen *Bekenntnissen*, dass das Leben nur eine Nebensache sei, die Kunst dagegen unvergänglich. ¹⁰⁵ Moore bevorzugte die Illusion einer imaginativen Welt der brutalen, alltäglichen Realität. Eine Fixierung, welcher Art auch immer, durch Religion, Ehe oder eine feste Doktrin, lehnte er ab, da sie ihn in Verpflichtungen und Gewohnheiten führen würde, die jedwede Illusion zerstörten.

In seinem Individualismus bezeugt sich Moores Ablehnung der geltenden Normen. Er erfreute sich daran, alle Beschränkungen über Bord werfen zu können ¹⁰⁶ und adoptierte Gautiers Kunstauffassung des L'art pour l'art. Moore zeigte sich in seinen *Bekenntnissen* als Hedonist, der das »Regelwidrige« ¹⁰⁷ liebt. Er hatte schon früh den Entschluss gefasst, das Meiste aus seinem Leben herauszuholen und der Blick zurück bewies, dass ihm dies gelungen war, denn Moore konnte sagen, dass er sein Leben immer genossen habe. ¹⁰⁸

¹⁰⁰ Ebd., S. 271.

¹⁰¹ Vgl. ebd..

¹⁰² Vgl. ebd., S. 224.

¹⁰³ Moore: *Hail and Farewell*, Bd. 1, S. 66.

¹⁰⁴ Vgl. Rascoe, Burton: "George Moore. The Man of Letters." In: Ders.: *Titans of Literature, from Homer to the Present*. New York 1932, S. 472-477, hier S. 475.

¹⁰⁵ Vgl. Moore: *Bekenntnisse*, S. 115.

¹⁰⁶ Vgl. Moore: *Avowals*, S. 25.

¹⁰⁷ Moore: *Bekenntnisse*, S. 27.

¹⁰⁸ Vgl. Moore: *Hail and Farewell*, Bd. 2, S. 104.

Moore war Autodidakt. Seine künstlerische Bildung vollzog sich dementsprechend in keiner Akademie, sondern im Café *Nouvelle Athènes*, dem Treffpunkt der Symbolisten. Es gefiel ihm, zu erstaunen, zu provozieren und zu schockieren, was ihm mit jedem neuen Buch gelang, sei es durch gewagte Sujets und Darstellungsweisen, sei es durch fieberhafte Kontroversen mit den Leihbüchereien, Kritikern, porträtierten Personen oder der Kirche.¹⁰⁹

Moores künstlerischer Geschmack richtete sich auf das Besondere: Er bewunderte die modernen französischen Schriftsteller (Balzac, Baudelaire, Gautier, Verlaine, Barbey d'Aurevilly), die in England als obszön verteufelt wurden. Shakespeare dagegen »war mir zuwider – wie es alle allgemein beliebten Namen waren«. ¹¹⁰ Das dandystische Bestreben, sich von der Allgemeinheit abzusetzen, ist hier deutlich erkennbar. Auch außerhalb der Literatur suchte Moore Originalität: »Der Gemeinplatz, das Natürliche ist mir [...] zuwider«. ¹¹¹ Moore bezeichnete sich selbst als feminin, morbide und pervers¹¹² und als »*blasé roué* [...] rotten with literature and art«, ¹¹³ eine Bezugnahme, durch die er sich eindeutig in der Tradition des Dandysmus verortete. Seine Lust am Ungewöhnlichen teilten jedoch nicht viele Menschen. Malcolm Brown zufolge war Moore der meist gehasste Schriftsteller seiner Zeit.¹¹⁴ Eine Marquise wünschte aufgrund seiner außergewöhnlichen Bemerkungen gar, er würde nicht zu ihren Empfangstagen kommen.¹¹⁵

Die Einrichtung seiner Pariser Wohnung zeugt ebenfalls vom erlesenen Geschmack des Dandys:

»Nichtsdestotrotz war unser *salon* dank des englischen Kretonne ein hübscher Zufluchtsort; er hatte ein sehr gefälliges Weinlaubmuster in dunkelgrün und gold, durchbrochen von vielen flatternden Eichelhähern. Die Wände waren mit diesem farbenfrohen Stoff bespannt, und die Sessel und Couches paßten dazu. Der Zeichenraum

¹⁰⁹ Vgl. dazu Frazier, Adrian: "Good Copy: George Moore and the Art of the Literary Controversy." In: *Victorian Literature and Culture* 23 (1995), S. 71-87.

¹¹⁰ Moore: Bekenntnisse, S. 49.

¹¹¹ Ebd., S. 67.

¹¹² Vgl. ebd., S. 64.

¹¹³ Hone: Life of George Moore, S. 188.

¹¹⁴ Vgl. Brown: George Moore, S. 194.

¹¹⁵ Vgl. Moore: Bekenntnisse, S. 131.

war mit scharlachrotem Spannstoff ausgekleidet, der von der Deckenmitte herab so aufgehängt war, daß er wie ein Zelt wirkte; ein Faun aus Terrakotta lachte in dem roten Glühen, auch waren türkische Diwane und Lampen vorhanden. In einem weiteren Zimmer fand man sich einem Altar, einem buddhistischen Tempel, einer Statue Apollos und einer Büste Shelleys gegenüber. Die Schlafzimmer wurden durch Polsterstühle und üppige Kanapees zu prächtigen Gemächern, und in malerischen Winkeln standen Weihrauchfässer, große Kerzenständer, wie man sie in Kirchen findet, und Palmen. Wenn Sie dann an den Geruch von brennendem Wachs und Weihrauch denken, werden Sie sich die Atmosphäre unseres Apartments in der Rue de la Tour des Dames vorstellen können. Ich kaufte eine Angorakatze und eine Pythonschlange, deren monatliches Mahl aus Meerschweinchen bestand«. ¹¹⁶

Der Ästhet lässt sich in allen Bereichen des Lebens von der Kunst leiten, sie ist ihm Mittel zur Verwirklichung seiner Einzigartigkeit. Und so kann auch Kunst niemals demokratisch sein, sondern ist vielmehr elitär, also der direkte Gegensatz zur Masse. ¹¹⁷

v. Zeitentfremdung

Moore erschien die Menschheit als hoffnungslos dumm und unempänglich. ¹¹⁸ Die moderne Zivilisation empfand er vielmehr als Niedergang, denn als Fortschritt. Er beklagte den Untergang der Handarbeit und Unikate, die das Leben jedes einzelnen individualisierten. ¹¹⁹ Nun gebe es nur noch Maschinen und Massenware für den Massenmenschen. Das Übel der Demokratie bestehe darüber hinaus vor allem in der Angleichung der Starken und Schwachen. Moore präferierte die Existenz einer Elite und damit eine Weltanschauung, in welcher sich die Starken hervortun, sich glorreich und erhaben zeigten. ¹²⁰ Auch sein Dandysmus zeigt sich so als »das letzte heroische Sichaufbäumen in Zeiten des Verfalls«. ¹²¹ Nur eine Welt der Ungleichheiten und der Ungerechtigkeiten schützt in den Augen des Dandys vor der Langeweile des

¹¹⁶ Ebd., S. 63.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 118.

¹¹⁸ Moore: Conversations, S. 23.

¹¹⁹ Vgl. Moore: Bekenntnisse, S. 120.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 135.

¹²¹ Baudelaire: Der Maler des modernen Lebens, S. 244.

Mittelmaes. Doch die Ideale des Dandys - Mut, Macht, Triumph, Kampf - waren verschwunden und Moore erkannte resigniert die Dekadenz seines Zeitalters: »wir fahren mit flatternden Segeln dem Untergang zu«. ¹²² In einem Gespräch mit John Lloyd Balderston sagte Moore, er sei im Feudalismus geboren worden, doch diese Epoche sei nun vorbei. ¹²³ Eine »universelle Gleichförmigkeit« ¹²⁴ stnde bevor und dies schien Moore schlimmer als der unterste Hllenkreis Dantes. ¹²⁵ Da der Mob durch seinen neuen Reichtum den Geschmack diktiere - einen grellen und vulgären Geschmack -, bleibe denjenigen, die sich diesem nicht zugehörig fühlten, lediglich die Möglichkeit einer Flucht in die Vergangenheit. ¹²⁶ Moore war geistig und ästhetisch dem achtzehnten Jahrhundert verpflichtet, dessen Genie ihn vollkommen beherrschte. ¹²⁷ Auch der Geist der Antike war in ihm lebendiger als jener der Gegenwart. ¹²⁸ In diesem Zeitalter der Eleganz, war die Konversation noch eine Kunst und man begegnete nur »ladies and gentlemen« ¹²⁹. Es sei zwar eine Zeit des Lasters gewesen, doch dieses war in Seide gehüllt und von guten Manieren getarnt, was es um so vieles angenehmer machte als die grobschlächtige und profane Tugend der Gegenwart. ¹³⁰ Insbesondere auf ästhetischer Ebene habe es seit der Antike keinen Fortschritt mehr gegeben, da die Kunst der Griechen unübertrefflich sei. ¹³¹

vi. Kälte und Verachtung

Nicht weniger dandystisch als seine Welt- und Kunstauffassung war Moores Atheismus. Mit sechzehn Jahren eröffnete er seiner Mutter, nicht länger an Gott glauben zu können. ¹³² Den Katholizismus lehnte er ab, da er

¹²² Moore: Bekenntnisse, S. 138.

¹²³ Vgl. Moore: Avowals, S. 291.

¹²⁴ Moore: Bekenntnisse, S.161.

¹²⁵ Vgl. ebd.

¹²⁶ Vgl. Moore, George: *The Bending of the Bough*. Chicago u.a. 1900, S. xv.

¹²⁷ Vgl. Moore: Conversations, S. 201.

¹²⁸ Vgl. Moore: *Memoirs of my dead life*, S. 179.

¹²⁹ Hone: *Life of George Moore*, S. 78.

¹³⁰ Vgl. ebd.

¹³¹ Vgl. Moore: Avowals, S. 292.

¹³² Vgl. Moore: Bekenntnisse, S. 26.

den Menschen seines freien Willens und seines eigenen Urteils beraube und den Geist somit abstumpfe, verängstige und intellektuell verarme.¹³³ Der Katholik galt Moore als unterwürfiger Mensch, der nicht selbst lebt, sondern dessen Leben vielmehr von der Kirche bestimmt wird.¹³⁴ Diese Überzeugungen paarten sich mit einem amoralischen Charakter, denn Moores Geist war für Reize jedweder Art nicht nur sehr empfänglich, sondern auch »ohne jede Stütze durch wie immer geartete moralische Überzeugungen«. ¹³⁵ Bei Moore zeigte sich der Intellekt seines Dandysmus in einer reflexiven Haltung. Trotz seines Lebens in der Pariser Bohème, fühlte er sich weniger als Verbündeter, denn als Außenseiter. Zwar tanzte und lachte er mit den »Pariser Glücksritter[n] und Flittchen«, ¹³⁶ doch er konnte ein omnipräsentes, »brennendes Bewußtsein vom Leben« ¹³⁷ nicht abschütteln. Moore beobachtete die Menschen um sich herum und daraus wuchs die Erkenntnis ihres Mittelmaßes, die ihn zur Verachtung führte. Moore war von seiner intellektuellen Überlegenheit überzeugt und hielt sich für ungewöhnlicher und origineller als die anderen. ¹³⁸ Nachdem er sich dieser Distanz bewusst geworden war, knüpfte er keine nutzlosen Freundschaften mehr. Er bediente sich seiner so genannten Freunde »uneingeschränkt und ohne Scham«. ¹³⁹

Moore suchte den Kontakt zu anderen Menschen. Der Austausch mit der Welt trieb ihn an, ¹⁴⁰ dementsprechend schätzte er das Caféleben. Tatsächlich fühlte er sich mehr als Franzose, denn als Ire. Sein Heimatland war ihm lange Jahre verhasst, erst spät erwachte in ihm ein Interesse für Irland. Moores Zeit in Paris bestand aus Kunst und Müßiggang sowie einem sicheren Agieren in den obersten und untersten Kreisen: »Wir hielten irgend etwas für sehr aufregend an der Vorstellung, die Rue de la Gaieté zu verlassen, zum Umkleiden nach Hause zurückzukehren und unser makellostes Selbst der *élite* vorzuführen«. ¹⁴¹ Nach ungefähr einem Jahr des

¹³³ Vgl. Moore, George: *Confessions of a Young Man*. London 1904 [1886], S. xiiif.

¹³⁴ Vgl. Moore: *Hail and Farewell*, Bd. 2, S. 68.

¹³⁵ Moore: *Bekenntnisse*, S. 59.

¹³⁶ Ebd., S. 39.

¹³⁷ Ebd., S. 40.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 41.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 103.

¹⁴¹ Ebd., S. 56.

Flanierens entschloss Moore, sich verstärkt der Kunst zu widmen. Die Lektüre von Gautiers *Mademoiselle de Maupin* hatte einen bleibenden Eindruck hinterlassen:

»Die Wirkung war ebenso überraschend wie gewaltig. Ich war der geistigen Leidenschaften überdrüssig, und diese großartige Erhöhung des Körpers über die Seele überwältigte mich sofort und nahm mich gefangen. Diese unverhohlene Verachtung einer Welt, die durch mißhandelte Heilige und einen gekreuzigten Erlöser veranschaulicht wurde, eröffnete mir unbegrenzte Aussichten auf neue Glaubensinhalte. Dadurch wurde mir wieder möglich, mich an den Dingen zu freuen und mich erneut gegen alles aufzulehnen, was wesentlich zur Bildung der menschlichen Gemeinschaft beigetragen hatte [...] nun erkannte ich plötzlich mit wunderbarer Klarheit und mit berauscher Überzeugung, daß ich das Fleisch, wenn ich es ohne Scham betrachtete und es in Liebe annahm, zu einem Ort erheben konnte, der so hoch und in so göttliches Licht getaucht war wie die Seele selbst. Die Zeitalter glichen einer Strahlenkrone, und ich stand wie verzaubert vor der erhabenen Nacktheit der alten Götter; dies war nicht die Entblößung des Schändlichen, als welche man das Geschlechtliche in unserer modernen Welt weiterhin betrachtet, hier begegnete mir reine heidnische Nacktheit. Hier war Liebe zum Leben und zur Schönheit [...] hier war ein neues Credo, das die Göttlichkeit des Körpers verkündete, und für eine lange Zeit beanspruchte die Neuordnung all meiner Theorien vom Leben auf einer rein heidnischen Basis, meine ganze Aufmerksamkeit [...] Glaube an Menschenliebe, Mitleid mit den Armen, Haß auf Ungerechtigkeit, alles, was Shelley übermittelte, mag nie sehr tief oder ernsthaft in mir verankert gewesen sein, aber ich liebte, glaubte es. Gautier zerstörte diese Wunschbilder. Er lehrte mich, daß unser vielgerühmter Fortschritt nichts als eine Fallgrube ist, in die unsere Rasse hineinstürzt, und ich lernte, daß die Vervollkommnung der Form das höchste Ideal ist. Und ich akzeptierte das schlichte, einfache Denken der heidnischen Welt als die vollendete Lösung des Problems, das mich so lange gequält hatte; ich rief 'Ave' zu Lust, Grausamkeit und Sklaverei, zu alledem«. ¹⁴²

Die christlichen Tugenden von Mitleid, Nächstenliebe, Gerechtigkeit und Erbarmen waren Moore fremd. Er verachtete sie sogar und sah es als Naturgesetz an, dass die Starken die Schwachen misshandelten. ¹⁴³ Moore verabscheute das Christentum, das alles Schwache um sich versammele

¹⁴² Ebd., S. 67f.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 135.

und für die Tabuisierung der Laster verantwortlich sei, indem es sie »aus der Welt der Menschen verwiesen«¹⁴⁴ habe. Er feierte die untugendhafte Ungerechtigkeit, ohne die es keine Macht, keinen Triumph, keinen Mut geben würde und ohne die die Welt in beständiger Monotonie verharren müsste.¹⁴⁵ Doch die alten Ideale waren passé und unerwünscht,

»nichts bleibt uns zu verehren als die Masse, die blinde, unvollkommene, unersättliche Masse. Dunst und Sumpfland vor uns; wir werden in fauligem Moder versinken, von Kreaturen des Schlicks und Binsen umgeben – wir, das große Schiff, das aus der antiken Welt heraufgeschwommen ist.«¹⁴⁶

Moore war sich der Vergeblichkeit seines Tuns bewusst, erkannte die Kraft der Masse und die Sinnlosigkeit des Dagegen-Ankämpfens. Er wurde mürbe in einer Welt, die die freie Entfaltung der Seele verhinderte.¹⁴⁷ Was den Menschen in dieser Phase des Untergangs bleibe, sei der Snobismus: »Der Snob ist jetzt die Arche, die triumphierend auf der demokratischen Welle dahingleitet, der Glaube der alten Welt ruht in seiner Brust, und er wird ihn verkünden, wenn die Wogen sich gelegt haben«.¹⁴⁸ Der Snob, von dem Moore hier spricht, ist nichts anderes als der Dandy, was auf die noch immer uneinheitliche Verwendung und Bedeutung der Begriffe im späten 19. Jahrhundert hinweist. Moore hielt nichts vom demokratischen Miteinander, im Gegenteil, er pflegte seine Eigensucht und schrieb, wie schon Stendhal vor ihm, »for the few«.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Ebd., S. 136.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 137.

¹⁴⁶ Ebd., S. 139.

¹⁴⁷ Vgl. ebd.

¹⁴⁸ Ebd., S. 163.

¹⁴⁹ Moore: Conversations, S. 216.

vii. Eloquenz und Wit

William Rothenstein bestätigte Moore »an ingenious egoism.«¹⁵⁰ Überdies lobte er dessen Eloquenz,¹⁵¹ die unerlässlich für jeden Dandy ist. Reden war Moore ein Zeitvertreib, was besonders deutlich im Erzählstil seiner Autobiografie *Hail and Farewell* zutage tritt. Die drei Bände erscheinen eher wie ein Protokoll von Moores Begegnungen als wie Erinnerungen. Dementsprechend erinnerte sich Nancy Cunard in erster Linie an Moores Art und Weise des Sprechens, den Ton seiner Stimme, die französischen Floskeln und Gesten: »no one spoke at all like him, no one else's mind worked like his in all its paradoxical, individual Irish brilliance«¹⁵² und »[w]hatever he told, he told with style, because it seemed to him worthy of notice«.¹⁵³ Moore unterhielt sich gern bis in die Morgenstunden über Kunst und Literatur, hatte dabei aber genaue Ansprüche an sein Gegenüber. Sein idealer »boon companion«¹⁵⁴ war ein Zigarrenraucher mit der Erscheinung und den Manieren eines Gentleman, ein intelligenter und kritischer Mann mit Geisteswitz, der ihn mit unerwarteten Einfällen zu unterhalten vermag und der auf intelligente Art und Weise über Kunst und Literatur sprechen kann. Auch Gerber schilderte Moore als »playful, garrulous, an aggressive socializer, and an exasperating wit.«¹⁵⁵ Cunard beschrieb ihn zudem als neugierigen, unterhaltsamen aber auch spitzbübischen und exzentrischen Geist: »he was full of mischief and a tease«¹⁵⁶ und »extremely witty«.¹⁵⁷ Besonders Frauen waren von Moore angetan.¹⁵⁸ Charakteristisch waren seine naiven Aussprüche, seine Sarkasmen und provokativen Tiraden, sein »delight in shocking«,¹⁵⁹ so typisch für den Dandy, der seine Mitmenschen gern in ungläubiges Erstaunen versetzt. Moore selbst konstatierte

¹⁵⁰ Rothenstein, William: *Men and Memories*. Recollections 1872-1938 of William Rothenstein. Abridged with Introduction and Notes by Mary Lago. London 1978, S. 96.

¹⁵¹ Vgl. ebd.

¹⁵² Cunard: *Memories of George Moore*, S. 29.

¹⁵³ Ebd., S. 172.

¹⁵⁴ Vgl. Moore: *Hail and Farewell*, Bd. 1, S. 55.

¹⁵⁵ Gerber: *George Moore in Transition*, S. 25.

¹⁵⁶ Cunard: *Memories of George Moore*, S. 24.

¹⁵⁷ Ebd., S. 28.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 172.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 26f.

nüchtern: »if there were nobody to shock, our trade would come to an end.«¹⁶⁰ Vielen Menschen war er unsympathisch, da er sehr egoistisch und eigenwillig auftreten konnte.¹⁶¹ Moore selbst sprach von seiner raffinierten Selbstsucht mit einem Schuss Skrupellosigkeit.¹⁶² Er polarisierte, seine Präsenz war immer spürbar und so stand ihm niemand gleichgültig gegenüber.¹⁶³ Sein Konversationstalent paarte sich mit einer Vorliebe für thematische Tabus:

»[H]e was a beautiful conversationalist. Yet the subjects, the subjects! Was it really permissible to go on so much, for instance, about Catholicism, in such a flippant vein? Such queries were often silenced by the hostess who pointed out that George Moore was the life and soul of the party; he must not, she said, be taken so seriously as all that, do you not see how he exaggerates, some of it is pure childishness?«¹⁶⁴

Moore neigte dazu, Themen zu vertiefen, was der Salonkultur nicht entsprach, in der die Unterhaltung viele Themen nur flüchtig streifte und ernsthafte Diskussionen bewusst verhindert wurden, um den unterhaltenden Charakter zu wahren. Wie schon in den Kritiken Gautiers sichtbar wurde, wird auch hier die Ernsthaftigkeit des Tabubruchs bezweifelt und das Vorkommnis heruntergespielt. Die Gastgeberin betonte, man dürfe Moore nicht ernst nehmen, er scherze nur. Moore beherrschte die kühle Überlegenheit des Dandys, wie Abthorne belegt, der sich erinnerte, dass er kaltblütig die verletzendsten Äußerungen von sich zu geben vermochte.¹⁶⁵

viii. Triumph über die Natur

Moores Dandysmus enthüllt sich auch in seiner Ablehnung der Ehe. Diese war ihm gleichbedeutend mit Alltag und Tristesse, einem Leben frei von Überraschungen, unbekanntem Sphären und tiefen Geheimnissen. Sie galt

¹⁶⁰ Moore: *Hail and Farewell*, Bd. 1, S. 47.

¹⁶¹ Vgl. Chesterton, Gilbert Keith: "The Moods of Mr. George Moore." In: Ders.: *Heretics*. London 1905, S. 128-134, hier S. 131.

¹⁶² Vgl. Moore: *Bekenntnisse*, S. 235.

¹⁶³ Vgl. Cunard: *Memories of George Moore*, S. 27.

¹⁶⁴ Ebd., S. 29f.

¹⁶⁵ Vgl. Abthorne: *Opinions*, S. 115.

ihm als Grab der Liebe¹⁶⁶ und degradiere das Individuum.¹⁶⁷ Moores frühes Umwerben einer Miss Rose, das er aufgab als bekannt wurde, dass dieser lediglich achthundert Pfund im Jahr zur Verfügung stehen, ist bezeichnend.¹⁶⁸ Einzig aus finanziellen Gründen hätte Moore eine Ehe überhaupt in Erwähnung gezogen und diese Suche nach einer reichen Partie ist zutiefst dandystisch.¹⁶⁹ Auch Kinder wollte er nicht zeugen, um »das große Übel des menschlichen Lebens«¹⁷⁰ nicht zu vermehren. Vom Freitod hielt ihn lediglich die Tatsache ab, dass er als »würdiges Beispiel und Vorbild andere zu bewegen hoff[t], sich der Liebe zu enthalten«,¹⁷¹ denn das Verbrechen, ein Wesen in die Welt zu setzen, sei unendlich schlimmer, als jemanden zu töten.¹⁷²

Die für den Dandy typische Selbstkontrolle findet sich bei Moore ebenfalls. Nancy Cunard bezweifelte, dass Moore jemals betrunken war, denn er verabscheute alkoholisierte Menschen und betrachtete diesen Zustand als degradierend.¹⁷³ In sexueller Hinsicht war er völlig undurchschaubar. Wenn er von seinen amourösen Abenteuern erzählte, schien er nicht glaubwürdig. Es machte den Eindruck, als erzähle er eine Geschichte, als schaffe er einen Charakter außerhalb seiner selbst. So entstand der Verdacht, Moore sei impotent und Zeit seines Lebens Jungfrau geblieben.¹⁷⁴ Der Dandy ist äußerst reflexiv und vergeistigt, der sexuelle Akt dagegen ein Impuls der Natur, in dem die Leidenschaften frei und ungezügelt fließen. Dies widerspricht der dandystischen Selbstkontrolle. Überdies zerstört der Akt das Ideal, das der Geist heraufzubeschwören vermag. Die Geringschätzung der Natur äußert sich in Moores Aussage, dass die Figuren der Gemälde

¹⁶⁶ Vgl. Gerber: George Moore on Parnassus, S. 185.

¹⁶⁷ Vgl. Moore: Memoirs of my dead life, S. 151.

¹⁶⁸ Vgl. Hone: Life of George Moore, S. 58f.

¹⁶⁹ Vgl. Fürst von Pückler-Muskau Reise nach England, die ihm dazu diente, eine reiche Witwe zu finden, um seinen exorbitanten finanziellen Ansprüchen nachkommen zu können. Pückler-Muskau fand zwar keine Frau in England, doch seine Briefe in die Heimat wurden als *Briefe eines Verstorbenen* (1830/31) öffentlichkeitswirksam publiziert.

¹⁷⁰ Moore: Bekenntnisse, S. 212.

¹⁷¹ Ebd., S. 225.

¹⁷² Vgl. ebd.

¹⁷³ Vgl. Cunard: Memories of George Moore, S. 182.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., S. 170f.

»certain ridiculous but necessary organs«¹⁷⁵ mit ihrer Hand bedeckten. Die Lächerlichkeit der Geschlechtsorgane liegt in ihrer Unkontrollierbarkeit. Auch Gerber betonte, dass Moore immer nur auf Distanz flirtete: in Briefen oder mit ohnehin unerreichbaren Frauen. Sobald sich eine ernsthaftere Beziehung anbahnte, flüchtete Moore. Das immer wiederkehrende Sujet des Zölibats in seinen Romanen spiegelt Moores Tendenz zur Enthaltensamkeit und symbolisiert sein Unabhängigkeitsstreben, das er von jeder Bindung (Frauen, Geschäftspartnern, Gesellschaft, Religion) bedroht sah.¹⁷⁶ In *Hail and Farewell* schrieb Moore, die Keuschheit sei das Vorrecht des Propheten.¹⁷⁷ Und tatsächlich betrachtete sich Moore, zumindest in ästhetischer Hinsicht, als einen solchen. Er wollte den Naturalismus in England durchsetzen und so die englische Literatur auf einen neuen Weg leiten: »I shall have hopes of bringing about a change in the literature of my country«. ¹⁷⁸ Zeit seines Lebens kämpfte er für den freien Ausdruck der Künste.

ix. Künstlerische Innovation

Die Literatur verharrte Moore zufolge im Mittelmaß, da kühne Gedanken und Ausdrücke tabu seien.¹⁷⁹ Die Vermassung bestand für Moore insbesondere in der vergesellschafteten Erziehung, die alle das Gleiche lehre und die natürlichen Instinkte töte.¹⁸⁰ Durch die Erziehung gehe laut Moore der Individualismus eines Menschen verloren, »creating the worst slavery of all«. ¹⁸¹ Alles Bizarre, Exotische und Abnormale verliere seinen Reiz und werde letztlich verdächtig.¹⁸² Autodidaktik, also das Fördern und Fordern der individuellen Interessen, war – da es eine Abweichung vom Common Sense darstellte und zu eigenständigem Denken anregte – unerwünscht. Moore beklagte, dass die Gesellschaft von einer

¹⁷⁵ Moore: *Hail and Farewell*, Bd. 1, S. 165.

¹⁷⁶ Vgl. Gerber: *George Moore in Transition*, S. 111.

¹⁷⁷ Vgl. Moore: *Hail and Farewell*, Bd. 2, S. 389.

¹⁷⁸ Hone: *Life of George Moore*, S. 101.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 163.

¹⁸⁰ Vgl. Moore: *Conversations*, S. 23.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Vgl. Moore: *Impressions and Opinions*, S. 15.

Organisationswut geleitet sei, welche mit Seriosität gleichgesetzt werde.¹⁸³ Zu allem Überfluss betreffe dieser Drang zu Organisation und Erziehung auch die Kunst, welche unabdingbar auf Freiheit fuße und nicht geregelt und standardisiert werden dürfe.¹⁸⁴

Auch Religion und Moral sorgten dafür, dass die individuelle Vernunft des Menschen unterdrückt werde: Die Religion tue dies, indem sie das Leiden erträglich mache; die Moral, indem sie die natürlichen Triebe des Menschen unterdrücke.¹⁸⁵ Moore war sich der Unmöglichkeit des Widerstandes bewusst. Schon der Kampf ums Überleben erfordere Kompromisse, denn man »muß von irgendwoher seinen Unterhalt beziehen«. ¹⁸⁶ Hinzu komme der äußere Druck, der jeden Kämpfer irgendwann ermüde, so dass er nachgebe.¹⁸⁷ Wo Stendhal freudig Napoleon in die Schlacht folgte, hoffte auch Moore auf Aufruhr, Krieg¹⁸⁸ und erhebende Momente des Friedens,

»in denen wir uns an einem Kuß freuen können, aber man erwartet von uns, daß wir um sieben Uhr zum Essen zuhause sind und daß wir nichts sagen oder tun, was die Nachbarn schockieren könnte. Die Ehrbarkeit hat sich wie eine Art Polyp um die Gesellschaft geschlungen, und nirgendwo ist man seiner schrecklichen Saugknöpfe wirklich ledig.«¹⁸⁹

Die puritanischen Konventionen erhoben einen umfassenden Anspruch: Kunst, Wissenschaft, Politik und Religion waren ihr unterworfen. In einer Gesellschaft, in der alles klar vorgegeben ist, bleibt kein Spielraum für Fantasie, Traum und Symbolik - ein Verlust, den Moore heftig beklagte. Als Beispiel dieser Bevormundung führte er die Zensur an, die von den

¹⁸³ Vgl. Moore, George: *Modern Painting*. London 1893, S. 130.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 131.

¹⁸⁵ Vgl. Moore: *Bekenntnisse*, S. 223.

¹⁸⁶ Ebd., S. 164.

¹⁸⁷ Vgl. ebd.

¹⁸⁸ Nach der Erfahrung des 1. Weltkrieges revidierte Moore seine Meinung jedoch und empfand den Krieg - seinen dandystisch geprägten, egotistischen und ästhetischen Neigungen entsprechend - als abscheulich, da die Lebensqualität sank, man nicht reisen könne, die Produktionen langsamer liefen und Manuskripte der Gefahr der Zerstörung ausgesetzt waren (vgl. Gerber: *George Moore on Parnassus*, S. 194).

¹⁸⁹ Moore: *Bekenntnisse*, S. 164.

Leihbibliotheken praktiziert wurde.¹⁹⁰ Die Tabuisierung von Gautiers *Mademoiselle de Maupin* und Zolas *L'Assommoir* fand ihren Ausdruck darin, dass »wir das Gesicht abwendeten«,¹⁹¹ wenn jemand davon sprach. Die dieser tabubelasteten Mittelklassegesellschaft entgegenstehende Realität der Unterschichten betrachtete Moore mit Wonne: die Music-Hall, die Slums, die Pubs, wo es derb, schmutzig und hässlich zuging. Voller Verachtung trat er also in London auf, um das bürgerliche Mittelmaß zu bekämpfen:

»Vielleicht hätte man mich nicht beachtet, wenn ich nicht alles andere als ein gewöhnlicher Mensch gewesen wäre. [...] Ich war so mit Modorheiten behängt wie ein berühmter Ausländer mit Orden auf der Brust. Den Naturalismus trug ich um den Hals, die Romantik war über dem Herzen angesteckt, den Symbolismus hatte ich wie einen Spielzeugrevolver in meiner Westentasche, um ihn im Notfall zu benutzen. Ich urteile nicht darüber, ob ich ein Scharlatan oder ein Genie war, ich stelle lediglich fest, daß ich alle - Schauspieler, Manager, Herausgeber, Verleger - willig und bereit fand, mir zuzuhören. Die Welt mag schlecht, grausam und dumm sein, aber sie ist geduldig [...] Es gab keine wilde Theorie, mit der ich sie nicht überfiel, keinen neuartigen Plan für die unverzügliche Ausrottung der Philister, den ich ihnen nicht aufdrängte.«¹⁹²

In diesem Land, das Swinburne zwang, sein Buch »unter Schreien der Empörung und des Abscheus«¹⁹³ zurückzuziehen, wurde Moore schnell des Lebens überdrüssig, ein Gefühl, mit dem auch Stendhal zu kämpfen hatte. Der Freitod erschien ihm nun nicht schrecklich, im Gegenteil: dieser sei das

¹⁹⁰ Vgl. Moore: *Literature at Nurse*.

¹⁹¹ Moore: *Bekenntnisse*, S. 170.

¹⁹² Ebd., S. 175f. Die dilettantische Episodenhaftigkeit seines künstlerischen Stils zeigt sich in Moores Kritik des Realismus in der Malerei, welchen er als »the disease from which art has suffered most in the last twenty years« (Moore: *Modern Painting*, S. 117) bezeichnete, denn das Ziel der Kunst sei Schönheit, nicht Wahrheit. Diese Aussage überrascht zunächst angesichts Moores naturalistischer Romane, verweist jedoch zugleich auf seine Suche nach einem eigenen Stil. Entsprechend sagt Moores Alter Ego Harding, dass kein Mensch mehr als drei naturalistische Romane schreiben werde, da der naturalistische Roman das Produkt einer Lebensphase des Autors sei (Vgl. Moore, George: *Mike Fletcher*. London 1889, S. 56).

¹⁹³ Moore: *Bekenntnisse*, S. 204.

»Anodynum gegen das Gift des Lebens – eine vollständige Tilgung des von unseren Eltern an uns begangenen Unrechts«. ¹⁹⁴

Die englische Sprache war in Moores Augen zu »a language of commerce« ¹⁹⁵ verkommen. Es gebe keine Literatur mehr, da es keine geistige Aktivität mehr gebe. ¹⁹⁶ Die Sprache sei dem Verfall preisgegeben, da alles gesagt sei, was zu sagen war und da das, was noch gesagt werden könne, nicht gesagt werden darf. Was in Frankreich auf die Romantik folgte – Realismus, Naturalismus, Symbolismus – fand in England sofortige Tabuisierung. Als die Impressionisten wegen ihrer vulgären Sujets und ihrer unkonventionellen Techniken harsch kritisiert wurden, setzte sich George Moore für sie ein und rief eine Kampagne ins Leben, um die englische Öffentlichkeit zu erziehen. ¹⁹⁷ Moore war der erste, der über Huysmans' *A Rebours* (1884) und über Verlaine schrieb. ¹⁹⁸ Ebenso verteidigte er Henry Vizetelly, der wegen der Veröffentlichung von Zolas Romanen verurteilt worden war, nicht zuletzt, da ihn sein Anwalt dazu überredet hatte, auf schuldig zu plädieren, weil dieser den Fall nicht länger übernehmen wollte, da ihn dies zwingt, Zolas Bücher zu lesen. ¹⁹⁹ Vizetelly publizierte danach drei weitere Romane Zolas, von denen einer von Moore übersetzt worden war und die Vizetelly eine dreimonatige Gefängnisstrafe einbrachten. Auch Ibsen, dem England mit Abscheu begegnete, wurde von Moore unterstützt, welcher selbst Theaterstücke in Ibsens Stil schrieb und das *Independent Theatre Movement* unterstützte, um moderne Theaterstücke aufführen zu können, die keinen Zugang zu den öffentlichen Bühnen fanden. Das Konzept sah vor, jene Menschen anzusprechen, die sich von den konventionellen Theaterstücken nicht angesprochen fühlten. Diese künstlerisch-progressive Elite wollte »the strange, the unknown, the unexpected« ²⁰⁰ sehen. Die Stücke wurden als unmoralisch kritisiert. In einem öffentlichen Brief verteidigte Moore die Bewegung und monierte: »public morality should never be used as a weapon whereby any one may

¹⁹⁴ Eb., S. 225. Der Selbstmord ist ein rekurrerendes Motiv in den Romanen von George Moore.

¹⁹⁵ Moore: *Hail and Farewell*, Bd. 1, S. 290.

¹⁹⁶ Vgl. ebd.

¹⁹⁷ Vgl. Gerber: *George Moore on Parnassus*, S. 201.

¹⁹⁸ Vgl. Moore: *Impressions and Opinions*, S. 96.

¹⁹⁹ Vgl. Moore: *Avowals*, S. 110.

²⁰⁰ Moore: *Impressions and Opinions*, S. 177.

strike down all that is artistically antipathetic to him.«²⁰¹ Er wandte sich deutlich gegen die öffentliche Moral Englands, die durch ihre zahlreichen thematischen und sprachlichen Tabus eine freie Kunst verunmöglichte. James Huneker lobte Moore dementsprechend »for never calling a leg a limb, for not being afraid to remind us that the 'facts of sex, of birth, of death, are gross' or to declare that the 'love-passion is a blessing, good wine a boon, art alone enduring'«. ²⁰² Moore wandte sich gegen die Tabuisierung der menschlichen Natur und zeigte in seinen Romanen immer wieder die brutalen Aspekte der Existenz, den Egotismus, die Schwächen und die Lüste des Menschen. Manche Kritiker lobten Moore für seine Ehrlichkeit und seinen Mut. ²⁰³ Andere behaupteten, Moores Romane erregten nur aufgrund ihrer Schlüpfrigkeit Aufmerksamkeit. ²⁰⁴ Auch in seinen Autobiografien frappte Moore. Die *Memoirs of my Dead Life* galten als »the most delectable and delicate piece of pornography in our language [...] it is sensuous and sensual in form and matter«. ²⁰⁵ Die *Saturday Review* wunderte sich, wie jemand mit so gutem Geschmack derart geschmacklose Verirrungen begehen könne. ²⁰⁶ Der Rezensent kritisierte wie der des *Athenæums* Moores freizügige sexuelle Schilderungen. ²⁰⁷ Ähnliches war bei der Veröffentlichung von *Ave*, dem ersten Teil von Moores Autobiografie *Hail and Farewell* zu beobachten. Dort kritisierte der *Manchester Guardian* Moores »preposterous unreticence« und sein »constant harping on women«. ²⁰⁸ Die Veröffentlichung des zweiten Teils, *Salve*, veranlasste

²⁰¹ Moore, George: "The Independent Theatre. (Letters to the Editor)." In: *The Times* 33275, (18.03.1891), S. 10.

²⁰² Schwab, Arnold T.: *James Gibbons Huneker. Critic of the Seven Arts*. Stanford 1963, S. 109.

²⁰³ Eine Übersicht über die zeitgenössische Kritik an Moores Werken liefert Langenfeld: George Moore.

²⁰⁴ Phelps, William Lyon: *The Advance of the English Novel*. New York 1916, S.248.

²⁰⁵ Rascoe: George Moore, S. 472f. Appleton, der amerikanische Verleger der *Memoirs*, entschloss sich schließlich zur Zensur des Buches. Einzelne Sätze, Ausdrücke der Sinnenlust, wurden entfernt, wie beispielsweise »We resisted till flesh and blood could bear it no longer« (Moore: *Memoirs of my dead life*, S. 134) oder Moores Beschreibungen weiblicher Brüste und Oberschenkel. Andere Sätze wurden gekürzt. So erfuhr der amerikanische Leser lediglich, dass Moore sich schmerzhaft an eine Reise erinnern werde, wohingegen dem englischen Leser der Grund für diesen Schmerz gegeben wird: »if I do not go away with you where I can wholly possess you, this journey will be a bitter memory« (ebd., S. 178). Völlig gestrichen wurde zudem eine ohnehin schon lückenhafte Liebesszene.

²⁰⁶ Vgl. Langenfeld: George Moore, S. 80.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 81.

²⁰⁸ Zitiert nach ebd., S. 90.

Robert Ross im *Times Literary Supplement* die mangelnde Zurückhaltung und den fehlenden guten Geschmack zu kritisieren.²⁰⁹ Auch dem dritten Teil, *Vale*, wurde vom *Spectator* »a total absence of good taste«²¹⁰ attestiert. Eine Nonne und Cousine Moores riet ihm schließlich, all seine Bücher zu verbrennen.²¹¹ Ein nach eigenen Angaben puritanischer und christlicher Leser schrieb an den Autor: »You range over fields where my make-up forbids me to wander«,²¹² was auf die Thematisierung tabuisierter Sujets verweist. Moores Offenheit sei »repulsive, forbidden, demoniac«.²¹³ Darin äußert sich ein Entsetzen, das eine typische Reaktion auf eine Tabuüberschreitung darstellt. Moore sei »sincere and frank to the verge of brutality (or over).«²¹⁴ Die Offenheit Moores wurde als schmerzhaft empfunden, da der zeitgenössische Leser einen derartigen Stil nicht gewohnt war.

x. Dilettantismus

Moore selbst behauptete, dass hinter der »oftentimes bombastic and truculent appearance that I present to the world«²¹⁵ ein zurückhaltender, an sich selbst zweifelnder Mann stecke. Er sah sich als Dilettant, hielt jeden neuen Roman für schlecht und fürchtete, ein Langweiler zu sein.²¹⁶ Auch beanspruchte Moore keinerlei Kennerschaft, sondern war sich vielmehr seiner mangelnden institutionellen Erziehung bewusst. Er ging ohne Ausbildung und völlig unwissend nach London und später nach Paris. Seine Bildung verdankte er den Cafés, der Straße und den Schankhäusern.²¹⁷

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 95.

²¹⁰ Zitiert nach ebd., S. 100.

²¹¹ Vgl. Moore: *Avowals*, S. 286.

²¹² Moore, George: *Memoirs of my dead life*. New York 1914, S. ix.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Ebd., S. xii.

²¹⁵ Moore: *Hail and Farewell*, Bd. 1, S. 73.

²¹⁶ Vgl. ebd. Der reife Moore entwickelte aufgrund seiner Unzufriedenheit mit dem Frühwerk schließlich die Künstlerpersönlichkeit 'Amico Moorini'. So empfand er seine frühen Gedichtbände, aber auch einzelne Romane in späteren Jahren als unreife Werke, für die er nicht verantwortlich zeichnen wollte. Dementsprechend sollten sie bei einer eventuellen Neuauflage unter dem Pseudonym Amico Moorini erscheinen (Vgl. Moore, George: "Preface." In: Ders.: *The Lake*. London 1921, <http://www.gutenberg.org/etext/11304> [12.04.2010]).

²¹⁷ Vgl. Moore: *Bekenntnisse*, S. 102.

Moore's Dilettantismus wurde von Robert Ross bestätigt, der amüsant feststellte: »Few people know so little about art; yet how delightfully he writes about it. Everything comes to him as a surprise.«²¹⁸ Trotz des fehlenden Sachverständnisses seien besonders Moores Essays allein aufgrund ihres Stils sehr unterhaltsam, was dem dandystischen Habitus vollkommen entspricht: Die Form ist so faszinierend, dass der scheinbar mangelhafte Inhalt verzeihlich wird. Auch Burton Rascoe konstatierte, dass Moore die seltene Gabe besaß, in exquisitem Stil über nichts zu schreiben.²¹⁹ Bevor er zu diesem Stil kam, habe Moore eigentlich überhaupt kein Talent zum Schreiben gezeigt. Seine frühen Gedichtbände seien Imitationen Swinburnes und Baudelaires, die *Confessions of a Young Man* wurden nach den *Confessions d'un enfant du siècle* (1836) von Alfred de Musset modelliert, *Modern Painters* gebe die Theorien wider, die Moore in den Pariser Cafés die Künstler und Kritiker äußern hörte und seine ersten Romane seien vom Naturalismus Zolas geprägt.²²⁰ Zum literarischen Dilettantismus Moores gehört auch das Aufgreifen bekannter Motive anderer Autoren wie Flaubert, Huysmans, Zola oder der Goncourts, auf die Moore selbst schamlos hinwies.²²¹ Letztlich fand Moore jedoch zu einem eigenen Stil. In *Hail and Farewell* entwickelte er neue literarische Verfahren: die Schnitttechnik, die Konversation als literarische Form, den inneren Monolog, *informal discourse* als Mischung aus Erinnerung, imaginärer Erzählung und zufälliger Beobachtung. Moore nannte diese Technik »pure narrative«.²²² Dies beschreibt eine sehr melodische Erzählstruktur, ohne Erzählereingriffe oder abrupte Wechsel der Erzählmethoden, die stark von der oralen Tradition beeinflusst ist und so Moores Vorliebe des gesprochenen Wortes widerspiegelt. Der orale Charakter dieser Texte erweckt den Anschein, diese seien mit Mühelosigkeit verfasst worden - ein Eindruck, der dem Stile des Dandys voll entspricht. Der Wandel, der sich in den *Yellow Nineties* bemerkbar machte und der zu neuen Formen in Literatur, Kunst und Journalismus führte, wurde somit auch von Moore getragen: Seine späteren Werke lassen

²¹⁸ Ross, Robert: *Masques & Phases*. London 1909, S. 254.

²¹⁹ Rascoe: George Moore, S. 473f.

²²⁰ Vgl. ebd., S. 472f.

²²¹ Vgl. Temple, Ruth Zabriskie: *The Critic's Alchemy: A Study of the Introduction of French Symbolism into England*. New York 1953, S. 252. Vgl. dazu auch Cevasco, G. A.: "Something Exquisite and Spiritous: J.-K. Huysmans and George Moore." In: *Research Studies* 45 (3/September 1977), S. 147-159.

²²² Hone: *Life of George Moore*, S. 379.

sich in kein klassisches Genre mehr einordnen. Dieser Wandel, den Moore selbst entscheidend prägte und der sich insbesondere auf die Moral erstreckte, spiegelt sich in Leslie Shanes Aussage, dass im viktorianischen Zeitalter jeder vorgab, George Moore nicht gelesen zu haben, während unter König Edward genau das Gegenteil beteuert wurde.²²³ Dandystisch ist auch Moores Spiel mit den Masken. Allein die Tatsache, dass er drei Autobiografien schrieb - die *Confessions*, *Memoirs of my Dead Life* sowie *Hail and Farewell* - verweist auf konstante Neumaskierungen. Moore vollzieht dabei ein Ver- und Enthüllen, das für den dandystischen Stil bezeichnend ist. Trotz der starken Fiktionalisierungen enthüllen die Autobiografien den Mann hinter der Maske.²²⁴ George Moore war eine Kunstfigur, die erst durch die Sprache und das Schreiben entstand. Auch in seiner persönlichen Erscheinung übte Moore die Maskerade. Viele seiner Gesprächspartner empfanden ihn dabei teilweise als unglaubwürdig, was aber in Moores Offenheit begründet sein mag, die oftmals als Taktlosigkeit gedeutet wurde. So wusste William Rothenstein nicht so recht, ob er Moores Beteuerungen, keinerlei Sinn für Moral und soziales Miteinander zu haben, als Naivität oder als Bosheit auszulegen habe.²²⁵ Und nach seiner Rückkehr aus Paris gab Moore vor, der englischen Sprache nicht mehr mächtig zu sein, was in spielerischer Manier seine mangelnde Bereitschaft zur Identifikation mit der Heimat deutlich macht.²²⁶

b. Der literarische Dandysmus George Moores

Die folgende Untersuchung widmet sich zwei Werkzyklen George Moores: der Don Juan-Trilogie sowie den Zölibatsgeschichten. Zu den letzteren gehört die Novellensammlung *Celibates* (1895), deren Neubearbeitung *In Single Strictness* (1922) sowie die Romane *Evelyn Innes* (1898) und *Sister*

²²³ Vgl. Leslie, Shane: *The End of a Chapter*. London 1916, S. 185.

²²⁴ Zum Autobiografismus George Moores vgl. Grubgeld, Elizabeth: *George Moore and the Autogenous Self. The Autobiography and Fiction*. Syracuse 1994.

²²⁵ Vgl. Rothenstein: *Men and Memories*, S. 96.

²²⁶ Vgl. Hone: *Life of George Moore*, S. 86.

Teresa (1901).²²⁷ Hinzu kommt noch der Roman *A Modern Lover* (1883) sowie dessen Neubearbeitung *Lewis Seymour and Some Women* (1917), der wie die Romane des Don Juan-Zyklus den Werdegang eines Bohemien schildert. Zur Don Juan-Trilogie zählen die Romane *A Mere Accident* (1887), *Spring Days* (1888) und *Mike Fletcher* (1889). *A Mere Accident* erzählt die Geschichte von John Norton, die Moore in den Zölibatsgeschichten erneut aufgreift, denn in *Celibates* findet sich die Erzählung "John Norton", die schließlich in der späteren Neubearbeitung des Buches unter dem Namen *In Single Strictness* als "Hugh Monfert" erneut variiert wurde. Die Erstausgabe von *Spring Days* erschien noch mit dem Untertitel "A Realistic Novel. A Prelude to 'Don Juan'". Dieser Roman bildet den zweiten Teil von Moores Don Juan-Trilogie, welche die drei Hauptcharaktere Frank Escott, Mike Fletcher und John Norton vereint. *Spring Days* ist zugleich das Pendant zu der Darstellung des weiblichen Lebensalltags in *A Drama in Muslin* (1886), wie Moore im Vorwort zur Erstausgabe von *Spring Days* bemerkte.²²⁸ Die Don Juan-Trilogie umschrieb Moore auch mit »The Seekers of Oblivion«,²²⁹ was darauf verweist, dass die Protagonisten die Realität zu fliehen bemüht sind. Der Romanzyklus untersucht das Männlichkeitsbild des Fin de Siècle,²³⁰ so dass die Protagonisten als Stellvertreter einer Generation zu verstehen sind. Frank Escott ist ein Romantiker, der mit einer unstandesgemäßen Verbindung sein Erbe riskiert und letztlich verspielt. In *Mike Fletcher* verkörpert er einen von drei möglichen Lebensstilen, nämlich den des sorgenden Ehemanns und Vaters und damit das Mittelklasse-Ideal der viktorianischen Gesellschaft. John Norton verkörpert den weltabgewandten Ästheten und Mike Fletcher schließlich den Bohemien. Der Roman *Mike Fletcher* bildet den letzten Teil der Don Juan-Trilogie. Erst hier werden Moores Explorationen der möglichen maskulinen Identitäten im ausgehenden 19. Jahrhundert deutlich und überzeugend aufgezeichnet; die Charaktere von John Norton und Frank Escott finden hier ihre volle

²²⁷ *Evelyn Innes* und *Sister Teresa* bilden eigentlich einen Roman. Moores Verleger hatte sich aufgrund des immensen Umfangs dazu entschieden, das Buch in zwei Teilen zu veröffentlichen.

²²⁸ Vgl. Moore, George: *Spring Days. A Realistic Novel*. London 1888, S. iv. Es muss jedoch angefügt werden, dass *Spring Days* keineswegs nur vom Leben junger Männer erzählt, ganz im Gegenteil nimmt der Erzählstrang, der von den Erlebnissen der jungen Mädchen erzählt, eine mindestens genauso wichtige und dominante Rolle ein.

²²⁹ Gerber: *George Moore on Parnassus*, S. 691.

²³⁰ Vgl. Llewellyn/Heilmann: *George Moore and Literary Censorship*, S. 375.

Ausgestaltung. *Mike Fletcher* nimmt die in den beiden vorangegangenen Romanen entwickelten Handlungsstränge auf und spinnt sie parallel und in die Rahmenhandlung integrierend weiter. John Nortons Charakter ist entscheidend von dem 'bloßen Unfall' geprägt, mit dem der Roman *A Mere Accident* endete. Auch *Spring Days* diente nur vorbereitend auf Frank Escotts Identitätsbildung, wie am Titel bereits erkennbar wird, der an die Jugend erinnert, den Frühling des Lebens, der noch spielerisch und unverbindlich verbracht wird, aber bereits die Weichen für den weiteren Verlauf legt.

Die *Celibates* sind schließlich Figuren mit einem hohen Maß an Selbstkontrolle, was auf ihr Dandytum verweist. Dies trifft insbesondere auf John Norton zu. Mildred Lawson aus der gleichnamigen Erzählung ist noch zu sehr befangen in den moralischen Erwartungen ihrer Umwelt, als dass sie ein wirklich unabhängiges Selbst entwickeln könnte. Die Selbstbeobachtung führt diese Figuren zu einem unabhängigen Lebensstil und lässt sie über den Dingen stehen. Das Zölibat ist ihnen Mittel der Distinktion, ein ungewöhnlicher Lebensweg, der sie von den anderen unterscheidet.²³¹ In dem dadurch bedingten Verzicht auf Fortpflanzung verweigern sie sich den gesellschaftlichen Reproduktionserwartungen und bringen somit ihre Verachtung dieser Gesellschaft zum Ausdruck.

Die Reaktionen auf die Geschichten waren erwartungsgemäß empörender Natur. William Payne bezeichnete die Charaktere als entartet.²³² Julia Frankau sowie Stewart M. Ellis sprachen von abnormen Menschen.²³³ Moore stehe mit *Celibates* einmal mehr vor einer »dead wall of universal distaste«²³⁴. Darin übertreffe er noch die Verbrechen gegen den guten Geschmack seiner vorherigen Romane.²³⁵ *The Athenæum* bezeichnete die Geschichten mit Ausnahme von "John Norton" als »unpleasant and uninteresting«,²³⁶ das Buch insgesamt als vulgär und für junge Mädchen ungeeignet. Ein Kritiker des *Speaker* nannte die Geschichten und die darin

²³¹ In dieser Enthaltensamkeit unterscheidet sich dieser Dandytypus des Ästhetizismus von den französischen Künstlerdandys um 1830, die ihre Leidenschaften kaum zu unterdrücken bemüht waren.

²³² Vgl. Gerber: George Moore in Transition, S. 115.

²³³ Vgl. Danby (Frankau): Mr. George Moore's New Novel, S. 105 sowie Ellis, Stewart Marsh: "George Moore: His Celibates." In: Ders.: *Mainly Victorian*. London 1924, S. 257-260, hier S. 257.

²³⁴ Danby (Frankau): Mr. George Moore's New Novel, S. 105.

²³⁵ Vgl. ebd.

²³⁶ Gerber: George Moore in Transition, S. 114.

befindlichen Charaktere ebenfalls »unpleasant«. ²³⁷ *The Bookman* empfand die Erzählungen als »really harmful« ²³⁸ und wunderte sich, dass sie von der Öffentlichkeit so ruhig akzeptiert werden. "Mildred Lawson" und "John Norton" läsen sich, als würden sie von einem Monster erzählt, welches menschliche Gefühle völlig missachte. Die Geschichten empörten aufgrund ihrer kalten und andauernden Grausamkeit. Das Buch »tortures every sensitive mind«. ²³⁹ George Gissing bezeichnete *Celibates* schließlich als »sickly rehash« ²⁴⁰ und ein Rezensent des *Speaker* bekundete, dass ihm die drei Geschichten wie Alpträume erschienen. ²⁴¹ Frankau nannte Moore »the least reticent of writers« ²⁴² und mahnte, sein Mangel an Zurückhaltung sei krankhaft, was auf die Pathologisierung der naturalistischen Literatur verweist. Der Kritiker des *Bookman* lamentierte ebenfalls, Moore sei mit seiner wissenschaftlichen und leidenschaftslosen Analyse zu weit gegangen, ²⁴³ was eine Kritik am naturalistischen Stil darstellt, der nicht mehr idealisierend verklärt. Diese enormen Reaktionen der Empörung und Abscheu verweisen auf Tabuverletzungen, die im Folgenden genauer untersucht werden sollen.

i. Lewis Seymour und die Moralfreiheit der Kunst

A Modern Lover erschien 1883 als dreibändige Ausgabe, die auch über die Leihbücherei Mudie's vertrieben wurde. Es geht darin um den gesellschaftlichen Aufstieg des Malers Lewis Seymour, der zunächst von dem Mädchen Gwynnie Lloyd, das ihm - trotz moralischer Bedenken - als Akt Modell steht, vor dem Ruin gerettet wird, anschließend von der fashionablen Mrs. Bentham protegiert wird und schließlich die hübsche und reiche Lady Helen heiratet. Es schien Moore angesichts einer später geplanten Gesamtausgabe seiner Werke unmöglich, den Roman erneut zu

²³⁷ Anonymus: "Fiction. *Celibates*. By George Moore. London: Walter Scott, Limited." In: *The Speaker* (20.07.1895), S. 82.

²³⁸ Anonymus: "Celibates." In: *Bookman* 8 (46/Juli 1895), S. 114.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Coustillas, Pierre / Partridge, Colin (Hgg.): *George Gissing: The Critical Heritage*. New York 1995, S. 258.

²⁴¹ Vgl. A. T. Q. C.: "A Literary Causerie. 'Evelyn Innes.' - I." In: *The Speaker* 17 (18.06.1898), S. 763-764, hier S. 763.

²⁴² Danby (Frankau): Mr. George Moore's New Novel, S. 105.

²⁴³ Vgl. Langenfeld: George Moore, S. 52.

publizieren, da dieser seinem ästhetischen Empfinden nicht länger entsprach und ihm schlecht geschrieben erschien.²⁴⁴ So entschloss er sich, den Roman neu zu schreiben. 1917 erschien *Lewis Seymour and Some Women*, jedoch mit nur geringfügigen Änderungen, so dass zu vermuten ist, Moore wollte der Kritik lediglich vorbeugen, indem er eine Neubearbeitung fingierte. Dennoch war er sich bewusst, dass auch dieses Buch nur die wenigsten Leser finden werde und so wandte er sich bewusst an einen kleinen, aber ausgewählten Kreis von Lesern, die an seinem Schreiben Gefallen fänden.²⁴⁵

1. Die Genese eines Dandys

Die Geschichte von Lewis Seymour ist die der Genese eines Dandys. Zu Beginn ist der Maler Lewis noch kein vollkommener Dandy, sondern vielmehr ein Bohemien, was sich nicht zuletzt an seinem mangelnden Wissen der sozialen Konventionen und Regeln zeigt. Lewis versteht es dennoch, sich wie ein Gentleman zu benehmen. Ihm wird empfohlen, sich unauffällig und höflich zu verhalten, um keinen Anlass zur Kritik zu geben.²⁴⁶ Seine Manieren sind perfekt, bringen ihm neue Bekanntschaften und verhelfen ihm schnell zu seinem gesellschaftlichen Aufstieg. Zudem verfügt er nach einigen Jahren in der Gesellschaft über die gekonnte Nachlässigkeit des Mannes von Welt.²⁴⁷ Bereits in jungen Jahren eignet ihm die den Dandy bestimmende Eloquenz. Lewis spricht so gut über Kunst, dass an ihm ein Kritiker verloren gegangen sei.²⁴⁸ Um sich auf seinen Eintritt in die fashionable Welt vorzubereiten, kauft er sich zu Beginn des Romans die in jenen Kreisen notwendige Kleidung, wenngleich von der Stange, sowie eine Auswahl unerlässlicher Utensilien. Auf den Straßen beobachtet er die Menschen dieser Gesellschaftsschicht - »how their coats were buttoned, and the kind of scarves they wore«²⁴⁹ - um herauszufinden, was sie von der Mittelklasse unterscheidet. Es ist natürlich eine Frage des Habitus und obwohl Lewis mit derlei Dingen noch nie in

²⁴⁴ Vgl. Moore, George: *Lewis Seymour and Some Women*. New York 1920 [1917], S. v.

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. xi.

²⁴⁶ Ebd., S. 39.

²⁴⁷ Vgl. Moore, George: *A Modern Lover*. 2. Auflage, London 1885 [1883], S. 176.

²⁴⁸ Vgl. Moore: *Lewis Seymour*, S. 297.

²⁴⁹ Ebd., S. 41.

Berührung gekommen war, bedient er sich ihrer instinktiv und seine weißen, femininen Hände »seemed to love the touch of all things connected with the toilette-table«. ²⁵⁰ Manche Menschen werfen ihm eine allzu weibliche Erscheinung vor. Eine Frau sagt über Lewis, dass er ein sehr hübsches Mädchen abgeben würde, während ihn andere wiederum für sehr elegant und würdevoll halten. ²⁵¹ Moore greift in der Charakterisierung Lewis Seymours das Prinzip der Androgynität auf. Es ist zumeist die aus der Pose des Dandys erwachsene gekünstelte, würdevolle Haltung, die diesen Eindruck hervorruft. Die Effeminität von Lewis wird in der frühen Version des Romans stärker betont als in der späteren. So wird er als junger Mann von außerordentlicher Schönheit bezeichnet, dessen weibliche Grazie als Relikt des antiken Griechenlands erscheint. ²⁵² Die Orientierung an den griechischen Idealen ist ein elementarer Bestandteil des Dandysmus. ²⁵³ Lewis erscheint sehr hübsch mit seinen braunen Locken, dem weichen, sinnlichen Gesicht und den mädchenhaften Augen. ²⁵⁴ Seine für einen Mann zu breiten Hüften sind Zeichen seiner schwachen und lasziven Natur, ²⁵⁵ die sich in seinen zahlreichen Affären widerspiegelt. Zudem ist er höchst eitel und narzisstisch: »there was nothing this young man loved like looking after his body.« ²⁵⁶

»Some women would have thought him mawkish, said that his hands were too long and white, his eyes of too soft a blue. The languid poses that his limbs naturally fell into rivalled the sweet dreamful attitudes of Greek statues modelled by Roman sculptors; and all this harmony of body showed the epicene abandon of the man. The beautifully turned temples pointed to the sensual intelligence of the girl, not to the virile intelligence of the male; there was nothing there that fixed the regard, all was transitory all was mobile. So Lewis's face had the

²⁵⁰ Ebd., S. 42.

²⁵¹ Ebd., S. 70f.

²⁵² Vgl. Moore: *A Modern Lover*, S. 9.

²⁵³ Vgl. Mann: *Der moderne Dandy*, S. 50. Überdies gewann das antike Ideal im viktorianischen Oxford an großer Bedeutung. Die dort entstandene Reformbewegung betrachtete die griechischen Ideale als Möglichkeit, England mit einer neuen geistigen Elite auszustatten und den soziokulturellen Aufstieg so zu beflügeln (vgl. Dowling, Linda: *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*. Ithaca u.a. 1994, S. xiv).

²⁵⁴ Vgl. Moore: *A Modern Lover*, S. 78 und S. 203.

²⁵⁵ Vgl. ebd., S. 9.

²⁵⁶ Ebd., S. 64.

rare charm of touching the imagination; it was as suggestive as a picture by Leonardo da Vinci, and already Mrs. Bentham felt singularly curious to know who he was. He looked so poor, so wretched, and yet so gentlemanly, that, involuntarily, she saw him the hero of a series of romantic misfortunes, and was burning with curiosity to know him.«²⁵⁷

Lewis wird mit einem Kunstwerk verglichen, was auf seine nutzlose Existenz verweist, die einzig der Schönheit gewidmet ist und alle bürgerlichen Werte verletzt. Trotz seiner auffallend weiblichen Züge geht von Lewis eine enorme Anziehungskraft aus. Die Frauen finden ihn zwar etwas zu feminin, aber dennoch hübsch. Sein Erfolg basiert nicht zuletzt auf seiner enormen Verführungskraft. Er übt eine seltene Macht über die Menschen aus; selbst die intelligenten können sich ihm nicht entziehen.²⁵⁸ Lewis' Außergewöhnlichkeit und Verführungskunst zeigen sich in der Umschreibung, dass ein gewöhnlicher Mann genauso wenig ein unsterblicher Dichter werden könne, wie ein Liebhaber von Lewis' Format.²⁵⁹ Ihm eilt der zweifelhafte Ruf voraus, mit jeder Frau Londons eine Affäre gehabt zu haben, doch wirklich schaden tut ihm das nie. Zum Eklat kommt es nicht einmal auf seiner Hochzeit mit Lady Helen, wo sich eine Unzahl von Frauen in der Kirche versammelt, mit denen allen ihm eine Liebelei nachgesagt wird. Es ist wenig überraschend, dass Lewis bereits kurz nach der Hochzeit eine Affäre eingeht. Er wird am Besten durch folgenden Satz charakterisiert: »Flirtation, after all, is nothing; it only means making oneself agreeable.«²⁶⁰ In diesem flirtenden Charakter enthüllt sich die Verführungskunst des Dandys, die darauf abzielt die Menschen zum eigenen Vorteil zu manipulieren:

»he grew daily more delightful and seductive. Experience and necessity had perfected the social talents with which nature had endowed him. Better than ever he knew how to interest, how to move. He knew the words that touched, the words that caressed, the words that tickled; and, smiling and graceful, he continued to persuade ladies to sit for their portraits.«²⁶¹

²⁵⁷ Ebd., S. 34.

²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 270.

²⁵⁹ Vgl. ebd., S. 121f.

²⁶⁰ Ebd., S. 293.

²⁶¹ Ebd., S. 318.

Der amoralische Charakter von Lewis Seymour, der die Frauen zu seinem Vorteil ausnutzt, gipfelt in der Tatsache, dass Lewis nicht nur gegen moralische Regeln verstößt, sondern dafür auch noch mit einer Karriere belohnt wird. Das war absolut tabu, der Protagonist hätte für sein unmoralisches Verhalten bestraft werden müssen. Noch 1892 galt:

»In the English fiction of today it is a universal rule that the men, and especially the women, with whom the reader is invited to sympathize, shall all stop short of one another at a certain point, whatever may be their dispositions or circumstances. It is also a rule equally universal that any grave transgression of the moral code shall entail on its transgressors some appropriate punishment, or, at all events, that it shall not end in their happiness.«²⁶²

Lewis begründet seine Affären damit, keinen Grund zu sehen, »why he should deny himself the pleasure of every intrigue that presented himself«. ²⁶³ Die Amoralität des Dandys erwächst zu einem nicht geringen Teil aus seinem Egotismus. Lewis verdankt seinen Aufstieg letztlich der Manipulation eines unschuldigen und tugendhaften Mädchens, das ihm trotz aller Vorbehalte und Scham, und weil sie ihn liebt, als Akt Modell steht. Lewis versteht es, aufgrund eines starken Selbsterhaltungstriebes, die Menschen zu seinen Gunsten zu manipulieren, um seine gesellschaftliche Stellung zu halten und zu verbessern. Dennoch fehlt ihm ein starker Charakter, was durch seine femininen Zügen bereits angedeutet wurde. So bringt er nie die Kraft auf, sich von Mrs. Bentham zu trennen, da ihm der Mut fehlt, auf die Vorzüge und Genüsse zu verzichten, die diese ihm bietet. Er nutzt sie aus und bleibt aus rein taktischen Gründen bei ihr. Er sehnt sich nach einem Leben voller Luxus und Eitelkeiten und fürchtet sich vor dem Elend. Er benutzt die Frauen, die ihn aushalten, um sich bequem durchs Leben zu mogeln. Diese Suche nach einer guten Partie ist ein rekurrendes Element des dandystischen Lebensstils und war zugleich ein bedeutender Kritikpunkt des Romans, da sich Lewis damit der männlichen Pflicht entzieht, die Familie zu ernähren und der Gesellschaft Nutzen zu bringen. Sein Leben ist mehr von Müßiggang als von Pflicht geprägt. So gibt Lewis sein fashionables Leben in Paris nur auf, weil Mrs. Bentham ihm bei

²⁶² William Hurrell Mallock, zitiert nach Frierson: *George Moore Compromised with the Victorians*, S. 39.

²⁶³ Moore: *Lewis Seymour*, S. 210.

seiner Rückkehr nach London ein Atelier zu finanzieren verspricht. Einzig sein Selbsterhaltungstrieb motiviert diese Entscheidung, was seine Feigheit und seinen Egotismus deutlich betont. Lewis hat eine schwache Natur und ist nur darum ein unmoralischer Mensch, weil ihm die Kraft zu moralischer Stärke fehlt.²⁶⁴ Diese Kraftlosigkeit zeigt sich auch im verkehrten Rollenmuster, war es doch normalerweise der Mann, der seiner Frau ihre Extravaganzen finanzierte.

Lewis' Kalkül zeigt sich auch angesichts seiner bevorstehenden Hochzeit mit Lady Helen, deren Eltern die Hochzeit aus Standesgründen ablehnen und ihnen keinerlei finanzielle Unterstützung zu geben bereit sind. Er hat Bedenken vor der Hochzeit, da er als verheirateter Maler wohl kaum noch von den Damen der Gesellschaft hofiert und unterstützt würde: »Lewis had little taste for the unknown; and the idea of leaving a life of pleasantness and comfort gave him a little uneasiness.«²⁶⁵ Doch nach der Hochzeit gratuliert er sich selbst zu seinem Erfolg, da er eine der schönsten Frauen Londons geheiratet hat, die zu den führenden Familien des Landes zählt. Er hofft nun, dass diese etwas für ihn tun wird. Und tatsächlich lässt Helen ihre Beziehungen spielen, damit Lewis' Bilder in der Akademie aufgehängt werden, wengleich ihn kaum jemand für talentiert hält. Lewis ist dagegen in seiner Eitelkeit vom Gegenteil überzeugt und zeigt keinerlei Dankbarkeit gegenüber seiner Frau. Überdies fehlt es ihm an Originalität. Er selbst hält sich zwar für originell, doch der Erzähler bezeichnet ihn als Amateur und auch sein Freund Thompson spricht ihm jede Originalität ab.²⁶⁶ Zu Beginn seiner Laufbahn zeigt sich Lewis noch als fieberhafter Jünger der modernen Kunst, doch in der Praxis scheitert er an deren Umsetzung, da er nicht in der Lage ist, sich von den Konventionen zu befreien und zudem lieber den sicheren Weg einschlägt. Er versteht es besser zu erklären, formulieren und theoretisieren, als seine Visionen in die Tat umzusetzen, eine Charaktereigenschaft, die auch Moore zugeschrieben wurde, was auf die Friktionalität der Figur verweist. Lewis' Arbeiten sind immer »the same, vacant, empty, common-place«,²⁶⁷ perfekt gemalt, aber langweilig, da sie keinerlei Gefühl evozieren. Er bleibt dennoch moderat erfolgreich, da er auch nach seiner Hochzeit von Mrs. Bentham protegiert wird.

²⁶⁴ Vgl. Moore: *A Modern Lover*, S. 316.

²⁶⁵ Ebd., S. 202.

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 164.

²⁶⁷ Ebd., S. 156.

Die rein ästhetische Betrachtungsweise, mit der Lewis Frauen begegnet, macht deutlich, dass er niemals wirklich liebt. Mrs. Bentham schätzt er einzig, da sie ihm allerlei Annehmlichkeiten ermöglicht und kurz bevor er Lady Helen begegnet, heißt es: »He always dreamed of being known as the possessor of something very beautiful, very fashionable, someone at the head of society, that everybody admired«,²⁶⁸ was die Frau zu einem reinen Prestigeobjekt degradiert. Zugleich verdeutlicht dies die ästhetische Lebensauffassung des Dandys, die in ihrer Egozentrik jedoch als amoralisch empfunden wurde. Helen wird schließlich Lewis' Muse. Er betrachtet sie wie ein Kunstwerk, das ihm schöner und perfekter erscheint als die Natur selbst. Helens Füße seien wie die von Statuen, der zweite Zeh größer als der erste - Füße, die es in der Natur nicht gebe, was auf ihren Kunstcharakter verweist. Er hält sie für eine Wiedergeburt der Venus von Lysippus und sieht darin den gleichen Bauch, den gleichen Nabel, die gleichen Formen und Proportionen.²⁶⁹ Als Lewis sich in Lady Helen verliebt, ist dies das erste Mal in seinem Leben, dass ihn die Leidenschaft packt. Er heiratet sie schließlich, da noch niemand seinem Ideal so nahe gekommen war, also aus rein ästhetischen Gründen und nicht etwa aus Liebe. Entsprechend findet die Ehe ein rasches Ende, da die Alltäglichkeit das Ideal entzaubert, das Helen zu Beginn noch verkörperte.

Ein weiteres dandystisches Wesensmerkmal von Lewis Seymour ist seine Genusssucht. Er lebt zunächst mittellos von gelegentlichen Aufträgen, muss sich vor seinen Schuldnern verstecken und träumt von einem Leben voller Genuss und Luxus. In Paris wird er aufgrund seiner außergewöhnlichen Schönheit mit offenen Armen empfangen und überallhin eingeladen. Er stürzt sich ins Pariser Leben, welches ihn völlig demoralisiert. So kauft Lewis Kleidung, die er nicht benötigt, darunter Morgenmäntel, Nippes aus Elfenbein, Bürsten, Parfüm und diverse Pantoffeln. Zudem gibt er - trotz seiner anhaltenden Beziehung zu Mrs. Bentham - sehr viel Geld für Frauen aus, von Blumen, über Kutschen und Theaterbesuchen bis zu den Kosten für diverse Liebesmenüs. Er geht kaum vor vier Uhr morgens zu Bett, erscheint erst um ein Uhr mittags im Atelier, das er am Nachmittag wieder verlässt, um Besuche zu machen, worauf ein Dinner und anschließend ein Ball folgen. Diesem Lebensstil entsprechend können die Fertigkeiten eines Dandys nur von Dilettantismus geprägt sein. Lewis ist nachweislich ein

²⁶⁸ Ebd., S. 175.

²⁶⁹ Moore: Lewis Seymour, S. 252; vgl. auch Moore: A Modern Lover, S. 88 sowie 89f.

Dilettant, der vielmehr imitiert als selbst kreativ tätig ist. Dieser Dilettantismus enthüllt sich nicht zuletzt in der Romanstruktur selbst. Moore adaptierte nicht nur einzelne Charaktere, sondern auch das Thema, die Rahmenhandlung und einzelne Details von Balzacs *Illusions perdues* (1836-43) sowie *Manette Salomon* (1867) der Gebrüder Goncourt.²⁷⁰ Zolas *La curée* (1871) entnahm er sogar ganze Passagen.²⁷¹ Im Vorwort zur Neuausgabe schrieb Moore, dass *A Modern Lover* ohne jegliche literarischen Fähigkeiten geschrieben und gewissermaßen ein Pastiche der Werke Balzacs, Zolas und der Goncourts darstelle.²⁷²

2. Der nackte Körper

Die nackte Körperlichkeit ist ein zentrales Tabu des Romans, das den für den Dandy typischen Konflikt zwischen Ästhetik und Moral aufwirft. Die Leihbücherei Mudie's nahm *A Modern Lover* aus dem Programm, nachdem sich zwei Leserinnen über die Szene beschwert hatten, in welcher Gwynnie Lloyd Lewis Seymour für sein Porträt der Venus als Aktmodell zur Verfügung steht. Gwynnie ist ein tugendhaftes Mädchen, »one of those women who would think that the only man she could marry was the man who first saw her naked«. ²⁷³ Sie war schon von den Bildern geschockt, die sie in der Nationalgalerie betrachtet hatte und Lewis konnte sie nur dadurch überzeugen, dass es keine Sünde war, »such things«²⁷⁴ zu zeichnen, indem er ihr sagte, viele dieser Gemälde seien in Rom unter dem Zuspruch der Päpste entstanden.²⁷⁵ Auffällig ist hier die Referenz auf 'such things', die es Gwynnie erlaubt, verdeckt über die Geschlechtsmerkmale der Objekte zu kommunizieren, die in ihrem Vokabular und Denken keinen Platz haben dürfen. Gwynnie steht mit ihrem »pure little mind«²⁷⁶ und ihrem einfältigen Wesen symbolisch für den englischen Puritanismus. Die tief verwurzelte Achtung der Religion und das Gefühl der Verpflichtung zur Gemeinschaft, aufgrund derer sie Lewis hilft, ja helfen muss, wurden ihr

²⁷⁰ Vgl. Chaikin, Milton: "The Composition of George Moore's 'A Modern Lover'." In: *Comparative Literature* 7 (1955), S. 259-264, hier S. 259f.

²⁷¹ Vgl. ebd., S. 261-263.

²⁷² Moore: Lewis Seymour, S. v.

²⁷³ Vgl. ebd., S. 18.

²⁷⁴ Moore: *A Modern Lover*, S. 22.

²⁷⁵ Vgl. ebd..

²⁷⁶ Ebd., S. 24.

durch die Erziehung vermittelt. Das Tabu der Nacktheit wird besonders deutlich, als Lewis ihr von der Notwendigkeit eines Modells erzählt. Gwynnie fragt »with a frightened expression of face«: 'What, a real woman? [...] to sit like those drawings?'²⁷⁷ Sie weigert sich zunächst standhaft und sagt, sie würde alles tun, nur das nicht.²⁷⁸ Diese starke Abwehrhaltung offenbart die enorme Kraft, die von diesem Tabu ausging. Lewis selbst zeigt sich von diesem moralischen Verbot unbeeindruckt. Für ihn ist die ganze Episode lediglich eine Frage der Kunst, in der Moral keine Rolle spielt. Letztlich kapituliert Gwynnie, nachdem Lewis von den Möglichkeiten einer Hochzeit spricht und da sie seinen Suizid befürchtet, falls sie ihm nicht aus



"Venus Rising"
von Jean-Léon Gérôme (1824-1904)

seiner misslichen Lage hilft. Doch als Gwynnie das fertige Gemälde sieht, dreht sie sich vor Entsetzen um. Die Venus scheint ihr in ihrer Nacktheit zu frohlocken und überdies war sie eindeutig als Modell zu erkennen.²⁷⁹

Gwynnies erster Impuls war »to dash the vile thing to the ground, and seek some place where she might hide herself.«²⁸⁰ Auch hier verweist die Bezeichnung 'vile' sowie der durch Scham begründete Fluchtinstinkt erneut auf die Kraft des Tabus, das einen solchen Widerwillen auszulösen vermag. Die Umschreibung 'thing' zeigt, wie schwer es Gwynnie fällt, die

Tatsache beim Namen zu nennen, was ebenfalls auf die Macht des Tabus

verweist. Sie ist halb krank vor Angst und glaubt nicht, jemals wieder einem Menschen unter die Augen treten zu können. Gwynnie flüchtet erniedrigt und voller Scham aus Lewis' Leben, da sie sich von jedermann erkennbar glaubt und fürchtet, nun als leichtes Mädchen zu gelten und überdies von Lewis nicht mehr respektiert zu werden. Zugleich flüchtet sie aus Angst vor weiteren Versuchungen, die aus dieser einmaligen Übertretung des

²⁷⁷ Ebd., S. 22.

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 23.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 30.

²⁸⁰ Ebd.

moralisch Unerlaubten resultieren könnten. Diese extreme Reaktion zeigt die fatale Wirksamkeit und Macht des Tabus der Nacktheit, dessen Überschreitung zu starken Gefühlen der Scham und Schuld führt sowie zur Angst vor gesellschaftlichen Sanktionen und Ächtung.

Lewis hingegen schätzt den Ausdruck von Freiheit in den Gesichtern von Aktmodellen. Es seien Frauen, die sich enthemmt und vorurteilsfrei zeigten, losgelöst von familiären Verpflichtungen »and that shocking word 'papa'«. ²⁸¹ Darin zeigt sich Lewis' Liebe zur Freiheit, seine Missachtung bürgerlicher Konventionen und seine Unabhängigkeit - Werte, die er auch an anderen Personen, insbesondere Frauen, schätzt.

Das Tabu der Nacktheit wird noch mehrmals aufgegriffen. Äußerst pikant dürfte beispielsweise Lewis' gleichgültige Äußerung gewirkt haben, dass in Paris auch die Frauen Aktmodelle zeichnen. Noch schockierender schließlich das Bekenntnis, selbst als Akt Modell gestanden zu haben und schließlich seine Entblößung vor Mrs. Bentham, die nur in der Neubearbeitung des Romans zu finden ist. Ihm selbst scheint dies die natürlichste Sache der Welt zu sein, doch Mrs. Bentham kommt sofort zu dem Schluss, dass das Studium der Kunst voller Versuchungen sei und Paris ein Ort der Sünde, den es zu verlassen gelte.

Die Vision von Helen als Venus von Lysippos nimmt Lewis zum Anlass, ein Bild zu malen, für welches diese ihm Modell steht. Die "Bacchante" wird ausgestellt und provoziert einen Skandal, da Helen deutlich zu erkennen ist. Sie ist als Akt porträtiert, lediglich ein Tuch fällt über ihr Bein. Einige Besucher der Galerie halten Lewis' Vorgehen für »a most impolite, a most ungentlemanly thing to do«, ²⁸²



"Venus von Capua" (330-320 v. Chr.)
von Lysippos

²⁸¹ Vgl. Moore: Lewis Seymour, S. 105.

²⁸² Ebd., S. 275.

wobei sie lediglich davon sprechen, dass Helen für den Kopf Porträt stand. Der Körper wird vollkommen negiert und auch Helen hat nichts anderweitiges verlauten lassen, denn: »She could hardly have said, 'There is my body... up there; look at it!'.²⁸³ Andere empören sich über Helen, die schon immer dazu geneigt habe, sich zur Schau zu stellen.²⁸⁴ Einige halten dies wiederum für absolut unmöglich, denn dann wäre der moralische Verfall Londons noch schlimmer als befürchtet.²⁸⁵ Es scheint jenen Leuten unmöglich, dass sich jemand aus ihrem Stand so verhalten könne. Somit tabuisieren und schweigen sie über das Offensichtliche. Auch Helens Eltern zeigen sich »[m]ore shocked than I've ever seen them before«. ²⁸⁶ Helen und Lewis galten der Gesellschaft ohnehin schon lange als verdächtig; Helen, die in der Oper ihren Rücken entblößt zur Schau stelle und Lewis, der die Frauen zu lange anstarre, um ihr Profil zu bewundern.²⁸⁷ Diese ganze Episode ist nur in der Neubearbeitung des Romans zu finden. In der Erstfassung gibt es lediglich die Anspielung, dass Helen im nächsten Jahr als Venus zu bewundern sein werde. Dies wird jedoch sogleich durch die Reaktion eines Malers entkräftet, der dies als Affront begreift und erwidert, dass er nicht zuhören werde, wie jemand auf diese Art und Weise über eine Lady spreche.²⁸⁸ Wenn schon diese Anspielung eine derart starke Reaktion auslöst, ist deutlich erkennbar, dass die Schilderung der Szene 1883, bei der Erstausgabe des Romans, noch völlig unmöglich war.

Ein Journalist nimmt Helens Entblößung schließlich zum willkommenen Anlass, die Diskussion aufzurollen, ob es einem Künstler erlaubt sein solle, Akte nach Aktmodellen zu malen. Schließlich würden die Kunstschulen öffentlich finanziert und es sei quasi der Steuerzahler, der junge Mädchen dafür bezahle, sich vor Kunststudenten nackt ausziehen.²⁸⁹ Wenngleich Nacktheit zwar keine Sünde an sich sei, so führe sie doch zur Sünde. Die Gegenseite argumentiert, dass, wenn Nacktheit gefährlich sei, alle antiken und klassischen Skulpturen und Gemälde aus der Öffentlichkeit verschwinden müssten. Dies ist exakt die Argumentationsweise, die Moore

²⁸³ Ebd., S. 293.

²⁸⁴ Ebd., S. 276.

²⁸⁵ Vgl. ebd., S. 279.

²⁸⁶ Ebd., S. 276.

²⁸⁷ Ebd., S. 302f.

²⁸⁸ Vgl. Moore: *A Modern Lover*, S. 239f.

²⁸⁹ Moore: *Lewis Seymour*, S. 279.

selbst in seinem Kampf gegen die Leihbibliotheken auf der Ebene der Literatur einnahm, was auf die Friktionalität des Textes verweist. Er argumentierte, dass die klassische Literatur von Homer über Shakespeare bis Byron eine Unmenge an Passagen enthalte, die dem Maßstab, den man an seine Bücher legt, ebenfalls nicht standhalten würden. Somit ist ersichtlich, dass Moore in diesem Roman den Kampf für eine rein ästhetische Betrachtungsweise der Kunst fortführt, den er an anderer Stelle begonnen hatte.

Schockierend auf die Zeitgenossen wirkte überdies die Direktheit, mit der Moore Sexuelles thematisierte, denn Sexualität wurde im viktorianischen Zeitalter offiziell tabuisiert. So denkt Lewis schon am ersten Abend darüber nach, »if Mrs. Bentham was in love with him.«²⁹⁰ Diese fragt ihn wiederum eifersüchtig und mit einer Unmittelbarkeit, die einer Frau ihres Standes nicht geziemte: »Have you been making love to her?«²⁹¹ Nicht minder direkt ist die Schilderung von Lewis' Gedanken, als er sich nach einem Treffen mit Lady Helen fragt: »Was she still a virgin?«²⁹² Neben diesen offenen Gedankenschilderungen, erscheint auch die von Lewis vorgetragene ästhetische Beschreibung von Lady Helens Körper sogar dieser als moralisch verdächtig. Sie wirft ihm vor: »You are thinking of - Modesty forbids me to say of what you are thinking.«²⁹³ Bei aller Aufgeschlossenheit wagt es Helen doch nicht, das Thema Sexualität offen anzusprechen und flüchtet sich in eine Paralipse, in welcher sie auf den Anstand anspielt, der Lewis' Verhalten diametral entgegensteht. Trotz ihrer Aufgeschlossenheit unterliegt sie den Tabus, die ihr gesellschaftlich eingepägt wurden, was deren Macht verdeutlicht. Lewis entgegnet ihr jedoch, nicht aus der Perspektive des Liebhabers, sondern aus der des Künstlers gesprochen zu haben. Dieser Vorgang, in dem sogar die dem Künstler nahe stehende Person seine ästhetischen Bekundungen falsch und als unmoralisch interpretiert, zeigt sehr deutlich, wie missverständlich die gesellschaftliche Position des Künstlers war. Allein die Thematisierung von Körperlichkeit wirkte bedrohlich, wenngleich der Bezug auf diese rein ästhetisch und geistig-kontemplativ war. Lewis gibt zu: »I am mad in front of a well-proportioned rhythmical belly, and am not ashamed of my

²⁹⁰ Moore: *A Modern Lover*, S. 71.

²⁹¹ Moore: *Lewis Seymour*, S. 76.

²⁹² Ebd., S. 212.

²⁹³ Ebd., S. 253.

madness«. ²⁹⁴ Er schämt sich seines ästhetischen Empfindens nicht, da er es nicht in moralischen Dimensionen misst. Moral spielt in der künstlerischen Betrachtung keine Rolle, da sie einer komplett anderen Sphäre angehört.

Trotz der extremen Reaktionen der Leihbüchereien auf Moores Roman ist zu beobachten, dass Moore an keiner Stelle ausführliche Liebesszenen schildert, sondern sich grundsätzlich auf Anspielungen beschränkt. Schon das reichte aus, einen Skandal zu provozieren, da es im Leser einen unaufhaltsamen Gedankenprozess in Gang setzt. Das Tabuisierte wird lediglich angedeutet, wodurch ein weites Feld an möglichen Assoziationen eröffnet wird, das der Schriftsteller mit einer präzisen Aussage niemals füllen könnte. Der dandystische Erzähler nutzt somit die Imagination des Lesers, wodurch er sich nicht nur seiner Verantwortung entzieht, sondern zugleich das moralisch Böse im Geiste des Lesers selbst verankert. Das Tabu wirkt damit umso stärker, da die Tabuüberschreitung vom Leser selbst vollzogen wird und sich bei ihm Gefühle der Scham und Schuld einstellen. William Frierson gestand Moore dementsprechend zwar zu, gegen Konventionen, Zwänge und Tabus revoltiert zu haben, dennoch finde sich in seinen Romanen viel Zahmheit, Schüchternheit und auch viele Kompromisse, ja sogar Kapitulationen vor der konventionellen Moral, die Moore in seinen kritischen Schriften so sehr attackierte. ²⁹⁵ *A Modern Lover* sei zahm und diskret, sinnliche Beziehungen beschränkten sich auf verschlungene Hände und verstohlene Küsse. ²⁹⁶ Frierson übersieht dabei jedoch die dandystische Taktik der subtilen Manipulation des Lesers, welche diesen den verbotenen Bereich selbst betreten lässt.

3. Unstandesgemäße Beziehungen

Ein weiteres Tabu, das Moore in diesem Roman anrührt, ist das der unstandesgemäßen Beziehungen. Mrs. Bentham macht sich zu Beginn des Romans Vorwürfe, den Maler Lewis angeschmachtet zu haben. Sie sei »disgusted with herself« ²⁹⁷ - ein Ausdruck des tiefen Abscheus, den eine Überschreitung des Tabus mit sich bringt - und ermahnt sich, sich ihm gegenüber fortan kühl und distanziert zu verhalten, schließlich habe sie ihn

²⁹⁴ Ebd., S. 256.

²⁹⁵ Vgl. Frierson: *George Moore Compromised with the Victorians*, S. 37f.

²⁹⁶ Vgl. ebd., S. 38.

²⁹⁷ Moore: *A Modern Lover*, S. 73.

zum Malen in ihr Haus geholt und nicht, um sich in ihn zu verlieben.²⁹⁸ Mrs. Bentham lebt - von ihrem Mann getrennt - mit ihrer Cousine auf dem Land. Da der Auftrag zur Neugestaltung ihres Ballsaals mehrere Monate in Anspruch nehmen wird, lässt sie Lewis in ihrem Haus wohnen. Mrs. Bentham hat zunächst Bedenken wegen der Nachbarn, die sich nicht nur darüber unterhalten werden, dass sie einen fremden, gut aussehenden, jungen Mann im Hause habe, sondern noch dazu einen Maler, was ihrem Stand keine Ehre mache. Sie hört bereits tausende unangenehme Bemerkungen und engstirnige Sarkasmen.²⁹⁹ Mrs. Bentham ist eine unabhängige, aber kalte Frau, die sich von der öffentlichen Meinung befreien will und die der Frau zugeschriebene Rolle als ungerecht empfindet. Sie hatte sich von ihrem Mann scheiden lassen wollen, es kam aber nur zu einer Trennung, denn diese werde von der Gesellschaft noch stärker toleriert.³⁰⁰ Sie will dem zehn Jahre jüngeren Lewis zum Erfolg verhelfen, um ihrem Leben einen Sinn zu geben. Infolgedessen sichert sie ihm sein Einkommen, indem sie beständig seine Bilder kauft, ohne dass er oder jemand anderes davon erfährt. Darüber hinaus bringt sie ihn in ihrem Salon mit wichtigen Personen zusammen, die seiner Karriere förderlich sind. Mrs. Bentham verliebt sich in Lewis, weicht aber zu Beginn vor den Standesschranken zurück, die ihre Liebe tabuisiert: »they were like friends who dared not venture on the slightest liberty, but who showed by a thousand little things that they longed to pass over all restrictions«. ³⁰¹ Mrs. Bentham ist unglücklich, da sie mit leidenschaftlicher Verzweiflung erkennt, dass sie Lewis entweder aufgeben oder seine Geliebte werden müsse, was sie gesellschaftlich ruinieren würde. Der gesellschaftliche Ruin wäre die Strafe, mit der die Gemeinschaft ihre Tabuverletzung sanktionieren würde. Nachdem der Ballsaal dekoriert ist, geht Lewis nach Paris, um sich künstlerisch zu bilden. Mrs. Bentham folgt ihm kurz darauf, zeigt sich jedoch nie mit ihm in der Öffentlichkeit, denn dies käme einem Eingeständnis ihrer Liebe gleich und »would make her a marked woman«. ³⁰² Dieser Ausdruck verweist sehr stark auf das Stigma, mit dem diese Tabuverletzung sanktioniert würde. Es ist die Brandmarkung, die sie aus der Gemeinschaft ausschließen und zum Außenseiter degradieren

²⁹⁸ Vgl. ebd.

²⁹⁹ Vgl. ebd., S. 46.

³⁰⁰ Vgl. Moore: Lewis Seymour, S. 55.

³⁰¹ Ebd., S. 64.

³⁰² Moore: Lewis Seymour, S. 150.

würde. Mrs. Bentham fürchtet sich sehr vor einem solchen Verstoß und wagt es daher nie, sich offen zu ihrer Liebe zu Lewis zu bekennen. So wehrt sie beispielsweise in einer Kutsche seine Küsse ab, da der Kutscher sie hören könnte und sie somit entehrt wäre.³⁰³ Ohnehin wird bereits getuschelt, dass es sehr dumm von ihr sei, sich so oft mit einem so hübschen jungen Mann zu zeigen, der zudem um so vieles jünger ist.³⁰⁴ Viele Menschen glauben bereits, dass die beiden eine Affäre haben. Mrs. Benthams Tante hält dies für eine schreckliche Anschuldigung, was verdeutlicht, wie unvorstellbar dies erschien. Auch nachdem ihr Verhältnis mehrere Jahre andauert, bewahrt Mrs. Bentham den Schein.

Schließlich begegnet Lewis Lady Helen. Auch sie gehört einem Stand an, der es ihr in den Augen vieler unmöglich macht, Lewis zu lieben. Doch Lady Helen ist wie Mrs. Bentham eine selbstbewusste Frau, wenngleich sie noch um einiges mutiger ist als jene. Sie stellt sich ihren Eltern offensiv entgegen, die eine Heirat mit Lewis ablehnen. Helen ist eine der New Women, die Ende des 19. Jahrhunderts in der Literatur und Gesellschaft Englands in Erscheinung traten.³⁰⁵ Diese waren Feministinnen, die ihr Leben selbstbestimmt leben wollten. Folglich erklärt Helen ihren Eltern, dass sie ihr Leben ihren eigenen Vorstellungen entsprechend gestalten will. Diese erwidern, dass sie damit nicht nur sich selbst schade, sondern besonders ihren Vater vor der Königin bloßstelle - »the lady to whom all transgressions of the kind were abhorrent, and whose life was blameless«. ³⁰⁶ Die Königin steht hier symbolisch für die englische Gesellschaft, die ein derartiges Unabhängigkeitsstreben nicht tolerierte und dementsprechend tabuisierte. Es galt als Überschreitung des moralisch Zulässigen und als Schande, wenn sich ein junges Mädchen der oberen

³⁰³ Vgl. Moore: *A Modern Lover*, S. 127.

³⁰⁴ Vgl. ebd., S. 149.

³⁰⁵ Zur New Woman vgl. Cunningham, Gail: *The new woman and the Victorian novel*. London 1978. Die nach Emanzipation strebende New Woman ähnelt der Femme dandy in vielen Punkten. Die Femme dandy gab es als weibliches Pendant zum Dandy schon länger, wohingegen die New Woman eine Erscheinung der 1890er Jahre ist. Erstere ist eine singuläre Präsenz, die New Woman dagegen Teil einer Bewegung und somit auch deutlich politischer als die Femme dandy. Ein genauer Vergleich der beiden Typen steht noch aus. Einzig Höfele widmet sich in seinem Aufsatz "Dandy und New Woman" den Unterschieden und Gemeinsamkeiten der beiden Figuren. Er verwirft jedoch die Existenzmöglichkeit der Femme dandy als »widersinnig« (Höfele, Andreas: "Dandy und New Woman." In: Pfister, Manfred/Schulte-Middelich, Bernd: *Die ‚Nineties‘. Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München 1983, S. 147-163, hier S. 160). Neben der zeitlichen Korrespondenz eigne beiden nur ein gemeinsamer Gegner: der Mittelstand.

³⁰⁶ Moore: *Lewis Seymour*, S. 228.

Klassen spontan, unbegleitet und vor den Augen aller Welt mit einem Künstler traf. In ihrem Freiheitsstreben und ihrer Charakterstärke zeigt Lady Helen zugleich Züge einer Femme dandy. Sie war schon immer eigensinnig gewesen und liebte alles Bizarre von Kindheit an. So erwählte sie nicht die schönsten, sondern die seltsamsten Puppen und mochte diese um so mehr, je weniger sie anderen Kinder gefielen. Sie hasste alles Gewöhnliche und bevorzugte Menschen, die sich von den anderen abhoben. Sie neigte dazu Dinge zu äußern, die die Leute um sie herum erschreckten oder verärgerten.³⁰⁷ Als Lady Helen auf einem Ball Lewis Seymour kennenlernte, wusste sie, dass es tabu war, sich mit einem jungen Mann vor aller Öffentlichkeit zurückzuziehen. Sie wusste, dass es riskant war, sich mit Lewis an ein abgelegenes Treppengeländer zu setzen, doch sie spürte auch, dass sie ihr Leben nicht damit verschwenden konnte, ständig über Schicklichkeiten nachzudenken.³⁰⁸ Sie argumentiert und beweist schließlich - zumindest zu ihrer eigenen Zufriedenheit - dass es Verliebten gestattet sei, allein spazieren zu gehen, Ausstellungen zu besuchen und in Kutschen umherzufahren, was in antithetischer Implikation zeigt, dass dies eben nicht gestattet war. So kommt ihre Tante schließlich zu dem Schluss, dass Lady Helen immer unbesonnener werde. Diese sieht das Schändliche dagegen darin, »to accept any opinions but one's own«. ³⁰⁹ Das Wichtigste ist ihr somit die Durchsetzung der eigenen Individualität sowie ein selbständiges Denken. Sie ist nicht bereit, sich den Erwartungen der Gesellschaft zu beugen, wenn diese ihren eigenen Überzeugungen zuwider laufen und sie hat nicht vor, auf ihr eigenes Glück zu verzichten, nur damit alle anderen glücklich sind. Von Häuslichkeit und Mutterschaft hält sie wenig und nimmt sich zumindest die Freiheit, sich für oder gegen diese Optionen entscheiden zu können. Lady Helen erweist sich so als eine emanzipierte Frau, die mit der traditionellen Rolle bricht und Selbstverwirklichung sucht. Nachdem sie die Lügen hinter den Komplimenten der Männer enttarnt hat, die sie nur aus Standesgründen heiraten wollen, sucht sie Zuflucht in der Kunst und dichtet, um ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen. In der Neubearbeitung des Romans flieht Lady Helen überdies aus dem Haus ihrer Eltern und fährt mit Lewis aufs Land, wo die beiden heimlich heiraten. In der ursprünglichen Version des Romans entwickelte Moore seine Geschichte noch behutsamer. Dort sind

³⁰⁷ Vgl. Moore: *A Modern Lover*, S. 90.

³⁰⁸ Vgl. ebd., S. 190.

³⁰⁹ Moore: *Lewis Seymour*, S. 230.

Lewis und Helen bereits nach dem zweiten Treffen verlobt und heiraten schließlich, nachdem Helens Eltern der Hochzeit nach langem Hin und Her zustimmen. Im Roman *Mike Fletcher* bringt sich Lady Helen schließlich um, nachdem sie die Sinnlosigkeit des Lebens erkannt hatte und den Selbstmord als die perfekte Lösung dieses Umstandes sah. Der Freitod ist somit die Folge des Bruches mit dem Erkenntnistabu, was die gesellschaftsstabilisierende Funktion des Tabus verdeutlicht, denn der Akt ist ein Verstoß gegen die Gemeinschaft und bringt die Verachtung der Gesellschaft von Seiten des Suizidanten in endgültiger Weise zum Ausdruck. Zuvor gesteht sie Mike, einen Liebhaber zu besitzen. Es ist das erste Mal, dass eine Dame ihm so etwas erzählt, was auf das Tabu dieses Umstandes hinweist. Lady Helens Überschreitung wird jedoch zugleich damit zu erklären versucht, dass sie nervlich angegriffen war und womöglich nicht wusste, was sie sagt. Die Tabuüberschreitung wird als Folge einer Krankhaftigkeit gerechtfertigt, was auf die Unkonventionalität dieses Verhalten verweist.

4. Vorwegnahme von Kritik

Offensichtlich als Vorwegnahme von Kritik thematisiert Moore das Romanschreiben in einem parallelen Handlungsstrang. In einer Unterhaltung spricht Lewis' Freund Harding - ein Schriftsteller, der in vielen Romanen Moores auftaucht und als Alter Ego des Autors figuriert³¹⁰ - über die Unterschiede zwischen dem Maler, dem Musiker und dem Autor. Er wird gefragt, warum er immer derart unangenehme Themen auswähle, denn seine Bücher werden von der Presse aufgrund ihrer Immoralität und ihres Zynismus energisch verurteilt. Harding, der als intellektueller Sensualist beschrieben wird, antwortet, dass er diese nicht bewusst auswähle, sondern lediglich versuche den Dingen auf den Grund zu gehen. Die moderne Kunst fuße auf Logik, wie die Gesellschaft, in der sie entstehe. Der Ursprung des Lebens sei nun einmal materiell und nicht spirituell und

³¹⁰ Vgl. Brown: George Moore, S. 92 sowie Gerber: George Moore on Parnassus, S. 739. Dies zeigt sich beispielsweise in Hardings Aussage im Roman *A Drama in Muslin*, seine Bücher gelten als unziemlich für junge Frauen (vgl. Moore, George: *A Drama in Muslin*. London 1886, S. 150) - eine Beurteilung, der auch Moore oft ausgesetzt war. So verurteilte beispielsweise die Zeitschrift *The Athenæum* den Roman aufgrund von »nasty detail« (vgl. Noël, Jean: "George Moore's Drama in Muslin." In: Genet, Jacqueline (Hg.): *The Big House in Ireland: reality and representation*. Dingle, Co. Kerry 1991, S. 113-129, hier S. 125) und kam zu dem Schluss, er sei für den Salon ungeeignet (vgl. ebd.).

so komme der analysierende Künstler zu Resultaten, die als »coarse«³¹¹ empfunden werden. Ein Roman sei Gegenwartsgeschichte, eine exakte Reproduktion der Gesellschaft. Was hier erläutert wird, ist die realistische Erzählweise, derer sich Moore unter anderem auch in diesem Roman bedient und die damals in England als inakzeptabel erschien, wie der Prozess um die Veröffentlichung von Zolas Romanen deutlich machte. Edmund Gosse berichtet, dass die Realisten damals als »a monstrous canker that was slowly spreading its mortal influence over the whole of literature, which it would presently overwhelm and destroy«³¹² diffamiert wurden, was zeigt, dass der Pathologisierungsdiskurs, der bereits in Frankreich zu beobachten war, auch in England übernommen wurde. Moore eröffnet durch das Aufgreifen dieses Sujets eine versteckte Metakommunikation, die der antizipierten Kritik der Tabuwächter subtil begegnet. Harding betont, dass die gegenwärtige Gesellschaft aufgrund von falscher Moral zugrunde gehen werde,³¹³ da diese eben nicht mit den gesellschaftlichen Entwicklungen Schritt halte, die in der Kunst bereits abgebildet werden.³¹⁴ Folglich liegt ein inhomogener Fortschritt in verschiedenen Bereichen des Lebens der viktorianischen Prüderie zugrunde. Tatsächlich diktierte die Moral Konventionen, die den sich konstant verändernden Lebensverhältnissen nicht entsprachen. Während die wachsende demokratische Gesellschaft immer mündigere Bürger hervorbrachte, welche unabhängige Entscheidungen treffen wollten, mehr Mitspracherecht forderten und täglich neue Erkenntnisse gewannen, verharrte die Moral auf immer gleicher Stufe. Die Künstler, deren Milieu in diesem Roman geschildert wird, protestierten als erste Gruppe lauthals gegen dieses Missverhältnis, was die Feindlichkeit erklärt, mit der ihnen die Moralwächter begegneten, da sie den Verlust der eigenen Macht fürchteten. Im Roman spielt zudem eine künstlerische Gruppierung namens *The Moderns* eine tragende Rolle. Sie verkörpert einen neuen Stil, über den die Philister noch lachen, der von Kennern jedoch staunend bewundert wird. Dieser bricht mit allen Traditionen und propagiert eine ganz neue Kunst, die sich materiell und experimentell zeigt. Die Moderns kritisieren die Schulen, welche alle die gleiche Art zu zeichnen lehrten, was in nicht enden

³¹¹ Moore: Lewis Seymour, S. 31.

³¹² Gosse, Edmund: "The Limits of Realism in Fiction." In: Ders.: *Questions at Issue*. London 1893, S.135-154, hier S.152.

³¹³ Moore: *A Modern Lover*, S 39.

³¹⁴ Vgl. ebd., S. 60.

wollender Langeweile resultiere - eine Aussage, die sich mit Moores eigener Überzeugung und Erfahrung deckt, was die Friktion dieses Diskurses deutlich macht. Doch die sich durch Originalität auszeichnende neue Kunst, die lautstark gegen die konventionellen Kompositionsformen protestiere, lasse sich nicht verkaufen. Der Realismus dieser Werke stößt ab. Als ein Mann während eines Diners von Thompsons neuem Bild erzählt, welches eine Magd in dreckigem Kleid zeige, die gerade eine Stufe putzt und sich mit dem Milchlieferanten unterhält, blicken alle entsetzt auf und legen ihre Löffel beiseite. Lewis fragt ungläubig und voller Abscheu, ob der Mann scherze und ein anderer Künstler kann nicht glauben, dass eine solche Abscheulichkeit in der Akademie aufgehängt werde. Der Mann berichtet noch von anderen Bildern der Moderns, die abscheulich derbe seien. Bald sei es unmöglich, die eigenen Töchter in die Akademie zu führen und womöglich würden die Spenden zurückgehen, da die Geldgeber derlei Unmoral nicht zu unterstützen bereit wären.³¹⁵ Die Empörung zeigt deutlich, dass die realistische Malerei eine Tabuverletzung darstellte, indem sie von der idealisierenden Malerei abwich. Die moralische Unzulässigkeit dieser Kunst zeigt sich in der Referenz auf die Töchter, die vor diesen Bildern geschützt werden müssen und die oftmals auch explizit vor Moores Romanen gewarnt wurden. In diesem Parallelstrang zeigt sich Moore erneut deutlich darum bemüht, die moderne Kunst in England populär zu machen, wie er es bereits in seinen kritischen Schriften getan hatte. Friktionale Beziehungen verdeutlichen diesen autobiografischen Bezug. So ist die Figur Thompson nach Degas oder Manet modelliert.³¹⁶ Harding erinnere an Zola und sei überdies der Kritiker, der Moore selbst gern geworden wäre.³¹⁷ Auch Frazer, der nur für die Kunst lebt, erinnert an Moore, der gleiches von sich behauptete. Die Figur des Lewis Seymour ist schließlich nach Lewis Weldon Hawkins modelliert, den Moore in Paris kennengelernt hatte.³¹⁸ Moore greift den Konflikt um die Akzeptanz der modernen Kunst bereitwillig auf und gibt ihren Vertretern die Worte in den Mund, die ihre Vorgehensweise erklären. Im Roman wird deutlich, dass die modernen Künstler sich durchsetzen werden, da ihre Zeit schlichtweg gekommen sei. Folglich scheint Lewis' Zukunft ungewiss, da er dem

³¹⁵ Vgl. ebd., S. 265f.

³¹⁶ Vgl. Gruetzner Robins, Anna: "George Moore's A Modern Lover: Introducing the French Impressionists to London." In: *French Studies* 61 (1/Januar 2007), S. 47-56, hier S. 50.

³¹⁷ Vgl. ebd., S. 51f.

³¹⁸ Vgl. Hone: *Life of George Moore*, S. 95.

klassischen Stil verhaftet ist und überdies kein wirkliches Talent besitzt. Doch ihm eignet eine unwiderstehliche Verführungskunst, die ihm immer - vorrangig weibliche - Gönner verschaffen wird.

Letztlich stellt auch die Erzählweise des Romans selbst einen Tabubruch dar, da die egoistische und sensualistische Natur des Lewis Seymour rückhaltlos geschildert wird. Den literarischen Konventionen gemäß müsste Lewis für seine Vergehen bestraft werden, doch am Ende des Romans ist seine gesellschaftliche Position gefestigt, zu der ihm die Frauen verholfen haben. Der Roman brach so mit den gängigen Rollenerwartungen, die den Mann als Ernährer der Familie und wertvolles Mitglied der Gesellschaft konzipierten. Lewis Seymour entzieht sich dem völlig, was nicht zuletzt in seiner Effeminität auch symbolisch dargestellt wird.

Die Tabuverletzungen Moores wurden von den Kritikern bestätigt. Arnold Bennett bemerkte die grundlegende Differenz zu allen bisherigen englischen Romanen. So sei *A Modern Lover* nicht nur freizügig erotisch, der Roman präsentiere zudem Figuren, die so geschmacklos seien, dass kein Leser sie respektieren könne.³¹⁹ Er sei »as bitter as the weather« und unmenschlich.³²⁰ Die *Pall Mall Gazette* war sogar der Meinung, der Roman sei ausdrücklich zu vermeiden, handle es sich doch um eine unangenehme Nachahmung »of the worst kind of French writing [...] pervaded with a flavour of feeble and commonplace vice«.³²¹ Das erste Kapitel sei noch annehmbar, doch dann offenbare sich »the ugliness and mire of the revolting story«,³²² womit ein semantisches Feld eröffnet wird, welches deutlich macht, dass der Roman die unerwünschten, tabuisierten Aspekte des menschlichen Daseins thematisiert. Die Nähe zu Zola wurde schließlich auch vom *Spectator* sowie von der *Academy* beklagt.³²³ Moore behauptete dagegen, sich schon sehr zurückgehalten zu haben.³²⁴ Die Zeitschrift *Punch* lobte zwar den unterhaltsamen Stil, kritisierte aber »the quite superfluous naughtiness of the Parisian scenes«,³²⁵ was sich auf den Hedonismus und

³¹⁹ Vgl. Bennett, Arnold: *Fame and fiction*. London 1901, S. 249.

³²⁰ Gerber: George Moore on Parnassus, S. 341.

³²¹ Zitiert nach Langenfeld: George Moore, S. 27.

³²² Ebd.

³²³ Ebd.

³²⁴ Hone: Life of George Moore, S. 96.

³²⁵ Anonymus: "Our Booking Office." In: *Punch, or the London Charivari* 152, (04.04.1917), S. 231-232, hier S. 232.

die Aktmalerei bezieht. Nach der Veröffentlichung des Romans *Lewis Seymour and Some Women* kam es überdies zu einem Gerichtsverfahren, in dem ein Mann namens Lewis Seymour Moore wegen Diffamierung verklagte. Es kämen Menschen auf ihn zu, die ihn wegen seiner angeblichen Beziehungen zu den drei Frauen diskreditierten, was zeigt, dass der hedonistische und egoistische Lebensstil, der im Roman geschildert wird, gesellschaftlich verurteilt war. Der Kläger bezeichnete das Buch aufgrund seiner anzüglichen und widerlichen Details als pornografisch.³²⁶ Die Klage wurde zwar fallen gelassen, doch Moore nahm den Vorfall zum Anlass, seine Bücher fortan nur noch in nicht-öffentlichen Editionen an Abonnenten zu vertreiben.³²⁷

ii. John Norton und 'A Mere Accident'

1. Dandystische Askese

Die Geschichte von John Norton, die im Roman *A Mere Accident* sowie in der Novelle "John Norton" und deren Neubearbeitung "Hugh Monfert" erzählt wird,³²⁸ ist die eines Asketen. John Norton widerspricht dem Männlichkeitsideal des viktorianischen Zeitalters, das von Aktivität, Energie, Kraft und Stärke geprägt war.³²⁹ John hat sich auf ein College zurückgezogen, um dort lateinische Autoren und mittelalterliche Literatur zu studieren, was seinen Eskapismus deutlich macht. Sein Dandysmus spiegelt sich in der Behauptung, dass er gern zu Zeiten der Kreuzzüge gelebt

³²⁶ Anonymus: "Law Report Nov. 23. A Novel by Mr. George Moore: Libel Action." In: *The Times*, (24.11.1917), S. 4.

³²⁷ Vgl. Rascoe: George Moore, S. 477.

³²⁸ Zur Entstehungsgeschichte des Themenkomplexes vgl. Llewellyn/Heilmann: George Moore and Literary Censorship.

³²⁹ Vgl. Purchase: Key concepts in victorian literature, S. 13.

und in diesen gekämpft hätte.³³⁰ Diese Sehnsucht nach einem heldenhaften, vergangenen Zeitalter ist typisch für den Dandy. Ebenfalls dandystisch ist Johns Exzentrizität, von der seine Mutter glaubt, dass er sie nur anführe, um andere in Erstaunen zu versetzen.³³¹ In seiner Präferenz für das Mittelalter erinnert John Norton zudem an die Figur des Elias Wildmanstadius in Gautiers *Les Jeunes-France*. Wie dieser sagt er: »I am not of these later days.«³³² John ist ein Außenstehender. Er interessiert sich nicht für die Menschen und fühlt sich der Welt zunehmend entfremdet. Auch in seinem Ästhetizismus weist er dandyhafte Züge auf. Wie Huysmans' des Essentes zieht es ihn zum Katholizismus, wo er mystische und ästhetische Erfüllung findet.³³³ Er bevorzugt die Ruhe, Schönheit und geistige Verfeinerung des asketischen Lebensstils der Mönche. Dieser Idealismus ist jedoch nur ein Teil von John Nortons Persönlichkeit. Er kümmert sich auch gewissenhaft um seine geschäftlichen Belange, versucht jedoch dies vor den Augen der Öffentlichkeit zu verbergen. Die banale Notwendigkeit der Existenzsicherung kontrastiert mit der Sehnsucht nach einem heroischen Zeitalter mit hohen Idealen. Dies ist mit einer großen Empfindsamkeit gepaart: John fürchtet sich vor dem Tod, leidet unter Depressionen und verachtet das weltliche Leben. Auf die Bitte seiner Mutter nach einem Erben antwortet er schmerzerfüllt: »Bad enough that I

³³⁰ Vgl. Moore, George: "Celibates." In: Ders.: *The Collected Short Stories of George Moore: Gender and Genre*, Bd. 1. (The Pickering Masters), hgg. von Ann Heilmann und Mark Llewellyn. London 2007, S. 1-204, hier S. 124. Der Dandysmus enthüllt sich auch im plagiartartigen Stil des Romans, der bereits bei Stendhal und Gautier zu beobachten war. So weist die Geschichte des John Norton auffallende Parallelen zu Huysmans' *A Rebours* auf: Die Beschreibungen von Johns Zimmer, Bildern und Büchern ähneln denen des Essentes' stark. Parallelen finden sich aber auch in der Denkweise der beiden Figuren sowie in ihrer Begeisterung für den Katholizismus (vgl. Cevasco: *Something Exquisite*, S. 149f). Zudem handelt Zolas Roman *La faute de l'Abbé Mouret* (1875) ebenfalls von einem asketischen Geistlichen, der sich nach einer Krankheit in ein Mädchen verliebt. Wie John Norton schwankt dieser zwischen seinem geistlichen Ideal und seinen natürlichen Instinkten. Kitty Hare ist zudem nach Zolas Protagonistin des Romans modelliert und auch die Leitmotive der Farbe Weiß sowie der Blumen wurden von Moore übernommen (vgl. Chaikin, Milton: "A French Source for George Moore's *A Mere Accident*." In: *Modern Language Notes* 71 (1/Januar 1956), S. 28-30).

³³¹ Vgl. Moore: *Celibates*, S. 137.

³³² Moore, George: *A Mere Accident*. London 1887, S. 58.

³³³ Der Katholizismus galt im viktorianischen Zeitalter, das vom Protestantismus geprägt war, verdächtig, vgl. Moran, Maureen: *Victorian literature and culture*. London u.a. 2006, S. 29. Insofern ist diese Zuwendung Johns ebenfalls Ausdruck seiner Andersartigkeit und seines Spleens. Ohnehin reizte der Katholizismus zur dekadent-sadistischen Grenzüberschreitung, ermöglicht er doch einen verbotenen Genuss in Form der Sünde.

should exist! Why precipitate another into the gulf of being?«,³³⁴ eine deutliche Verweigerung der Reproduktionserwartung, die auch Moore selbst betont hatte. John Norton ist ein Misanthrop, eine Figur, die einst als integrierter Kulturkritiker gern gesehen war, im viktorianischen Zeitalter jedoch als unmoralisch, entartet und kriminell verurteilt wurde.³³⁵ Dies entspricht dem Negativimage, den das Original in Frankreich genossen hatte. Das Original ist wie der Misanthrop Individualist mit einem kritischen Blick auf die Gesellschaft. Der zynische Dandy vereint beide Charaktere in sich. Es ist die bewusste Abweichung von der Norm, die Verweigerung, sich blind den Konventionen unterzuordnen, die der Stabilisierung des Gemeinwohls dienen und den Dandy zur Gefahr stilisieren. In den 1850er und 1860er Jahren galten Misanthropen nicht mehr nur als exzentrisch, sondern als krankhaft. Sie waren unerwünscht in einer Gesellschaft, die auf dem Miteinander gründete und lenkten die Aufmerksamkeit auf unerwünschte Gefühle, Verhaltensweisen und Charakterzüge.³³⁶ In seiner Isolation findet John Norton einzig im katholischen Glauben mit seinen die Sinne beruhigenden Ritualen Halt. Dieser ästhetische Genuss zeigt sich in folgendem Abschnitt:

»And it was impossible to avoid noticing that the opening of the carved oaken presses, smelling sweet and benignly of orris root and lavender, acted on John almost as a physical pleasure, and also that his hands seemed nervous with delight as he unfolded the jewelled embroideries, and smoothed out the fine linen of the under vestments; and his voice, too, seemed to gain a sharp tenderness and emotive force, as he told how these were the gold vestments worn by the bishop, and only on certain great feast-days, and that these were the white vestments worn on days especially commemorative of the Virgin.«³³⁷

Johns empfindsame und verwundete Seele findet in den katholischen Riten, dem Weihrauch und den gregorianischen Gesängen Besänftigung. Seine innere Spaltung manifestiert sich auch äußerlich. So hat er eine markante Nase und ebenso markante Wangenknochen, ein deutliches Kinn und große Ohren, so dass das Gesicht Entschiedenheit und Intelligenz zum

³³⁴ Moore: *A Mere Accident*, S. 31.

³³⁵ Vgl. Lane, Christopher: *Hatred and Civility: the antisocial life in Victorian England*. New York 2004, S. xviii.

³³⁶ Vgl. ebd., S. 6.

³³⁷ Moore: *A Mere Accident*, S. 63f.

Ausdruck bringt. Doch die Stirn verweist auf problematische geistige Verzerrungen, ebenso wie die Augen, deren »ideality [...] touched the confines of frenzy«,³³⁸ womit auch in diesem Roman der Pathologisierungsdiskurs eröffnet ist. Johns ganzes Wesen ist eine Anhäufung scheinbar unvereinbarer Einzelheiten. In seiner geistigen Tracht deutet ein fashionabler Kragen sowie eine schwarze Krawatte aus Satin, die wunderschön gebunden und mit einer auffälligen Perlennadel verziert ist, auf sein Dandytum hin.³³⁹

Seinen asketischen Idealen entsprechend kann sich John für Frauen nicht begeistern. Er verachtet diese, da ihre körperliche Präsenz geistige Erhabenheit verhindere. Ginge es nach ihm, würde man den Frauen den Zutritt zu den Kirchen verbieten, da ihre Reize die Mönche vom Glauben ablenkten. John versteht nicht »what attraction they can find in such ugliness. It is beastly.«³⁴⁰ Das Wort 'beastly' verweist auf die Animalität der Sinne, die John in seinem Streben nach geistiger Kontemplation besiegt zu haben glaubt. Er ist vom Elend und der Erniedrigung des Lebens sowie von der Brutalität des Menschen überzeugt. Dieser Pessimismus führt zu seiner Verabscheuung des Fleisches. Sein Widerwille Frauen gegenüber resultiert auch aus seinem Blick auf das Zeitalter, das er als ein entschieden weibliches betrachtet. Diese Weiblichkeit spiegelt sich in der Kuscheligkeit des Heims und der Familie, in den plüschigen Betten und Möbeln, mit denen sich seine Mutter umgibt und worin sich der viktorianische Häuslichkeitskult spiegelt. Sein Elternhaus vermag John nicht zu betreten, ohne ein Gefühl der Abneigung, ja des Hasses, zu empfinden, da es seinem Sinn für Schönheit und genaue Proportionen widerspricht. Was ihn an seiner Heimat in erster Linie abstößt, ist der protestantische und materialistische Lebensstil, die bedrückende Atmosphäre des Fleisches. Er verabscheut das weiche, betuliche und gemütliche Leben, das sich mit dem Gegebenen zufrieden gibt und bevorzugt stattdessen eine Umgebung der Härte, Kälte und Einfachheit, in der er sich auf sein geistiges Streben nach Höherem konzentrieren kann. Die weltliche Existenz gilt ihm als feminin bestimmt und ohne jeglichen geistigen Anspruch, womit er eine radikal dualistische Weltansicht begründet. Sexuelle Beziehungen haben für John etwas zutiefst Entwürdigendes. Die Hingabe an animalische Triebe erscheint diesem Menschen, der nach seelischer Noblesse und asketischer

³³⁸ Moore: *Celibates*, S. 121.

³³⁹ Vgl. Moore: *A Mere Accident*, S. 50f.

³⁴⁰ Moore: *Celibates*, S. 123.

Reinheit strebt, als äußerst bedrohlich. John stellt dem ein reines inneres Leben entgegen, in welchem er sich unbefleckt hält: »To keep oneself unspotted, to feel conscious of no sense of stain, to know, yes, to hear the heart repeat that this self — hands, face, mouth and skin — is free from all befouling touch, is all one's own.«³⁴¹ In diesem Streben nach Reinheit zeigt sich die ursprüngliche Kraft des Tabus als Hüter einer sakralen Macht. Dieses Heiligtum ist hier die dandystische Einzigartigkeit, die John Norton in ihrer geistigen Erhabenheit vor der Beschmutzung seitens der verkommenen Weltlichkeit zu schützen bemüht ist. Er pflegt den von Baudelaire konstatierten Kult des Selbst, »der die Suche nach dem Glück zu überdauern vermag, das in einem anderen Menschen, einer Frau zum Beispiel, zu finden wäre; ja, der sogar alles, was man Illusionen nennt, zu überdauern vermag.«³⁴²

John wahrt die für den Dandy typische Distanz zu einer Welt, der er nur mit Verachtung begegnen kann. Infolgedessen verzweifelt seine Mutter an seiner Verweigerung der ihm gesellschaftlich zugedachten Rolle: seiner Ablehnung der Ehe, der Fortpflanzung und des Erbes. In seiner asketischen Asexualität erweist sich John Norton als Dandy. Die Psychoanalytikerin Françoise Dolto definierte den Dandy als zweigeschlechtlich, keusch und asketisch: »Ce ne sont pas des gens soucieux de la sexualité génitale, ni du plaisir. Ce plaisir minable ne leur suffit pas, il leur faut un plaisir d'âme.«³⁴³ Dolto begründet den Dandysmus psychologisch mit dem Fehlen einer validen Vaterfigur, die der Dandy anschließend in der Schönheit sucht.³⁴⁴ Dieses Erklärungsmuster ist auf John Norton direkt übertragbar, auf dessen Vater nur ein einziges Mal Bezug genommen wird, als Mann von einer »delicate constitution«,³⁴⁵ der auf John die Krankheitserreger übertragen habe, die sich in seinen ausgeprägten künstlerischen Zügen kennzeichnen, womit erneut auf die Entartungsdebatte angespielt wird.³⁴⁶

³⁴¹ Moore: *A Mere Accident*, S. 103.

³⁴² Baudelaire: *Der Maler des modernen Lebens*, S. 243.

³⁴³ Dolto, Françoise: *Le dandy, solitaire et singulier*. Paris 1999 [1987], S. 40.

³⁴⁴ Vgl. ebd., S. 31.

³⁴⁵ Moore: *A Mere Accident*, S. 27.

³⁴⁶ Vgl. dazu auch Heilmann, Ann /Llewellyn, Mark: "What Kitty Knew: George Moore's John Norton, Multiple Personality, and the Psychopathology of Late-Victorian Sex Crime." In: *Nineteenth Century Literature* 59 (3/2004), S. 372-403, hier S. 380ff.

Schon im antiken Griechenland galt das Zölibat als Behauptung des Individuums gegenüber der Gemeinschaft,³⁴⁷ eine Tradition, auf die der Dandy bereitwillig zurückgreift. Im Zölibat enthüllt sich der egotistische Drang nach Freiheit und Befreiung, der in gesellschaftlicher Hinsicht bedrohlich und zerstörerisch wirkt. Infolgedessen werden Zölibatäre als korrupt und unmoralisch betrachtet, da sie den Fortbestand der Gesellschaft gefährden. Die Separationsbestrebungen des Zölibatärs resultieren nicht zuletzt aus einem Gefühl der Entfremdung von der Gesellschaft, wie sich in John Nortons Vorliebe für das Mittelalter und seinem Rückzug in eine Welt der Bücher zeigt. Sein Ausspruch: »I would wish the world to be my monastery«³⁴⁸ verweist auf Johns Emigration in eine innere, erhabene Geistigkeit, da er die materielle und materialistische Welt verachtet. Zuvor lernt er jedoch das Mädchen Kitty Hare kennen und ist von ihrer Lebhaftigkeit und Unbeschwertheit fasziniert. Nach der Erkenntnis seiner Zuneigung ist er jedoch zutiefst verunsichert. Er sieht eine Zukunft voll vulgärer Häuslichkeit. Diese kontrastiert scharf mit seiner Idealvorstellung eines würdevollen und ernsthaften Lebens im Kloster, voller erhabener Gedanken, einem hohen Ideal, der Umgebung mit gelehrten Männern und einer hierarchisch organisierten Gemeinschaft. John betrachtet die Ehe als entwürdigend: »Fancy my settling down to live with one of them, and undertaking to look after her all my life; [...] I always see a married man carrying a parasol and a shawl, the symbols of his office«.³⁴⁹ Die durch Kitty verursachte plötzliche Dominanz seiner Instinkte verängstigt John zutiefst. Er ist entsetzt, »how far his will had participated in that burning but wholly inexcusable desire by which he had been so shockingly assailed.«³⁵⁰ Dies verweist auf die enorme Tabuisierung, der das Körperliche unterliegt. Die Unentschuldbarkeit zeigt die Verbannung des Sexuellen aus dem Bewusstsein deutlich an, der Schock deutet auf die Transgression hin, die von diesem unkontrollierbaren Begehren angezeigt wird. Sein inneres Leben, bis dahin rein und unberührt, erscheint ihm nun befleckt. Die animalischen Instinkte, die John bislang erfolgreich verbannt hatte, haben den Tabubereich verlassen. Johns geistige Erhabenheit ist nun von den niederen körperlichen Begierden bedroht. Damit gerät die geistige

³⁴⁷ Vgl. Bologne, Jean Claude: *Histoire du célibat et des célibataires*. Paris 2007, S. 29.

³⁴⁸ Moore: *Celibates*, S. 350.

³⁴⁹ Ebd., S. 127.

³⁵⁰ Moore: *A Mere Accident*, S. 180f.

Unabhängigkeit des Dandys in Gefahr, da die animalischen Strukturen das Individuum zu lenken drohen. Dies zeigt sich an Johns Entsetzen, wie sehr sein Wille diesen Trieben gefolgt sei. In diesem Sinn führt seine Liebe zu Kitty Hare zu seiner Entpersönlichung, sie gefährdet seine Individualität und droht, ihn zu einem Teil jener instinktgeleiteten Masse werden zu lassen, die er so sehr verabscheut. Das hohe Ideal seiner geistigen Erhabenheit spiegelt sich in einer Metaphorik der Reinheit:

»That inner life, so strangely personal and pure, and of which he was so proud, seemed to him now to be befouled [...] and the consciousness of the stain would preclude all possibility of that refining happiness, that attribute of cleanliness, which he now knew had long been his.«³⁵¹

Johns gespaltene Persönlichkeit, die sich in seinen sich widersprechenden Vorlieben und Eigenheiten zeigt, ist ein Hinweis auf eine krankhafte Persönlichkeitsentwicklung, die ihn innerhalb einer Gesellschaft gesunder und normaler (reproduktionsbereiter) Menschen, welche die an sie gestellten Erwartungen erfüllen, stigmatisiert. Im viktorianischen Zeitalter stand der körperlich gesunde Körper auch für moralische Gesundheit.³⁵² Johns Pathologisierung verweist somit auf ein in moralischer Hinsicht abweichendes Verhalten. Seine skeptische Haltung gegenüber Frauen, der Ehe und der Fortpflanzung ist durch eine geistige und ästhetische Haltung motiviert, die alles Natürliche als unkultiviert verachtet und in Asexualität kulminiert. Damit unterscheidet sich seine intellektuell bedingte Verachtung des Körperlichen von der moralisch bedingten der viktorianischen Öffentlichkeit. Johns Empfinden, der Frauenkörper sei weniger schön als der Männerkörper, da letzterer ein Symbol der Intelligenz sei, wohingegen die Frau das Geschlechtliche verkörpere,³⁵³ zeigt, dass John für die Reize der Frauen keineswegs unempfänglich ist. Er zieht sich in die Askese zurück, da die Präsenz von Frauen ihn der Fähigkeit, klar und strukturiert zu denken, beraubt. Erst in der Neubearbeitung des Stoffes unter dem Titel "Hugh Monfert" wird die dandystische Individualität zugunsten einer deutlichen Homosexualität des Protagonisten aufgegeben. Nichtsdestotrotz finden sich erste Anzeichen homosexueller Neigungen bereits in den früheren Versionen der

³⁵¹ Ebd., S. 181.

³⁵² Vgl. Gilbert: Disease, desire, and the body, S. 6.

³⁵³ Moore: Mike Fletcher, S. 6.

Geschichte. So entzündet sich Johns Zuneigung zu Kitty an ihrer knabenhaften Figur, die John an eine Statue der griechischen Dekadenz erinnert.³⁵⁴ John schätzt den weltabgewandten Blick Kittys, der sich ebenfalls in antiken Skulpturen finde.³⁵⁵ Diese ästhetische Wertschätzung von Frauen, die sich an Vergleichen mit Kunstwerken orientiert, ist typisch dandystisch. Natürliche, 'normale' Frauen werden vom Dandy als banal und vulgär wahrgenommen. Eine Frau muss erst künstlerisch verfeinert wirken und der Welt entrückt sein, um dem Dandy zu gefallen. Sie darf nicht sinnlich erfahrbar werden und somit nicht in die Nähe des Dandys rücken, sondern muss auf Distanz gehalten werden. Diese Artifizialität Kittys kontrastiert mit ihrer Animalität, die sich deutlich in ihrem Namen Kitty Hare spiegelt, zwei Tiere, die an eine samtene Domestiziertheit erinnern. Auch dieser Dualismus spiegelt Johns innere Spaltung. In den antiken Vergleichen enthüllt sich überdies der Einfluss der Oxford Bewegung, die unter Walter Pater und John Addington Symonds die Liebe unter Männern als nobel betrachtete und - im Vergleich zu der von zahlreichen Tabus geprägten christlichen Ethik - als würdevoller.³⁵⁶ Der antike Diskurs ermöglichte eine versteckte, nur Eingeweihten verständliche Kommunikation über männliche Homosexualität, die von einer geistigen Erhabenheit geprägt war, von der auch John Norton beständig spricht. Seine Enthaltensamkeit kann ebenfalls als Hinweis auf seine Homosexualität gelesen werden, da diese auch von Menschen ausgeübt wird, die ihre unkonventionellen sexuellen Neigungen nicht auszudrücken vermögen.³⁵⁷ Insofern zeichnen sich in dieser Geschichte deutliche homosexuelle Referenzen ab, die in "Hugh Monfert" schließlich explizit geschildert werden.

Trotzdem sich Kitty von anderen Frauen abhebt, verweigert sich John seinen Gefühlen zu ihr. In dem Moment, wo er sich ihren Reizen hingibt, heißt es: »He was no longer John Norton.«³⁵⁸ Die Liebe bedeutet folglich eine Aufgabe seiner selbst. Insofern ist John egotistisch, da er nicht bereit ist, sich anderen zu öffnen, was ihn seiner Beschäftigung mit den eigenen

³⁵⁴ Vgl. Moore: *Celibates*, S. 144.

³⁵⁵ Vgl. ebd., S. 143.

³⁵⁶ Vgl. Dowling: *Hellenism and Homosexuality*, S. xivf.

³⁵⁷ Vgl. Abbott, Elizabeth: *A history of celibacy: from Athena to Elizabeth I, Leonardo da Vinci, Florence Nightingale, Ghandi, and Cher*. New York 2000, S. 21.

³⁵⁸ Moore: *Celibates*, S. 144.

Gedanken und Gefühlen, einer Welt der eigenen Erfahrungen, entfremden würde. Auch in diesem Egotismus erweist sich John Norton als Dandy, der in erster Linie nach der Entfaltung seiner Einzigartigkeit strebt. Dieser Egotismus ist unmoralisch, da sich das Individuum dem Fortbestand der Gesellschaft verweigert.

2. Tabu Vergewaltigung

Auf dem erzählerischen Höhepunkt des Romans *A Mere Accident* wird Kitty Hare von einem Landstreicher vergewaltigt. Die Vergewaltigung selbst ist nur indirekt dargestellt. Moore unterwarf sich damit der damals geltenden Tabuisierung des Sujets. Die Szene selbst wird durch eine Aposiopese markiert und erst die darauf folgenden Anspielungen lassen den Leser erahnen, was wirklich passiert ist. »She fell...When shaken and stunned and terrified she rose from the ground, she saw the tall gaunt figure passing away like a shadow.«³⁵⁹ Kitty erinnert sich nur bruchstückhaft:

»'What a horrible man ... he threw me down and ill-treated me; my frock is ruined, utterly ruined, what a state it is in! I had a narrow escape of being murdered. I will tell them that ... that will explain ... I had a narrow escape of being murdered.' But presently she grew conscious that these thoughts were fictitious thoughts, and that there was a thought, a real thought, lying in the background of her mind, which she dared not face, which she could not think of, for she did not think as she desired to; her thoughts came and went at their own wild will, they flitted lightly, touching with their wings but ever avoiding this deep and formless thought which lay in darkness, almost undiscoverable, like a monster in a nightmare.«³⁶⁰

Die Ellipsen verweisen auf Kittys Schrecken und das Unsagbare, auf das sie nur in der Allegorie des Mordes Bezug nehmen kann. Die Bezugnahme auf einen tief verborgenen Gedanken, der mit einem Monster in einem Albtraum verglichen wird, verweist auf eine starke Tabuisierung, die quasi instinktiv erfolgt, was die enorme Verinnerlichung des Tabus deutlich macht. Die Gefühle der Scham und des Schreckens sind so groß, dass Kitty die Gedanken an das Verbrechen zu unterdrücken bemüht ist. In ihrer kindlichen Unschuld weiß sie vielleicht gar nicht, was ihr geschehen ist,

³⁵⁹ Moore: *A Mere Accident*, S. 227.

³⁶⁰ Ebd., S. 228f.

doch sie spürt, dass sie entehrt wurde, was sich in ihrem zerstörtem Kleid spiegelt. Dementsprechend läuft sie nach Hause und sperrt sich in ihrem Zimmer ein, ohne jemandem von dem Vorfall zu berichten. Ihre Scham drückt sich in ihrer Angst aus, Menschen, insbesondere Männern, zu begegnen. Sie wird von Ängsten und Albträumen geplagt, die ihren Tod vorausdeuten. So träumt sie von verlassenen Gräbern, Ruinen, Grüften und Hyänen. Als Kitty aus ihrem Traum erwacht, wird ihr klar »that all was not a dream - there was something that was worse than a dream«,³⁶¹ womit erneut auf die Vergewaltigung angespielt ist. Im nächsten Traum wird die Metaphorik der Reinheit erneut aufgegriffen. Kitty träumt von ihrer Beerdigung. Sie liegt in einem weißen Kleid im Sarg und die Unschuld des Mädchens zeigt sich in »the excessive whiteness of the garment«. ³⁶² Doch auf dem Kleid ist ein kleiner schwarzer Fleck, den niemand sieht, da er von einer Blume verdeckt ist. Ihre Freunde und auch die Engel halten sie für unbefleckt, doch in der Menge lauert »one whose face she cannot recognize, and whose presence among the angels of Heaven she cannot comprehend«. ³⁶³ Dieses unbekannte und grausame Etwas, Symbol des Vergewaltigers, entblößt den Flecken schließlich, so dass Kitty vom Himmel in die Dunkelheit hinab stürzt. Das Tabu drängt sich somit unwillkürlich in Kittys Bewusstsein. Schließlich kommt am Morgen die Erinnerung zurück:

»remembrance, accurate and simple recollection of facts, returned to her, and the succession was so complete that the effect was equivalent to a re-enduring of the crime, and with a foreknowledge of it, as if to sharpen its horror and increase the sense of the pollution.«³⁶⁴

Auf das Tabu der Vergewaltigung wird hier mit der Periphrase 'crime' schon deutlicher verwiesen. Das Wort 'pollution' verweist auf eine erfolgte Tabuverletzung. Es stellen sich Ekel und Übelkeit ein, typische Begleiterscheinungen der Transgression, bis Kitty dem Wahnsinn verfällt und sich aus dem Fenster stürzt.

Auch in der Neubearbeitung des Romans unter dem Titel "John Norton" kreist Moore um die Vergewaltigung, ohne sie direkt zu benennen. Ein Kapitel endet mit Johns Gedanken auf dem Heimweg nach seinem Treffen

³⁶¹ Ebd., S. 248.

³⁶² Ebd., S. 244.

³⁶³ Ebd., S. 248.

³⁶⁴ Ebd., S. 252.

mit Kitty. Das nächste beginnt mit Kitty, die aufsteht und einer hageren Figur hinterher sieht.³⁶⁵ Das unsagbare Ereignis ist in einer Ellipse verortet, die sich erst aus dem Kontext erschließt, einem inneren Monolog Kittys, der von Auslassungen geprägt ist sowie einem Traum voller Schlangen als Metapher des männlichen Sexualorgans.

Der *National Observer* befand, dass die Vergewaltigung - vorsichtig umschrieben mit »the central incident« sowie »a tragic incident«, erneutes Zeichen der Tabuisierung - noch nicht in dieser Weise literarisch geschildert worden war: »Many will think that it is not fit for treatment - that it is too shocking, too harrowing.« Doch Moore behandle den Vorfall dezent.³⁶⁶ Der Kritiker der *Academy* zeigte sich dagegen entsetzt: »The second story ["John Norton" in *Celibates*] is almost as horrible as anything that ever came from the brain of the most morbid of the Elizabethan dramatists. The outraging of a tramp [...] will seem to most an excess of horror.«³⁶⁷ Auch hier erfährt der Leser nicht, worum es sich bei dem Frevel des Landstreichers konkret handelt. Bereits die Kritiken auf den Roman *A Mere Accident* waren von Entsetzen geprägt, trotz der Beschränkungen, denen sich Moore bei der Referenz auf die Vergewaltigung Kitty Hares unterwarf. Viele Kritiker bemängelten die unnötige Gewalt.³⁶⁸ George Bernard Shaw lobte die Tatsache, dass Moore »the most painful moment«³⁶⁹ seiner Erzählung aussparte, was dem Autor sicherlich schwergefallen sei, die Öffentlichkeit aber zu schätzen wisse, wenngleich sich Moore hätte soweit zurückhalten können, das Buch erst gar nicht zu

³⁶⁵ Im Roman *Mike Fletcher* deutet der Erzähler auf John als Vergewaltiger von Kitty. Bei dessen Rückkehr an den Ort des Geschehens heißt es: »he had long since begun to understand that his love of her had been a kind of accident, even as her death a strange unaccountable divergence of his true nature« (Moore: *Mike Fletcher*, S. 128). Wenn ihr Tod eine unerklärliche Abweichung seines Charakters ist, so deutet dies auf eine affektgesteuerte Handlung hin. John erinnert sich, dass er sich seiner Leidenschaft für sie schämte und ihr hätte standhalten sollen, statt sich ihr hinzugeben. Dies lässt vermuten, dass Johns innerer Zwiespalt zwischen physischer Leidenschaft und geistiger Kontemplation so groß war, dass er schließlich in einem unkontrollierbaren Akt der Gewalt kulminierte. Für diese These spricht auch die Deus ex Machina-Erscheinung des Landstreichers, dessen Auftauchen in der Erzählung weder vor- noch nachbereitet wird.

³⁶⁶ Anonymus: "Mr. George Moore's Latest. *Celibates*. By George Moore. London: Scott." In: *The National Observer* 14 (346/06.07.1895), S. 234-235, hier S. 234.

³⁶⁷ Wallace, William: "New Novels. *Celibates*. By George Moore. (Walter Scott.)" In: *The Academy* (1215/17.08.1895), S. 126-128, hier S. 126.

³⁶⁸ Vgl. Gray: *A Peculiar Man*, S. 147.

³⁶⁹ Shaw, Bernard: *Bernard Shaw's book reviews: originally published in the Pall Mall gazette from 1885 to 1888*, edited and with an introduction by Brian Tyson. University Park u.a. 1991, S. 303.

schreiben.³⁷⁰ Ohnehin seien seine Romane nicht für Minderjährige geeignet und er für seine literarischen Zügellosigkeiten mittlerweile berüchtigt.³⁷¹ Shaw erklärte die Vergewaltigungsszene dadurch, dass sie Moore die Gelegenheit »for one of his favourite sham clinical lectures on morbid sexual conditions«³⁷² biete, wodurch er sie als gezielte Provokation deutet. Die *Saturday Review* sprach ebenfalls vage von einem unsagbaren »unnecessary, disagreeable and horrible accident [...] which never should be introduced into a novel«.³⁷³ Ähnlich urteilte der *Speaker*: Die Geschichte »deals with an incident that ought to lie outside the domain of fiction.«³⁷⁴ Die *Times* sprach von der »painfulness of the affair«.³⁷⁵ In all diesen Fällen vager Periphrasen, welche das Tabu deutlich kennzeichnen, bleibt der Unfall beziehungsweise der Vorfall unspezifiziert. Auf eine erfolgte Tabuverletzung verweist dagegen deutlich William Dean Howells Kritik, das Buch müsse von denen ferngehalten werden »whose innocence is dear«,³⁷⁶ denn die offensive Sprache Moores »might leave a stain in the mind«,³⁷⁷ was die mit einem Tabubruch oftmals implizierte Vorstellung einer Verschmutzung impliziert. Walter Pater lehnte Moores Bitte um eine Rezension des Buches schließlich ab, da die Darstellung von Gewalt und abnormen Geisteszuständen keine Kunst sei.³⁷⁸ *The Athenæum* kritisierte: »The revolting incident is introduced without even the excuse of a purpose in the story«,³⁷⁹ wodurch dem Roman seine Qualität abgesprochen wird - zu Unrecht, denn Kittys Tod enthebt John Norton eines Heiratsversprechens, das er bereits bereut, da es die Ausprägung seiner Persönlichkeit behindern würde. Auch Shaw behauptete, dass es dem Roman an Moral fehle und die Vergewaltigung nur um ihrer selbst willen

³⁷⁰ Vgl. ebd.

³⁷¹ Vgl. ebd.

³⁷² Ebd.

³⁷³ Zitiert nach Langenfeld: George Moore, S. 31.

³⁷⁴ Anonymus: Fiction. Celibates (*The Speaker*), S. 82.

³⁷⁵ Zitiert nach Elwin, Malcolm: *Old Gods Falling*. Freeport u.a. 1971 [1939], S. 71.

³⁷⁶ Zitiert nach Heilmann/Llewellyn: *Collected Short Stories*, Bd. 1, S. 224.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Vgl. Bradley, Anthony / Valiulis, Maryann Gialanella: *Gender and sexuality in modern Ireland*. Amherst 1997, S. 15.

³⁷⁹ Anonymus: "Novels of the Week. A Mere Accident by George Moore." In: *The Athenæum* (3118/30.07.1887), S. 144.

integriert worden sei.³⁸⁰ Dieser Vorwurf ist jedoch unhaltbar, denn die Vergewaltigung ist das Symbol der Niederträchtigkeit der menschlichen Instinkte, die mit dem Idealismus einer geistigen Reinheit kontrastieren. Das Animalische der menschlichen Triebe wird in der Beschreibung des Landstreichers deutlich, der wie ein Kaninchen hinter dem Busch hervorspringt, Kitty mit den wilden Augen eines hungrigen Biests anblickt und die Grausamkeit eines Tigers ausstrahlt.³⁸¹ Zudem steuert die sterile Aufgeräumtheit der Umgebung sowie die unbefleckte Geistigkeit Johns unweigerlich auf eine Verschmutzung zu, die in der Vergewaltigung und dem Selbstmord des Mädchens kulminiert. Der Vorfall führt schließlich dazu, dass John sich der Realität nicht länger verschließen kann. Ein Rückzug in eine pure Geistlichkeit, ein Negieren der Welt, ist für ihn nach diesem Schlüsselerlebnis nicht länger möglich.

3. Tabu Homosexualität

In der Neubearbeitung der Geschichte unter dem Titel "Hugh Monfert" thematisiert Moore ein noch größeres Tabu: die Homosexualität. Eine erste vage Referenz erfolgt in der Unterhaltung seiner Mutter mit einem Prälaten. Hughs Mutter ist angesichts der Keuschheit ihres Sohnes äußerst besorgt. Sie kommt zu dem Schluss, dass ihr ein lockerer Lebenswandel ihres Sohnes besser gefallen würde:

»But you have never noticed anything in Hugh's conduct that leads you to suspect, to fear that --- Oh, nothing, nothing, she answered. I should be sorry to see Hugh fall into sin, to do any girl a wrong, but young men sin and repent and I often ask myself if --- Feeling that Mrs. Monfert was about to say that she would sooner Hugh sinned and repented than that he should remain a chaste man, the prelate coughed, thereby saving her from the end of her sentence, if the end of it included the dubious morality that Dr. Knight suspected.«³⁸²

Offenbar ist hier an ein Sprachtabu gerührt, denn der Prälat verweist auf Hughs abnorme Sexualität, was anhand der Semantik der Begriffe 'suspect' und 'fear' deutlich wird, sowie an dem darauf folgenden Anakoluth, der das

³⁸⁰ Shaw: Book Reviews, S. 303.

³⁸¹ Moore: A Mere Accident, S. 226f.

³⁸² Moore, George: "In Single Strictness." In: Ders.: *The Collected Short Stories of George Moore: Gender and Genre*, Bd. 5, hgg. von Ann Heilmann und Mark Llewellyn. London 2007, S. 1-220, hier S. 45.

Tabu markiert. Die Mutter greift sofort beschwichtigend ein, wie sich an der Wiederholung des Wortes 'nothing' zeigt, die magisch-beschwörend wirkt. Da der Prälat erkennt, dass Mrs. Monfert den unmoralischen Gedanken äußern will, Hugh solle lieber sündigen als keusch leben, fällt er ihr mit einem Hüstelns ins Wort, um das Tabu zu wahren.

Hugh verliebt sich schließlich in Percy, einen knapp achtzehnjährigen, blassen und kränklichen Jungen. Hugh verbringt zunächst viel Zeit mit Percys Schwester Beatrice, die ihrem Bruder sehr ähnelt und zunächst als legitimer Liebesersatz dient. Bereits auf einer Wanderung gibt es eindeutig sexuelle Konnotationen, welche die Androgynität Percys hervorheben. So bringt Hugh Percy nach einer Schlägerei ins Bett und zieht ihm die Schuhe aus, wie er es bei einer Frau täte. Die Wirtin unterstützt Percys Föminität: »Poor young man [...] as delicate and as white as a girl.«³⁸³ Angesichts von Percys Blutarmut denkt Hugh, dass er ihm gern sein Blut geben würde, was in seiner vampirischen Sinnlichkeit ebenfalls einen eindeutig sexuellen Unterton hat.³⁸⁴ Dies zeigt sich auch während einer Badeszene, in welcher Percy als

»long, thin and frail, and so beautiful in his slimness that Hugh bethought himself of some early Italian sculpture imbued with the Greek spirit, or a late Greek figure retaining some of the old Greek tradition, like the youth known as the Narcissus, advancing towards a pool of water to admire his beauty in it«³⁸⁵

beschrieben wird. Die Analogie zur Beschreibung Kitty Hares ist offensichtlich. Die Sinnlichkeit wird hier auf einer ästhetischen Ebene angesiedelt, weil sie einzig so beschreibbar wird. Hughs Liebe zu Percy offenbart sich auch in seinen Gedanken, die sich zunächst auf Beatrice beziehen:

»there were moments when he thought he would like to kiss her. At last the roar of the gong roused him from his brooding, and all the evening he took pleasure in the mien and motion of her body under her dress. He was caught at dawn in dreams, and all next day he sought to keep forbidden thoughts from his mind, thoughts of Beatrice

³⁸³ Ebd., S. 55.

³⁸⁴ Vgl. ebd., S. 60.

³⁸⁵ Ebd., S. 76.

and Percy — very often he could not tell of which he was thinking, and in his dreams they were often by him, singly and together.«³⁸⁶

Die verbotenen Gedanken verweisen auf eine Tabuisierung des Denkens. Hughs Gedanken, die durch die Küsse und Beatrices Körperlichkeit eindeutig sexueller Natur sind, kreisen schließlich auch um Percy. Ihre Verworrenheit verdeutlicht Hughs eigene Perplexität hinsichtlich seiner sexuellen Orientierung. Während Percy genest, kommt Hugh schließlich zu der Erkenntnis, nicht ohne ihn leben zu können, was einem Liebeseingeständnis gleichkommt.³⁸⁷ Überstürzt heiratet er Beatrice, doch schon nach der Verlobung hämmert es in seinem Kopf: »The step is taken, the step is taken, the step is taken; the cry varied a little: There's no going back, there's no going back; and again it was varied: Your life is fixed, your life is fixed.«³⁸⁸ Hugh fürchtet die Monotonie und Absehbarkeit einer Ehe und den Verlust seiner Unabhängigkeit. Die Ehe wird jedoch nicht vollzogen und sofort annulliert. Hugh gesteht Percy, dass er wohl nie heiraten werde, da er sich von anderen Männern unterscheide, auch wenn er nicht sagen könne, inwiefern.³⁸⁹ Seine Überzeugung wurzelt in einem instinktiven und unerklärbaren Gefühl. Diese Unerklärbarkeit resultiert aus der Tabuisierung der Homosexualität. Hugh vertraut sich dem Prälaten in einer Beichte an und gesteht, dass er sich zu Beatrice aufgrund ihrer Ähnlichkeit zu ihrem Bruder hingezogen fühlt. Für Hugh gibt es nur einen Ausweg: »to put aside the sexual life for ever«.³⁹⁰ Interessanterweise akzeptiert er seine Homosexualität bereitwillig als seine Natur, womit er sich der Tabuisierung nicht unterwirft:

»Well, sir, I am telling you what I am, what God made me, and not what I wish to be and what you would wish me to be. To me Percy would be the better. However shocking it may be for you to hear this avowal, I must speak it.«³⁹¹

³⁸⁶ Ebd., S. 95.

³⁸⁷ Vgl. ebd., S. 55.

³⁸⁸ Ebd., S. 96.

³⁸⁹ Vgl. ebd., S. 69.

³⁹⁰ Ebd., S. 108.

³⁹¹ Ebd.

Hugh gesteht, dass er die Versuchung nicht fürchtet, wie es der Prälat vermutet, denn es ist ihm unmöglich, einen Teil seiner eigenen Natur zu verabscheuen, worin sich die dandystische Selbstbestimmtheit spiegelt.³⁹² Diese freimütige Akzeptanz der Homosexualität ist recht überraschend und die Verweigerung des Prälaten, sich auf diese Diskussion einzulassen, markiert den Tabubereich deutlich. Das Tabu offenbart sich letztlich auch in der Kritik der *Fortnightly Review*, die auf die Homosexualität Hughs Bezug nimmt, indem sie von »a manner which requires some delicacy of narration«³⁹³ spricht. Auch der *Spectator* formulierte vorsichtig, "Hugh Monfert" sei »the least agreeable story [...] that has a definitely unpleasant side to it«³⁹⁴ und Hugh »is a celibate for a variety of reasons, some of them sinister, or, rather, tragic«.³⁹⁵

iii. Frank Escott: Erwachende Sexualitäten

In *Spring Days* wird Frank Escott vorgestellt, ein Aristokrat hedonistischer Prägung. Er ist Ire und zukünftiger Erbe des Besitztums seines Onkels. Seine äußere Erscheinung ist dandyesk:

»He dismissed the porter and the carriage, which he had hailed with an arrogant wave of his stick. He was tall and he was thin. His trousers were extremely elegant, a light cloth, black and white check, hung on his legs in graceful lines, and he wore tiny boots with light brown cloth tops. The jacket and waistcoat were in dark brown cloth, and the odour of the gardenia in his buttonhole contrasted with that of the sachet-scented silk pocket-handkerchief which lay in his side pocket. His throat showed white and healthy in the high collar tied with a white silk cravat in a sailor's knot, fastened with a small diamond. His hands were coarse and brown; he wore two rings, and a bracelet fell out of his cuff when he dropped his arm. [...] He was absolutely good-looking, and he was too well dressed. He laughed a good deal, and his conversation was sprinkled with cynical remarks and cutting observations.«³⁹⁶

³⁹² Vgl. ebd., S. 108.

³⁹³ Ellis: George Moore, S. 701.

³⁹⁴ Moore: In Single Strictness, S. 235.

³⁹⁵ Ebd., S. 234.

³⁹⁶ Moore: Spring Days, S. 45f.

Frank Escott schreitet schwungvoll und mit dandystischer Verachtung durch die Stadt, »[o]verdressed and conspicuous with his rings, gloves, and patent leather shoes«. ³⁹⁷ Finanziell ist Frank von seinem Onkel abhängig, der ihn jedoch so weit unterstützt, dass ihm ein müßiger Lebensstil möglich ist. Der Erzähler charakterisiert ihn als instabilen und schwachen Charakter. In seiner Schwäche erscheint er als dekadenter Ästhet: »what was special in his character was the combination it afforded of degenerate weakness and pride, complicated with a towering sense of self-sufficiency.« ³⁹⁸ Frank gibt sich als Künstler, zeigt sich darin aber als Dilettant. So berichtet er wiederholt von seinen Plänen, einen Roman zu schreiben, malt und komponiert jedoch auch. Er tut alles, aber nichts richtig. Er ist ein oberflächlicher Charakter, der genussvoll im Hier und Jetzt lebt, was dem hedonistischen Habitus des Dandys vollkommen entspricht. Frank verkörpert den ästhetischen Spättypus des Dandys, der sich durch Ennui und Dekadenz auszeichnet. Es mangelt ihm jedoch an Faszinationskraft, wie sein Freund Harding treffend erkennt:

»he is unquestionably good-looking, but I don't think he possesses at all the magnetism, the power - call it what you will - that I have been speaking of. He will never influence either men or women, he will never make friends; that is to say, he will never make use of his friends. He will, I should think, always remain a little outside of success. [...] I cannot see him really successful in anything.« ³⁹⁹

Es mangelt Frank an Charisma und Tatkraft, die den virilen Dandy antreiben. Die Pläne seines Onkels weisen zwar auf ein anhaltendes Dandytum hin, denn dieser weist Franks Hochzeitspläne zurück, da er von ihm erwartet, dass er die Welt sieht, sich bildet und seinen Geschmack in Kunst und Literatur verfeinert, um sich später öffentlich verdient zu machen. Kurzum, Frank soll ein Mann von Welt werden, wird diese Karriere jedoch selbst verwerfen. Noch ist er ohnehin ein Träumer und Romantiker. Er verachtet finanziell motivierte Hochzeiten. Liebe ist für ihn nicht nur keine Frage des Standes, auch der bisherige Lebenslauf einer Frau ist für ihn nicht ausschlaggebend. Mit diesen freien Ansichten verstößt er gegen die damals geltenden Konventionen, nach denen nur eine

³⁹⁷ Ebd., S. 78.

³⁹⁸ Ebd., S. 120.

³⁹⁹ Ebd., S. 163.

tugendhafte Frau heiratswürdig war. Nicht minder unkonventionell muten die Aussagen seines Onkels bezüglich der Reproduktion an. Kinder erscheinen diesem einzig als Instrumente des elterlichen Egoismus, nämlich als vulgärstes Mittel, um der Nachwelt in Erinnerung zu bleiben. Dabei glaube er jedoch nicht, dass Kinder das Vergessen der eigenen Person verhindern können, sondern hält ein Buch für geeigneter.⁴⁰⁰ Darin enthüllt sich Moore selbst in friktionaler Inszenierung einerseits als Autor, andererseits als Gegner der Ehe und Nachwuchserzeugung. Weitere Friktionen finden sich in der Figur des Frank Escott, der wie Moore irischer Herkunft ist und für einige Zeit in Paris lebt, um dort malen zu lernen. Diese autobiografischen Bezüge kritisierte ein Rezensent der *Academy*, der beklagte, dass die einzelnen Charaktere Moore zu sehr glichen.⁴⁰¹

Im Verlauf des Romans verliebt sich Frank in Maggie. Da diese ihn abweist, droht er mit Selbstmord und sticht eines Tages, nachdem sie seinen Heiratsantrag wieder einmal zurückgewiesen hat, auf sich ein. Die Monotonie des Mittelklasselebens, in dem die Figuren verharren, wird durch diese Tat für einen Moment aufgehoben. Doch es ist nicht etwa der Selbstmordversuch an sich, der zur Aufregung führt, sondern vielmehr die Tatwaffe. Wie es einem Dandy entspricht, versucht Frank nicht etwa, sich mit einer herkömmlichen Waffe zu töten, sondern wählt ein Stilett:

»He must have been desperately in love; no one ever heard of such a thing before. It sounds like the Middle Ages - a stiletto!' [...] The stiletto was so utterly unprecedented, and so complete a reversal of all conception of the chances of life at Southwick, that every one felt puzzled and dissatisfied, even when gossip had brought to light every circumstantial detail of the romantic story. Had the deed been done with a knife, with anything but a stiletto; had he hanged himself, or cut his throat with a razor, or shot himself with his revolver, the wonder of the Southwickians would not have been so excited. But a stiletto!«⁴⁰²

Das Stilett verweist deutlich auf Franks Originalität und den dandystischen Ehrgeiz, sein Publikum in Erstaunen zu versetzen.

Im Mittelpunkt des Romans steht die Beziehung Franks zu der Familie von Mr. Brookes mit seinen drei Töchtern Grace, Sally und Maggie sowie dem

⁴⁰⁰ Vgl. ebd., S. 283.

⁴⁰¹ Vgl. Anonymus: "Spring Days. By George Moore." In: *The Academy* 2111 (19.10.1912), S. 511.

⁴⁰² Moore: *Spring Days*, S. 268.

Sohn Willy. Mr. Brookes ist ein tüchtiger Mann der Mittelklasse, der stolz darauf ist, seinen Besitz mit eigenen Händen erwirtschaftet zu haben. In diesem arbeitsamen Materialismus steht er symbolisch für die viktorianische Gesellschaft. Mr. Brookes scheitert jedoch an der Erziehung seiner Töchter. Während er den ganzen Tag in London arbeitet, amüsieren sich die Mädchen mit jungen Männern. Die Darstellung der Mittelkassetöchter als leichte Mädchen wie auch die von Frank Escott als unstemmten Liebhaber, der jedoch noch weit von einem Don Juan entfernt ist, erzürnte die Gemüter der zeitgenössischen Leser. *Spring Days* war infolgedessen kein sehr erfolgreicher Roman. Moore rüttelt darin an den Grundfesten einer Gesellschaft, die er als »artificial, vicious, and decadent«⁴⁰³ bezeichnet und die von einer restriktiven und konventionellen Literatur repräsentiert werde, die keinerlei Bezug zu ihren Sujets habe. In diesem Roman schildert Moore, wie bereits in *A Drama in Muslin* und *A Mere Accident*, das monotone Leben der Mittelschicht, das von starren Konventionen geprägt ist. Die Kritik tadelte einmal mehr die naturalistischen Beschreibungen. *The Academy* bescheinigte Moore eine schlechte Natur, da er nicht nur vulgäre Charaktere entwerfe, sondern der ganze Roman »low and degrading«⁴⁰⁴ wirke. Jede Figur mitsamt ihrer Äußerungen erzeuge Widerwillen. Moore vermeide aufs Wirksamste alles Noble und Erhebende des Lebens. Der Kritiker schließt mit der Feststellung, es handle sich um den wertlosesten Roman, den er jemals gelesen habe.⁴⁰⁵ *The Athenæum* bescheinigte Moore zwar Talent, wünschte aber auch, er »would give up dabbling in mud«.⁴⁰⁶ So hätte er ein halbes Dutzend Passagen auslassen können, die den Roman entstellten und ohne die er weniger Anstoß erregt haben würde.⁴⁰⁷ Worum es sich bei den anstößigen Passagen konkret handelt, wird von der Kritik jedoch gekonnt ausgespart, was die Tabuisierung deutlich macht. Moore bemühte sich, wie der Titel bereits suggeriert, um eine naturgetreue Darstellung der erwachenden Sexualität, die den Konventionen der viktorianischen Gesellschaft entsprechend eigentlich unterdrückt werden müsste, hier

⁴⁰³ Ebd., S. iii.

⁴⁰⁴ Smith, G. Barnett: "New Novels. Springs Days by George Moore." In: *The Academy* 34 (855/22.09.1888), S. 184-185, hier S. 184.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd.

⁴⁰⁶ Anonymus: "Novels of the Week. Spring Days by George Moore." In: *The Athenæum* 34 (3176/08.09.1888), S. 184.

⁴⁰⁷ Vgl. ebd.

jedoch - aufgrund der fehlenden elterlichen Aufsicht - freie Entfaltung findet. Insbesondere die weibliche Unschuld galt als höchste Tugend der viktorianischen Mädchen. Für Frauen galt: Sexuelles Wissen ist tabu.⁴⁰⁸ Sally und Maggie flirteten beständig mit allen verfügbaren Männern. Ihre Schwester Grace mahnte: »It seems to me that neither of you care much whom you flirt with, you like so many young men«,⁴⁰⁹ was die Promiskuität der Mädchen verdeutlicht. Immer wieder gibt es Anspielungen auf das Überschreiten von Grenzen, die jedoch nie explizit benannt werden. Aus dem Kontext ergibt sich jedoch deutlich, dass die beiden Schwestern sexuelle Beziehungen zu jungen Männern pflegen. So spricht Maggie mit Frank über ihre Schwester Sally:

»[...] if she did really go too far I fear he [Mr. Brookes] would cut her off.'
'But she never would go too far.'
'No, I don't think so; I am sure Sally wouldn't do anything that was really wrong, but she is very imprudent.'
'How do you mean?'
'I don't know how I ought to tell you.'
'I promise not to tell any one - you know you can trust me.'
'Well, she brings people up to her room.'
'You don't mean to her bedroom ?'
'She says you can't call it a bedroom, but she sleeps there for all that. She covers up the bed and makes it look like a couch [...] I shouldn't be surprised if Jimmy were there with her now.«⁴¹⁰

Dass es sich hier um ein Tabu handelt, zeigt der anfängliche Zweifel Maggies, einen passenden Ausdruck zu finden. Erst nach der Versicherung Franks, das Geheimnis zu wahren, findet sie den Mut zur Aussprache. Die Rezipienten störten sich vermutlich nicht nur an der Tatsache, dass Sally unbeaufsichtigt Männer mit auf ihr Zimmer nimmt, sondern wohl noch mehr an der Dreistigkeit ihrer Behauptung, durch die Umfunktionierung des Bettes in eine Couch könne von einem Schlafzimmer keine Rede mehr sein. Sally flüchtet sich in eine Banalisierung, um das Tabu zu entkräften. Außerhalb des Hauses wird sie mit Meason beobachtet, der um ihre Hand

⁴⁰⁸ Vgl. dazu Cominos, Peter T.: "Innocent Femina Sensualis in Unconscious Conflict." In: Vicinus, Martha (Hg.): *Suffer and be still: women in the Victorian age*. Bloomington u.a. 1973, S. 155-172.

⁴⁰⁹ Moore: *Spring Days*, S. 81.

⁴¹⁰ Ebd., S. 90.

angehalten hatte, was ihr Vater jedoch abschlug, da dieser zu wenig Geld habe. Ihr Vater tadelt ihre anhaltende Beziehung zu dem jungen Mann: »He said the way you were carrying on with young Meason was something too disgraceful, and that every one was talking of it«. ⁴¹¹ Hier tritt erneut das Tabu der unstandesgemäßen Beziehung in Erscheinung, das Sally zu entehren droht. Das Getuschel ist bereits ein erstes Zeichen öffentlicher Stigmatisierung.

Während seinen Schwestern eine Liebesheirat mit unstandesgemäßen Partnern verboten wird, heiratet Willy heimlich, so dass sein Vater, der im Verlauf des Romans nie von dieser Hochzeit erfährt, ihn nicht enterbt, was ebenfalls auf das Tabu verweist. ⁴¹² In diversen Haupt- und Nebenhandlungssträngen werden die Konventionen missachtende Beziehungen geschildert, so die Beziehung der Köchin von einer der Schwestern Mr. Brookes' mit einem verheirateten Mann, Willys erste Liebe zu einer Sängerin, Sallys Kuss mit einem verheirateten Mann sowie Franks Liebschaft zu einem Barmädchen. Die offiziell sanktionierten Beziehungen - wenig an der Zahl - sind unglücklich oder zum Scheitern verurteilt: Graces Ehe mit dem von ihrem Vater gebilligtem Mann sowie Maggies Verlobung mit Frank Escott. Insofern kritisiert Moore hier deutlich die auf materiellen Interessen gegründeten gesellschaftlichen Konventionen der Mittelklasse, welche die Beziehungen der Geschlechter regelten.

Sallys Lüsterheit zeigt sich in folgender Beobachtung: »Her eyes fixed on every man as if she couldn't see enough of him.« ⁴¹³ Ein solches Verhalten war offenbar nur Männern gestattet, denn im gleichen Absatz heißt es, dass Sally in ihrer Freizügigkeit und der mangelnden Selbstbeherrschung ein Mann hätte sein sollen. Somit wird deutlich, dass Moore in diesem Roman nicht nur überkommene Konventionen kritisiert, sondern damit zusammenhängend auch die Unterdrückung der Frauen. Die aktive weibliche Sexualität oder die Lust der Frau galt im viktorianischen Zeitalter als nicht existent, ⁴¹⁴ wird hier jedoch offen dargestellt. Entsprechend

⁴¹¹ Ebd., S. 96.

⁴¹² Vgl. ebd., S. 59.

⁴¹³ Ebd., S. 110.

⁴¹⁴ Dies zeigt sich paradigmatisch an William Actons *The Functions and Disorders of the Reproductive Organs* (1857). Acton war einer der wichtigsten Sexualmediziner der viktorianischen Ära. Seine Untersuchungen stützen sich ausschließlich auf die männliche Sexualität; die weibliche wurde von ihm dagegen vollkommen negiert (vgl. Acton, William: "The Functions and Disorders of the Reproductive Organs (1857)." In: Guy, Josephine M. (Hg.): *The Victorian Age: an anthology of sources and documents*. London 1998, S. 473-485, hier S. 473).

verhält sich auch Maggie promiskuitiv. Sie vergnügt sich unbeaufsichtigt mit jungen Männern im Garten und ist diesen in den Augen ihres Vaters zu wohlgesonnen.⁴¹⁵ Die Beliebigkeit der Partner zeigt sich in einer Beobachtung, die Frank anstellt, in welcher der Namen und das Gesicht des Mannes völlig beliebig und austauschbar sind: »he had seen Maggie disappearing down the ends of certain passages with a young man whose name he did not catch, and whose face he had not noticed.«⁴¹⁶ Die Situation kulminiert während eines Festes. Der Vater will einem Besucher das Gewächshaus zeigen. Dort angekommen, stürzen mehrere Übertöpfe zu Boden

»and Sally and a young man were discovered hiding in the potting shed; and to make matters worse, in the very next house they visited, they suddenly came upon Maggie sitting with another young man in strangely compromising circumstances. Explanations were attempted, and some stupid remarks were made.«⁴¹⁷

Auch hier begnügt sich Moore mit Andeutungen, doch diese reichen aus, um die Imagination des Lesers in die intendierte Richtung zu lenken. Die kompromittierenden Umstände, die versuchten Erklärungen und dummen Bemerkungen verweisen auf Rechtfertigungsstrategien, die mit dem beobachteten Geschehen nicht übereinstimmen. Das indiskrete Verhalten der Mädchen bleibt auch Frank nicht verborgen: »The moment Mr. Brookes turned his back it began - that perpetual going and coming of men - it really wasn't right.«⁴¹⁸ Die Schwestern erscheinen ihm »vulgar and coarse. God only knew how many lovers they had not had.«⁴¹⁹ Auch die Tanten sorgen sich um das Verhalten der Mädchen: »'They have not done anything, I am sure, that ---' / 'Quite so, Hester ; of course. But at the same time a stop must be put to all this nonsense; it cannot be allowed.'«⁴²⁰ Hier verweist das Auslassungszeichen auf den Tabubereich, ebenso wie das rasche Ins-Wort-Fallen der Konversationspartnerin, die ein solches Verhalten sofort ausschließt und die Thematik mit der Wortwahl 'nonsense'

⁴¹⁵ Vgl. Moore: Spring Days, S. 94.

⁴¹⁶ Ebd., S. 173.

⁴¹⁷ Ebd., S. 185.

⁴¹⁸ Ebd., S. 213.

⁴¹⁹ Ebd., S. 216.

⁴²⁰ Ebd., S. 107.

zugleich ins Tragikomische überführt, wodurch eine Thematisierung erst möglich wird. Die Unzulässigkeit ('it cannot be allowed') des Verhaltens verweist auf die Strenge der Konventionen, so dass deren Überschreitung deutlich einen Tabubruch darstellt. Die Unmöglichkeit der weiblichen Lust an der Sexualität zeigt sich an der Reaktion der Tanten. Während die eine auf die Hilfe Gottes vertraut, um die Macht des Tabus wieder in Kraft zu setzen, rät die andere zur Medizin:

»'Those girls are highly organised, highly sensitive; their nerves are highly strung. They want something to bring them down.' [...] 'What we have to do now is by all means in our power to convince dear Sally of the sinfulness of her conduct, and so strive to bring her back to a state of grace.' / 'Her spirit must be broken, she must be subdued,'«.⁴²¹

Die Mädchen werden als hypersensitiv und hysterisch dargestellt, ein beliebtes Motiv der Dekadenz, wodurch ein an und für sich normales und natürliches Verhalten pathologisiert wurde. Maggie wird immer wieder als empfindsam, überspannt und reizbar beschrieben und somit sichtlich pathologisiert. Einzig der medizinische Diskurs ermöglichte eine Kommunikation über den Körper, die außerhalb dessen tabu war.⁴²² Der gesunde Körper und gesunde Begierden bildeten die Grundlage für einen politisch und moralisch mündigen Bürger.⁴²³ Die akzeptierten Begierden wurden innerhalb strikter Grenzen des Normalen und Schicklichen definiert und orientierten sich am bürgerlichen Familien- und Aufstiegsideal.⁴²⁴ Unkontrollierbaren Begierden wurde dagegen eine körperliche Manifestation zugeschrieben, so dass der moralisch 'kranke' Mensch auch physiologische oder psychologische Krankheitsmerkmale aufwies.

Die Tabuisierung weiblicher Sexualität zeigt sich auch in einem Gespräch, worin die Mädchen über ihre Liebschaften sprechen, was nur verdeckt möglich ist: »Susan told the young ladies of her love affairs; they told Susan of theirs; and the different codes of etiquette gave added zest to the anecdotes, in themselves interesting.«⁴²⁵ Als besonders pikant erweist sich

⁴²¹ Ebd., S. 111.

⁴²² Vgl. Klee: Leibhaftige Dekadenz, S. 21.

⁴²³ Vgl. Gilbert: Disease, desire, and the body, S. 6.

⁴²⁴ Vgl. ebd., S. 9

⁴²⁵ Moore: Spring Days, S. 65.

die Episode, in der die Frauen über die körperliche Wirkung von Männern philosophieren. Sally kann sich für Frank nicht recht erwärmen. Sie findet ihn zwar hübsch,

»but somehow he doesn't make you feel - you know, right down, you know, through and through.'

'Electricity,' said Maggie, with a low and subtle laugh, and her thread cracked through the straw of the hat.

'Yes,' cried Sally boisterously. 'Electricity, I never heard it called that before; but it isn't a bad name for it; it is like electricity. When a man looks at you - you know, in a peculiar way, it goes right down your back from the very crown of your head.'⁴²⁶

Die durch Gedankenstriche syntaktisch angedeuteten Pausen, die Flucht in das verallgemeinernde 'you know' und die Einigung auf die Metapher der Elektrizität verweisen auf die Schwierigkeit, über das Tabuisierte offen zu sprechen. Dennoch gibt es im Gespräch der Mädchen keinerlei Anzeichen für Scham, wie es der viktorianische Leser erwarten würde. Ganz im Gegenteil finden die Mädchen eine sehr passende Umschreibung und auch das ungestüme Schreien von Sally verweist auf ein von allen Zwängen befreites Gespräch. Einzig Grace verweist als moralische Instanz darauf, dass die Unterhaltung geltende Tabus verletzt: »I don't think the conversation at all nice.«⁴²⁷ Diese freizügigen Gespräche unter Frauen scheinen Frank auch die eigentliche Ursache der moralischen Irrungen der Mädchen zu sein. Er bezweifelt, dass es die Männer sind, welche unschuldige Frauen vom rechten Weg abbringen. Vielmehr macht er die erfahrenen Frauen dafür verantwortlich, die sich mit jenen Zimmer teilen, wo es »always a lot of illicit talking and drinking«⁴²⁸ gebe. Ein Mädchen, das einmal vom rechten Weg abgekommen sei, wäre erst dann zufrieden, wenn es auch ein anderes mit sich gezogen habe.⁴²⁹ Trotz seines Glaubens an die Liebe, enthüllt sich in Frank eine Überzeugung der Niederträchtigkeit des weiblichen Geschlechts. So seien es alte und eifersüchtige Frauen, die den Mädchen erzählten, Männer seien immer

⁴²⁶ Ebd., S. 66.

⁴²⁷ Ebd., S. 67.

⁴²⁸ Ebd., S. 164.

⁴²⁹ Vgl. ebd.

untreu.⁴³⁰ Willy teilt diese Überzeugung. Er wirft Maggie vor, Frank mit ihrer infernalischen Koketterie noch in den Wahnsinn zu treiben und kommt zu dem Schluss, dass Frauen die mühsamsten und boshaftesten Geschöpfe der Erde seien.⁴³¹ Darin offenbart sich die für die Dekadenz typische Darstellung der Frau als böse und diabolisch, die Ende des 19. Jahrhunderts in der Figur der *Femme fatale* gipfelte.

iv. Mike Fletcher: Die verbotene Frucht

Mike Fletcher aus dem gleichnamigen Roman ist ein Dandy des dekadenten Spättypus. Er ist hedonistisch, wagemutig und verführerisch, leidet aber zunehmend an Ennui und Lebensüberdruß. Seine Don Juaneske Unwiderstehlichkeit zeigt sich in folgender Schilderung:

»That man has been the ruin of hundreds, if not in fact, in thought. He brings an atmosphere of sensuality wherever he goes, and all must breathe it; even the most virtuous are contaminated. I have felt the pollution myself. If the woman is seventy she will look pleased and coquette if he notices her. The fascination is inexplicable!«⁴³²

Begriffe wie 'pollution' und 'contaminated' eröffnen den Tabudiskurs. Mikes Wirkung auf Männer wie Frauen aller Schichten und jeder Herkunft ist rätselhaft und unerklärbar. Selbst wenn er die Menschen schlecht behandelt, lieben sie ihn noch. Dabei sieht Mike keinesfalls gut aus, was seine Wirkung auf die Menschen nur noch rätselhafter macht. Sein Freund Frank Escott erklärt sich das Phänomen mit einer Art Magnetismus. Seine Wirkung auf andere Menschen ist auch Mike Fletcher selbst unerklärlich. Seine Außergewöhnlichkeit wird von Harding bestätigt, welcher der Meinung ist, dass Mike mit seinem Don Juanismus im falschen Jahrhundert geboren wurde. Der erreichte Zivilisationsstand mache das Abenteuer unmöglich, es gebe weder Duelle, noch ein Rapier im Hosenbund.⁴³³ Harding bezeichnet Mikes Leben als bloße Parodie eines anderen möglichen Lebens, in welchem er sogar Casanova hätte übertrumpfen können, denn er sei ein Genie und vereine die besten

⁴³⁰ Vgl. ebd., S. 221.

⁴³¹ Vgl. ebd., S. 244.

⁴³² Moore: Mike Fletcher, S. 4f.

⁴³³ Vgl. dazu auch das Aufsehen, welches das Rapier in *Spring Days* erregte.

Eigenschaften auf sich.⁴³⁴ Er könne reiten, schießen, Karten und Tennis spielen, sogar dichten, kurz: »He is the best man we have in the Temple.«⁴³⁵ Mike selbst glaubt, alles tun zu können, gar, über das Potential eines Napoleon oder Cäsar zu verfügen, was das Ausmaß seiner Eigenliebe, aber auch seinen verhinderten Heroismus verdeutlicht. Doch die Dummheit des 19. Jahrhunderts macht ihm das Leben zunehmend unerträglich. Er ist überzeugt, er wäre im 17. Jahrhundert besser aufgehoben, denn die utilitaristische Geistesarmut seiner Zeit verhindere eine Ausprägung seiner guten Anlagen.⁴³⁶ Trotz seines Charismas löst Mike in vielen Menschen widersprüchliche Empfindungen aus. So bezeichnet John Norton ihn als »dirty voluptuary«⁴³⁷ und auch Frank verabscheut Mikes verschwenderischen Umgang mit Frauen. Der freizügige Stil, in dem Mike von seinen Verhältnissen zu Frauen berichtet, bildete einen wesentlichen Kritikpunkt des Romans. So gibt er unumwunden zu, alle Frauen zu begehren.⁴³⁸ Diese sind für ihn völlig austauschbar: »it is the sex and not any individual woman that attracts me.«⁴³⁹ Die Sinnlichkeit seines Lebensstils spiegelt sich in Äußerungen wie:

»And I wondered what silken ankles moved beneath her skirts. My brain was on fire, and I was crazed; I thought I should never hold a lady in my arms. A lady! all the delicacy of silk and lace, high-heeled shoes, and the scent and colour of hair that a coiffeur has braided.«⁴⁴⁰

⁴³⁴ Vgl. Moore: Mike Fletcher, S. 81f.

⁴³⁵ Ebd., S. 82. Der Temple ist der Wohnort von John Norton, Mike Fletcher und Frank Escott. Er gilt als »island in the London sea« (ebd., S. 71), was im Zusammenhang mit dem von Moore gewählten Untertitel 'the seekers of oblivion' auf die Flucht aus den offiziellen gesellschaftlichen Strukturen verweist und somit als Kritik der viktorianischen Gesellschaft zu lesen ist. Mike und Frank geben den *Pilgrim* heraus, eine Zeitschrift »devoted to young men, their doings, their amusements, their literature and their art« (ebd., S. 7). Wie die Zeitschrift dokumentiert auch der Roman das Leben junger urbaner Männer in einer bestimmten historischen Epoche und kann so als Zeitdokument gelesen werden. Sie arbeiten und leben in einer männlich-autarken Umgebung, die entschieden geistig geprägt ist, womit wie bei John Norton eine Gegenwelt zur weiblich geprägten, intellektuell armen Mittelklassegesellschaft etabliert wird. Der friktionale Bezug zeigt sich darin, dass Moore selbst 1889 im Temple wohnte, wie viele andere Autoren, darunter Arthur Symons, William Butler Yeats und Havelock Ellis (vgl. Frazier, Adrian: *George Moore, 1852-1933*. New Haven u.a. 2002, S. 185).

⁴³⁶ Vgl. Moore: Mike Fletcher, S. 294.

⁴³⁷ Ebd., S. 7.

⁴³⁸ Vgl. ebd., S. 13.

⁴³⁹ Ebd., S. 14.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 20.

Moore evoziert Erotik, indem er sinnliche Wahrnehmungen beschreibt. Dies gelingt ihm durch Referenzen auf Stoffe wie Seide und Spitze sowie den Duft der Haare. Nichtsdestotrotz werden die Grenzen deutlich, vor denen Moore halt macht. So will Mike von seiner ersten Affäre berichten, die einer gewissen Komik nicht entbehrt: Er wird von einer Dame überrascht, als er eine Statue küsst (zugleich Zeichen der dandyesken Ästhetisierung der Liebe). Diese fragt ihn, ob er es bereue, dass diese Statue keine echte Frau sei, legt dann einen Arm um ihn, küsst ihn und schlägt anschließend vor, dass sie sich hinsetzen.⁴⁴¹ Berücksichtigt man den Ruf Mike Fletchers als Don Juan, so lässt sich annehmen, dass die Begegnung hier keineswegs endete, dennoch bricht der Bericht hier ab.

Mike kann aufgrund seiner Erfahrungen nicht an die Tugend glauben. Er hat den Schleier des damit assoziierten Tabus gelüftet und durch seine Taten Aufklärung erlangt. Sein Schicksal entzündet sich schließlich an der Begegnung mit Lily Young, einem Mädchen, das soeben ihr Kloster verlassen hat. Er glaubt, sie zu lieben, um so mehr und vielleicht nur, da sie ihn als einzige zurückweist. Ihre Keuschheit und Reinheit führen ihm seine eigenen Sünden beschämend vor Augen.

Unmoralisch erscheint Mike Fletcher zudem, da er sich wie Lewis Seymour von den Frauen aushalten lässt, die seiner Schönheit verfallen. Er schämt sich keineswegs dafür, sondern ist stolz darauf, etwas aus seinem Leben gemacht zu haben. Diese Anmaßung dürfte den zeitgenössischen Lesern, die vom viktorianischen Ethos der Arbeit und des Fleißes geprägt waren, besonders bitter aufgestoßen sein, denn Mike Fletcher tut nichts, außer ab und zu einige Artikel zu schreiben:

»Here am I --- a poor boy from the bogs of Ireland --- [...] I have made myself what I am. ... I get the best of everything --- women, eating, clothes; I live in beautiful rooms surrounded with pretty things. True, they are not mine, but what does that matter? [...] How pleasant it is to have money! [...] Sometimes I don't get any presents; women seem as if they were going to chuck it up, and then they send all things --- money, jewelry, and comestibles. I am sure it was Ida who sent that hundred pounds. What should I do if it ever came out? But there's nothing to come out. I believe I am suspected, but nothing can be proved against me.«⁴⁴²

⁴⁴¹ Vgl. ebd., S. 21.

⁴⁴² Ebd., S. 64f.

Der letzte Satz zeigt deutlich, dass es sich für einen Mann keinesfalls geziemt, sich derart aushalten zu lassen. Die Rollenverteilung war im viktorianischen Zeitalter klar geregelt: Die Frau hatte das Heim zu verantworten, welches dem Mann, der für den Wohlstand arbeitete, einen sicheren Rückzugsort bot. Empörend ist vor allem Mikes Kaltblütigkeit, mit der er beispielsweise das Erbe einer seiner Gönnerinnen antritt. Er spricht zu den Wandgemälden: »you old fools, you laboured only to make a gentleman of an Irish peasant. Yes, you laboured in vain, my noble lords --- [...] Without labour, without ache, I possess the result of all your centuries of labour.«⁴⁴³ Die zentralen viktorianischen Werte von Eifer und Fleiß werden von Mike verhöhnt. Dieser kommt zwar aus armen Verhältnissen, hat jedoch ein angeborenes Verständnis von Raffinesse und Eleganz.⁴⁴⁴ Damit bestätigt er das Diktum, dass man kein Dandy werden kann, sondern vielmehr als ein solcher geboren wird.

Mikes Hedonismus ist grenzenlos: »He desired all amusements, to know all things, to be loved by every one; and longing for new sensations of life«.⁴⁴⁵ Er sucht nach Erkenntnissen und missachtet infolgedessen moralische Grenzen. Diese Missachtung der Konventionen spiegelt sich auch im Programm des *Pilgrim* - einer von den Freunden herausgegebenen Zeitschrift - worin alles, was die Welt achtet, verachtet und jenes, was die Welt verworfen hat, hochgelobt wird.⁴⁴⁶ Damit befolgen sie die Maxime des Dandys, immer das Gegenteil des von ihm Erwarteten zu tun. Mike wird überdies von dem Verlangen geleitet, das zu tun, wovon andere Menschen nur träumen, es aber nicht zu tun wagen - sei dies nun aus Scham oder Bescheidenheit motiviert.⁴⁴⁷ Seine Originalität zeigt sich auch, als er in ein politisches Amt berufen wird. Dort verblüfft er durch seine Paradoxa und bringt mutig Themen ein, an die niemand anderes zu rühren wagt. In seinem gesteigerten Selbstbewusstsein, dem fortwährenden Streben nach neuen Erfahrungen und seiner moralischen Perversion vereint Mike Fletcher die Eigenschaften des dekadenten Dandys auf sich.⁴⁴⁸ Sein

⁴⁴³ Ebd., S. 229.

⁴⁴⁴ Vgl. ebd., S. 19f.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 39.

⁴⁴⁶ Vgl. ebd.

⁴⁴⁷ Vgl. ebd., S. 202.

⁴⁴⁸ Vgl. Erbe: Der moderne Dandy, S. 29.

Dandysmus enthüllt sich auch in einer von ihm geplanten Artikelreihe namens "Lions of the Season", was eine Art Dandy-Panoptikum darstellen soll und worin er sich am Rhythmus Gautiers orientieren will.⁴⁴⁹ In seiner äußeren Erscheinung gibt er sich dandystisch geschmackvoll. Er wird wiederholt als »toff«⁴⁵⁰ bezeichnet und erscheint, trotz seiner niederen Herkunft, wie ein Gentleman.⁴⁵¹ Noch im Freitod enthüllt sich Mikes Dandysmus, denn er rasiert sich zuvor und kleidet sich so, als würde er auf eine fashionable Soirée gehen. Das saubere und elegante Aussehen ist Ausdruck der geistigen Klarheit und Zuversicht, mit der Mike dem eigenen Tod entgegentritt. Die positiv belegten Attribute verweisen zudem darauf, dass er bereitwillig in den Tod geht und einer Gesellschaft entsagt, die ihm keine Entfaltungsmöglichkeiten bietet, da sie jegliche Eleganz und Würde verloren hat. In dieser freiwilligen Flucht aus dem Leben opponiert er gegen die, die viktorianische Gesellschaft prägende, calvinistische Ethik, in welcher das Individuum sein Leben nutzen soll, um sich als tugendhaft zu erweisen, um so nach dem Tod in den Himmel zu gelangen. Mikes unmoralisches Verhalten äußert sich auch in seiner Abkehr vom Journalismus - und damit der Tugend der Arbeit - und der Hinwendung zum Kartenspiel, das ihm das Zehnfache seines journalistischen Einkommens einbringt.⁴⁵²

Wenngleich Mike über gute Anlagen verfügt, so lässt sein rastloses Temperament doch nicht zu, dass sich diese entwickeln.⁴⁵³ Dies führt letztlich zu seinem Scheitern, da er sich nie für einen definitiven Weg entscheiden kann. Die Unvereinbarkeit seiner Ideale mit der Realität zeigt sich beispielhaft an den Kurtisanen, die in Paris wie im antiken Griechenland stilvoll, reich und verdorben waren, in England jedoch nur arm, dumm und nahezu tugendhaft sind.⁴⁵⁴

Nachdem Mike sein Erbe in Berkshire angetreten hat, langweilt er sich schnell in diesem Luxus. Seine Gedanken kehren immer wieder zu Lily zurück und er findet sie schließlich in Nizza, wo sie kurz darauf stirbt. Nach ihrem Tod geht Mike für eine Weile in den Orient, um der modernen

⁴⁴⁹ Vgl. Moore: Mike Fletcher, S. 42.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 105.

⁴⁵¹ Vgl. ebd., S. 229.

⁴⁵² Vgl. ebd., S. 23.

⁴⁵³ Vgl. ebd.

⁴⁵⁴ Vgl. ebd., S. 42.

Zivilisation, die in ihm nur noch Ennui weckt, zu entfliehen. Nach einem Jahr kehrt er wieder nach London zurück. Dort muss er erkennen, dass seine magische Wirkung auf die Menschen verschwunden ist und ihm nun ein gewisser böser Anstrich eigen ist, den er zuvor an alten Wüstlingen beobachtet hatte.⁴⁵⁵ Der Lebensüberdruß überwältigt ihn nun vollständig. Mike gelangt zu der Überzeugung, dass ein Mann entweder eine Frau oder zur Religion finden müsse, um glücklich zu sein. Diese zwei Möglichkeiten sieht er in seinen Freunden Frank Escott und John Norton verwirklicht. Da Mike auch nicht in der Lage oder willens ist, sein Leben anderweitig zu füllen, sei es mit Arbeit oder einer sonstigen Leidenschaft, für die es sich zu leben lohnte, wählt er schließlich den Freitod. Die Laster, die ihm früher noch Ablenkung brachten, widern ihn nur noch an: »[H]e had eaten from the fruit of knowledge«⁴⁵⁶ bezieht sich in der Evokation des Paradiesapfels auf die Überschreitung von Erkenntnistabus. Mike ist in Bereiche vorgedrungen, die Menschen nicht überschreiten sollten, hat alles ausprobiert und hinterfragt und so die Sinnlosigkeit des Lebens entdeckt. Die moderne aufgeklärte Gesellschaft, in der die Welt rationalisiert wird, erscheint so als Nährboden für Pessimismus und Depression. Insofern stellen die moralischen Grenzen, die Mike grundsätzlich und bereitwillig überschritten hat, einen Garanten für die Wahrung von Geheimnissen und Nichtwissen dar, der das Überleben der Gesellschaft sichert. Seinen Erkenntnisgewinn teilt Mike gern mit anderen, wobei ihm von Seiten des Erzählers Korruption vorgeworfen wird, was darauf hindeutet, dass das Streben nach Erkenntnis tabuisiert war. Als sich Mike für einige Zeit auf John Nortons Landsitz einquartiert, freundet er sich mit dessen Nachbarn an, einem jungen Mann und seinen drei Schwestern. Mikes unmoralisches Wesen zeigt sich hier deutlich: »He felt his power; and by insidious intimations, by looks, words, projects for pleasure, presents, practical jokes, books, and talks about books, he proceeded joyously in his corruption of the entire household.«⁴⁵⁷ Insbesondere die Bücher verweisen darauf, dass die Korruption auch geistiger Natur ist und auf einer Transgression von Erkenntnisgrenzen beruht. Dies zeigt sich auch an den Besuchen, die Mike einer alten Dame regelmäßig abstattet. Er bringt ihr fortwährend französische Romane, deren Zwielfichtigkeit darin deutlich wird, dass die Dame sich über die Vorstellung amüsiert, wie sich ihre Freunde nach ihrem

⁴⁵⁵ Vgl. ebd., S. 258.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 262.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 131f.

Tod das Vorhandensein dieser Romane, die in ihrem Realismus als unmoralisch galten, in ihrer Wohnung erklären werden.⁴⁵⁸

Mike scheitert letztlich an seinem grenzenlosen Egotismus. Dieser zeigt sich nicht nur in seinem willkürlichen Umgang mit Menschen, beispielsweise den Frauen, die er wie Zigaretten verbraucht,⁴⁵⁹ sondern auch an dem Umstand, dass er erst, als er von Lilys Krankheit hört, zum ersten Mal vergisst, an sich selbst zu denken.⁴⁶⁰ Mikes Depression führt der Erzähler schließlich darauf zurück, dass es diesem nicht gelungen sei, sich selbst zu verlieren - in der Familie oder der Religion. Mit der Behauptung, sein Selbstmord sei ein bewusster Akt, für den er sich in völliger geistiger Klarheit entschieden habe, will Mike vermeiden, dass man - wie in solchen Fällen üblich - geistige Verworrenheit als Grund angibt. Eine derart klare Negation des Lebens schien Moore dann aber wohl doch zu gewagt, denn der Erzähler weist vermehrt darauf hin, dass Mike krank beziehungsweise verrückt ist, da geistiger oder körperlicher Verfall die üblichen Strafen sind, welche dekadente Figuren in der Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts für ihre Sünden erleiden.⁴⁶¹

Die unzulässige Grenzüberschreitung dieser Darstellung zeigt sich in den Reaktionen auf den Roman. Mike Fletcher galt dem Kritiker Harry Thurston Peck als widerwärtiger Protagonist, der sich sein Leben nach einer äußerst grässlichen Szene von hoffnungsloser und erschreckender Einkehr nehme.⁴⁶² Der Freitod ist das deutlichste Zeichen der Freiheit und Autonomie des Menschen und somit auch ein Symbol für die dandystische Unabhängigkeit. Überdies spiegelt sich in dieser Darstellung die Pathologisierung des Helden, denn eine geistige Erkrankung, die sich äußerlich in abweichendem Verhalten ausdrückt, galt im 19. Jahrhundert lange Zeit als Hauptursache des Suizids.⁴⁶³ In dieser Entsagung des Lebens spiegeln sich zugleich Kritik und Verachtung einer Gesellschaft, die als nicht lebenswert erscheint. Es handelt sich dabei um einen »radikale[n]

⁴⁵⁸ Ebd., S. 146.

⁴⁵⁹ Vgl. ebd., S. 262.

⁴⁶⁰ Vgl. ebd., S. 204f.

⁴⁶¹ So bekennt Mike: »As long as I can remember, I have had these fits of depression, but now they never leave me; I seem more than ever incapable of shaking them off.« (ebd., S. 277). Der Erzähler spricht bezüglich Mikes Depression explizit von einer »disease« (vgl. ebd., S. 263, 264, 270).

⁴⁶² Vgl. Peck, Harry Thurston: *The personal equation*. New York u.a. 1898, S. 97.

⁴⁶³ Vgl. Lange, Dirk: *Warum will Frankensteins Monster sterben? Selbstmord im englischen Roman des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 2005, S. 58.

Kommunikationsabbruch«,⁴⁶⁴ eine absolute Negation des Seins, die naturgemäß einem Tabu unterliegt, da sie die gesellschaftliche Existenz in ihrer Grundstruktur bedroht. Der Selbstmörder gilt als überempfindlich, schwach und antisozial. Seine Tat wird als »Aggression gegen die soziale Harmonie«⁴⁶⁵ begriffen. Infolgedessen bezeichnet Peck die letzten zwanzig Seiten als das Scheußlichste in der ganzen Literatur, »after reading which one feels for the moment that life itself is a loathsome thing, pregnant with shame and nameless evil.«⁴⁶⁶ Der Kritiker Forrest Reid urteilt ähnlich: »The atmosphere of the novel [...] is disagreeably tainted with perversity. [...] The dull lights of vulgarity, sensuality, and vice, float over everything [...] The characters are [...] never agreeable«.⁴⁶⁷ Moores Schilderung der Grausamkeit der Existenz wurde von den Kritikern deutlich verurteilt, was zeigt, dass sie den literarischen Konventionen widersprach. Peck recurriert zudem auf den Umstand, dass der Roman die verschiedenen Typen maskuliner Existenz seiner Zeit darstellt. Er hofft, dass dem nicht so sei und meint, die Männer würden höchstens die »most unpleasant phases«⁴⁶⁸ des Londoner »bounder«⁴⁶⁹ repräsentieren. Damit wird die Inakzeptabilität des Lebensstils der dekadenten Boheme deutlich. Die zahlreichen Friktionen verweisen jedoch auf den realistischen Bezug der Schilderungen. So stammt Mike wie Moore selbst aus Irland. Wie dieser war er eine Zeit lang in Frankreich, um dann nach Irland zurückzukehren, wo er sich schrecklich langweilte und zu reiten und zu jagen anfang. Wie Moore geht Mike nach dem Tod seines Vaters nach London.⁴⁷⁰ Er hat einige Gedichte dabei und auch Moore begann seine Karriere mit zwei Gedichtbänden. Mike arbeitet anschließend an zwei Komödien, Moore schrieb ein Theaterstück. Beide waren journalistisch tätig. Als Moore nach London kam, wohnte er bei seinem Bruder Augustus und arbeitete an dessen

⁴⁶⁴ Gantke, Wolfgang: "Selbstmord - Ein Tabu auch in außereuropäischen Religionen?" In: Brudermüller, Gerd (Hg.): *Suizid und Sterbehilfe*. Würzburg 2003, S. 35-56, hier S. 41.

⁴⁶⁵ Steinvorth, Ulrich: "Über den Selbstmord." In: Brudermüller: *Suizid und Sterbehilfe*, S. 57-80, hier S. 60.

⁴⁶⁶ Peck: *The personal equation*, S. 111.

⁴⁶⁷ Reid: *The Novels of George Moore*, S. 207.

⁴⁶⁸ Peck: *The personal equation*, S. 96.

⁴⁶⁹ Ebd.

⁴⁷⁰ Vgl. Moore: *Mike Fletcher*, S. 26.

Zeitschrift *The Hawk* mit,⁴⁷¹ während Mike am *Pilgrim* mitarbeitet. Friktionale Bezüge finden sich auch in Mikes Überzeugung, dass der Verzicht auf Fortpflanzung das einzig Gute sei, was man im Leben tun könne.⁴⁷² Zu erwähnen sei noch eine Stelle, an welcher der Erzähler, welcher ansonsten auktorial agiert, schreibt: »Like us all, John loved to talk sensuality«.⁴⁷³ In diesem Eintreten des Erzählers in die diegetische Ebene und unter Berücksichtigung der anderen zahlreichen friktionalen Verwebungen, ist auch diese Bemerkung als Friktion zu deuten. Weitere Hinweise finden sich in den Behauptungen, Mike Fletcher sei nach Moores Bruder Augustus modelliert - dem Moore den Roman auch gewidmet hatte -, Frank Escott nach Colvill Bridger und John Norton nach Edward Martyn - beides Freunde von Moore.⁴⁷⁴

Moore selbst empfand den Roman bald als schlecht und überarbeitete ihn nie.⁴⁷⁵ Im Vorwort zu *Impressions and Opinions* erinnerte er daran, dass ihn der Roman *Spring Days* sowie dessen Nachfolger, »its name we fear to pronounce«,⁴⁷⁶ dem Missfallen der Öffentlichkeit ausgesetzt hatte. Dies zeigt deutlich, dass Moore *Mike Fletcher* aus seinem Gedächtnis löschen wollte. Die wenigen Kritiken, die nach der Publikation des Romans erschienen, waren vernichtend. Der *Spectator* bezeichnete das Thema des Romans als »repulsive«.⁴⁷⁷ Forrest Reid verurteilte ihn 1909 in der *Westminster Review* als »very unpleasant and perverse«.⁴⁷⁸ Die Darstellung des dekadenten Lebensstil und des Überdrusses an der Welt widersprach somit offensichtlich den literarischen Konventionen. Die Kritiker blieben verhaltend allgemein, so dass präzise Kritikpunkte schwer zu identifizieren sind. Moore baut jedoch mithilfe der Figur Harding eine Metakommunikation in den Roman ein, in welcher die literarischen Konventionen thematisiert werden. In einem Gespräch über den englischen Roman sagt dieser:

⁴⁷¹ Vgl. Morgan, Charles: *Epitaph on George Moore*. London 1935, S. 11.

⁴⁷² Vgl. Moore: *Mike Fletcher*, S. 128.

⁴⁷³ Ebd., S. 124 (Hervorhebung der Autorin.)

⁴⁷⁴ Vgl. Elwin: *Old Gods Falling*, S. 79.

⁴⁷⁵ Vgl. Gerber: *George Moore on Parnassus*, S. 258.

⁴⁷⁶ Moore: *Impressions and Opinions*, S. v.

⁴⁷⁷ Zitiert nach Langenfeld: *George Moore*, S. 35.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 87.

»in her [the English novel] immorality we find the reason for all this bewildering outcry against the slightest license in literature. Strange that in a manifestly impure age there should be a national tendency towards chaste literature. [...] the novel is the rag in which this leper age coquets before the mirror of its hypocrisy, rehearsing the deception it would practise on future time.«⁴⁷⁹

Es sei zudem nicht die Literatur, sondern das Leben, welches die Menschen beeinflusse und korrumpiere.⁴⁸⁰ Harding verweist auf die Heuchelei der Epoche, die Reinheit predige, aber zutiefst verdorben sei. Die Literatur erscheint als Sündenbock und Projektionsfläche allen Übels.

Die von Moore praktizierte Vorgehensweise, Tabuisiertes nur anzudeuten, um im Leser einen Reflexionsprozess in Gang zu setzen, der diesen selbst zur Grenzüberschreitung führt, ist auch in diesem Roman zu beobachten. So berichtet Franks zukünftige Frau, Lizzie Baker, von vergangenen Affären. Nachdem er um ihre Hand angehalten hat, klagt sie: »Oh, no; if you had known me before I went wrong.«⁴⁸¹ Sie berichtet von Männern, die sie in ihren Räumen besucht hatte und die ihr einen Drink gaben: »she didn't like the beastly stuff; and then she didn't know what she did.«⁴⁸² Hier wird eine direkte Benennung des Geschehens vermieden, die Rede bricht ab, doch gerade durch das Ungesagte wird das Gemeinte deutlich. Das Fehlverhalten wird durch den Alkohol entschuldigt. Lizzie betrachtet ihre Erfahrung als Fehltritt, wodurch ihr Verhalten als unmoralisch markiert ist. Sie kann nun kein »honest little girl«⁴⁸³ mehr sein, womit voreheliche Enthaltensamkeit als Norm definiert wird. Franks Beziehung zu dem Barmädchen Lizzie stellt überdies selbst einen Tabubruch dar, da es sich um eine unstandesgemäße Beziehung handelt. Dementsprechend weigert sich Lizzie zunächst, Frank zu heiraten, da seine Familie dies sicherlich nicht begrüßen und Lizzie nicht empfangen würden. Frank zeigt sich davon unbeeindruckt, sein romantisches Gefühl der wahren Liebe dominiert und er ist davon überzeugt, dass sie alle Schwierigkeiten meistern werden, solange sie nur zusammen sind. Auch Mike akzeptiert die Verbindung

⁴⁷⁹ Moore: Mike Fletcher, S. 55.

⁴⁸⁰ Vgl. ebd.

⁴⁸¹ Moore: Mike Fletcher, S. 106.

⁴⁸² Ebd., S. 107.

⁴⁸³ Ebd., S. 106.

nicht. Er hält Frank für verrückt, »that slut of a barmaid«⁴⁸⁴ geheiratet zu haben und weigert sich, beide auf seinen Landsitz einzuladen, da ihn Lizzie in den Augen der Nachbarn bloßstellen würde.⁴⁸⁵

An anderer Stelle geht Moore etwas weiter und schildert eine versuchte Vergewaltigung Mikes an Lily. Auch diese Szene ist von Aussparungen geprägt, die auf den Tabucharacter des Vorgangs verweisen. Lily besucht Mike in seinem Apartment, macht ihm jedoch klar, dass sie ihn nicht liebt. Als sie gehen will, stellt er sich zwischen sie und die Tür. In Mikes Beschreibung als einen gefährlichen, bösen Hund verweist Moore auf seine animalischen Triebe und aggressive Sexualität.⁴⁸⁶ Lilys heftige Reaktionen verweisen auf einen Kampf: »her face flamed with a passion he was unprepared for, and her eyes danced with strange lights. Few words were spoken, only a few ejaculatory phrases such as 'How dare you?' 'Let me go!' she said, as she strove to wrench her arms from his grasp.«⁴⁸⁷ Wenngleich die Handlung nur punktuell wiedergegeben wird, so ergibt sich doch ein ausreichend klares Bild der Gewalt.

v. Mildred Lawson: Versuch einer Emanzipation

1. New Woman und Femme dandy

Mildred Lawson aus der gleichnamigen Erzählung ist ein junges Mädchen, das nach der Begegnung mit Mrs. Fergus, einer emanzipierten Frau und Prototyp der New Woman, die in Oxford studierte, nach Unabhängigkeit und Selbstverwirklichung strebt.⁴⁸⁸ Mrs. Fergus erklärt Mildred, dass die Ehe nicht die einzige Form der Existenz für eine Frau sei. Infolgedessen löst Mildred ihre Verlobung auf, um Künstlerin zu werden. Sie fürchtet, dass die Ehe ihr alle Möglichkeiten der Selbstverwirklichung verschließen wird und ein Leben voller Monotonie garantiert: »Year after year the same thing,

⁴⁸⁴ Ebd., S. 118.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 231.

⁴⁸⁶ Vgl. ebd., S. 29.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 30.

⁴⁸⁸ Moore verwendet in dieser Geschichte den Begriff der New Woman, es wird sich jedoch zeigen, dass viele der Charakterzüge Mildreds denen der Femme dandy entsprechen. In die Gestaltung des Typs fließt überdies die dämonische Femme fatale ein, der Typus des Vamps, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den des byronischen Helden ablöste, welcher wiederum oftmals als dandyhafter Teufel oder Vampir modelliert war (vgl. Praz: Liebe, Tod und Teufel, S. 183, 187).

seeing Alfred go away in the morning, seeing him come home in the evening.«⁴⁸⁹ Mildred sucht einen Sinn im Leben: »She wished to live for something; she wished to accomplish something«.⁴⁹⁰ Die Ehe wird als unausweichlich angesehen, was die konventionellen Erwartungen verdeutlicht, die an Mildred gestellt werden: »There was something in life which forced all girls into marriage, with their will or against their will. Marriage, marriage, always marriage always the eternal question of sex, as if there were nothing else in the world.«⁴⁹¹ Diese Existenz wird von Mildred jedoch als entwürdigend empfunden, da die Frau so lediglich dem Mann diene und sich selbst nicht verwirklichen kann: »There was a nobler purpose in life than keeping house for a man.«⁴⁹² Mildred strebt nach künstlerischem Erfolg, um sich keinem Mann unterwerfen zu müssen. Fortan erklärt sie, für die Ehe nicht geschaffen zu sein und ihre Freiheit nicht aufgeben zu können. Ihr Verlobter macht Mrs. Fargus für diese Entscheidung verantwortlich und fordert: »Women like Mrs. Fargus ought to be ducked in the horse-pond. They're a curse.«⁴⁹³ Dies zeigt, dass die New Woman insbesondere von den Männern als bedrohlich wahrgenommen wurde, da sie die für das viktorianische Zeitalter so wichtige, traditionelle Familienstruktur bedrohte.

Mildred entwickelt sich im Verlauf des Romans zu einer egotistischen und böartigen jungen Frau. Obwohl sie sich der Heirat verweigert, möchte sie, dass sich die Männer in sie verlieben und manipuliert diese gezielt. Ihre Gefühlskälte spiegelt ihre dandystische Erhabenheit über die profane Lust und damit ihre intellektuelle Überlegenheit. Die Ausnahmestellung einer solchen Existenz zeigt sich in einem Vergleich mit einem Bild von Greuse, den der Erzähler in dandystischer Manier anstellt: »Of course, no such girl had ever existed or could exist, those melting eyes and the impossible

⁴⁸⁹ Moore: Celibates, S. 8.

⁴⁹⁰ Ebd.

⁴⁹¹ Ebd., S. 9.

⁴⁹² Ebd.

⁴⁹³ Ebd., S. 14.



"Innocence" (ca. 1790)
von Jean-Baptiste Greuse (1725-1805)

innocence of that mouth! It was the soul of a courtesan in the body of a virgin.«⁴⁹⁴ Die beschriebene Unmöglichkeit dieser Existenz verweist auf Mildreds Unnatürlichkeit und Ausnahmestellung. Die verführerische Seele in einem unschuldigen Körper evoziert Ruchlosigkeit und diabolisches Treiben. Mildreds dandystische Gefühlskälte zeigt sich anlässlich des Todes von Ralph, einem Maler, der sich in sie verliebt hatte. Während dieser im Sterben liegt, fühlt sie nichts, ihre Augen und ihr Herz sind trocken und doch sehnt sie sich nach Gefühlen:

»she wanted to feel. She wanted to love; if her brother were to die tomorrow, she didn't believe she would really care. It was terrible; if people only knew what she was like they would look the other way when she passed down the street.«⁴⁹⁵

Die Ächtung der anderen ist eine Form der Strafe, die sie aus der Gemeinschaft ausschließen würde. Somit wird deutlich, dass Mildred in ihrer Kaltherkigkeit ein Tabu überschreitet, indem sie sich den Erwartungen verschließt, die an die fürsorgende viktorianische Mittelklasse-Frau gestellt wurden. Die Tabuüberschreitung zeigt sich auch in der Kritik der Zeitschrift *Bookman*, die vom »diseased egoism«⁴⁹⁶ Mildred Lawsons sprach, womit sie sogleich pathologisiert wird. Ralphs Geliebte erkennt Mildreds böartigen Charakter sofort: »I read you in the first glance, one glance was enough, your eyes tell the tale of your cunning, mean little soul. Perhaps you sometimes try to resist, may be your nature turns naturally to evil.«⁴⁹⁷ Mildreds falsches Wesen zeigt sich auch in ihrem

⁴⁹⁴ Ebd., S. 47.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 55.

⁴⁹⁶ Anonymus: *Celibates (Bookman)*, S. 114.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 58.

Kuss mit ihrem nächsten Verehrer Morton: »She gave her lips easily, with a naturalness that surprised and deceived him.«⁴⁹⁸ Sie berichtet ihm zudem von Ralphs Tod, doch diese Geschichte ist von Lügen völlig entstellt. Mildreds Freundin Cissy kündigt ihr aufgrund der konstanten Täuschungen und da es Mildred scheinbar Freude macht, das Leben anderer zu zerstören, die Freundschaft:

»She had thrilled at the thought that she could make a man so unhappy. His grief was wonderful to witness, and involuntary remarks had escaped her admirably designed to draw it forth, to exhibit it; she was sorry for him, but in the background of her mind she could not help rejoicing; the instinct of cruelty would not be wholly repressed. [...] she was complex and artificial.«⁴⁹⁹

Auch Morton entfremdet sich schließlich von Mildred. Er hatte sie mit den Delacours bekannt gemacht, die ihr den Eintritt in die Pariser High Society ermöglichten. Morton durchschaut Mildred:

»'What a vanity, only a vanity; but what a delicious and beautiful vanity.' [...] She appeared in that instant as a toy, a trivial toy made of coloured glass; and as a maleficent toy, for he felt if he played with it any longer that it would break and splinter in his fingers. 'As brilliant, as hard, and as dangerous as a piece of broken glass.'«⁵⁰⁰

Dieser Vergleich mit zerberstendem Glas, das verletzt, verdeutlicht die Gefühlskälte und Skrupellosigkeit Mildreds. Obwohl sie sich zu Morton hingezogen fühlt, empfindet sie den Drang, sich von ihm zu lösen, den sie zuvor auch bei Ralph verspürt hatte. Es ist ein mysteriöser, okkultes Einfluss, den sie weder erklären noch kontrollieren kann. Sie fühlt sich dagegen zu dem Leben hingezogen, das ihr die Delacours eröffnen, eines voller Vergnügungen in der besten Gesellschaft. Dort fühlt sie sich erstmals in ihrem Leben wohl. Diese fashionable Gesellschaft bildet die natürliche Umgebung der Femme dandy, hier kann sich Mildred völlig frei entfalten, denn ihr Charakter deckt sich mit dem Schein dieser Gesellschaft. Überdies garantiert sie ihr ein Publikum, das sie immer benötigt.⁵⁰¹ Mildred wird in

⁴⁹⁸ Ebd., S. 77.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 104.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 83.

⁵⁰¹ Moore: In Single Strictness, S. 153.

der High Society gefeiert. Ihr Bruder zeigt sich darüber sehr schockiert, gilt M. Delacour doch als radikaler Sozialist und Spekulant. Zudem ist er Herausgeber der Zeitschrift *Voix du Peuple*,⁵⁰² für die auch Mildred schreibt und die Alfred als »shocking paper«⁵⁰³ bezeichnet. In einem Gespräch mit ihrem Bruder offenbart sich Mildreds zunehmende Falschheit, denn dieses »offered an excellent opportunity for acting, and Mildred was only happy when she could get outside herself [...] and when Harold was not looking she allowed her malicious eyes to say what she was really thinking.«⁵⁰⁴ Hier zeigt sich, dass Mildred gern in Rollen schlüpft, um ihrem Selbst zu entkommen. Sie flüchtet vor sich selbst. In ihrem Bedürfnis, in den anderen Erstaunen hervorzurufen, spiegelt sich ihr Dandysmus: »She was always aware of the effect of herself upon others, and she forgot a great deal of her disappointment in the pleasure of astonishing Harold.«⁵⁰⁵ Überdies erfährt Harold, dass Mildred zum Katholizismus konvertiert ist, was für ihn keine Frage des Glaubens, sondern lediglich eine der Sinne ist. In der Religion findet Mildred eine beruhigende Erfüllung, die ihr im menschlichen Miteinander verwehrt bleibt. Wenngleich sie ihrem Bruder in die Arme fallen möchte, so kann sie dies nicht: »an instinct stronger than her will forced her to continue improvising the words of her part, and it was her pleasure to provide it with suitable gesture, expression of face, and inflection of voice.«⁵⁰⁶ Dieser unidentifizierbare Instinkt verweist auf ein zentrales pathologisches Krankheitsbild der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts: die Hysterie. Ein unbestimmbares Etwas macht Mildred zu einer bösen, manipulativen und letztlich unglücklichen Frau. Die Pathologie spiegelt sich in ihren eigenen Gedanken, denn sie fragt sich selbst manchmal, »if she were really quite sane.«⁵⁰⁷ Der Erzähler spricht von Mesmerismus, der Manipulation einer unsichtbaren Flüssigkeit im Körperinneren.⁵⁰⁸ Den

⁵⁰² Unter dem Namen *La Voix du Peuple* erschien in Paris von 1849 bis 1850 eine sozialistische Tageszeitung.

⁵⁰³ Moore: *Celibates*, S. 106.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 90.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 98.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 91.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 92.

⁵⁰⁸ Vgl. ebd., S. 224. Zum Mesmerismus vgl. Monroe, John Warne: *Laboratories of Faith. Mesmerism, Spiritism, and Occultism in Modern France*. Ithaca u.a. 2008, bes. S. 64-94, hier S. 9.

Einfluss, den M. Delacour auf sie ausübt, erklärt sich Mildred selbst mit Hypnose.⁵⁰⁹ Mildreds Verhalten wird somit als fremdbestimmt charakterisiert und dadurch zugleich entschuldigt, da sie sich der Kontrolle M. Delacours nicht entziehen kann. Doch schon vor dieser Begegnung ist sich Mildred ihrer Andersartigkeit bewusst. Sie ist überzeugt, dass sie niemals jemanden lieben wird, zumindest nicht so, wie andere Frauen lieben.⁵¹⁰ Ihre Freundin Elsie bestätigt, dass Mildred ein seltsames und einzigartiges Mädchen ist.⁵¹¹ Sie hebt sich auch äußerlich von ihren Mitschülern ab. Im Gegensatz zum Klischee des armen Künstlers zeigt sich Mildred immer gut gekleidet. Ihre Kleidung ist unauffällig und zeigt doch, dass sie dafür viel Geld in fashionablen Geschäften ausgegeben hat.⁵¹² Mildred bemerkt, wie seltsam sie ist und dass sie sich nie verstanden hat, was zeigt, dass sie nie zu sich selbst gefunden hat. Das Leben bleibt ihr verwehrt, da sie nicht wie andere leben kann: »her way was not that of mankind.«⁵¹³ In diesen Pathologisierungen wird Mildred als hysterisch dargestellt. In der Diagnose der Hysterie enthüllt sich die Angst vor der intelligenten Frau und ihren Emanzipationsbestrebungen, welche das soziale Gefüge bedrohen.⁵¹⁴ Zu den bei Mildred zu beobachtenden Charakteristika dieser auch als »moral insanity«⁵¹⁵ bezeichneten Krankheit zählen »perverse Gefühlsreactionen mit raffinierter wollüstiger Grausamkeit [...] excessive[n] Phantasiewucherungen mit zahllosen Erinnerungsfälschungen oder mit der bewußten Tendenz zur Intrige und Heuchelei, zu Lug und Betrug.«⁵¹⁶ Die Bezeichnung 'moral insanity' zeigt, dass die Krankheit keinen rein medizinischen Diskurs eröffnete, sondern

⁵⁰⁹ Die Hypnose wurde von Mesmers Schüler Armand de Puységur entwickelt. Sie wurde Ende des 19. Jahrhunderts mit der Hysterie assoziiert, da der berühmte Arzt Jean-Martin Charcot die Hypnose zum Studium der Hysterie einsetzte. Auf Charcot geht auch die Verknüpfung der Hysterie mit der Sexualität zurück (vgl. Zilch-Purucker, Birgit: *Die Darstellung der geisteskranken Frau in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Melancholie und Hysterie*. Herzogenrath 2001, S. 117f).

⁵¹⁰ Vgl. Moore: *Celibates*, S. 104.

⁵¹¹ Vgl. ebd., S. 21.

⁵¹² Vgl. ebd., S. 35.

⁵¹³ Ebd., S. 104.

⁵¹⁴ Vgl. dazu Lamott, Franziska: *Die vermessene Frau: Hysterien um 1900*. München 2001.

⁵¹⁵ Ebd., S. 102.

⁵¹⁶ Zitat aus Binswangers 1904 erschienenen Monographie *Die Hysterie*, zitiert nach Lamott: *Die vermessene Frau*, S. 78f.

gesellschaftliche Implikationen hatte. Die Diagnose Hysterie diente der Abwertung der emanzipierten Frau, die sich den sozialen Erwartungen widersetzt. Moore folgt diesem Diskurs, indem er Mildred scheitern lässt. Ihr Unglück wurzelt letztlich in einem Mangel an Originalität, womit auch ihr Dandytum als gescheitert zu betrachten ist. Mildred hatte mit dem Malen begonnen, um sich selbst zu verwirklichen, nachdem Mrs. Fergus den Keim der Emanzipation in ihr gesät hatte. Schon dieser erste Schritt war also fremdverschuldet. Mildred glaubte, sich durch ihren Widerstand zur Ehe als etwas Besonderes hervorzutun. Im Zeichenunterricht folgte sie jedoch treu ihren Lehrern, was auf einen Mangel an Talent und Genie verweist, denn sonst hätte sie erkennen müssen, dass die Qualität der Lehre nicht gut ist, wie Morton ihr versichert hatte. Ihr Erfolg in der Pariser High Society ist schließlich auf den Einfluss M. Delacours zurückzuführen, so dass Mildred auch hier keineswegs unabhängig wirkt. Ihr Mangel an Originalität ist auf einen Mangel an Selbsterkenntnis zurückzuführen: Sie weiß nicht, was sie will und wer sie ist. Infolge dieser fehlenden Verbindung zu sich selbst ist Mildred unglücklich. Sie glaubt, dass sie irgendwann den Freitod wählen oder ins Kloster gehen wird.⁵¹⁷ Sie hat schlicht und einfach Angst davor, eine durchschnittliche Person zu sein. Da sie ihr gegenwärtiges Leben in den Selbstmord treiben würde, beschließt sie den Weg der Ehe letztlich doch auszuprobieren. Mildred ist übersättigt, da sie glaubt, alles im Leben ausprobiert zu haben, mit Ausnahme der Ehe. Sie ist davon überzeugt, dass ihr Leben gescheitert ist und dass es im Allgemeinen nur Ärger und Elend bereithalte. Sie erkennt, wie Mike Fletcher, dass man etwas finden müsse, für das es sich zu leben lohnt. Ihr Scheitern begründet sie mit einem Mangel an Leidenschaft, was sich in ihrer Enthaltensamkeit symbolisch ausdrückt. Mildred erkennt, dass in ihrem Herzen keine Leidenschaft für Gutes ruht. Die Erzählung endet in einer Zirkelstruktur. Wie am Anfang liegt sie ruhelos in ihrem Bett. Das Leben ist ihr unerträglich und sie hofft: »Give me a passion for God or man, but give me a passion. I cannot live without one.«⁵¹⁸ Hier enthüllt sich Mildreds gescheiterte Existenz als Femme dandy, denn der Dandy erhebt die Emotionslosigkeit zum Stilprinzip. Indem Mildred sich nach Leidenschaft sehnt, verwirft sie die dandystische Existenzmöglichkeit. Darin enthüllt sich eine deterministische Weltauffassung; Mildred bleibt trotz aller Rebellion

⁵¹⁷ Vgl. Moore: *Celibates*, S. 69. In der Neubearbeitung der Erzählung als "Henrietta Marr", erschienen in *In Single Strictness* (1922) wählt die Protagonistin schließlich den Freitod, nachdem der Comte (M. Delacours) sie nicht heiraten will.

⁵¹⁸ Moore: *Celibates*, S. 114.

in den Werten der Mittelklasse verhaftet, die der Frau eine passive Rolle zuschreiben. Dementsprechend wahrt sie trotz ihrer Bösartigkeit ihre Unschuld: »For her chastity was her one safeguard, if she were to lose that, she had always felt, and never more strongly than after the Barbizon episode, that there would be no safety for her. [...] an instinct told her so«. ⁵¹⁹ In Mildreds Keuschheit und Gefühlskälte spiegelt sich die Artifizialität ihres Charakters. Die Enthaltensamkeit ist Symbol ihrer Ablehnung der traditionellen Rolle der Frau, der Ehe und Mutterschaft und zugleich Zeichen ihrer Unabhängigkeit. ⁵²⁰

Der *Speaker* betrachtete die Geschichte um Mildred als unmoralisch, da sich diese trotz ihrer zahlreichen Abenteuer körperlich rein halte. Mildred Lawson sei »an odious minx, who is wholly unworthy of the art that has been employed in depicting her.« ⁵²¹ Darin zeigt sich die für die *Décadence*-Literatur typische Dämonisierung der Frau als Verkörperung des Bösen und der Perversion, die als *Femme fatale* als dekadent und entartet dargestellt wird. Die Grausamkeit der *Femme fatale* paart sich mit aggressiver Erotik und in dieser Virilität steht sie dem neurasthenischen Dandy der *Décadence* konträr entgegen. Diese Erotik spiegelt sich in Mildreds zu tief ausgeschnittenem Kleid und einem Buch, dessen Illustrationen Harold vor Scham erröten lassen. ⁵²² In ihrer körperlichen Unzugänglichkeit wahrt Mildred die Distanz der *Femme dandy*, die grausam ist, da sie die Männer lockt und doch zurückweist. Stuart Sherman bezeichnete sie dementsprechend als jungfräulichen Vampir und eine der verdorbensten und schädlichsten Kreaturen in der englischen Literatur. ⁵²³ James Huneker galt Mildred als »one of the three most disagreeable girls in modern fiction«. ⁵²⁴ Frankau bezeichnete die Geschichte schließlich als »disgracefully coarse«. ⁵²⁵ Es sei Moore gelungen, eine eigentlich gute

⁵¹⁹ Ebd., S. 92.

⁵²⁰ Vgl. dazu die *spinsterhood*-Bewegung im späten 19. Jahrhundert in England, in welcher Frauen mit ihrer Jungfernschaft gegen die weibliche Unterdrückung kämpften (vgl. Abbott: *A history of celibacy*, S. 249-256).

⁵²¹ Anonymus: *Fiction. Celibates (Speaker)*, S. 82.

⁵²² Vgl. Moore: *Celibates*, S. 90.

⁵²³ Vgl. Sherman, Stuart P.: "The Aesthetic Naturalism of George Moore." In: Ders.: *On Contemporary Literature*. New York 1917, S. 120-168, hier S. 148.

⁵²⁴ Zitiert nach Langenfeld: *George Moore*, S. 101.

⁵²⁵ Danby (Frankau): *Mr. George Moore's New Novel*, S. 106.

Geschichte zu zerstören, denn Mildred sei »nasty-minded«⁵²⁶ und keine Zölibatärin, da ihre unbändige Abenteuerlust instinktive Lüsterheit sei. Auf ein Tabu verweist Frankaus Referenz auf die nicht zitierfähige Passage, in welcher Morton über seine Gefühle zu Mildred sinniert.⁵²⁷ Diese Passage sei eine unvergleichliche Mischung aus kalter Sinnlichkeit und extremer Selbstsucht. Ein solches Schreiben sei unzulässig und überdies gebe es in dem Buch noch mehr solcher Passagen. Moore fehle es an Taktgefühl, seine Grobheit sei ekelerregend und »un-English«,⁵²⁸ womit wiederum auf Frankreich als Land der Immoralität verwiesen ist. Frankau kritisierte überdies Moores schroffen und ungeschulten Stil, der jedoch verzeihbar wäre, wenn der Autor »certain specified blemishes«⁵²⁹ ausgespart hätte. Zudem hätte Frankau in ihrem ursprünglichen Manuskript die anstößigste Passage des Buches zitiert, doch der Herausgeber weigerte sich, diese zu drucken »on the ground that no paper could possibly publish such passages!«⁵³⁰ Dies zeigt, wie stark sinnliche Beschreibungen tabuisiert waren. Frankau betonte, aktuelle Ereignisse hätten gezeigt, »that, whatever a man's ideas of code of morals may be, no amount of talent will save him from the necessity of living and writing with due regard to the conventions and decencies of English life.« Sie dürfte sich hier auf das Gerichtsverfahren gegen Oscar Wilde beziehen, der im Mai 1895 wegen Unzucht (Homosexualität) zu einer Haftstrafe verurteilt wurde. Moore könnte laut Frankau zu den wichtigsten Autoren seiner Zeit zählen, wenn nicht jede seiner Geschichten Sätze, Passagen und ganze Seiten enthielte, »which are simply - I apologize for the expression, but none other serves - gratuitously dirty.«⁵³¹ Der Vergleich mit Wilde, der nicht wegen

⁵²⁶ Ebd.

⁵²⁷ Es handelt sich vermutlich um die folgende Passage, in der Mildreds sinnliche Wirkung deutlich geschildert wird: »But memory of her delicate neck and her wistful eyes suddenly assailed him; he threw himself over on his pillow, aching to clasp the lissome mould of her body—a mould which he knew so well that he seemed to feel its every shape in his arms; his nostrils recalled its perfume, and he asked himself if he would destroy his picture, 'The Sheepfold,' if, by destroying it, he could gain her. For six months with her in Italy he would destroy it, and he would not regret its destruction. But had she the qualities that make a nice mistress? Candidly, he did not think she had. He'd have to risk that. Anyhow, she wasn't common like the others....« (Moore: *Celibates*, S. 83).

⁵²⁸ Danby (Frankau): Mr. George Moore's New Novel, S. 106.

⁵²⁹ Danby, Frank (Frankau, Julia): "Correspondence. "Celibates" and Mr. George Moore." In: *Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art* 80 (2076/10.08.1895), S. 174.

⁵³⁰ Vgl. ebd.

⁵³¹ Ebd.

literarischer, sondern aufgrund von persönlichen Vergehen verurteilt wurde, zeigt, wie leichtfertig Autor und Werk gleichgestellt wurden. Moores freizügiger Stil brachte nicht nur seine Bücher, sondern auch ihn selbst in Verruf. Dies liegt nicht zuletzt in den autobiografischen Bezügen seiner Romane begründet. So ist Mildred Lawson nach Pearl Craigie modelliert, die unter dem Pseudonym John Oliver Hobbes schrieb und Moores Eitelkeit verletzt hatte, nachdem sie seine Avancen zurückwies.⁵³² Moore selbst sei überdies in der Figur des Morton Mitchell porträtiert.⁵³³

2. Kunst und Moral

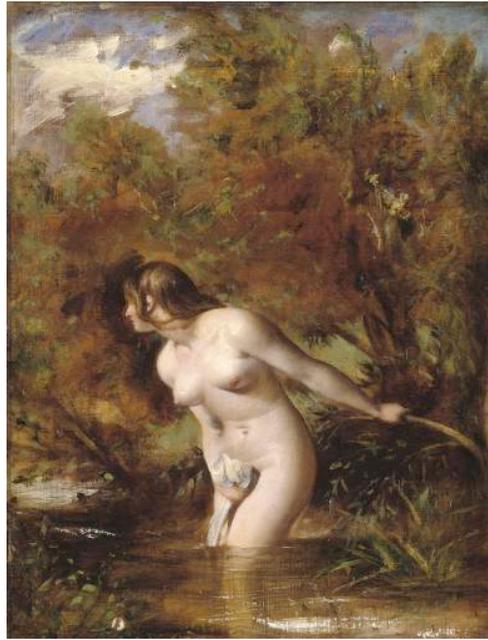
Das bereits in *A Modern Lover* thematisierte Tabu des künstlerischen Akts wird in "Mildred Lawson" erneut aufgegriffen. Die Prüderie, mit welcher der Kunst im viktorianischen Zeitalter begegnet wurde, zeigt sich in der Szene, in welcher Mildreds Freundin Cissy Ettys Gemälde *The Bather* kopieren will. Der Aufseher des Museums ermahnt Cissy, dass es ihm nicht gefalle, wenn solche Bilder kopiert werden, da dies Aufmerksamkeit auf den Akt ziehe. Noch weniger gefalle es ihm, wenn Frauen diese Kopien anfertigten. Cissy setzt sich letztlich durch, muss sich aber mit dem Bild in einen separierten Raum zurückziehen, »where she could pursue her nefarious work unperceived.«⁵³⁴ Die Verwendung des Wortes 'nefarious' (schändlich) verweist auf die Bewertung dieses Verhaltens als unmoralisch. Der Museumswächter, der im Auftrag des Staates handelt,

⁵³² Vgl. Frazier: George Moore, S. 230-238 sowie 250-252. Moore hatte mit Pearl Craigie einige Theaterstücke geschrieben, unter anderem *Journeys End in Lover's Meeting* (1894). Craigie diente zudem als Vorlage für Agate in Moores "Lui et elles" (1921) sowie der Evelyn Innes im gleichnamigen Roman (1898) (vgl. Harding, Mildred Davis: *Air-bird in the water: the life and works of Pearl Craigie (John Oliver Hobbes)*. Madison 1996, S. 68 und 239).

⁵³³ Vgl. Harding, Mildred Davis: *Air-bird in the water: the life and works of Pearl Craigie (John Oliver Hobbes)*. Madison 1996, S. 150.

⁵³⁴ Moore: *Celibates*, S. 19.

fungiert als Tabu- und Moralhüter, wodurch die staatliche Verankerung der Werte deutlich wird. Die Rolle des Staates als Autorität in Sachen Moral, und damit zusammenhängend der Kunst, wird kritisch betrachtet. So betont der Erzähler, dass die Bilder von Ralph Hoskins, der Mildred Zeichenunterricht gibt, von der Academy abgewiesen werden. Diese Tatsache weist jedoch in ironischer Umwertung ausdrücklich auf sein Talent hin. Schon in seiner Essaysammlung *Modern Painting* (1893) hatte Moore mit der Royal Academy abgerechnet. Er kritisierte



"Musidora: The Bather 'At the Doubtful Breeze Alarmed'" (1846), William Etty (1787-1849)

darin die unbezwingbare Vormachtstellung der Academy, die sich darauf beschränke, Bilder ihrer Mitglieder beziehungsweise ihrer zukünftigen Mitglieder zu erwerben, welche oftmals nur geringen künstlerischen Wert besäßen, wodurch die Academy einen fragwürdigen Kunstgeschmack diktiere. Die Academy sei ein rein kommerzielles Unternehmen, das von der Regierung subventioniert werde und künstlerisches Genie nicht zu erkennen vermag.⁵³⁵ Sie hänge ihr Fähnlein nach dem Wind und akzeptiere das Genie nur, wenn es populär sei.⁵³⁶ Folglich sei der Kunstgeschmack, der auch auf den Charakter der königlichen Familie schließen lasse, zutiefst bürgerlich, womit dem Bürgertum zugleich mangelnde Individualität unterstellt wird. In der Academy sei nicht ein einziger großer Künstler vertreten, sondern vielmehr das Mittelmaß aus ganz Europa. Moore wirft den Regenten vor, gekonnt die wertlosesten Gemälde auszuwählen. Letztlich fordert er, dass man die Kunst der Staatskontrolle enthebe, zumal die Monarchie längst überholt sei.⁵³⁷ Moore identifiziert folglich die politischen Machtinhaber als Hüter einer bürgerlichen Moral, welche freie künstlerische Entfaltung verhindert. Er spricht explizit von der Prostitution

⁵³⁵ Vgl. Moore: *Modern Painting*, S. 99.

⁵³⁶ Vgl. ebd., S. 133.

⁵³⁷ Vgl. ebd., S. 145.

der Kunst,⁵³⁸ da sich der »healthy-minded Philistine«⁵³⁹ nicht vorzustellen vermag, dass jemand aus reiner Liebe zur Kunst zeichne. Die Verwendung des Wortes 'healthy-minded' verweist deutlich auf die Pathologisierung der Künstler, die sich den Konventionen widersetzen, was einer Stigmatisierung - die oftmals Folge einer Tabuverletzung ist - gleichkommt. Die Kunst muss, der gesellschaftlichen Indoktrination zufolge, eine Funktion erfüllen. Tut sie dies nicht, so wird sie als unmoralisch diffamiert:

»He [the healthy-minded Philistine] regards it in the light of an offence, and what makes it peculiarly irritating in his eyes is the difficulty of declaring it to be an immoral action; he instinctively feels that it is immoral, but somehow the crime seems to elude definition.«⁵⁴⁰

Das instinktive Gefühl eines Verbrechens, das doch nicht genau identifiziert werden kann, eben weil das Tabu die geistige und sprachliche Bewusstwerdung verhindert, verweist auf die Tabuüberschreitung dieser Kunst, die sich der utilitaristischen Moral entzieht.

vi. Owen Asher: Dandystische Korruption

1. Verführung und Erkenntnisgewinn

Owen Asher, der Protagonist aus *Evelyn Innes* (1898) und *Sister Teresa* (1901), verführt und korrumpiert Evelyn, ein Mädchen, das zwischen dem Leben als Opernsängerin und dem einer Nonne hin- und hergerissen ist. Der Vergleich Owens mit dem Teufel, der sich zwischen sie und Gott stellt, erinnert an die Charakterisierung des Dandys als Teufel, wie sie bereits bei Gautier beobachtet wurde und kehrt so den unmoralischen Aspekt von Owens Verhalten hervor.⁵⁴¹ Dieser wird als vollendeter Dandy porträtiert. Er ist groß, aristokratisch, schlank und trägt einen blass goldenen Schnurrbart. Er hat ein spitzes Kinn und einen markanten Kiefer. Seine grauen Augen sind lebhaft, sein Gebaren höflich und männlich zugleich. Er trägt maßgeschneiderte Kleidung, seine Hände sind weiß und gut gepflegt,

⁵³⁸ Vgl. ebd., S. 192.

⁵³⁹ Ebd., S. 192.

⁵⁴⁰ Ebd.

⁵⁴¹ Vgl. Moore, George: *Evelyn Innes*. London 1898, S. 417.

sowohl stark wie auch anmutig. Die Haare sind von einem blassen Braun, sorgfältig gekämmt, parfümiert und locken sich an den Spitzen. Owens Hemd ist von drei perlenbesetzten Knöpfen verziert, die Krawatte in einer Schmetterlingsschleife gebunden, was an den Butterfly Dandy Alfred d'Orsay erinnert. Owen zeigt sich überdies in goldenen Manschettenknöpfen, Glanzlederschuh und Seidensocken. Er trägt eine Ungezwungenheit zur Schau, die Zeichen seines Reichtums und Standes ist. Seine schmalen Hüften entsprechen der Androgynität des Dandys. Der Erzähler versichert, dass Owen in Intelligenz und Geschmack dem herkömmlichen fashionablen Mann schon immer überlegen waren,⁵⁴² was seine Ausnahmestellung deutlich macht. Mit 35 Jahren hatte er eine Sopranistin ruiniert, welcher er Ruhm und Ehre versprochen hatte - eine Vorausdeutung auf Evelyns Schicksal und zugleich Zeichen von Owens korruptem Charakter. Nach einiger Zeit in der Kunstszene zog sich Owen daraus zurück, da er es nicht ertragen konnte von Menschen umgeben zu sein, die sich zum Dinner nicht umziehen.⁵⁴³ Wenngleich er auf den ersten Blick als typischer Vertreter der englischen Oberschicht erscheint, so eignet ihm doch ein Hauch Rebellion, denn er revoltiert subtil gegen die gewöhnlichen Vergnügungen und Vorstellungen seiner Klasse.

Owens Wohnung spiegelt seinen dandystisch-ästhetischen Geschmack. Sein Haus hat einen großen Eingang, dessen Teppich bis auf den Weg davor ausgelegt ist, eine Reihe an Dienern und einen würdevollen, breiten Treppenaufgang. Die Wände des Salons sind mit roter, plissierter Seide geschmückt. Darin steht eine Stutzuhr sowie mit Brokat überzogene Stühle. Evelyn bezeichnet Owen als »elegant fribble«⁵⁴⁴ sowie als »exquisite, foppish«,⁵⁴⁵ Begriffe, die semantisch mit dem des Dandy verwandt sind. Sein Dandysmus zeigt sich auch in einem Vergleich mit einigen Männern, die lange Gehröcke tragen, »pinched at the waist«,⁵⁴⁶ was an die Verwendung eines Korsetts denken lässt. Dazu schwingen sie ihre Gehstöcke und tragen gelbe Handschuhe an den Händen, klassische Insignien des Dandysmus.⁵⁴⁷ Ein anderes Mal trägt er eine mauvefarbene

⁵⁴² Vgl. ebd., S. 13.

⁵⁴³ Vgl. ebd.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 41.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 303.

⁵⁴⁶ Ebd.

⁵⁴⁷ Vgl. Grundmann: Der Dandy, S. 81.

Krawatte, einen maßgeschneiderten Morgenmantel und gelbbraune Hosen. Einmal steht Owen vor dem Spiegel und knotet ein weißes Halstuch, wobei ihn zwei Lakaien, einen Fehler fürchtend, beobachten, was eminent an Brummells *failures* erinnert.⁵⁴⁸ Owen ist ein Mann von Welt, der weit gereist ist und vieles gesehen hat. Evelyn erkennt in seinem Aussehen und seiner Kleidung »the grand world of fashion«. ⁵⁴⁹ Ein anderes Mal schreitet Owen mit langem, schwungvollem Schritt durch den Raum, was dem dandystischen Gebaren entspricht.⁵⁵⁰

Owens Dandysmus zeigt sich auch in seiner heldenhaften Kühnheit, die er während zweier Schiffbrüche beweist, ebenso wie in seinem Zynismus. Überdies spielt er laut Evelyn beständig eine Rolle und dies sehr gut, was der dandystischen Maskerade entspricht. Auch sein manipulativer Charakter folgt dem Ideal des Dandys. So beeindruckt Owen Frauen beständig mit Berichten über vergangene Affären, wobei er die Theorie entwickelt, Frauen seien unberechenbarer als Männer und hätten stets ihn verlassen. So weckt er in seiner ZuhörerIn den Eindruck seiner Treue und suggeriert zugleich einen großen Erfahrungsschatz, was sowohl seiner Eitelkeit schmeichelt, wie auch in seiner ZuhörerIn die Erwartung eines guten Liebhabers weckt.⁵⁵¹ Seine Begegnung mit Evelyn betrachtet Owen zunächst als reines Abenteuer. Er fasst es als ein Spiel auf, was mit der dandystischen Auffassung des Lebens als Spiel korrespondiert. So wägt er die Wahrscheinlichkeit ab, dass Evelyn mit ihm nach Paris geht. Dafür sprächen ihr Ehrgeiz sowie ihre Liebe für ihn, dagegen jedoch die Liebe und Pflicht ihrem Vater gegenüber sowie ihre Frömmigkeit.⁵⁵² In einem Gespräch mit Harding sagt dieser, dass Owen im Grunde seines Herzens froh sei, Evelyn nicht geheiratet zu haben, denn »Nature has condemned us

⁵⁴⁸ Vgl. Jesse: *The Life of George Brummell*, Bd. 1., S. 61.

⁵⁴⁹ Moore: *Evelyn Innes*, S. 60.

⁵⁵⁰ Eine Theorie zur Etymologie des Wortes 'Dandy' verweist auf das französische Verb 'dandiner', das eine bestimmte, stilisierte Art des Gehens bezeichnete oder auf das schottische 'dandil' (in etwa: umherstolzieren) (Vgl. Anonymus: "To the Editor." In: *The Digital Times Archive* (01.02.1823), S. 3.) Vgl. dazu auch Balzacs *Theorie des Gehens* (1833).

⁵⁵¹ Moore: *Evelyn Innes*, S. 52.

⁵⁵² Vgl. ebd., S. 54.

to celibacy.«⁵⁵³ Die Enthaltensamkeit ist das Ideal des dekadenten Dandys. Schon Baudelaire sprach von der asketischen Vereinzelung der Figur. Owen hat sich der Heirat enthalten, weil sein Drang nach der Ausbildung seines Selbst stärker war. Die Ehe bedeutet ihm in erster Linie eine Anzahl von Pflichten, welche er stets zu vermeiden bemüht war. Auch Owens Ennui ist dandystisch. So entzündet sich seine Begeisterung für Evelyn nicht unwesentlich an einem Gefühl der Langeweile. Owen war der Landsitze müde, den Frauen und selbst der Jagd - sprich des aristokratischen Müßiggangs. Die Aussicht, Evelyns Stimme zu bilden und sie zu einer gefeierten Opernsängerin zu machen, erscheint ihm dagegen als seine Mission und als das Abenteuer, auf das er sein Leben lang gewartet habe. Als Evelyn ihn jedoch zunächst zurückweist, reist Owen ein Jahr um die Welt und kehrt umso ennuyierter zurück. Er weiß nicht, wie er den Rest

⁵⁵³ Moore, George: *Sister Teresa*. London 1901, S. 44. Dies erinnert unwillkürlich an Moores eigene Askese. Weitere Friktionen zeigen sich in Owens Liebe zur Malerei, die ebenfalls Moore eignete. Zudem ist Owen in seinen Vierzigern, wie Moore bei der Erstveröffentlichung des Romans. Auch in einem Traum Owens enthüllt sich die Friktion. Er träumt von einer Villa, die oft von einem großen, dünnen, hässlichen Mann besucht wird, der mit einer wunderschönen Sängerin spazieren geht. Die Menschen wundern sich, wie diese jenen Mann lieben könne (vgl. Moore: Evelyn Innes, S. 80). Dies erinnert stark an Moore, der oftmals als nicht gutaussehend bezeichnet wurde. Mehrere Quellen weisen zudem darauf hin, dass Evelyn Innes nach Pearl Craigie modelliert ist, eine erfolgreiche und schöne Schriftstellerin, in die Moore offenkundig verliebt war (vgl. Hone: *Life of George Moore*, S. 203.). Auch die Bemerkung Evelyns, dass Owen manchmal äußerst zuvorkommend und höflich ist, doch manchmal nahezu krankhaft verletzend und wie ein wilder Hund um sich schnappend, erinnert an Moore (vgl. Moore: Evelyn Innes, S. 277 sowie folgende Erinnerung Susan Mitchells: »The resemblance of Sir Owen Asher to Mr. Moore is very strong when in the scene where Owen learns that Evelyn has finally forsaken him for the Church, he roars and yells in agony in the presence of Ulick Deane (sic!) and Merat the maid. I think, according to a Dublin legend, Mr. Moore behaved in much the same way when his cook spoiled an omelette!« (Mitchell, Susan L.: *George Moore*. Dublin u.a. 1916, S. 54)). Mr. Innes bezieht sich überdies in einer Rede auf die Gleichgültigkeit, mit der die Königliche Familie der Kunst begegnet, was an Moores eigene Aussagen in *Modern Painting* erinnert. Evelyns Vater ist nachweislich nach Moores Freund Arnold Dolmetsch modelliert. Dieser lebte wie die Romanfigur in Dulwich, baute alte Instrumente und gab Konzerte (vgl. Roche, Elizabeth: "George Moore's Evelyn Innes: a Victorian 'early music' novel." In: *Early Music* 11 (1/Januar 1983), S. 71-73, hier S. 71). David Bispham, der in Covent Garden verschiedene Wagner-Opern sang, erinnerte sich, dass Moore sein Haus aufgrund der musikalischen Gäste oft aufsuchte. Er sprach von *Evelyn Innes* als dem schockierenden Roman, der hoffentlich nicht aus diesen Besuchen entstanden sei (Bispham, David: *A Quaker singer's recollections*. New York 1920, S. 151). Die Figur des Ulick Dean basierte zudem anfangs auf Yeats (vgl. *Doctors of Theology of the Circulating Library*: "The Books of the Month." In: *Review of Reviews* 18 (Juli 1898), S. 84-91, hier S. 91). Ulick Dean arbeitet an einer Oper namens *Grania*, was an Yeats' *Diarmuid and Grania* erinnert. Für die vierte Auflage (1908) modellierte Moore die Figur stärker nach Æ, nachdem er mit Yeats gebrochen hatte. In Ulick Dean stecke zugleich etwas von Moore selbst, ebenso wie in Sir Owen Asher (vgl. Noll-Wiemann, Renate: *Der Künstler im englischen Roman des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 1977, S. 184). Letzterer zeige den jungen, smarten Dandy-Ästhet Moore, während ersterer den reiferen Moore darstelle (vgl. Gerber: *George Moore in Transition*, S. 171).

seines Lebens gestalten soll, da er den Vergnügungen seiner Klasse müde ist. Owen krankt am gleichen Leiden wie Mike Fletcher und Mildred Lawson: Ihm fehlt eine Leidenschaft. Das dandystische Streben nach Erkenntnis und Einzigartigkeit führt auch bei ihm zu Ennui.

Evelyn fürchtet sich zunächst vor Owen, da dieser erstmalig sinnliche Empfindungen in ihr weckt. Ihr Wesen antwortet seinen Fragen heftig, wenngleich sie sich ihre Gefühle kaum erklären kann und von Scham ergriffen wird.⁵⁵⁴ Als Mann von Welt widersprechen seine Ideen aufs Höchste ihren religiös geprägten Überzeugen. Owens Demoralisierung Evelyns mittels der Lektüre von Darwin, Huxley und Spencer, die Evelyn das Feld verbotenen Wissens betreten lässt, erschien dem Kritiker Andrew Lang höchst geschmacklos und absurd. Owen sei kein menschlicher Charakter, sondern vielmehr eine Mischung aus bösem agnostischem Kavalier und altmodischem, »naughty«⁵⁵⁵ Ästheten. Owen betrachtet es als seine Berufung, Evelyns Stimme zu formen. Dennoch hat er Bedenken, denn wenn er mit ihr nach Paris ginge, käme dies einer Heirat gleich. Er hält es jedoch für besser, sich an verheiratete Frauen zu halten, da ihm dies seine Unabhängigkeit garantieren. Owens sarkastischer Dandysmus zeigt sich in der Bemerkung, dass Ehemänner nötig seien, da diese die Geliebten anderer Männer unterhielten. Dieses Bonmot sorgte für Aufregung in der Gesellschaft: »A lot of hypocrites had chosen to look shocked«⁵⁵⁶ und Georgina, Owens Geliebte, sprach den Rest des Abends nicht mehr mit ihm und wollte ihn fortan nicht mehr sehen. Der Tabubruch zeigt sich hier in der Sanktion Georginas, die Owen mit Schweigen straft sowie in dem schockierten Gesichtsausdruck der Heuchler. Die Wortwahl 'hypocrites' zeigt die Position des Erzählers an, der Owens Verhalten billigt. Die Heuchler werden dagegen verurteilt, insbesondere in der Aussage, dass sie einen schockierten Gesichtsausdruck wählten, sich also bewusst dafür entschieden, was sie unwiderlegbar als Heuchler enttarnt, da wahre Gefühle unwillkürlich exprimiert werden, was hier eben nicht der Fall ist. Der Tabucharacter dieser Szene zeigt sich auch darin, dass diese Passage vom amerikanischen Verleger Appleton, in der ebenfalls 1898 erschienenen US-Ausgabe des Romans, gelöscht wurde.⁵⁵⁷ Die auf Seiten des als

⁵⁵⁴ Vgl. Moore: Evelyn Innes, S. 15.

⁵⁵⁵ Lang, Andrew: "Notes on New Books." In: *Cosmopolis* 12 (35/November 1898), S. 367-375, hier S. 374.

⁵⁵⁶ Moore: Evelyn Innes, S. 17.

⁵⁵⁷ Vgl. Moore, George: *Evelyn Innes*. New York 1898 [Im Folgenden Moore: Evelyn Innes (NY)].

unmoralisch antizipierten Protagonisten stehende Erzählinstanz zeigt sich auch in einer weiteren Beschreibung Owens: »he had always avoided - no, not making love to his friends' wives (to whose wives are you to make love if not to your friends' ?) - he had avoided making women unhappy.«⁵⁵⁸ Das Bestreben des dandystischen Erzählers, seine Leser gezielt in Erstaunen zu versetzen und die Lesererwartungen zu enttäuschen, erfolgt hier durch die Vorwegnahme dieser Erwartung, nämlich die in den Augen des Lesers moralisch korrekte Überzeugung, dass Owen es stets vermeide, die Frauen seiner Freunde zu verführen. Die Erwartungshaltung wird umgekehrt, der Erzähler räumt eine Interjektion ein - syntaktisch durch die Umklammerung markiert - und fragt polemisch, mit welchen Frauen man denn sonst flirten solle, wenn nicht mit denen seiner Freunde, was in seiner Beiläufigkeit - die Umklammerung lässt sich als schriftliches Pendant des lässig eingeworfenen Bonmots lesen - umso anmaßender wirkt. Die Interjektion wurde von Appleton ebenfalls gelöscht - ein Akt der Zensur, der deutlich auf eine Tabuverletzung verweist.⁵⁵⁹ Der Erzähler steht offenbar mit Owens unmoralischen Überzeugungen in Einklang, was den literarischen Konventionen der Zeit widersprach. So berichtet er über Owens anfängliche Bedenken, mit Evelyn nach Paris zu gehen, da es Heuchler geben werde, die ihm vorwerfen, diese verführt, ruiniert und ihrem Vater entwendet zu haben. Doch es gehe Owen nicht um eine konventionelle Moral, die somit als eine heuchlerische identifiziert ist, sondern um die echte Moral - nämlich das nach eigener Überzeugung Richtige zu tun.⁵⁶⁰ Der in moralischer Hinsicht problematische Umstand der Flucht zweier Unverheirateter enthüllt sich in Evelyns Überlegungen: »but he did not intend to marry her. It was shocking to think that he could be so wicked.«⁵⁶¹ Owens Verhalten wird als verrucht bezeichnet und ist somit eindeutig als unmoralisch markiert. Der Tabubruch ist zudem an Evelyns schockierter Reaktion erkennbar. Zugleich enthüllt sich hier Evelyns eigenes transgressives Verhalten, denn sie empfindet einen angenehmen Nervenkitzel, wenn sie daran denkt, mit Owen fortzugehen, ohne vorher verheiratet zu werden. Auch diesen Gedankengang bezeichnet sie als verrucht und fürchtet sich zugleich ob dieser Gedanken, die sie nicht

⁵⁵⁸ Moore: Evelyn Innes, S. 67.

⁵⁵⁹ Vgl. Moore: Evelyn Innes (NY), S. 61.

⁵⁶⁰ Vgl. Moore: Evelyn Innes, S. 68.

⁵⁶¹ Ebd., S. 62.

zu unterdrücken vermag.⁵⁶² Evelyns schlechtes Gewissen dient hier als Signal der Grenzüberschreitung. Dies harmoniert mit ihren Überlegungen, dass ihre Rückkehr nach London als gefeierter Opernstar die Empörung aufheben würde: »the world would close its ears to scandal, the world would deny that any violation of its rules had been committed«. ⁵⁶³ Dies verdeutlicht die Heuchelei der Gesellschaft: Erst wenn dieser ein Vorteil aus der Liaison erwächst, wird Evelyns Verhalten akzeptiert. Das Gewissen als Tabu-Instanz zeigt sich auch in Evelyns Reaktion auf Träumereien, in denen Owen ihr Zimmer betritt und sie in den Arm nimmt. An dieser Stelle tritt es in Erscheinung und warnt sie, diese Gedanken nicht weiter zu verfolgen, doch Evelyn ignoriert dies und träumt von Owens Küssen und sanften Worten.⁵⁶⁴ Das Gewissen erscheint hier als moralische Instanz, die ein Überschreiten der Grenzen des Erlaubten überwacht und somit das Überschreiten eines Tabus markiert.

Eine Szene, über die sich viele Kritiker empörten, ist jene, in welcher Evelyn ihrem Vater offen erklärt, dass sie darüber nachdenkt, mit Owen fortzugehen. Sie versucht, in ihrem Vater Verständnis zu erwecken: »you have been in love with women - with mother, at least - and ought to understand.«⁵⁶⁵ Doch ihr Vater reagiert empört: »Evelyn ... these are subjects that cannot be discussed between us.«⁵⁶⁶ Derart intime Gespräche zwischen Vater und Tochter waren offensichtlich tabu, wie die stark abweisende Reaktion des Vaters zeigt. Er mahnt sie, an die Schande zu denken, die ihre Flucht mit Owen über ihn bringen würde.⁵⁶⁷ Der Begriff der Schande verweist deutlich darauf, dass diese uneheliche Verbindung unmoralisch war und mit gesellschaftlicher Ächtung sanktioniert wurde.

Eine weitere Szene, die viel Empörung hervorrief, ist jene, in welcher Owen Evelyn bei der Wahl ihrer Unterwäsche berät. Manche Kritiker warfen ihm zu viel Detailliertheit bei der Frage vor, ob Evelyn bestickte Strümpfe wählen solle und ob diese von Strumpfhaltern oder Strumpfbändern fixiert werden sollten. In dieser Episode werden jedoch selbst die Protagonisten

⁵⁶² Vgl. ebd.

⁵⁶³ Ebd., S. 132.

⁵⁶⁴ Vgl. ebd., S. 90f.

⁵⁶⁵ Ebd., S. 96.

⁵⁶⁶ Ebd.

⁵⁶⁷ Vgl. ebd., S. 99.

von einer unangenehmen Verlegenheit überrascht, als sie sich der Symbolträchtigkeit des Kaufes gewahr werden:

»Owen's taste was for garters, and the choice of a pair filled them with a pleasurable embarrassment. In the next shop [...] she remembered, in a sudden moment of painful realisation, the end for which they had met. She turned pale, and the words caught in her throat. Fortunately, his eyes were turned from her, and he perceived nothing of the nervous agitation which consumed her; but on leaving the shop, a little way down the street, when she had recovered herself sufficiently to observe him, she perceived that he was suffering from the same agitation. He seemed unable to fix his attention upon the present moment. He seemed to have wandered far afield, and when with an effort he returned from the ever nearing future, he seemed like a man coming out of another atmosphere—out of a mist!«⁵⁶⁸

Bereits die körperlichen Reaktionen verweisen auf die mit der Tabuüberschreitung zusammenhängende Scham: Blässe, Sprachlosigkeit, ein ausweichender Blick. Auch die Aussparung dieser Episode aus der amerikanischen Ausgabe des Romans verweist auf ein Übertreten des moralisch Zulässigen.

Owens dandystischer Egotismus überträgt sich schließlich auf Evelyn. In ihrem Inneren ruft eine Stimme, dass sie ihr Leben vergeude und eine berühmte Sängerin werden müsse. Owen bekräftigt, dass dies ihre Berufung sei und dass sie diese Stimme nicht ignorieren dürfe. Die erste Pflicht des Menschen bestünde gegenüber sich selbst und der Entwicklung der eigenen Fähigkeiten. Dass dieses Individualstreben der geltenden Moral entgegenstand und somit einen Tabubruch darstellte, zeigt sich in folgender Aussage Owens: »Let us suppose that you sacrifice yourself, that you dedicate your life to your father, that you do all that conventional morality says you should do.«⁵⁶⁹ Die Gesellschaft erwartet von Evelyn Opferbereitschaft und somit die Unterdrückung individueller Bestrebungen. Doch vor der Erkenntnis der eigenen Bedürfnisse schreckt Evelyn lange zurück: »there was a corner of her soul into which she dared not look, and her thoughts drew back as if they feared a lurking beast.«⁵⁷⁰ Evelyn scheitert letztlich wie Mildred Lawson an den bürgerlichen Konventionen, durch die sie geprägt ist. Diese verhinderten aufgrund ihrer

⁵⁶⁸ Ebd., S. 111f.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 61.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 253.

engen Rollenzuschreibungen, die sich insbesondere in dem Begriff 'duty' spiegeln,⁵⁷¹ dass Frauen ihre individuellen Bedürfnisse aufspürten. Evelyn lässt sich dementsprechend von anderen Menschen - grundsätzlich Männern - leiten: Erst von ihrem Vater, dann von Owen, schließlich von einem Geistlichen. Folgerichtig bemerkt der Erzähler, dass Gehorsam der letzte verbleibende Reiz für Evelyn sei.⁵⁷² Sie sei beständig auf der Flucht vor sich selbst, zuerst auf der Bühne und dann als Dienerin Gottes.⁵⁷³ Evelyn erkennt schließlich selbst: »I cannot live without faith, without authority, without guidance. I am weak, I require authority«⁵⁷⁴ und später: »I have never known myself; it is so difficult«.⁵⁷⁵ Wie so viele Protagonistinnen Moores sucht Evelyn einen Ausweg aus der Vorhersagbarkeit ihrer Existenz, die das Leben bereits als Tod erscheinen lässt.⁵⁷⁶ Der Instinkt zur Selbstverwirklichung tritt unerklärlich zu Tage. Evelyn sehnt sich zunächst nach einem Leben auf der Bühne und im Rampenlicht. Diese Gedanken der Flucht aus ihrem bisherigen Leben, dieser antizipierte Ausbruch aus den Konventionen, bezeichnet sie als Sünden, die sie schamvoll mit abgewandtem Gesicht beichtet.⁵⁷⁷ Als gläubige Katholikin erscheint ihr der Gedanke an die sinnenfreudige Weltlichkeit und der egotistische Trieb der Selbstverwirklichung sündhaft. Ihr hedonistisches Leben als Opernsängerin gilt ihr demzufolge bald als ein Sumpf, in welchem sie versinkt.⁵⁷⁸ Evelyn flieht letztlich aus diesem Leben, um »this terrible sensual beast within her«⁵⁷⁹ zu zerstören. Die mit der künstlerischen Existenz zusammenhängende Sinnlichkeit ist mit Evelyns katholischer Erziehung und der bürgerlichen Moral, in der sie erzogen wurde, unvereinbar. Darin enthüllt sich, wie auch in vielen anderen

⁵⁷¹ Über Evelyn heißt es: »There were her love of her father, her duty towards him« (ebd., S. 54); »if she married him [Owen] it [to amuse] would become her mission, her duty, her life« (ebd., S. 278); »it had seemed to her that it was her duty to marry him.« (ebd., S. 288).

⁵⁷² Vgl. Moore: *Sister Teresa*, S. 126.

⁵⁷³ Vgl. ebd., S. 136.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 133.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 217.

⁵⁷⁶ Einen ähnlichen Weg gehen Kate Ede in Moores Roman *A Mummer's Wife* (1885) sowie Mildred Lawson in der gleichnamigen Erzählung.

⁵⁷⁷ Vgl. Moore: *Evelyn Innes*, S. 35.

⁵⁷⁸ Vgl. ebd., S. 289.

⁵⁷⁹ Moore: *Sister Teresa*, s. 42.

Romanen Moores, eine deterministische Weltauffassung, die zum Scheitern vieler Charaktere führt. Owen wird dabei als Evelyns Zerstörer charakterisiert. Diese wirft ihm vor, dass er sie zu einem schlechten Mädchen mache, denn ihr Wandel setzte erst mit dem Kontakt zu ihm ein; alle bisherigen Frauen ihrer Familie seien tadellos rein gewesen.⁵⁸⁰ Auch der Erzähler spricht von der Zerstörung Evelyns moralischer Skrupel mittels Owen.⁵⁸¹ Durch ihn entwickelt sie völlig neue Ideen, »where she had been accustomed to meet the familiar idea«. ⁵⁸² Somit wird deutlich, dass Evelyn von den Konventionen abbrückt und sich auch Owen als ihr Mentor außerhalb dieser befindet. Dass diese Entwicklung als moralisch verwerflich intoniert ist, zeigt sich an folgender Umschreibung: »She seemed to be slipping out of herself as out of a soft, white garment«. ⁵⁸³ Evelyns Erkenntnisgewinn wird als Verlust der Unschuld beschrieben, der durch die Farbe Weiß markiert ist, wodurch deutlich wird, dass das Streben nach Wissen und Erfahrung zumindest beargwöhnt wird. Evelyns gesteigerter Erkenntnisgewinn führt zu egotistischem Verhalten. Blicke sie bei ihrem Vater, so käme das einer Preisgabe ihrer selbst gleich: »She wanted herself! Ah, she wanted to live«. ⁵⁸⁴

2. Hysterie und Sinnlichkeit

Evelyns, durch Owens Einfluss entzündete, Sinnlichkeit zeigt sich bereits in einer ihrer ersten Begegnungen, noch vor ihrer gemeinsamen Flucht nach Paris. Nachdem Owen ihr einen Kuss auf die Wange gibt, sagt Evelyn: »This is very foolish of me«, ⁵⁸⁵ legt ihren Arm um seinen Hals und küsst ihn auf den Mund. Ihr Wesen wird so als ein laszives enttarnt, das sich wider ihren Willen Ausdruck verschafft, denn oft genug betont der Erzähler, wie Evelyns Gedanken und Handlungen aus unbekanntem Sphären herrühren. Ihre Sinnlichkeit spiegelt sich überdies in den Rollen, die sie in verschiedenen Wagner-Opern spielt. So schildert die Szene, nach der Isolde den Liebestrank zu sich genommen hat, den Moment der

⁵⁸⁰ Vgl. Moore: Evelyn Innes, S. 75f.

⁵⁸¹ Vgl. ebd., S. 79.

⁵⁸² Ebd., S. 80.

⁵⁸³ Ebd.

⁵⁸⁴ Ebd., S. 91.

⁵⁸⁵ Ebd., S. 73.

höchsten sexuellen Erregung. Evelyn glaubt zunächst, dass diese Darstellung sündige Gedanken hervorrufen müsse, doch schließlich kommt sie zu dem Schluss, dass sie nicht für die Gedanken der Menschen verantwortlich sei. Owens Einfluss auf ihre geistige Entwicklung wird deutlich: »She had turned her back upon all such scruples, and this last one she contemptuously picked up and tossed aside like a briar.«⁵⁸⁶ Schließlich muss Evelyn erkennen, dass sie nur noch sie selbst ist, wenn sie von sexuellen Emotionen spricht. Alles andere erscheint ihr langweilig und wenn ein Mann nicht mit ihr flirtet, verliert sie sofort jegliches Interesse.⁵⁸⁷ Durch ihre Liaison mit Ulick Dean erkennt Evelyn, dass sie immer so fortfahren wird und dies ist einer der Gründe, warum sie sich für ein zölibatäres Leben entscheidet, denn die Vorstellung einer endlosen Anzahl zukünftiger Liebhaber ruft in ihr Entsetzen hervor.⁵⁸⁸ Rückblickend schämt sie sich für ihre fleischlichen Sünden »and their number and their blackness terrified her. There were sins that she strove to put out of her mind at once, sins she was even ashamed to think of; and the thought of confessing them struck her down«.⁵⁸⁹ Die Schande und die Scham angesichts eines Bekenntnisses, welches die unterdrückten Gedanken wieder heraufbeschwören würde, markieren den Tabubereich deutlich. Evelyn ist bemüht, diese Gedanken zu unterdrücken, um die auf die Tabuverletzung folgende Scham zu unterbinden. Wo sich die Figur ins Schweigen zurückzieht, kommt jedoch der Erzähler auf die sexuellen Erlebnisse der beiden zu sprechen, wenngleich in metaphorischer Umschreibung: »But it was not till the third night that they entered into the full possession of their delight. Every night after seemed more exquisite than the last, like sunset skies, [...] Then in a happy weariness she closed her eyes«.⁵⁹⁰ Die Tabuüberschreitung dieser Szene zeigt sich ebenfalls in der Aussparung seitens des amerikanischen Verlegers Appleton, welcher lediglich mit Auslassungszeichen auf das Geschehen verweist.⁵⁹¹ Ungleich präziser wird eine andere Szene geschildert, in welcher Owens Präsenz in

⁵⁸⁶ Ebd., S. 151.

⁵⁸⁷ Vgl. ebd., S. 242.

⁵⁸⁸ Vgl. ebd., S. 275f.

⁵⁸⁹ Ebd., S. 383.

⁵⁹⁰ Ebd., S. 113.

⁵⁹¹ Vgl. ebd., S. 102.

Evelyn heftige Emotionen weckt, die sie in einer Masturbationsszene auslebt:

»images of fierce sensuality crowded upon her, the fever that consumed her was unendurable, her will was being stolen from her, and with the rape of her will her flesh hardened and was thrust forward in burning pulsations. She held her breasts in both hands, and bit her pillow like a neck, and her reason seemed to drift and sicken, and her body was her whole reality. Once more she argued it out. This was desire separated from imaginative passion and therefore sin, even according to Ulick's code of ethics.«⁵⁹²

Moore ist hier selbst für seine Verhältnisse ungewöhnlich offen. Die Formulierung der Willenlosigkeit verweist auf die unkontrollierbare Dominanz der animalischen Triebe in Evelyn. Sie wird anschließend von Halluzinationen heimgesucht und hört Stimmen, die das *Veni Creator* singen, was ihr wie ein Wunder und wie eine Rettung erscheint. Dieser Hinweis auf Wahnvorstellungen und Visionen kann als Zugeständnis des Autors an die Lesererwartungen gelesen werden, denn so wird der Protagonistin Krankhaftigkeit unterstellt - die mangelnde Unterscheidungsfähigkeit zwischen Realität und Fantasie ist ein Wesensmerkmal der Hysterie, ebenso wie die übersteigerte Sexualität Evelyns -,⁵⁹³ was ihr moralisch verwerfliches Verhalten erklärt. Entsprechend bestätigt Evelyns Freundin Louise, dass diese schon immer etwas verrückt gewesen sei.⁵⁹⁴ Auch die Mutter Oberin meint, Evelyn werde niemals normal sein.⁵⁹⁵

Nach ihrer Flucht ins Kloster breitet sich die durch Owen initiierte Korruption auch dort aus. Evelyns Gesang löst in Schwester Veronica eine unbestimmbare Sehnsucht aus. Es ist die Sehnsucht nach weltlichen Vergnügungen, die von Evelyns Stimme unwillkürlich freigesetzt wird und die Schwester Veronica nicht einordnen kann, da sie schon als Kind ins Kloster eingetreten war. Evelyns Gesang durchdringt diese mit einem Gefühl »worse than anything«,⁵⁹⁶ was die Korruption verdeutlicht. Auch

⁵⁹² Moore: *Sister Teresa*, S. 40.

⁵⁹³ Vgl. Lamott: *Die vermessene Frau*, S. 100.

⁵⁹⁴ Vgl. Moore: *Sister Teresa*, S. 140.

⁵⁹⁵ Vgl. ebd., S. 159.

⁵⁹⁶ Ebd., S. 98.

Schwester Mary Johns Seelenruhe wird durch Evelyn gestört. Die Liebe zu Evelyn kommt zwischen ihre Liebe zu Gott und es wird deutlich, dass sich Schwester Mary John in Evelyn verliebt hat:

»For some time past their eyes lighted up when they met in the passages, and it was delicious to think for a moment how closely they were dependent upon each other. [...] On another occasion she had noticed a flutter as it were in the nun's eyes and a change of colour in her cheeks, and then an appealing look in her eyes, like one whose heart misgives her. Evelyn knew the nature of her own feelings, but she feared that Sister Mary John would one day suspect that hers was neither permissible nor valid; and then, whatever it cost her, she would put it aside; she would not allow anything to come between her and her love of God.«⁵⁹⁷

Das Flackern in den Augen, das Erröten und der anziehende Blick sind eindeutige Zeichen der Liebe. Das Tabu dieses Gefühls zeigt sich in Evelyns Gedanken, dass Mary Johns Gefühle weder erlaubt noch zulässig seien. Diese bittet die Priorin, sie in ein anderes Kloster zu versetzen. Das Tabu zeigt sich erneut in Mary Johns Hoffnung, dass die Priorin ihr keine Fragen stellen werde, da diese unerträglich und beschämend wären.⁵⁹⁸ Diese gewährt der Nonne ihren Wunsch, verbietet ihr jedoch mehrmals, jemandem den Grund ihres Gehens zu verraten, der ein Geheimnis zwischen ihnen bleiben müsse. Die Priorin ist deutlich darum bemüht, das Tabu zu wahren. Beim Abschied von Mary John spürt Evelyn, dass etwas Schreckliches passiert sei: »Her thoughts roved about the truth, not daring to approach it.«⁵⁹⁹ Auch hier ist der Tabubereich eindeutig markiert, den Evelyn nicht zu betreten bereit ist. Die gleichgeschlechtliche Liebe war an sich schon tabubelastet, doch durch deren Ausgestaltung im Kloster steigert Moore die Pikanterie noch, da die Keuschheit bei Nonnen eine noch

⁵⁹⁷ Ebd., S. 143.

⁵⁹⁸ Vgl. ebd., S. 152.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 166.

größere Rolle spielt, als bei 'normalen' Frauen.⁶⁰⁰ Die *Times* kritisierte entsprechend, »in several passages he has written what may reasonably offend many people who are neither foolish nor narrow-minded.«⁶⁰¹ Die Tabuverletzung wird hier besonders deutlich, denn der Roman enthalte Schilderungen, die selbst aufgeschlossenen Geistern als anstößig erscheinen. Betrachtet man die bisherigen Kritiken Moores, so waren seine Werke - gemessen an der konventionellen, also strengen Moral - schon immer anstößig. Hier verstoße er jedoch sogar gegen eine freizügigere Moral, was die Transgression noch radikaler erscheinen lässt. Die

⁶⁰⁰ Das Tabu weiblicher Homosexualität hatte Moore zuvor bereits in dem Roman *A Drama in Muslin* (1886) aufgegriffen. Cecilia Cullen gilt dort als »wonder and enigma« (Moore: *Drama in Muslin*, S. 3) der Klosterschule. Sie ist bucklig, eine äußere Deformation, die Symbol ihrer Degeneration ist, denn Cecilia ist in die Protagonistin Alice Barton verliebt. Moore äußert dies nicht direkt, deutet jedoch deutlich darauf hin. So heißt es über Cecílias Augen: »There was love in those wilful brown eyes love that was wild and visionary, and perhaps scarcely sane« (S. 8). Cecilia ist davon überzeugt, dass Männer der Liebe nicht fähig sind und Frauen lediglich zur Befriedigung ihrer niedrigsten Leidenschaften benutzen. Ihr Hass ist vollständig: »I hate them! I could whip, I could beat, I would torture them; and when I had done my worst I should not have done enough to punish them for the wrongs they have done to my sex« (ebd., S. 185). Weibliche Homosexualität wird hier zum Racheakt der Emanzipation erklärt. Thematisiert werden kann dieser Umstand jedoch nur in einem medizinischen Diskurs, weshalb Cecilia pathologisiert wird, da einzig die Krankhaftigkeit das Sprechen über dieses Tabu legitimiert. Dementsprechend sagt Cecilia zu Alice: »Am I not your friend? Yes, I am more than a friend; I cannot tell you how I love you; I do not know myself, and I often feel afraid of my love, so strange does it seem« (ebd., S. 61). Das Unbehagen am eigenen Gefühl lässt Cecilia dessen vermeintliche Unrechtmäßigkeit ahnen. Sie spürt instinktiv, dass ihre Liebe falsch ist und gegen ein Tabu verstößt. Die enorme Macht des Tabus wird an seiner Unsagbarkeit deutlich, denn in Cecílias Augen enthüllt sich von Zeit zu Zeit »a trouble that words cannot speak [...] the melting questioning grief of the spaniel that would tell his master of his love« (ebd., S. 226). Einzig das Bild der Liebe eines Hundes zu seinem Herrchen ermöglicht die Kommunikation über das Unsagbare und entledigt Cecilia sogleich ihrer Menschlichkeit. Alice fühlt sich angesichts Cecílias Lobpreisungen deutlich unwohl und verweist auf die Unangebrachtheit ihrer Worte und Gefühle: »Cecilia, dear, you shouldn't talk to me like that; it is absurd. Indeed, I don't think it is quite right« (ebd., S. 227). Cecílias Nervosität »revealed thoughts in Alice's mind — thoughts of which Alice herself was not distinctly conscious« (ebd.). Weibliche Homosexualität ist für Alice völlig außerhalb ihres Erfahrungshorizontes, so dass sich neben dem instinktiven Unwohlsein nur ein leiser Verdacht in ihren Verstand einschleicht. Diese völlige Ausklammerung von Homosexualität unter Frauen aus dem Wissensbestand einer Gesellschaft verweist auf ihre starke Tabuisierung. Als Cecilia fortfährt und gesteht, auf Harding eifersüchtig zu sein, ja ihn sogar zu hassen und dabei an ihren Lippen nagt, während ihre Augen seltsame Flammen werfen, fängt Alice unwillkürlich an zu zittern und fühlt sich auf unbestimmte Art beunruhigt (vgl. ebd.). Ihr instinktiver Widerstand verstärkt sich. Auffällig ist, dass Cecílias Liebe zu Alice rein geistiger Natur ist, dass die körperliche Liebe zu Alice also auch ihrem Wissenshorizont verborgen bleibt, was auf die enorme Macht des Tabus zurückverweist.

⁶⁰¹ Anonymus: "Recent Novels. (Sister Teresa)." In: *The Times* (36547/30.08.1901), S. 5.

Contemporary Review kritisierte die überflüssigen Details.⁶⁰² Der Rezensent führte nicht aus, um welche Szenen es sich dabei handelt, sondern bemängelt lediglich »the sordid and the sensual«.⁶⁰³ *The Athenæum* meinte, Schilderungen wie die von Evelyns Elend bei Lady Ascot und auch einige Verirrungen der Nonnen wären nicht nur unnötig, sondern auch indiskret.⁶⁰⁴ Damit ist eindeutig, wenngleich äußerst diskret, auf die Masturbationsszene sowie auf die Homosexualität von Schwester Mary John Bezug genommen, was die Tabuisierung deutlich macht. Gilbert Chesterton kritisierte, dass Moore das zölibatäre Leben in den Schmutz ziehe. Dieses werde von mutigen und »healthy-minded women«⁶⁰⁵ verfolgt. Es sei kaum tolerierbar, dass Moore dieses Leben als bloße Fluchtstätte und als spirituelles Krankenhaus »for a demoralised spiritual cripple«⁶⁰⁶ darstelle. Hier wird erneut die Entartungsdebatte angestoßen und Evelyn als krank diagnostiziert, wie an den Begriffen 'Krankenhaus', 'Krüppel' und 'geistig gesund' beziehungsweise 'ungesund' deutlich wird. Arthur Benson empfand die Vulgarität und Brutalität, welche sich in Evelyns »frank and unashamed sensuality«⁶⁰⁷ zeigten, als inakzeptabel. Benson war der Meinung, man sollte in einem Buch nichts darstellen, was Scham hervorrufft und was man nicht auch in einer Unterhaltung wiederholen oder in einem Bild malen könne,⁶⁰⁸ womit Tabuverletzungen auf Seiten Moores intoniert sind. Der Rezensent des *Outlook* betonte, noch immer über Moores Geschmacklosigkeiten zu erschrecken.⁶⁰⁹ Dabei wurde insbesondere die Detailliertheit der Beschreibungen wiederholt kritisiert. Die Zeitschrift *Cosmopolis* beklagte, dass Moore noch immer zu viele Einzelheiten

⁶⁰² Vgl. A Reader: "Some Recent Books." In: *Contemporary Review* 80 (July/Dec 1901), S. 294-304, hier S. 299.

⁶⁰³ Ebd.

⁶⁰⁴ Vgl. Anonymus: "New Novels. Sister Teresa. By George Moore. (Fisher Unwin.)" In: *The Athenæum* 3849 (03.08.1901), S. 150-151, hier S. 151.

⁶⁰⁵ Chesterton, Gilbert Keith: "Books to Read." In: *The Pall Mall Magazine* 25 (101/September 1901), S. 125-128, hier S. 125.

⁶⁰⁶ Ebd., S. 126.

⁶⁰⁷ Benson, Arthur Christopher: *The Upton Letters*. London 1905, S. 204.

⁶⁰⁸ Vgl. ebd.

⁶⁰⁹ Anonymus: "The Moral Sense. 'Evelyn Innes.' By George Moore. London: T. Fisher Unwin." In: *The Outlook* 1 (21/25.06.1898), S. 661-662, hier S. 661.

preisgebe.⁶¹⁰ Auch die *Times* kritisierte Moores »painful elaboration«. ⁶¹¹ William Archer äußerte sich diesbezüglich:

»he introduces the unpleasing incidents which are not essential to the theme, and merely tend to vulgarise it. The buying of Evelyn's "trousseau," for example, is an almost incredible and quite needlessly disagreeable episode.«⁶¹²

The Athenæum bezeichnete *Evelyn Innes* zwar als bislang besten Roman Moores, doch es gebe einige Szenen, die nicht hätten erwähnt werden müssen, da sie nicht nur irrelevant seien, sondern zudem Bereichen zugeordnet, über die man normalerweise Zurückhaltung übe.⁶¹³ Die Rezensenten empfehlen somit wiederholt ein Schweigen des Erzählers an bestimmten Punkten der Geschichte, die Scham oder schmerzliche Empfindungen hervorrufen, da moralische Grenzen überschritten werden. Ein anderer Kritiker bemerkte in ähnlicher Weise, dass Moores Darstellung weiblicher Figuren so gründlich sei, dass es an Impertinenz grenze.⁶¹⁴ Evelyn sei »frankly sensual and pleasure-loving«, ⁶¹⁵ ihre Religiosität diene lediglich der Befriedigung ihrer Sinne.

Die *Times* sprach von einer subtilen und gewagten Analyse des emotionalen wie künstlerischen Temperaments in *Evelyn Innes*.⁶¹⁶ Die Geschichte sei »disagreeable and almost repulsive«. ⁶¹⁷ Der Kritiker entdeckte die Methoden und Motive eines Flaubert, womit zugleich die französische Tradition kritisiert wurde. Moore seziere seine Heldin kaltblütig. Der Roman sei weder Schülern zu empfehlen, noch als Lektüre in keuschen Boudoirs geeignet. Kritisiert werden intime Details der weiblichen Toilette, die der Autor hätte aussparen können, insbesondere die Szene, in welcher

⁶¹⁰ Vgl. Anonymus: "Literary Bulletin. Books. Evelyn Innes. By George Moore. (Fisher Unwin.)" In: *Cosmopolis* 11 (31/Juli 1898), S. 87.

⁶¹¹ Anonymus: "Recent Novels." In: *The Times* (35614/06.09.1898), S. 2.

⁶¹² Archer, William: "Evelyn Innes." In: Ders.: *Study & Stage; A Year-Book of Criticism*. London 1899, S. 198-204, hier S. 199.

⁶¹³ Anonymus: "Evelyn Innes. By George Moore. (Fisher Unwin.)" In: *The Athenæum* (3688/02.07.1898), S. 31-32, hier S. 32.

⁶¹⁴ Vgl. Anonymus: "Evelyn Innes Revised." In: *The Outlook* 2 (33/17.09.1898), S. 208-209, hier S. 208.

⁶¹⁵ Anonymus: Literary Bulletin. (*Cosmopolis*), S. 87.

⁶¹⁶ Vgl. Anonymus: Recent Novels. (*The Times*), S. 2.

⁶¹⁷ Ebd.

Owen Evelyn zum Kauf eines »trousseau«⁶¹⁸ begleite. Auffällig ist hier, wie auch in der oben erwähnten Besprechung William Archers, die Umschreibung durch ein Fremdwort, denn im Roman schreibt Moore schlicht und einfach »stockings«.⁶¹⁹ Ein anderer Rezensent verwies darauf, dass die Keuschheit bei normalen Frauen ein starker Instinkt sei, womit das konventionelle Verhalten der Frau definiert ist. Evelyn erscheint ihm in ihrer Sinnlichkeit vielmehr als ein Mann, insbesondere angesichts der Diskussion mit ihrem Vater über ihre Flucht mit Owen Asher, die der Rezensent wie ein Schlag ins Gesicht empfand.⁶²⁰ Er glaubt nicht, dass eine Frau derartige Gedanken zugeben würde. Auch die *Times* kritisierte diese »shockingly frank explanations«⁶²¹ Evelyns gegenüber ihrem Vater.⁶²² Evelyns Beziehung zu Ulick Dean, mit dem sie im Haus ihres Vaters intim verkehrt, enthüllten sie schließlich als Frau, die ihre moralischen Überzeugungen gänzlich verloren habe.⁶²³ Somit wird deutlich, dass eine selbstbewusste weibliche Sexualität völlig inakzeptabel war, was sich auch - wie oben dargestellt - in Evelyns eigenen Zwiespälten spiegelt. Ein Kritiker bemerkte infolgedessen, dass Moore manchen Lesern als gefährlicher Autor gelte.⁶²⁴ Die Zeitschrift *Literature* kritisierte schließlich, dass der Roman von schlechtem Geschmack geprägt sei und der Vernunft zuwider laufe: Evelyn sei schlichtweg eine Hure und es sei kein Vergnügen »reading a long account of these people's sins«.⁶²⁵ Andrew Lang bekannte in seiner Rezension, dass der in Evelyn porträtierte Typus »eminently unwholesome«⁶²⁶ sei, was sich in der nahezu blasphemischen Kombination von Frömmigkeit und Laszivität äußere. Mit der Bezeichnung als ungesund wird Evelyn erneut pathologisiert, was deutlich macht, dass ihre Sensualität als abnorm empfunden wurde. Zudem verweist der Terminus auf die mit

⁶¹⁸ Ebd.

⁶¹⁹ Moore: Evelyn Innes, S. 111.

⁶²⁰ A. T. Q. C.: "A Literary Causerie. 'Evelyn Innes.' - II." In: *The Speaker* 18 (02.07.1898), S. 19-20, hier S. 19.

⁶²¹ Anonymus: Recent Novels. (*The Times*), S. 2.

⁶²² Ebd.

⁶²³ A. T. Q. C.: A Literary Causerie. 'Evelyn Innes.' - II. (*The Speaker*), S. 20.

⁶²⁴ Vgl. M., A.: "Evelyn Innes." In: *The Bookman* 14 (82/Juli 1898), S. 103-104, hier S. 103.

⁶²⁵ Anonymus: "Book Reviews Reviewed. 'Evelyn Innes.'" In: *The Academy* (1367/16.07.1898), S. 69-70, hier S. 69.

⁶²⁶ Lang: Notes on New Books, S. 373.

einer Tabuverletzung zusammenhängende Kontamination: Evelyn erscheint durch ihre übersteigerte Sexualität als verschmutzt. Ein anderer Kritiker betonte demzufolge, Moore verweile fast ausschließlich außerhalb der strikten Grenzen des Anstands.⁶²⁷ Kritisiert wurde dabei vor allem der materialistische Sensualismus Owens, der den katholischen Glauben ersetzt habe.⁶²⁸ Einzig die *Review of Reviews* lobte den Roman, da er - wenn er denn richtig verstanden würde - Toleranz gegenüber jenen einschärfe, welchen es den engen Standards der Gesellschaft entsprechend an Tugend fehle, doch in denen Moore Heroisches entdeckte.⁶²⁹ Der Kritiker verwies auf die repressive Moral, die das Heldenhafte in Evelyn zu ersticken drohe. Der Heroismus Evelyns besteht - trotz ihres endgültigen Scheiterns - in dem Versuch, das Leben den eigenen Vorstellungen entsprechend zu leben, unabhängig von den Erwartungen der Gesellschaft. Dass Moore seiner Zeit damit weit voraus war, zeigt die Prophezeiung, dass es Jahre dauern werde, bis *Evelyn Innes* gewürdigt werde.⁶³⁰

⁶²⁷ Vgl. Doctors of Theology of the Circulating Library: The Books of the Month, S. 85.

⁶²⁸ Vgl. ebd., S. 90.

⁶²⁹ Vgl. Anonymus: "Two Books of the Month." In: *Review of Reviews* (August 1901), S. 197-200, hier S. 200.

⁶³⁰ Vgl. Sphinx: "Literary Chat." In: *English Illustrated Magazine* (185/Februar 1899), S. 563-564, hier S. 564.

7. Resümee

Die Tabuverletzungen der behandelten Autoren sind unabwendbare Folgen ihres dandystischen Strebens nach Einzigartigkeit und Unabhängigkeit. In ihnen kommt der Konflikt zwischen dandystischem Individuum und der Gemeinschaft zum Ausdruck. Dieser Konflikt wird primär auf moralischem Gebiet ausgetragen, denn der Dandy stimmt aufgrund seines Originalitätsstrebens, das ihn in Opposition zur bürgerlichen Gesellschaft setzt, die Konformität fordert, nicht mit den Werten und Normen dieser Gesellschaft überein. Die Missachtung der gesellschaftlichen Regeln führt jedoch unweigerlich zum Tabubruch, der Kritik und Zurückweisung der geltenden Moral bedeutet. Somit gerät der Dandy, der sich doch eigentlich jeder politischen oder sozialkritischen Aktivitäten enthält, unweigerlich und quasi wider Willen in die Rolle eines Gesellschaftskritikers, denn seine Tabuverletzungen verstoßen gegen die positive Moral und können so Konflikte auslösen, die auf Missstände hinweisen und Veränderungen anregen.

In seiner Fixierung auf das Selbst kommt der Dandy zwangsläufig in Konflikt mit den Werten der Gemeinschaft.¹ Das zeigt sich nicht nur in den Biografien der untersuchten Autoren, sondern spiegelt sich auch auf der erzählerischen und stilistischen Ebene. Das Bedürfnis, Erstaunen zu provozieren führt zum Aufgreifen pikanter Sujets und zu erzähltechnischen Innovationen. Das Bewusstsein dieses Tabubruchs äußert sich bei Stendhal in den Vorworten, in Gautiers offener und in Moores versteckter Metakommunikation, worin der Kritik vorab verteidigend begegnet wird. Der Zusammenhang zwischen der dandystischen Opposition des Autors und der seines Werkes wird anhand der friktionalen Bezüge deutlich. Stendhal griff die etablierten Mächte gezielt an, indem er in einer Gesellschaft, die Anpassung und Verstellung forderte, auf Wahrheit setzte. Er vermied jedoch eine Totalkonfrontation, da dies die auf Tabuverletzungen folgenden unangenehmen Sanktionen, wie beispielsweise Isolation, nach sich gezogen hätte. Ein derart pragmatisches Arrangement ist typisch für den Dandy. Stendhal verlegte seine Revolte in

¹ Das bei allen drei Autoren zu beobachtende dandystische Streben nach Originalität wird oftmals schon im Titel der Erzählungen und Romane deutlich, der einfach nur den Namen der Figur wiedergibt und von dem Anspruch auf Egotismus geprägt ist, also einer offenen Ausprägung des Selbst im Gegensatz zur konventionell oktroyierten Moral, die sich grundsätzlich als problematisch darstellt, da sie für alle gilt und das Individuelle somit zu unterdrücken bemüht ist.

die Kunst, so dass sich sein dandystisches Streben nach Unabhängigkeit in seinen Protagonisten voll entfaltet. Diese bilden eine geistige Elite, die sich der Gesellschaft widersetzt. Die Leichtlebigkeit Stendhals kontrastiert mit dem existenzialistischen Ernst seiner Helden. Wo der Autor selbst Kompromisse suchte, zeigen sich die Protagonisten seiner Romane unerbittlich. Sie sind nicht bereit, einer Gesellschaft Zugeständnisse zu machen, die ihnen keine Entfaltungsmöglichkeiten zu bieten vermag und scheitern an der Lüge, d.h. an ihrer Weigerung, sich dauerhaft zu verstellen. Damit scheitert zugleich ihr Dandytum, denn es ist seinen Protagonisten aufgrund ihrer Leidenschaftlichkeit und ihres Strebens nach Natürlichkeit nicht möglich, die dandystische Maskerade konstant aufrecht zu erhalten. Damit verweist Stendhal auf die Übermacht des Wahrheits- und Erkenntnistabus, das die französische Gesellschaft dieser Zeit prägte und eine freie Entfaltung der Persönlichkeit erschwerte. Während Stendhal den Begriff Dandy synonym zu dem des Stutzers verwendet, der sich vor allem durch Kälte auszeichnet, konzipiert er doch zugleich ein intellektuelles Dandytum. Dies zeigt sich schon daran, dass sich seine als Ausnahmemenschen konzipierten Protagonisten von den Stutzern gravierend unterscheiden. Ihr Stutzertum ist nur eine Pose, die jedoch um überragende geistige Qualitäten angereichert ist. Stendhals Protagonisten betrachten sich als der Gesellschaft entfremdet, nehmen die Unzeitgemäßheit der Sitten wahr, die verkrusteten Strukturen, die Heuchelei. Sie scheitern jedoch, da sie nicht bereit sind sich anzupassen. Mit ihrer Leidenschaftlichkeit und intellektuellen Erhabenheit sind sie Vorboten eines genuin französischen Dandytums, das bei Autoren wie Balzac und Gautier zur Vollendung reifen wird.

Stendhals Protagonisten nehmen sich grundsätzlich als der sozialen Realität entfremdet wahr. Die Werke des Autors galten als unmoralisch, da die Protagonisten nicht blind den gesellschaftlichen Konventionen entsprechend handelten. Sie wagten es, eigenständig zu denken und die für ihr Handeln notwendigen Schritte selbst zu bestimmen. Dieser Reflexionsprozess führt grundsätzlich zu Handlungen und Haltungen, die das Individuum in einen Konflikt mit der Gesellschaft bringen. Stendhals Helden tun schlichtweg oftmals das, *was man nicht tun sollte*.

Das Bewusstsein seiner Originalität führte Stendhal zur Konzeption eines erlesenen Kreises von Lesern, den *happy few*. Stendhal ahnte, dass seine Positionen und Überzeugungen seiner Zeit weit voraus waren und betonte mehrmals, erst in einigen Jahrzehnten gelesen und verstanden zu werden. Kirche, Adel und Bürgertum errichteten und bewahrten Erkenntnistabus,

um den Status quo in einer politisch instabilen Epoche, in der ihre Macht ständig bedroht war, aufrecht zu erhalten. Die Tabubrüche von Stendhals Helden erregten Aufsehen, Empörung und Entrüstung, doch sie führten zu keiner Enttabuisierung und damit zu keinem Fortschritt - Entwicklungen, die sich ohnehin nur in einem langfristigen Prozess vollziehen. Stendhals Helden werden bestraft, flüchten sich in den Tod oder in die Emigration. Damit bekräftigt Stendhal die Macht der gesellschaftlichen Strukturen und Tabus, die Abweichung sanktionieren. Die Aussage seiner Werke ist damit zutiefst pessimistisch.

Die Sanktionen, mit denen Stendhal selbst belegt wurde, verweisen auf erfolgte Transgressionen seinerseits: die Verbannung aus Italien, die Verweigerung des Konsulpostens in Triest, die Beschimpfungen in den Feuilletons. Auch die erzähltechnischen Vorkehrungen in seinen Romanen zeigen, dass er sich seiner Tabuverletzungen bewusst war und die Konsequenzen abzumildern suchte, indem er Pseudonyme wählte, die Autorschaft abstritt, ironische Kommentare einfügte und Selbstzensur übte. Dennoch galt Stendhal als Sonderling und Exzentriker. Die Gesellschaft strafte ihn wiederholt wegen seiner offenherzigen Äußerungen, die seinem natürlichen spontanen Empfinden entsprangen, was auf die Tabuisierung des unmittelbaren Gefühls verweist. Auch sein literarischer Stil wurde als zu offen und deutlich empfunden. Es war Stendhal unmöglich, keinen Anstoß zu erregen, da er sich aufgrund des dandystischen Unabhängigkeitsstrebens, das sich mit einer für den Dandy atypischen Leidenschaftlichkeit paarte, nicht zu verstellen vermochte. Überdies genoss er die Rolle des Oppositionellen. Wiederholt thematisierte er - in seinen Romanen, wie in der Gesellschaft - offiziell indiskutable Themen, womit er beizeiten einen Skandal provozierte: uneheliche Liebe, Frauenrechte, Impotenz. In literarischer Hinsicht wählte Stendhal einen Stil, der selbst einen Tabubruch bedeutete, denn er missachtete die Konventionen des klassizistischen Stils und war von Einfachheit und Natürlichkeit geprägt. Im paradoxen Verwirrspiel des Dandys täuscht der Erzähler seine Leser überdies und beschimpft sie gar, um diese zu eigenständigem Denken anzuregen, ein unerwünschtes Verhalten, wie das Leitmotiv des verbotenen Wissens in Stendhals Romanen zeigt.

Das Frühwerk Théophile Gautiers behandelt ebenso wie das Stendhals das für die französische Gesellschaft jener Zeit elementare Wahrheitstabu. Bei Gautier ist diese Thematisierung sehr eng mit dem romantischen Programm verbunden, alles offen sagen zu können. Der damit zusammenhängende Anspruch an Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit scheint

mit dem Dandytum zunächst unvereinbar, muss jedoch als oppositionelle Reaktion auf einen verklärenden und damit lügenhaften Stil in der Kunst und im gesellschaftlichen Umgang miteinander gelesen werden. Schon Stendhal begriff die Romantik als das Neue, sich gegen die Tradition Wendende, dem der Tabubruch quasi inhärent ist. Die Romantik bricht mit tradierten Denk- und Handlungsmustern und zeigt neue Möglichkeiten des Empfindens und Handelns auf. Sie brachte das Leidenschaftliche und Sinnliche und damit das Körperliche zurück in die Dichtung, aber auch das Groteske und Hässliche, kurz, alles, was von der idealisierenden Klassik unterdrückt worden war. Der dieser Kunstform innewohnende Erkenntnisgewinn bedrohte die soziale Ordnung, was die Härte erklärt, mit der den Romantikern begegnet wurde. Die Beschimpfungen entstammten vornehmlich dem medizinischen Diskurs, da einzig dieser eine Diskussion dieser Grenzüberschreitungen ermöglichte.

Romantiker wie Gautier schufen, unter deutlichem Einfluss Byrons, ein neues geistiges Dandytum, das die bürgerliche Gesellschaft gezielt in Aufregung versetzte. Die kühle Pose des klassischen englischen Dandys, oftmals in bewundernder Form als Teufel porträtiert, wurde von Gautier jedoch als unrealisierbar verworfen. Der Teufel-Dandy war in der mondänen Gesellschaft verortet, wo er sich aufgrund des enormen Anpassungsdrucks kraftvoll widersetzen musste. Er symbolisiert das dandyistische Unabhängigkeitsstreben und damit das Selbstbestimmungsrecht des Menschen. Gautier entwarf dagegen ein Künstlerdandytum, das aus der Gesellschaft in eine Gegenwelt der Kunst flieht. Der Tabubruch der Gautierschen Protagonisten vollzieht sich durch ihre künstlerische Betrachtungsweise der Welt, denn in der Kunst gibt es keine Grenzen der Darstellung und des Erlebens, womit Gautier zugleich die Grundlagen der literarischen Dekadenz legt. Der Dandysmus findet infolgedessen auch auf der Erzählebene Ausdruck. Das zeigt sich nicht nur in der Wahl tabuisierter Sujets, sondern auch im Enttäuschen von Erwartungshaltungen, dem Durchbrechen fiktiver Grenzen, Beschimpfungen des Lesers, Impertinenz, ironischem Witz. Gautiers Dandysmus ist nicht von der Romantik zu trennen. Die romantische Kunstauffassung spiegelt die Oppositionslust des Dandys und propagiert statt dezenter Stilisierung eine offene und aggressive Direktheit. Bislang geltende Wort-, Darstellungs- und Kommunikationstabus wurden nicht länger unhinterfragt akzeptiert. Gautier thematisierte, dem romantischen Gegenprogramm zur Bürgerlichkeit entsprechend, von dieser tabuisierte Sujets: Sinnlichkeit, (Homo-)Sexualität, weibliche Emanzipation,

Individualitätsstreben und Materialismus. Er widersetzte sich der Tatsache, dass das seit der Aufklärung zu beobachtende Erkenntnisstreben vor der Moral haltmache. Zudem verweigerte sich Gautier der klassischen Ernsthaftigkeit. Sein Stil ist spielerisch, ironisch-bissig, will den Leser verwirren und unterhalten. Die dandystische Raffinesse zeigt sich insbesondere in der Stilfigur der Paralipse, die dezent auf das Unsagbare verweist, das anschließend in der Fantasie des Lesers Form gewinnt, womit die Verantwortung für die Tabuverletzung vom Erzähler auf den Leser verschoben wird. Dieses Verfahren entspricht der dandystischen Manipulation des Gegenüber. Es muss aber auch als Vorsichtsmaßnahme angesichts der drohenden Sanktionen gelesen werden, die von Gautiers expliziter Selbstzensur (insbesondere nach 1838) unterstützt wird, welche unter anderem durch Prozesse, bei denen sich Gautier wegen des Verstoßes gegen die Moral zu verteidigen hatte, motiviert war. Wie Stendhal wusste Gautier um die Übermacht der gesellschaftlichen Strukturen und arrangierte sich dementsprechend. Er hielt seine Meinungen bewusst zurück, da man ihn sonst für verrückt hielt. Die ästhetischen Verfahren der *transposition d'art* und der Ironie sublimierten Gautiers Aussagen, dennoch ging von seinen Werken eine große Gefahr aus, wie die Kritiken zeigen, die ihm mitunter jegliche inhaltliche Bedeutung beziehungsweise Ernsthaftigkeit absprechen. Gautiers Tabuüberschreitungen bestätigen sich auch in jenen Kritiken, die sich der Wiedergabe von Details seiner Werke verweigern. Auch die Pathologisierungen seiner Romanfiguren, die nicht nur auf der Ebene der Kritik, sondern ebenso innerhalb des Romans erfolgen, verweisen auf die Andersartigkeit der Protagonisten, deren Tabuverletzungen medizinisch begründet werden. Gautier zog sich schließlich um 1838 aus seinem Schreiben zurück in ein beredtes Schweigen, womit auch sein Dandytum, das sich insbesondere auf der erzählerischen Ebene formvollendet ausgeprägt hatte, zum Erliegen kam.

George Moore wandte sich, wie Stendhal und Gautier vor ihm, offen gegen eine überkommene und vor allem bürgerliche Moral, die überdies die künstlerischen Regeln diktierte. Bei Moore treten insbesondere zwei Typen in Erscheinung: der asketische und der hedonistische Dandy, die beide nach Selbstverwirklichung streben. Bei Moores weiblichen Figuren äußert sich dies oftmals in einer überbordenden Sinnlichkeit, die schnell pathologisiert wurde, da die Frauen in diesem Kontrollverlust über ihre körperlichen Regungen aus dem sozialen Gefüge auszubrechen drohten und die für die englische Mittelklasse essentielle Familienstruktur in Gefahr brachten. Die weiblichen Begierden waren ein Leitmotiv in der Literatur

des viktorianischen Englands und speisten sich nicht zuletzt aus den *sensational novels*, die diese Lüste weckten,² der Reform des Scheidungsrechts, der Forderung nach Frauenrechten im Allgemeinen sowie, damit zusammenhängend, der wachsenden Präsenz von Frauen in der Öffentlichkeit. Bei Moores Protagonistinnen stellen sich diese Begierden als Sehnsucht nach einem erfüllteren Leben dar, denn die Mittelklasse-Existenz erscheint grundsätzlich als ein Lebendig-Begrabensein. Die übersteigerte Sexualität als unmittelbarster körperlicher Ausdruck dieses Strebens nach Selbsterfüllung läuft jedoch ins Leere, da den Frauen ein selbstbestimmtes Leben aufgrund der Konventionen - und hier zeigt sich der Einfluss von Moores naturalistisch geprägter deterministischer Weltauffassung - unmöglich ist. Sie sind noch zu sehr in den Werten und Erwartungen der Mittelklasse verhaftet, als dass sie die unabhängige Existenz einer *Femme dandy* leben könnten. Pathologisierungen im Sinne einer Hysterie zeigen deutlich, dass emanzipiertes Verhalten keineswegs als wünschenswert oder gar normal angesehen wurde.

Ähnliche Separationsbestrebungen zeigen sich in den Zölibatären Moores, die der Gesellschaft entfremdet sind. Ihre Abstinenz ist Ausdruck der Verachtung einer Gesellschaft, zu deren Erhalt sie nicht beitragen wollen. Auch ihr Verhalten wird, oftmals im Sinne einer Depression, pathologisiert. Das zentrale Tabu, welches sich bei Stendhal noch primär als Erkenntnistabu darstellt und bei Gautier als Wahrheitstabu, ist bei Moore das Körpertabu. Die Grenzen sind fließend, doch der Zuwachs an medizinischem Wissen und Klassifizierungsbestrebungen im 19. Jahrhundert rückte den Körper zusehends in den Mittelpunkt der Betrachtungen. Die Rationalisierung des Verhaltens hatte zu einer gesteigerten Affektkontrolle geführt, deren Verlust Scham und Peinlichkeit hervorruft, die auf Tabus zurückzuführen sind. Körperliche Handlungen waren zusehends in den Bereich des Privaten abgedrängt worden. Diese Affektmodellierung des Individuums führte zur Distanzierung von der Natur und damit der eigenen Körperlichkeit. Die so entstandenen Tabus konnten nur in einem medizinischen Rahmen diskutiert werden, was die Pathologisierungstendenzen der Literatur erklärt. Dass die Angriffe der Autoren tatsächlich als Tabuverletzungen gewertet wurden, zeigt sich am deutlichsten in den Kritiken. In zunehmendem Maße wurde den Autoren

² Vgl. dazu Moores Roman *A Mummer's Wife* (1885), in welchem die Protagonistin entscheidend von der Lektüre derartiger Romane geprägt ist, welche in ihr Idealvorstellungen wecken, denen sie folgt und an denen sie letztlich scheitert.

dabei Krankhaftigkeit unterstellt. Diese Pathologisierung erfolgte jedoch nicht nur von Seiten der Kritik, sondern auch auf der Erzählebene selbst. Das Sprechen über Tabuisiertes erforderte oftmals eine Legitimation und der medizinische Diskurs war der einzige, der dieses ermöglichte. Die Kritiker griffen diesen Diskurs bereitwillig auf, denn diese Figuren, welche den gesellschaftlichen Status quo bedrohten, durften schlichtweg nicht als normal gelten. Dass die Kritik dennoch über diese Werke sprach, wengleich oftmals vorgeblich nur widerwillig, deutet auf einen unaufhaltsamen gesellschaftlichen Wandel hin. Die durch die Tabuverletzungen resultierenden Schamsituationen ermöglichten einen Perspektivenwechsel auf die Normen und Werte einer Gesellschaft und deren kritisches Hinterfragen. Die ästhetische Erfahrung präsentiert neue Sichtweisen der Welt, die zwar als moralisch verwerflich gelten mögen, aber dennoch einen unweigerlichen Erkenntnisgewinn und -prozess mit sich bringen. Die dandystischen Künstler spielen in diesem Prozess aufgrund ihres Originalitätsstrebens, das sie neue Formen suchen und neue Wege beschreiten lässt und die dabei vor etablierten Grenzen nicht zurückweichen, eine wichtige Rolle.

8.Literatur

A Reader: "Some Recent Books." In: *Contemporary Review* 80 (July/Dec 1901), S. 294-304.

A. T. Q. C.: "A Literary Causerie. 'Evelyn Innes.' - II." In: *The Speaker* 18 (02.07.1898), S. 19-20.

A. T. Q. C.: "A Literary Causerie. 'Evelyn Innes.' - I." In: *The Speaker* 17 (18.06.1898), S. 763-764.

Abbott, Elizabeth: *A history of celibacy: from Athena to Elizabeth I, Leonardo da Vinci, Florence Nightingale, Ghandi, and Cher*. New York 2000.

Abthorne, John: *The Opinions of John Abthorne on the Arts and Living*. London 1920.

Acton, William: "The Functions and Disorders of the Reproductive Organs (1857)." In: Guy, Josephine M. (Hg.): *The Victorian Age: an anthology of sources and documents*. London 1998, S. 473-485.

Ahearne, Mike: "A Dangerous Obsession? Gambling and Social Stability." In: Rowbotham, Judith / Stevenson, Kim (Hgg.): *Behaving Badly. Social Panic and Moral Outrage - Victorian and Modern Parallels*. Aldershot 2003, S. 127-141.

Albrecht, Clemens: *Zivilisation und Gesellschaft. Bürgerliche Kultur in Frankreich*. München 1995.

Anonymus: "Le Globe. 8 novembre 1830. Le Rouge et le Noir." In: Litto, Victor del: *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine (1817-1843)*. Paris 2001, S. 571-572. (Textes de littérature moderne et contemporaine; 53).

Anonymus: "Revue Française. N° 11, septembre 1829. Promenades dans Rome, par M. de Stendhal." In: Litto, Victor del: *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine (1817-1843)*. Paris 2001, S. 493-495. (Textes de littérature moderne et contemporaine; 53).

Anonymus: "La Nouveauté. Journal du Commerce, de l'Industrie, de la Littérature, des Théâtres et des Arts. N° 69. 8 Novembre 1825. Histoire de la peinture en Italie." In: Litto, Victor del: *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine (1817-1843)*. Paris 2001, S. 107-109. (Textes de littérature moderne et contemporaine; 53).

Anonymus: "New Monthly Magazine. Juillet 1825. Racine and Shakspeare [sic]." In: Litto, Victor del: *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine (1817-1843)*. Paris 2001, S. 335-337. (Textes de littérature moderne et contemporaine; 53).

Anonymus: "Le Corsaire. Samedi 19 mars 1825. Racine et Shakespeare." In: Litto, Victor del: *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine (1817-1843)*. Paris 2001, S. 327. (Textes de littérature moderne et contemporaine; 53).

Anonymus: "La Pandore. N° 228, samedi 28 février 1824." In: Litto, Victor del: *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine (1817-1843)*. Paris 2001, S. 273-275. (Textes de littérature moderne et contemporaine; 53).

Anonymus: "London Magazine. Mai 1823." In: Litto, Victor del: *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine (1817-1843)*. Paris 2001, S. 273. (Textes de littérature moderne et contemporaine; 53).

Anonymus: "Edinburgh Review. October 1819. Histoire de la peinture en Italie." In: Litto, Victor del: *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine (1817-1843)*. Paris 2001, S. 45-67. (Textes de littérature moderne et contemporaine; 53).

Anonymus: "Journal des débats. Lundi, 9 mars 1818." In: Litto, Victor del: *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine (1817-1843)*. Paris 2001, S. 41-44. (Textes de littérature moderne et contemporaine; 53).

Anonymus: "Law Report Nov. 23. A Novel by Mr. George Moore: Libel Action." In: *The Times* (24.11.1917), S. 4.

Anonymus: "Our Booking Office." In: *Punch, or the London Charivari* 152 (04.04.1917), S. 231-232.

Anonymus: "Spring Days. By George Moore." In: *The Academy* 2111 (19.10.1912), S. 511.

Anonymus: "Recent Novels. (Sister Teresa)." In: *The Times* (36547/30.08.1901), S. 5.

Anonymus: "Two Books of the Month." In: *Review of Reviews* (August 1901), S. 197-200.

Anonymus: "Evelyn Innes Revised." In: *The Outlook* 2 (33/17.09.1898), S. 208-209.

Anonymus: "Recent Novels." In: *The Times* (35614/06.09.1898), S. 2.

Anonymus: "New Novels. Sister Teresa. By George Moore. (Fisher Unwin.)" In: *The Athenæum* 3849 (03.08.1901), S. 150-151.

Anonymus: "Book Reviews Reviewed. 'Evelyn Innes.'" In: *The Academy* (1367/16.07.1898), S. 69-70.

Anonymus: "Evelyn Innes. By George Moore. (Fisher Unwin.)" In: *The Athenæum* (3688/02.07.1898), S. 31-32.

Anonymus: "Literary Bulletin. Books. Evelyn Innes. By George Moore. (Fisher Unwin.)" In: *Cosmopolis* 11 (31/Juli 1898), S. 87.

Anonymus: "The Moral Sense. 'Evelyn Innes.' By George Moore. London: T. Fisher Unwin." In: *The Outlook* 1 (21/25.06.1898), S. 661-662.

Anonymus: "Fiction. Celibates. By George Moore. London: Walter Scott, Limited." In: *The Speaker* (20.07.1895), S. 82.

Anonymus: "Mr. George Moore's Latest. Celibates. By George Moore. London: Scott." In: *The National Observer* 14 (346/06.07.1895), S. 234-235.

Anonymus: "Celibates." In: *Bookman* 8 (46/Juli 1895), S. 114.

Anonymus: "Novels of the Week. Spring Days by George Moore." In: *The Athenæum* 34 (3176/08.09.1888), S. 184.

Anonymus: "Novels of the Week. A Mere Accident by George Moore." In: *The Athenæum* (3118/30.07.1887), S. 144.

Anonymus: "Fortunio. - La Comédie de la Mort, par M. Théophile Gautier." In: *Le Charivari* (31.05.1838), S. 1-2.

Anonymus: "Les romanciers français. (Extrait du Quarterly Review)." In: *Gazette de France* (24.06.1836), S. 1-3.

- Anonymus: "Les Jeunes France, romans goguenards, par Théophile Gautier." In: *Le Temps* (12.09.1833), S. 1.
- Anonymus: "Les Jeunes France. Romans goguenards, par M. Th. Gauthier [sic]." In: *Figaro* 257 (07.09.1833), S. 2-3.
- Anonymus: "Albertus, ou, l'ame et le péché. Légende théologique, par Théophile Gautier." In: *Le Charivari*. (16.01.1833), S. 1-2.
- Anonymus: "Album. Albertus, ou l'ame et le peché." In: *Revue de Paris* 44 (1832), S. 194-195.
- Anonymus: "De quelques mots neufs." In: *Figaro* 305 (02.11.1831), S. 3.
- Anonymus: "Les romantiques à la suite." In: *Figaro* 292 (19.10.1831), S. 3-4.
- Anonymus: "Le Jeune France en voyage." In: *Figaro* 277 (04.10.1831), S. 2-3.
- Anonymus: "Ameublement des Jeunes Frances." In: *Figaro* 255 (12.09.1831), S. 2.
- Anonymus: "Le festin des Jeunes France." In: *Figaro* 253 (10.09.1831), S. 1-2.
- Anonymus: "Les dames Jeunes Frances." In: *Figaro* 246 (03.09.1831), S. 1-2.
- Anonymus: "Les Jeunes France." In: *Figaro* 242 (30.08.1831), S. 1-2.
- Anonymus: "Sketches of Parisian Society, Politics, & Literature." In: *New Monthly Magazine* 22 (89/May 1828), S. 486-488.
- Anonymus: "An Exquisite." In: *The Common-Place Book of Humorous Poetry: Consisting of a Choice Collection of Entertaining Original and Selected Pieces*. London 1826, S. 356-357.
- Anonymus: "To the Editor." In: *The Digital Times Archive* (01.02.1823), S. 3.
- Archer, William: "Evelyn Innes." In: Ders.: *Study & Stage; A Year-Book of Criticism*. London 1899, S. 198-204.
- Arezki, Dalila: *Stendhal de l'autre côté du miroir: l'impasse face à l'affect*. Biarritz 2008.
- Aron, Jean-Paul: *Der sittliche Verfall. Bourgeoisie und Sexualität in Frankreich*, Frankfurt a.M. 1982.
- Asselineau, Charles: *Charles Baudelaire: sa vie et son œuvre*. Paris, 1869.
- Babou, Hippolyte: "Du caractère et des écrits de Henri Beyle." In: Crouzet, Michel (Hg.): *Stendhal. Mémoire de la critique*. Paris 1996, S. 249-282.
- Bachleitner, Norbert: "Die Zensur erotischer Literatur. Am Beispiel von Madame Bovary, Ulysses und Lolita." In: Van Uffelen, Herbert / Seidler, Andrea (Hgg.): *Erotik in der europäischen Literatur: Textualisierung, Zensur, Motive und Modelle*. Wien 2007, S. 111-138.
- Bahrtdt, Hans Paul: "Wohlstands-Tabus." In: *Magnum. Zeitschrift für modernes Leben*, Tabu II, 36 (Juni 1961), S. 54-56.
- Balderston, John L.: "The Freedom of the Pen. A Conversation with George Moore." In: *The Fortnightly Review* 102 (n.s.) (Oktober 1917), S. 539-551.
- Balle, Christel: *Tabus in der Sprache*. Frankfurt a.M. 1990. (FAS / Publikationen des Fachbereichs Angewandte Sprachwissenschaft der Johannes Gutenberg Universität Mainz in Gernersheim: Reihe A, Abhandlung und Sammelbände; 10).

- Balzac, Honoré de: *Beamte, Schulden, Elegantes Leben. Zur Sozialphysiologie des Alltagslebens. Eine Auswahl aus den journalistischen Schriften*. Mit einem Nachwort hg. von Wolfgang Drost und Karl Riha. München 1978.
- Balzac, Honoré de: *Geschichte der Dreizehn*. Zürich 1977.
- Balzac, Honoré de: "Z. Marcas." In: Ders.: *Pariser Novellen*. Berlin o.J., S. 411-451.
- Banville, Théodore de: "Théophile Gautier." In: Ders.: *Mes souvenirs*. Paris 1882, S. 454-463.
- Barbey d'Aurevilly, Jules: *Über das Dandytum und über George Brummell. Eien Dandy ehe es Dandys gab*. Aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen und einem Anhang versehen von Gernot Krämer. Mit einem Essay von André Maurois. Berlin 2006.
- Barbey d'Aurevilly, Jules: "De Stendhal. Œuvres posthumes. - *Correspondance inédite*, avec une introduction par M. P. Mérimée." In: Crouzet, Michel (Hg.): *Stendhal. Mémoire de la critique*. Paris 1996, S. 376-384.
- Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée: "Der rote Vorhang." In: Ders.: *Die Teuflischen*. München 1948, S. 13-78.
- Barthes, Roland: "Le dandysme et la mode." In: Carassus, Emilien: *Le Mythe du Dandy*. Paris 1971, S. 312-315.
- Baudelaire, Charles: "Théophile Gautier." In: Ders.: *Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860*. Charles Baudelaire, Sämtliche Werke/Briefe, in acht Bänden, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost, Bd. 5. München u.a. 1989, S. 83-112. [1859].
- Baudelaire, Charles: "Der Maler des modernen Lebens." In: Ders.: *Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860*. Charles Baudelaire, Sämtliche Werke/Briefe, in acht Bänden, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost, Bd. 5. München u.a. 1989, S. 213-258.
- Bauereisen, Astrid: *"Du beau idéal moderne" Stendhals Entwurf einer modernen Ästhetik*. Heidelberg 2009. (Studia Romanica; 148).
- Beck, Philip: "Realism (1883)." In: Greiner, Walter / Stilz, Gerhard (Hgg.): *Naturalismus in England 1880-1920*. Darmstadt 1983, S. 186-190. (Texte zur Forschung; 41).
- Bennett, Arnold: *Fame and fiction*. London 1901.
- Benson, Arthur, Christopher: *The Upton Letters*. London 1905, S. 204.
- Beresford, E. Chancellor: "The reign of the dandies." In: Ders.: *Life in Regency and Early Victorian Times*. London 1926, S. 24-38.
- Bergerat, Émile: *Théophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance*. Paris 1879.
- Betz, Werner: "Tabu – Wörter und Wandel." In: *Meyers Enzyklopädisches Lexikon* 23. Mannheim u.a. 1978, S. 141-144.
- Bingham, Caleb: "Dialogue between Edward and Harry." In: Ders.: *The Columbian Orator*. Baltimore 1811, S. 275-277.
- Bispham, David: *A Quaker singer's recollections*. New York 1920.

Bohrer, Karl Heinz: *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. Frankfurt a.M. 1983 [1978].

Bologne, Jean Claude: *Histoire du célibat et des célibataires*. Paris 2007. (Pluriel: sociologie).

Boltz, Ingeborg: "Kunst und Design in der Yellow Decade." In: Pfister, Manfred/ Schulte-Middelich, Bernd (Hgg.): *Die 'Nineties'. Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München 1983, S. 377-400.

Botz-Bornstein, Thorsten: "Rule-Following in Dandyism: 'Style' as an Overcoming of 'Rule' and 'Structure'." In: *The Modern Language Review* 90 (2/April 1995), S. 285-295.

Boulenger, Jacques: *Les dandys: sous Louis-Philippe*. Paris 1932. (Nouvelle collection historique).

Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M. 1999.

Bourget, Paul: "Stendhal (Henri Beyle)." In: Ders.: *Essais de psychologie contemporaine*. Paris 1883, S. 251-323.

Bradley, Anthony / Valiulis, Maryann Gialanella: *Gender and sexuality in modern Ireland*. Amherst 1997.

Braun, Michael (Hg.): *Tabu und Tabubruch in Literatur und Film*. Würzburg 2007. (Film - Medium - Diskurs; 20).

Briggs, Asa: *The age of improvement. 1783-1867*. Harlow 2000. (A history of England).

Brown, Malcolm: *George Moore: A Reconsideration*. Seattle 1955.

Browne, Junius Henri: "A Few French Celebrities." In: *Harper's New Monthly Magazine* 47, (November 282/1873), S. 833-842.

Brunet, François (Hg.): *Le tombeau de Théophile Gautier*. Paris 2001. (Textes de littérature moderne et contemporaine; 49).

Brückner, Jutta: "Blick über den Zaun." In: Joos, Rudolf (Hg.): *Das verbotene Bild - Tabu und Gesellschaft im Film*. Frankfurt a.M. 1986, S. 10-18.

Brülisauer, Bruno: *Moral und Konvention. Darstellung und Kritik ethischer Theorien*. Frankfurt a.M. 1988. (Philosophie. Analyse und Grundlegung; 15).

Buchanan, Robert: *The Fleshly School of Poetry and Other Phenomena of the Day*. New York u.a. 1986.

Buchanan, Robert: "The Modern Drama and Its Minor Critics (1889)." In: Greiner, Walter / Stilz, Gerhard (Hgg.): *Naturalismus in England 1880-1920*. Darmstadt 1983, S. 191-199. (Texte zur Forschung; 41).

Bulwer Lytton, Edward: *Pelham, or Adventures of a Gentleman*. London 1844 [1828].

Byron, George Gordon: *Letters and Journals*, hgg. von Leslie A. Marchand, Bd. 10. London u.a. 1980.

C., D.: "Histoire de la peinture en Italie. Le Moniteur Universel. Mardi 23 Septembre 1817." In: Litto, Victor del: *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine (1817-1843)*. Paris 2001, S. 31-33. (Textes de littérature moderne et contemporaine; 53).

Camp, Maxime du: *Théophile Gautier*. Paris 1895.

Camus, Albert: "Die Revolte der Dandys." In: Ders.: *Der Mensch in der Revolte*. Reinbek bei Hamburg 2003 [1951], S. 61-68.

Carassus, Emilien: *Le Mythe du Dandy*. Paris 1971.

Carassus, Emilien: "Les Règles et la Transgression." In: Ders.: *Le Mythe du Dandy*. Paris 1971, S. 112-118.

Carbonero y Sol, Léon: *Indice de libros prohibidos mandado publicar por su santidad el papa Pio IX*. Madrid 1880.

Caro, Elme: *Études morales sur le temps présent*. Deuxième édition entièrement refondue. Paris 1869, S. 162.

Castellane, Boni de: *Wie ich Amerika entdeckte*. Berlin 1926.

Cervoni, Aurelia: *Réception de l'oeuvre de Théophile Gautier (1830-1872)*. Université de Paris IV-Sorbonne, sous la direction du Professeur André Guyaux (laufende Dissertation).

Cevasco, G. A.: "Something Exquisite and Spiritous: J.-K. Huysmans and George Moore." In: *Research Studies* 45 (3/September 1977), S. 147-159.

Chaikin, Milton: "A French Source for George Moore's A Mere Accident." In: *Modern Language Notes* 71 (1/Januar 1956), S. 28-30.

Chaikin, Milton: "The Composition of George Moore's 'A Modern Lover'." In: *Comparative Literature* 7 (1955), S. 259-264.

Chesterton, Gilbert Keith: "The Moods of Mr. George Moore." In: Ders.: *Heretics*. London 1905, S. 128-134.

Chesterton, Gilbert Keith: "Books to Read." In: *The Pall Mall Magazine* 25 (101/September 1901), S. 125-128.

Cohen, Margaret: *The sentimental education of the novel*. Princeton 1999.

Cominos, Peter T.: "Innocent Femina Sensualis in Unconscious Conflict." In: Vicinus, Martha (Hg.): *Suffer and be still: women in the Victorian age*. Bloomington u.a. 1973, S. 155-172.

Cook, Hera: *The long sexual revolution: English women, sex, and contraception, 1800 - 1975*. Oxford 2005.

Coustillas, Pierre / Partridge, Colin (Hgg.): *George Gissing: The Critical Heritage*. New York 1995.

Creech, James: *Closet writing/gay reading: the case of Melville's Pierre*. Chicago 1993.

Crouzet, Michel: "Parole et silence dans le monde beyliste." In: Ders.: *Stendhal et le langage*. Paris 1981, S. 175-200.

Cunard, Nancy: *Memories of George Moore*. London 1956.

Cunningham, Gail: *The new woman and the Victorian novel*. London 1978.

Cunningham, Valentine: "Goodness and Goods: Victorian Literature and Values for the Middle Class Reader." In: Smout, T.C. (Hg.): *Victorian Values*. A Joint

Symposium of the Royal Society of Edinburgh and the British Academy. December 1990. Oxford u.a. 1992, S. 109-127.

Danby, Frank (Frankau, Julia): "Correspondence. "Celibates" and Mr. George Moore." In: *Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art* 80 (2076/10.08.1895), S. 174.

Danby, Frank (Frankau, Julia): "Mr. George Moore's New Novel." In: *Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art* 80 (2074/27.07.1895), S. 105-109.

Daumard, Adeline: *La bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*. Paris 1996. (Bibliothèque de "L'évolution de l'humanité"; 21).

Delbourg-Delphis, Marylène: *Masculin Singulier: Le dandysme et son histoire*. Paris 1985.

Delecluze, Etienne-Jean: *Souvenirs de Soixante Années*. Paris 1862.

Dellamora, Richard: "An Essay in Sexual Liberation, Victorian Style: Walter Pater's 'Two Early French Stories'." In: Kellogg, Stuart (Hg.): *Literary visions of homosexuality*. New York 1983, S. 139-150.

Depenheuer, Otto: *Recht und Tabu*. Wiesbaden 2003.

Desroches, Louis: "Souvenirs Anecdotiques Sur M. De Stendhal." In: *Revue de Paris* 26 (1844), S. 49-68.

Deudon, E. H.: "Mademoiselle de Maupin, rescapée de la censure orléaniste." In: *Les amis de Flaubert* 66 (Mai 1985), S. 18-24.

Dewald, Jonathan: *Aristocratic experience and the origins of modern culture. France, 1570-1715*. Berkeley u.a. 1993. (A Centennial book).

Diamond, Michael: *Victorian Sensation. Or, the Spectacular, the Shocking and the Scandalous in Nineteenth-Century Britain*. London 2003.

Doctors of Theology of the Circulating Library: "The Books of the Month." In: *Review of Reviews* 18 (Juli 1898), S. 84-91.

Dolto, Françoise: *Le dandy, solitaire et singulier*. Paris 1999 [1987].

Douglas, Mary: *Purity and Danger. An analysis of concepts of pollution and taboo*. London 2003 [1966]. (Collected works; 2).

Dowling, Linda: *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*. Ithaca u.a. 1994.

Dreizel, Hans Peter: *Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft. Eine Pathologie des Alltagslebens*. 3., neubearbeitete Auflage. Stuttgart 1980.

Duckett, M. W.: *Dictionnaire de Conversation a l'usage des dames et des jeunes personnes*, Bd. 3. Paris 1841.

Duclaux, Mary: "Souvenirs sur George Moore." In: *La Revue de Paris* 2 (März/ April 1933), S. 110-130.

Eisenberg, Davina L: *The Figure of the Dandy in Barbey d'Aurevilly's "Le bonheur dans le crime"*. New York u.a. 1996. (Sexuality and literature; 4).

Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Frankfurt a.M. 1983.

- Ellis, Stewart Marsh: "George Moore: His Celibates." In: Ders.: *Mainly Victorian*. London 1924, S. 257-260.
- Elwin, Malcolm: *Old Gods Falling*. Freeport u.a. 1971 [1939].
- Erasmus: "De la difficulté d'être original." In: *Revue de Paris et St. Petersbourg* 21 (18.09.1889), S. 483-490.
- Erbe, Günter: "Der moderne Dandy. Zur Herkunft einer dekadenten Figur." In: Tacke, Alexandra /Weyand, Björn (Hgg.): *Depressive Dandys: Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln 2009, S. 17-38. (Literatur - Kultur - Geschlecht: Kleine Reihe; 26).
- Erbe, Günter: *Dandys - Virtuosen der Lebenskunst: eine Geschichte des mondänen Lebens*. Köln u.a. 2002.
- Erbe, Günter: "Der Jockey Club als gesellschaftlicher Mittelpunkt der Pariser Dandys unter der Julimonarchie." In: *Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte* 29 (3/2002), S. 1-11.
- Ette, Ottmar: *Roland Barthes: eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt a.M. 1998. (Edition Suhrkamp; 2077).
- Faguet, Émile: "Théophile Gautier." In: Ders.: *Dix-neuvième siècle: études littéraires*. Paris 1887, S. 295-324.
- Favardin, Patrick / Boiëxière, Laurent: *Le Dandysme*. Lyon 1988.
- Feldman, Jessica R.: *Gender on the divide: the dandy in modernist literature*. Ithaca u.a. 1993.
- Feydeau, Ernest: *Théophile Gautier. Souvenirs intimes*. Paris 1874.
- Flaubert, Gustave: *Dictionnaire des idées reçues*. Paris 2002 [posthum 1913].
- Forceps: "The Dandy." In: *The Kilmarnock Mirror, and Literary Gleaner* 1 (2/ November 1818), S. 60-62.
- Fortassier, Rose: "Dandysme pas mort." In: Montandon, Alain (Hg.): *L'honnête homme et le dandy*. Tübingen 1993, S. 205-221. (Études littéraires françaises; 54).
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt a.M. 1986.
- Fowlie, Wallace: "A Study of Stendhal's 'Armance'." In: *NOVEL: A Forum on Fiction* 2 (3/Spring 1969), S. 230-240.
- Fratz, Kirstine: *Dandy und Vampir, die Sehnsucht nach Ungewöhnlichkeit*. Sankt Augustin 2001. (Gardez! Hochschulschriften; 6).
- Frazer, James Georg: *The Golden Bough*. New York 1960.
- Frazier, Adrian: *George Moore, 1852-1933*. New Haven u.a. 2002.
- Frazier, Adrian: "Good Copy: George Moore and the Art of the Literary Controversy." In: *Victorian Literature and Culture* 23 (1995), S. 71-87.
- Freud, Sigmund: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. Frankfurt a.M. 1972 [1913].
- Frey, Brigitte: *Die Académie Française und ihre Stellung zu anderen Sprachpflegeinstitutionen*. Bonn 2000. (Abhandlungen zur Sprache und Literatur; 130).

Frierson, William C.: "George Moore Compromised with the Victorians." In: *The Trollopian* 4 (März 1947), S. 37-44.

Frietsch, Ute u.a. (Hgg.): *Geschlecht als Tabu: Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht*. Bielefeld 2008. (GenderCodes; 5).

Fryer, Peter: *Mrs Grundy. Studies in English Prudery*. London 1963.

Gallienne, Richard Le: *The Romantic '90s*. London u.a. 1926.

Gantke, Wolfgang: "Selbstmord - Ein Tabu auch in außereuropäischen Religionen?" In: Brudermüller, Gerd (Hg.): *Suizid und Sterbehilfe*. Würzburg 2003, S. 35-56. (Schriften des Instituts für Angewandte Ethik; 4).

Garelick, Rhonda: *Rising star. Dandyism, gender, and performance in the fin de siècle*. Princeton 1998.

Garrioch, David: *The Formation of the Parisian Bourgeoisie 1690-1830*. Cambridge u.a. 1996. (Harvard historical studies; 122).

Gautier, Théophile: "Mademoiselle de Maupin." In: Ders.: *Romane und Erzählungen*, hgg. und mit einem Vorwort versehen von Dolf Oehler. Wiesbaden 2003 [1835], S. 29-220.

Gautier, Théophile: "Fortunio." In: Ders.: *Romane und Erzählungen*, hgg. und mit einem Vorwort versehen von Dolf Oehler. Wiesbaden 2003, S. 273-350.

Gautier, Théophile: *Romane und Erzählungen*, hgg. und mit einem Vorwort versehen von Dolf Oehler. Wiesbaden 2003.

Gautier, Théophile: "Les Jeunes-France. Romans goguenards." In: Ders.: *Romans, contes et nouvelles*, Bd. 1, hgg. von Pierre Laubriet. Paris 2002 [1833], S. 11-173.

Gautier, Théophile: *Romans, contes et nouvelles*, Bd. 1, hgg. von Pierre Laubriet. Paris 2002 [1833].

Gautier, Théophile: *Correspondance Générale*, hgg. von Claudine Lacoste-Veysseyre, Bd. 9, 1865-1867. Genf u.a. 1995. (Histoire des idées et critique littéraire; 340).

Gautier, Théophile: *Correspondance Générale*, hgg. von Claudine Lacoste-Veysseyre, Bd. 8, 1862-1864. Genf u.a. 1993. (Histoire des idées et critique littéraire; 321).

Gautier, Théophile: *Correspondance Générale*, hgg. von Claudine Lacoste-Veysseyre, Bd. 7, 1858-1861. Genf u.a. 1992. (Histoire des idées et critique littéraire; 307).

Gautier, Théophile: *Correspondance Générale*, hgg. von Claudine Lacoste-Veysseyre, Bd. 6, 1854-1857. Genf u.a. 1991. (Histoire des idées et critique littéraire; 295).

Gautier, Théophile: *Correspondance Générale*, hgg. von Claudine Lacoste-Veysseyre, Bd. 4, 1849-1851. Genf u.a. 1989. (Histoire des idées et critique littéraire; 268).

Gautier, Théophile: *Correspondance Générale*, hgg. von Claudine Lacoste-Veysseyre, Bd. 2, 1843-1845. Genf u.a. 1986. (Histoire des idées et critique littéraire; 238).

Gautier, Théophile: *Correspondance Générale*, hgg. von Claudine Lacoste-Veysseyre, Bd. 1. Genf u.a. 1985. (Histoire des idées et critique littéraire; 232).

- Gautier, Théophile: "De l'originalité en France." In: Ders.: *Fusains et eaux-fortes*. Paris 1880.
- Gautier, Théophile: *Histoire du romantisme*. Paris 1874, S. 53.
- Gautier, Théophile: *Albertus ou L'ame et le péché*. Paris 1833.
- George, Albert J.: *Short Fiction in France*. Syracuse 1964.
- Gerber, Helmut E. (Hg.): *George Moore on Parnassus. Letters (1900-1933) to Secretaries, Publishers, Printers, Agents, Literati, Friends, and Acquaintances*. Newark 1988.
- Gerber, Helmut E. (Hg.): *George Moore in Transition. Letters to T. Fisher Unwin and Lena Milman, 1894-1910*. Detroit 1968.
- Gerhardi, Gerhard C.: "Psychological Time and Revolutionary Action in *Le Rouge et le noir*." In: *PMLA* 88 (5/Oktober 1973), S. 1115-1126.
- Giesselmann, Werner: *"Die Manie der Revolte". Protest unter der Französischen Julimonarchie (1830-1848)*. 2 Bände, Bd. 1. München 1993. (Ancien régime, Aufklärung und Revolution; 25).
- Giesselmann, Werner: *Die brumairianische Elite. Kontinuität und Wandel der französischen Führungsschicht zwischen Ancien Régime und Julimonarchie*. Stuttgart 1977. (Industrielle Welt; 18).
- Gilbert, Pamela K.: *Disease, desire, and the body in Victorian women's popular novels*. Cambridge u.a. 2007.
- Glinoe, Anthony: "Le complexe Jeune-France." *Bulletin de la Société Théophile Gautier* 27 (2005), S. 161-176.
- Gnüg, Hiltrud: *Kult der Kälte: der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur*. Stuttgart 1988.
- Godman, Peter: *Weltliteratur auf dem Index. Die geheimen Gutachten des Vatikans*. Berlin u.a. 2001.
- Goffmann, Erving: *Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung*. Frankfurt a.M. 1982.
- Goncourt, Edmond de / Goncourt, Jules de: *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, Deuxième série, Bd. 1, 1870-1871. Paris 1890.
- Goncourt, Edmond de / Goncourt, Jules de: *Journal des Goncourts. Mémoires de la vie littéraire*, Bd. 3, 1866-1870. Paris 1888.
- Goncourt, Edmond de / Goncourt, Jules de: *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, Bd. 2, 1862-1865. Paris 1888.
- Goncourt, Edmond de / Goncourt, Jules de: *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, Bd. 1, 1851-1861. Paris 1888.
- Goodheart, Eugene: "The aesthetic morality of Stendhal." In: Ders.: *The cult of the ego: the self in modern literature*. New Brunswick 2005, S. 36-60.
- Gosse, Edmund: "The Limits of Realism in Fiction." In: Ders.: *Questions at Issue*. London 1893, S.135-154.
- Gray, Tony: *A Peculiar Man. A Life Of George Moore*. London 1996.

- Grose, Francis / Egan, Pierce: *Grose's Classical Dictionary of the Vulgar Tongue*. London 1823.
- Grubgeld, Elizabeth: *George Moore and the Autogenuous Self. The Autobiography and Fiction*. Syracuse 1994. (Irish studies).
- Gruenter, Rainer: "Formen des Dandysmus. Eine problemgeschichtliche Studie über Ernst Jünger." In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 46 (2/1952), S. 170-201.
- Gruetzner Robins, Anna: "George Moore's A Modern Lover: Introducing the French Impressionists to London." In: *French Studies* 61 (1/Januar 2007), S. 47-56.
- Grundmann, Melanie: *Dandiana: Der Dandy im Bild englischer, französischer und amerikanischer Journalisten des 19. Jahrhunderts*. Münster 2009.
- Grundmann, Melanie: *Der Dandy. Wie er wurde, was er war*. Köln u.a. 2007.
- Grün, Ruth: "Hommes-Copies", "Dandies" und "Fausses Passions". Ein Beitrag zu *Stendhals Kritik an der Gesellschaft*. Genève 1967. (Kölner Romanistische Arbeiten N.F.; 34).
- Günther, Ulla: "und aso das isch gar need es Tabu bi üs, nei, überhaupt need": sprachliche Strategien bei Phone-in-Sendungen am Radio zu tabuisierten Themen. Bern 1992. (Zürcher germanistische Studien; 32).
- Haase, Heike: *Oscar für alle: die Darstellung Oscar Wildes in biofiktionaler Literatur*. Paderborn 2002. (Anglistik, Amerikanistik; 16).
- Hahn, Alois: "Transgression und Innovation." In: Helmich, Werner u.a. (Hgg.): *Poetologische Umbrüche: romanistische Studien zu Ehren von Ulrich Schulz-Buschhaus*. München 2002, S. 452-465.
- Haight, Anne Lyon: *Banned books: informal notes on some books banned for various reasons at various times and in various places*. New York 1955.
- Hamm, Jean-Jacques: *Armance, ou la liberté de Stendhal*. Paris 2009. (Romantisme et modernités; 115).
- Harding, Mildred Davis: *Air-bird in the water: the life and works of Pearl Craigie (John Oliver Hobbes)*. Madison 1996.
- Harrison, Carol E.: *The Bourgeois Citizen in Nineteenth-Century France: gender, sociability, and the uses of emulation*. Oxford 1999. (Oxford historical monographs).
- Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Frankfurt a.M. u.a. 1970.
- Häfner, Ralph: "Théophile Gautiers Versepos *Albertus*." In: Ders.: *Die Weisheit des Silen. Heinrich Heine und die Kritik des Lebens*. Berlin u.a. 2006, S. 429-437.. (spectrum Literaturwissenschaft, Komparatistische Studien; 7).
- Heilmann, Ann / Llewellyn, Mark: "General Introduction." In: Moore, George: *The Collected Short Stories of George Moore: Gender and Genre*, Bd. 1, hgg. von Ann Heilmann und Mark Llewellyn. London 2007, S. xv-xxviii.
- Heilmann, Ann /Llewellyn, Mark: "What Kitty Knew: George Moore's John Norton, Multiple Personality, and the Psychopathology of Late-Victorian Sex Crime." In: *Nineteenth Century Literature* 59 (3/2004), S. 372-403.

Hemmings, Frederic William John: *Culture and Society in France, 1789-1848*. New York 1987.

Hillmann, Karl-Heinz: *Wörterbuch der Soziologie*. 5., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2007.

Hofmann, Anne: "Formen der *transposition d'art* bei Théophile Gautier. Artefaktreferenz im Lichte des poetischen Systemwandels." In: Hempfer, Klaus (Hg.): *Jenseits der Mimesis. Parnassische transposition d'art und der Paradigmenwechsel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart 2000, S. 77-119. (Zeitschrift für französische Sprache und Literatur: Beihefte; N.F., 27).

Hone, Joseph: *The Life of George Moore*. New York 1936.

Höfele, Andreas: "Dandy und New Woman." In: Pfister, Manfred/Schulte-Middelich, Bernd: *Die ‚Nineties‘. Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München 1983, S. 147-163.

Hörner, Fernand: "'Dandyism's not dead.' Auf- und Abtauchen des Dandys am Beispiel Frédéric Beigbeders." In: Tacke, Alexandra /Weyand, Björn (Hgg.): *Depressive Dandys: Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln 2009, S. 142-159. (Literatur - Kultur - Geschlecht: Kleine Reihe; 26).

Hörner, Fernand: *Die Behauptung des Dandys: eine Archäologie*. Bielefeld 2008. (Lettre).

Hugo, Victor: *Œuvres complètes. Critique*. Paris 1985.

Huneker, James: "A Sentimental Education. Henry Beyle - Stendhal." In: Ders.: *Egoists. A Book of Supermen. Stendhal, Baudelaire, Flaubert, Anatole France, Huysmans, Barrès, Nietzsche, Blake, Ibsen, Stirner, and Ernest Hello*. New York 1910, S. 1-65.

Hyde, H. Montgomery: *The Trials of Oscar Wilde*. London 1948.

Ihrig, Wilfried: *Literarische Avantgarde und Dandysmus. Eine Studie zur Prosa von Carl Einstein bis Oswald Wiener*. Frankfurt a.M. 1988. (Athenäums Monografien: Literaturwissenschaft; 90).

J-S: "Mlle de Maupin, double amour, par Théophile Gautier." In: *Le Temps* (08.12.1835), S. 1.

Jackson, Holbrook: *The Eighteen Nineties. A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century*. New Jersey 1976.

Jackson, Lee (Hg.): *The Victorian Dictionary*. <http://www.victorianlondon.org/crime/suppression.htm> [11.04.2010].

Janin, Jules: "Journal des Débats. Dimanche, 26 décembre 1830. Le Rouge et le Noir." In: Litto, Victor del: *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine (1817-1843)*. Paris 2001, S. 589-600. (Textes de littérature moderne et contemporaine; 53).

Jasinski, René: *Les années romantiques de Théophile Gautier*. Paris 1929.

Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a.M. 1970.

Jerrold, Clare: *The Beaux and the Dandies. Nash, Brummell, and d'Orsay with their Courts*. New York 1910.

Jesse, Captain: *The Life of George Brummell, Esq. commonly called Beau Brummell*. 2 Bände. London 1844.

Jones, Graham C.: "Le Moi qui se regarde: les problèmes de l'autobiographie dans le roman stendhalien." In: Litto, Victor Del (Hg.): *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. Actes du colloque interuniversitaire (avril 1974). Grenoble 1976, S. 11-20.

Joos, Rudolf (Hg.): *Das verbotene Bild - Tabu und Gesellschaft im Film*. Frankfurt a.M. 1986.

Julleville, L. Petit de: *Histoire de la Langue et de la Littérature Française des Origines à 1900. Tome VII. Dix-neuvième siècle. Période Romantique (1800-1850)*. Paris 1899.

Kafitz, Dieter: *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 2004.

Kale, Steven: *French Salons. High Society and Political Stability from the Old Regime to the Revolution of 1848*. Baltimore u.a. 2004.

Kastura, Thomas (Hg.): *Dandys. Texte von Alexander Puschkin, Oscar Wilde, Marcel Proust, Tom Wolfe, Evelyn Waugh und vielen anderen*. München 2001.

Katz, Daniel/Schanck, Richard L.: "Special Forms of Uniform Behaviour: Taboo, Ritual, and Verbal Stereotype." In: Dies.: *Social Psychology*. New York 1938, S. 55-92.

Kaufmann, Arthur: "Moral" In: Görres-Gesellschaft (Hg.): *Staatslexikon: Recht, Wirtschaft, Gesellschaft*. In 5 Bänden. 7., völlig neu bearb. Aufl., Bd. 3, Freiburg u.a. 1987, S. 1219-1227.

Kelly, Ian: *Beau Brummell: The Ultimate Man of Style*. New York u.a. 2006.

Kempf, Roger: *Dandies. Baudelaire et Cie*. Paris 1977. (Collection Pierres Vives).

Ker, John Bellenden: "A Fop." In: Ders.: *An Essay on the Archaeology of our Popular Phrases, Terms, and Nursery Rhymes*, Bd. 2. London 1837, S. 286-287.

Klee, Wanda G.: *Leibhaftige Dekadenz: Studien zur Körperlichkeit in ausgewählten Werken von Joris-Karl Huysmans und Oscar Wilde*. Heidelberg 2001. (Britannica et Americana; Folge 3, 20).

Koehler, Gustav: *Der Dandysmus im französischen Roman des 19. Jahrhunderts*. Halle 1911. (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie; 33).

Kraft, Hartmut: *Tabu. Magie und soziale Wirklichkeit*. Düsseldorf u.a. 2004.

Krans, Horatio S.: "The Irish Literary Revival." In: Dunn, Joseph / Lennox Patrick Joseph (Hgg.): *The Glories of Ireland*. <http://www.gutenberg.org/etext/12111> [27.01.2008].

Kreuzer, Helmut: *Die Boheme: Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Stuttgart u.a. 2000.

L., B.: "Racine et Shakespeare N° 1. Journal de Paris. 29 mars 1823." In: Litto, Victor del: *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine (1817-1843)*. Paris 2001, S. 267-269. (Textes de littérature moderne et contemporaine; 53).

L., B.: "De l'amour. Journal de Paris, 28 septembre 1822." In: Litto, Victor del: *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine (1817-1843)*. Paris 2001, S. 183-188. (Textes de littérature moderne et contemporaine; 53).

Labitte, Charles: "Simples essais d'histoire littéraire. VII. Le grotesque en littérature." In: *Revue des deux mondes* 8 (01.11.1844), S. 495-516.

- Lamington, Lord Alexander: *In the Days of the Dandies*. Edinburgh u.a. 1890.
- Lamott, Franziska: *Die vermessene Frau: Hysterien um 1900*. München 2001.
- Lane, Christopher: *Hatred and Civility: the antisocial life in Victorian England*. New York 2004.
- Lang, Andrew: "Notes on New Books." In: *Cosmopolis* 12 (35/November 1898), S. 367-375.
- Lange, Dirk: *Warum will Frankensteins Monster sterben? Selbstmord im englischen Roman des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 2005. (Anglistische Forschungen; 352).
- Langenfeld, Robert: *George Moore: an annot. secondary bibliogr. of writings about him*. New York 1987.
- Lehan, Richard Daniel: *Realism and naturalism: the novel in an age of transition*. Madison 2005.
- Lehmann, Hans-Thies: "Ästhetik des Risikos. Notizen über Theater und Tabu." In: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 60 (1987), S. 55-61.
- Lejeune, Philippe: "Stendhal et les problèmes de l'autobiographie." In: Litto, Victor Del (Hg.): *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. Actes du colloque interuniversitaire (avril 1974). Grenoble 1976, S. 21-33.
- Lemaire, Michel: *Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé*. Montréal 1978.
- Lemaître, Jules: "Stendhal. Son journal, 1801-1814, publié par MM. Casimir Stryienski et François de Nion." In: Ders.: *Les contemporains: études et portraits*, Bd. 4. Paris 1897, S. 1-15.
- Leslie, Shane: *The End of a Chapter*. London 1916.
- Lewis, Tom: "Legislating Morality: Victorian and Modern Legal Responses to Pornography." In: Rowbotham, Judith / Stevenson, Kim (Hgg.): *Behaving Badly. Social Panic and Moral Outrage - Victorian and Modern Parallels*. Aldershot 2003, S. 143-158.
- Lilly, William Samuel: "The New Naturalism (1885)." In: Greiner, Walter / Stilz, Gerhard (Hgg.): *Naturalismus in England 1880-1920*. Darmstadt 1983, S. 69-79. (Texte zur Forschung; 41).
- Linton, Eliza Lynn: *The Girl of the Period and Other Social Essays*. Leipzig 1884 [1868].
- Litto, Victor del: *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine (1817-1843)*. Paris 2001. (Textes de littérature moderne et contemporaine; 53).
- Llewellyn, Mark / Heilmann Ann: "George Moore and Literary Censorship: The Textual and Sexual History of 'John Norton' and 'Hugh Monfert'." In: *English Literature in Transition* 50 (4/2007), S. 371-392.
- M., A.: "Evelyn Innes." In: *The Bookman* 14 (82/Juli 1898), S. 103-104.
- Mackenzie, Compton: *Literature in my time*. London 1933.
- Maigron, Louis: *Le Romantisme et la Mode d'après des documents inédits*. Paris 1911.
- Maigron, Louis: *Le Romantisme et les Mœurs. Essai d'Étude Historique et Sociale d'après des Documents Inédits*. Paris 1910.

Mann, Otto: *Der moderne Dandy. Ein Kulturproblem des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1925.

Marsh, Joss: *Word Crimes. Blasphemy, Culture and Literature in Nineteenth-Century England*. Chicago u.a. 1998.

Matzat, Wolfgang: "Affektrepräsentation im klassischen Diskurs: *La princesse de Clèves*." In: Nies, Fritz / Stierle, Karlheinz (Hgg.): *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*. München 1985, S. 231-266. (Romanistisches Kolloquium; 3).

Melvil-Bloncourt: "Critique Littéraire." In: *Revue du Monde. Colonial, Asiatique et Américain* 11 (4/April 1864), S. 124-130.

Mencken, H. L.: *A Book of Prefaces*. New York 1922.

Mercier, Louis-Sébastien: *Tableau de Paris*, Bd. 3. Amsterdam 1784.

Mérimée, Prosper: "Notes et souvenirs." In: Crouzet, Michel (Hg.): *Stendhal. Mémoire de la critique*. Paris 1996, S. 327-40.

Mérimée, Prosper: "H. B." In: Crouzet, Michel (Hg.): *Stendhal. Mémoire de la critique*. Paris 1996, S. 283-291.

Meyer, Anne-Rose: *Jenseits der Norm. Aspekte der Bohème-Darstellung in der französischen und deutschen Literatur 1830-1910*. Bielefeld 2001.

Mickel, Jr. Emanuel J.: "Stendhal's Use of Irony in "Armance"" In: *South Atlantic Bulletin* 35 (4/November 1970), S. 11-18.

Mill, John Stuart: *Über die Freiheit. Essay*. Leipzig u.a. 1991.

Miller, Monica L.: *Slaves to Fashion. Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity*. Durham & London 2009.

Mirecourt, Eugène de: *Théophile Gautier*. Paris 1855.

Mitchell, Susan L.: *George Moore*. Dublin u.a. 1916.

Moers, Ellen: *The dandy; Brummell to Beerbohm*. New York 1960.

Monroe, John Warne: *Laboratories of Faith. Mesmerism, Spiritism, and Occultism in Modern France*. Ithaca u.a. 2008.

Montandon, Alain: "L'honnête homme et le dandy." In: Montandon, Alain (Hg.): *L'honnête homme et le dandy*. Tübingen 1993, S. 223-262. (Études littéraires françaises; 54).

Monvel, Roger Boutet de: *Beau Brummell and His Times*. With a Chapter on Dress and the Dandies by Mary Craven. London 1908.

Moore, Edward (Pseudonym von Edwin Muir): *We Moderns: Enigmas and Guesses*. London 1918.

Moore, George: "Celibates." In: Ders.: *The Collected Short Stories of George Moore: Gender and Genre*, Bd. 1. (The Pickering Masters), hgg. von Ann Heilmann und Mark Llewellyn. London 2007, S. 1-204. (The Pickering Masters).

Moore, George: "In Single Strictness." In: Ders.: *The Collected Short Stories of George Moore: Gender and Genre*, Bd. 5, hgg. von Ann Heilmann und Mark Llewellyn. London 2007, S. 1-220. (The Pickering Masters).

Moore, George: *Bekenntnisse eines jungen Mannes*. Aus dem Englischen übersetzt sowie mit Nachwort und Anmerkungen versehen von Silvia Morawetz. Mainz 1986.

Moore, George: *Literature at Nurse, or Circulating Morals. A Polemic on Victorian Censorship*. Edited with an introduction by Pierre Coustillas. Hassocs 1976 [1885].

Moore, George: *Hail and Farewell*, Bd. 2. New York 1925 [1911-1914].

Moore, George: *Hail and Farewell*, Bd. 1. New York 1925 [1911-1914].

Moore, George: *Conversations in Ebury Street*. New York 1924.

Moore, George: "Preface." In: Ders.: *The Lake*. London 1921, <http://www.gutenberg.org/etext/11304> [12.04.2010].

Moore, George: *Lewis Seymour and Some Women*. New York 1920 [1917].

Moore, George: *Avowals*. New York 1919.

Moore, George: *Memoirs of my dead life*. New York 1914.

Moore, George: *Memoirs of my dead life*. London 1913 [1906].

Moore, George: *Confessions of a Young Man*. London 1904 [1886].

Moore, George: *Sister Teresa*. London 1901.

Moore, George: *The Bending of the Bough*. Chicago u.a. 1900.

Moore, George: *Evelyn Innes*. London 1898.

Moore, George: *Evelyn Innes*. New York 1898.

Moore, George: "Correspondence. Mr. George Moore's New Novel." In: *Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art* 80 (2075/03.08.1895), S. 143.

Moore, George: *Modern Painting*. London 1893.

Moore, George: *Impressions and Opinions*. London 1891.

Moore, George: "The Independent Theatre. (Letters to the Editor)." In: *The Times* 33275, (18.03.1891), S. 10.

Moore, George: *Mike Fletcher*. London 1889.

Moore, George: *Spring Days. A Realistic Novel*. London 1888.

Moore, George: *A Mere Accident*. London 1887.

Moore, George: "Preface." In: Zola, Emile: *Piping Hot. A Realistic Novel*. London 1887.

Moore, George: *A Drama in Muslin*. London 1886.

Moore, George: "Mr. George Moore and the Circulating Libraries. (Letters to the Editor)." In: *The Times* 31836, (12.08.1886), S. 10.

Moore, George: *A Modern Lover*. 2. Auflage. London 1885. [1883].

Moran, Maureen: *Victorian literature and culture*. London u.a. 2006.

- Morawetz, Silvia: "Nachwort." In: Moore, George: *Bekenntnisse eines jungen Mannes*. Aus dem Englischen übersetzt sowie mit Nachwort und Anmerkungen versehen von Silvia Morawetz. Mainz 1986, S. 297-311.
- Moreland, Olivia: *The Charms of Dandyism; or Living in Style*. 3 Bände. London 1819.
- Morgan, Charles: *Epitaph on George Moore*. London 1935.
- Mortier, Roland: *L'Originalité. Une Nouvelle Catégorie Esthétique au Siècle des Lumières*. Genf 1982. (Histoire des Idées et critique littéraire; 207).
- Motte, Dean de la / Przyblyski, Jeannene M.: *Making the news: modernity & the mass press in nineteenth-century France*. Massachusetts 1999. (Studies in print culture & the history of the book).
- Muret, Théodore: *Georges ou un entre mille*. Paris 1835.
- Musset, Alfred de (?): "Le Rouge et le Noir, chronique du XIX^e siècle, par M. de Stendhal." In: Crouzet, Michel (Hg.): *Stendhal. Mémoire de la critique*. Paris 1996, S. 77-81.
- Musset, Alfred de: "Die beiden Geliebten." In: Ders.: *Sämtliche Romane und Erzählungen*. Wiesbaden 1980 [1837, Les deux maitresses].
- Müller, Marika: *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt*. Würzburg 1995. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; 142).
- N.: "Le Correspondant. 14 Janvier 1831. Le Rouge et le Noir." In: Litto, Victor del: *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine (1817-1843)*. Paris 2001, S. 607-611. (Textes de littérature moderne et contemporaine; 53).
- Nash, David: "The Blast of Blasphemy: Government, Law and Culture Confront a Chill Wind." In: Rowbotham, Judith / Stevenson, Kim (Hgg.): *Behaving Badly. Social Panic and Moral Outrage - Victorian and Modern Parallels*. Aldershot 2003, S. 113-126.
- The National Vigilance Association: "Pernicious Literature (1889)." In: Greiner, Walter / Stilz, Gerhard (Hgg.): *Naturalismus in England 1880-1920*. Darmstadt 1983, S.79-91. (Texte zur Forschung; 41).
- Natta, Marie-Christine: *La Grandeur Sans Convictions. Essai sur le Dandysme*. Paris 1991.
- Naumann, Manfred: "Nachwort." In: Stendhal: *Rot und Schwarz*. Berlin 1973, S. 617-624.
- Nelson, Claudia: *Family ties in Victorian England*. Westport 2007.
- Nelson, James G.: *Publisher to the Decadents. Leonard Smithers in the Careers of Beardsley, Wilde, Dowson*. Pennsylvania 2000.
- Nelson, James G.: *The Early Nineties. A View from the Bodley Head*. Cambridge 1971.
- Neuschäfer, Hans-Jörg: "Der Geltungsdrang der Sinne und die Grenzen der Moral. Das anthropologische Paradigma der Affektenlehre und seine Krise im klassischen Drama Spaniens und Frankreichs." In: Nies, Fritz / Stierle, Karlheinz (Hgg.): *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*. München 1985, S. 205-230. (Romanistisches Kolloquium; 3).
- Nishikawa, Yuko: *Balzac et le dandysme*, Kyoto 1977.

- Noël, Jean: "George Moore's Drama in Muslin." In: Genet, Jacqueline (Hg.): *The Big House in Ireland: reality and representation*. Dingle, Co. Kerry 1991, S. 113-129.
- Noll-Wiemann, Renate: *Der Künstler im englischen Roman des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 1977. (Anglistische Forschungen; 117).
- Nordau, Max: *Entartung*, Bd. 2. Berlin 1893.
- Nordau, Max: *Entartung*, Bd. 1. Berlin 1892.
- Partridge, Eric: "La Jeune France. A forgotten newspaper of the romantic period." In: Ders.: *A critical medley: essays, studies, and notes in English, French, and Comparative Literature*. Freeport 1971 [1926], S. 109-117.
- Peck, Harry Thurston: *The personal equation*. New York u.a. 1898.
- Pelinka, Anton: "Tabus in der Politik. Zur politischen Funktion von Tabuisierung und Enttabuisierung." In: Bettelheim, Peter / Streibel, Robert (Hgg.): *Tabu und Geschichte. Zur Kultur des kollektiven Erinnerns*. Wien 1994, S. 21-28.
- Percival, P. Chad: "The Sawyer and the Sawed: Metafiction and Textual Energetics in *Le Rouge et le noir*." In: *The French Review* 67 (5/April 1994), S. 776-785.
- Perrin, Noel: *Dr. Bowdler's legacy: a history of expurgated books in England and America*. Boston 1992.
- Pesta, Duke: "'Darkness Visible': Byron and the Romantik Anti-Hero." In: Bloom, Harold (Hg.): *Lord Byron*. Broomall 2004, S. 59-84.
- Pfister, Manfred/Schulte-Middelich, Bernd: "Die 'Nineties' in England als Zeit des Umbruchs." In: Dies. (Hgg.): *Die 'Nineties'. Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München 1983, S. 9-34.
- Phelps, William Lyon: *The Advance of the English Novel*. New York 1916.
- Pinto, Vito: *(Selbst-)Inszenierungen als gesellschaftliche Provokation: Tabubruch und Transgression bei "Marilyn Manson"*. Berlin 2006. (Berliner Arbeiten zur Erziehungs- und Kulturwissenschaft; 27).
- Popelar, Inge: *Das Akademiewörterbuch von 1694 - das Wörterbuch des Honnête Homme?* Tübingen 1976. (Zeitschrift für romanische Philologie: Beihefte; 152).
- Popper, Karl R.: *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde, Bd. 1. Der Zauber Platons*. Tübingen 1980.
- Porter, Dennis: "Stendhal and the Limits of Liberalism." In: *Stendhal Club* 66 (3/ Juli 1971), S. 542-553.
- Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München 1981.
- Prevost, John C.: *Le dandysme en France (1817-1839)*. Genève u.a. 1957.
- Purchase, Sean: *Key concepts in victorian literature*. Basingstoke u.a. 2006.
- Rascoe, Burton: "George Moore. The Man of Letters." In: Ders.: *Titans of Literature, from Homer to the Present*. New York 1932, S. 472-477.
- Reid, Forrest: "The Novels of George Moore." In: *The Westminster Review* 172 (August 1909), S. 200-208.

Reimann, Horst: "Tabu." In: Görres Gesellschaft (Hg.): *Staatslexikon. Recht, Wirtschaft, Gesellschaft*. In fünf Bänden. 7., völlig neu bearb. Aufl., Bd. 5, Freiburg u.a. 1989, S. 420-421.

Renier, G. J.: *The English: Are they human?* Leipzig 1932.

Ridge, George Ross: *The Hero in French Romantic Literature*. Athens 1959.

Ross, Robert: *Masques & Phases*. London 1909.

Roche, Elizabeth: "George Moore's Evelyn Innes: a Victorian 'early music' novel." In: *Early Music* 11 (1/Januar 1983), S. 71-73.

Roessler, Shirley Elson: *Out of the Shadows: Women and Politics in the French Revolution, 1789-95*. New York 1998. (Studies in modern European history; 14).

Rosa, George M.: "Byronism and 'Babilanisme' in 'Armance'." In: *The Modern Language Review* 77 (4/Oktober 1982), S. 797-814.

Rosbach, Susanne: *Des Dandys Wort als Waffe. Dandysmus, narrative Vertextungsstrategien und Geschlechterdifferenz im Werk Jules Barbey d'Aurevillys*. Tübingen 2002. (Mimesis; 38).

Rothaus, Barry / Scott, Samuel F. (Hgg.): *Historical Dictionary of the French Revolution 1789-1799*, 2 Bände, Bd. 2. Westport 1985.

Rothenstein, William: *Men and Memories. Recollections 1872-1938 of William Rothenstein*. Abridged with Introduction and Notes by Mary Lago. London 1978.

Rousseau, Jean-Jacques: *Julie oder Die neue Héloïse*. München 1978 [1761, Julie ou la nouvelle Héloïse].

Rudé, George: *The Crowd in the French Revolution*. London 1967. (Oxford Paperbacks; 129).

S.: "Paris Monthly Review. Octobre 1822." In: Litto, Victor del: *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine (1817-1843)*. Paris 2001, S. 188-196. (Textes de littérature moderne et contemporaine; 53).

Sabatier, Pierre: *Esquisse de la morale de Stendhal d'après sa vie et ses oeuvres*. Aran 1973. (Collection stendhalienne; 15).

Sahlberg, Oskar: *Auf der Suche nach dem Anderswo*, Bd 1. Berlin 1983.

Saint George, Andrew: *The Descent of Manners. Etiquette, Rules & The Victorians*. London 1993.

Sainte-Beuve, Charles-Augustin: "M. de Stendhal. Ses Œuvres complètes." In: Crouzet, Michel (Hg.): *Stendhal. Mémoire de la critique*. Paris 1996, S. 297-326.

Sainte-Beuve: "Fortunio, roman; - La comédie de la mort, poésies; par M. Théophile Gautier." In: *Revue des deux mondes* 15 (September 1838), S. 863-870.

Saintsbury, George: "Beyle and Balzac." In: Ders.: *A Short History of the French Novel: (To the Close of the Nineteenth Century)*. Volume 2 from 1800 to 1900. London 1919, S. 133-175.

Saisselin, Rémy G.: "De l'honnête homme au dandy - ou d'une esthétique de l'imitation à une esthétique de l'expression." In: Montandon, Alain (Hg.): *L'honnête homme et le dandy*. Tübingen 1993, S. 9-17. (Études littéraires françaises; 54).

Samuel, Horace B.: "Stendhal: The Compleat [sic] Intellectual." In: *The Fortnightly Review* 94, (559/Juli 1913), S. 69-81.

Schaefer, Oda: *Der Dandy*. München 1964.

Schickedanz, Hans-Joachim: *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten. Eine kulturgeschichtliche Studie über den europäischen Dandyismus*. Frankfurt a.M. 2000. (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 66).

Schickedanz, Hans-Joachim: *Der Dandy. Texte und Bilder aus dem 19. Jahrhundert*. Harenberg 1980.

Schmid, Ursula: *Zur Konzeption des "homme supérieur" bei Stendhal und Balzac. Mit einem Ausblick auf Alexandre Dumas Père*. Frankfurt a.M. u.a. 1991. (Bonner romanistische Arbeiten; 38).

Scholl, Dorothea: "Vom Passionierten zum Blasierten: Subversive Selbstinszenierungen der Romantiker." In: Kapp, Volker u.a.: *Subversive Romantik*. Symposium der Sektionen für Deutsche, Romanische und Englisch-Amerikanische Philologie der Görres-Gesellschaft; (Eichstätt): 25-26.09.2000. Berlin 2004, S. 247-277. (Schriften zur Literaturwissenschaft; 24).

Schröder, Hartmut: "Semiotisch-rhetorische Aspekte von Sprachtabus." In: Höfner, Eckhard u.a. (Hgg.): *Valami más. Beiträge des Finnisch-Ungarischen Kultursemiotischen Symposiums "Zeichenhafte Aspekte der Veränderung" (25.-28.11.1998 Berlin - Frankfurt (Oder) - Slubice)*. Frankfurt a.M. u.a. 2002, S. 169-187. (Nordeuropäische Beiträge aus den Human- und Gesellschaftswissenschaften; Bd. 22).

Schröder, Hartmut: "Interkulturelle Tabuforschung und Deutsch als Fremdsprache." In: *Deutsch als Fremdsprache* 4 (1998), S. 195-198.

Schulmeister, Otto: "Die Säkularisierung der Macht und der Staat." In: Spatzenegger, Hans (Hg.): *Macht und Moral. Zur politischen Kultur unserer Gesellschaft*. Salzburg 1987, S. 71-76.

Schulte-Middelich, Bernd: "The Other Victorians. Viktorianismus und sexuelle Revolution." In: Pfister, Manfred/Schulte-Middelich, Bernd (Hgg.): *Die 'Nineties'. Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München 1983, S. 115-146.

Schütz, Wilson, Henry: "A Portent in Literature" (1878). In: Greiner, Walter / Stilz, Gerhard (Hgg.): *Naturalismus in England 1880-1920*. Darmstadt 1983, S. 120-124. (Texte zur Forschung; 41).

Schwab, Arnold T.: *James Gibbons Huneker. Critic of the Seven Arts*. Stanford 1963.

Schwendter, Rolf: *Theorie der Subkultur*. Köln u.a. 1971.

Seibel, Karin: *Zum Begriff des Tabus. Eine soziologische Perspektive*. Frankfurt a.M. 1990.

Senelick, Laurence: "The Homosexual as Villain and Victim in Fin-De-Siècle Drama." In: *Journal of the History of Sexuality* 4 (2/1993), S. 201-229.

Shattuck, Roger: *Tabu. Eine Kulturgeschichte des verbotenen Wissens*. München u.a. 2003.

Shaw, Bernard: *Bernard Shaw's book reviews: originally published in the Pall Mall gazette from 1885 to 1888*, ed. and with an introd. by Brian Tyson. University Park u.a. 1991.

- Sherman, Stuart P.: "The Aesthetic Naturalism of George Moore." In: Ders.: *On Contemporary Literature*. New York 1917, S. 120-168.
- Sigsworth, Eric M. (Hg.): *In Search of Victorian Values. Aspects of Nineteenth-Century thought and society*. Manchester u.a. 1988.
- Smith, G. Barnett: "New Novels. Springs Days by George Moore." In: *The Academy* 34 (855/22.09.1888), S. 184-185.
- Sola Pinto, Vivian de: *Enthusiast in Wit: A Portrait of John Wilmot, Earl of Rochester 1647-1680*. Lincoln 1962.
- Sphinx: "Literary Chat." In: *English Illustrated Magazine* (185/Februar 1899), S. 563-564.
- Spoelberch de Lovenjoul, Charles de: *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*. 2 Bände, Bd. 1. Paris 1887.
- Sporn, Paul: "Marriage and class conflict: the subversive link in George Moore's 'A Drama in Muslin'." In: *CLIO* 3 (1/1973), S. 7-20.
- Stanton, Domna C.: *The Aristocrat as Art; a study of the honnête homme and the dandy in seventeenth- and nineteenth-century French literature*. New York 1980.
- Stauffer, Isabelle: *Weibliche Dandys, blickmächtige Femmes fragiles: ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle*. Köln u.a. 2008. (Literatur - Kultur - Geschlecht: Große Reihe; 50).
- Stein, Gerd: *Dandy - Snob - Flaneur. Exzentrik und Dekadenz. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 2. Frankfurt a.M. 1985. (Fischer-Taschenbücher; 5036).
- Steiner, Franz: *Taboo, truth, and religion*. New York 1999 [1956]. (Methodology and history in Anthropology; 2).
- Steinvorth, Ulrich: "Über den Selbstmord." In: Bruder Müller, Gerd (Hg.): *Suizid und Sterbehilfe*. Würzburg 2003, S. 57-80. (Schriften des Instituts für Angewandte Ethik; 4).
- Stendhal: "Réponse à M. de Balzac." In: Crouzet, Michel (Hg.): *Stendhal. Mémoire de la critique*. Paris 1996, S. 157-168.
- Stendhal: *Rom, Neapel und Florenz*. 3. Aufl. Berlin 1985. (Gesammelte Werke in Einzelbänden, hgg. von Manfred Naumann).
- Stendhal: *Briefe*. Berlin 1983. (Gesammelte Werke in Einzelbänden, hgg. von Manfred Naumann).
- Stendhal: *Racine und Shakespeare*. Mit einer Einleitung und Anmerkungen von Carsten Peter Thiede. Berlin 1980.
- Stendhal: *Über die Liebe*. 2. Aufl. Berlin 1985. (Gesammelte Werke in Einzelbänden, hgg. von Manfred Naumann).
- Stendhal: *Rot und Schwarz*. Berlin 1973. (Gesammelte Werke in Einzelbänden, hgg. von Manfred Naumann).
- Stendhal: *Lamiel*. 3. Auflage. Berlin 1973. (Gesammelte Werke in Einzelbänden, hgg. von Manfred Naumann).
- Stendhal: *Correspondence, 1821-1834*. Paris 1967.

Stendhal: *Tagebücher und andere Selbstzeugnisse*, Bd. 1. Berlin 1961. (Gesammelte Werke in Einzelbänden, hgg. von Manfred Naumann).

Stendhal: *Tagebücher und andere Selbstzeugnisse*, Bd. 2. Berlin 1961. (Gesammelte Werke in Einzelbänden, hgg. von Manfred Naumann).

Stendhal: *Die Kartause von Parma*. Berlin 1960. (Gesammelte Werke in Einzelbänden, hgg. von Manfred Naumann).

Stendhal: *Armance*. Berlin 1953. (Gesammelte Werke in Einzelbänden, hgg. von Manfred Naumann).

Stendhal: *Lucien Leuwen*. Berlin 1951. (Gesammelte Werke in Einzelbänden, hgg. von Manfred Naumann).

Stendhal: *Lamiel. Révision du texte et préface par Henri Martineau*. Paris 1928.

Stendhal: *Armance ou Quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*. Paris 1927.

Stendhal: *Bekenntnisse eines Egotisten. Selbstbildnis Beyles aus seinen Briefen, Tagebüchern und autobiographischen Fragmenten*. Jena 1905. (Ausgewählte Werke hgg. von Friedrich von Oppeln-Bronikowski; 5).

Stendhal: *Journal de Stendhal (Henri Beyle). 1801-1814*, publié par Casimir Stryenski et François de Nion. Paris 1888.

Stierle, Karlheinz: "Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil." In: Nies, Fritz / Stierle, Karlheinz (Hgg.): *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*. München 1985, S. 81-137. (Romanistisches Kolloquium; 3).

Stöber, Thomas: *Vitalistische Energetik und literarische Transgression im französischen Realismus-Naturalismus: Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola*. Tübingen 2006. (Romanica Monacensia; 72).

Strachey, Lytton: "Henri Beyle." In: Ders.: *Books and Characters. French and English*. New York 1922, S. 267-293.

Strosetzki, Christoph: *Konversation. Ein Kapitel gesellschaftlicher und literarischer Pragmatik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. u.a. 1978. (Studia Romanica et Linguistica; 7).

Stryenski, Casimir: "Lettres De Mérimée à Stendhal." In: *Revue de Paris* 14 (1898), S. 411-422.

Tabor, Jürgen: *Tabu und Begehren: Metaphern einer Revolte*. Wien 2007. (Passagen Kunst).

Tacke, Alexandra /Weyand, Björn: "Einleitung." In: Dies. (Hgg.): *Depressive Dandys: Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln 2009, S. 7-16. (Literatur - Kultur - Geschlecht: Kleine Reihe; 26).

Tacke, Alexandra /Weyand, Björn (Hgg.): *Depressive Dandys: Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln 2009. (Literatur - Kultur - Geschlecht: Kleine Reihe; 26).

Taine, Hippolyte: "Stendhal (Henri Beyle)." In: Crouzet, Michel (Hg.): *Stendhal. Mémoire de la critique*. Paris 1996, S. 393-413.

Tauchmann, Dieter: "Die Bataille um Hernani." In: Hugo, Victor: *Hernani*. Leipzig 1968, S. 143-150.

Temple, Ruth: "Truth in Labelling: Pre-Raphaelitism, Aestheticism, Decadence, Fin de Siècle." In: *English Literature in Transition 1880-1920* 17 (4/1974), S. 201-222.

Temple, Ruth Zabriskie: *The Critic's Alchemy: A Study of the Introduction of French Symbolism into England*. New York 1953.

Thieltges, Gerd: *Bürgerlicher Klassizismus und romantisches Theater. Untersuchungen zu den frühen Dramen Prosper Merimees (1803-1870)*. Genf 1975. (Kölner Romanistische Arbeiten; N.F., 44).

Thomas, Donald: *A Long Time Burning. The History of Literary Censorship in England*. New York 1969.

Tugendhat, Ernst: "Zum Begriff und zur Begründung von Moral." In: Bellut, Clemens / Müller-Schöll, Ulrich (Hgg.): *Mensch und Moderne. Beiträge zur philosophischen Anthropologie und Gesellschaftskritik*. Würzburg 1989, S. 145-164.

Vaskovics, Laszlo A.: "Subkulturen und Subkulturkonzepte." In: *Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen. Subkultur und Subversion* (2/Juni 1995), S. 11-23.

Vindex: "Dandyism - In Reply to a Correspondent." In: *The Sporting Magazine* 11, N.S. (64/Januar 1823), S. 200-202.

Vizinczey, Stephen: "The Unread Classics. Stendhal. One of the very few." In: *The Times Saturday Review* 57249 (11.05.1968), S. 17-20.

Voigt, Fritz-Georg: "Nachwort." In: Balzac, Honoré de: *Béatrix*. Berlin u.a. 1966, S. 601-614. (Die menschliche Komödie; 3).

Wahl Willis, Pauline: "La structure du salon dans Armance." In: *Stendhal Club* 22 (86/1980), S. 138-143.

Wallace, William: "New Novels. Celibates. By George Moore. (Walter Scott.)" In: *The Academy* (1215/17.08.1895), S. 126-128.

Watzlawick, Paul / Beavin, Janet H. / Jackson, Don D.: *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern u.a. 1969.

Weber, Max: *Rechtssoziologie*. Aus dem Manuskript hgg. und eingeleitet von Johannes Winckelmann. Neuwied am Rhein u.a. 1967. (Soziologische Texte; 2).

Webster, Hutton: *Taboo. A Sociological Study*. New York 1973.

Wehle, Winfried: "Eros in Ketten. Der Widerstreit von *verosimile* und *maraviglioso* als ein Grundverhältnis des 'Klassischen'." In: Nies, Fritz / Stierle, Karlheinz (Hgg.): *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*. München 1985, S. 167-204. (Romanistisches Kolloquium; 3).

Wey, Francis: "Fortunio, roman par M. Théophile Gautier." In: *La Presse* (02.06.1838), S. 1.

Wharton, Grace & Philip: *The wits and beaux of society*. New York 1861.

Whitaker, N. H.: "La Maupin." In: Ders.: *Biographical Sketches of Eccentric Characters*. Boston 1832, S. 112-115.

White, R. J.: *Life in Regency England*. London 1963.

Whittaker, Helène: "Petronius. A Dandy in Antiquity?" In: Barstad, Guri Ellen / Federhofer, Marie-Theres (Hgg.): *Dilettant, Dandy und Décadent*. Hannover 2004, S. 17-28. (Troll; 1).

Wilde, Oscar: "Feder, Stift und Gift. Eine Studie in Grün." In: Ders.: *Der Kritiker als Künstler und andere Essays*. Werke in 5 Bänden, vollständig neu übersetzt, Bd. 3. Frankfurt a.M. 2004, S. 57-87.

Wilde, Oscar: "Der Kritiker als Künstler." In: Ders.: *Der Kritiker als Künstler und andere Essays*. Werke in 5 Bänden, vollständig neu übersetzt, Bd. 3. Frankfurt a.M. 2004, S. 89-195.

Will, Herbert u.a.: *Depression: Psychodynamik und Therapie*. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2008.

Wipperfürth, Christian: *Von der Souveränität zur Angst. Britische Außenpolitik und Sozialökonomie im Zeitalter des Imperialismus*. Stuttgart 2004. (Historische Mitteilungen: Beiheft; 54).

Wischmann, Antje: *Ästheten und Décadents: eine Figurenuntersuchung anhand ausgewählter Prosatexte der Autoren H. Bang, J. P. Jacobsen, R. M. Rilke und H. v. Hofmannsthal*. Frankfurt a.M. 1991. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 18, Vergleichende Literaturwissenschaft; 58).

X.: "Dandyism." In: *The Philadelphia Monthly Magazine devoted to General Literature and the Fine Arts* 1 (März 1828), S. 279-280.

Youngkin, Molly: "George Moore's Quest for Canonization and Esther Waters as Female Helpmate." In: *English Literature in Transition 1880-1920* 46 (2/2003) S. 116-139.

Z., B.: "Bulletin littéraire." In: *Revue de Paris* 25 (1836), S. 203-214.

Zilch-Purucker, Birgit: *Die Darstellung der geisteskranken Frau in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Melancholie und Hysterie*. Herzogenrath 2001. (Studien zur Medizin-, Kunst- und Literaturgeschichte; 47).

Zimmermann, Jutta: "Einleitung: Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft." In: Zimmermann, Jutta / Salheiser, Britta (Hgg.): *Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft*. Berlin 2006, S. 9-24. (Schriften zur Literaturwissenschaft; 25).

Zola, Émile: "Théophile Gautier." In: Ders.: *Documents littéraires. Études et portraits*. Paris 1926, S. 133-162.

9. Bildnachweis

- S. 49 Abb. 1 "Tabusystem"
- S. 51 Abb. 2 "Tabu im Moralsystem"
- S. 72 Porträt Stendhals (1807) von Quenedey (1756-1830)
- S. 97 "Il Bagno di Leda (Leda's bath), after Correggio" von Carlo Antonio Porporati (1741–1816)
- S. 106 Illustration aus Stendhals *Armance* von Ottomar Starke (1920)
- S. 115 Illustration aus Stendhals *Le Rouge et le Noir* von Quintt (1922)
- S. 126 Illustration aus Stendhals *Lucien Leuwen* von Maximilien Vox (1923)
- S. 147 Victor Hugo am Kopf der romantischen Bewegung, gefolgt von Théophile Gautier und anderen, "La Grande Chevauchée de la Postérité" (1842) von Benjamin Roubaud
- S. 173 Illustration aus der Zeitschrift *La Caricature* vom 10. Dezember 1881 mit dem Untertitel »1830. LA JEUNE FRANCE. - Une mode diabolique qui dut vivement impressionner les femmes sensibles du temps: séduire par la terreur!«
- S. 255 Porträt George Moores (1879) von Édouard Manet
- S. 287 "Venus Rising" von Jean-Léon Gérôme (1824–1904)
- S. 288 "Venus von Capua" (330 - 320 v. Chr.) von Lysippos
- S. 335 "Innocence" (ca. 1790) von Jean-Baptiste Greuse (1725-1805)
- S. 343 "Musidora: The Bather 'At the Doubtful Breeze Alarmed'" (1846) von William Etty (1787-1849)