

7 „Das üppige Angebot an Wahrzunehmende[m]“. Exotismus und Ästhetizismus in Hugo von Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht*

Die 2019 verstorbene Schriftstellerin Brigitte Kronauer findet in ihrem Essay über Hugo von Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* (1895) eine treffende Formulierung, wenn sie schreibt, dass sich der Protagonist, ein reicher Kaufmannssohn, in einem Leben einrichte, das sich durch ein „üppige[s] Angebot an Wahrzunehmende[m]¹ auszeichne. Damit spielt Kronauer auf die ästhetizistische Haltung des Kaufmannssohnes an: Als Erbe wohlhabender, aber früh verstorbener Eltern, nur von vier Dienern umgeben, ansonsten aber jegliche soziale Interaktion meidend, kann er es sich leisten, in einem großzügigen Stadthaus zu wohnen, sich tagein, tagaus in kontemplativem Gestus in die Schönheit der vielfältigen, insbesondere der orientalischen Gegenstände seines luxuriösen Interieurs zu vertiefen und einem „spiritualistischen Exotismus² zu frönen. Der dekadente Lebenswandel des Kaufmannssohnes, von Hofmannsthal in die Tradition der Dandys aus Joris-Karl Huysmans' *A rebours* (1884) und Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1891) gestellt,³ findet ein jähes Ende, als er einen anonymen Drohbrief erhält, der einen seiner Diener eines schweren Verbrechens beschuldigt. In der Absicht, das Verbrechen aufzuklären, verlässt er seinen Sommersitz in den Bergen, begibt sich zurück in die Stadt und verirrt sich in einer labyrinthischen, ärmlichen Gegend. Nach einem Besuch bei einem billigen Juwelier und einem kurzen Aufenthalt in einem Hinterhof mit einem Treibhaus gelangt er in ein Soldatenquartier, wird dort von einem hässlichen Pferd in die Lenden getreten und stirbt einen erbärmlichen Tod in einem schäbigen Krankenzimmer.

Die umfassende Forschung, die zum *Märchen der 672. Nacht* vorliegt, sieht in Hofmannsthals kurzer Erzählung vor allem eine Abrechnung mit dem Ästhetizismus, eine Abrechnung mit einer Haltung also, die versucht, sich dem Leben und dessen hässlichen Seiten gänzlich zu entziehen. Wirkmächtiger Vorreiter dieser Lesart ist Richard Alewyn. Alewyn stellt *Das Märchen der 672. Nacht* in den Kontext

1 Brigitte Kronauer: Die Dinge sind nicht unter sich! Zu Hugo von Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht*. In: dies.: Aufsätze zur Literatur. Stuttgart 1987, S. 29–42, hier S. 30.

2 Reif, S. 22.

3 Vgl. Ruth Florack: Ichverlust im schönen Schein. Ästhetizismuskritik in Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht*. In: Austriaca: Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche 16 (1992), H. 33, S. 123–139, hier S. 123; Walter Erhart: „Wundervolle Augenblicke“ – Narziß um 1900. In: Narcissus: Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace. Hg. von Almut-Barbara Renger. Stuttgart 2002, S. 99–115, hier S. 108; Baßler, Deutsche Erzählpresa, S. 160–162.

von Hofmannsthals Kritik am Ästhetizismus Oscar Wildes und kommt zum Schluss, dass „[d]as Leben, so meint es Hofmannthal, [...] seiner nicht spotten [lässt]. Verstoßen – wird es böse und rachsüchtig. Es kehrt zurück als Feind.“⁴

Ein weiterer Schwerpunkt der Forschung liegt auf den orientalistischen Elementen der Erzählung. In den Fokus gerückt sind dabei namentlich kolonialistische Denkfiguren, die Bedeutung der Ästhetik des Ornaments und die intertextuelle Bezugnahme auf *Tausendundeine Nacht*.⁵ Meine Analyse schließt zwar an die For-

4 Richard Alewyn: Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen 1967, S. 175. [Bei dieser Ausgabe handelt es sich um einen nur minimal veränderten Nachdruck von: ders.: Hofmannsthals Wandlung. Frankfurt a. M. 1949.] Mit dem Ästhetizismus und seiner Kritik im *Märchen der 672. Nacht* befassen sich ferner die folgenden exemplarischen Studien: Florack; Waltraud Wiethölter: Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen 1990; Gerald Funk: Dämme bauen im Fluss des Heraklit. Der Schrecken der Zeit in Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht*. In: Quarber Merkur 36 (1999), S. 89–99; Wolfram Mauser: Aufbruch ins Unentrinnbare. Zur Aporie der Moderne in Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht*. In: Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens. Festschrift für Irmgard Roebling. Hg. von Ina Brueckel et al. Würzburg 2001, S. 161–172; Erhart, „Wundervolle Augenblicke“; Imke Meyer: Erzählter Körper, verkörperliches Erzählen. Überlegungen zum Körper als Kunstobjekt in Hugo von Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht*. In: Körper – Diskurse – Praktiken. Zur Semiotik und Lektüre von Körpern in der Moderne. Hg. von Brigitte Prutti und Sabine Wilke. Heidelberg 2003, S. 191–220; Katharina Krosny: Hofmannsthal's Aestheticist Heritage and *Das Märchen der 672. Nacht*. In: Anglo-German Affinities and Antipathies. Hg. von Rüdiger Görner. München 2005, S. 119–129; Burkhard Meyer-Sickendiek: Tiefe. Über die Faszination des Grübelns. München et al. 2010; Claudia Bamberg: Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge. Heidelberg 2011; Torsten Hahn und Charlotte Jaekel: Die Schwere der hässlichen Wörter und die Grenzen der schönen Wahrheit. Die Unverständlichkeit der Arbeit in *Das Märchen der 672. Nacht* und *Der Tod Georgs*. In: Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. von Anja Lemke und Alexander Weinstock. Paderborn 2014, S. 189–206; Volker Mergenthaler: Das „Verlangen nach der Fortsetzung“. Begehen, Erzählen, „Die Zeit“ und Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht*. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 22 (2014), S. 259–283; Dorrit Cohn hat eine einflussreiche Gegenposition zu Alewyn entwickelt und das *Märchen der 672. Nacht* als Traum gelesen: Dorrit Cohn: „Als Traum erzählt“. The Case for a Freudian Reading of Hofmannsthal's *Märchen der 672. Nacht*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 54 (1980), S. 284–305.

5 Exemplarisch lassen sich folgende Studien nennen: Wolfgang Köhler: Hugo von Hofmannsthal und *Tausendundeine Nacht*. Untersuchungen zur Rezeption des Orients im epischen und essayistischen Werk. Mit einem einleitenden Überblick über den Einfluß von *Tausendundeine Nacht* auf die deutsche Literatur. Bern et al. 1972; Andrea Fuchs-Sumiyoshi: Orientalismus in der deutschen Literatur. Untersuchungen zu Werken des 19. und 20. Jahrhunderts. Von Goethes *West-östlichem Divan* bis Thomas Manns *Joseph-Tetralogie*. Hildesheim et al. 1984; Hans-Günther Schwarz: Orient – Okzident. Der orientalische Teppich in der westlichen Literatur, Ästhetik und Kunst. München 1990; Berman, Orientalismus, Kolonialismus und Moderne; Nina Berman: K.u.K. Colonialism. Hofmannsthal in North Africa. In: New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies (NGC) 75 (1998), S. 3–27; Christiane Barz: Weltflucht und Lebensglaube. Aspekte der Dekade

schungen zum Ästhetizismus und Orientalismus an, wird aber einen anderen Schwerpunkt setzen, denn bisher wurde nicht der Versuch unternommen, über die Bedeutung von Hofmannsthals verfasstem Essay zu *Tausendundeine Nacht* für die Poetologie des *Märchens der 672. Nacht* nachzudenken. Wie sich zeigen wird, lohnt sich dies gerade im Hinblick auf den Zusammenhang von Sinnlichkeit und Exotismus.

Den besagten Essay steuert Hofmannsthal 1906/07 als Vorwort einer von Felix Paul Greve aus dem Englischen erstmals vollständig ins Deutsche übersetzen Ausgabe von *Tausendundeine Nacht* mit dem Titel *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* bei.⁶ Darin schildert der Autor drei unterschiedliche Leseerfahrungen der

denz in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne um 1900. Leipzig und Berlin 2003; Markus Fischer: Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht*. Zur Problematik des Orientbildes in ausgewählten Prosawerken von Wilhelm Hauff, Hugo von Hofmannsthal und Joseph Roth. In: Kai-roer germanistische Studien 14 (2004), S. 155–196; Oliver Simons: Orientteppich und Kunstwerk. 1895: Hugo von Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht*. In: Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit. Hg. von Alexander Honold und Klaus R. Scherpe. Stuttgart et al. 2004, S. 182–189; Thomas Pekar: Exotik und Moderne bei Hugo von Hofmannsthal. In: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Hg. von Sabina Becker und Helmuth Kiesel. Berlin et al. 2007, S. 129–144; Ingrid Haag: Kryptogramme der Liebesangst. Zu Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* und zu seinem *Andreas*-Fragment. In: Zur Literaturgeschichte der Liebe. Hg. von Karl Heinz Götze et al. Würzburg 2009, S. 241–258; Oliver Simons: Nachbilder des Orients. Hugo von Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht*. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 56 (2009), S. 219–232; Fichert; Mohammed Laasri: *Das Märchen der 672. Nacht*. Die orientalische Welt und Hugo von Hofmannsthals literarische Kreativität. In: Re-Visionen. Kulturwissenschaftliche Herausforderungen interkultureller Germanistik. Hg. von Ernest W.B. Hess-Lüttich. Frankfurt a.M. et al. 2012, S. 421–432; Dominique Jullien: Translating destiny. Hugo von Hofmannsthal's *Tale of the 672nd Night*. In: Scheherazade's Children. Global Encounters with the Arabian Nights. Hg. von Philip F. Kennedy und Marina Warner New York 2013, S. 172–194; Teona Djibouti: Aufnehmen und Verwandeln. Hugo von Hofmannsthal und der Orient. München 2014; Axel Dunker: Orientalismus in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Am Beispiel von Hugo von Hofmannsthal, Gottfried Benn, Franz Kafka, Friedrich Glauser, Hermann Hesse, Arno Schmidt und Hubert Fichte. In: Postkoloniale Germanistik. Bestandsaufnahme, theoretische Perspektiven, Lektüren. Hg. von Gabriele Dürbeck und Axel Dunker. Bielefeld 2014, S. 271–327; Görner; Gennadij Vasil'ev: Das Phantastische im *Märchen der 672. Nacht* von Hugo von Hofmannsthal. In: Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik. Hg. von Christine Lötscher et al. Wien et al. 2014, S. 31–40; Andrea Wald: Ornament. Eine österreichische Befindlichkeit. University of Chicago 2015 (Dissertationsschrift); Ursula Renner: „Ein durchaus wundervolles Gewebe...“. Orientalische Verwandlungsspiele bei Hugo von Hofmannsthal. In: Persien im Spiegel Deutschlands. Konstruktionsvarianten von Persien-Bildern in der deutschsprachigen Literatur vom 18. bis in das 20. Jahrhundert. Hg. von Christine Maillard und Hamid Tafazoli. Strasbourg 2018, S. 261–279.

⁶ Hugo von Hofmannsthal: Einleitung zu dem Buche genannt die *Erzählungen der Tausendundein Nächte*. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd. XXXIII: Reden und Aufsätze 2, hg. von Konrad Heumann und

Sammlung – als Kind, als Zwanzigjähriger und als reifer Mann – und stellt zugleich mehrere poetologische Überlegungen über das Wesen orientalischer Dichtung an. Demnach sei „die innerste Natur orientalischer Poesie [...] [,] daß in ihr alles Trope ist, alles mehrfach deutbar, alles Ableitung aus uralten Wurzeln, alles schwebend.“⁷ Wie Ursula Renner ausführt, trifft diese bildhafte, schon bereits von Goethe im *West-östlichen Divan* gelobte ‚orientalische‘ Schreibweise auch auf *Das Märchen der 672. Nacht* zu und wird dort zur Entwicklung einer symbolistisch-antinaturalistischen Programmatik genutzt.⁸

Von der Forschung vernachlässigt wurde indessen eine weitere poetologische Passage des Essays, die wie Hofmannsthals Ausführungen über die gleichnishafte Sprache nicht nur für *Tausendundeine Nacht*, sondern ebenso für Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* relevant ist, in dem es um die Fallstricke des Ästhetizismus geht. Hofmannsthal schreibt in seinem Vorwort:

Die ungeheuerste Sinnlichkeit ist hier Element. Sie ist in diesem Gedicht, was das Licht in den Bildern von Rembrandt, was die Farbe auf den Tafeln Tizians ist. Wäre sie irgendwo eingeschränkt und durchbräche an einzelnen Stellen diese Schranken, so könnte sie beleidigen; da sie ohne Schranken dies Ganze, diese Welt durchflutet, ist sie eine Offenbarung.

Wir bewegen uns aus der höchsten in die niedrigste Welt, vom Kalifen zum Barbier, vom armseligen Fischer zum fürstlichen Kaufherrn, und es ist eine Menschlichkeit, die uns umgibt, mit breiter, leichter Woge uns hebt und trägt; wir sind unter Geistern, unter Zauberern, unter Dämonen und fühlen uns wiederum zu Hause. Eine nie hinfällige Gegenständlichkeit malt uns die herrlich mit Fliesen belegte Halle, malt uns den Springbrunnen, malt uns den von Ungeziefer wimmelnden Kopf einer alten Räuberin; stellt den Tisch hin, deckt ihn mit schönen Schüsseln, tiefen Gefäßen, läßt uns die Speisen riechen, die fetten, die gewürzten und die süßen, und die in Schnee gekühlten Tränke aus Granatkernen, aus geschälten Mandeln, stark mit Zucker und duftendem Gewürz angesetzt, stellt mit der gleichen Lust uns den Buckel des Buckligen hin und die Scheußlichkeit böser alter Männer mit geiferndem Munde und schiegenden Augen; läßt den Eseltreiber reden und den Esel, den verzauberten Hund und das eherne Standbild eines toten Königs, jeden voll Sinn, voll Weisheit, voll Wahrheit; malt mit der gleichen Gelassenheit, nein, mit dem gleichen ungeheuern Behagen das Packzeug eines abgetriebenen Esels, den Prachtzug eines Emirs und von Gebärde zu Gebärde, schrankenlos, die erotische Pantomime der Liebenden, die nach tausend Abenteuern endlich ein erleuchtetes, starkduftendes Gemach vereinigt.⁹

Ellen Ritter. Frankfurt a.M. 2009, S. 121–126. Vgl. hierzu auch: Renner, „Ein durchaus wundervolles Gewebe...“, S. 261.

7 Hofmannsthal, Einleitung zu dem Buche genannt die *Erzählungen der Tausendundein Nächte*, S. 123.

8 Vgl. Renner, „Ein durchaus wundervolles Gewebe...“, S. 269.

9 Hofmannsthal, Einleitung zu dem Buche genannt die *Erzählungen der Tausendundein Nächte*, S. 122 f.

In dieser Passage entwirft Hofmannsthal zweierlei: Zum einen entwickelt er die Poetologie einer minutiösen Beschreibung, die versucht, „[d]ie ungeheuerste Sinnlichkeit“ von *Tausendundeine Nacht* zur Darstellung zu bringen, zum anderen enthält die Passage eine implizite Anspielung auf rezeptionsästhetische Theorien des achtzehnten Jahrhunderts, die dafür plädieren, dass das Kunstwerk gemischte Empfindungen zur „belebenden Reizsteigerung durch Wechsel, durch Variation“¹⁰ auslösen solle, indem man Schönes (in Hofmannsthals Essay wäre dies beispielsweise die „herrlich mit Fliesen belegte Halle“) um etwas anderes, das „Nicht-(nur-)Schöne[]“¹¹ („den von Ungeziefer wimmelnden Kopf einer alten Räuberin“¹²), ergänzt.

Zunächst soll der erste Aspekt untersucht werden, sprich die Nutzung der minutiösen Beschreibung im *Märchen der 672. Nacht*. Die minutiöse Beschreibung, deren Gestus Peter Klotz' Deskriptologie zufolge primär von der sensorischen Wahrnehmung her zu denken ist,¹³ kommt in Hofmannsthals Erzählung in jenem Moment zum Einsatz, in dem es darum geht, die ästhetizistischen Erlebnisse des Kaufmannssohns in seinem mit Exotika ausstaffierten Interieur des Stadthauses zu schildern. Wie sich zeigt, ist diese Textsorte nicht nur deshalb bedeutsam, weil sich Hofmannsthal mit ihrer Indienstnahme an einer zentralen Schreibstrategie von *Tausendundeine Nacht* orientiert – d. h. einer Sammlung von Erzähltexten, die man in Europa seit dem achtzehnten Jahrhundert als Paradebeispiel exotisch-sinnlicher Literatur handelt –, sondern weil sie ebenfalls bei Huysmans in *A rebours* und bei Wilde in *The Picture of Dorian Gray* zum Einsatz kommt und sie hier gleichermaßen der Darstellung vielfältiger, vorzugsweise von exotischen Objekten ausgehender Sinnesreize und sensueller Eskapaden des Ästhetizismus dient. Nach einer Analyse des deskriptiven Verfahrens im *Märchen der 672. Nacht* wird deshalb ein Vergleich mit den Romanen von Huysmans und Wilde vorgenommen. Dabei gilt es herauszuarbeiten, dass die Beschreibung sowohl in inhaltlicher als auch in formaler Hinsicht eine attraktive Textsorte der ästhetizistischen Literatur ist.

Anschließend wendet sich das Kapitel am Beispiel der Treibhauspassage im *Märchen der 672. Nacht* dem zweiten genannten Aspekt des Essays zu, indem es den Einbruch des Hässlichen in die ästhetizistisch-abgeschlossene Welt des Kaufmannssohns beleuchtet. Diesen Einbruch des Hässlichen lese ich vor dem Hintergrund von Hofmannsthals implizitem Rekurs auf rezeptionsästhetische Überle-

¹⁰ Menninghaus, S. 41.

¹¹ Menninghaus, S. 42.

¹² Mit der alten Räuberin, deren Kopf von Ungeziefer wimmelt, ruft Hofmannsthal das Motiv der *Vetula* auf, ein Motiv, das Winfried Menninghaus zufolge als Prototyp des ästhetisch Abjekten, des Ekligen gilt (vgl. Menninghaus, S. 16).

¹³ Vgl. Peter Klotz: Beschreiben. Grundzüge einer Deskriptologie. Berlin 2013, S. 19.

gungen zu gemischten Empfindungen des achtzehnten Jahrhunderts. Demnach ist das Zustandekommen der „ungeheuerste[n] Sinnlichkeit“ in *Tausendundeiner Nacht* gerade durch die vitalisierende Mischung aus angenehmen und unangenehmen Sinnesempfindungen, aus der dichten Abfolge von Sinnesfreuden und Sinnesleiden zu verstehen. Dass *Das Märchen der 672. Nacht* auf ausführliche deskriptive Passagen bei der Darstellung des Hässlichen verzichtet, verdeutlicht einerseits den Status der Beschreibung als exklusiv ästhetizistische Textsorte. Dass der Kaufmannssohn an den Folgen der Konfrontation mit dem Hässlichen und Niederen stirbt, verweist andererseits auf die fatale Sterilität des Ästhetizismus, der in seinem Distinktionsstreben rigoros darum bemüht ist, das Hässliche und damit die Fülle des sinnlichen Spektrums der Welt aus seinem Kosmos auszuschließen.

7.1 Wahrnehmungsfülle im *Märchen der 672. Nacht*

Hofmannsthals Lob der sinnlichen Beschreibungskunst der Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* in seinem Vorwort wird den ästhetischen Debatten um 1900 geschuldet sein, genauer gesagt den Debatten um den Impressionismus. Wolfgang Nehring definiert impressionistische Kunst als „Eindruckskunst“, in der es um die Wiedergabe eines „flüchtige[n] Nebeneinanders“ sensorischer Eindrücke und deren psychologische Effekte auf das Wahrnehmungssubjekt geht.¹⁴ Literarisch manifestiert sich die Programmatik des Impressionismus vorzugsweise in deskriptiven Passagen, welche die vielfältigen Reize in minutiöser Detailfülle aneinanderreihen, wobei es – anders als im Naturalismus – nicht um die Genauigkeit der Wirklichkeitsbeschreibung, sondern um die Darstellung atmosphärischer Fülle geht.¹⁵

Folgt man Nehrings Definition, so enthält Hofmannsthals Essay die Suggestion, die Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* operierten mit einem gleichsam proto-impressionistischen Beschreibungsgestus. Auffällig ist nämlich Hofmannsthals Strategie, vor allem das optische und olfaktorische Register zu benennen, welche die Märchen prägen. Wenn er ausführt, die

¹⁴ Wolfgang Nehring: Hofmannsthal und der Wiener Impressionismus. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 94 (1975), S. 481–498, hier S. 484f.

¹⁵ Vgl. Wolfgang Nehring: Möglichkeiten impressionistischen Erzählens um 1900. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 100 (1981), S. 161–176, hier S. 167. Vgl. zur minutiösen Beschreibung um die Jahrhundertwende auch: Monika Fick: Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Tübingen 1993, S. 8. Insgesamt steht noch eine Studie aus, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von naturalistischer und impressionistischer Deskription herausarbeitet.

nie hinfällige Gegenständlichkeit *malt* uns die herrlich mit Fliesen belegte Halle, *malt* uns den Springbrunnen, *malt* uns den von Ungeziefer wimmelnden Kopf einer alten Räuberin [...]; *malt* mit der gleichen Gelassenheit [...] den Prachtzug eines Emirs [meine Kursivierungen, F.B.] [.]

dann rückt er *Tausendundeine Nacht* in die Nähe der bildenden Kunst; jener Kunstform also, aus welcher heraus sich der Impressionismus mit seinem primären Interesse an optischen Eindrücken entwickelt hat.¹⁶ Hofmannsthal schreibt der Märchensammlung jedoch nicht nur eine Sprachmacht zu, welche die Grenzen des Mediums Text in Richtung des Bildmediums der Malerei zu transgredieren vermag, sondern zugleich eine, die über das Potenzial verfügt, den Lesenden die Düfte der Märchenwelt zu vergegenwärtigen („lässt uns die Speisen riechen, die fetten, die gewürzten und die süßen, und die in Schnee gekühlten Tränke aus Granatkernen, aus geschälten Mandeln, stark mit Zucker und duftendem Gewürz angesetzt“ etc.). In den Kapiteln zu E.T.A. Hoffmanns *Goldenem Topf* (Kapitel 2) und Theodor Fontanes *L'Adultera* (Kapitel 6) wurde bereits auf die Schwierigkeit der medialen Vermittlung olfaktorischer Reize hingewiesen – umso stärker wiegt daher das Gewicht, das Hofmannsthal der Beschreibungskunst von *Tausendundeiner Nacht* beimisst. Entscheidend an Hofmannsthals ausgeprägtem Interesse am Optischen und Olfaktorischen in der Märchensammlung ist der Umstand, dass im Impressionismus besonders das Geruchliche neben dem Optischen an Attraktivität gewinnen konnte, weil es, so Nehring, die „flüchtigste, geschmeidigste Sinneswahrnehmung“ ist und „schwerelos von einem Gegenstand zum anderen trägt“.¹⁷

Den Reichtum an Wahrnehmungseindrücken, der den Lesenden der orientalischen Märchensammlung laut Hofmannsthal entgegentritt, setzt der Essay auch performativ in seiner eigenen, an einen impressionistischen Beschreibungsstil angeglichenen Syntax um. Syndetische und asyndetische Zweier- und Dreier-Verbindungen dominieren lange parataktische Satzgefüge,¹⁸ mit denen Hofmannsthal die schiere Menge der auf die Lesenden einprasselnden Sinnesreize auflistet. Dabei lassen die anaphorischen Konstruktionen „malt uns“ die beschriebenen Szenarien in *Tausendundeiner Nacht* vor allem als visuelles und von künstlerischer Hand aufbereitetes Spektakel erscheinen. Auch an die beschworene Gegenständlichkeit der Märchensprache passt sich Hofmannsthals Essay an. So wird eine Vielzahl von Adjektiven verwendet, die insbesondere dann zum Einsatz kommen, wenn es um

¹⁶ Vgl. Nehring, Hofmannsthal und der Wiener Impressionismus, S. 483.

¹⁷ Nehring, Möglichkeiten impressionistischen Erzählens um 1900, S. 170. Der Duft spielt im Impressionismus vor allem bei Hofmannsthal und Eduard von Keyserling eine wichtige Rolle. Vgl. zur Rolle des Olfaktorischen bei Hofmannsthal auch Neumann, Verdichten und Verströmen.

¹⁸ Vgl. Renner, „Ein durchaus wundervolles Gewebe...“, S. 267.

die geruchlichen, die eng damit verwandten geschmacklichen und die haptischen Qualitäten der orientalischen Getränke geht („die fetten, die gewürzten und die süßen, und die in Schnee gekühlten Tränke“).

Vergleicht man nun die deskriptive Passage des Essays zu *Tausendundeiner Nacht* mit jener aus dem *Märchen der 672. Nacht*, in welcher die luxuriösen und exotischen Gegenstände im Haus des Kaufmannssohnes aufgelistet werden, fällt auf, dass die Syntax an vielen Stellen analog strukturiert ist und sich somit ebenfalls an einen impressionistischen Beschreibungsstil anlehnt:

Auch vernachlässigte er weder die Pflege seines Körpers und seiner schönen Hände noch den Schmuck seiner Wohnung. Ja, die Schönheit der Teppiche und Gewebe und Seiden, der geschnitzten und getäfelten Wände, der Leuchter und Becken aus Metall, der gläsernen und irdenen Gefäße wurde ihm so bedeutungsvoll, wie er es nie geahnt hatte. Allmählich wurde er sehend dafür, wie alle Formen und Farben der Welt in seinen Geräten lebten. Er erkannte in den Ornamenten, die sich verschlingen, ein verzaubertes Bild der verschlungenen Wunder der Welt. Er fand die Formen der Tiere und die Formen der Blumen und das Übergehen der Blumen in die Tiere; die Delphine, die Löwen und die Tulpen, die Perlen und den Akanthus; er fand den Streit zwischen der Last der Säule und dem Widerstand des festen Grundes und das Streben alles Wassers nach aufwärts und wiederum nach abwärts; er fand die Seligkeit der Bewegung und die Erhabenheit der Ruhe, das Tanzen und das Totsein; er fand die Farben der Blumen und Blätter, die Farben der Felle wilder Tiere und der Gesichter der Völker, die Farbe der Edelsteine, die Farbe des stürmischen und des ruhig leuchtenden Meeres; ja, er fand den Mond und die Sterne, die mystische Kugel, die mystischen Ringe und an ihnen festgewachsen die Flügel der Seraphim. Er war für lange Zeit trunken von dieser großen, tiefsinigen Schönheit, die ihm gehörte, und alle seine Tage bewegten sich schöner und minder leer unter diesen Geräten, die nichts Totes und Niedriges mehr waren, sondern ein großes Erbe, das göttliche Werk aller Geschlechter.¹⁹

¹⁹ Hugo von Hofmannsthal: Das Märchen der 672. Nacht. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd. XXVIII: Erzählungen 1, hg. von Ellen Ritter. Frankfurt a. M. 1975, S. 13–30, hier S. 15f. Max Dauthendey, Maler und Dichter des Impressionismus und Zeitgenosse Hugo von Hofmannsthals, arbeitet mit ganz ähnlichen Beschreibungen von Exotik. Ihre ebenfalls impressionistische Gestaltung zeigt sich unter anderem in der ästhetisierend-verdinglichenden Darstellung von Prostituierten auf dem Yoshiwara, dem sogenannten ‚Liebesmarkt‘ in Tokio, in der Erzählung *Die Segelboote von Yabase im Abend heimkehren sehen*: „Wie dreißig weiße Perlen, in einer Reihe aufbewahrt in einer goldenen oder roten Truhe, leuchten perlenweiß die eirunden, gepuderten Mädchengesichter in jedem Gemach. Mal sitzen da dreißig in eisvogelblauen Gewändern, mit scharlachnen Blumen bestickt, mal dreißig in smaragdgrünen Gewändern, mit karmesinroten Blumen bestickt, mal fünfzig in weißen Gewändern, mit regenbogenfarbigen Schmetterlingen bestickt, mal fünfzig in schwarzen Gewändern, darunter die Schleppen von rosa-, grün- und blauseidenen Gewändern abgestuft vorschauen.“ (Max Dauthendey: Die Segelboote von Yabase im Abend heimkehren sehen. In: ders.: Die acht Gesichter vom Biwasee. Erzählungen. München 1980, S. 9–27, hier S. 24). Dauthendey stellt stärker als Hofmannsthal die Farbeindrücke in den Vordergrund seiner auflistenden Deskription der Frauen, was sich als Referenz auf die Beschreibungen der Edelsteinsammlungen in *A rebours* und *The Picture of*

Als reicher Erbe ist es dem Kaufmannssohn möglich, sich mit einer Vielfalt von schönen Dingen zu umgeben und keinerlei Erwerbsarbeit nachzugehen. Seine Sammlung luxuriöser Objekte aus der ganzen Welt wird ihm zum geschlossenen und sterilen – weil gänzlich unbelebten – Kosmos, dessen Reize er in völliger Passivität aufnimmt, während er sich von seiner Umwelt weitestgehend abschottet. Der Selbstinszenierung als wirtschaftsbürgerlichem Ästhetizisten²⁰ sind die exotischen Dinge wie Teppiche, Seide und Akanthus insofern dienlich, als er damit an eine aristokratische Tradition anschließen kann, in welcher der Besitz von außereuropäischen Luxusobjekten wesentlicher Bestandteil adeliger Distinktionsgewinnung ist.²¹ Wie sich im weiteren Verlauf des *Märchens der 672. Nacht* herausstellt, kann er sich auf keinen Wahrnehmungsmodus jenseits ästhetizistischer Muster einlassen. Alles, sprich auch Menschen, wird für den Kaufmannssohn zum künstlerischen Artefakt, überall sieht er Verbindungslien und Analogien und glaubt an den Allzusammenhang der Dinge.²² Der Ästhetizismus hängt im *Märchen der 672. Nacht* mit der Idee zusammen, alles besäße eine kohärente, gleichsam ästhetisch geformte Struktur.

Die formale Gestaltung dieses Textausschnittes ist in diesem Zusammenhang besonders interessant, gerade auch im Vergleich mit der deskriptiven Passage aus dem Essay. In der Beschreibungspassage wird ein „langer Blick“²³ inszeniert. Als passiv Schauender versenkt sich der Kaufmannssohn in die Reize der ihn umgebenden Objektwelt und der Text setzt diesen kontemplativen Gestus um, indem er akribisch einen Reiz nach dem anderen aufzählt, der von den Besitztümern des Protagonisten ausgeht. Der Vergleich mit der Beschreibungspassage aus Hofmannsthals Essay über *Tausendundeine Nacht* zeigt, dass auch hier „syndetische[]

Dorian Gray deuten lässt (vgl. hierzu meine Ausführungen in Teil 2 des vorliegenden Kapitels). In stilistischer Hinsicht orientiert sich die Passage aber vor allem an Wildes Beschreibung von Dorian Grays Parfumsammlung, indem Dauthendey die rhythmisierte Struktur übernimmt, die durch den Gebrauch von Parallelismen und Anaphern entsteht.

²⁰ Vgl. Florack, S. 132.

²¹ Vgl. zu außereuropäischen Luxusobjekten und exotisch-luxuriösen Interieurs auch die folgenden Sammelbände: Birgit Neumann (Hg.): Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts. Göttingen 2015; Hans-Georg von Arburg, Maria Magnin und Raphael J. Müller (Hg.): Orte des Überflusses. Zur Topographie des Luxuriösen in Literatur und Kultur der Moderne. Berlin und Boston 2022 (vgl. darin auch insbesondere den Aufsatz von Andrea Polaschegg: Morgenländische Luxusorte in Bewegung. Orient-Importe und Text(raum)-konstitution in der Moderne, S. 67–90).

²² Vgl. zum Analogiedenken im *Märchen der 672. Nacht* auch Cohn, S. 289; Florack, S. 124.

²³ Aleida Assmann: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Materialität der Kommunikation. Hg. von Karl Ludwig Pfeiffer und Hans Ulrich Gumbrecht. Frankfurt a. M. 1988, S. 237–251.

und asyndetische[] Zweier- und Dreiergruppen der Substantive²⁴ zum Einsatz kommen, wie Renner in ihrem *close reading* der Passage ausführt; auch hier erzeugt die Parataxe mit ihrer langen Auflistung vielfältiger Objekte die Impression einer spektakulär sinnlichen Fülle. An die Stelle der Anapher „malt uns“ tritt die fünffache Wiederholung „er fand“, an die sich logisch der Verbgebrauch der umliegenden Sätze²⁵ („er wurde sehend“, „[e]r erkannte“, „[e]r war [...] trunken“) anpasst und durch welche die innige Versenkung des Kaufmannssohnes in die Objektwelt und seine Suche nach ihrem bedeutungsvollen Allzusammenhang betont werden.

Ein orientalisiertes Gepräge erhält die Passage nicht nur dadurch, dass sie jenen impressionistischen Beschreibungsgestus aufweist, den Hofmannsthal auch in den Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* zu finden meint. Ursula Renner macht auf einen weiteren Aspekt aufmerksam: Die Syntax der Deskriptionspassage mit ihren auffälligen und rhythmisierten Wortverbindungen im *Märchen der 672. Nacht* kann zugleich als „sprachliche Korrespondenz eines orientalischen Dekors“ gedeutet werden, wobei „[d]ie Gegenläufigkeit der Bewegung (Lasten – Tragen, Aufwärts – Abwärts, Ruhe – Bewegung) [...] den wechselnd sich wiederholenden Rhythmus einer Ornamentik vor Augen [führt] [...], die das Muster des Arabesken und die Wiederholungsstruktur des Orientalischen aufruft“ und uns „an Teppiche denken“ lässt.²⁶

Der Begriff des Teppichs ist insofern plausibel gewählt, als er – wie häufig auch in anderen literarischen Texten anzutreffen – in mehrfacher Hinsicht als poetologische Metapher für die Beschreibungspassage im *Märchen der 672. Nacht* fungiert.²⁷ Er verweist als Gewebe nicht nur auf die ornamentale Organisation der Syntax, sondern zwängt sich gleichzeitig als sperrige Textfläche in die Erzählung, mit welcher der narrative Fluss temporär zum Stillstand kommt.²⁸ Moritz Baßler zufolge verlieren „die im engeren Sinne narrativen Strukturen, die dramatische Handlung von Spiel und Gegenspiel, die Spannungsbögen und hermeneutischen Codes“ ihre Bedeutung, ersetzt werden sie durch „das fremdartig funkelnde [...], ornamentale, gern auch exotische Detail“.²⁹ Die ohnehin auffällige Handlungsarmut des ersten Teils wird hier also auf die Spitze getrieben, denn es geht ausschließlich um die Darstellung des schönen, unbelebten Interieurs im Haus des Kaufmannssohns.

24 Renner, „Ein durchaus wundervolles Gewebe...“, S. 267.

25 Vgl. Renner, „Ein durchaus wundervolles Gewebe...“, S. 267. Vgl. hierzu auch Baßler, Deutsche Erzählprosa, S. 163.

26 Renner, „Ein durchaus wundervolles Gewebe...“, S. 267.

27 Vgl. hierzu prominent u. a. Else Lasker-Schülers Gedicht *Ein alter Tibetteppich* (1910).

28 Vgl. zur Sperrigkeit der Deskription insbesondere auch Drügh, S. 13–15.

29 Baßler, Deutsche Erzählprosa, S. 158.

7.2 Der Kosmos der Ästhetizisten. Joris-Karl Huysmans' *A rebours* und Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*

Diese Sperrigkeit der Deskription von exotischen, luxuriösen Objekten zeigt sich auch bei Huysmans und Wilde in ihren zu den Paradebeispielen des Ästhetizismus zählenden Romanen *A rebours* und *The Picture of Dorian Gray*. Beide Autoren umgeben ihre Protagonisten mit aufwendigen Luxusartikeln aus aller Welt und bei beiden Autoren wird die Beschreibung dazu genutzt, narrationsferne Bausteine in ihre Erzählungen zu integrieren und Momente selbstgenügsamer Wahrnehmung gegen ein handlungsfokussiertes Textverständnis in Stellung zu bringen. Dass es sich bei dieser Art der Darstellung der Objektwelten mit ihren sensorischen Reizen um eine typisch ästhetizistische Textsorte handelt, tritt klar zutage, wenn man Passagen aus *A rebours* und *Dorian Gray* beleuchtet und mit der Deskription aus dem *Märchen der 672. Nacht* vergleicht.

7.2.1 Joris-Karl Huysmans' *A rebours*

Der vorzugsweise aus ausführlichen Beschreibungspassagen exquisiter sinnlicher Reize bestehende und damit radikal handlungarme Roman *A rebours* porträtiert mit dem Herzog Jean des Esseintes als letztem Vertreter einer hochadeligen Familie einen *décadent par excellence*. Aufgrund einer bis zum Ekel reichenden Misanthropie und eines neurotischen Bedürfnisses nach Distinktionsgewinnung führt des Esseintes ein isoliertes Leben in einem Haus in der Nähe von Paris, lässt neben sich nur Diener darin wohnen und gibt sich in krankhafter Besessenheit der Einrichtung seines aufwendigen Interieurs hin.³⁰ Ziel von des Esseintes ist es, immer ausgefallenere Wahrnehmungserfahrungen zu machen.

Unter anderem erteilt er einem Edelsteinhändler den Auftrag, den Panzer einer lebendigen Schildkröte über und über mit ausgefallenen Steinen zu besetzen. Auf diese Idee kommt er bei der Betrachtung eines orientalischen Teppichs:

³⁰ Vgl. zum sinnlichen Interieur in *A rebours* auch: Jessica Gossling: „Things worldly and things spiritual“. Huysmans's *A rebours* and the House at Fontenay. In: Decadence and the Senses. Hg. von Jane Desmarais und Alice Condé. Oxford 2017, S. 66–82 und zur ästhetizistischen Isolation von des Esseintes und Dorian Gray: Rebecka Klette: Fin de la réalité. Artificial Milieus and Hyperreality in Huysmans' *A Rebours* and Wilde's *The Picture of Dorian Gray*. In: The Victorian 3 (2015), H. 3, o.S.

Regardant, un jour, un tapis d'Orient, à reflets, et, suivant les lueurs argentées qui couraient sur la trame de la laine, jaune aladin et violet prune, il s'était dit: il serait bon de placer sur ce tapis quelque chose qui remuât et dont le ton foncé aiguisât la vivacité de ces teintes.³¹

Nach reiflicher Überlegung fasst er den Entschluss, die Steine so anzuordnen, dass sie auf dem Panzer der Schildkröte einem Bukett gleichen. Die Menge des Schmucks auf dem Tier imitiert Huysmans sprachlich in der Auflistung der unzähligen Edelsteine:

[L]es feuilles furent serties de pierreries d'un vert accentué et précis: de chrysobéryls vert asperge; de péridot vert poireau; d'olivines vert olive; et elles se détachèrent de branches en almadine et en ouwarovite d'un rouge violacé, jetant des paillettes d'un éclat sec de même que ces micas de tartre qui luisent dans l'intérieur des futailles.

Pour les fleurs, isolées de la tige, éloignées du pied de la gerbe, il usa de la cendre bleue; mais il repoussa formellement cette turquoise orientale qui se met en broches et en bagues et qui fait, avec la banale perle et l'odieux corail, les délices du menu peuple; il choisit exclusivement des turquoises de l'Occident, des pierres qui ne sont, à proprement parler, qu'un ivoire fossile imprégné de substances cuivreuses et dont le bleu céladon est engorgé, opaque, sulfureux, comme jauni de bile.

Cela fait, il pouvait maintenant enchâsser les pétales de ses fleurs épanouies au milieu du bouquet, de ses fleurs les plus voisines, les plus rapprochées du tronc, avec des minéraux transparents, aux lueurs vitreuses et morbides, aux jets fiévreux et aigres.

Il les composa uniquement d'yeux de chat de Ceylan, de cymophanes et de saphirines.

Ces trois pierres dardaient en effet, des scintillements mystérieux et pervers, douloureusement arrachés du fond glacé de leur eau trouble.

L'œil de chat d'un gris verdâtre, strié de veines concentriques qui paraissent remuer, se déplacer à tout moment, selon les dispositions de la lumière.

La cymophane avec des moires azurées courant sur la teinte laiteuse qui flotte à l'intérieur. La saphirine qui allume des feux bleuâtres de phosphore sur un fond de chocolat, brun sourd. [...]

Il se décida enfin pour des minéraux dont les reflets devaient s'alterner: pour l'hyacinthe de Compostelle, rouge acajou; l'aigue-marine, vert glauque; le rubis-balais, rose vinaigre; le rubis de Sudermanie, ardoise pâle. Leurs faibles chatoiements suffisaient à éclairer les ténèbres de l'écailler et laissaient sa valeur à la floraison des pierreries qu'ils entouraient d'une mince guirlande de feux vagues.³²

³¹ Joris-Karl Huysmans: Œuvres complètes de J.-K. Huysmans VII: A rebours. Genève 1972, S. 63. Dt. Übersetzung der oben zitierten Textpassage: „Als er eines Tages einen glänzenden Orientteppich betrachtet hatte und mit dem Blick den Silberglimmern gefolgt war, die über den Einschlag der aladingelben und pflaumenvioletten Wolle huschten, hatte er sich gesagt, es wäre gut, auf diesem Teppich etwas anzubringen, das sich bewegte und dessen dunkler Ton die Lebhaftigkeit dieser Farben noch schärfer hervortreten ließe.“ (Joris K. Huysmans: Gegen den Strich. Übersetzt und hg. von Walter Münz und Myriam Münz. Frankfurt a.M. und Leipzig 2006, S. 79).

³² Huysmans, A rebours, S. 66–68. Dt. Übersetzung der oben zitierten Textpassage: „Die Blätter wurden mit Steinen von einem betonten und entschiedenen Grün eingesetzt: spargelgrüne

Die exklusive visuelle Erfahrung, die des Esseintes bei der Betrachtung der wenig später unter der Last des Schmucks sterbenden Schildkröte macht, rundet er mit kulinarischen Genüssen ab:

Des Esseintes regardait maintenant, blottie en un coin de sa salle à manger, la tortue qui rutilait dans la pénombre.

Il se sentit parfaitement heureux; ses yeux se grisaien à ces resplendissements de corolles en flammes sur un fond'or; puis, contrairement à son habitude, il avait appétit et il trempait ses rôties enduites d'un extraordinaire beurre dans une tasse de thé, un impeccable mélange de Si-a-Fayoune, de Mo-you-tann, et de Khansky, des thés jaunes, venus de Chine en Russie par d'exceptionnelles caravanes.

Il buvait ce parfum liquide dans ces porcelaines de la Chine, dites coquilles d'œufs, tant elles sont diaphanes et légères et, de même qu'il n'admettait que ces adorables tasses, il ne se servait également, en fait de couverts, que d'authentique vermeil, un peu déodoré, alors que

Chrysoberylle, lauchgrüne Chrysolithe, olivgrüne Olivine; und sie entfalteten sich auf Zweigen aus Almandin und Uwarowit von einem ins Violette spielenden Rot, die Glimmer von sprödem Glanz versandten, gleich jenem Weinstein, der im Innern von Fässern leuchtet.

Für die Blüten, die abgehoben vom Stiel, fern dem Fuß der Garbe angebracht wurden, verwendete er Aschblau, doch verschmähte er ausdrücklich den orientalischen Türkis, der an Broschen und Ringen getragen wird und mit der gewöhnlichen Perle und der widerlichen Koralle die Wonne der kleinen Leute ausmacht; er wählte ausschließlich okzidentalische Türkise, Steine, die eigentlich nichts sind als fossiles Elfenbein, mit kupfrigen Substanzen gesättigt, deren meergrünes Blau verdumpft, verschattet, schweflig und wie von Galle gegilbt ist.

Danach konnte er die Blütenblätter der Blumen, die inmitten des Straußes aufgingen, der dem Stiel nächstbenachbarten, nächstgelegenen Blumen einfassen, und zwar mit durchsichtigen Mineralien, mit glasigen und kranklichen Lichtern, mit fiebrigem und stechenden Strahlen.

Er stellte sie ausschließlich aus ceylonesischen Katzenaugen, aus Chrysoberyllen und Chalzedonen zusammen.

Diese drei Steinarten verschossen in der Tat mysteriöse und perverse Funkenspiele, die sich schmerzvoll dem eisigen Grunde ihres trüben Wassers entrissen: Das Katzenauge von einem grünlichen Grau, gerillt von konzentrischen Adern, die jeden Augenblick je nach Lichteinfall sich zu bewegen und zu verschieben scheinen; der Chrysoberyll, dessen azurenes Moiré der milchigen, im Innern wallenden Strömung entlangläuft; der Chalzedon, der bläuliche Phosphorfeuer auf dem Grunde eines stumpfen Schokoladebraun entfacht.

[...]

Er entschied sich schließlich für Mineralien, deren Reflexe wechseln sollten: für den Hyazinth von Compostela, mahagonirot; den Aquamarin, blaugrün; den Spinell, essigrosa; den Södermannlandrubin, fahl schieferfarben. Ihr schwaches Schillern genügte, um die Finsternis des Schildkrötenpanzers zu erhellen, und es ließ dem Blühen der Steine seine Wirkung, die es mit einem dünnen Kranz ungewisser Lichter umgab.“ (Huysmans, Gegen den Strich, S. 81–83).

l'argent apparaît un tantinet, sous la couche fatiguée de l'or et lui donne ainsi une teinte d'une douceur ancienne, toute épuisée, toute moribonde.³³

Sowohl der Kaufmannssohn als auch des Esseintes berauschen sich an den exklusiven visuellen Eindrücken ihrer luxuriösen Objekte. Wie Hofmannsthal übersetzt Huysmans diese Erfahrung in eine spezifische syntaktische Struktur, in deren Rahmen die Sätze durch polysyndetische und asyndetische Aufzählungen an Länge gewinnen, wobei die Aufzählungen sehr rhythmisch gestaltet sind, indem Huysmans gleichfalls auffällige Zweier- und Dreiergruppierungen bildet. Einen geradezu daktylischen Charakter nimmt die Dreiergruppe „isolées de la tige, éloignées du pied de la gerbe, il usa de la cendre bleue“ an, wodurch sich Huysmans hier der Sprache der Lyrik annähert und damit neben der visuellen Dimension der sprachlichen Schriftzeichen auf dem Papier beim stillen Lesen die akustische Seite des Sprachlichen beim lauten Lesen hervorkehrt. In der gleichermaßen als Dreiergruppe angelegten Aufzählung „de chrysobéryls vert asperge; de péridots vert poireau; d'olivines vert olive“, in der mehrere Male hintereinander ein Stein, seine Farbe und die spezifische Farbnuance genannt wird, fällt ebenfalls die Rhythmisierung auf, denn die Worte, die die Nuance beschreiben, sind durchgängig zweisilbig. Nicht nur akustisch, sondern auch visuell auffällig ist die Gruppe „pour l'hyacinthe de Compostelle, rouge acajou; l'aigue-marine, vert glauque; le rubis-balais, rose vinaigre; le rubis de Sudermanie, ardoise pâle“, bei der die Dreierorganisation bis in die Satzzeichen hinein sichtbar wird, wie die regelmäßige Wiederholung aus Komma und Semikolon zeigt.

Dass Huysmans den Namen der Edelsteine häufig Farbadjektive zuordnet, unterscheidet ihn von Hofmannsthal, denn dessen Listen bestehen vor allem aus Substantiven. Anders als Hofmannsthal betont Huysmans also noch stärker die Bedeutung des visuellen Eindrucks. Präzise Farbadjektive wie „vert asperge“,

³³ Huysmans, A rebours, S. 68f. Dt. Übersetzung der oben zitierten Textpassage: „Des Esseintes betrachtet nun die in eine Ecke seines Esszimmers gekauerte Schildkröte, die im Halbschatten funkelte.

Er fühlte sich vollkommen glücklich; seine Augen berauschten sich am Glanz der Flammenblüten auf Goldgrund; dann verspürte er, entgegen seiner Gewohnheit, Appetit und tunkte seine mit erlesener Butter bestrichenen Toastscheiben in eine Tasse Tee, eine makellose Mischung aus Hsia Fa Yun, Mo Yu Tan und Chanskij, gelben Teesorten, die von Sonderkarawanen aus China und Russland gebracht worden waren.

Er schlürfte diesen flüssigen Duft aus Chinaporzellan mit der Bezeichnung ‚Eierschalen‘, so durchsichtig und leicht ist es; und ebenso, wie er nur diese entzückenden Tassen duldet, benutzte er als Besteck nur echt feuervergoldetes Silber, dessen Gold etwas abgeblaßt war, während das Silber ein klein wenig unter der ermatteten Goldschicht hervorschien und ihr so eine weiche, ältliche, ganz erschöpfte, ganz todesträchtige Patina verlieh.“ (Huysmans, Gegen den Strich, S. 83).

„chocolat, brun sourd“ oder „bleuâtres de phosphore“ verdeutlichen des Esseintes' Besessenheit für die besonderen Finessen der Farbgebung und ermöglichen es dem Lesepublikum zugleich, sich die Farben genauer vorstellen zu können. Allerdings droht die Vorstellungskraft der Lesenden durch die vielen Edelsteinnamen, die allenfalls Expertinnen und Experten bekannt sein dürften, beeinträchtigt zu werden, weil die Menge der ungewöhnlichen Namen bei der Lektüre die Aufmerksamkeit eher auf die lautliche Beschaffenheit der Wörter lenkt, weniger auf ihre referentielle Funktion.³⁴ Einen ähnlichen akustischen Effekt erzielt Huysmans mit den exophonen, genauer gesagt chinesisch und russisch anmutenden Namen für die Teemischungen „Si-a-Fayoune“, „Mo-you-tann“ und „Khansky“. Wie ein exotischer Schmuck durchbrechen sie den dominanten französischen Klang der Sprache und mischen ihm Fernöstliches bei. Auf diese Weise kreiert Huysmans eine lautliche Entsprechung für die Chinoiserie-Elemente (i. e. „ces porcelaines de la Chine“), mit denen des Esseintes' Geschirr angereichert ist.

Schließlich zeichnen sich die Beschreibungspassagen in *A rebours* durch verschiedene Wortkombinationen aus, die außergewöhnliche Phänomene der Sinneskreuzung benennen. Während das bereits zitierte „brun sourd“ synästhetisch Farbe und Akustik miteinander verbindet, verweist „parfum liquide“ auf einen flüssigen Duft beziehungsweise auf einen flüssigen Geschmack. Folglich spielt Huysmans hier nicht nur mit der Zweideutigkeit von „parfum“, das – sinnesphysiologisch begründbar – Geschmackliches wie Geruchliches indizieren kann, sondern er versucht zugleich, das „parfum“ mit haptisch wahrnehmbaren Eigenschaften auszustatten.

Das enorme, sich in den ungewöhnlichen Sinneskreuzungen und -erfahrungen manifestierende Distinktionsbemühen von des Esseintes führt Huysmans letztlich auch auf stilistischer Ebene vor. Als es darum geht, die vermeintliche Vulgarität des „turquoise orientale“ zu unterstreichen, verwendet Huysmans mit den vorangestellten Adjektiven in der Formulierung „la banale perle et l'odieux corail“ eine syntaktische Konstruktion, die als unelegant gilt und eben nicht reich beschreibend ist, sondern spröde und geläufig ausfällt. Die genaue Komposition aller Teile, auf die des Esseintes so großen Wert legt, spiegelt sich in *A rebours* also in der genauen Komposition des Sprachlichen, d. h. im wohldurchdachten Abgleich von Form und Inhalt.

³⁴ Vgl. zum Verlust der referentiellen Funktion durch die seltsamen Lexeme auch Baßler, Deutsche Erzählprosa, S. 160.

7.2.2 Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*

Obwohl Oscar Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray* deutlich weniger handlungsarm ist als *Das Märchen der 672. Nacht* und *A rebours*, findet sich in ihm die längste Beschreibungspassage. Wilde platziert sie im elften Kapitel, das er mit einem intertextuellen Verweis auf *A rebours* einleitet, und lässt den Erzähler bemerken, dass das Buch über Jahre hinweg Einfluss auf die Figur Dorian Gray ausgeübt habe.³⁵ Die Geschichte von Dorian Gray ist als moderne Version des Faust angelegt: Der titelgebende Protagonist, ein ausnehmend attraktiver Mann, geht eine Art Teufelspakt ein. Während er in Anwesenheit seines schillernden Mentors Lord Henry Wotton vom Maler Basil Hallward porträtiert wird, äußert er den Wunsch, ewig jung bleiben zu können. Er würde seine Seele dafür verpfänden, wenn anstatt seines Körpers das Porträt altere. Die unheimliche Wirkung seiner Worte entdeckt er erstmals, nachdem er eine junge Schauspielerin mit falschen Liebesschwüren in den Suizid getrieben hat: Die Spuren seines amoralischen Handelns sind ausschließlich auf dem Bildnis zu sehen, nicht aber auf seinem eigenen Gesicht. Schnell gewöhnt er sich jedoch daran, dass sein liederlicher Lebenswandel nur auf Kosten des Porträts geht, und so gibt er sich 20 Jahre sämtlichen verwerflichen Gelüsten hin. Zwar kann er mehreren kritischen Situationen entgehen, in denen sein Teufelspakt entdeckt zu werden droht, am Schluss ist er allerdings nicht mehr fähig, die Veränderungen auf dem Porträt zu ertragen. Der Versuch, das Porträt zu zerstören, scheitert, denn letztlich ersticht er sich selbst. Seine Leiche hat die Hässlichkeit des Porträts angenommen, während sein Abbild auf der Leinwand wieder in jugendlicher Schönheit erblüht.

Bestandteil seines hedonistischen Lebensstils ist die Orientierung am Ästhetizismus von des Esseintes. Im elften Kapitel zeigt sich diese darin, dass sich Dorian Gray in gleicher Weise mit luxuriösen und außereuropäischen Gegenständen umgibt und intensiv ihre sensorischen Wirkungen ergründet. Dabei sind die Anleihen an *A rebours* nicht nur thematischer Natur, sondern manifestieren sich vor allem auch stilistisch, denn Wilde entscheidet sich für eine ähnlich umfassende Dekscription der dekadenten Objektwelt wie Huysmans. Aufgrund der Länge der Beschreibungspassage im elften Kapitel von Wildes Roman werden hier nur Ausschnitte der Passage zitiert. Zunächst legt Dorian Gray eine Sammlung von Parfums³⁶ an:

35 Vgl. Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray*. Oxford 2006, S. 108.

36 Vgl. zur Bedeutung von Düften in *A rebours* und *The Picture of Dorian Gray* auch Rindisbacher, *The Smell of Books*, S. 167–193.

And so he would now study perfumes and the secrets of their manufacture, distilling heavily scented oils and burning odorous gums from the East. He saw that there was no mood of the mind that had not its counterpart in the sensuous life, and set himself to discover their true relations, wondering what there was in frankincense that made one mystical, and in ambergris that stirred one's passions, and in violets that woke the memory of dead romances, and in musk that troubled the brain, and in champak that stained the imagination; and seeking often to elaborate a real psychology of perfumes, and to estimate the several influences of sweet-smelling roots and scented, pollen-laden flowers; of aromatic balms and of dark and fragrant woods; of spikenard, that sickens; of hovenia, that makes men mad; and of aloes, that are said to be able to expel melancholy from the soul.³⁷

Anschließend richtet sich sein Interesse auf fremdländische Musik. In einer kolonialrassistischen Rhetorik beschreibt der Erzähler die Konzerte, die der Protagonist von Wildes Roman in seinen Wohnräumen veranstaltet und bei denen exotisierte Musikgruppen aus der Türkei, Indien und Afrika auftreten.³⁸ Zugleich entwickelt Dorian Gray Interesse an außereuropäischen und historischen Musikinstrumenten und legt eine an die Tradition von barocken Wunderkammern erinnernde Sammlung an:

He collected together from all parts of the world the strangest instruments that could be found, either in the tombs of dead nations or among the few savage tribes that have survived contact with Western civilizations, and loved to touch and try them. He had the mysterious *juruparis* of the Rio Negro Indians, that women are not allowed to look at and that even youths may not see till they have been subjected to fasting and scourging, and the earthen jars of the Peruvians that have the shrill cries of birds, and flutes of human bones such as Alfonso de Ovalle heard in Chile, and the sonorous green jaspers that are found near Cuzco and give forth a note of singular sweetness. He had painted gourds filled with pebbles that rattled when they were shaken; the long *clarin* of the Mexicans, into which the performer does not blow, but through which he inhales the air; the harsh *turé* of the Amazon tribes, that is sounded by the sentinels who sit all day long in high trees, and can be heard, it is said, at a distance of three leagues; the *teponaztli*, that has two vibrating tongues of wood and is beaten with sticks that are smeared with an elastic gum obtained from the milky juice of

37 Wilde, S. 113.

38 Über Dorian Grays Passion für fremdländische Musik heißt es in rassistisch-stereotypisierendem Gestus: „At another time he devoted himself entirely to music, and in a long latticed room, with a vermillion-and-gold ceiling and walls of olive-green lacquer, he used to give curious concerts in which *mad gypsies* tore wild music from little zithers, or grave yellow-shawled Tunisians plucked at the strained strings of monstrous lutes, while grinning negroes beat monotonously upon copper drums, and crouching upon scarlet mats, slim turbaned Indians blew through long pipes of reed or brass, and charmed, or feigned to charm, great hooded snakes and horrible horned adders. The harsh intervals and shrill discords of barbaric music [meine Kursivierungen, F.B.] stirred him at times when Schubert's grace, and Chopin's beautiful sorrows, and the mighty harmonies of Beethoven himself, fell unheeded on his ear.“ (Wilde, S. 113 f.).

plants; the *yotl-bells* of the Aztecs, that are hung in clusters like grapes; and a huge cylindrical drum, covered with the skins of great serpents, like the one that Bernal Diaz saw when he went with Cortes into the Mexican temple, and of whose doleful sound he has left us so vivid a description. The fantastic character of these instruments fascinated him, and he felt a curious delight in the thought that art, like Nature, has her monsters, things of bestial shape and with hideous voices.³⁹

Visuelle und haptische Stimulation sucht er überdies in Juwelen und erwirbt in der Manier seines fiktiven Vorbildes des Esseintes eine Vielzahl von Edelsteinen in unterschiedlichen Farben:

On one occasion he took up the study of jewels, and appeared at a costume ball as Anne de Joyeuse, Admiral of France, in a dress covered with five hundred and sixty pearls. This taste enthralled him for years, and, indeed, may be said never to have left him. He would often spend a whole day settling and resettling in their cases the various stones that he had collected, such as the olive-green chrysoberyl that turns red by lamplight, the cymophane with its wirelike line of silver, the pistachio-coloured peridot, rose-pink and wine-yellow topazes, carbuncles of fiery scarlet with tremulous, four-rayed stars, flame-red cinnamon-stones, orange and violet spinels, and amethysts with their alternate layers of ruby and sapphire. He loved the red gold of the sunstone, and the moonstone's pearly whiteness, and the broken rainbow of the milky opal. He procured from Amsterdam three emeralds of extraordinary size and richness of colour, and had a turquoise *de la vieille roche* that was the envy of all the connoisseurs.⁴⁰

Im weiteren Verlauf geht die Deskription auf Dorian Grays kostbare Sammlung von Wandteppichen, Stickereien und liturgischen Gewändern ein. Während sich der Kaufmannssohn in der Beschreibungspassage aus dem *Märchen der 672. Nacht* ausschließlich mit visuellen Eindrücken befasst, widmen sich des Esseintes und Dorian Gray synästhetischen Genüssen. Die Parfumsammlung ermöglicht es Dorian Gray, die psychologischen Effekte von Düften „from the East“ zu studieren, an den außereuropäischen Musikinstrumenten interessieren ihn nicht nur ihr Klang, sondern auch die ethnologischen Diskurse, in die sie eingelassen sind, und an seinen Edelsteinen faszinieren ihn wie des Esseintes die Farben.

Im Abschnitt mit den Parfums fällt die häufige Verwendung der koordinierenden Konjunktion „and“ und des Relativpronomens „that“ auf. Ab der Auflistung der spezifischen Duftnoten („and in ambergris that stirred one's passions, and in violets that woke the memory of dead romances [...]“) verbinden sich die Konjunktionen und Relativpronomina zu einer polysyndetischen Vierergruppe, in

³⁹ Wilde, S. 114. Auf die implizite Ästhetik, die in der Bemerkung „and he felt a curious delight in the thought that art, like Nature, has her monsters, things of bestial shape and with hideous voices“ anklingt, gehe ich in Teil 4 dieses Kapitels ein.

⁴⁰ Wilde, S. 115.

welcher die Wirkung der Düfte Ambra, Veilchen, Moschus und Tschampak benannt wird. Dabei verzichtet Wilde auf die genauere Beschreibung der Geruchsqualitäten und setzt stattdessen auf die rhythmische Organisation der Sprache, wodurch er die Aufmerksamkeit der Lesenden weniger auf die Duftqualität als vielmehr auf die Stetigkeit der auf Dorian Gray einströmenden, mannigfaltigen Duftnoten lenkt.

Auch die Passage mit den Musikinstrumenten zeichnet sich durch eine Liste syndetisch verknüpfter Relativsätze aus, die an späterer Stelle jedoch durch eine asyndetische Aufzählung abgelöst wird. Hier dienen die Relativsätze dazu, entweder den Klang der Instrumente näher zu erläutern und stellenweise mithilfe einer Onomatopoesie für die Lesenden lautlich nachzubilden oder eine völkerkundlich anmutende Kontextualisierung von Anwendung und Beschaffenheit der Einzelteile der Sammlung vorzunehmen. Bei der Beschreibung der Edelsteine schließlich überwiegen asyndetische Aneinanderreihungen, welche die Farbeffekte nennen, denen sich Dorian Gray intensiv widmet. Wie Huysmans legt Wilde Wert auf die genaue Nuancierung der Farben, um die außergewöhnliche Expertise und das damit einhergehende Distinktionsbedürfnis seines Protagonisten zu konturieren. Eine weitere Anleihe an Huysmans besteht im Gebrauch fremdsprachlicher Wörter. Diese prägen nicht nur den Abschnitt zu den Edelsteinen, sondern die gesamte Beschreibungspassage. Während die französische Bezeichnung „turquoise de la vieille roche“ die Frankophilie der europäischen Adelskultur des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts imitierend aufruft und damit die Eleganz Dorian Grays markiert, fungieren Eigennamen für orientalische Gerüche oder süd- und mittelamerikanische Musikinstrumente als linguistische Exotika, deren referentielle Funktion wie in *A rebours* in den Hintergrund rückt.

7.3 Deskription und Ästhetizismus

Insgesamt bestehen zahlreiche Parallelen zwischen den Deskriptionen in Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht*, Huysmans' *A rebours* und Wildes *The Picture of Dorian Gray*: Allesamt sind sie durch lange Satzstrukturen geprägt, die durch eine teils syndetische, teils asyndetische Aneinanderreihung sensorisch attraktiver Luxusgüter entstehen. Der Kaufmannssohn, des Esseintes und Dorian Gray folgen dabei einer monarchisch-aristokratischen Tradition, wenn sie ihren luxuriösen Besitz um vielfältige Exotika anreichern und somit die Extravaganz ihrer Sammlungen betonen.⁴¹

41 Vgl. zur aristokratischen Selbstinszenierung mithilfe von Exotika auch Görner, S. 129.

Auffällig ist auch die Handlungsarmut in den Beschreibungspassagen. Während sie im *Märchen der 672. Nacht* mit der mangelnden Dynamik des ersten Teils und in *A rebours* mit dem gesamten Romanverlauf korrespondiert, wird der Handlungsfluss in *The Picture of Dorian Gray* durch die langatmige Deskription in Kapitel XI temporär arretiert. Die beschriebenen Sammlungen luxuriöser Güter aus der ganzen Welt dienen den Protagonisten als geschlossener ästhetizistischer Kosmos, dessen Reize sie in passiver Haltung aufnehmen. An die Stelle der Aktivität der Figuren treten ausführliche Listen⁴² fetischisierter Objekte, d.h., die Dingwelt gewinnt in den Beschreibungen die Oberhand. Mit Georg Lukács marxistischer Beschreibungskritik gesprochen,⁴³ bringen Hofmannsthal, Huysmans und Wilde Inhalts- und Formebene ihrer Erzähltexte zur Deckung. Lukács zufolge ist die Deskription nämlich die privilegierte Textsorte, um die Dominanz der Objektwelt und die Passivität von Figuren in Szene zu setzen. Während Lukács die Erzählung mit einer engagierten Haltung von Figuren und Rezipierenden assoziiert, bringe die Deskription „Zustände [...], Statisches, Stillstehendes, Seelenzustände von Menschen oder das zuständliche Sein von Dingen, États d'âme oder Stilleben“⁴⁴ zur Darstellung, „[e]rstarrte, fetischisierte Dinge werden von einer wesenlosen Stimmung umflattert.“⁴⁵

Dem Elan einer voranschreitenden Handlung setzt die Deskription also das Verweilen bei den Dingen entgegen, sie nimmt die „insistente Materialität“⁴⁶ der Dinge ernst und verzichtet darauf, „sich in narrativer Stringenz zu präsentieren“, wie Heinz Drügh im Anschluss an Gérard Genette festhält.⁴⁷ Diese Sperrigkeit hat der Deskription den Vorwurf des Langweiligen, Spröden und Dysfunktionalen eingebracht, wozu nicht zuletzt der Umstand beiträgt, dass beschreibende Passagen neben ihrem besonderem Interesse an der Materialität der Objektwelt auch ihre eigene textuelle Materialität sichtbar werden lassen, indem sie einen „vertikalen Schnitt in die horizontal vorwärtsdrängende Anekdoten“⁴⁸ einziehen und stattdessen die Aufmerksamkeit der Lesenden auf die Beschaffenheit des Textuellen in seiner Widerständigkeit selbst lenken. Kurz: Die Deskription ist eine luxuriöse Textsorte aristokratisch anmutender Platz- (auf der Druckseite) und Zeitverschwendungen (die Zeit der Autoren, der Erzählinstanzen und der Lesenden) und eignet sich folglich als

⁴² Vgl. zur Textsorte der Liste: Contzen.

⁴³ Vgl. Georg Lukács: Erzählen oder beschreiben? (1936). In: ders.: Essays über Realismus. Probleme des Realismus I. Georg Lukács Werke, Bd. 4. Neuwied und Berlin 1971, S. 197–242.

⁴⁴ Lukács, S. 217.

⁴⁵ Lukács, S. 219.

⁴⁶ Assmann, S. 237.

⁴⁷ Drügh, S. 13.

⁴⁸ Drügh, S. 14.

charakteristische Textsorte für den Ästhetizismus. Während auf inhaltlicher Ebene die Fülle sensorisch attraktiver Objekte beschrieben wird und damit einen ästhetizistischen Kosmos darstellt, kommt die Sperrigkeit der Deskription dem *l'art pour l'art*-Credo des Ästhetizismus⁴⁹ entgegen. Die referentielle Funktion des Textes rückt in den Hintergrund, vielmehr wird der Text als Artefakt, d.h. in seiner Gemachtheit und materiellen Beschaffenheit sichtbar, so dass er letztlich vor allem auf sich selbst verweist. Die Sperrigkeit der Deskription lässt sie Baßler zufolge ferner zu einer unpopulären Textsorte werden:

Man will eben keine Prosa, die auch Geschäftsleute und Metzgersgattinnen lesen würden, und die Verweigerung konventioneller Handlungsstrukturen ist (bis heute) ein gutes Mittel, um dem Massenerfolg vorzubeugen. [...] Entsprechend bemüht man sich um eine artifizielle, exklusive, luxuriöse, auf subtile Stimmungen hin verdichtete Prosa [...], in der jede Stelle, jedes Detail ästhetisch gleich viel (und gleich wenig) bedeutet.⁵⁰

Die Nutzung langatmiger Beschreibungspassagen, die nicht von spannenden Handlungselementen unterbrochen werden (wie es etwa in den populären Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* der Fall ist), führt im Sinne des Ästhetizismus zum Distinktionsgewinn und erweist sich als nur einem auserwählten Publikum zugänglich. Wie die Ästhetizisten schafft sich die Deskription also einen eigenen, exklusiven Kosmos.

7.4 Der Einbruch des Hässlichen. Sinnesfreuden, Sinnesleiden und die Ästhetik der gemischten Empfindungen

Bemerkenswert in dieser Hinsicht ist auch, dass Hofmannsthal im zweiten Teil vom *Märchen der 672. Nacht* auf eine längere Beschreibungspassage verzichtet, obwohl der Kaufmannssohn in einem Glashaus einem Wald exotischer Pflanzen begegnet. Es heißt:

Der Kaufmannssohn ging sogleich längs der Mauer zu dem näheren Glashaus, trat ein und fand eine solche Fülle seltener und merkwürdiger Narzissen und Anemonen und so seltsames, ihm völlig unbekanntes Blattwerk, daß er sich lange nicht sattsehen konnte. Endlich aber schaute er auf und gewahrte, daß die Sonne ganz, ohne daß er es beachtet hatte, hinter den Häusern untergegangen war.⁵¹

⁴⁹ Vgl. zum Prinzip des *l'art pour l'art* exemplarisch: Annette Simonis: Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne. Tübingen 2000.

⁵⁰ Baßler, Deutsche Erzählprosa, S. 162.

⁵¹ Hofmannsthal, Das Märchen der 672. Nacht, S. 24.

Warum hier nun diese Lakonie der Darstellung im Vergleich mit der Deskriptionspassage, die eine ganz ähnliche Situation des kontemplativen Sich-Versenkens in außergewöhnliche Dinge schildert? Warum verfährt der Erzähler an dieser Stelle textökonomisch anders und folgt nicht mehr qua langatmiger Beschreibung der Blickbewegung des Kaufmannssohnes wie im ersten Teil des Märchens? Grund dafür ist die veränderte Umgebung des Kaufmannssohnes, welche den Einbruch des Hässlichen in den ästhetizistisch-hermetischen Kosmos markiert, in dem, wie die Häufung von Adjektiven und Substantiven anzeigt, das Prinzip der Schönheit regiert. Er befindet sich nicht mehr in seinem Wohnhaus in einem reichen Stadtteil, sondern begibt sich beim Versuch, die näheren Hintergründe des anonymen Drohbriefs zu klären, in ein ihm bis dato unbekanntes, ärmeres Viertel. Dort begegnet er der Negation des Schönen: dem Hässlichen und den Niederungen der Gesellschaft. Darauf reagiert der Kaufmannssohn mit Angst, jenem Affekt also, der als übliche Reaktion auf das Hässliche gilt und den er bereits im ersten Teil durch die Blicke seiner Diener erfahren hat.⁵²

Die beiden Glashäuser im Armenviertel erscheinen ihm als letztes ästhetizistisches Refugium,⁵³ doch der veränderte Erzählmodus, der auf weitschweifige Beschreibungen verzichtet, deutet darauf hin, dass hier kein kontemplatives Verweilen in ästhetizistischer Manier möglich ist, denn eines der beiden Treibhäuser wandelt sich durch das Erscheinen eines blassen Kindes zusehends in einen Angstraum. Dadurch gewinnt die Handlung an Dynamik und das Leben des Kaufmannssohnes ist fortan von einem völlig anderen Zeitmodus, von einer anderen „ästhetischen Eigenzeit“⁵⁴ bestimmt. An die Stelle des behaglichen, aristokratisch anmutenden Lebensstils und des zeitintensiven Studiums schöner Objekte tritt die angsterfüllte Hast.⁵⁵ So heißt es zum Beispiel, dass der Protagonist „[i]n seiner Angst [...] schnell auf die Tür des Glashauses zu[ging]“ oder dass seine „*Ungeduld* [meine Kursivierungen, F.B.] [...], aus dem Bereiche seiner Angst zu kommen“, sehr groß war.⁵⁶

Mit der aufkeimenden Angst ändern sich auch die sensorischen Reize der Pflanzen im Treibhaus, wodurch das Exotische die Funktion eines arabesken

⁵² Vgl. zu den Attributen und zur affektiven Dimension des Hässlichen: Dieter Kliche: Häßlich. In: Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 3. Hg. von Karlheinz Barck et al. Stuttgart und Weimar 2010, S. 25–66, hier S. 27.

⁵³ Vgl. hierzu auch: Jens Rieckmann: Von der menschlichen Unzulänglichkeit. Zu Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht*. In: The German Quarterly 1 (1981), S. 289–310, hier S. 307.

⁵⁴ Vgl. hierzu den treffenden Begriff des folgenden DFG-Schwerpunktprogramms: <https://www.aesthetische-eigenzeiten.de> (letzter Zugriff: 20.03.2020).

⁵⁵ Vgl. Cohn, S. 287.

⁵⁶ Hofmannsthal, Das Märchen der 672. Nacht, S. 25f.

Schmucks verliert, sich nicht mehr in den Dienst ästhetizistischen Genusses stellen lässt und das „üppige Angebot an Wahrzunehmende[m]“⁵⁷ zur schauerlichen Kulisse wird.⁵⁸

Jetzt war es in dem Glashaus schon nicht mehr ganz hell und die Formen der Pflanzen fingen an, sonderbar zu werden. In einiger Entfernung traten aus dem Halbdunkel schwarze, sinnlos drohende Zweige unangenehm hervor und dahinter schimmerte es weiß, als wenn das Kind dort stünde. Auf einem Brette standen in einer Reihe irdene Töpfe mit Wachsblumen. Um eine kleine Zeit zu übertäuben, zählte er die Blüten, die in ihrer Starre lebendigen Blumen unähnlich waren und etwas von Masken hatten, heimückischen Masken mit zugewachsenen Augenlöchern.⁵⁹

Im Gegensatz zu seinen Wohnräumen, in denen „alle Formen und Farben der Welt“ vereinigt sind und in seinen „Geräten leb[en]“, dominieren nun im Treibhaus die unbunten Farben Schwarz und Weiß, was einem Totalausfall der bisherigen ästhetischen Bezugsgrößen des Kaufmannssohnes gleichkommt. Überdies ist es ihm nicht länger möglich, der Pflanzenfülle verschiedener Kontinente Sinn zu verleihen, wie es beim Betrachten seiner Möbel der Fall war („[e]r erkannte in den Ornamenten, die sich verschlingen, ein verzaubertes Bild der verschlungenen Wunder der Welt“). Vielmehr versucht er mit einem gleichsam anästhetisch-quantifizierenden Gegenprogramm des Blütenzählens („[u]m eine kleine Zeit zu übertäuben, zählte er die Blüten“), sich der Situation zu entziehen.

Der Kaufmannssohn wird hier mit charakteristischen Attributen des Hässlichen konfrontiert: mit furchteinflößender Sinnlosigkeit, mit unheimlicher, nicht mehr in den Kosmos des Schönen integrierbarer Morbidität und mit Wahrnehmungseindrücken, die der Erzähler als „unangenehm“ betitelt. Im Treibhaus setzt sich auch die Angst vor den Dienern fort, weil die Erwähnung der maskenartigen Wachsblumen mit den „zugewachsenen Augenlöchern“ motivisch verbunden ist mit dem „maskenhafte[n] Gesicht“ seiner älteren Dienerin, das dem Kaufmannssohn im ersten Teil der Erzählung als eine „immer grauenhaftere Heimstätte für die hilflosen schwarzen Augen“⁶⁰ erscheint. Indem Hofmannsthal im ersten Teil die Diener und im zweiten Teil das ärmliche Viertel als zentrale Angstauslöser markiert, verweist er darauf, dass der an einen gehobenen Lebensstil im ästhetizistischen Kosmos gewöhnte Kaufmannssohn gänzlich unfähig dazu ist, sich mit den Niederungen des Gesellschaftlichen zu befassen. Ruth Florack zufolge gelingt es Hofmannsthal,

57 Kronauer, S. 30.

58 Vgl. Funk, S. 8; Barz, S. 231.

59 Hofmannsthal, Das Märchen der 672. Nacht, S. 26.

60 Hofmannsthal, Das Märchen der 672. Nacht, S. 19.

[ü]ber die Aufnahme von Elementen sozialer Hierarchie [...] das Parasitäre am Ästhetizismus als Lebensform [zu entlarven]. [...] [Das] Scheitern des Ästheten an der Banalität gesellschaftlicher Wirklichkeit [deckt] [...] das Privileg auf als Bedingung ästhetizistischer Lebensform, denn das von ästhetischen Kategorien geleitete Bewußtsein versagt, sobald der sichere Schutz gegen das alltägliche ‚Außen‘ entfällt, den die Arbeit anderer garantiert.⁶¹

Der Bogen lässt sich hier jedoch über das Soziale hinaus in Richtung einer impliziten Ästhetik spannen, die Hofmannsthal in seinem Essay zu *Tausendundeiner Nacht* entwirft und die auch für *Das Märchen der 672. Nacht* bedeutsam ist. Hofmannsthals Würdigung der orientalischen Märchensammlung und ihrer sich aus der detaillierten Darstellung der „höchsten“ wie der „niedrigste[n] Welt“ gleichermaßen ergebenden „ungeheuerste[n] Sinnlichkeit“ kann nämlich als Fortführung ästhetischer Diskussionen des achtzehnten Jahrhunderts um das in Winfried Menninghaus' Studie *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung* untersuchte Konzept der gemischten Empfindungen aufgefasst werden. Ästhetische Theorien von Moses Mendelssohn, Johann Karl Wezel, Kant, J.J. Winckelmann und anderen vertreten die These, dass Schönheit nur Lust erzeugen kann, sofern sie um etwas anderes ergänzt wird, weil sich sonst ein in Ekel umschlagender Sättigungszustand einstellt. Demnach müssen sich im Rezeptionsprozess eines Kunstwerks zu den angenehmen Empfindungen unangenehme gesellen, es bedarf laut Mendelssohn einer „Vermischung von Lust und Unlust“, die letztlich „reizender ist, als das lauteste Vergnügen“.⁶² Indem das Schöne nicht als „Alleinherrcher“⁶³ des Ästhetischen begriffen, sondern es mit Unschönem vermengt wird, lässt sich nicht nur das Gefühl der Sättigung vermeiden. Vielmehr mobilisiert der angemessene Wechsel unterschiedlicher Empfindungen zugleich die menschlichen Seelenkräfte und „verschaff[t] so eine angenehme Selbst-Apperzeption, die unseren Willen zur Selbsterhaltung stärkt und vor Erschlaffung, Langeweile und gar der Tendenz zum Selbstmord bewahrt.“⁶⁴ Allerdings warnt man nicht nur vor dem Ekel in Folge einer Sättigung am Schönen, er wird auch als Skandalon des Ästhetischen insgesamt begriffen und deshalb im Gegensatz zu anderen Empfindungen, die wie Furcht, Schrecken, Schauer oder Mitleid als vitalisierendes Supplement des Schönen dienen, als gänzlicher Antipode der Kunst disqualifiziert.⁶⁵

Vor der Folie der Theorien zu gemischten Empfindungen lässt sich nun das ästhetische Verständnis des Kaufmannssohnes als verfehltes einstufen. Seine Fi-

⁶¹ Florack, S. 134.

⁶² Moses Mendelssohn: 82. Literaturbrief, zit. n. Menninghaus, S. 53.

⁶³ Menninghaus, S. 51.

⁶⁴ Menninghaus, S. 52.

⁶⁵ Vgl. Menninghaus, S. 54.

xierung auf das Schöne ist derart strikt und steril, dass es weder zum Gefühl der Sättigung am Schönen kommt, noch dass er sich dazu veranlasst sieht, seine Eindrücke, die er von seinen luxuriösen und exotischen Gegenständen empfängt, variantenreicher zu gestalten und sein Interieur um Nicht-Schönes anzureichern. Sogar über die an „Totes und Niedriges“ erinnernde Unbelebtheit seiner Dingwelt vermag er sich hinwegzutäuschen, indem er die leblosen „Geräte[]“ in seinen ästhetizistischen Kosmos als „großes Erbe, das göttliche Werk aller Geschlechter“ eingemeindet, sie also zu sakralen und historisch wertvollen Objekten stilisiert. Sprachlich deutet der Erzähler diese geradezu neurotische Besessenheit des Kaufmannssohnes in der kontinuierlichen Wiederholung des Substantivs „Schönheit“ und seiner Derivate an. Letztlich unterscheidet sich der Kaufmannssohn in seiner ausschließlichen Fixierung auf angenehme Empfindungen damit auch von Dorian Gray, ist es diesem doch anders als Hofmannsthals Figur möglich, Hässliches in seine Sammlung zu integrieren und – mehr noch – sogar ästhetisches Vergnügen daran zu finden. In der Beschreibungspassage über die außereuropäischen und historischen Musikinstrumente wird bemerkt, Dorian Gray fühle „a curious delight in the thought that art, like Nature, has her monsters, things of bestial shape and with hideous voices“. Angesprochen wird damit ein Mimesiskonzept, wonach Kunst, die Diversität der Natur imitierend, auch dem Hässlichen, hier dem Monster als „exzessiver Abweichung von der Norm physischer Integrität“,⁶⁶ als radikaler Negation des körperlich Idealschönen, den „things of bestial shape“ als Verstoß gegen klassizistische Formvorstellungen und den „hideous voices“ als Widerpart angenehmer akustischer Reize, Raum geben soll. Verschanzt sich der Kaufmannssohn in einer Welt aus Objekten, die ausschließlich angenehme Empfindungen in ihm auslösen, folgt Dorian Gray hingegen einer Ästhetik der „gemischten Gefühle“⁶⁷ und kann ein von Neugier getriebenes Vergnügen an Unschönem finden.

Die Ästhetik des Kaufmannssohnes entbehrt damit jeglicher vitalisierender Elemente. Dass der Protagonist des *Märchens der 672. Nacht* dem wo hldosierten Wechsel aus Angenehmem und Unangenehmem keinerlei Legitimität zugesteht, führt im Sinne der diätetischen Ausrichtung der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts aber zum Mangel an Immunität gegenüber dem Hässlichen, denn einmal damit konfrontiert, bricht sein ästhetizistisches Gerüst in sich zusammen und er ist unfähig, souverän auf die Herausforderungen der Welt jenseits seines steril-luxuriösen Kosmos zu reagieren. So nimmt es nicht wunder, dass das Hässliche mit voller Wucht auf ihn eindringt und er einen Tod stirbt, in dem just das von ihm

⁶⁶ Hans Richard Brittnacher: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt a.M. 1994, S. 183.

⁶⁷ Menninghaus, S. 52.

Macht ergreift, was er zuvor mit aller Unerbittlichkeit auszugrenzen versucht hat. Über seine letzten Sekunden auf einem Bett in einem ärmlichen Soldatenquartier führt der Erzähler aus: „Zuletzt erbrach er Galle, dann Blut, und starb mit verzerrten Zügen, die Lippen so verrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben.“⁶⁸ In dieser Szene dominiert der Ekel, jener Affekt also, der als „das absolut Andere des Ästhetischen“⁶⁹ gilt. Erbrechen ist nicht nur eine übliche Reaktion auf Ekliges, das Erbrochene selbst ist das abjekte, nach außen gekehrte Innere des Körpers, das im Bereich des Ästhetischen niemals in Erscheinung treten darf.⁷⁰ Dasselbe gilt für den geöffneten Mund des Sterbenden: Weil das Körperinnere verborgen bleiben muss, stellen die Körperöffnungen im Kanon des Ästhetischen ebenso Orte des Ekels dar, wie Menninghaus in Anschluss an Bachtins Konzept des grotesken Körpers festhält.⁷¹ Der groteske und damit zugleich ekelerregende Körper ist Bachtin zufolge

von der umgebenden Welt nicht abgegrenzt, in sich geschlossen und vollendet, sondern er wächst über sich hinaus und überschreitet seine Grenzen. Er betont diejenigen Körperteile, die entweder für die äußere Welt geöffnet sind, d. h. durch die die Welt in den Körper eindringen oder aus ihm heraustreten kann, oder mit denen er selbst in die Welt vordringt, also die Öffnungen, die Wölbungen, die Verzweigungen und Auswüchse: der aufgesperrte Mund, die Scheide, die Brüste, der Phallus, der dicke Bauch, die Nase.⁷²

Gerät der Kaufmannssohn von einem Extrem (dem Steril-Schönen) ins andere (die radikale Übermacht des Hässlichen, zu dem das abjekte Andere des Ästhetischen, der Ekel, zählt), was schließlich zu seinem Tod führt, sieht Hofmannsthal in den Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* ein ästhetisches Prinzip am Werk, das den Kaufmannssohn vor seiner ungesunden Hingabe an das exklusiv Schöne bewahrt hätte: das vitale Changieren zwischen höchster und niedrigster Welt, zwischen Angenehmem und Unangenehmem, in dem sogar der aus der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts verbannte Affekt des Ekels Platz hat, wie sich an der Erwähnung der Vetula-Figur der alten Räuberin mit dem Ungeziefer auf dem Kopf und der „Scheußlichkeit böser alter Männer mit geiferndem Munde und schiegenden Augen“ zeigt. Es sind diese enge Nachbarschaft aus Schöнем und Unschöнем und die stete Lust an der Darstellung der Vielgestaltigkeit der Welt, die Hofmannsthal für *Tausendundeine Nacht* einnehmen und die sich als implizite Kritik an dem einseitig ästhetizistischen Lebenswandel des

⁶⁸ Hofmannsthal, Das Märchen der 672. Nacht, S. 30.

⁶⁹ Menninghaus, S. 15.

⁷⁰ Vgl. Menninghaus, S. 84f.

⁷¹ Vgl. Menninghaus, S. 87.

⁷² Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Übersetzt von Gabriele Leupold, hg. und mit einer Einleitung versehen von Renate Lachmann. Frankfurt a.M. 1995, S. 76.

Kaufmannssohnes verstehen lassen. Mit seinem Eintreten für die Anerkennung des Nicht-Schönen im Feld der Ästhetik folgt Hofmannsthal letztendlich dem Entwurf einer Ästhetik des Exotismus, wie ihn Flaubert skizziert, indem er auf die Kehrseite des Exotischen, d.h. das Abjekte aufmerksam macht. Flaubert ist einer der wenigen europäischen Autoren, die dieser Kehrseite affirmativ begegnen und sie in das System des Poetischen aufnehmen. In einem Brief an Louise Colet von 1853 schreibt Flaubert: „Je me rappelle un baigneur qui avait au bras gauche un bracelet d'argent, et à l'autre un vésicatoire. Voilà l'Orient vrai et, partant, poétique: des gredins en haillons galonnés et tout couverts de vermine. Laissez donc la vermine, elle fait au soleil des arabesques d'or.“⁷³ In wenigen Worten und doch mit einer sinnlich eindringlichen und dicht aneinander gereihten Detailfülle, die Züge impressionistischer Beschreibungskunst trägt, umreißt Flaubert, was er für eine poetische Darstellung des Orients hält; eine Darstellung, in der das Hässliche – seien es ekelerregende Wunden am Körper, die von einem Zugpflaster verdeckt sind, sei es Armut oder sei es wie in *Tausendundeiner Nacht* ein mit Ungeziefer übersäter Körper – nicht ausgespart wird, in der also keine Idealisierung oder Verklärung des Exotischen stattfindet. Vielmehr, so fordert Flaubert in einer direkten Adressierung seine schreibenden Kolleginnen und Kollegen auf, verfüge selbst das Abjekte über ästhetische Qualitäten, sofern es nur im richtigen Licht erscheine. Das, was das Poetische des Exotischen ausmacht, ist letztlich in der Figur des Badenden allegorisch verkörpert: Auf der einen Seite der Arm mit dem silbernen Band, auf der anderen Seite das wunde Fleisch, vom Pflaster verklebt, Schönes und Hässliches also in enger Nachbarschaft beieinander. Der Kaufmannssohn indessen meidet gerade diese Art der Nachbarschaft, denn er versucht, zum Hässlichen auf größtmögliche Distanz zu gehen. Im Anschluss an Flaubert und Hofmannsthals Essay über die Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* kann *Das Märchen der 672. Nacht* daher als Auseinandersetzung mit einer zu einseitig ausgerichteten exotistischen Ästhetik gelesen werden, die an ihrer zwanghaften Orientierung an Sinnesfreuden und dem rigiden Ausschluss von Sinnesleiden zugrunde geht.

73 Gustave Flaubert: À Louise Colet. Dimanche, 4 heures (27 mars 1853). In: ders.: Correspondance. Année 1853 (<https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1853.htm>, letzter Zugriff: 23.05.2020). Dt. Übersetzung: „Ich erinnere mich an einen Badenden, der am linken Arm ein silbernes Armband trug und am anderen ein Zugpflaster. Da haben wir den wahren Orient, und als solcher ist er poetisch. Armselige Kerle in tressenbesetzten Lumpen und übersät von Ungeziefer. Laßt doch das Ungeziefer, in der Sonne schafft es goldene Arabesken“ (Flaubert, zit. n. Axel Dunker: „Suleika, das tätowierte Wunder“. Die Poetik der Arabeske und die westliche Aneignung orientalischer Kunstformen. In: Ost-westliche Kulturtransfers. Orient – Amerika. Hg. von Alexander Honold. Bielefeld 2011, S. 133–161, hier S. 154). Vgl. hierzu auch Claudia Öhlschläger: „Cette harmonie de choses disparates“. Gustave Flauberts poetischer Orient. In: Der Deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur 1770–1850. Hg. von Charis Goer und Michael Hofmann. Paderborn 2008, S. 199–210.