

Orientalismus in der Literatur des fin de siècle

1. Kunst und Wirklichkeit

Das Bild des fin de siècle ist ambivalent. Auf der einen Seite findet man den Glauben an Wissenschaft und technische Machbarkeit, das Vertrauen in die Überlegenheit westlicher Zivilisation und die kontinuierliche Perfektionierung der Gesellschaft; auf der anderen Seite steht eine Oppositionsbewegung, die dieser veräußerlichten Gesellschaft den Kampf ansagt und eine Gegenwelt errichtet. Freilich ist der im 18. Jahrhundert propagierte Weg „Zurück zur Natur“ jetzt nicht mehr gangbar. Unter dem schonungslosen Seziermesser der Wissenschaft und dem selektierenden ökonomischen Blick der von materialistischen Werten geleiteten Gesellschaft bleibt von der Natur nicht viel übrig, was dem Idealbild eines metaphysischen Refugiums entspräche.

„Die Reduktion der Natur auf Materie verhindert eine Funktionalisierung der Natur zu Zwecken der Identifikation. Das Bedürfnis nach einer Spiegelung im Äußeren kann in diesem selbst nicht mehr befriedigt werden.“¹

Auch die Religion, die noch den Romantikern eine Zuflucht bot, hat im Verlauf des 19. Jahrhunderts ihre Faszination verloren. Eine Einheit von Kunst, Natur und Religion ist nicht mehr möglich, und doch nahm die Romantik den Typus des ichbezogenen Künstlers, wie wir ihn im fin de siècle finden, vorweg; dort gab es bereits jene Tendenz zur Verselbständigung der Einbildung. Der Künstler drückt sein Innerstes nicht mehr mimetisch aus, indem er Natur nachbildet, sondern er versucht, amimetisch Kunst zu schaffen, also gewissermaßen aus sich selbst heraus, und mit ihr sogar die Natur zu übertreffen. Gerade im Zeichen beginnender technischer Reproduktionsmöglichkeiten muss die Kunst immer etwas schaffen, was die Natur hinter sich lässt oder übersteigt, eine Über-Natur oder Gegen-Natur. Der Künstler kreierte irrealer Räume, beispielsweise künstliche Parklandschaften. Der Park gilt als ideale Imago einer zurechtgestutzten, verschönerten Natur und wird als solche in die Bilderwelt des Gedichts aufgenommen. Imaginäre Orte gewinnen so ein Eigenleben, unabhängig von jeder Wirklichkeit. Der Künstler entwirft darüber hinaus alternative Gegenwelten, Traumwelten und künstliche Paradiese - in der Bildenden Kunst, in der Musik

und in der Literatur. Das erklärt sowohl den Trend zum Exotischen und die Mode des Orientalismus, als auch die Forderung nach einer Kunst, die sich rigide jeglicher gesellschaftlichen Instrumentalisierung und allen politischen, ökonomischen und moralischen Legitimationen versagt und ausschließlich das Programm des selbstgenügsamen Schönen propagiert.

Man fordert eine „geistige Kunst“, eine Kunst für die Kunst, deren einzige Aufgabe darin besteht, „in sich selbst vollkommen zu werden“.² Im Diktum „l’art pour l’art“ manifestiert sich eine Sicht vom Wesen der Kunst, die auf die Dominanz der Form über krude Stofflichkeit zielt. Konsequenterweise entzieht sich der sensible Dichter der profanen Wirklichkeit mit ihren Alltagsproblemen und Banalitäten. Er gestaltet ein von der Alltäglichkeit unabhängiges Reich des Schönen. In Joris-Karl Huysmans Roman „À Rebours“ von 1884 und in Stefan Georges Gedichtzyklus „Algabal“ von 1899 kulminiert die Vorstellung einer eigenständigen, von der Alltags-Wirklichkeit hermetisch abgeschotteten Kunst-Welt.

Jean des Esseintes, die Hauptfigur in „À Rebours“, ist ein dekadenter Ästhet, der sich angewidert und enttäuscht von Natur und Gesellschaft in ein von ihm selbst geschaffenes, von der Außenwelt rigid abgegrenztes, künstliches Paradies flüchtet, in dem er sich nur mit auserlesenen Büchern, Gemälden und Kunstobjekten umgibt. Konfrontationen mit der ‚natürlichen‘ Natur werden peinlichst vermieden.

Des Esseintes interessiert sich nur für manipulierte Kuriositäten, wie zum Beispiel eine mit Gold überzogene und mit ausgefallenen Edelsteinen geschmückte lebende Schildkröte, die das Experiment natürlich nicht lange überlebt. Vor einem seiner Fenster steht ein Aquarium voller mechanischer Fische; künstliche Essenzen sorgen dafür, dass sich der Farbton des Wassers seinen jeweiligen Stimmungen anpasst. Wo die Natur nicht durch Kunst ersetzt werden kann, muss sie in Richtung Kunst umgestaltet werden: „[...] la nature a fait son temps; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l’attentive patience des raffinés.“³

Die Konsequenz solcher Kunstverabsolutierung ist die Degradierung der Realität. Jean des Esseintes sieht das Reisen beispielsweise als völlig unnötig an, liefern ihm doch Beschreibungen in der Literatur weit größeren und unproblematischeren Genuss. Nichts, was die Realität bieten könnte, ließe sich nicht durch die Phantasie übertreffen, es bedürfe nur der Fähigkeit, „de savoir concentrer son esprit sur un seul point, de savoir s’abstraire suffisamment pour amener l’hallucination et pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité même.“⁴

Die Vorzüge der künstlichen Paradiese gegenüber der Wirklichkeit sind offenkundig: Sie sind perfekt und immun gegen Verfall und Tod. Das Ausschmücken mit seltensten Edelsteinen, edelsten Metallen, marmornen Monumenten, unterstreicht die Unzerstörbarkeit der geschaffenen Welten – so in Gedichten Mallarmés und Georges, so in Gemälden Gustave Moreaus. Das von Algalab errichtete unterirdische Reich, das „Unterreich“, in dem sich weder natürliche Pflanzen noch lebendige Tiere finden, ist die phantasievolle Realisierung der naturfeindlichen Träume. Der Tod hat in der Kunstwelt keinen Platz – um den Preis freilich, dass allenthalben die Leblosigkeit einer Surrogatwelt herrscht.

„Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme ·
 Der garten den ich mir selber erbaut
 Und seiner vögel leblose schwärme
 Haben noch nie einen frühling geschaut.“⁵

Die „dunkle grosse schwarze blume“, die Algalab züchtet, bildet den Gipfel im Kult des Artifizuell-Unnatürlichen. Sie symbolisiert das in der Natur nicht Vorhandene und signalisiert daher die Herrschaft des narzisstischen Künstlers und seiner Kunst über die Natur. Der spätrömische Kaiser Heliogabal bildet nur den Ausgangspunkt für Georges imaginäre Algalab-Welt. Der wegen seiner ausschweifenden Lebensweise verrufene Kaiser, der auch Priester des orientalischen Sonnenkultes war, zwingt in seiner Person paradoxerweise Heiligkeit und Lasterhaftigkeit zusammen. In Algalabs Kunst-Reich treffen sich zwei Tendenzen: Exotik und Gewalt.

2. Orientalismusmode und Gewaltphantasie

Die Wirklichkeit bietet dem Künstler keine Befriedigung seiner Träume und Wunschvorstellungen. Sie langweilt ihn – durch die Wiederkehr des Immergleichen: der Notwendigkeiten und der Banalitäten. So wird der l'ennui, die Langeweile des Künstlers an der Realität, zur Triebfeder, ihr zu entfliehen. Als Zufluchtsort vor der Zeit, der das Individuum angehört, muss das Gegenmodell dem gewohnten kulturellen Umfeld möglichst fremd und zeitlich entrückt sein. Der Künstler – so Mario Praz in seiner Studie über die ‚Schwarze Romantik‘ - „stellt sich in seiner Phantasie außerhalb von Zeit und Raum und findet in der Vergangenheit und in der Ferne die ideale Umgebung für das Glück seiner Sinne.“⁶ Die Wahl eines passenden Kolorits fällt in der Literatur und in der Bildenden Kunst, wie Stefan Georges „Bücher der Hirten- und Preis-Gedichte, der Sagen und Sänge

und der Hängenden Gärten“ beispielhaft veranschaulichen, oft auf die Antike, das Mittelalter und den Orient.

Der Orient ist das ideale Ambiente für die Flucht in eine Raum und Zeit überwindende Traumwelt. Selbstverständlich handelt es sich nicht um eine realistische Beschreibung eines bestimmten orientalischen Landes. Allein der Begriff Orient genügt, um eine Welt von sinnenverwirrenden Vorstellungen und Klischees heraufzubeschwören. Wie Paul Valéry bereits 1938 festgestellt hat, verhindere die Kenntnis des realen Orients geradezu die vollständige Wirkung des Namens Orient: „Pour que ce nom produise à l'esprit de quelqu'un, son plein et entier effet, il faut, sur toute chose, *n'avoir jamais été* dans la contrée mal déterminée qu'il désigne. [...] C'est là l'ORIENT de l'esprit.“⁷ Deutlich wird, dass in einer Zeit zunehmender Natur-Entfremdung die Sehnsucht nach einer ursprünglichen Natur sich vor allem auf den Orient richtet. Hier scheinen dem Individuum Freiheiten gewährt zu sein, die einer totalen Aufhebung zivilisatorischer Zwänge gleichkommen.

Die von der banalen Wirklichkeit erzeugte bohrende Langeweile findet einen Ausgleich in abstrusen Gewaltphantasien. Baudelaire galt als der Dichter, der am weitesten in jene geheimnisvollen Bereiche vorgestoßen ist, „plus loin que l'analyse psychologique ou sociologique“.⁸

„il était descendu jusqu'au fond de l'inépuisable mine, s'était engagé à travers des galeries abandonnées ou inconnues, avait abouti à ces districts de l'âme où se ramifient les végétations monstrueuses de la pensée.“⁹

Während Karl-Joris Huysmans in seinem Roman „Là-Bas“ die Randzonen zwischen Satanismus und Katholizismus auslotet, bietet der 1899 erschienene Roman „Le jardin des supplices“ von Octave Mirbeau ein exuberantes Beispiel für die Verquickung von Exotik und Gewalt. Der Icherzähler lernt auf der Überfahrt nach Ceylon die Engländerin Miss Clara kennen, deren Reizen er verfällt und der er ins ferne China folgt. Dort entpuppt sie sich als Frau, die sich höchsten Lebensgenuss durch Betrachten von Folterungen und Quälereien verschafft. Die Darstellungsebenen des Romans sind zweifach: Die äußere Schönheit und das gepflegte Ambiente und die Grausamkeitsexzesse bedingen einander. Erst vor dem Hintergrund des Hässlichen und Grässlichen vermag die Schönheit ihren gefährlichen Glanz zu entfalten. Höhepunkt ist die Besichtigung eines exquisiten Gartens. Ein zentrales Zitat:

„Et, de cet enchantement floral, se dressaient des échafauds, des appareils de crucifixion, des gibets aux enluminures violentes, des potences toutes noires au sommet desquelles ricanaient d'affreux masques de démons; hautes potences pour la strangulation simple, gibets plus bas et machinés pour le dépècement des chairs. Sur les fûts de ces colonnes de supplice, par un raffinement diabolique, des calystégies pubescentes, des ipomées de la Daourie, des lophospermes, des coloquintes enrroulaient leurs fleurs, parmi celles des clématites et des atragènes... Des oiseaux y vocalisaient leurs chansons d'amour...“¹⁰

Wie Miss Clara erklärt, bestehe die Raffinesse der Chinesen eben in der Kontrastierung von Schönheit und Grausamkeit. Die Folterung der Sträflinge werde vergrößert durch den sie umgebenden Glanz, ihr Todeskampf werde verzweifelter und intensiver.¹¹ Claras perverser Voyeurismus, der sich an den in die Länge gezogenen Todesqualen der Delinquenten weidet, scheint die Voraussetzung für ihre Liebes- und Lustexstasen zu sein.

Ähnliches begegnet in Georges „Algabal“. Der Kaiser, eine hedonistische und narzisstische Künstlergestalt, reagiert auf den Selbstmord seines Sklaven „mit höhnender gebärde“.¹² Auch der Tod seines Bruders bewegt ihn nur zu einem verächtlichen Raffin seiner „purpurschleppe“.¹³ Die Grausamkeit des Ästheten ist der Preis der Schönheit, die er produziert und sich mit ihr umgibt. Der homoerotische Kult des Narzissten (der sich im Spiegel wie eine „schwester“ erblickt) ist die Konsequenz dieses aufs höchste getriebenen Solipsismus.¹⁴

Das Motiv begegnet nicht nur bei George. Als Sinnbild des aus sich selbst zeugenden Künstlers fungiert das Bild des Hermaphroditen. In Literatur und Bildender Kunst ist die Zahl der Sphinx auffallend groß. Auch Salome ist solch eine Sphinx-Gestalt. Sicherlich haften ihr auch männliche Attribute an, ist sie doch als männliche Projektion eines Idealbildes zu verstehen.

3. Archetyp Salome

In der Salome-Gestalt erblicken die Künstler des fin de siècle den Archetyp der furchterregenden Weiblichkeit, sie symbolisiert die obskure Paarung von Erotik mit unterbewussten Trieben und Ängsten.¹⁵ Die Salome-Gestalt verändert sich - vom fremdbestimmten Mädchen in Flauberts „Hérodiades“ über die narzisstische, entrückte Jungfrau in Mallarmés „Hérodiade“ bis zur femme fatale in Wildes „Salomé“.

Von den „produits avariés“, den schadhafte Produkten der Realität, abgestoßen, imaginierte bereits Baudelaire eine femme fatale, eine „Lady Macbeth, âme puissante au crime“.¹⁶ Huysmans' Des Esseintes und Wildes Dorian Gray erfahren in den eigenen gesellschaftlichen Kreisen keine sexuelle Erfüllung – deshalb flüchten sie in die

Unterschicht oder ergötzen sich an Abnormitäten. Vergeblich. Offenbar ist das Glück nur in der Imagination erreichbar. Das Resultat ist eine auf den Körper verzichtende und sich nur im Geist abspielende Sexualität. In seinem Roman „Là-Bas“ hat Huysmans diese vom Schöpfer an seinem eigenen Geschöpf ausgelebte Sexualität einen „Pygmalionisme“ genannt, „qui tient, tout à la fois, de l’onanisme cérébral et de l’inceste“.¹⁷

Das Ideal der schönen bezaubernden, aber todbringenden Frau, die gleichzeitig Verführung, Kastration und Zerstörung für den Mann bedeutet, findet sich auch in Huysmans’ „À Rebours“. Am ehesten entsprechen Des Esseintes’ Wünschen zwei von ‚antikem Traum‘ und ‚antiker Verderbtheit‘ erfüllte Gemälde Gustave Moreaus: das Ölbild „Salomé“ und das Aquarell „L’apparition“.¹⁸ In ihnen findet er eine Seelenverwandtschaft. Der Aspekt der Zeitlosigkeit, der universale Charakter der Bilder¹⁹, lässt für ihn eine Identifikation mit dem Geschehen und den Personen zu.



Gustave Moreau: „Salome“

In den Salome-Bildern Moreaus sorgt die kirchenähnliche, gleichzeitig mohammedanische und byzantinische Architektur des Palastes für die nötige sakrale Atmosphäre. Der schlichte Bibeltext der Evangelisten Matthäus, Markus und Lukas, welche der Tänzerin nicht einmal einen Namen geben, wird Des Esseintes wie Moreau zum Anlass, zwischen den Zeilen zu lesen und zu träumen, um durch den fernen Nebel der Jahrhunderte („le brouillard lointain des siècles“), einen Typ der Salome, der die Maler und Dichter in seinen Bann zieht („si hantant pour les artistes et pour les poètes“), zu erblicken.²⁰

Des Esseintes erkennt in Moreaus Gemälde endlich die Verwirklichung jener erträumten übermenschlichen und seltsamen Salome, die er seit Jahren vergebens in den Bibeltexten oder den Darstellungen anderer Künstler gesucht hat, weil diese - wie Rubens, der aus ihr eine flämische Schlächtersfrau („bouchère des Flandres“) gemacht habe - „n’ont jamais pu rendre l’inquiétante exaltation de la danseuse, la grandeur raffinée de l’assassiné“.²¹ Besonders fasziniert ihn Salomes Narzissmus, ihre Unfähigkeit, eine Bindung zu anderen Menschen herzustellen. Salome ist für Des Esseintes „la déité symbolique de l’indestructible Luxure, la déesse de l’immortelle Hystérie, la Beauté maudite, [...] la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant“, tödlich für alle, die sich ihr nähern.²² Frei von moralischen Zwängen, steht sie für Verderbtheit, für Keuschheit und Jungfräulichkeit, für jene sonderbare Verbindung von femme fatale und femme fragile, der Frauentypen also, die das Interesse der ‚Dekadenz‘-Künstler in besonderem Maße fanden.²³ Der „Orient de l’esprit“ ermöglicht es, dass Jean des Esseintes in die Rolle des Herodes schlüpft und sich voyeuristisch am erotischen Tanz Salomes erfreut. Doch geht es ihm nicht bloß um das Schwelgen in einer schönen Phantasiewelt. Die laszive Grausamkeit Salomes reizt Des Esseintes, sein Schwärmen für Moreaus „Salomé“ schlägt in grausamere Phantasien um, er seziert sie im Geiste, wie um sie zu bestrafen:

„[...] peut-être s’était-il souvenu des rites de la vieille Égypte, des cérémonies sépulcrales de l’embaumement, alors que les chimistes et les prêtres étendent le cadavre de la morte sur un banc de jaspe, lui tirent avec des aiguilles courbes la cervelle par les fosses du nez, les entrailles par l’incision pratiquée dans son flanc gauche, puis avant de lui dorer les ongles et les dents, avant de l’enduire de bitumes et d’essences, lui insèrent, dans les parties sexuelles, pour les purifier, les chastes pétales de la divine fleur.“²⁴



Gustave Moreau: „L'apparition” (Die Erscheinung)

Das zweite Bild, „L'apparition” fesselt Des Esseintes noch mehr. Er sieht in Salomes Gebärde Entsetzen ausgedrückt, die Vision des blutigen Hauptes lässt sie erstarren, mit weit geöffneten Augen blickt sie die Erscheinung an.²⁵ Salome hat nach der Hinrichtung des Täufers ihre Keuschheit verloren, sie ist jetzt „das Sinnbild der ewigen Hure“.²⁶

Oscar Wildes für Sarah Bernhardt geschriebener Einakter „Salomé“ stellt eine Synthese aller vorausgegangenen Versionen dar; es gelingt Wilde aber auch, die Erzählung mit neuen Facetten zu bereichern. Wilde sah 1876 in Paris ein Salome-Bild Moreaus, das femme fatale und femme fragile auf den „ikonographischen Nenner“ brachte und die Beziehung zum „Mystisch-Sakralen“ herstellte.²⁷ Von Thema und Stil her gehörte das Stück in die Tradition des französischen Symbolismus und der l'art pour l'art-Bewegung. Hinzu kam die Tatsache,

dass Wilde das Stück auf Französisch verfasst hat. Die von seinem Freund Pierre Louys gerügten Wendungen beließ Wilde in der Absicht, dadurch den Eindruck einer gewissen Fremdartigkeit und Bizartheit zu erzeugen.

Seine Salome handelt aus eigenem Antrieb, fordert das Haupt des Täufers zur Befriedigung der eigenen Lust. Salomes Persönlichkeit durchläuft eine Entwicklung von der narzisstischen Jungfrau über die Liebende bis zur femme fatale. Salome instrumentalisiert ihre Schönheit, im Wissen um deren Wirkung auf die Männer. Der einzige Mann, der sich ihrem verführerischen Reiz entzieht, ist der Täufer Jochanaan – eine Haltung, die mit fataler Notwendigkeit in einer Machtprobe gipfelt und in beider Untergang endet. Der Kuss, den Salome mit dämonischer Obsession anstrebt, könnte als Zeichen seines Verfallenseins und zugleich seiner Niederlage im Geschlechterkampf gedeutet werden. Jochanaans Tod ist freilich kein Sieg Salomes. Denn sie muss erkennen, dass sie auch im Tod keine Macht über ihn errungen hat.

Wildes Orientbild ist zwar auch von Flucht- und Paradiesgedanken geprägt, ist in erster Linie aber eine Männerphantasie, in der die Frauen eine für Männer tödliche Macht besitzen, ohne sie indes zu besiegen. So gerät die femme fatale zur Negativ-Spiegelung des Hermaphroditen, in dem das Göttliche sich offenbaren kann.

Nach Goethes „West-östlichem Divan“ mit den Leitfiguren der heiter Liebenden und des heiteren Weisen nimmt der Orient nun andere Züge an: Züge der gefährlichen Sinnlichkeit und der obstinaten Grausamkeit. Kopffeindlich in doppeltem Sinn, geistig und physisch. Der Verabsolutierung der Selbstbefriedigung entspricht die Gefahr ihrer Endlichkeit. Es ist eine Münze mit zwei Bildern: Dalila oder Salome auf der Vorderseite, auf der Rückseite der Henker.

Wieso griff die Orientalismus-Mode gerade im fin de siècle so extensiv um sich? Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts herrschte eine gewisse Europamüdigkeit. Und nicht immer war Amerika das Ziel dieser von „Europens übertünchter Höflichkeit“ (Seume) Überdrüssigen. Karl May etwa ließ seine fiktiven Helden sowohl im wilden Westen als auch im wilden Osten agieren!²⁸ Wesentlich ist: In einer dem nüchternen Fortschrittsglauben verhafteten, an Technik, Rationalismus, Humanismus und Christentum orientierten „Leitkultur“ gewann das Neue, das Sinnliche, das Grausame, Geheimnisvolle ja Verbotene ungeahnte Reize. Wie erklärt sich der offensichtliche Hang zur Grausamkeit? Vielleicht weil in einer Ära des erzwungenen Friedens sich allmählich ein Aggressionspotential angesammelt hatte, das sich zuerst in Kunst und Literatur äußerte. (Kommt es dann tatsächlich zu einem Krieg, so

werden post festum diese Manifestationen gerne als Divination künftiger Katastrophen gedeutet.) Jedenfalls bot den propagierten christlichen und humanen Idealen die orientalische Grausamkeit ein wirkungsvolles Paroli! Die Imago „Orient“ verdichtete sich in Symbolen, in Archetypen der Verführung (Salome), der Klugheit (Scheherazade) und der Gewalt (Tamerlan), in Gestalten, wie sie bereits aus der biblischen Tradition bekannt waren (Dalila und Judith, Simson und Holofernes). Hinzu kam die obsessive Lust am Perversen – vermutlich ein Triebventil für christlich verordnete Tugendhaftigkeit. Kunst übernimmt hier die Aufgabe, diese rohen Ausbrüche und Aggressionen zu sublimieren. Eine Kunst, die zunächst aus lauter Oppositionen sich generiert: antichristlich, antihumanistisch, antirational, antimoralisch, antinaturalistisch und antigesellschaftlich! Alle Oppositionen sind aufgehoben in der einen, der einzigen Begründung und Legitimation ihrer fiktiven Welt: der ästhetischen. Es ist eine Ästhetik der Anarchie, Georges Algabal-Mythos und Jüngers Stahlgewitter-Heroik begegnen sich in dieser letztlich antibürgerlichen Zielrichtung. In ihrem Ästhetizismus öffnet sie sich der Inhumanität und der Grausamkeit, der Gewalt und der Kälte, dem Fascinosum und dem Tremendum. Stil manifestiert sich in diesem Kontext als Entäußerung aller bedürfnishaften Notwendigkeit. Das Übersteigern der Schmuck- und Verschönerungs-techniken zielt in seiner rigiden Absage an mimetische Aufgaben auf den Schein einer bedingungslosen Freiheit von Kunst. Freilich bleibt es beim Schein, denn die Gefahren, denen das ästhetische Ich in Wirklichkeit ausgesetzt war – sein jäher Absturz aus der selbstgewählten heroischen Einsamkeit in die Niederungen der ideologischen Verblendung –, hat das vergangene Jahrhundert exzessiv demonstriert.

¹ Annemarie Taeger: *Die Kunst, Medusa zu töten. Zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende*. Bielefeld 1987, S. 90f.

² *Blätter für die Kunst* 7/1, 1904. Zit. nach Helmut Küpper (Hg.): *Einleitungen und Merksprüche der Blätter für die Kunst*. Düsseldorf/München 1964, S. 33.

³ Joris-Karl Huysmans: *À Rebours*. Zit. nach der Ausgabe *Œuvres complètes de J.-K. Huysmans*. Réimpression des éditions de Paris, de 1928 à 1934. Genf 1972, Vol. VII, S. 35. Zitiert wird aus der Übersetzung des Romans *Gegen den Strich*. Aus dem Französischen von Hans Jacob. Zürich 1981, S. 83: „Er pflegte zu sagen, die Natur sei überholt; durch die abstoßende Einförmigkeit ihrer Landschaften und ihrer Himmel habe sie endgültig die aufmerksame Geduld der Raffinierten ermüdet.“

⁴ Joris-Karl Huysmans: *À Rebours*, S. 34f. Übersetzung, S. 83: „Man muß es nur verstehen, seinen Geist auf einen einzigen Punkt zu konzentrieren und sich genügend zu vertiefen, um die Halluzination herbeizuführen und den Traum von der Wirklichkeit der Wirklichkeit selbst unterschieben zu können.“

⁵ Stefan George: *Werke. Ausgabe in zwei Bänden*. Bd. 1. München und Düsseldorf 1958, S. 47. Zu George vgl. Werner M. Bauer: „toller wunder fremde schau“. Exotismus als Negation in Stefan Georges ‚Algabal‘, in: *Begegnung mit dem „Fremden“: Grenzen - Traditionen - Vergleiche*. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Tokyo 1990. Hg. Eijiro Isawaki. Bd. 7. München 1991, S. 454-464; Krystyna Kaminska: „Der Dialog Stefan Georges mit Antike, Mittelalter und Orient“, in: *Neue Beiträge zur George-Forschung* 7 (1982), S. 22-34.

⁶ Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München 1963, S. 141.

⁷ Paul Valéry: „Orientem versus“ (1938), in: P. V.: *Œuvres*. Vol. II. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris 1960, S. 1041. Vgl. Karl Ulrich Syndram: „Der erfundene Orient in der europäischen Literatur vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts“, in: *Europa und der Orient 800-1900*. Hg. Gereon Sievernich / Hendrik Budde. Gütersloh/München 1989, S. 324.

⁸ Françoise Court-Perez: *Joris-Karl Huysmans À Rebours*. Paris 1987, S. 40.

⁹ Huysmans: *À Rebours*, S. 216; Übersetzung, S. 255: „Baudelaire war weiter gegangen: er war bis auf den Grund des unerschöpflichen Schachtes gestiegen, hatte sich in verlassene und unbekannte Quergänge gewagt und war schließlich zu den Gebieten der Seele vorgedrungen, wo die ungeheuerlichen Vegetationen des Gedankens abzweigen.“

¹⁰ Octave Mirbeau: *Le jardin des supplices*. Préface d'Hubert Juin. Paris 1986, S. 207; Übersetzung: *Der Garten der Qualen*. Roman. Aus dem Französischen von Susanne Farin. Mit acht Illustrationen, einem Dossier von Michel Delon, einer Lebensstafel und einer Bibliographie. Hg. Michael Farin. Stuttgart 1992, S. 211. „Und aus dieser bezaubernden Blumenwelt ragten Schafotte, Kreuzigungsvorrichtungen, schrecklich bemalte Galgen, tiefschwarze Blutgerüste, von denen abscheuliche Dämonenfratzen entgegengrinsten; hohe Gerüste für das einfache Strangulieren, niedrigere, kompliziertere Gerüste für die Zerstückelung des Fleisches. Als Gipfel des teuflischen Raffinements rankten sich um die Schäfte dieser Marterpfähle in bunter Blüte, flaumhaarige Zaunwinden, Prunkwinden, Lophospermien, Papiergurken, Klematis und Alpenreben ... Und die Vögel sangen dort ihre Lieder der Liebe.“ Vgl. Yves Thomas: „*Le Jardin des supplices* et l'Orient fin-de-siècle“, in: *Octave Mirbeau. Actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991*. Textes réunis par Pierre Michel et Georges Cesbron. Presses de l'université d'Angers 1992, S. 217-224.

¹¹ Ebd., S. 145.

¹² George: *Werke I* (wie Anm. 5), S. 48.

¹³ Ebd., S. 50.

¹⁴ Ebd., S. 52.

¹⁵ Dazu die Textanthologie *Mythos Salome. Vom Markusevangelium bis Djuna Barnes*. Hg. Thomas Rohde. Leipzig 2000.

¹⁶ Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*, Sonett XVII L'Idéal, in: Ch. B.: *Œuvres complètes. Texte établi et annoté par Y.-G. le Dantec. Édition révisée complétée et présentée par Claude Pichois*. Paris 1961, S. 21.

¹⁷ Huysmans: *Là-Bas*. Zit. nach der Ausgabe *Œuvres complètes de J.-K. Huysmans*. Genf 1972, Vol. XII, S. 34.

¹⁸ Huysmans: *À Rebours* (wie Anm. 3), S. 79f.

¹⁹ Helen Grace Zagona: *The Legend of Salome. And the Principle of Art for Art's Sake*. Genf/Paris 1960, S. 99.

²⁰ Huysmans: *À Rebours*, S. 83, 82.

²¹ Ebd., S. 83; Übersetzung, S. 130: „niemals die beunruhigende Hingerissenheit der Tänzerin und die raffinierte Größe der Mörderin darzustellen vermochten.“

²² Ebd., S. 84; Übersetzung, S. 130: „[...] die symbolische Gottheit der unzerstörbaren Wollust, die Göttin der unsterblichen Hysterie, die verruchte Schönheit [...], das scheußliche, gleichgültige, unverantwortliche und gefühllose Tier, das [...] alles vergiftet [...].“

²³ Gudrun Brokoph-Mauch: „Salome und Ophelia: Die Frau in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende“, in: *Modern Austrian Literature* Vol. 22 (1989), Nr. 3/4, S. 241-255, hier S. 242ff.

²⁴ Huysmans: *À Rebours*, 85f.; Übersetzung, S. 132: „[...] vielleicht auch hatte er sich der Riten des alten Ägyptens entsonnen, der Leichenzeremonie, der Einbalsamierung: Scheidekünstler und Priester strecken den Leichnam der Toten auf einer Bank aus Jaspis aus, ziehen ihr mit gebogenen Nadeln durch die Nase das Gehirn, durch einen Einschnitt in die linke Hüfte die Eingeweide heraus; bevor sie ihr Nägel und Zähne vergolden und sie mit Erdharz und Essenzen einreiben, führen sie in die Genitalien die reinigenden keuschen Blätter der göttlichen Blume ein.“

²⁵ Ebd., S. 87.

²⁶ Hans Jürgen Greif: *Huysmans' „À Rebours“ und die Dekadenz*. Bonn 1971, S. 47.

²⁷ Rüdiger Schillig: „Von Geheimnissen der Liebe und des Todes. Richard Strauss und sein Einakter ‚Salome‘“, in: *Richard Strauss: Salome*. Booklet zur Inszenierung von Salome mit den Berliner Philharmonikern unter Zubin Mehta bei Sony, S. 15.

²⁸ Nina Berman: *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900*. Stuttgart, Weimar 1997, S. 41-164.