

La femme comme œuvre d'art:
Frauenkonzeptionen im Werk Théophile Gautiers –
intermediale und performative Aspekte

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie des Fachbereiches 05
der Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von
Corinna Leister

aus Linden

2026

Prodekan: Prof. Dr. Falk Seiler

1. Berichterstatterin: Prof. Dr. Kirsten von Hagen

2. Berichterstatter: Prof. Dr. Annette Simonis

Tag der Disputation: 04.02.2026

Blut is' halt ke Buddermilch

– *Gertrud Augustin*

Danksagung

In dieser Arbeit stecken sehr viel Enthusiasmus, Leidenschaft, und Zeit, aber auch Verzweiflung und schlaflose Nächte – alles Dinge, die nicht nur von mir beigesteuert wurden. Ich möchte all jenen Menschen danken, die mich auf diesem doch sehr langen Weg unermüdlich unterstützt haben.

An dieser Stelle möchte ich meiner Doktormutter Prof. Dr. Kirsten von Hagen danken. Die Balance zwischen engagierter Betreuung, konstruktivem Feedback, aber auch den mir gewährten Freiheiten in meiner Arbeit ermöglichte es mir erst, mich fachlich weiterzuentwickeln und meine Dissertation eigenständig voranzutreiben. Für all ihre Unterstützung, ihr Vertrauen und ihre wertvollen Ratschläge möchte ich mich herzlich bedanken. Mein Dank gilt ebenso meinem Zweitbetreuer, Prof. Dr. Volker Roloff. Seine außerordentliche Erfahrung zu meinem Thema, seine klugen Einsichten und wertvollen Hinweise sind unersetzlich. Unsere Telefonate zu Gautier waren immer wieder inspirierend und haben neue Motivation entfacht.

Ich danke außerdem der Deutschen Forschungsgemeinschaft: Ohne die Förderung des Projekts „Théophile Gautier. Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien“ hätte ich diese Dissertation nicht schreiben können. In diesem Zuge möchte ich auch insbesondere dem Büro für Chancengleichheit der Justus-Liebig-Universität meinen Dank aussprechen: Das mir gewährte Übergangsstipendium bei auslaufenden Drittmittelprojekten hat einen großen Teil dazu beigetragen, dass ich diese Arbeit fertigstellen konnte.

Doch was wäre die Promotionszeit ohne Kolleg*innen, Freund*innen, Familie, die sich immer wieder Vorträge zu einem Thema anhören müssen, das sie kaum interessiert? Ich danke von ganzem Herzen Dr. Nicola Garofalo und Dr. Lisa Strobehn – sie haben mir immer mit bestem Rat zur Seite gestanden, Erfahrungen geteilt, Feedback gegeben, Schreibsitzungen durchgestanden ... Ich bin ihnen unendlich dankbar für ihre Unterstützung, aber vor allem für die schöne gemeinsame Zeit. Mindestens so wichtig wie die fachliche Unterstützung ist allerdings die moralische: Hierfür danke ich Cláudia Nogueira Brieger Nezis für Stricktreffs bzw. „Therapiestunden“. Ein großes Dankeschön geht an Toyah Kaufmann, die meine liebste Diskussionspartnerin zu *Mademoiselle de Maupin* war, ebenso wie an Stella Numrich, für ihr wertvolles Feedback zu *Fortunio*.

Meinen allergrößten Dank hat allerdings meine Familie verdient: Meine Eltern, die mir beigebracht haben, Dinge durchzuziehen. Ich danke besonders meinem Vater, der mir genau das bei der Korrektur dieser Arbeit vorgelebt hat (ich verspreche dir, ich kenne jetzt den

Unterschied zwischen „scheinbar“ und „anscheinend“), meinem Bruder für das gemeinsame Leiden, meiner Mutter für mein unerschütterliches Selbstvertrauen.

Das Schlusslicht bilden die zwei wichtigsten Menschen: Ich danke dir, David, dass du mich immer unterstützt, immer motivierst und keine meiner Ausreden zulässt. Ich danke dir, Henrietta, dass du mir zeigst, was wichtig ist.

Corinna Leister, August 2025

Inhaltsverzeichnis

Tabellenverzeichnis	vii
Abkürzungsverzeichnis.....	vii
1. Einleitung: <i>La femme comme œuvre d'art</i> oder die Frau als Metareflexion	1
1.1. <i>Gautier und die Kunst: Forschungskontext</i>	6
1.2. <i>Eigenes Vorgehen und Auswahl der Texte</i>	11
2. Theoretisch-methodische Vorüberlegungen	16
2.1. <i>Intermedialität und Bild-Text-Relationen</i>	17
2.1.1. <i>Transposition d'art</i>	22
2.1.2. <i>Intermediale Bezüge</i>	28
2.1.3. <i>Literatur und bildende Kunst</i>	34
2.2. <i>Repräsentation und Performativität</i>	45
2.2.1. <i>Performativitätstheorien und der literarische Text</i>	50
2.2.2. <i>Performative Funktion von Intermedialität</i>	57
3. Gautiers Novellen – Das Spiel von Natur und Kunst.....	61
3.1. <i>Schöpfer und Schöpfung</i>	83
3.1.1. <i>Der Betrachter: Die Relevanz des Blicks</i>	89
3.1.2. <i>Der Ästhet: Die Sakralisierung der Kunst</i>	108
3.2. <i>Kunst und Leben</i>	116
3.2.1. <i>Lebendige Kunst: Lebendige Gemälde und <i>femmes-statue</i></i>	120
3.2.2. <i>Unsterbliche Kunst: Unsterblichkeit und Verfall</i>	132
3.3. <i>Fremde Kunsträume: <i>Le rêve</i></i>	145
3.3.1. <i>Reise durch die Zeit: <i>L'exotisme du temps</i></i>	151
3.3.2. <i>Reise durch den Raum: <i>L'exotisme de l'espace</i></i>	159
4. <i>Mademoiselle de Maupin</i> – Grenzüberschreitungen auf der Suche eines ästhetischen Ideals.....	175
4.1. <i>Überschreitung der Gattungsgrenzen</i>	177
4.2. <i>Grenzen zwischen Kunst und Leben</i>	185
4.2.1. <i>Ideal – Kunst – Frau: Die artifizielle Frauenfigur als ästhetisches Ideal</i>	186
4.2.2. <i>D'Albert als Schöpfer</i>	199
4.2.3. <i>Die Unerreichbarkeit des Ideals</i>	206
4.3. <i>Überschreitung der Gendergrenzen</i>	210
5. <i>Fortunio</i> – Verwirklichung eines Ideals	218
5.1. <i>Fortunio: der Romanheld</i>	220
5.2. <i>Musidora: das Gesamtkunstwerk</i>	231
5.3. <i>Auf der Grenze zwischen Orient und Okzident</i>	244
5.4. <i>Erneutes Spiel der Grenzen</i>	251

6. Fazit: Metareflexion, Geschlechterkonstruktion und Ästhetik: intermediale Bezüge als strukturgebendes Element	255
Literaturverzeichnis.....	viii
<i>Primärliteratur</i>	<i>viii</i>
<i>Sekundärliteratur</i>	<i>ix</i>
<i>Onlinequellen</i>	<i>xxv</i>
Eigenständigkeitserklärung.....	xxvii

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Wiederkehrende Motive im verwendeten Korpus	69
Tabelle 2: Vergleich Beschreibung des Serails in <i>Fortunio</i> und <i>Mademoiselle de Maupin</i> ..	225

Abkürzungsverzeichnis

AELF	Association Épiscopale Liturgique pour les pays Francophones
AM	Arria Marcella
BSTG	Bulletin de la Société Théophile Gautier
Caf	La Cafetière
Fo	Fortunio
MA	La Morte amoureuse
MDN	La Mille et deuxième nuit
MdM	Mademoiselle de Maupin
NdC	Une Nuit de Cléopâtre
RC	Le Roi Candaule
Omph	Omphale
PM	Le Pied de momie
TdO	La Toison d'or

1. Einleitung: *La femme comme œuvre d'art* oder die Frau als Metareflexion

Die Bedeutung, die nicht nur die Literatur, sondern auch andere Künste, die Malerei, die Bildhauerei und das Theater, für Théophile Gautiers Schaffen haben, ist unbestreitbar.¹ Sie zeigt sich in seinen frühen Ambitionen selbst zu malen und später in seinen zahlreichen Kunst- und Theaterkritiken.² Sein eigenes literarisches Werk verdeutlicht wiederum, dass sein Interesse an den Künsten neben der Literatur nicht einfach als berufliches und journalistisches Interesse gewertet werden kann, da sowohl Prosa als auch Lyrik von der Kunst oder vielmehr den Künsten durchzogen sind: Das zeigt die programmatische Implementierung der *transposition d'art* in seinen Gedichten,³ die Verehrung von Rubens' *La Descente de croix* (1612-1614) in *La Toison d'Or* (1839) sowie ständige Vergleiche mit und Betrachtungen von Kunst, Kunstwerken und Künstlern.⁴ Diese immer wiederkehrende Bezugnahme insbesondere auf Malerei, Bildhauerei und das Theater, führt, wie die vorliegende Arbeit zeigen wird, zu einer Metareflexion – über den Kunstbetrieb (bspw. in *Le Roi Candaule* (1844) und *La Mille et deuxième nuit* (1842), vgl. Kapitel 3.1. und 3.1.1), die Unendlichkeit und Vergänglichkeit von Kunst (vgl. Kapitel 3.2.2), das Verhältnis von Schöpfer und Schöpfung (vgl. Kapitel 3.1) sowie weitere Reflexionen zur Kunst. Dies kann durchaus als grundlegendes Thema seines Werkes gewertet werden.

Gautiers Platz in der literarischen Ästhetik – oder vielmehr zwischen den literarischen Ästhetiken der Romantik und der Moderne – in einem Jahrhundert voller Umbrüche ist also nicht nur an seiner journalistischen Arbeit oder an den programmatischen Texten festzumachen. Er zeigt sich in seinem künstlerischen Schaffen, drückt sich aus in der Art und Weise, in der sich seine künstlerische Produktion selbst reflektiert. Stellt man also die Frage nach Gautiers

¹ Martine Lavaud und Paolo Tortonese widmen der „religion de l'art“ einen Herausgeberband: Martine Lavaud/Paolo Tortonese (Hrsg.), *Théophile Gautier et la religion de l'art*, Paris 2018.

² Martine Lavaud untersucht die Aufteilung von Gautiers gesamtem Schaffen und ordnet hierbei 23,6% seines Werkes als Kunstkritik ein, sogar 49,4% als Theaterkritik (vgl. Martine Lavaud, „Chiffres et colonnes: réflexions sur le morcellement de l'œuvre de Gautier dans la presse de son temps, in: *BSTG* 30 (2008), S. 19-40, S. 21-22). Vgl. außerdem Alain Montandon, *Théophile Gautier. Le poète impeccable*, Brüssel 2013, S. 21; Kirsten von Hagen/Stephanie Neu (Hrsg.), „*Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien*“. *Théophile Gautier als Wegbereiter der Moderne*, Bonn 2017; Kirsten von Hagen/Corinna Leister (Hrsg.), *Théophile Gautier: Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, Berlin 2022.

³ Besonders ausführlich behandelt Bettina Cenerelli dieses Thema (*Dichtung und Kunst. Die „transposition d'art“ bei Théophile Gautier; mit 56 Abb. und Gautiers Kunstkritik*, Stuttgart 2000).

⁴ Gretchen erscheint in ihrem Haus als „une toile flamande du meilleur temps“ (TdO, S. 89); Fortunio ordnet seine Leidenschaft für Frauen in einer Hierarchie der Künste ein: „J'aime mieux les vers que la prose, j'aime mieux la musique que les vers, et je ne préfère rien au monde à une peinture de Titien, si ce n'est une belle femme.“ (Fo, S. 595); in *Mademoiselle de Maupin* widmet Gautier den Beginn von Kapitel XI einer Betrachtung des fantastischen Theaters (vgl. MdM, S. 290-298).

Reflexionen zu Literatur, Malerei, Bildhauerei und Theater, erweist es sich als notwendig, sich nicht auf explizit programmatische und kritische Texte zu beschränken. Ebenso unzulänglich ist es, die Einstellungen der kunstaffinen Protagonisten mit denen des Autors gleichzusetzen.⁵ So sehr sich die Protagonisten und vermeintlich Gautier auch ähneln mögen, weisen sie doch Nuancen und Differenzen auf, die ihren reflektiven statt konstativen Charakter ausmachen; ihre Aussagen und Ansichten können nicht als eindeutiger Ausdruck ästhetischer Ideen gewertet werden, sondern vielmehr als Reflexionen und Erproben.

So verfolgen d'Albert und Tiburce aus *Mademoiselle de Maupin* (1835) und *La Toison d'or* beide zunächst ein künstlerisches Ideal, das zumindest annähernd erfüllt wird, allerdings nicht auf Dauer gehalten werden kann. Doch wo d'Albert nur mit der Erinnerung an diese Erfüllung zurückgelassen wird, entscheidet sich Tiburce quasi für die bürgerliche Lösung, heiratet Gretchen und akzeptiert das nicht ganz perfekte Kunstwerk.⁶ In *La Mille et deuxième nuit* (1842) wird ein Feuilletonist, der unter dem Druck des Literaturmarkts unzulängliche Texte produziert, einem orientalischen⁷ Poeten gegenübergestellt, dessen Dichtung sogar eine Peri⁸ verführt (vgl. Kapitel 3.1). Frauen, die schöner sind, als es in der Kunst je möglich wäre, wechseln sich ab mit künstlerischen Idealen, die wiederum in den Frauen der fiktionalen Realität nicht erreicht werden können.⁹ Damit stellen diese Figuren mehr dar, als nur die Verkörperung eines ästhetizistischen Konzepts: Sie thematisieren, reflektieren und loten aus,

⁵ Natalie David-Weill unterscheidet bspw. nicht unter Aussagen zu künstlerischer Ästhetik, die Gautier über die Figur in fiktionalen Werken trifft, und vergleicht Autor und Figur explizit miteinander (vgl. Natalie David-Weill, *Rêve de Pierre: La Quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève 1989, S. 3, wobei sie an dieser Stelle nicht auf Gautiers Artikel „Du Beau dans l'art“ verweist, aus der das erste Zitat stammt).

⁶ Vgl. zum Ende von *La Toison d'or* Marie-Claude Schapira, „La Toison d'or: la quête picturale d'un art poétique“, in: *BSTG* 27 (2005), S. 33-49, S. 41; Wolfgang Drost, „Une lecture de *La Toison d'or*: de la corruption de l'art. De Gautier à Zola“, in: *BSTG* 28 (2006), S. 105-117, S. 114; Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit. Die hier untersuchten Novellen werden in Kapitel 3 zusammengefasst, eine kurze Inhaltsangabe der Romane erfolgt wiederum in den jeweiligen Kapiteln.

⁷ Die Begriffe ‚Orient‘/‚orientalisch‘ werden im Folgenden bewusst verwendet, da keine spezifischen geografischen Räume behandelt werden, sondern jener „imaginär[e] Evasionsraum“ (Michael F. Klinkenberg, *Das Orientbild in der französischen Literatur und Malerei vom 17. Jahrhundert bis zum fin de siècle*, Heidelberg 2009, S. 17), der noch bis heute als das Gegenstück zum ‚Okzident‘ in der westlichen Vorstellung dient. Der Orient ist als „Gegenbild zum Okzident lediglich ein Konstrukt der westlichen Perzeption“ (ebd., S. 18), wobei diese Perzeption keineswegs statisch unveränderbar ist. Nach Said handelt es sich hier um eine eurozentristische abwertende Einteilung, die Klischees und Stereotype reproduziert, um das Eigene (den ‚Okzident‘) gegenüber dem anderen (dem ‚Orient‘) aufzuwerten und Hegemonieansprüche zu rechtfertigen. (vgl. Eberhard Kreutzer, „Orientalism“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 5. Aufl., hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart 2013, S. 578-579, S. 578).

⁸ Eine Peri ist ein feenhaftes fantastisches Wesen aus dem persischen Raum. Gautier verwendet diese Figur nicht nur in seiner Novelle, sondern schrieb auch das Ballett *La Péri. Ballet fantastique en deux actes* (1843) Der Begriff taucht ebenso bereits im *Dictionnaire de l'Académie française* von 1835 auf („On donne ce nom aux génies qui, dans les contes persans, jouent le même rôle que les fées dans les nôtres.“; Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, 6. Aufl., Bd. 2, Paris 1835, S. 392).

⁹ Gretchen bildet die Madeleine eben nicht exakt ab (TdO, S. 99), aber Nyssia wurde von der Natur gleich einer Statue geschaffen, um ihre Überlegenheit gegenüber der Kunst zu demonstrieren (RC, S. 349).

sowohl Kunst, Ästhetik und Schöpfung als auch ihr Verhältnis zur Realität, zur Gesellschaft und die Schwierigkeiten einer sich noch ausbildenden Moderne.¹⁰

Gerade die Konzepte der Intermedialitätsforschung eignen sich in besonderem Maße dazu, die Metareflexionen, die sich hinter der anhaltenden Bezugnahme auf andere Künste verbergen, zu erfassen. Der Blick wird hier auf Brüche und Wechselwirkungen gelegt, die durch die Verbindung unterschiedlicher Medien entstehen, und dadurch die damit einhergehende Medialität und Medienreflexion einfangen.¹¹ Durch intermediale Bezüge¹² – alleine schon durch die Quantität, die sie in Gautiers Werk einnehmen – werden andere mediale Darstellungen automatisch zum Thema des Textes und in ihrer Differenz oder auch Gemeinsamkeit, der Konkurrenz oder Nähe zur Literatur reflektiert. Mit dem Blick auf performativitätstheoretische Ansätze kann die performative Wirkung, welche die Bezugnahme auf andere Medien aufweist, die das Kunstwerk eben nicht nur thematisiert, sondern in einer Art hervorbringt, beschrieben werden. Eine solche Sichtweise, die den Fokus auf die Dynamik kultureller Prozesse legt,¹³ arbeitet auch in diesem Fall die Dynamik der intermedialen Phänomene der hier untersuchten Konstruktion der Frau als Kunstwerk und auch der damit einhergehenden Reflexion über den Status der Kunst heraus.

Vor allem die intermedialen Bezüge auf die bildende Kunst sind zwar in der einen oder anderen Form in Gautiers gesamtem Werk nachweisbar, doch treten sie auffällig häufig in Kombination mit seinen weiblichen Figuren oder Visionen von Weiblichkeit auf: Seine Protagonisten wünschen sich Frauen aus Kunstwerken – wörtlich und im übertragenen Sinne, ihnen entstiegen oder ihre Modelle –, lieben Frauen, die wie Kunstwerke aussehen, sehen und lieben sie auf die gleiche Art, auf die sie auch ein Kunstwerk betrachten. Die weiblichen Figuren werden mit Kunstwerken verglichen, für Kunstwerke gehalten, wie Kunstwerke behandelt. Die Ästhetik der bildenden Kunst wird mit der des weiblichen Körpers gleichgesetzt, die gleiche Schönheit wird auch in ihm gefordert, wird zum Maßstab für die Frauenfiguren. Das *beau idéal*, das für die Kunst gefordert wird, wird ebenso auf die Frauenfiguren angewendet. Es handelt sich hier jedoch um eine wechselseitige Beziehung: Die Schönheit

¹⁰ Zur Einordnung von Gautiers Werk in einer sich anbahnende Moderne vgl. Kirsten von Hagen/Corinna Leister, „Einleitung: Théophile Gautier – Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien“, in: *Théophile Gautier: Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, hg. v. dens., Berlin 2022, S. 7-27.

¹¹ Vgl. Volker Roloff, „Intermedialität, Traumspiele und Mediensynästhesie. Anmerkungen zu aktuellen Fragen“, in: *Grenzgänge* 14:27 (2007), S. 28-38, S. 28 sowie Kapitel 2.1.

¹² Die Kategorisierung als „intermediale Bezüge“ geht auf die Typologie von Irina O. Rajewsky zurück, die in Kapitel 2.1.2 ausführlich behandelt wird. Sie bezeichnet hiermit das Verfahren, mit dem „Elemente und/oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den eigenen, medienspezifischen Mitteln thematisiert, simuliert oder, soweit möglich, reproduziert“ werden (Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen 2002, S. 17).

¹³ Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Vom ‚Text‘ zur ‚Performance‘ der ‚performative turn‘ in den Kulturwissenschaften“, in: *Schnittstelle. Medien und Kulturwissenschaften*, hg. v. Georg Stanitzek/Wilhelm Voßkamp, Köln 2001, S. 111-115, S. 111.

einer Frau wird gemessen an der Ästhetik der Kunst, gleichzeitig konkurriert die Kunst mit der Schönheit bestimmter Frauen, versucht erfolglos, sie beim Streben nach dem *beau idéal* abzubilden.¹⁴ Gleich mehrere Protagonisten sind auf der Suche einer Frau, die der Schönheit von Kunstwerken gleichkommt: Tiburce, d'Albert und auch Candaule betrachten die jeweiligen dazugehörigen Protagonistinnen mit dem Blick des Künstlers als Kunstwerke.¹⁵ Nyssias Schönheit kann wiederum nicht von der Kunst erreicht werden, die mit der Natur in ein Rivalitätsverhältnis tritt.¹⁶ Es zeichnet sich anhand dieser wenigen Beispiele bereits ab, dass die Metareflexion zu Kunst und Ästhetik, die mit Gautiers ständiger Bezugnahme auf die verschiedenen Künste einhergeht, also zu einem nicht unwesentlichen Teil über seine Frauenfiguren vermittelt wird.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es deshalb, diese enge Verbindung zwischen Gautiers Verwendung von Intermedialität und seinen Frauenfiguren offenzulegen. Dies beinhaltet zum einen die Frage, inwiefern die sich häufenden intermedialen Bezüge zu einer performativen Konstruktion der Frauenfiguren als Kunstwerke führen. Das performative Potential der Intermedialität führt wiederum nicht nur zu dieser Konstruktion, sondern abstrahiert dadurch die Frauenfiguren in den meisten Fällen zu einer repräsentativen Form, während sie ihre Individualität einbüßen. Neben dieser problematischen, misogynen Deutung¹⁷ erfüllen sie durch diese Assoziation mit den Künsten allerdings auch gleichzeitig eine metareflexive Funktion. Wie die vorliegende Arbeit zeigen wird, dienen diese weiblichen Figuren als *œuvres d'art* zu mehr als nur einer Repräsentation der Kunst, sondern stattdessen dazu, die Bedeutung und Grenzen der Künste auszuloten. Die bisherige Forschungsliteratur zu den weiblichen Figuren Gautiers legt häufig einen anderen Fokus: Zum einen auf eine genderkritische Perspektive, so Natalie David-Weill oder diverse Studien zur Androgynie.¹⁸ Zum anderen werden anhand der Frauenfiguren in Kombination mit dem Aspekt der Kunst häufiger die Parallelen zum Pygmalion-Mythos untersucht, wie bei Anne Geisler-Szmulewicz, Anne

¹⁴ Gretchen wird mit Rubens' Madeleine verglichen (vgl. TdO, S. 99), d'Alberts Wunschvorstellung einer Geliebten an Kunst festgemacht (vgl. MdM, S.134), aber Clarimondes Schönheit kann nicht von der Kunst abgebildet werden (vgl. MA, S. 403). Vgl. hierzu insbesondere Kapitel 3.

¹⁵ Vgl. bspw. TdO, S. 66; vgl. RC, S. 357, S. 362; MdM, S. 258, sowie Kapitel 3.1 und seine Unterkapitel.

¹⁶ Vgl. RC, S. 349-350 sowie Kapitel 3.

¹⁷ David-Weill zieht letztendlich zur Frau in Gautiers Werk den Schluss: „Gautier nie explicitement l'érotisme et le sensuel de la femme en la figeant comme une statue immobile. [...] Elle représente l'Autre dans sa différence absolue et terrifiante. Dès lors, la femme dans l'univers gautiériste doit rester Autre, pour maintenir une distance sécurisante: actrice, automate, statue, elle peut être contemplée, désirée, idéalisée, manipulée au gré des fantasmes et des désirs masculins. Dénuée de tout pouvoir maléfique, elle n'existe qu'à travers les regards de l'homme. Pure chimère, songe brumeux, certes parfois très beau, la femme n'existe pas en tant qu'individu.“ (David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 144-145).

¹⁸ Vgl. ebd.; François Kerlouégan, „Une relecture de l'androgynie romantique: la quête du genre dans *Fragoletta*, *Sarrasine* et *Mademoiselle de Maupin*“, in: *Insignis* 1 (2010), S. 36-53; Pierre Albouy, „Le mythe de l'androgynie dans ‚Mademoiselle de Maupin‘“, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 72:4 (1972), S. 600-608.

Übersfeld und Ross Chambers.¹⁹ Nur einige Studien zu einzelnen Texten vertiefen den Zusammenhang von Frauenfigur und Kunstwerk²⁰. Die vorliegende Arbeit gleicht dieses Desiderat aus und erweitert den Blick einerseits auf die Funktion und Bedeutung weiblicher Figuren in Gautiers Prosatexten, andererseits auf ein übergeordnetes Zusammenspiel eben dieser. Das erweiterte Korpus der vorliegenden Arbeit erlaubt eine systematische Untersuchung der Frau als *œuvre d'art* in Gautiers Prosawerk.

Die Intermedialität bei Gautier steht dabei als Grenzüberschreitung der Künste nicht alleine, vielmehr ist sie von zahlreichen weiteren umgeben: Die Grenzen von Kunst und Natur, Kunst und Leben, aber auch von Orient und Okzident und zwischen den Geschlechtern werden ausgetestet, überschritten und verwischt. Auch David-Weill erkennt am Ende ihrer Untersuchung: „Au fil de cette étude, nous avons découvert la clef de l'univers gautiériste; la notion de transgression, qui surgit à travers l'écriture de Gautier et illumine le sens de ses écrits.“²¹ Allerdings schließt sie weiterhin, dass aus diesen Transgressionen („transgressions“) eine Ambiguität in Gautiers Werk entsteht: Sie erkennt Strategien, Überschreitungen zu vermeiden, die Angst vor erotischer Transgression, die Unmöglichkeit der androgynen Grenzüberschreitung ebenso wie die gelungene in *Spirite*.²² Doch genau diese Ambiguität, die ständige Thematisierung dieser Transgressionen und ihre unterschiedliche Auflösung, kann weiter gedeutet werden, zeugt sie doch von einem spielerischen Austesten von Grenzen zwischen Kunst und Natur, Leben und Tod, Schöpfer und Schöpfung, das insbesondere zu der humorvollen, ironischen, manchmal zynischen Stimme Gautiers vor allem in seinen früheren Texten passt. Genau diese Erkenntnis, die Mehrdeutigkeit und Ironie, die in einer übergreifenden Betrachtung von Gautiers Prosawerk besonders deutlich wird, bildet Gegenstand der vorliegenden Dissertation.

Denn es verbergen sich auch hinter diesen zahlreichen Grenzüberschreitungen Reflexionen zum zeitgenössischen Literaturmarkt, dem Ideal und seiner Verwirklichung, Antike und Moderne, zur Zusammenführung von Kunst und Realität, sodass Gautiers

¹⁹ Vgl. bspw. Anne Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris 1999; Ross Chambers, „Gautier et le complexe de Pygmalion“, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 72:4 (1972), S. 641-658; Anne Übersfeld, „Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion“, in: *Romantisme* 66 (1989), S. 51-59.

²⁰ So bspw. bei Kirsten von Hagen, „Die Frau als Kunstwerk oder der gewobene Text: Gautiers Omphale: Histoire rococo“, in: „Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien“. Théophile Gautier als Wegbereiter der Moderne, hg. v. Kirsten von Hagen/Stephanie Neu, Bonn 2017, S. 45-68; Nanette Reißler-Pipka, „Im Zwischenreich von Kunst und Leben: die femme-statue bei Gautier und Balzac“, in: *Die Kunst des Dialogs. Sprache, Literatur, Kunst im 19. Jahrhundert*, hg. v. Anne Geisler Szmulewicz/Walburga Hülk/Franz-Josef Klein/Paolo Tortonese, Heidelberg 2010, S. 131-141; Bertrand Bourgeois, „Gautier et le culte de l'art: de la femme-objet au texte-biblot dans ‚Le Roi Candaule‘“, in: *Art et création chez Théophile Gautier*, hg. v. Ana Clara Santos/ Maria de Jesus Quintas Reis Cabral, Paris 2013, S. 35-52.

²¹ David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 144.

²² Ebd., S. 145, vgl. ebenso S. 144-145.

Grenzüberschreitungen weder auf Ambiguität reduziert noch als simples romantisches Erproben der Grenzen vereinfacht werden können.²³ Deshalb ist die vorliegende Arbeit nicht nach einer ausschließlich gender-kritischen Perspektive auf feministische Fragestellungen ausgerichtet, sondern geht darüber hinaus auf die übergeordnete Metareflexion ein, die über die Konstruktion der Frauenfiguren als Kunstwerke erfolgt.

Die Analyse der Texte verfolgt die Frage nach den intermedialen Bezügen im Kontext der Frauenfiguren des ausgewählten Korpus, nach der damit einhergehenden performativen Konstruktion und Grenzüberschreitungen, letztendlich nach der dadurch entstehenden Reflexion über die Künste, künstlerische Schöpfung und ihr Verhältnis zur ‚Natur‘, zur Realität.

1.1. Gautier und die Kunst: Forschungskontext

Bereits die letzten Jahre, insbesondere rund um Gautiers 200. Geburtstag 2011, erhielt der Autor mehr Aufmerksamkeit, was sich vor allem in den biobibliographischen Arbeiten von Stéphane Guégan und Alain Montandon ausdrückt,²⁴ ebenso wie in dem Großprojekt einer neuen Gesamtausgabe unter der Leitung des Letzteren.²⁵ Das gewachsene Interesse scheint auch ein Umdenken sein Werk betreffend nach sich zu ziehen: Die lange Zeit anhaltende Einteilung in romantisches Frühwerk und ästhetizistisches Spätwerk wird in diesen neuen Studien infrage gestellt.²⁶ Montandon kritisiert bspw. die andauernde Unterstellung der Weltabgewandtheit Gautiers und untersucht stattdessen „traits contradictoires“ in seinen Texten,²⁷ die wiederum auf das Gegenteil hinweisen. Die Kongressakten *Théophile Gautier et le Second Empire* (2013), herausgegeben von Anne Geisler-Szmulewicz und Martine Lavaud beschäftigen sich wiederum mit dem Konflikt zwischen Gautiers „apolitischem“ Kunstverständnis und seinen Verbindungen zum *Second Empire*.²⁸ Paolo Tortonese kritisiert schon früh den Umgang mit Gautiers „objectivité, ou extériorité“: Entweder wird ihm der Fokus

²³ Vgl. von Hagen/Leister, „Einleitung: Théophile Gautier“, insbesondere S. 7-11.

²⁴ Vgl. Stéphane Guégan, *Théophile Gautier*, Paris 2011; Montandon, *Théophile Gautier*.

²⁵ Die Bände erscheinen seit 2003 sukzessive bei Honoré Champion.

²⁶ Die Einteilung in Früh- und Hauptwerk findet sich u.a. bei: Charles Bruneau, *L'époque réaliste (Histoire de la langue française des origines à nos jours, 13)*, Paris 1968; Philip. E. Tennant, *Théophile Gautier*, London 1975; Henri Lemaître, *Du Romantisme au Symbolisme. L'âge des découvertes et des innovations 1790–1940*, Paris 1982. Dagegen stellen Rosemary Lloyd („Gautier est-il-aussi partisan de la doctrine de l'art pour l'art qu'on veut nous le faire croire?“, in: *Bulletin des études parnassiennes* 7 (1985), S. 1-13) und Franck Ruby („Théophile Gautier et la question de ‚l'art pour l'art‘“, in: *BSTG* 20 (1998), S. 3-13) diese Einteilung infrage. Vgl. außerdem von Hagen/Leister, „Einleitung: Théophile Gautier“, S. 8.

²⁷ Montandon, *Théophile Gautier*, S. 17.

²⁸ Vgl. zu dieser Intention die Einleitung des Bandes (Anne Geisler-Szmulewicz/Martine Lavaud, „Introduction“, in: *Théophile Gautier et le Second Empire*, Actes du Colloque international du Palais Impérial de Compiègne, 13-15 octobre 2011, Nîmes 2013, S. 9-22, S. 9-11).

auf Äußerlichkeiten vorgeworfen oder diesem von seinen Verteidiger*innen widersprochen, die dagegen den besonderen Tiefgang seiner Arbeit betonen.²⁹ Tortonese versucht stattdessen, eben der Objektivität und Äußerlichkeit diejenige Bedeutung beizumessen, die ihnen als maßgebliche Merkmale von Gautiers Originalität zusteht („[...] de fournir à l’objectivité de Gautier, à l’extériorité que Gide lui reprochait, à la superficialité [...] que ses défenseurs ignorent, le sens et la perspective qu’elles méritent, en tant que caractères décisifs d’une expérience littéraire originale et importante“).³⁰ Doch gerade durch die Priorisierung des Sichtbaren, der Ästhetik, reflektiert Gautier die Kunst – auch als gesellschaftliches Phänomen. So thematisieren *La Mille et deuxième nuit* den Dichter innerhalb des Literaturbetriebs und *Le Roi Candaule* (1844) den Umgang mit Kunst innerhalb der Gesellschaft, transportiert über das Spannungsverhältnis von Ästhetik, Weiblichkeit und der Kunst.³¹ Wie sich Gautier schon selbst verteidigt hat, stellt eine Priorisierung der Ästhetik nicht einen Ausschluss alles anderen da: „Est-ce à dire pour cela que l’art doive se renfermer dans un indifférentisme de parti pris [...]? Non, un artiste avant tout est un homme; il peut refléter dans son œuvre [...]“.³² Diese Reflexion, die über Ästhetizismus und Romantik hinausgeht und Gautiers Bedeutung für die Moderne kennzeichnet, gilt es zu ergründen.

Das Verhältnis von Gautier zur Kunst wird häufig an seinem umfangreichen journalistischen Werk und seinen programmatischen Schriften erkundet. Einen großen Beitrag leistet hier insbesondere Wolfgang Drost, der sich Gautiers Kunstkritik widmet, insbesondere in seiner Monographie *Der Dichter und die Kunst* (Heidelberg 2019) sowie in mehreren Aufsätzen.³³ Von besonderem Interesse scheint hier wiederum sein Verhältnis zum *l’art pour l’art*, dem immer wieder (häufig mit Bezug auf das Vorwort zu *Mademoiselle de Maupin*) nachgegangen wird.³⁴

²⁹ Vgl. Paolo Tortonese, *La vie extérieure. Essai sur l’œuvre narrative de Théophile Gautier*, Paris 1992, S. 6.

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl. Kapitel 3 und 3.1.

³² Théophile Gautier, „Du Beau dans l’art“, in: ders.: *L’art moderne*, hg. v. Corinna Bayle/Olivier Schefer, Lyon 2011, S. 126-155, S. 145.

³³ Vgl. Wolfgang Drost, *Der Dichter und die Kunst. Kunstkritik in Frankreich: Baudelaire, Gautier und ihre Vorläufer Diderot, Stendhal und Heine*, unter Mitwirkung von Ulrike Riechers, Heidelberg 2019, sowie bspw. ders., „L’aesthetica in nuce de Gautier et sa recension de Töpffer. Du beau et de sa subversion“, in: *Théophile Gautier et la religion de l’art*, hg. v. Martine Lavaud/Paolo Tortonese, Paris 2018, S. 51-68; ders., „Rhetorische Strategien des Kunstkritikers Gautier“, in: „Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien“. *Théophile Gautier als Wegbereiter der Moderne*, hg. v. Kirsten von Hagen/Stephanie Neu, Bonn 2017, S. 189-218; ders., „Romantik, Klassik und die diffizile Moderne – Ansichten des Kunstkritikers Gautier“, in: *Théophile Gautier: Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, hg. v. Kirsten von Hagen/Corinna Leister, Berlin 2022, S. 169-182.

³⁴ Vgl. bspw. Stéphane Guégan, „Gautier et l’art pour l’art, 1830-1848“, in: *Quarante-huit quatorze: 1848–1914* 5 (1993), S. 63-82; Ruby, „Théophile Gautier et la question de ‚l’art pour l’art‘“, Margueritte Murphy: „Pure Art, Pure Desire: Changing Definitions of ‚l’art pour l’art‘ from Kant to Gautier“, in: *Studies in Romanticism* 47:2 (2008), S. 147-160; Paolo Tortonese, „À quoi cela sert-il? La polémique contre l’utilitarisme dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*“, in: *Romantismes, l’esthétique en acte*, hg. v. Jean-Louis Cabanès, Nanterre 2009, S. 325-334; Paolo Tortonese, „La Préface de *Mademoiselle de Maupin*, entre manifeste et pamphlet“, in: *Revue des Sciences Humaines* 295 (2009), S. 115–131; oder die bereits sehr frühe Arbeit von

Dem Verhältnis speziell von Gautiers Prosawerk zur Kunst wird im Besonderen in Einzelstudien in Herausgeberbänden nachgegangen, von Martine Lavaud und Paolo Tortonese (*Théophile Gautier et la religion de l'art* [Paris 2018]) bzw. Ana Clara Santos und Maria de Jesus Quintas Reis Cabral (*Art et création chez Théophile Gautier* [Paris 2013]) und zwei Tagungsbänden herausgegeben von der Société Théophile Gautier (*Théophile Gautier. L'art et l'artiste*. [1982]). Lavaud und Tortonese fassen hierbei insbesondere die sakrale Erhöhung der Kunst durch Gautier ins Auge, stellen die Frage nach Ästhetik, Moral und Wissenschaft „non pas du côté de l'autonomie, mais du côté de la hiérarchie“.³⁵ Santos und Cabral verfolgen dagegen das sehr weit gefasste Anliegen, Gautier und seine Ästhetik in seiner Gesamtheit zu ergründen:

[...] les études ici réunies portent aussi bien sur ses théories esthétiques que sur sa proclamation de la complicité des arts, dans ses manifestations multiples, de la littérature à la danse, de la peinture ou théâtre, réhabilitant, sans préjugés, ses créations, ses ferveurs et montrant leur efficience pour la critique contemporaine.³⁶

Wie sie an dieser Stelle selbst andeuten, kann eine solche Anthologie nicht vollumfassend sein, sondern die verschiedenen Bereiche von Gautiers Werk und Aspekte seiner Ästhetik nur anreißen. Eine umfassende Studie, die über Einzelanalysen und die Fokussierung auf spezifische Elemente der intermedialen Verknüpfungen hinausgeht, wurde bisher noch nicht vorgenommen.

Das Verhältnis von Gautiers literarischem Schaffen speziell zur bildenden Kunst wird außerdem häufig unter dem Begriff der *transposition d'art* behandelt und dann im Bezug zu seinem lyrischen Werk und dem Parnasse.³⁷ Diese Phänomene werden hier als Merkmal der Parnasse-Lyrik eingeordnet, wobei ähnliche intermediale Phänomene in Gautiers Prosawerk nicht beachtet werden. Gleichsam werden sie (zurecht) mit dem zeitgenössischen Verständnis des Begriffs betrachtet.³⁸ Der Rückgriff auf die aktuellen Theorien der Intermedialität in der vorliegenden Arbeit soll dagegen eine andere Perspektive und dadurch auch ein aktuelleres

Felix M. Gatz, „Die Theorie des L'art pour l'art und Théophile Gautier“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 29:2 (1935), S. 116-140.

³⁵ Martine Lavaud/Paolo Tortonese, „Avant-Propos“, in: *Théophile Gautier et la religion de l'art*, hg. v. dens., Paris 2018, S. 7-14, S. 7.

³⁶ Maria de Jesus Cabral/Ana Clara Santos/Maria do Nascimento Carneiro: „Introduction“, in: *Art et création chez Théophile Gautier*, hg. v. Ana Clara Santos/ Maria de Jesus Quintas Reis Cabral, Paris 2013, o. S. [S. 11-16], [S. 13].

³⁷ Vgl. Klaus W. Hempfer, „*Transposition d'art* und die Problematisierung der Mimesis in der Parnasse-Lyrik“, in: *Frankreich an der Freien Universität*, hg. v. Winfried Engler, Stuttgart 1997, S. 177-196, S. 177.

³⁸ Eine umfassende Untersuchung zur zeitgenössischen Verwendung des Begriffs findet sich in Cenerelli, *Dichtung und Kunst*, S. 9-44, insbesondere S. 20-44. Zur *transposition d'art* als Teil der Parnasse-Lyrik vgl. insbesondere die Beiträge in Klaus W. Hempfer (Hg.), *Jenseits der Mimesis. Parnassische „transposition d'art“ und der Paradigmenwandel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2000 sowie Wolfgang Drost, „L'image comme pré-texte. Über die Verfügbarkeit von Kunst in französischen Bildgedichten des 19. Jahrhunderts oder Die verlorene Einheit der Künste.“, in: *Texte – image. Bild – Text*. [Colloquium Berlin, 2.-4. XII. 88], hg. v. Sybil Dümchen/Michael Nerlich, Berlin 1990, S. 191-208. Vgl. außerdem Kapitel 2.1.1.

Verständnis für die unterschiedliche Medialität, mediale Wahrnehmung und damit einhergehende Reflexion eröffnen.

Aus der Perspektive der Intermedialitätsforschung widmen sich bisher vor allem der von Kirsten von Hagen und Stephanie Neu-Wendel herausgegebene Band *„Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien“*. *Théophile Gautier als Wegbereiter der Moderne* (Bonn 2017) und die darin enthaltenen Beiträge zu Gautiers Werk. Sie rücken seine Rolle in einer sich ausbildenden Moderne in den Mittelpunkt und verfolgen hierbei in mehreren Einzelstudien bereits Fragen der Intermedialität.³⁹ Dieses Erkenntnisinteresse setzt sich in dem Sammelband fort, den Kirsten von Hagen mit der Verfasserin der vorliegenden Arbeit im Anschluss an das DFG-geförderte Projekt *Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien: Théophile Gautier und die Ästhetik der Moderne* publizierte.⁴⁰ Diese Einzelstudien werden durch die vorliegende Dissertation um eine umfassendere Untersuchung eines exemplarischen Korpus ergänzt, welche die intermedialen Phänomene bei Gautier im immer wiederkehrenden Kontext der Inszenierung der Frauenfiguren in den Fokus rückt.

Durch die häufige Beschränkung von Gautiers Bedeutung zunächst auf die romantische und dann die ästhetizistische Strömung widmen sich viele Arbeiten vornehmlich literaturhistorischen und ästhetischen Fragestellungen, die gender-kritische Dimension wird selten beachtet. Hier ist vor allem Natalie David-Weills Monographie *Rêve de Pierre: La Quête de la femme chez Théophile Gautier* (Genève 1989) zu nennen, die Gautiers Werk mit einer ähnlichen Fragestellung hinsichtlich der Frauenfiguren betrachtet, allerdings auf Grundlage anderer theoretischer Überlegungen. David-Weill baut ihre Analyse ebenfalls auf dem Zusammenhang von weiblichen Figuren und Kunstwerken auf. Sie gelangt über „une sorte de description de la description de Gautier“ und eine narratologische Analyse zu einem Abgleich mit der „mythologie romantique de l’Eternel Féminin“ und einer psychoanalytischen Lesart von Gautiers fantastischen Novellen.⁴¹ Die Verbindung der Frauenfiguren mit der Kunst wird in dieser Studie nicht aus einer intermedialen Perspektive heraus betrachtet, die Bild-Text-Beziehung wird als solche nicht weiter beachtet.

³⁹ Um intermediale Phänomene drehen sich die Beiträge von Kirsten von Hagen („Die Frau als Kunstwerk“, S. 45-68) und Volker Roloff („Die Poetik der Arabeske bei Théophile Gautier“, S. 69-85).

⁴⁰ von Hagen/ Leister (Hrsg.), *Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*.

⁴¹ David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 5. Die Monographie weist leider einige Schwachstellen auf, am gravierendsten wohl die bereits erwähnte unpräzise Unterscheidung von Autor und Figuren/Erzählinstanzen in David-Weills Aussagen (vgl. S. 3) sowie Ungenauigkeiten in ihren Zitationen (vgl. ebd.) bis hin zum Plagiat (auf S. 8 übernimmt sie einige Zeilen von Peter Whyte wortwörtlich, ohne dies zu kennzeichnen [Peter Whyte, „La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier“, in: *BSHG* 4:2 (1982), S. 281-295, S. 283]). Peter Whyte bemerkt dies (auch den fehlenden Verweis auf seine eigene Arbeit) in seiner Rezension (Peter Whyte, „Rêve de pierre: la quête de la femme chez Théophile Gautier. By Natalie David-Weill“, in: *The Modern Language Review* 86:4 (1991), S. 1033-1034). Aufgrund der Nähe ihrer Thematik zu der vorliegenden Arbeit, werden ihre Ergebnisse dennoch im Verlauf in Betracht gezogen.

Eine weitere Lesart bezieht sich auf mythologische Figuren, durch die sich die Frauenfiguren einordnen lassen (wie in den Pygmalion- oder den Medusa-Mythos), wobei die Fragestellung in diesen Fällen nicht explizit auf weibliche Figuren ausgerichtet ist.⁴² Diese Betrachtungsweisen – sowohl die gender-kritische Beurteilung von David-Weill als auch die Einordnung in Archetypen der antiken Mythologie – lassen die Frauenfiguren in einer repräsentativen Funktion verharren, die dynamische, metareflexive Funktion, wird hierbei nicht erfasst. Einige Einzelstudien thematisieren die Verbindung von Frau und Kunstwerk in einzelnen Werken.⁴³ Weitere gender-kritische Studien widmen sich gehäuft dem Thema der Androgynie und fokussieren hierzu *Mademoiselle de Maupin*.⁴⁴

Es zeigt sich also, dass der Zusammenhang zwischen Frauenfiguren und Kunst in Gautiers Werk und insbesondere die intermediale Perspektive ein Desiderat der Forschung darstellen. Die hier im Zentrum stehende Fragestellung nach der Frau als Kunstwerk und der damit einhergehenden Metareflexion soll die Verbindung, die in Gautiers Werk so deutlich ist, auch analytisch herstellen und die komplexe Beziehung zwischen Weiblichkeit und Kunst erfassen.

Zudem kann die vorliegende Arbeit ein weitaus umfangreicheres Korpus einbeziehen, als es innerhalb der Einzelstudien bisher geschah, und dadurch insbesondere Gautiers Novellen als Teil eines bereits in die Moderneweisenden Œuvres betrachten. So zeigen sich anhaltende Tendenzen, Differenzen, verschiedene Blickwinkel auf immer wiederkehrende Thematiken, die in Analysen, die sich auf einen oder wenige Texte beschränken, zwangsläufig übersehen werden.

Das im Folgenden beschriebene Vorgehen ist ausgerichtet auf die Erschließung eben dieser Desiderate: Das umfangreichere Korpus ermöglicht, Gesamtzusammenhänge in Gautiers Prosawerk abzubilden; die Verbindung der verschiedenen theoretischen Ansätze legt wiederum den Zusammenhang zwischen Kunst und Weiblichkeit und ihre Funktionalität für das Schreiben Gautiers offen, die der Metareflexion anhand von Frauenfiguren, die in Gautiers Werk immer wieder reproduziert wird.

⁴² Vgl. Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion* sowie die Aufsätze von Ross Chambers und Anne Ubersfeld (Chambers, „Gautier et le complexe de Pygmalion“, S. 641-658; Ubersfeld, „Le regard de Pygmalion“, S. 51-59).

⁴³ Zu nennen wären hier Kirsten von Hagen, „Die Frau als Kunstwerk“; Nanette Rißler-Pipka, „Im Zwischenreich von Kunst und Leben“; Bertrand Bourgeois, „Gautier et le culte de l’art“. Nur angeschnitten wird die Thematik bei Volker Kapp, „Le Mythe de Pygmalion et le concept de la ‘création’ littéraire ou artistique dans *Mademoiselle de Maupin* de Gautier“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft* 41 (2000), S. 145-160; Michel Crouzet, „Gautier et le problème de créer“, in: *Revue d’Histoire littéraire de la France* 4 (1972), S. 659-687.

⁴⁴ Vgl. Kerlouégan, „Une relecture de l’androgynie romantique“; Frédéric Monneyron, *L’androgynie romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble 1994, Kapitel IV; Albouy, „Le mythe de l’androgynie dans *Mademoiselle de Maupin*“; Mercedes Montoro Araque, „L’art de l’androgynie ou l’androgynie dans l’art? L’héritage décadent“, in: *BSTG* 21 (1999), S. 331-346.

1.2. Eigenes Vorgehen und Auswahl der Texte

Die Kombination von Ansätzen sowohl der Intermedialitäts- als auch der Performativitätsforschung, die der vorliegenden Arbeit zu Grunde liegt, soll dazu dienen, die komplexe Verbindung von Kunst und Weiblichkeit weder auf ihre gender-kritische Facette, noch auf ihre ästhetizistische Vereinfachung zu reduzieren. Sie erlaubt sowohl die dynamische Konstruktion der Frauenfiguren als Kunstwerk nachzuvollziehen, als auch die Implikationen, die diese Konstruktion für die Wahrnehmung von Weiblichkeit in Gautiers Werk bedeutet. Gleichzeitig ermöglicht dieser neue Zugang, die Metareflexion sichtbar zu machen, die über diese Figuren abgehandelt wird. Auf diese Art und Weise kann eine Untersuchung des Zusammenhangs zwischen weiblichen Figuren und einer intermedialen Ästhetik stattfinden, die keine der beiden Ebenen vernachlässigt, weder die Metaebene noch das performative Potential, das die Intermedialität in diesem Falle sowohl für Kunst als auch Geschlecht und Geschlechtsidentität aufweist.

Die theoretisch-methodischen Vorüberlegungen geben zunächst einen Überblick über die Ausbildung der Intermedialitätsforschung als Disziplin und verschiedene Ansätze, die diese hervorgebracht hat (vgl. Kapitel 2.1). Im Anschluss wird daraufhin die *transposition d'art* in ihrem Forschungskontext sowie als ästhetisches Prinzip näher betrachtet (vgl. Kapitel 2.1.1). Die *transposition d'art* ist ein essentielles Element von Gautiers Lyrik, sowohl im eigenen Verständnis des Autors als auch in der Forschung, und stellt gleichzeitig ebenso eine Form intermedialer Bezugnahme dar. Deshalb wird sie trotz des späteren Rückgriffs auf intermediale Ansätze miteinbezogen.

Methodisch stützt sich die vorliegende Arbeit auf die Typologie der intermedialen Bezüge nach Irina O. Rajewsky (vgl. Kapitel 2.1.2), die hier jedoch auf neue Bereiche übertragen wird. Obwohl sie diese anhand der Bezugnahme von Literatur auf Filme ausarbeitet, lassen sich die verschiedenen Phänomene ebenso auf das Verhältnis von Literatur zu anderen Medien übertragen. Ihre Typologie ermöglicht es, die verschiedenen intermedialen Spielarten genau zu erfassen. Da die häufigsten intermedialen Bezüge Gautiers eine Verbindung zur bildenden Kunst herstellen,⁴⁵ folgt daraufhin eine Betrachtung der Spezifität des Verhältnisses von

⁴⁵ Die Bezugnahme auf das Theater sowie auf Musik oder intertextuelle Verweise bilden nicht das Hauptanliegen der vorliegenden Arbeit, werden allerdings mit in die Überlegungen einbezogen, wenn sie als Komponente der Metareflexion gesehen werden müssen (insbesondere in Kapitel 4.1 zu den strukturellen Grenzüberschreitungen in *Mademoiselle de Maupin*, in Kapitel 5.2 zu Musidoras Inszenierung als Gesamtkunstwerk in *Fortunio*, sowie die äußerst explizite Bezugnahme auf *Les Mille et une nuits* [1704-1717] von Antoine Galland in *La Mille et deuxième nuit*). Zur Musik in Gautiers Literatur vgl. François Brunet, *Théophile Gautier et la musique*, Paris 2006 sowie die Beiträge in der Ausgabe *Théophile Gautier et la musique des Bulletin de la Société Théophile Gautier (BSTG)* 8 (1986). Speziell zur Reiseliteratur vgl. Sarga Moussa, „La musique dans les récits de voyage méditerranéens de Gautier“, in: *Théophile Gautier: Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, hg.

Literatur und bildender Kunst. Hierbei wird auf die historische Entwicklung der theoretischen Beschäftigung mit diesen Phänomenen eingegangen, wodurch der Forderung von Rajewsky Folge geleistet wird, den historischen Kontext intermedialer Phänomene nicht zu vernachlässigen (vgl. Kapitel 2.1.2).⁴⁶ Mit Hilfe des von Lars Elleström entwickelten Konzepts der Modalitäten, das „materiality, perception and cognition“ eines Mediums miteinbezieht,⁴⁷ lässt sich die intermediale Bezugnahme nicht nur feststellen und benennen (wie in der Typologie von Rajewsky), sondern es kann nachvollzogen werden, wie der intermediale Effekt trotz der physischen Präsenz von nur einem Medium erzeugt wird. Elleström beginnt dafür nicht bei intermedialen Phänomenen oder bereits etablierten Medien, sondern bei grundsätzlichen Kategorien und Eigenschaften, die allen Medien und ihrer Wahrnehmung zugeordnet werden können, und erhebt damit die Untersuchung der Intermedialität auf eine rezeptive und kognitive Ebene, die zuvor bereits von Volker Roloff gefordert wurde.⁴⁸

Die bis hierhin erläuterten theoretisch-methodischen Überlegungen ermöglichen folglich, die intermedialen Phänomene im ausgewählten Korpus zu erfassen und ihre Funktionsweise festzustellen. Die darauffolgenden Ausführungen zur Repräsentation und Performativität verfolgen zunächst das Ziel, die besondere Rolle, die Performativität für die Erzeugung von Repräsentation spielt, herauszuarbeiten (bei Gautier die Repräsentation der Kunst durch die Frau) (vgl. Kapitel 2.2). Die daran angeschlossenen Unterkapitel dienen wiederum dazu, die allgemein gehaltene Zusammenfassung von Repräsentation und Performativität in ihrer medienreflexiven Form zu begreifen. Hierzu wird zunächst das spezifische performative Potential literarischer Texte und darauf aufbauend von Intermedialität herausgearbeitet (Kapitel 2.2.1 und 2.2.2). Mit diesen Erläuterungen soll aufgezeigt werden, inwiefern die Häufung intermedialer Bezüge eine performative Funktion entfaltet, die zum einen die (performative) Konstruktion der Frau als Kunstwerk ermöglicht und zum anderen eine Medienreflexion über diese Projektionsfläche transportiert.

Diese Überlegungen finden wiederum Anwendung im analytischen Teil der Arbeit. Das untersuchte Korpus setzt sich aus neun Novellen und zwei Romanen zusammen. Im Einzelnen

v. Kirsten von Hagen/Corinna Leister, Berlin 2022, S. 301-315. Zu Gautiers Romanen als „Theaterromane“ vgl. Volker Roloff, „Theater, Theatralität, Traum. Anmerkungen zu Gautiers Theaterromanen“, in: *Théophile Gautier: Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, hg. v. Kirsten von Hagen/Corinna Leister, Berlin 2022, S. 157-167. Die wichtigsten Beiträge zu Gautiers Beziehung zum Theater sieht er in einer Ausgabe der *Bulletins de la Société Théophile Gautier: Théophile Gautier et le théâtre*, Colloque international Montpellier, BSTG 26 (2004).

⁴⁶ Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 32-40.

⁴⁷ Lars Elleström, „The Modalities of Media. A Model for Understanding Intermedial Relations“, in: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, hg. v. d. d. s., Basingstoke 2010, S. 11-48. S. 15.

⁴⁸ Vgl. ebd.; Volker Roloff, „Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen Problemen“, in: *Intermedialität – analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*, hg. v. Joachim Paech/Jens Schröter, München 2008, S. 15-29, S. 18.

sind dies *Arria Marcella* (1852), *La Cafetière* (1831), *La Morte amoureuse* (1836), *La Mille et deuxième nuit* (1842), *Une Nuit de Cléopâtre* (1838), *Le Roi Candaule* (1844), *Omphale* (1834), *Le Pied de Momie* (1840), *La Toison d'or* (1839), *Fortunio* (1837) und *Mademoiselle de Maupin* (1835).

Die Novellen sollen exemplarisch einige der immer wiederkehrenden Motive in Gautiers Werk abbilden,⁴⁹ die insbesondere die Verbindung von Frauenfiguren und Kunst immer wieder in den Fokus rücken. Hierbei handelt es sich insbesondere um das Motiv der Wiederkehrerinnen, das sich in *Arria Marcella*, *La Cafetière*, *La Morte amoureuse*, *Omphale* und *Le Pied de momie* wiederfindet. Eindeutig relevant ist ebenso das Motiv der Verwandlung von Frauenfiguren in oder aus Kunstwerke(n), wie in *Arria Marcella*, *La Cafetière*, *Omphale*, *Le Pied de momie* und im übertragenen Sinne auch in *La Toison d'or*. Wie die Analyse der Novellen zeigen wird, schafft Gautier außerdem in seiner Fiktion auf verschiedene Arten fremde Räume, die dem künstlerischen Schaffen dienen (vgl. Kapitel 3.3), die durch Reisen in vergangene Zeiten (wie in *Arria Marcella*, *Une Nuit de Cléopâtre*, *Le Roi Candaule*, *Le Pied de Momie* und angedeutet auch in *Omphale*), fremde Orte (*Arria Marcella*, *La Mille et deuxième Nuit*, *Une Nuit de Cléopâtre*, *Le Roi Candaule*, *Le Pied de Momie* und *La Toison d'or*) und Träume (*Arria Marcella*, *La Cafetière*, *La Morte amoureuse*, *Omphale*, *Le Pied de Momie*) erzeugt werden. Als besonders eindeutiges wiederkehrendes Motiv muss natürlich außerdem die Suche nach einem ästhetischen Ideal genannt werden, der vor allem die Protagonisten von *Arria Marcella*, *Une Nuite de Cléopâtre*, *Le Roi Candaule* und *La Toison d'or* nachgehen.⁵⁰

Anhand der Analyse dieser Auswahl werden verschiedene Themenkomplexe herausgearbeitet, die ebenso immer wieder in Gautiers Gesamtwerk auftauchen und durch die intermedialen Bezüge metareflexiv behandelt werden. Die beiden Romane, *Mademoiselle de Maupin* und *Fortunio*, werden wiederum aufbauend auf diesen Erkenntnissen in eingehenden Einzelstudien untersucht. *Mademoiselle de Maupin* stellt aufgrund seiner Relevanz innerhalb von Gautiers Gesamtwerk einen wichtigen Teil der Analyse dar, nicht nur wegen des großen Einflusses der *Préface*.⁵¹ Für die vorliegende Analyse erweist sich der Text als besonders bedeutsam, schon durch die dem Text inhärente Modernität, in seiner Struktur und seiner

⁴⁹ David-Weill beschreibt ebenfalls dieses repetitive Moment in Gautiers Werk (vgl. David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 140-141).

⁵⁰ Zu Beginn des Analysekapitels 3. erfolgen Zusammenfassungen der hier untersuchten Novellen sowie eine Übersicht der untersuchten Motive.

⁵¹ Anne Geisler-Szmulewicz beschreibt in ihrer Einführung zum Text die große Aufmerksamkeit, die der Roman bei seiner Veröffentlichung erhielt, sowie seine Bedeutung für Gautiers literarische Karriere (vgl. Anne Geisler-Szmulewicz, „Introduction“, in: Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, hg. v. ders., Paris 2011, S. 7-71, insbesondere S. 7-9).

Themenwahl sowie die besondere Verbindung von Geschlecht und Ästhetik. Zwischen den Protagonisten der beiden Romane besteht wiederum ein deutlicher Zusammenhang, so scheint Fortunio das Leben zu führen, das d'Albert sich nur erträumen kann (vgl. Kapitel 5.1). Auch hier erschließt die übergreifende Betrachtung der Zusammenhänge der beiden Romane, die in der vorliegenden Arbeit vorgenommen wird, ein bestehendes Desiderat. Es handelt sich um zwei umfangreichere Texte aus Gautiers *Œuvre*, die in besonderer und gleichzeitig sich ergänzender Weise die Liebe zur Schönheit über Frauenfiguren bzw. das Verhalten der Protagonisten ihnen gegenüber verhandeln.

In den immer wiederkehrenden Motiven spiegelt sich selbst in der zusammengefassten Version Gautiers Interesse an Grenzen und Grenzüberschreitungen, welche die intermediale Konstellation begleiten und das Grundgerüst der folgenden Analyse bilden. Durch die Thematisierung der Wiedergängerinnen deutet sich die Auflösung der Grenze zwischen Leben und Tod an, die Grenzüberschreitung zwischen Frauen und (wortwörtlichen) Kunstwerken, die zwischen Leben und Kunst. Die Suche nach einem (ästhetischen) Ideal, das erreicht wird oder unerreichbar bleibt, aufgegeben wird oder einen bis ans Ende verfolgt, verweist auf das Verhältnis zwischen Künstler und seiner Schöpfung. Die Grenzüberschreitung von Traum und Wirklichkeit, zwischen den Zeiten sowie räumliche Grenzüberschreitungen dienen alle dazu, neue Räume, neue Möglichkeiten zu schaffen, das künstlerische oder weibliche – was in diesen Fällen letztendlich das selbe ist – Ideal zu erreichen.

Die folgenden Kapitel sollen diesen Grenzüberschreitungen in ihrem intermedialen Kontext nachgehen, sowie die Rolle der Frauenfiguren in diesen Debatten und die Metareflexionen, die dadurch stattfinden, eingehend untersuchen. In den zwei ausgewählten Romanen stellen sich die Grenzüberschreitungen auf der einen Seite ähnlich dar. Auf der anderen Seite bringen sie neue Aspekte hervor: In *Mademoiselle de Maupin* handelt es sich vor allem um die Überschreitung der Geschlechtergrenzen und das metareflexive Spiel mit verschiedenen literarischen Gattungen. Außerdem kann anhand dieses Romans, dem bereits das ästhetizistische Vorwort vorangestellt ist, die Verbindung von ästhetischem Ideal, Kunst und der Frau hergeleitet werden (vgl. Kapitel 4.2.1). *Fortunio* dagegen thematisiert auf ganz eigene Weise die Grenze zwischen Fiktion und Realität durch die zahlreichen ironischen Erzählerkommentare, welche die Entstehung der Handlung metareflexiv kommentieren. In diesem Roman wird der Orient als fremder Raum nicht nur thematisiert, sondern diesmal direkt der Pariser Moderne gegenübergestellt und nur durch eine brüchige Grenze abgetrennt. Die intermedialen Bezüge weiten sich hier in ungewohnter Weise auf musikalische Verweise aus,

sodass Musidora, statt durch einen männlichen Blick auf eine Statue oder ein Gemälde begrenzt zu werden, sich selbst als Gesamtkunstwerk erschafft (vgl. Kapitel 5.2).

Die Vorgehensweise der vorliegenden Arbeit stellt damit sicher, dass die dem Gesamtkunstwerk unterliegende medienreflexive und ästhetische Funktion der Frauenfiguren erfasst wird, während gleichzeitig problematische oder auch subversive Darstellungen von Weiblichkeit und Geschlecht als solche benannt und mit einbezogen werden. Beide Elemente sind in den weiblichen Figuren Gautiers ineinander verwoben, indem sie performativ zum Kunstwerk stilisiert werden, und sollen auch in dieser Art, sich gegenseitig bedingend, betrachtet werden. Des Weiteren rückt die Fragestellung Gautiers intermediale Ästhetik in das Zentrum der Analyse und betrachtet die zahlreichen Bezüge zur bildenden Kunst aus einer Perspektive, die der Performativität und Metareflexion der einzelnen Phänomene Spielraum gibt. Dies geschieht nicht wie bisher an vereinzelt Beispielen oder nur in Form der *transposition d'art* anhand seiner Lyrik, stattdessen werden die intermedialen Bezüge in Gautiers Prosatexten als strukturgebende Ästhetik behandelt und untersucht. Insbesondere die kombinierten Konzepte der Intermedialitäts- und Performativitätsforschung erweisen sich hier als produktiver Ansatz, der bisher kaum verfolgt wurde: Sie erlauben nicht nur die Benennung anhand von Typologien, sondern die genaue Erfassung der Entstehung eines intermedialen Phänomens, dessen performative Wirkweise.

2. Theoretisch-methodische Vorüberlegungen

Als theoretische Grundlage erlauben die Konzepte der Intermedialitäts- und Performativitätsforschung die Wechselwirkungen, Brüche, Lücken und Schwellen herauszustellen, die durch intermediale Verknüpfungen entstehen, ebenso wie die durch sie entstehenden Freiräume und Projektionsflächen für eine Metareflexion.⁵² Es ist also insbesondere die Untersuchung dieser Leer- und Bruchstellen, durch welche die Meta- und Medienreflexion, die sich in Gautiers Texten verbirgt, freigelegt werden kann. Der Umfang des Korpus in Verbindung mit einem innovativen theoretisch-methodischen Vorgehen erlaubt, das in Kapitel 1.1 festgestellte Desiderat einer umfangreichen intermedialen Untersuchung von Gautiers Werk zu erschließen, und stellt dabei die Relevanz der Frauenfiguren in diesem Kontext heraus. Die folgenden methodisch-theoretischen Überlegungen sollen diese Vorgehensweise abbilden.

Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit ist die Analyse eines umfassenden Korpus aus Gautiers Prosawerk im Hinblick auf eine Verknüpfung einer intermedialen Schreibweise mit Frauenfiguren, die aufzeigen wird, inwiefern das performative Potential von Intermedialität zu einer Konstruktion dieser Figuren als Kunstwerke und zu einer davon abgeleiteten Metareflexion führt. Die nachfolgenden Ausführungen zu den zugrundeliegenden theoretischen Ansätzen spiegeln diese Fragestellung: Beide Aspekte dienen dazu, die von Gautier miteinander verknüpften Dimensionen von Kunst (Intermedialität) und der Konstruktion von Geschlechtlichkeit (Performativität) auch auf einer theoretischen Ebene miteinander zu verbinden.

Die Überlegungen zu Intermedialität beginnen mit einer allgemeinen Einordnung der Intermedialitätsforschung und nähern sich mit einem Unterkapitel zur *transposition d'art* dem zeitgenössischen Verständnis von Grenzüberschreitungen zwischen Literatur und bildender Kunst an. Die Kapitel 2.1.2 und 2.1.3 greifen wiederum aktuelle Konzepte auf, die zusätzlich speziell auf die bei Gautier bevorzugte Bezugnahme von Literatur auf Malerei und Bildhauerei abgestimmt sind. Nach einer darauffolgenden allgemeineren Erläuterung von Performativität und Repräsentation schlagen die letzten beiden Unterkapitel des theoretischen Teils der Arbeit die Brücke zur Intermedialität in literarischen Texten: Zunächst wird hier der Zusammenhang von Performativität zum literarischen Text hergestellt, daraufhin das performative Potential von Intermedialität im Speziellen hervorgehoben. Trotz der Zweiteilung der folgenden Kapitel

⁵² Vgl. Roloff, „Intermedialität, Traumspiele und Mediensynästhesie“, S. 28.

werden Überschneidungen der beiden Felder deutlich, die insbesondere im letzten Unterkapitel (Kapitel 2.2.2) zusammengeführt werden.

2.1. Intermedialität und Bild-Text-Relationen

Phänomene, welche die Grenzen der Künste oder Medien, von Sprache, Bild und Musik verwischen lassen, reichen weit zurück.⁵³ Wenig verwunderlich ist es, dass auch die Beschäftigung mit diesen eine lange und breit gefächerte Tradition aufweist. Schon in der Antike wurden intermediale Phänomene, vor allem die Verbindungen zwischen Malerei und Poesie, thematisiert und reflektiert; weitreichende Auswirkung haben hierbei bspw. die Überlegungen von Horaz oder Simonides von Keos. Auch in der Renaissance hinterfragten Giordano Bruno oder Leonardo da Vinci die Interdependenzen und Hierarchien von Philosophie, Musik, Malerei und Poesie.⁵⁴ In der Aufklärung plädierte Lessing dann in seiner Abhandlung über die literarische Darstellung des Laokoons für die ästhetische Unabhängigkeit der Poesie von der Malerei. Die Romantik wiederum ist bekannt für die Vorstellung von normbrechenden Grenzüberschreitungen intermedialer Art in Form des Gesamtkunstwerks. Schließlich erreichten intermediale Kunstformen durch das Aufkommen neuer Technologien und damit einhergehender neuer Medien in der Avantgarde eine ungekannte medienreflexive Vielfalt.⁵⁵ Trotz des noch relativ neuen Forschungsbereichs wird dadurch deutlich, dass Intermedialität letztendlich ein Aspekt jeglicher Medialität ist, der schon lange vor seiner systematischen Untersuchung mediale Produktionen geprägt und die Kunstreflexion beschäftigt hat.⁵⁶

⁵³ Diese ständige Verbindung zwischen den Künsten fassen David Bathrick und Heinz-Peter Preußner zusammen („In Between – Das mediale ‚Dazwischen‘. Text, Bild und Ton im audiovisuellen Zeitalter. Eine Einleitung“, in: *Literatur inter- und transmedial / Inter- and Transmedial Literature*, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 82, hg. v. dens., Amsterdam 2012, S. 7-29, S. 7).

⁵⁴ Vgl. Andrea Ch. Berger, *Das intermediale Gemäldezitat. Zur literarischen Rezeption von Vermeer und Caravaggion*, Berlin 2012, S. 20-21.

⁵⁵ Vgl. Jürgen E. Müller, „Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art“, in: *montage/av* 3:2 (1994), S. 119-138, S. 123-126. Für eine ausführliche Zusammenfassung der historischen Entwicklung der Interdependenzen von Malerei und Literatur vgl. Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris 2004, S. 8-41; Berger, *Das intermediale Gemäldezitat*, S. 17-28.

⁵⁶ Vgl. Irina O. Rajewsky, „Intermedialität und remediation. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung“, in: *Intermedialität – analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*, hg. v. Joachim Paech/Jens Schröter, München 2008, S. 47-60, S. 50: „Jedes Medium ist durch sein Verhältnis zu anderen Medien bestimmt, was sowohl bei der Herausbildung und Ausdifferenzierung neuer Medien als auch für Fragen der Medienerkenntnis eine entscheidende Rolle spielt“. Rajewsky verweist hier v.a. auf das Verständnis von Intermedialität bzw. remediation von Jay David Bolter und Richard Grusin (*Remediation. Understanding new Media*, Cambridge/London 1999).

Die Untersuchung dieser medialen Konfigurationen entstand parallel und doch weitestgehend unabhängig voneinander in zwei verschiedenen Forschungssträngen: den *interart/comparative art studies* und der medienwissenschaftlich verankerten Intermedialitätsforschung.⁵⁷ Die Zusammenhänge und Abgrenzung der beiden Begrifflichkeiten ist hierbei nicht immer klar und führt nicht immer zu Einigkeit. Während Jürgen E. Müller in seinem Beitrag in Paech/Schröter noch eine klare Abgrenzung der Begriffe Interartialität und Intermedialität fordert⁵⁸, lenkt er zwei Jahre später ein: „Let us not forget, however, that arts and media do not live on separate planets of our galaxy“.⁵⁹ In diesem Zusammenhang stellt er vor allem das unterschiedliche Erkenntnisinteresse der beiden Forschungsbereiche in den Vordergrund, das er bei der Interartialität in der künstlerischen Produktion, in der Intermedialität zusätzlich in sozialen, technologischen und medialen Faktoren sieht.⁶⁰ Walter Moser dagegen ordnet Interartialität als eine der Intermedialität untergeordnete Subkategorie ein, da jede Kunst auch eine gewisse Medialität (*médialité*) beinhalte.⁶¹ Rajewsky plädiert wiederum für einen weiten Intermedialitätsbegriff, der sich weder auf die ‚Hohen Künste‘ noch die ‚Neuen Medien‘ beschränkt, sondern sämtliche Mediengrenzen überschreitenden Phänomene beschreibt.⁶² Auch Lars Elleström vertritt eine Zusammenführung der Interessen von *interart studies* und Intermedialitätsforschung, aufgrund der Abhängigkeiten der Künste von einer medialen Repräsentation auf der einen Seite und der zahlreichen Aspekte, die innerhalb der *interart studies* behandelt werden, die ebenso für die Intermedialitätsforschung relevant sind, auf der anderen Seite.⁶³ Die vorliegende Arbeit folgt hier der Argumentation Rajewskys und Elleströms und nutzt vor allem methodische Typologien der Intermedialitätsforschung (Rajewsky und Elleström) ohne allerdings wichtige Erkenntnisse der *interart studies* zum Verhältnis von Text – Bild, Literatur – bildende Kunst zu vernachlässigen. Die Öffnung der Fragestellung ermöglicht die produktive Nutzung theoretischer Konzepte beider Forschungsstränge und eine umfassendere Analyse der intermedialen Verknüpfungen im ausgewählten Korpus.

⁵⁷ Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 8; Kirsten von Hagen, „Intermedialität als neues Forschungsparadigma der Romanistik“, in: *Grenzgänge* 14:27 (2007), S. 136-166, S. 143.

⁵⁸ Jürgen E. Müller, „Intermedialität und Medienhistoriographie“, in: *Intermedialität – analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*, hg. v. Joachim Paech/Jens Schröter, München 2008, S. 31-46, S. 35.

⁵⁹ Jürgen E. Müller, „Intermediality Revisited: Some Reflections about Basic Principles of this *Axe de pertinence*“, in: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, hg. v. Lars Elleström, Basingstoke 2010, S. 237-252, S. 244.

⁶⁰ Müller, „Intermediality Revisited“, S. 244.

⁶¹ Walter Moser, „L’interartialité: pour une archéologie de l’intermédialité“, in: *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d’un concept*, hg. v. Marion Froger/Jürgen E. Müller, Münster 2007, S. 69-92, S. 69.

⁶² Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 10.

⁶³ Vgl. Elleström, „The Modalities of Media.“, S. 11.

Durch das weite Interessenfeld der Intermedialitätsforschung, die Fülle an unterschiedlichen Medien und ihren heterogenen Möglichkeiten der Kombination, des Wechsels und der Bezugnahme, weist das Feld eine ebenso differenzierte Fülle an verschiedenen theoretischen Ansätzen und Definitionen auf.⁶⁴ Vor allem die 1990er und 2000er Jahre sind geprägt von „begriffsgeschichtliche[n] Analysen und medientheoretische[n] Situierungen“,⁶⁵ die Intermedialität als Forschungsperspektive fest etablieren, Typologien hervorbringen und letztendlich Intermedialität als „termine ombrello(ne)“⁶⁶ akzeptieren. Die meisten dieser Beiträge zu einer Theorie der Intermedialität widmen sich der Frage nach dem Medienbegriff oder nach der Funktion von Intermedialität, die zwischen der Zusammenführung und gegenseitigen Einflussnahme der verschiedenen medialen Formen und der Betonung der Differenzen dieser oszilliert.⁶⁷ Jürgen E. Müller sieht Intermedialität als „konzeptionelles Miteinander“, „dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen“ statt nur als „multimediale[s] Nebeneinander medialer Zitate und Elemente“.⁶⁸ Gerade die aufeinandertreffenden Differenzen verschiedener Medien, und die, wie Volker Roloff formuliert, daraus entstehenden „Wechselwirkungen, Transformationen, Substitutionen“ konstituieren die Bedeutung von Intermedialität: „Formen von Intermedialität sind Brüche, Lücken, Intervalle oder Zwischenräume, ebenso wie Grenzen und Schwellen, in denen ihr mediales Differenzial figuriert.“⁶⁹ Die gegenseitige Einflussnahme jeglicher Medien, die bereits zuvor erwähnte Intermedialität jeglicher Medialität zeigt sich wiederum besonders deutlich an der Forderung und auch dem Versuch einer gemeinsamen französischen Theater-Film-Literatur-Geschichte von Franz-Josef Albersmeier.⁷⁰

Die Betrachtung intermedialer Phänomene dient also der Analyse sowohl der Komplementarität als auch der Konkurrenz, den Wechselwirkungen und Zusammenhängen, die zwischen Medien in ihrer Kombination entstehen können. Der Fokus kann hierbei auf Differenz und Brüche aber auch den Akt der Kopplung gelegt werden.⁷¹ Genau in diesem Spannungsfeld bewegt sich die Intermedialitätsforschung, zwischen „mediale[m] und konzeptionelle[m]

⁶⁴ Vgl. Rajewsky, „Intermedialität und *remediation*“, S. 47-48.

⁶⁵ Volker Roloff, „Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen Problemen“, in: *Intermedialität – analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*, hg. v. Joachim Paech/ Jens Schröter, München 2008, S. 15-29, S. 15.

⁶⁶ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 6.

⁶⁷ Eine ausführliche Zusammenfassung über die theoretischen Entwicklungen der Intermedialitätsforschung findet sich in Mathias Mertens, *Forschungsüberblick „Intermedialität“. Kommentierungen und Bibliographie*, Hannover 2000 sowie in von Hagen, „Intermedialität als neues Forschungsparadigma“.

⁶⁸ Müller, „Intermedialität und Medienwissenschaft“, S. 128.

⁶⁹ Roloff, „Intermedialität, Traumspiele und Mediensynästhesie“, S. 28.

⁷⁰ Vgl. Franz-Josef Albersmeier, *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt 1992.

⁷¹ Vgl. von Hagen, „Intermedialität als neues Forschungsparadigma“, S. 137.

Miteinander“ und der anhaltenden Wahrnehmbarkeit der medialen Differenz.⁷² Beide Aspekte wirken auf die Wahrnehmung der Rezipient*innen und tragen damit letztendlich zur Bedeutungskonstitution der intermedialen Konfiguration bei.⁷³

Die Ausgangslage von Interdependenzen zwischen jeglichen Künsten und ihrem jeweiligen medialen Ausdruck stellt allerdings den Sinn der Untersuchung einzelner Phänomene infrage, „nimmt dem Intermedialitätsmodell seine Operationalisierbarkeit und reduziert hinsichtlich der Einzelphänomene Komplexität“, wie Schmidt bestätigt.⁷⁴ Die problematische Vereinbarkeit dieser zwei Sichtweisen lässt sich an zwei Forschungsrichtungen der aktuelleren Intermedialitätsforschung ablesen, die sich entweder auf allgemeine medienhistorische Entwicklungen konzentrieren, „medialization as such“⁷⁵, oder aber konkrete Formen und Funktionen der Intermedialität an individuellen Beispiel-Texten, -Filmen, -Theaterstücken etc. untersuchen.⁷⁶

Es zeigt sich folglich eine außerordentliche Heterogenität im Feld der Intermedialitätsforschung, sowohl in der Art und Weise des Zusammenwirkens intermedialer Phänomene als auch die beteiligten Medien und theoretischen Ansätze betreffend. Gepaart mit der Varietät an Erkenntnisinteressen, die zu einer intermedialen Analyse führen, verhindert diese Heterogenität eine allgemeingültige einheitliche Theorie und fordert eine Auswahl und Anpassung unterschiedlicher theoretischer Ansätze an das jeweilige Erkenntnisinteresse und die vorliegende Fragestellung.⁷⁷

Kirsten von Hagen formuliert in ihrem Forschungsbericht zur Intermedialität in der Romanistik Intermedialität übergreifend als „Phänomene, die mindestens zwei als unterschiedlich wahrgenommene Medien betreffen“ und „sich in komplexen medialen Konfigurationen befinden“.⁷⁸ Auch Irina O. Rajewskys Definition schränkt den Begriff nicht durch einen sehr engen Medienbegriff ein, sondern beschreibt Intermedialität als: „Mediengrenzen

⁷² Uwe Wirth, „Intermedialität“, in: *Handbuch Literaturwissenschaft. Band I Gegenstände und Grundbegriffe*, hg. v. Thomas Anz, Stuttgart/Weimar 2007, S. 254-264, S. 257.

⁷³ Vgl. Müller, „Intermedialität und Medienwissenschaft“, S. 129.

⁷⁴ Wolf Gerhard Schmidt, „Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk – Literarische Intermedialität 1815-1848: Eine historisch-methodische Einführung“, in: *Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk. Literarische Intermedialität 1815-1848*, hg. v. Stefan Keppler-Tasaki/Wolf Gerhard Schmidt, Berlin/München/Boston 2015, S. 1-51, S. 3.

⁷⁵ Irina O. Rajewsky, „Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality“, in: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, hg. v. Lars Elleström, Basingstoke 2010, S. 51-68, S. 51. Nadia Ghattas und Irina Rajewsky formulieren diese Tendenzen ebenfalls als ‚Pole‘, die sich nicht zwangsläufig ausschließen, sondern „vielmehr unterschiedliche Erkenntnisinteressen [verfolgen] und [...] dementsprechend mit ihren Überlegungen auf unterschiedlichen Ebenen [ansetzen]“ (Arbeitsgruppe Medien, „Über das Zusammenspiel von ‚Medialität‘ und ‚Performativität‘“, in: *Paragrana 13:1 Praktiken des Performativen* (2004), S. 129-185, S. 142).

⁷⁶ Rajewsky, „Border Talks“, S. 51.

⁷⁷ So argumentiert auch Kirsten von Hagen, vgl. „Intermedialität als neues Forschungsparadigma“, S. 153.

⁷⁸ Ebd., S. 136.

überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“.⁷⁹ Nach dieser Formulierung ist Intermedialität weder beschränkt auf offensichtliche Medienwechsel wie filmische Adaption oder Bildgedichte noch auf Medienkombinationen, in denen die unterschiedlichen Medien noch wahrnehmbar sind,⁸⁰ sondern umfasst auch subtile Verweise auf eine andere Medienästhetik, wie statuenhafte oder bildhafte Beschreibungen, Rahmungen, etc., die bei der vorliegenden Fragestellung vor allem untersucht werden sollen. Diese weit gefasste Definition umschließt damit sowohl diejenigen Phänomene, die üblicherweise den *interart studies* zugeschrieben werden, als auch „medienübergreifende Phänomene [...], die nur bedingt Kunstcharakter aufweisen“.⁸¹ Die Einordnung von Medien als „konventionell als distinkt wahrgenommen“ [Herv. d. Verf.], verweist in dieser Definition ebenso auf die von Volker Roloff aufgeworfene Dimension der Rezeptions- und Wahrnehmungsebene der Intermedialität. Er konstatiert, dass „die Rezeptionsästhetik literaturwissenschaftlicher Provenienz, sofern sie mit Abstraktionen wie ‚implizierter‘ oder ‚intendierter‘ Leser operiert, hier nicht ausreicht“.⁸² Zusätzlich zu dieser Definition geht auch das in Kapitel 2.1.3 näher erläuterte Konzept von Elleström über diese ‚Abstraktionen‘ hinaus, indem er eine kognitive Ebene in die Frage der Wahrnehmung einführt.

In Einklang mit Rajewsky sollen theoretische Ansätze beider Forschungsstränge, der *interart studies* und der Intermedialitätsforschung, miteinbezogen werden.⁸³ Die von Rajewsky entworfene Typologie der unterschiedlichen intermedialen Phänomene und daran anschließend im Speziellen der intermedialen Bezüge, die für die vorliegende Fragestellung von besonderer Relevanz sind, konzentriert sich zwar auf die Relation von Film und Literatur, allerdings betont sie explizit ihre medienunspezifische Anwendbarkeit.⁸⁴ Sie bietet eine umfassende Kategorisierung intermedialer Bezüge, die sich von ihren Beispielen der Film-Literatur-Relation auf die Bezugnahme der Literatur auf bildende Kunst übertragen lässt und damit eine präzise Analyse einzelner Phänomene ermöglicht (vgl. Kapitel 2.1.2). Die intermedialen Konfigurationen in Gautiers Prosawerk setzen sich aus eben diesen von Rajewsky beschriebenen intermedialen Bezügen zusammen, indem ohne die tatsächliche Präsenz eines zweiten Mediums dafür durch zahlreiche Verweise, Vergleiche und Transposition ein anderes mediales System integriert wird.

⁷⁹ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 13.

⁸⁰ In der vorliegenden Arbeit werden die Typologie und Begrifflichkeiten sowie die Definitionen von Irina O. Rajewsky verwendet, die in Kapitel 2.1.2 eingehend erläutert werden (vgl. ebd.).

⁸¹ Schmidt, „Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk“, S. 4.

⁸² Vgl. Roloff, „Intermedialität und Medienanthropologie“, S. 18.

⁸³ Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 10-11.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 5.

Im letzten Unterkapitel wird der Fokus auf die Verbindung von Malerei sowie Bildhauerei und Literatur weiter ausgeführt. Vor allem das Bild-Text-Verhältnis hat seit der Antike eine Tradition, weitergeführt durch das „ut pictura poesis“-Konzept, die Laokoon-Debatte und romantische Strömungen wie die *transposition d’art*, die dem Intermedialitätsbegriff und der Intermedialität der neuen Medien weit vorausgeht. Für eine systematische Erfassung und präzise Differenzierung der Eigenschaften und des Verhältnisses von Bild und Text, Bildender Kunst und Literatur soll das Konzept der Modalitäten einzelner Medien nach Lars Elleström erläutert werden. Dieser Ansatz, der von den verbindenden Eigenschaften von Medien seinen Ausgang nimmt, erleichtert die Übertragung von Rajewskys Typologie auf die Text-Bild-Relation, da sie die Identifizierung von Gemeinsamkeiten und Differenzen der Modalitäten der verschiedenen Medien ermöglicht.

Aufgrund des engen Zusammenhangs zwischen Gautiers (lyrischem) Werk und dem Begriff der *transposition d’art* soll auch dieser im folgenden Unterkapitel genauer erläutert werden und in Einklang mit den verwendeten Ansätzen zur Intermedialität gebracht werden. Dieses Konzept beschreibt letztendlich Phänomene, die ebenso in die Kategorien der intermedialen Bezüge fallen. Die Ansätze der Intermedialität ermöglichen allerdings – wie die folgenden Kapitel zeigen sollen – eine erweiterte Perspektive auf die betrachteten Phänomene, indem die Frage nach Medialität, medialer Wahrnehmung und Medienreflexion mit in den Blick gerückt werden.

2.1.1. *Transposition d’art*

Bisherige Untersuchungen zu intermedialen Phänomenen bei Théophile Gautier beschränkten sich in den meisten Fällen zum einen zunächst auf die Lyrik und zum anderen auf den Begriff der *transposition d’art*.⁸⁵ Die wenigen vorliegenden kurzen Untersuchungen zu einer Relation zwischen Bildender Kunst und Text in seinem Prosawerk zeigen aber deutlich, dass sich der Rückbezug auf eine bild- oder statuenhafte Ästhetik nicht auf das lyrische Werk des Autors beschränkt, und ebenso, dass der Zusammenhang zwischen Kunst und Frauenfigur existiert.⁸⁶ Die bisherigen Erkenntnisse zur Theorie der *transposition d’art* und ihrer Gestaltung in

⁸⁵ Vgl. zur *transposition d’art* in Gautiers Lyrik bzw. der Parnasse Lyrik bspw. Bettina B. Cenerelli, *Dichtung und Kunst*; Klaus W. Hempfer (Hg.), *Jenseits der Mimesis*; Wolfgang Drost, „L’image comme pré-texte“.

⁸⁶ Zum Bezug zur Kunst in Gautiers Prosatexten vgl. Ana Clara Santos und Maria de Jesus Quintas Reis Cabral (Hrsg.), *Art et création chez Théophile Gautier*, Paris 2013, besonders die Beiträge von Immaculada Illanes Ortega („L’inscription de la peinture dans les récits fantastiques de Théophile Gautier“, S. 53-75), Paolo Tortonese („Art et absolu chez Théophile Gautier“, S. 17-33) und Bertrand Bourgeois („Gautier et le culte de l’art: de la femme-objet au texte-biblot dans ‚Le roi Candaule‘“, S. 35-52), außerdem Rißler-Pipka, „Im Zwischenreich von Kunst und Leben“.

Gautiers lyrischem Werk dienen als Grundlage für weiterführende Überlegungen zum Text-Bild-Verhältnis in seinem Prosawerk sowie für eine Einordnung in einen historischen Kontext.

Bettina Cenerelli analysiert die Verwendung von ‚*transposition d’art*‘ sowohl in der Forschung als auch im zeitgenössischen Gebrauch bei Gautier wohl am ausführlichsten. Sie erschließt den Begriff aus der Lyrik heraus und begreift Gautier als Vorreiter, der sie zum Merkmal der Parnasse-Dichtung macht.⁸⁷ Der Begriff ‚*transposition d’art*‘ verdeutlicht direkt die Bezeichnung eines Prozesses der Übertragung, der eben die Kunst betrifft. Der Fokus auf Kunst und damit einhergehend auf Ästhetik legt Cenerellis Resultat nahe, die *transposition d’art* als „Umsetzung ästhetischer Überzeugungen Gautiers“ zu definieren.⁸⁸ Dieses Erkenntnis ist ebenso für die Untersuchung intermedialer Bezüge in Gautiers Prosawerk von Relevanz, da zum einen die *transposition d’art* ebenso unter den hier verwendeten Begriff der intermedialen Bezüge fällt und zum anderen eine der Thesen der vorliegenden Arbeit die ästhetische Reflexion in der intermedialen Gestaltung der Frauenfiguren bei Gautier ist. So wie in der *transposition d’art* in seiner Lyrik, vermittelt Gautier auch hier durch intermediale Bezüge kulminiert in seinen Frauenfiguren ästhetische, poetologische Reflexionen.

Gautier selbst sieht die Übertragung bildender Kunst und Malerei in Dichtung als eine Möglichkeit der Perfektionierung, die *transposition d’art* trägt demnach zum Erreichen eines *beau idéal* bei.⁸⁹ Die Umwandlung eines existenten Kunstwerkes beinhaltet außerdem auch immer die Vermischung von Realem und Imaginärem, wodurch einerseits Realität und Fiktion selbst hinterfragt werden und sich andererseits der Einfluss eigener Ideen des übertragenden Künstlers, in diesem Falle Gautiers, abbildet. Gautier geht in den betreffenden Gedichten über eine einfache Beschreibung oder Bildbesprechung hinaus, stellt stattdessen vielmehr eine Verbindung zwischen den verschiedensten Kunstformen her. Die eigene kreative Umsetzung im Zuge der Übertragung kann als Gemeinsamkeit der Phänomene der *transposition d’art* festgesetzt werden: „*Transposition* bezeichnet eine Übertragung eines Kunstobjektes in ein anderes Medium, unter gleichzeitiger Zugabe eigener individueller Vorstellungen“.⁹⁰

Cenerelli fasst das Konzept der *transposition d’art* darauf aufbauend recht eng, indem sie die tatsächliche Existenz des übertragenen Kunstobjekts voraussetzt.⁹¹ Klaus Hempfer formuliert diese Voraussetzung zwar nicht explizit, doch sein erläutertes Prinzip der Potenzierung der Mimesisrelation impliziert ebenso ein tatsächlich existentes plastisches Kunstwerk:

⁸⁷ Vgl. Cenerelli, *Dichtung und Kunst*, S. 14.

⁸⁸ Ebd., S. 4.

⁸⁹ Ebd., S. 36.

⁹⁰ Ebd., S. 43, vgl. ebenso S. 36-37.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 6.

Das Spezifische von *transposition-d'art*-Texten läge demnach [...] in der Potenzierung der Mimesisrelation, die eine Übertragungsrelation voraussetzt, insofern die Darstellung von Wirklichkeit von einem künstlerischen Medium in ein anderes transponiert und der Transponierungsprozeß zugleich als solcher ausgewiesen wird.⁹²

Seinen Ausführungen nach fundieren die *transposition d'art*-Phänomene also auf einer mimetischen Abbildung eines Kunstwerkes, das seinerseits schon mimetisch die Realität abbildet, und legen somit den Konstruktcharakter von Kunst offen.⁹³ Durch die Besonderheiten der *transposition d'art* liegt der Fokus in diesem Falle nicht auf der Verbindung zweier unterschiedlicher semiotischer Systeme, sondern auf dieser „Potenzierung der Mimesisrelation“.⁹⁴

Überträgt man diese enge Definition der *transposition d'art* auf Rajewskys Typologie, lässt sie sich als spezielle Form der Einzelreferenz einordnen, also als Bezugnahme auf ein bestimmtes Werk eines anderen Mediums. Da die Bezugnahme auf ein bestimmtes existentes Kunstwerk stattfinden muss, sind bloße Systemreferenzen (also Bezugnahmen auf ein gesamtes mediales System, wie Malerei, Film usw.) ausgeschlossen – wobei allerdings mitzudenken bleibt, dass jegliche Einzelreferenz automatisch auch das System mit aufruft.⁹⁵

Wolfgang Drost bezieht diejenigen Phänomene, die Rajewsky als Systemreferenzen bezeichnet, mit in seine Überlegungen zur *transposition d'art* ein. Seiner Auffassung nach zielt die Transposition nicht auf die Anspielung auf ein bestimmtes reales Kunstwerk ab, vielmehr wollte sie, „durch ein wohlkalkuliertes Alternieren von Evozierung spezieller Bilder und Skulpturen und Anspielung auf einen Typus von Werken die Aura der bildenden Kunst auf seine Verse übertragen“.⁹⁶ Drost erkennt hierbei eine Häufung von Andeutungen auf Künstler*innen und Werke, die im Sinne des kursiven Erzählens einen hohen Bekanntheitsgrad bei Leser*innen voraussetzen.⁹⁷ Durch den Bezug auf die bildende Kunst kommt es zu einer Ablösung von der Wirklichkeit, einer Sublimierung weiblicher Schönheit und Verselbstständigung der Kunst.⁹⁸

Beide Auffassungen der *transposition d'art*, ob sie auf einem existenten Kunstwerk oder der bildenden Kunst als System beruht, gehen von einer Weiterentwicklung der künstlerischen Vision und ihrer Loslösung von der Vorlage im Zuge des Übertragungsprozesses aus. Durch

⁹² Hempfer: „*Transposition d'art*“, S. 183-184; Cenerelli formuliert das Abbildungsverhältnis der *transposition d'art* als „indirektes Nachahmungsverhältnis“ (Cenerelli, *Dichtung und Kunst*, S. 54) und beschreibt damit den gleichen Sachverhalt.

⁹³ Vgl. Hempfer, „*Transposition d'art*“, S. 192.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 183.

⁹⁵ Vgl. Kapitel 2.1.2.

⁹⁶ Drost, „*L'image comme pré-texte*“, S. 196.

⁹⁷ Mit ‚kursivem Erzählen‘ bezeichnet Rajewsky das Reden über Kunstwerke, die bekannt genug sind, um durch ihre Erwähnung ein direktes Bild bei den Leser*innen hervorzurufen. Siehe hierzu auch Kapitel 2.1.2, Rajewsky, *Intermedialität*, S. 153.

⁹⁸ vgl. Drost, „*L'image comme pré-texte*“, S. 196.

die Unterschiede der Text/Bild-Semiotik kann laut Cenerelli schon keine absolute Übereinstimmung der Abbildung erreicht werden, selbst wenn es gewünscht wäre. Es erfolgt eine automatische Filterung, Auswahl, Entscheidungen über Elemente, die betont oder weggelassen werden. Die *transposition d'art* stellt sich als Interpretation des/der Dichter*in dar, eine Umsetzung seiner/ihrer eigenen Wahrnehmung eines Kunstwerks, seiner/ihrer Auffassung von Bedeutung und Wirkung, die den Leser*innen in einem Spiel mit mehr oder weniger expliziten Verweisen vermittelt wird.⁹⁹

Das Kunstwerk wird folglich nicht mehr in Beziehung zur Wirklichkeit gesehen, sondern es wird das Verhältnis von Kunstwerk und Gedicht in Szene gerückt, die kreative Schöpfung durch einen dem/der Künstler*in eigenen *microcosme* weiter gesteigert und es kommt so zu einer „Neugewichtung der Rollen, zwischen Künstler, Kunstwerk und Wirklichkeit“.¹⁰⁰ Cenerelli sieht in dieser (wie Hempfer es ausdrückt) Potenzierung auf dreifache Weise ein Streben nach einem ästhetischen Ideal. Zum einen wird dadurch die Bedeutung des eigenen *microcosme* bei der Durchsetzung eines künstlerischen Ideals betont, durch die Negierung einer Gleichsetzung von Kunst und Wirklichkeit. Zum anderen erlaubt die Wiederaufnahme schon bestehender Themen eine Konzentration auf Ästhetik und Form. Der gesamte Prozess, die Bezugnahme auf künstlerische Produktion fungiert außerdem als Aufwertung von Kunst und künstlerischem Schaffen.¹⁰¹ Die *transposition* nutzt bestehende Kunstwerke, ihre Ästhetik, um ein dem/der Dichter*in eigenes ästhetisches Ideal sprachlich neu zu erschaffen.¹⁰² Der Rückbezug auf schon in der Kunst dargestellte Realität, also auf eine schon ästhetisch angepasste Darstellung, potenziert nicht nur die Mimesisrelation sondern auch die Vervollkommenheit, das Gewicht von Ästhetik und Form.¹⁰³

Wie wohl bei jeder intermedialen Konfiguration, kann der Fokus der Untersuchung der *transposition d'art* auf die medialen Differenzen oder die Anschlüsse und das Zusammenwirken der unterschiedlichen Medien gelegt werden. Laut Hempfer hebt die Übertragung in ein anderes semiotisches System, bzw. ihr Scheitern oder die mit ihr einhergehenden Änderungen gerade die mediale Differenz der beiden Künste hervor, statt eine Strukturhomologie anzustreben.¹⁰⁴ Wolfgang Drost dagegen positioniert die *transposition* trotz

⁹⁹ Vgl. Cenerelli, *Dichtung und Kunst*, S. 18; Drost, „L'image comme pré-texte“, S. 194.

¹⁰⁰ Cenerelli, *Dichtung und Kunst*, S. 73. Sie definiert *microcosme* bei Gautier folgendermaßen: „Der Begriff des *microcosme* steht bei Gautier für eine in sich geschlossene, subjektive Welt der Imagination, für das Ideal des künstlerischen Schaffens, das nur durch die Wiedergabe eines jedem Künstler eigenen Welt-Verständnisses erreicht werden kann.“ (Herv. im Orig., ebd., S. 56).

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 73.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 317.

¹⁰³ Vgl. Hempfer, „*Transposition d'art*“, S. 191.

¹⁰⁴ Vgl. Klaus W. Hempfer: „Vorwort“, in: *Jenseits der Mimesis. Parnassische transposition d'art und der Paradigmenwandel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Dems., Stuttgart 2000, S. 7-8, S. 8.

der kreativen Umwandlung als „schöpferische Nachbildung in einem anderen Medium“ und sieht sie als Versuch, eine ursprüngliche Einheit der Künste wiederzuerlangen, auch wenn sich gleichzeitig eine Konkurrenz zwischen den Künsten herausbildet.¹⁰⁵ Diese Sichtweisen korrespondieren mit der Annahme von Brüchen und Passagen, aber auch Wechselwirkungen und Synästhesien der Intermedialität. Der Fokus auf Differenz oder Gemeinsamkeit, die Funktionen der intermedialen Bezüge, wird an den einzelnen intermedialen Elementen und innerhalb ihres Kontexts zu bewerten sein.

Die enge Definition Cenerellis der *transposition d'art* als „Übertragung eines Kunstobjektes in ein anderes Medium, unter gleichzeitiger Zugabe eigener, individueller Vorstellungen“¹⁰⁶ umfasst in Stefan Hartungs Analyse eines zeitgenössischen *transposition-d'art*-Begriffs, was er als ‚eigentliche‘ *transposition d'art* identifiziert.¹⁰⁷ Eine zweite Form der *transposition*, die er beschreibt und als Wirklichkeitsobjekt-Mediation oder Darstellungsobjekt-Mediation bezeichnet¹⁰⁸, fällt zwar nicht unter diese enge Fassung, ist aber für die vorliegende Untersuchung von besonderer Relevanz. Bei dieser intermedialen Bezugnahme wird nicht ein Objekt der bildenden Kunst in Literatur überführt, sondern „ein reales oder als real vorgestelltes fiktives Darstellungsobjekt [...] als Kunstwerk eingeführt oder in ein Kunstwerk überführt.“¹⁰⁹ Diese Überführung in die bildende Kunst durch die Sprache geschieht durch „artefaktbezogene Metaphern“ und Vergleiche, und entspricht damit einem speziellen Fall der schon zuvor genannten Evozierung von Plastik und Malerei, die Wolfgang Drost in der *transposition d'art* erkennt, und ebenso dem Konzept der Systemreferenz.¹¹⁰ So beispielsweise wenn Cléopâtres Körper als „corps de marbre“ beschrieben wird (NdC, S. 40) und Gretchen in ihrem Zimmer sitzt wie auf einer „toile flamande du meilleur temps, que Terburg ou Gaspard Netscher ne refuserait pas de signer“ (TdO, S. 89).

Die Unterscheidung, die Hartung hier vornimmt, richtet sich nach dem primären Referenzobjekt, also ebenso wie bei der engen Definition nach der Frage der Mimesisrelation. Beide Formen, die ‚eigentliche‘ *transposition d'art* sowie die Wirklichkeitsmediation, beinhalten in ihrer zwar „anders geordnete[n] Referenzrelation“ die gleichen drei

¹⁰⁵ Drost, „L'image comme prétexte“, S. 191-192, vgl. außerdem S. 192, 194.

¹⁰⁶ Cenerelli, *Dichtung und Kunst*, S. 43.

¹⁰⁷ Vgl. Stefan Hartung: „Kunstaunome Ästhetik – parnassische Mediatisierung. Der Spielraum der *transposition d'art* am Beispiel fünf komplexer Texte“, in: *Jenseits der Mimesis. Parnassische transposition d'art und der Paradigmenwandel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Klaus W. Hempfer, Stuttgart 2000, S. 9-41, S. 19.

¹⁰⁸ Diese Unterscheidung verweist darauf, dass natürlich auch ein Kunstwerk mit einem traditionellen mimetischen Anspruch nicht zwangsläufig existente Realität im engen Sinne abbildet, sondern eben auch als „real vorgestellte“ Objekte zum Referenzpunkt haben kann. Er fasst die Begriffe im weiteren Verlauf seiner Ausführungen unter „Wirklichkeitsmediationen“ zusammen (vgl. ebd., S. 19-20).

¹⁰⁹ Ebd., S. 19.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 20; Drost, „L'image comme pré-texte“, S. 196.

Komponenten: Darstellungsobjekt, altermediales Artefakt und literarisches Artefakt.¹¹¹ Hartung nennt hier das für die vorliegende Arbeit relevante Beispiel von Frau (als Darstellungsobjekt), Kunstwerk (im Sinne eines Gemäldes oder einer Statue als altermediales Artefakt) und Gedicht (als literarisches Artefakt).¹¹² Die Referenzrelation im Falle der *transposition d'art* im engen Sinne würde bei diesem Beispiel von einer realen oder real vorgestellten Frau über ein Kunstwerk zur Abbildung des Kunstwerks in einem Gedicht führen. Bei der Wirklichkeitsmediation dagegen fungiert eine reale/real vorgestellte Frau als primäre Referenz des Gedichts und wird in diesem mit Hilfe von Systemreferenzen in ein Kunstwerk überführt, das altermediale Artefakt/Kunstwerk wird in diesem Szenario quasi übersprungen. Der Realitätsstatus des überführten Objekts innerhalb der Diegese kann an dieser Stelle unterschiedlich ausfallen, so kann es entweder noch als Wirklichkeitsobjekt wahrnehmbar bleiben, am Ende als Kunstwerk erscheinen oder keinem definitiven Status zwischen Kunst- und Lebenswelt zugeordnet werden, wodurch der Grenzbereich beider Welten thematisiert wird.¹¹³ Vor allem diese Offenheit des Realitätsstatus der Frauenfiguren – auf der in der vorliegenden Arbeit der Fokus liegt – verweist auf die Konstruktion der Frauenfiguren als Kunstwerke.

Die verschiedenen Konzeptionen der *transposition d'art* zeigen, dass sie einen Teil des weiten Begriffs der Intermedialität bilden. Nach Rajewsky können diese Phänomene genauer den intermedialen Bezügen zugeordnet werden, sie beschreiben ebenso die Präsenz eines zweiten Mediums ohne tatsächlich materielle Kombination. Auch die Frage nach Differenz und Zusammenwirken werden in die Überlegungen zur *transposition d'art* mit einbezogen. Der Fokus liegt allerdings auf Kunst (statt Medien) und damit einhergehenden ästhetischen Fragen, ihrem Konstruktcharakter und der Mimesis. Die *transposition d'art* bildet damit – auch in den verschiedenen beschriebenen Auffassungen – eine spezielle Form der Intermedialität bzw. der intermedialen Bezüge. Das (historische) Konzept ist folglich für die vorliegende Fragestellung von Relevanz, umfasst allerdings nicht alle Aspekte, die mit den Ansätzen zum Intermedialitätsbegriff integriert werden. Diese beziehen neben dem Aspekt der Ästhetik die Medialität der Kunstwerke mit ein und erweitern damit die ästhetische Frage um die nach Darstellbarkeit in verschiedenen Kunstarten und die unterschiedlichen Möglichkeiten der Wahrnehmung. Aus diesem Grund werden in den folgenden Unterkapiteln die Theorieansätze von Rajewsky und Elleström näher erläutert. Sie erlauben es, die Phänomene, die unter

¹¹¹ Hartung, „Kunstautonome Ästhetik“, S. 34.

¹¹² Ebd., S. 34.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 20.

transposition d'art fallen, ebenso mit einzubeziehen wie auch weitere intermediale Bezüge und ihre mitgedachten Aspekte. Die darauf folgende Erörterung der Besonderheiten der Bild-Text-Beziehung dient sowohl einer historischen Einordnung als auch der Übertragung des Systems der intermedialen Bezüge von Film-Text- auf das Bild-Text-Verhältnis.

2.1.2. Intermediale Bezüge

Rajewsky formuliert in *Intermedialität* eine umfassende Typologie verschiedener intermedialer Phänomene und geht im Besonderen auf jene ein, die sie als intermediale Bezüge bezeichnet und die im Falle der Intermedialität in Gautiers Werk vorliegen. Diese Typologie ermöglicht eine präzise Erfassung und Benennung der Intermedialität innerhalb der untersuchten Werke. Rajewsky unterscheidet in ihrer Beschreibung der intermedialen Phänomene zunächst zwischen Medienkombination, Medienwechsel und intermedialen Bezügen. Während die **Medienkombination** die „Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die in ihrer Materialität präsent sind“¹¹⁴ betrifft, bezeichnet der **Medienwechsel** den Prozess der Übertragung „eines medienspezifisch fixierten Prätextes“ bzw. „Text“substrats in ein anderes Medium, d. h. aus einem semiotischen System in ein anderes“ (bspw. eine Romanverfilmung).¹¹⁵

Da das verwendete Korpus nur ein Medium betrifft und sich nicht auf einen schon vorliegenden Prätext bezieht, können die untersuchten intermedialen Phänomene als **intermediale Bezüge** eingeordnet werden. Hiermit bezeichnet Rajewsky das Verfahren, bei dem „Elemente und/oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den eigenen, medienspezifischen Mitteln thematisiert, simuliert oder, soweit möglich, reproduziert“ werden.¹¹⁶ Im Gegensatz zur Medienkombination ist hierbei allerdings nur das kontaktnehmende Medium „in seiner Materialität präsent“.¹¹⁷

Eine solche (fakultative) Bezugnahme auf andere mediale Systeme oder Produkte trägt zur Bedeutungskonstitution bei, „das kontaktgebende Medienprodukt oder mediale System [wird] in seiner Differenz und/oder Äquivalenz ‚mitrezipiert‘“.¹¹⁸ Die Bedeutung und Rezeption des kontaktnehmenden medialen Produkts ändert sich folglich durch die (implizite) Thematisierung

¹¹⁴ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 15.

¹¹⁵ Ebd., S. 16.

¹¹⁶ Ebd., S. 17.

¹¹⁷ Ebd. ‚Kontaktgebend‘ bezeichnet hier das Medium, auf das Bezug genommen wird, ‚kontaktnehmend‘ das präsente Medium, das Bezug nimmt.

¹¹⁸ Ebd.

eines anderen medialen Systems, in dessen Verhältnis es sich automatisch setzt, dessen Differenzen, Parallelen und Komplementarität mitgedacht werden.

Im Vergleich zu anderen Formen der Intermedialität rückt die intermediale Bezugnahme das ‚andere‘ Medium, das altermediale System besonders in den Vordergrund und legt damit einen Fokus auf die mediale Differenz.¹¹⁹ Im Gegensatz zum Medienwechsel wird hier nicht die Genese des medialen Produkts in den Fokus gerückt, es handelt sich nicht um einen „produktions-ästhetisch orientierten, genetischen Begriff“¹²⁰, sondern um einen „kommunikativ-semiotischen Begriff“.¹²¹

Innerhalb der Phänomene der intermedialen Bezüge wird weiterhin zwischen ‚**Einzel-**‘ und ‚**Systemreferenz**‘ unterschieden, das heißt zwischen einer Bezugnahme auf bestimmte Produkte eines anderen medialen Systems (im hier untersuchten Fall also auf ein bestimmtes Gemälde, eine bestimmte Statue) und der Bezugnahme auf ein altermediales System (im hier untersuchten Fall v.a. auf Malerei und Bildhauerei als mediale Systeme). Die Existenz einer Einzelreferenz impliziert allerdings automatisch auch die Präsenz einer Systemreferenz, die mit der Einzelreferenz einhergeht, da das mediale Produkt nicht ohne eine Art Bezugnahme auf sein Ursprungssystem aufgerufen werden kann.¹²²

Die Systemreferenz unterteilt Rajewsky wiederum in ‚**Systemerwähnung**‘ und ‚**Systemkontamination**‘, wobei die letztere in der folgenden Beschreibung sowie Analyse nicht weiter ausgeführt wird. Laut Rajewsky wird der intermediale Bezug in diesem Fall „selbst zu einer wesentlichen Gestaltungsgrundlage des Textes, der sich durchgehend in Relation zu diesem System konstituieren würde“, statt nur punktuell.¹²³ Da dies in keinem der untersuchten Werke Gautiers der Fall ist, liegt der Fokus im Folgenden auf der Systemerwähnung und Einzelreferenz.

Die Systemerwähnung wird ebenfalls sehr kleingliedrig unterteilt in ‚explizite Systemerwähnung‘ und ‚Systemerwähnung qua Transposition‘, letztere wiederum in ‚evozierende‘, ‚simulierende‘ und ‚(teil-)reproduzierende‘ Systemerwähnung. Die **explizite Systemerwähnung** liegt bei einfachem Sprechen oder Reflektieren über ein Bezugssystem oder einer expliziten Benennung des Referenzsystems oder seiner Komponenten vor. Die Relevanz dieser Form eines intermedialen Bezugs sieht Rajewsky vor allem in seiner Funktion als Markierung für weitere intermediale Bezüge.¹²⁴

¹¹⁹ Vgl. Arbeitsgruppe Medien, „Medialität und ‚Performativität‘“, S. 146.

¹²⁰ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 16.

¹²¹ Ebd., S. 17.

¹²² Vgl. ebd., S. 79, S. 149.

¹²³ Ebd. S. 118.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 82.

Mit ‚**Systemerwähnung qua Transposition**‘ werden all jene Phänomene bezeichnet, die das fremdmediale System eben evozieren, imitieren, suggerieren und – soweit im kontaktnehmenden medialen System möglich – reproduzieren. Aufgrund der Differenzen der verschiedenen Medien kann es sich bei diesen Bezügen immer nur um Illusion und „Als-ob“-Konstruktionen handeln. Rajewsky beschreibt: „im Falle einer fremd- bzw. altermedial bezogenen Illusionsbildung [muß] eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Elementen und/oder Strukturen des Textes und dem jeweiligen Bezugssystem bzw. entsprechenden Komponenten desselben aufgebaut werden.“¹²⁵ Das heißt, dass die unter dem Begriff der Systemerwähnung *qua* Transposition zusammengefassten Phänomene auf bestimmte Strukturen und Elemente des kontaktgebenden Mediums zurückgreifen, die im Rahmen des kontaktnehmenden Mediums umgesetzt werden können, um die Illusion der Präsenz des fremdmedialen Systems zu erzeugen.

Die **evozierende Systemerwähnung** weist zunächst Ähnlichkeiten zur expliziten Systemerwähnung auf, da auch diese ein „Reden über“ das fremdmediale System bezeichnet, allerdings gleichzeitig und zusätzlich „eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Elementen und/oder Strukturen des Textes und dem Bezugsmedium respektive bestimmten seiner Elemente, Strukturen, Eigenschaften usw. konstatiert oder suggeriert.“, was bspw. über einen expliziten Vergleich erreicht werden kann.¹²⁶ Als **simulierende Systemerwähnung** werden Veränderungen auf *discours*-Ebene des Textes beschrieben, die dazu dienen, „Elemente und/oder Strukturen des Bezugssystems“ nachzuahmen, zu simulieren, wodurch die zuvor erwähnte „altermedial bezogene Illusionsbildung [hervorgerufen]“ wird.¹²⁷ In Gautiers Texten zeigt sich dies bspw. anhand sehr ausführlicher Beschreibungen, die nicht nur inhaltlich die Visualität in den Vordergrund rücken, sondern durch die extreme Dehnung der Zeit die Zeitlichkeit unterdrücken und dafür die Räumlichkeit bevorzugen. Wie im nächsten Kapitel noch erläutert wird, läuft diese (simulierte) Zuteilung von Raum und Zeit entgegen der traditionellen Auffassungen und simuliert auf *discours*-Ebene die Räumlichkeit der bildenden Kunst.¹²⁸ Die **(teil-) reproduzierende Systemerwähnung** bezieht sich auf Phänomene, die tatsächlich Elemente eines anderen Bezugssystems reproduzieren, statt sie nur als Illusion hervorzurufen. Sie setzt voraus, dass „der medialen Differenz hinsichtlich der zu reproduzierenden Komponenten keine Relevanz zukommt – reproduziert werden einmal medienunspezifische, einmal medial deckungsgleiche Elemente und/oder Strukturen des

¹²⁵ Ebd., S. 89.

¹²⁶ Ebd., S. 90, vgl. S. 91.

¹²⁷ Ebd., S. 91.

¹²⁸ Vgl. bspw. TdO, S. 89, MdM, S. 192.

Bezugssystems.“¹²⁹ Dies ist in der Literatur vor allem der Fall bei Elementen, welche die *histoire*-Ebene betreffen, also über den ‚Inhalt‘ reproduziert werden können. Um trotzdem als Bezug auf ein anderes mediales System wahrgenommen zu werden, muss das entsprechende Element dennoch klar dem anderen Medium zugeordnet sein, wie eine medienspezifische Gattung, Stil etc. sowie – zumindest nach Rajewsky – eine Markierung des Bezugs aufweisen.¹³⁰ Bei Gautier findet sich diese Art des intermedialen Bezugs zum Beispiel in der Reproduktion von typischen Posen der Malerei und Bildhauerei: Posen können beschreibend auf *histoire*-Ebene nachgeahmt werden, sind aber eindeutig ein Element der bildenden Kunst. Besonders auffällig wird dieses „malerische Posieren“ in *Une Nuit de Cléopâtre*, wenn Cléopâtre, beobachtet von Meïamoun, beim Baden verschiedene Posen einnimmt¹³¹ oder wenn Madelaine sich in *Mademoiselle de Maupin* vor d’Albert auszieht und einer Statue gleich posiert.¹³²

Im Hinblick auf die illusionsbildende Funktion unterscheiden sich Evokation und Simulation von der Teilreproduktion: Während bei den ersten beiden Systemerwähnungen zunächst eine „komponentenspezifische[...] Erfahrung“ zu einer Erfahrung des kontaktgebenden Mediums allgemein wird und dadurch eine Illusion des altermedialen Systems erzeugt, findet bei der Teilreproduktion eine tatsächliche Reproduktion der medienunspezifischen oder medial deckungsgleichen Teilelemente statt.¹³³ Das heißt, dass das altermediale System entweder Elemente oder Strukturen aufweisen muss, die unabhängig vom Medium existieren (bspw. filmische Klischees), oder aber plurimedial ist und somit gemeinsame mediale Komponenten mit dem kontaktnehmenden Medium aufweist (bspw. Sprache in Film und Literatur).¹³⁴ Es ist zu beachten, dass mit der Teilreproduktion auf ein Bezugssystem als Ganzes verwiesen wird, allerdings nur die medienunspezifischen Elemente tatsächlich reproduzierbar sind. Durch die Reproduktion wird also ein Teil des Systems tatsächlich (statt illusionistisch) abgebildet, allerdings wird gleichzeitig das System in seiner Gesamtheit illusionistisch hervorgerufen.¹³⁵

Auch die Phänomene der Einzelreferenz unterteilt Rajewsky in spezifische Unterkategorien, in ‚*associative quotation*‘ und ‚Reden über‘. Bei der ***associative quotation*** handelt es sich um eine „Zitation bestimmter Textbausteine, also bestimmter medial deckungsgleicher Elemente“,

¹²⁹ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 112-113.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 103-104.

¹³¹ Vgl. NdC, S. 39-41 sowie Kapitel 3.1.1.

¹³² Vgl. MdM, S. 399-400, sowie Kapitel 4.2.1.

¹³³ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 105.

¹³⁴ Ebd., S. 108-109.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 108.

durch die automatisch auch die altermedialen Elemente mit hervorgerufen werden.¹³⁶ Da in diesem Fall, so wie bei der zweiten Variante der (teil-)reproduzierenden Systemerwähnung, die medial deckungsgleichen Elemente eine Plurimedialität des Bezugsmediums voraussetzen, im Falle der Literatur als kontaktnehmendes Medium also eine verbale Komponente des Bezugsmediums, ist diese Art der Intermedialität bei der Betrachtung der Bild-Text-Relation weniger relevant.

Beim **‚Reden über‘** ein bestimmtes mediales Produkt wird ebenfalls (wie bei der Systemerwähnung) zwischen einer bloßen Thematisierung und einem evozierenden Reden unterschieden. Einzelreferenzen auf existente mediale Produkte bieten wiederum die Möglichkeit des kursiven Erzählens. Hierbei wird (bspw. durch ein evozierendes ‚Reden über‘ ein fremdmediales Produkt) ein Vergleich hergestellt, der – bei ausreichenden Kenntnissen der Leser*innen – automatisch eine Vorstellung hervorruft, ohne dass eine nähere Beschreibung notwendig wäre. Durch den Bezug auf ein visuelles Produkt, ein Gemälde, eine Fotografie oder einen Film, würde also automatisch ein bestimmtes ‚Bild‘ im Geiste der Leser*innen erscheinen. Wird bspw. eine literarische Figur mit den Worten beschrieben: „Sie sah aus wie die Mona Lisa“ bedürfte es keiner weiteren Beschreibung des Aussehens dieser Figur, um in der Imagination vieler Leser*innen ein mehr oder weniger genaues Bild entstehen zu lassen. Einzelreferenzen dienen in einem literarischen Text somit häufig dazu, Ungenauigkeiten und Spielräume, die mit einer rein verbalen Beschreibung stets einhergehen, zu umgehen.¹³⁷

Rajewskys hier zusammengefasste Typologie zeugt von einer außerordentlichen Spezifität, die zwar eine sehr akkurate Benennung, allerdings wenig Freiraum in einer tatsächlichen Analyse zulässt. Die Grenzen zwischen ‚Reden über‘ und dem kursiven Erzählen erscheinen bspw. fließend, abhängig von dem Bekanntheitsgrad des erwähnten Produkts – die „Abkürzung“, die automatische Evokation eines bestimmten medialen Produkts, ist nur dann kursives Erzählen statt nur ein ‚Reden über‘, wenn es in der Erinnerung der Rezipient*innen bekannt und präsent ist. Die von Rajewsky angeführten Beispiele zeigen schon eine häufige Kombination der verschiedenen Phänomene der intermedialen Bezüge, sodass der Nutzen einer klaren Trennung und Benennung hinterfragt werden kann, wenn sie besser in ihrer Gesamtheit betrachtet werden sollten.¹³⁸ Nimmt man allerdings Rücksicht auf diese Verflechtungen und fließenden Übergänge, lassen sich auch die intermedialen Bezüge von Literatur auf bildende Kunst mit der Typologie präzise ausarbeiten und einordnen. Die Typologie ermöglicht in der

¹³⁶ Ebd., S. 149.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 153.

¹³⁸ So z.B. bei ihrem Beispiel der Kurzgeschichte „Piccoli equivoci senza importanza“ (1985) von Antonio Tabucchi, vgl. ebd., S. 97-103.

vorliegenden Arbeit, intermediale Bezüge festzustellen und nachzuweisen. Die sehr spezifische Einteilung führt weiterhin dazu, dass die medialen Darstellungsmöglichkeiten ausgelotet werden, Parallelen ebenso deutlich werden wie Unterschiede, die nur ‚Als-ob‘ suggeriert werden können.

Rajewsky führt außerdem im Rekurs auf bisherige Intermedialitätstheorien drei Punkte an, die sie bis dato als zu wenig beachtete Probleme betrachtet: die Historizität, den ‚Als-ob‘-Charakter und die Nachweisbarkeit, die sie versucht in ihrer Typologie zu berücksichtigen.¹³⁹ Der ‚Als-ob‘-Charakter wurde in der Beschreibung der Systemerwähnung als relevantes Element der intermedialen Bezüge berücksichtigt und wird vor allem in Kapitel 2.2.2 im Zusammenhang mit der Performativität weiter in die Überlegungen mit einbezogen.

Rajewskys Forderung nach Historizität, dem Einbezug der Medienerfahrung im historischen Kontext der Produktion eines medialen Produktes, soll in Kapitel 2.1.3 Rechnung getragen werden, indem auf verschiedene Entwicklungsstufen der Beziehung von Bildender Kunst und Literatur eingegangen wird und ebenso die für Gautier spezifische *transposition d'art* mit in die Überlegungen einbezogen wird (Kapitel 2.1.1).

Um das Problem der Nachweisbarkeit zu lösen, legt Rajewsky in ihrer Typologie wiederum Wert auf die Markierung des jeweiligen intermedialen Bezugs, um die Rezeption der Leser*innen zu lenken und ein korrektes Verständnis der Bezüge sicherzustellen.¹⁴⁰ Diese Annahme würde im Umkehrschluss allerdings bedeuten, dass ein Text, der exakt die gleiche Wortwahl verwendet, dem allerdings die explizite Markierung fehlt, automatisch nicht mehr als intermedial gelesen werden kann. Bezieht man die Ambiguität fiktiver Texte mit in die Betrachtung ein, wird meiner Meinung nach deutlich, dass diese Art der Markierung nicht immer notwendig ist. Selbst in dem von Rajewsky genannten nicht eindeutigen Beispiel zu diesem Punkt, bei dem sie anführt, dass die Szene ohne die explizite Markierung nicht nur als filmisch, sondern auch als Verweis auf die Musik gelesen werden könnte,¹⁴¹ schließt diese Ambiguität m. E. die intermediale Lesart nicht aus, sondern sollte nur in die Analyse mit einbezogen werden und die intermediale Perspektive damit erweitern. In Werken, in denen sich intermediale Bezüge häufen, kann außerdem davon ausgegangen werden, dass die intermediale Bedeutungskonstitution von Textstellen, die keine explizite Markierung als intermedial aufweisen, dennoch mitrezipiert wird, da die Gesamtheit des Texts, zahlreiche Verweise zuvor den Blick der Leser*innen dafür schärft.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 32-40 (Kapitel 3.2).

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 83.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 96.

In Gautiers Werk beziehen sich diese zahlreichen Verweise insbesondere auf die bildende Kunst, sie evozieren immer wieder Malerei und Bildhauerei und lassen diese mitrezipieren. Das folgende Kapitel widmet sich deshalb dem Verhältnis von Literatur und bildender Kunst: Zunächst werden das historische Verständnis des Verhältnisses zwischen den beiden Kunstarten und seine Entwicklung kurz zusammengefasst. Die darauffolgenden Erläuterungen zu Lars Elleströms Intermedialitätskonzept ermöglichen die Übertragung der Typologie der intermedialen Bezüge von Literatur und Film auf Literatur und bildende Kunst. Sie dienen außerdem dazu, die Gemeinsamkeiten und Differenzen, die oft genannten Lücken und Brechungen, aus einem Blickwinkel der Intermedialitätsforschung zu erfassen.

2.1.3. Literatur und bildende Kunst

Literatur und bildende Kunst sind sowohl als mediale als auch als Kunstkonzepte seit der Antike miteinander verbunden, sei es in begleitenden Schriften von Kunstwerken (wie bspw. Epigramme und später Tituli¹⁴²), Bildgedichten, theoretischen Schriften, in denen ihre Interdependenzen oder Konkurrenzen verhandelt, Parallelen gezogen oder sie metaphorisch miteinander in Verbindung gesetzt werden.¹⁴³ Lange auch als „Schwesternkünste“ bezeichnet, ist vor allem die Beziehung zwischen Literatur und Malerei eine besondere, deren zahlreiche und verschiedenartige Verflechtungen eine genauere Betrachtung erfordern.¹⁴⁴ Im Folgenden werden daher zunächst die einflussreichsten Entwicklungen der theoretischen Überlegungen zur Verbindung zwischen Bildender Kunst und Literatur, vor allem zur Bild-Text-Relation nachvollzogen. Im Sinne der von Rajewsky geforderten Historizität kann davon ausgegangen werden, dass historische Auffassungen der Bild-Text-Relation die intermediale Produktion – auch Gautiers – beeinflussen. Daraufhin werden die Kunstformen der Malerei, Literatur und Bildhauerei im Hinblick auf Elleströms Modalitäten näher betrachtet, um den Blick für die

¹⁴² Vgl. Gisbert Kranz, „Das Bildgedicht: Geschichtliche und poetologische Betrachtungen“, in: *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hg. v. Ulrich Weisstein, Berlin 1992, S. 152-157, S. 154.

¹⁴³ Vgl. Philippe Hamon, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*, Paris 1991, S. 7; Berger, *Das intermediale Gemäldezeit*, S. 17.

¹⁴⁴ Die Untersuchungen des Verhältnisses zwischen Text und Bild erfolgen zumeist auf der Grundlage von Literatur und Malerei (vgl. Joseph Jurt, „Schwestern oder Rivalinnen? Zum Verhältnis des künstlerischen und des literarischen Feldes in Frankreich des 19. Jahrhunderts“, in: *Visualisierung, Visibilisierung und Verschriftlichung. Schrift-Bilder und Bild-Schriften im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Ottmar Ette/Gesine Müller, Berlin 2015, S. 67-83, S. 67). Weisstein verweist u.a. auf die verwandtschaftliche Beziehung von Dichtung und Malerei (vgl. Ulrich Weisstein, „Einleitung. Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden“, in: *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hg. v. Ulrich Weisstein, Berlin 1992, S. 11-31, S. 14).

verschiedenen Parallelen und Differenzen zu öffnen, die diese als Medien und Kunstformen auf materieller, sozialer und Wahrnehmungsebene aufweisen können.

In der Antike herrschen zunächst Bild- und Kunsthandwerksbeschreibungen sowie theoretische Schriften vor, deren Auswirkungen noch lange in die Neuzeit reichen, wie Homers bekannte Beschreibung des Achilles-Schildes oder Horaz einflussreiche Formulierung *ut pictura poesis*.¹⁴⁵ Die bildende Kunst nahm damals eine Sonderstellung ein, da sie als Handwerk nicht zu den *artes liberales* zählte und entsprechend Zünften unterstellt war.¹⁴⁶ Allerdings erkannte man in dieser Zeit auch die mimetische Funktion beider Künste als Gemeinsamkeit, eine Erkenntnis, die bis ins 18. Jahrhundert den Blick auf die Beziehung von Literatur und Bildender Kunst bestimmte.¹⁴⁷

In der Renaissance konnten sich die Bildenden Künste schließlich emanzipieren und erste Akademien wurden gegründet. Die Forderung der Gleichstellung mit anerkannten Künsten wie Literatur und Musik wurde laut – oder sogar, wie im Falle Leonardo Da Vincis, nach der Höherstellung von Malerei und Bildhauerei.¹⁴⁸ Hier herrschte weiterhin das Verständnis einer gemeinsamen mimetischen Funktion vor. Horaz' Konzept des *ut pictura poesis* wurde in dieser Debatte umgekehrt und zur Legitimierung der Malerei instrumentalisiert. Verwendete Horaz noch die Malerei als Modell für die Dichtung, wird hier die Literatur als Modell für die Malerei herangezogen¹⁴⁹:

Die Malerei wird an Kriterien gemessen, die die der Poetik sind. Die Konvertibilität der beiden Künste wird nun betont, auch über eine Formel von Horaz: *Pictoribus atque poetis aequa potestas*. Beide Künste seien mimetisch; beiden seien die Gegenstände gemeinsam; nur die Mittel seien unterschiedlich.¹⁵⁰

Die Verwandtschaft zur und Orientierung an Literatur, einer etablierten Kunstart, soll die Stellung der Bildenden Künste folglich erhöhen. Paradoxerweise facht die Berufung auf die gemeinsame mimetische Funktion die Rivalität zwischen Malerei und Literatur an, wie bspw. Da Vincis genannte Argumentation hierzu zeigt.

Mit der schwindenden Relevanz der Mimesis für den Kunstbegriff kommt es mit Jean-Baptiste Du Bos und Lessing im 18. Jahrhundert zu einer Fokussierung der Differenzen

¹⁴⁵ So bestätigt Kranz Homers Beschreibung als Bildgedicht und Beschreibung, „die ästhetisch von so hohem Rang ist, daß sie viel nachgeahmt wurde und lange Zeit hindurch als vorbildlich galt.“ (Kranz, „Das Bildgedicht“, S. 154). Horaz' Formulierung wird auch heute noch in Grundlagen-Werken stets thematisiert und führte durch seine Neuinterpretierung und kulturpolitische Verwendung in der Renaissance zu der bis ins 18. Jahrhundert anhaltenden engen Verbindung von Malerei und Literatur (vgl. Bergez, *Littérature et peinture*, S. 52).

¹⁴⁶ Vgl. Jurt, „Schwestern oder Rivalinnen?“, S. 67; Weisstein, „Einleitung“, S. 12.

¹⁴⁷ Vgl. Berger, *Das intermediale Gemäldezitat*, S. 18; Weisstein, „Einleitung“, S. 12; Jurt, „Schwestern oder Rivalinnen?“, S. 68; Hamon, *La Description littéraire*, S. 7.

¹⁴⁸ Vgl. Berger, *Das intermediale Gemäldezitat*, S. 20; Bergez, *Littérature et peinture*, S. 51; Jurt, „Schwestern oder Rivalinnen?“, S. 67; Weisstein, „Einleitung“, S. 13.

¹⁴⁹ Vgl. Bergez, *Littérature et peinture*, S. 52; Jurt, „Schwestern oder Rivalinnen?“, S. 68.

¹⁵⁰ Jurt, „Schwestern oder Rivalinnen?“, S. 68.

zwischen Literatur und Bildender Kunst.¹⁵¹ Abbé Du Bos (*Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture* (1719)) legt die Aufmerksamkeit auf die natürlichen Zeichen der Malerei im Gegensatz zu den „künstlichen Zeichen der Dichtung“.¹⁵² Lessing dagegen formuliert in seiner einflussreichen Abhandlung *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) eine erste systematisch semiotische Analyse der Einschränkungen von Literatur und Malerei.¹⁵³ Guégans Argumentation folgend, ist Gautiers Ablehnung von *ut pictura poesis* eine Bestätigung seiner Kenntnis und Befürwortung von Lessings Theorien.¹⁵⁴ Lessing fordert eine Trennung der Künste, basierend auf ihrer jeweiligen Zuordnung von Zeit und Handlung (Literatur) bzw. Raum und Körper (Malerei). Obwohl auch Lessing schon Abweichungen von dieser Einteilung erkennt – da auch Literatur Räumlichkeit und Malerei Zeitlichkeit und Handlung ausdrücken kann – besteht er auf dieser Trennung. In *Une Nuit de Cléopâtre* scheint Gautier zumindest die gleiche Einschränkung zu erkennen: „Moins heureux que le peintre et le musicien, nous ne pouvons présenter. Les objets que les uns après les autres.“ (NdC, S. 46). Allerdings sind die zahlreichen Bezüge auf Malerei und Bildhauerei in Gautiers literarischen Texten nicht von der Hand zu weisen, und da er Guégan folgend Lessings Argumentation unterstützt, liegt hier bereits die Vermutung nahe, dass seine Bezugnahme vor allem dem Ausloten von Differenzen, Medienreflexion und der Konstruktion von Brüchen dient, statt einer harmonischen Annäherung.

Bei Lessings Einteilung handelt es sich allerdings um eine normative – der Gautier offensichtlich nicht folgt –, entsprechend des „bequeme[n] Verhältnis“¹⁵⁵, „der optimalen Nutzung der Ausdrucksfähigkeiten eines Zeichensystems“¹⁵⁶ statt um eine neutrale Analyse von Differenzen und Parallelen. Lessings Ausführungen entsprechen damit dem, was Mitchell als dritte Phase der Ekphrasis als „ekphrastic fear“ beschreibt: „It is the moment in aesthetics when the difference between verbal and visual mediation becomes a moral, aesthetic imperative rather than [...] a natural fact that can be relied on.“¹⁵⁷

Mit der Romantik kommt es im 19. Jahrhundert wiederum zu einem erneuten „Zusammenwirken der Künste“.¹⁵⁸ Nach Jürgen E. Müller ist Intermedialität nicht nur im Bild-

¹⁵¹ Vgl. Berger, *Das intermediale Gemäldezitat*, S. 22-23.

¹⁵² Jurt, „Schwestern oder Rivalinnen?“, S. 71; vgl. ebenso Bergez, *Littérature et peinture*, S. 52.

¹⁵³ Hamon, *La Description littéraire*, S. 7.

¹⁵⁴ Vgl. Guégan, „Gautier et l’art pour l’art“, S. 66.

¹⁵⁵ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie Teil 1*, Berlin/Boston 2020 [1805], S. 120, vgl. ebd., S. 119-120.

¹⁵⁶ Gunter Gebauer, „Die Beziehungen von Bild und Text in Lessings Laokoon“, in: *Texte – image. Bild – Text*. [Colloquium Berlin, 2.-4. XII. 88], hg. v. Sybil Dümchen/Michael Nerlich, Berlin 1990, S. 17-27, S. 18. Vgl. Gebauer für eine Analyse von Lessings Auffassung des Verhältnisses von Malerei und Literatur und vor allem seiner fehlerhaften Argumentation des Rückschlusses von „Zeit“ auf „Handlung“ (vgl. ebd., S. 20).

¹⁵⁷ William J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago 1994, S. 154.

¹⁵⁸ Berger, *Das intermediale Gemäldezitat*, S. 24.

Text-Verhältnis ein ästhetisch-programmatischer Aspekt der Strömung, dessen Kunstwerke ihre „größtmögliche Wirkung durch das Überschreiten medialer Grenzen und durch das Verschmelzen unterschiedlicher Medien und Gattungen“ erreichen.¹⁵⁹ In diesem erneuten Zusammenspiel verschiedener Kunstarten und Medien wird die geforderte Trennung Lessings wieder aufgehoben, allerdings wird auch die undifferenzierte Annäherung der Künste auf Grundlage des *ut pictura poesis* nicht mehr wiederbelebt. Stattdessen werden die Besonderheiten verschiedener Kunstarten auch in ihrem Zusammenspiel hervorgehoben, sodass dieser Austausch zu einem Dialog führt, einem „dialogue fondé sur une proximité distante qui active la séduction et la rivalité entre les deux arts“.¹⁶⁰ Hiervon zeugt nicht nur das vor allem auf Wagner zurückzuführende Konzept des Gesamtkunstwerks.¹⁶¹ Als Ausdruck dieser Wahrnehmung der Künste im Dialog gilt schon die von Gautier angeführte *transposition d'art*, die – wie zuvor erläutert – Inspiration in anderen Kunstwerken sucht, um diese dann mit den Möglichkeiten der Literatur neu zu erschaffen.¹⁶² Die Einordnung der Intermedialitätsansätze von den Beziehungen zwischen Medien und Künsten als Schwellen, Brüche und Zwischenräume unterstützt die Analyse dieser Werke, welche die gleichzeitige Heterogenität und Komplementarität medialer Produkte thematisieren.

Die „prevailing tropes“¹⁶³, wie W.J.T. Mitchell die anhaltend vorherrschenden Unterscheidungsmerkmale von Bild und Text, dem Visuellen und Verbalen bezeichnet, beruhen weiterhin auf diesen historischen Auffassungen, was Bild und Text, bildende Kunst und Literatur unterscheidet und unterscheiden soll, nämlich: „time and space, convention and nature, the ear and the eye“.¹⁶⁴ Er kritisiert diese als unzulängliche Grundlagen zur vergleichenden Analyse von Wort und Bild, die auf der einen Seite nicht nur von ihren semiotischen Eigenschaften, sondern ebenso von ästhetischen, formalen und sozialen Gegebenheiten eingeschränkt sind.¹⁶⁵ Er geht sogar so weit, sie als „allegories of power and value disguised as a neutral metalanguage“ zu bezeichnen.¹⁶⁶ Auf der anderen Seite stellt er die

¹⁵⁹ Jürgen E. Müller, „Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte“, in: *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, hg. v. Jörg Helbig, Berlin 1998, S. 31-40, S. 34.

¹⁶⁰ Bergez, *Littérature et peinture*, S. 26.

¹⁶¹ Für eine Erläuterung des Konzepts des Gesamtkunstwerks vgl. Wolf Gerhard Schmidt: „Was ist ein ‚Gesamtkunstwerk‘? Zur medienhistorischen Neubestimmung des Begriffs“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 52 (2011), S. 251-278; Roger Forno, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim/Zürich/New York 2004.

¹⁶² Vgl. Bergez, *Littérature et peinture*, S. 26.

¹⁶³ Mitchell, *Picture Theory*, S. 88.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Vgl. ebd. Er geht der Problematik dieser anhaltenden Einteilung bereits in *Iconology* nach (W.J.T. Mitchell, *Iconology: image, text, ideology*, Chicago 1986).

¹⁶⁶ Mitchell, *Picture Theory*, S. 157.

strenge Zuteilung der traditionellen semiotischen Kategorien des Visuellen und Verbalen infrage: „They do not line up in fixed columns, with temporality, convention, and aurality in one row, and space, nature, and visuality in the other“.¹⁶⁷

Lars Elleströms Ansatz der Modalitäten löst diese Problematik meines Erachtens¹⁶⁸, indem er seinen theoretischen Ansatz „am anderen Ende“ beginnt: „not with the units of established media forms, or with efforts to distinguish between specific types of intermedial relations between these recognized media, but with the basic categories of features, qualities and aspects of all media.“¹⁶⁹ Er wirkt durch diese Vorgehensweise der vorherigen klaren Trennung der möglichen Eigenschaften von Medien und Künsten, die entweder dem einen oder anderen zugeordnet werden, entgegen und erstellt ein komplexes Raster verschiedener Modalitäten, „integrating materiality, perception and cognition“.¹⁷⁰ Elleströms Unterteilung des Medienbegriffs in *basic*, *technical* und *qualified media* dient der gleichen Integration der verschiedenen Aspekte, die auf die Wahrnehmung als distinktes Medium einwirken – also eine theoretische Grundlage bilden können, für Rajewskys Differenzierung verschiedener Medien als „distinkt wahrgenommen“.

Während *basic* und *qualified media* abstrakte Kategorien darstellen, die durch ihre hervorstechenden Eigenschaften in einem sozialen Kontext geformt werden, bezeichnet er mit *technical media* „the very tangible devices needed to materialize instances of media types“.¹⁷¹ Der Medienbegriff, der sonst häufig an das jeweilige Erkenntnisinteresse der Forschung angepasst wird und entweder die Materialität oder das soziale Konstrukt eines Mediums fokussiert, wird hier integrativ eingesetzt, sodass „the critical *meeting* of the material, the perceptual and the social“ [Herv. i. Orig.] berücksichtigt wird.¹⁷² Die Wahrnehmung eines Mediums ist von seiner Materialität untrennbar. Die Frage, die diese Feststellung aufwirft, ist, welche Eigenschaften mit welchem Aspekt zusammenhängen.¹⁷³ Elleströms Modalitäten ermöglichen diese Analyse unter Einbezug sowohl materieller als auch sozialer Eigenschaften verschiedener Medien, um so das Verhältnis verschiedener Medien, ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu fassen.

Im Folgenden werden die Ausführungen Elleströms zu den verschiedenen Modalitäten von Medien zusammengefasst und kurz auf Literatur, Malerei und Bildhauerei als die hauptsächlich

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Elleström thematisiert die von Mitchell aufgebrachte Thematik, vgl. Elleström, „The Modalities of Media“, S. 14, S. 41 Anm. 9.

¹⁶⁹ Ebd., S. 15.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Ebd., S. 13.

¹⁷² Ebd., vgl. S. 12.

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 15.

von Gautier thematisierten Künste angewendet.¹⁷⁴ In Kombination mit Rajewskys Typologie der intermedialen Bezüge, soll dieser theoretische Rahmen die Mittel zu einer präzisen Analyse liefern. Während mit Rajewsky die intermedialen Bezüge zugeordnet werden können, bieten Elleströms Modalitäten die Möglichkeit, durch die Identifizierung von Annäherungen der literarischen Eigenschaften an die der bildenden Künste die Art und Weise der Bezugnahme exakt zu erfassen. Sie erlauben damit im Folgenden die theoretische Übertragung von Rajewskys intermedialen Bezügen zwischen Literatur und Film auf das Verhältnis von Literatur und Bildender Kunst, sodass die Art und Weise, wie die intermedialen Bezüge hier hergestellt werden, offengelegt werden kann.

Elleström beginnt die Unterteilung mit den *material modalities*, welche das „latent corporeal interface of the medium“ beschreiben.¹⁷⁵ Hier unterscheidet er in menschliche Körper (wie bspw. beim Tanz), abgegrenzte Materialität und nicht klar abgegrenzte Materialität, wie Licht oder Schallwellen.¹⁷⁶ Bei allen drei hier untersuchten Kunstarten handelt es sich in den meisten Fällen um Medien mit einer abgegrenzten Materialität. Wenn man an dieser Stelle eine strenge Trennung von allen *semiotic modalities* und *qualifying aspects* vornimmt, können schon keine weiteren Aussagen getroffen werden. Sämtliche weitere Einschränkungen, die in der Rezeption Literatur zu Literatur, ein Gemälde zu einem Gemälde machen, hängen von semiotischen Aspekten und vom historisch-kulturellen Kontext und damit von den *qualifying aspects* der Medien ab. Dass ein Roman als Buch auf Papier gedruckt wird, dass ein Gemälde auf Leinwand gemalt ist, die Materialien, die in der Bildhauerei verwendet werden, sind alles Aspekte, die sich in einem sozialen Kontext ausgebildet haben und historisch wandelbar sind.

Mit den *sensorial modalities* nimmt Elleström daraufhin die Trennung des materiellen zu unserer körperlichen Wahrnehmung eines Mediums vor. Sie beschreiben die „physical and mental acts of perceiving the present interface of the medium through the sense faculties“.¹⁷⁷ Für diese nennt Elleström die fünf Sinne Sehen, Hören, Fühlen, Schmecken und Riechen, mit denen etwas medial Vermitteltes wahrgenommen werden kann. In seinen Überlegungen finden zusätzlich auch die Sinne Beachtung, die bei der Rezeption ‚mitschwingen‘, so wie bspw. beim Lesen die Sprache zwar durch Sehen wahrgenommen wird, allerdings das gesprochene Wort

¹⁷⁴ Durch Mitchells Kritik und Elleströms neuen Ansatz wird deutlich, dass hier lediglich eine Beschreibung der üblichen, traditionellen Formen möglich ist, ein Ausbruch aus den Konventionen und Ausnahmen sind natürlich möglich. So kann man bspw. von einem Roman im 19. Jahrhundert in gedruckter Form ausgehen, muss allerdings auch die Form des Feuilletonromans mit einbeziehen. Ebenso würde ein lyrischer Vortrag zwar zu Literatur gezählt werden, allerdings im Gegensatz zu gedruckter Sprache auf Schallwellen in nicht abgegrenzter Materialität beruhen. Es wird also deutlich, dass die nachfolgenden Ausführungen nur auf einen „Normalfall“ im historischen Kontext bezogen werden können. Die Besonderheiten einzelner expliziter Kunstwerke in der nachfolgenden Analyse müssen in ihrem jeweiligen Kontext erschlossen werden.

¹⁷⁵ Elleström, „The Modalities of Media“, S. 17.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Ebd.

und damit der Sinn des Hörens automatisch ebenso mitwirken. Auch die durch die Imagination entstehenden Bilder beim Lesen eines Textes, die von dem eigentlich vorliegenden Schriftbild abweichen, fungieren als eine Art ‚Sehen‘.¹⁷⁸ Während Literatur also vor allem (gleich auf zwei Ebenen) den Sinn des Sehens anspricht, schwingt der des Hörens bedingt mit. Die Wahrnehmung sowohl von Skulpturen als auch von Malerei beruht ebenso auf dem Sehen, das Fühlen spielt hier besonders bei einer Skulptur eine weitere Rolle: Selbst, wenn die Kunstwerke nicht berührt werden, wird ihre Haptik durch hervorgerufene Erinnerungen und Erfahrung mit vermittelt.¹⁷⁹ Bis zu einem gewissen Grad und in anderem Maß gilt das auch für Malerei und Literatur. Rezipient*innen fühlen ein Buch und seine Seiten, eine Zeitschrift in ihren Händen, während sie lesen, so wie auch das Gefühl von einer Leinwand, von dicken Schichten Farbe usw. die Betrachtung eines Gemäldes begleiten. Es muss bei diesem „Mitschwingen“ der anderen Sinne allerdings bedacht werden, dass die Wahrnehmung hier durchaus auf einer anderen Ebene stattfindet.

Intermediale Bezüge, besonders Systemreferenzen *qua* Transposition, können auf diese mitschwingenden Sinne zurückgreifen. Indem bspw. bei einer Beschreibung die Haptik betont und die Imagination, „innere Bilder“, angeregt werden, etwa durch die Betonung von Farben und Linien, bleibt es nicht nur bei einem ‚Reden über‘ oder einer Evokation, sondern führt zu einer Simulation des fremdmedialen Systems, da die Betonung auf Sinne gelegt werden, die beide Medien allerdings auf unterschiedlichen Ebenen, unterschiedlich stark ausgeprägt teilen. So findet man in Gautiers Novellen zahlreiche Bezüge auf Materialien, die üblicherweise für Statuen verwendet werden, beispielsweise in *Une Nuit de Cléopâtre*: „Puis la tunique de lin [...] glissa au long de son corps de marbre“ (NdC, S. 40) oder in *La Morte amoureuse*: „elle devint d’une blancheur de marbre“ (MA, S. 406). Diese führen zur Simulation sowohl des Visuellen der Kunst („blancheur“) als auch der Haptik des Marmors einer Statue.¹⁸⁰

Mit den *spatiotemporal modalities* nimmt Elleström Kategorien auf, die bisher die Differenzen von Malerei und Literatur dominiert haben, und definiert sie als die Strukturierung der wahrgenommenen Daten in Raum und Zeit. Im Prozess der Wahrnehmung „[m]edia, like all objects and phenomena, receive their multilayered spatiotemporal qualities“.¹⁸¹ Aufgrund dieser generellen Eigenschaft der Wahrnehmung besitzen alle Medien ein bestimmtes Maß an

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 18. Für eine ausführliche Erläuterung des Wahrnehmungsprozesses vgl. ebd., S. 17-18. Auch Volker Roloff kritisiert schon frühzeitig die Vernachlässigung dieses Aspekts des Lesens: „Immer noch wird dabei zu wenig bedacht, daß z.B. auch bei jeder Lektüre visuelle Phantasie nicht nur mit im Spiel ist, sondern eine konstituierende Funktion hat.“ (Volker Roloff, „Intermedialität als neues Forschungsparadigma der Allgemeinen Literaturwissenschaft“, in: *Allgemeine Literaturwissenschaft. Konturen und Profile im Pluralismus*, hg. v. Carsten Zelle, Opladen/Wiesbaden 1999, S. 115-127, S. 122).

¹⁷⁹ Vgl. Elleström, „The Modalities of Media“, S. 18, S. 23.

¹⁸⁰ Vgl. hierzu die Erläuterungen in Kapitel 3.2.1.

¹⁸¹ Elleström, „The Modalities of Media“, S. 18.

zeitlichen und räumlichen Charakteristika. Elleström unterteilt die räumlich-zeitliche Wahrnehmung in vier Dimensionen: Breite, Höhe, Tiefe und Zeit; beim Fehlen der zeitlichen Dimension handele es sich um ein statisches Medium.¹⁸² Auch in dieser Kategorie ist eine strikte Abgrenzung von anderen Modalitäten, nämlich den semiotischen, nicht möglich. Elleström erläutert am Beispiel eines gelesenen Buchs den räumlichen Aspekt, dass es durch seine Materialität einnimmt. Allerdings entstehe durch die festgelegte Reihenfolge, in der sprachliche Zeichen rezipiert werden, ebenso eine zeitliche Dimension – die ihren Ursprung also im Semiotischen hat. Diese Art der Zeitlichkeit sieht Elleström dadurch allerdings als weniger eindeutig, ähnlich wie das unterschiedliche Ausmaß der Beteiligung der verschiedenen Sinne.¹⁸³

Elleström unterscheidet letztendlich drei Arten von Räumlichkeit und Zeitlichkeit. Zum einen gilt für beide Aspekte, dass sie – wie bereits erwähnt – „fundamental aspect of all cognition“ und damit in jeglicher Wahrnehmung integriert sind.¹⁸⁴ Zum anderen können Zeit und Raum der Materialität des Mediums inhärent sein, ein Gemälde, eine Statue, ein Buch im Raum oder ein vorgetragenes Orchesterstück, dessen Schallwellen nur in diesem Moment in dieser zeitlichen Abfolge existieren. Als letzte Möglichkeit der Räumlichkeit/Zeitlichkeit bezieht Elleström den „interpretive aspect“¹⁸⁵ mit ein, der *virtual time* und *virtual space* umfasst. Bei diesen beiden Konzepten handelt es sich um die Zeitlichkeit und Räumlichkeit, die im Zuge der Wahrnehmung und Interpretation des Mediums hervorgerufen werden. Elleström fasst diese Konzepte folgendermaßen zusammen:

In short, virtual space and virtual time can be said to be manifest in the perception and interpretation of a medium when what is taken to be the *represented* spatiotemporal state is not the same as the spatiotemporal state of the *representing* material modality considered through spatiotemporal modality.¹⁸⁶

Im konkreten Fall der Literatur betrifft dies die imaginären Räume, die ein narrativer Text hervorrufen kann, und den Zeitablauf, der mit einer Handlung einhergeht, also letztendlich die erzählte Zeit. Im Falle der Bildenden Künste kann auch ein zweidimensionales Gemälde den abgebildeten dreidimensionalen Raum als virtuellen Raum hervorrufen, die Abbildung einer Bewegung wiederum virtuelle Zeit, indem automatisch die Momente vor und nach der Bewegung in der Interpretation entstehen.¹⁸⁷ Geht man von einem gelesenen Roman aus, sind sämtliche der drei untersuchten Künste, Literatur, Malerei und Bildhauerei, in ihrer Materialität

¹⁸² Vgl. ebd., S. 18-19.

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 19. Diese zeitliche Dimension, bedingt durch das sprachliche Zeichensystem, ist letztendlich, worauf sich Lessings Argumentation stützt.

¹⁸⁴ Elleström, „The Modalities of Media“, S. 20.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Ebd., S. 21.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 20-21.

dagegen statisch und räumlich, die Bildhauerei zeichnet sich wiederum durch ihre Dreidimensionalität aus.¹⁸⁸ Literatur weist durch ihre semiotischen Eigenschaften ein gewisses Grad an Zeitlichkeit auf, so wie – in noch geringerem Maße – auch die bildende Kunst, die zwar nicht in einer festgelegten Reihenfolge, aber dennoch letztendlich nach und nach statt auf einen einzigen Blick wahrgenommen wird.¹⁸⁹ Intermediale Bezüge können also auch hier wieder die Aspekte der Wahrnehmung nutzen, um den in der Bildenden Kunst stärker vertretenen Aspekt der Räumlichkeit in der Literatur zu simulieren oder aber die in der Literatur offensichtlichere Wahrnehmung von Zeit zu unterdrücken. Das kann wiederum erneut durch ausführliche Beschreibungen, die ihren Fokus auf Räumlichkeit legen, erreicht werden, respektive durch starke Zeitdehnungen, die einen zeitlichen Stillstand auf der *discours*-Ebene suggerieren können.

Die *semiotic modalities* nach Elleström stützen sich erneut auf ein altbekanntes Unterscheidungsmerkmal: die verwendeten Zeichen eines Mediums. Mit Verweis auf den Einfluss des sozialen Kontexts auf ein wahrnehmendes, bedeutungsbildendes Subjekt, das letztendlich Zeichen wahrnimmt und interpretiert, greift Elleström auf Pierces Differenzierung zwischen Symbol, Ikon und Index, bzw. die Konzepte von Konvention, Ähnlichkeit und Zusammenhang zurück, wobei hier wieder keine strikte Trennung gefordert ist, sondern der dominierende Aspekt ausschlaggebend ist.¹⁹⁰ Sprache als Grundlage von der hier untersuchten Literatur zählt zu den Symbolen, die hauptsächlich aus Konvention Bedeutung vermitteln.¹⁹¹ Der Bildenden Kunst werden traditionell ikonische also „natürliche“ Zeichen zugeordnet¹⁹², allerdings können auch hier Symbol und Index eingesetzt werden – bspw. ein stilisiertes Herz als Symbol für Liebe, ein Totenkopf als Folge und damit Index für einen nahenden Tod.

Diese vier Kategorien der Modalitäten definieren nach Elleström die *basic media*. Kunstformen dagegen, der Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit, sind wiederum stark abhängig von ihren jeweiligen *qualifying aspects*.¹⁹³ Diese bezeichnen zum einen historische, kulturelle und gesellschaftliche Umstände, die Ursprung, Einschränkungen und Nutzung eines Mediums/einer Kunstform beeinflussen (*contextual qualifying aspect*). Zum anderen umfassen sie ästhetische und kommunikative Charakteristika, die ein Medium als Medium oder eine Kunstform als Kunstform identifizieren lassen, die *operational qualifying*

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 23.

¹⁸⁹ Diese Annäherung der Bildenden Kunst an Zeitlichkeit stellt bereits Berger fest (vgl. Berger, *Das intermediale Gemäldezitat*, S. 87).

¹⁹⁰ Vgl. Elleström, „The Modalities of Media“, S. 21-23.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 23. Auch hier finden sich natürlich wieder Ausnahmen, wie bspw. Bilderbücher oder ikonische Zeichen sowohl in Schriftbild als auch den „silent, inner sound experiences produced by the mind.“ (ebd.).

¹⁹² Vgl. hier Elleströms Einordnung der Skulptur (vgl. ebd.).

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 27.

aspects. Es handelt sich hier um durch Konventionen festgelegte qualitative Aspekte, die zu einem Verständnis von bestimmten Medien und bestimmten Kunstformen führen.¹⁹⁴ Elleström führt hier die normativen Ausführungen Lessings an und verdeutlicht die Relevanz der *operational qualifying aspects* anhand des Beispiels Musik, die in Form verschiedener technischer Medien auftreten kann, aber nicht jede Art Geräusch beinhaltet. Stattdessen muss Musik spezifische ästhetische Kriterien erfüllen und bestimmten kommunikativen Situationen entsprechen, um als solche wahrgenommen zu werden.¹⁹⁵ In der Kunst sind vor allem die Kommunikationssituation, der Kontext, und die Frage nach Ästhetik häufig ausschlaggebend für die Wahrnehmung eben als Kunst.

Diese Aspekte ergänzen die Modalitäten, sind allerdings eng damit verbunden. Während der materielle Aspekt von bildender Kunst und Literatur nach aktuellem Verständnis kaum eingeschränkt werden kann – Grundlage für Malerei können Leinwände, Pappe, Hauswände sein, eine Skulptur kann aus Holz, Metall, Marmor, Abfall bestehen, Literatur kann schwarz auf weiß in einem Buch allerdings theoretisch auch als blaue Schrift an einer Wand entstehen – ist die Wahrnehmung von dem, was als Malerei, Bildhauerei und Literatur aufgefasst wird, stark von den *qualifying aspects* eingeschränkt. Bei Gautiers literarischem Werk kann traditionell von gedruckter Schrift auf Papier, entweder als Buch oder in einem Feuilleton ausgegangen werden. Seine Verweise auf Bildhauerei beziehen sich häufig auf antike oder religiöse Statuen und Skulpturen, insbesondere auf ihre Materialität, können also sowohl weiß als auch mit Farbe versehen sein (weiß, wie Marmor oder Alabaster (vgl. bspw. MA, S. 406, S. 415; NdC, S. 40), bronze, wie der Mumienfuß in *Le Pied de Momie* (vgl. PM, S. 174), oder farbig, wie die Madonnenstatue in *Mademoiselle de Maupin* (vgl. MdM, S. 258). Auch Gemälde können sowohl mit als auch ohne Farben verwirklicht werden, die Beschreibungen Gautiers in seinen Romanen und Novellen, sowie seine Aussagen in programmatischen Texten, verdeutlichen jedoch, dass Farbe in der Malerei für ihn eine relevante Rolle spielt.¹⁹⁶

Es zeigt sich, dass die größten Differenzen von Literatur, Malerei und Bildhauerei auf Ebene der *qualifying aspects* auftreten, sowie auf der der *semiotic modalities*. Da im vorliegenden Fall der intermedialen Bezüge nur das beziehende Medium – Literatur – präsent ist, besteht hier die Besonderheit, dass eine Annäherung der konventionellen Zeichen an das ikonische Zeichensystem der Bildenden Kunst stattfinden müsste. Diese ‚Illusion‘, welche den

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 25.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 25-26.

¹⁹⁶ In „Du Beau dans l’Art“ vertritt Gautier die Auffassung der Gleichwertigkeit und Komplementarität von Zeichnung und Farbe: „Le dessin, c’est la mélodie, la couleur, c’est l’harmonie [...]. La mélodie peut bien subsister indépendamment de l’harmonie, cela est vrai, mais de quelles prodigieuses richesses de nuances, de quelle puissance d’effet ne serait-on pas privé en supprimant cette dernière!“ (Gautier, „Du beau dans l’art“, S. 138).

intermedialen Bezügen inhärent ist, kann durch ausführliche Beschreibung erreicht werden. Durch den häufigen Einbezug des Produktionsprozesses (bspw. durch Verweise auf Pinsel und Meisel, Materialien der Kunst) kann, wie bereits beschrieben, die Haptik der Kunstwerke angedeutet werden. Ebenso kann durch die Manipulation der Wahrnehmung von Zeitlichkeit und Räumlichkeit weiterhin eine Annäherung der Kunstarten stattfinden. Besonders auffällig ist diese Vorgehensweise in *Mademoiselle de Maupin*, wo d'Alberts Visionen eines Ideals gleich Momentaufnahmen erscheinen, in denen die Zeit stillsteht: „la feuille s'arrêta au bout de la branche, la goutte d'eau de la fontaine resta suspendue en l'air“ (MdM, S. 192).¹⁹⁷ Auch wenn Elleström deutlich macht, dass sowohl Zeitlichkeit als auch Räumlichkeit von allen medialen Formen verkörpert werden, lässt sich die anhaltend vorherrschende Trennung beider Modalitäten nicht ignorieren. Die materielle räumliche Präsenz eines Gemäldes oder einer Statue ist vordergründiger als das eines Buches, das vor allem durch seinen virtuellen Raum im Gedächtnis bleibt. Sowohl die erzählte Zeit als auch die Erzählzeit wiederum sind im Normalfall substantieller als die Zeit der Rezeption oder virtuelle Zeit eines Gemäldes oder einer Statue. Bildende Kunst und Literatur lassen sich hier allerdings eher auf einem Spektrum als an entgegengesetzten Polen anordnen; die allen Medien gemeinsame Zeitlichkeit und Räumlichkeit ermöglichen wiederum in diesem Fall erst eine Annäherung und damit Bezugnahme.

Trotz Mitchells Argumentation gegen die Verwendung der traditionellen Kategorien Zeit und Raum muss im Sinne der Historizität in die Überlegungen mit einbezogen werden, dass Gautier Lessings Ausführungen im *Laokoon* kannte und die Meinung teilte, dass Malerei und Bildhauerei nur ausdrücken könnten, was durch die jeweilige Kunstform am besten unterstützt wird.¹⁹⁸ Es ist naheliegend, dass die Kategorien Raum/Zeit und Handlung/Körper Gautiers Wahrnehmung der verschiedenen Künste prägten, und so auch ihre Parallelen und Differenzen eine große Rolle spielen, die er mit den der Literatur eigenen Mitteln ausdrückt.

Die vorliegenden Kapitel zeigen, dass die kreative Energie, die aus der Kombination verschiedener Künste entsteht, schon im Konzept der *transposition d'art* erkannt wurde. Die aktuellen Intermedialitätsansätze erweitern dieses Verständnis allerdings und ermöglichen neben ästhetischen Aspekten, den Fokus auf die Medialität eines Kunstobjekts zu legen. Mithilfe von Elleströms Modalitäten kann in der vorliegenden Analyse nicht nur die Typologie von Literatur-Film-Relationen übertragen, sondern auch die Wahrnehmungsperspektive und

¹⁹⁷ Vgl. hierzu auch Kapitel 4.2.1.

¹⁹⁸ Vgl. Guégan, „Gautier et l'art pour l'art“, S. 66.

damit die Art und Weise des ‚Als-ob‘, der Simulation eines altermedialen Produkts nachvollzogen werden.

Wie die Erläuterungen der nachfolgenden Kapitel zeigen werden, ist es unter anderem diese Simulation, die der Intermedialität eine performative Dimension verleiht. Die Fragestellung der vorliegenden Arbeit bezieht sich eben nicht auf sämtliche intermediale Bezüge in Gautiers Werk, sondern auf die auffällige Verbindung mit Frauenfiguren, die sie einnehmen. Deshalb befassen sich die nächsten Kapitel mit Repräsentation und Performativität sowie letztendlich der Rolle, die Intermedialität dabei spielt.

2.2. Repräsentation und Performativität

Während die erläuterten Ansätze zur Intermedialität erlauben, die intermedialen Bezüge, die Verbindung zwischen Bildender Kunst und Literatur sowie ihre medienreflexive Dimension zu erfassen, sollen die folgenden Ausführungen zu Performativitätstheorien die Beantwortung der Fragestellung zur performativen Konstruktion der Frauenfiguren als *œuvres d'art* ermöglichen. Die vorliegende Arbeit verfolgt die bereits etablierte Annahme weiter, dass Gautiers Frauenfiguren als Kunstwerke, als Repräsentation für Kunst und ein *beau idéal* fungieren.¹⁹⁹ Durch die Häufung intermedialer Bezüge in ihrem Kontext wird die Repräsentation performativ erzeugt und geht damit über diese rein repräsentative, einschränkende Funktion hinaus. Derart sollen Brüche und Kontinuitäten in der Konstruktion von Weiblichkeit, ihrem Verhältnis zu Kunst und der mit ihr einhergehenden Metareflexion in der folgenden Analyse aufgezeigt werden. Die folgenden Kapitel sollen die Rolle der Performativität in der Erzeugung von Repräsentation theoretisch untermauern, sowie das performative Potential von Literatur im Allgemeinen und intermedialem Schreiben im Speziellen feststellen. Diese theoretischen Grundlagen dienen letztendlich der Beantwortung der Frage, inwiefern eine intermediale Ästhetik zur Inszenierung der Frauenfiguren beiträgt und performativitätstheoretische Ansätze konstruktiv genutzt werden können, die Prozesshaftigkeit, Ambiguität und Liminalität dieser Figuren zu durchdringen.

¹⁹⁹ So bspw. Buisine in seinem Vorwort: „Qu'est-ce dont qu'une femme pour Théophile Gautier? [...] c'est avant tout, ce devrait être tout au moins une pure production esthétique, une image picturale ou, mieux encore, une forme sculpturale. Dans ces conditions, désirer une femme, c'est d'abord l'esthétiser, la transformer en un tableau ou en une sculpture.“ (Alain Buisine, „Préface“, in: Théophile Gautier, *Contes et récits fantastiques*, hg. v. Michel Simonin, préface et dossier critique von Alain Buisine, Paris 1990, S. 5-37, S. 6).

Der Repräsentationsbegriff verbindet zunächst zwei Bedeutungsebenen miteinander: Zum einen wird darunter die Vertretung von Interessen in Abwesenheit der Gruppe verstanden, zum anderen bezeichnet er ein „Wiedergegenwärtigmachen, als Wiedergeben, Vergegenwärtigen, Vorstellen, Darstellen“.²⁰⁰ Er bezeichnet also eine vertretende Funktion auf der einen Seite, eine darstellende, verkörpernde auf der anderen Seite. Im Bereich der feministischen Literaturwissenschaft folgen aus letzterem Verständnis des Darstellens vor allem Untersuchungen nach der Frage, wie Weiblichkeit in Literatur repräsentiert, dargestellt wird.²⁰¹ Der Begriff drückt allerdings auch die Möglichkeit aus, dass Weiblichkeit etwas anderes repräsentiert, also vertritt, für etwas anderes einsteht.²⁰² Elisabeth Bronfen führt diese Perspektive in die Gender Studies ein, in ihrem Aufsatz „Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse“ (1995), in dem sie sich unter anderem auf feministische Studien von Teresa de Lauretis beruft.²⁰³ Sie beschreibt hier die repräsentative Funktion von Frauenfiguren,²⁰⁴ die als Ausdruck von „Telos und Ursprung des männlichen Begehrens“ zugleich zu „Objekt und Zeichen seiner Kultur und seiner Kreativität“ [des Mannes, Anm. d. Verf.] werden.²⁰⁵

Die Repräsentation entwickelt sich demnach von einer Repräsentation durch sprachliche Zeichen zu einer Repräsentation durch eine Idee von Weiblichkeit (ausgedrückt in sprachlichen Zeichen) weiter. Die ‚Frau‘ wird damit zu einer Leerstelle, sie verkörpert die Repräsentation und repräsentiert – abstrakte Ideen, wie Kunst, Fantasien, Ideale –, wird allerdings nicht mehr selbst repräsentiert: „Als Repräsentationsbild ist die Frau anwesend, als repräsentiertes Subjekt und Produzentin ist sie abwesend.“²⁰⁶ Repräsentation bedeutet gleichzeitig die „Abwesenheit des Repräsentierten“,²⁰⁷ es kann keine Übereinstimmung zwischen Repräsentant*in und

²⁰⁰ Elisabeth Bronfen, „Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse“, in: *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, hg. v. Hadumod Bußmann/Renate Hof, Stuttgart 1995, S. 409-445, S. 409.

²⁰¹ Vgl. Dagmar von Hoff, „Performanz/Repräsentation“, in: *Gender@Wissen: ein Handbuch der Gender-Theorien*, hg. v. Christina von Braun, Köln 2013, S. 275-295, S. 285.

²⁰² Vgl. Bronfen, „Weiblichkeit und Repräsentation“, S. 409.

²⁰³ Vgl. von Hoff, „Performanz/Repräsentation“, S. 275; Bronfen, „Weiblichkeit und Repräsentation“; Teresa de Lauretis, *Alice doesn't*, Bloomington: 1984. Bronfen analysiert hier die repräsentative Funktion der ‚Frau‘ unter Rückgriff auf Texte von de Lauretis und John Didion sowie auf theoretische Grundlagen des Repräsentationsbegriffs aus Kunsttheorie, Politik und Psychoanalyse.

²⁰⁴ Bronfen beschränkt sich nicht auf literarische Repräsentation, sondern bezieht ebenso Photographien von Cindy Sherman und journalistische Narrativierung in ihre Überlegungen mit ein: Hierbei greift sie wiederum auf das Essay von Joan Didion zurück, das die Austauschbarkeit von einer vergewaltigten Joggerin in New York mit der Stadt und ihren Problemen thematisiert. Über das Schicksal der Joggerin wurden Werte und Konflikte der Stadt verhandelt: „Die Joggerin, als schönes Opfer von den Medien endlos reproduziert, konnte zu einer Chiffre für alle möglichen unterschiedlichen Erklärungen und Wünsche werden, die die Bevölkerung auf sie projizierte“ (Bronfen, „Weiblichkeit und Repräsentation“, S. 415, vgl. außerdem ebd., S. 413-421; Joan Didion, „Sentimental Journeys“, in: dies., *We tell ourselves stories in order to live*, New York/London 2006, S. 685-727 [1990]).

²⁰⁵ Bronfen, „Weiblichkeit und Repräsentation“, S. 410; de Lauretis, *Alice doesn't*, S. 8.

²⁰⁶ Vgl. Bronfen, „Weiblichkeit und Repräsentation“, S. 412.

²⁰⁷ Ebd., S. 422.

Repräsentiertem geben, wodurch es automatisch zur Entstellung und Verzerrung des Repräsentierten sowie auch der Repräsentationsfigur kommt.²⁰⁸ Die weibliche Figur als Leerstelle wird wiederum mit beliebigen Attributen ausgestattet, damit sie ihre repräsentative Funktion erfüllen kann.²⁰⁹ Hierbei steht sie üblicherweise für Extreme und Grenzen, „männliches Begehren, männliche Kreativität oder [...] männliche Selbstentwürfe“.²¹⁰

Diese typische Zuordnung zeigt sich auch im Fall der untersuchten Texte Gautiers: Als Repräsentationsfigur für bildende Kunst stehen die weiblichen Figuren auf einer Grenze, zwischen intradiegetischer Realität und Kunst, wie die Figur der Scheherazade in seiner Novelle *La Mille et deuxième nuit* (1842) und aus der berühmten Märchenübersetzung *Les Mille et une nuits* (1704-1717) von Antoine Galland illustriert. Die auch innerhalb der Diegese in Gautiers Novelle eindeutig literarische Figur besucht den extradiegetischen Erzähler, der sich selbst als Schriftsteller und auffällig nah am tatsächlichen Autor des Textes beschreibt, wodurch ein noch größerer Kontrast gebildet wird zu der vermeintlich authentischen Erzählerfigur und einer Figur, die sowohl auf extratextueller als auch intratextueller Ebene als literarisch identifiziert wird.²¹¹ Gautiers Frauenfiguren stehen ebenso zwischen den Medien, durch die hier untersuchten intermedialen Bezüge und, wie die nachfolgenden Kapitel aufzeigen, zwischen den Geschlechtern, zwischen Orient und Okzident, Leben und Tod, Objekt und Subjekt. So repräsentieren Gautiers Frauenfiguren männlich konnotierte orientalistische Träume des Begehrens, wie in *Une nuit de cleopâtre* (1838), *La mille et deuxième nuit* oder auch in *Fortunio* (1837/1838), wobei dieser Traum in letzterem nach Paris verlagert wird. Sie werden aus der Vergangenheit wiedererweckt oder sind unsterblich, wie in *Arria Marcella* (1852), *Le Pied de Momie* (1840) oder *La Morte amoureuse* (1836), und weisen in dieser Zeitlosigkeit einen Stillstand auf, erhalten den Traum von weiblicher Schönheit.

Gleichzeitig fungieren sie als Allegorie für Kunstreflexion und künstlerische Kreativität der männlichen Subjekte. In ihren Beschreibungen werden die Figuren immer ‚transparenter‘ und durch Verweise mit Kunstwerken ersetzt: Statt als Individuen, werden sie als Vertreterinnen von Kunstobjekten und künstlerischer Ästhetik konstruiert. Schon in seiner berühmten *Préface* zu *Mademoiselle de Maupin* nutzt Gautier beispielsweise die Frau als ästhetisches Objekt als Metapher für Kunst und künstlerisches Schaffen.²¹² Im Roman selbst wird das Gefühl der

²⁰⁸ Ebd., S. 423.

²⁰⁹ von Hoff, „Performanz/Repräsentation“, S. 285.

²¹⁰ Bronfen, „Weiblichkeit und Repräsentation“, S. 428, vgl. ebd., S. 419.

²¹¹ Vgl. zu den weiteren Funktionen der extra- und intratextuellen Ebenen in *La Mille et deuxième nuit* Kapitel 3.3.2.

²¹² Vgl. Théophile Gautier, „Préface“, in: ders., *Mademoiselle de Maupin*, hg. v. Anne Geisler-Szmulewicz, S. 73-122, S. 87-88, ebenso Corinna Leister, „Ästhetizismus und Autonomie der Kunst: Grenzüberschreitung und *L'art pour l'art* in *Mademoiselle de Maupin* (1835)“, in: *Théophile Gautier: Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, hg. v. Kirsten von Hagen/Corinna Leister, Berlin 2022, S. 211-226.

„Transparenz“ aus weiblicher Perspektive selbst reflektiert, der männliche Protagonist allerdings bindet seine ästhetischen Überlegungen an den weiblichen Körper, den weiblichen Körper wiederum an ein künstlerisches Ideal.²¹³ Die literarischen Frauenfiguren fungieren in Gautiers Prosaliteratur als Mittel, Kunst und Ästhetik zu reflektieren, wie die Analysekapitel im Detail zeigen werden.

Diese Art der Repräsentation ist wiederum nur durch Performanz möglich.²¹⁴ Die Repräsentation wird performativ erzeugt und ist „abhängig von der Performanz ihres Vollzugs“.²¹⁵ Birgit Neumann bezieht sich auf Wolfgang Iser, wenn sie einen Bruch zwischen literarischer Fiktion und Referenzwelt auf Performanz zurückführt und diese beschreibt als „Negation des mimetischen Impulses, die als Riss im Kunstwerk gegenwärtig wird“.²¹⁶ Laut Iser entsteht diese „Differenz zwischen Vorgabe und Nachahmung“ mimetischer Repräsentation als Riss, „wo die Performanz dominiert“.²¹⁷ Dadurch ändert sich der Blick auf die Mimesis, wie von Hoff erläutert, die sich nicht mehr direkt auf eine Referenzwelt beziehe, sondern auf den performativen Akt und über diesen indirekt auf die Referenzwelt.²¹⁸

Die häufig metareflexiven Prosatexte Gautiers erfüllen den gleichen Zweck einer Loslösung von nachahmender Repräsentation zu Gunsten der Hervorhebung des Konstruktcharakters, der performativen Inszeniertheit von Fiktion. Darin zeigt sich die kritische Betrachtung von Realitätsnachahmung als Ziel von Kunst durch den Autor und das performative Element seiner Figurenkonstruktionen.²¹⁹ Gautier als Verfechter einer modernen, nicht mehr streng an die Mimesis als naturnahe Nachahmung gebundenen Kunst,²²⁰ nutzt diese ‚Risse‘, die Abwendung von der Referenzwelt durch die performative Funktion einer intermedialen Ästhetik (unter anderem), um alternative Identitäten zu schaffen, dadurch aber auch seine weiblichen Figuren von Individualität zu entbinden.

Die nur noch indirekte Verbindung zur Referenzwelt durch den performativen Akt wird durch die Intermedialität der vorliegenden Fälle noch erweitert, durch das, was Hempfer als

²¹³ Vgl. die Analyse zu *Mademoiselle de Maupin* in Kapitel 4.2.1.

²¹⁴ Vgl. von Hoff, „Performanz/Repräsentation“, S. 275. Von Hoff bezieht sich hier auf Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt 2001, S. 481: „Das heißt zunächst: es gibt keine Repräsentation ohne Performanz, die in jedem Falle anderen Ursprungs ist als das zu Repräsentierende.“

²¹⁵ von Hoff, „Performanz/Repräsentation“, S. 275.

²¹⁶ Birgit Neumann, „Performanz und Literatur: Vorschläge zur Konzeptualisierung der Text-Kontext-Relationen“, in: *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*, hg. v. Marion Gymnich/Birgit Neumann/Ansgar Nünning, Trier 2006, S. 87-106, S. 98.

²¹⁷ Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 500.

²¹⁸ Vgl. von Hoff, „Performanz/Repräsentation“, S. 275.

²¹⁹ Vgl. hierzu Corinna Leister, „Unzuverlässiges Erzählen und Metafiktion in Théophile Gautiers *Fortunio* (1837)“, in: *Unzuverlässiges Erzählen in den romanischen Literaturen. Historisierungen, Revisionen, Öffnungen*, hg. v. Sarah Burnautzki/Jobst Welge, Berlin 2024, S. 53-69.

²²⁰ Vgl. Henning Hufnagel, „Über Wahrheit und Lüge im innerparnassischen Sinne“, in: *Théophile Gautier: Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, hg. v. Kirsten von Hagen/Corinna Leister, Berlin 2022, S. 237-273, S. 249; von Hagen/ Leister, „Einleitung: Théophile Gautier“, S. 14.

Potenzierung der Mimesisrelation bezeichnet: Durch die intermedialen Bezüge auf bildende Kunst bezieht sich die Literatur schon auf die Referenz einer Referenz.²²¹ Die Verbindung wird durch die Notwendigkeit des performativen Akts und die damit einhergehende Brüchigkeit weiterhin distanzierter, was zu einer weiteren Entfremdung von Repräsentant*in (in diesem Fall der weiblichen Figur) und Repräsentiertem in der Referenzwelt führt. Die Repräsentation ‚realer Frauen‘ durch die weibliche Figur stellt sich als immer unwahrscheinlicher heraus und wird durch die performative Repräsentation der Kunst ersetzt.

Geht man also davon aus, dass es sich bei Repräsentation um performativ vollzogene bzw. hergestellte Zeichen handelt, würde das im vorliegenden untersuchten Fall bedeuten, dass die zahlreichen intermedialen Bezüge in Verbindung mit Weiblichkeit die Repräsentation von Kunst durch Frauenfiguren performativ herstellen. Um die Möglichkeit dieser performativen Funktion der Intermedialität zu erfassen, werden im Folgenden der Performativitätsbegriff sowie seine für die Fragestellung relevantesten Charakteristika kurz erläutert.²²² Daraufhin werden die Zusammenhänge sowie Struktur Gemeinsamkeiten von Performativität und Textualität ebenso wie von Performativität und Intermedialität zusammengefasst. Hierfür ist Nadine Stritzkes Konzept der narrativen Performativität von Relevanz, in dem sie herleitet, inwiefern Geschlechtsidentitäten, Narrativität und ästhetische Erfahrung als performative Vollzüge zu begreifen sind, folglich worin das performative Potential von Erzähltexten besteht, und bildet anschließend ein „Modell performativitätstheoretisch-funktionsgeschichtlicher Zusammenhänge“.²²³ Die vorliegende Arbeit stützt sich v.a. auf Stritzkes Erläuterungen zum allgemeinen performativen Leistungsvermögen von Literatur, allerdings kann das daraus abgeleitete Modell nicht vollständig adäquat auf die Fragestellung angewendet werden. Während die Performativität narrativer Texte eine notwendige Grundlage bildet, fokussiert die grundlegende Fragestellung der vorliegenden Arbeit jedoch letztendlich das spezielle performative Potential einer intermedialen Ästhetik, ihre Funktion in der Gestaltung von Frauenfiguren.

Die performative Konstruktion von Geschlechtsidentitäten in den behandelten Texten soll indes als Konsequenz einer medienästhetischen und medienreflexiven Schreibart betrachtet

²²¹ Vgl. Hempfer, „*Transposition d'art*“, S. 183-184 sowie Kapitel 2.1.1.

²²² Für eine ausführlichere Zusammenfassung der Debatten um den Performativitätsbegriff sowohl innerhalb der Sprachphilosophie als auch Medien- und Kulturwissenschaften vgl. Uwe Wirth, „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. v. dems., Frankfurt a. M. 2002, S. 9-60; Nadine Stritzke, *Subversive literarische Performativität. Die narrative Inszenierung von Geschlechtsidentitäten in englisch- und deutschsprachigen Gegenwartsromanen*, Trier 2011; Sybille Krämer/Marco Stahlhut, „Das ‚Performative‘ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie“, in: *Paragrana 10:1 Theorien des Performativen* (2001), S. 35-64. Fischer-Lichte fasst diese Debatten als „unterschiedlich[e] Theoriekern[e]“ zusammen (Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, 4. Aufl., Bielefeld 2021, S. 43, vgl. S. 43-52).

²²³ Stritzke, *Subversive literarische Performativität*, S. 152.

werden. Um Gautiers intermediale Ästhetik in ihrer performativen Wirkung zu erfassen, wird im Folgenden aufbauend auf dieser Grundlage einer allgemein gehaltenen Theorie von Repräsentation und des Performativen die potenzielle performative Funktion von Literatur und speziell einer intermedialen Ästhetik abgeleitet.

2.2.1. Performativitätstheorien und der literarische Text

Der Begriff der Performativität ist zurückzuführen auf John L. Austins Sprechakttheorie aus dem Bereich der Sprachphilosophie. Austin stellt zunächst die Annahme von bestimmten Sprechakten als Handlungen auf, die durch das Aussprechen erst ihre eigene Wirklichkeit generieren²²⁴ und die er als Opposition zu konstativen Aussagen als performativ bezeichnet. Austin entwickelt allerdings seine eigene Theorie im Verlauf seiner Vorlesungen weiter, indem er jegliche Sprechakte einteilt in ‚lokutionäre‘, ‚illokutionäre‘ und ‚perlokutionäre‘ Akte, womit er jeder Art Sprechen eine Handlungsdimension einräumt.²²⁵ Letztendlich lenkt Austin den Fokus darauf, „dass also das Sprechen nicht nur benennt, beschreibt und beurteilt, sondern auch erschafft, hervorbringt und konstituiert“.²²⁶

Auf Austins Theorien folgt eine „dekonstruktivistische Lektüre“ durch Derrida,²²⁷ in der er Austins Ausschluss des „parasitären“ Zitats aus seinen Überlegungen zu widerlegen sucht. Während für Austin Literatur und Theater explizit nicht als performative Sprechakte fungieren können, da sie Sprache ‚parasitär‘ und ‚nicht-ernsthaft‘ verwenden, betont Derrida vor allem die Notwendigkeit der Wiederholung und Zitathaftigkeit von Zeichen für eine performative Wirkung. Obwohl Austin die Konventionalität als notwendiges Charakteristikum echter Performativa betont, erkennt er nicht die von Derrida aufgeführte Notwendigkeit der Zitierfähigkeit eben jener Zeichen, um sie überhaupt als Konvention zu etablieren. Unter Annahme, dass Zeichen wiederholbar sein müssen, um als Konvention zu wirken, erhalten sie eben die Zitathaftigkeit, die Austin als ‚parasitär‘ einordnet. Die Unterscheidung in ‚normale‘ und ‚parasitäre‘ (d.h. fiktionale) performative Äußerungen anhand ihrer Zitathaftigkeit wird

²²⁴ Besonders anschaulich sind Austins Beispiele aus der ersten Vorlesung, „ich taufe [...]“, „ich vermache [...]“ oder „ich wette [...]“ (John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*, 2. Aufl. Stuttgart 1979, S. 28-29).

²²⁵ Vgl. Sybille Krämer, „Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Asthetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen“, in: *Performativität und Medialität*, hg. v. ders., München: 2004, S. 13-32, S. 14; Stritzke, *Subversive literarische Performativität*, S. 44. Für Austins Überlegungen zu performativen Sprechakten vgl., Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*; John L. Austin „Performative Äußerungen“, in: ders. *Gesammelte philosophische Aufsätze*, hg. v. Joachim Schulte, Stuttgart 1986, S. 305-327.

²²⁶ Krämer, „Performativität und ‚Medialität‘“, S. 14.

²²⁷ Ebd., S. 16.

damit als arbiträr entlarvt.²²⁸ Diese Erkenntnis der Iterabilität performativer Äußerungen stellt die relevanteste Weiterentwicklung für die kulturwissenschaftlichen und vor allem gender-theoretischen Theorien dar.²²⁹

Es kommt letztendlich zu einer Übertragung des Performativitätskonzepts auf kulturwissenschaftliche Ansätze und Fragestellungen, die mit einem erweiterten Verständnis von Kultur nicht nur als Text, sondern als performativer Prozess und Konstruktion einhergeht. Dieser ‚performative turn‘ rückt „vor allem die Materialität, Medialität und interaktive Prozesshaftigkeit kultureller Prozesse in das Blickfeld“.²³⁰ Während die ‚Kultur als Text‘-Metapher folglich die statische materielle Seite von Kultur in den Vordergrund rückt, liegt der Fokus einer performativitätstheoretischen Auffassung von Kultur auf der Prozesshaftigkeit und Dynamik des Begriffs, wobei diese Betrachtungsweisen nicht als sich ausschließende Konzepte, sondern als produktives Spannungsverhältnis zu begreifen sind.²³¹

In diesem Kontext entstehen auch performativitätstheoretische Gendertheorien. Diese verstehen Geschlechtsidentitäten als „Resultate performativer Akte“ und „zugleich als individuellen Ausdruck persönlicher Identitäten“.²³² Sie legen den Fokus auf „Prozesshaftigkeit, Handlungsvollzug, Wiederholung und Zitathaftigkeit“ in der Konstruktion von Geschlechtsidentitäten,²³³ statt diese als statisch und gegeben anzunehmen. Der Blick richtet sich damit darauf, wie sich Geschlechtsidentitäten ausbilden und geformt werden, und negiert die Annahme von „natürlichen“ Geschlechtsidentitäten und Geschlechterrollen. Die wohl einflussreichste Vertreterin dieser Theorien ist Judith Butler, die Performativität als zitierende Praxis begreift: „[...] performativity must be understood not as a singular or deliberate ‚act,‘ but, rather, as the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names.“²³⁴ Die Performativität von Geschlechtsidentitäten beschreibt damit immer wiederholte Akte, die Geschlechtsidentität und den jeweiligen Diskurs

²²⁸ Vgl. James Loxley, *Performativity*, London 2007, S. 74-75.

²²⁹ Vgl. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, S. 43-44; Jacques Derrida, „signature événement contexte“, in: ders. *Marges de la philosophie*, Paris 1972, S. 365-393, besonders S. 381; Krämer, „Performativität“ und „Medialität“, S. 16; Wirth, „Der Performanzbegriff“, S. 18-21. So beruft sich bspw. auch Judith Butler auf Derrida (vgl. Judith Butler, *Bodies that matter*, New York/London 1993, S. 13).

²³⁰ Fischer-Lichte, „Vom ‚Text‘ zur ‚Performance‘“, S. 111.

²³¹ Für das Spannungsverhältnis zwischen ‚Kultur als Text‘ und ‚Kultur als Performance‘ vgl. Erika Fischer-Lichte, „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. v. Uwe Wirth, Frankfurt a. M. 2002, S. 277-300, S. 293; Fischer-Lichte, „Vom ‚Text‘ zur ‚Performance‘“, S. 111-112; Stritzke, *Subversive literarische Performativität*, S. 35-38.

²³² Stritzke, *Subversive literarische Performativität*, S. 57.

²³³ Arbeitsgruppe Gender, „Begehrende Körper und verkörpertes Begehren. Interdisziplinäre Studien zu Performativität und gender“, in: *Paragrana 13:1 Praktiken des Performativen* (2004), S. 251-309, S. 253.

²³⁴ Butler, *Bodies that matter*, S. 2. Für eine Erläuterung der Relevanz von Zitathaftigkeit und Konvention vgl. ebenso ihre Ausführungen in ebd., S. 224-225, S. 12-16. Für eine Zusammenfassung der Theorien Butlers im Kontext der Performativitätsdebatte verschiedener Disziplinen vgl. Krämer/Stahlhut, „Das ‚Performative‘“, S. 45-55.

benennen und damit gleichzeitig erzeugen. Hierfür beruft sich Butler folglich wiederum auf Derridas Merkmale der Performativität der Iterabilität und Zitathaftigkeit, auch wenn sie diese nicht in ihrer Gesamtheit übernimmt.²³⁵ Gerade in der Wiederholbarkeit eines performativen Aktes sieht Butler seine „vulnerability“, die Möglichkeit, mit dem Kontext auch die Bedeutung eines Aktes zu ändern, entgegen der Konvention zu handeln und damit eine „resignification“ zu erreichen.²³⁶

Trotz der verschiedenen Verwendungen und Akzentuierungen des Performativitätsbegriffs durch die verschiedenen Disziplinen,²³⁷ werden ihm doch stets ähnliche Eigenschaften zugewiesen, die immer wieder vertreten sind und die Grundlage des Performativen bilden. Fischer-Lichte definiert performative Akte kurz als: „bestimmte symbolische Handlungen, die nicht etwas Vorgegebenes ausdrücken oder repräsentieren, sondern diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen“.²³⁸ Diese Beschreibung verweist auf die zentralen Eigenschaften der Performativität, die „Selbstbezüglichkeit von Handlungen und ihre wirklichkeitskonstituierende Kraft“,²³⁹ die sich allerdings je nach Disziplin auf unterschiedliche Weise ausdrücken können. Des Weiteren bildet die Prozesshaftigkeit ein wichtiges Element der Performativität, die als „offene[r] Prozess der Produktion und Rezeption“ verstanden wird.²⁴⁰ Dieser Prozess beinhaltet die Achsen des *Aufführens* und des *Ausführens*, anhand derer performative Akte konzipiert sind und die damit weiterhin zentrale Charakteristika des Performativen darstellen. Die sprachlichen Zeichen stellen dar, bringen den Text hervor und führen damit auf, ihr sprachlicher Vollzug fungiert als Ausführung.²⁴¹

Es stellt sich an dieser Stelle die Frage, inwiefern kulturwissenschaftliche performativitätstheoretische Ansätze auf narrative Texte übertragbar sind, und in welchem

²³⁵ Vgl. Butler, *Bodies that matter*, S. 13; Klaus W. Hempfer, „Performance, Performanz, Performativität. Einige Unterscheidungen zur Ausdifferenzierung eines Theoriefeldes“, in: *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, hg. v. dems./Jörg Volbers, Bielefeld 2011, S. 13-41, S. 36; Loxley, *Performativity*, S. 124: „The terms are of course borrowed from Derrida. Butler does not, however, take over the Derridean account of iterability wholesale; in fact, as we shall see, she finds it wanting as an account of the political possibilities of the performative.“

²³⁶ Vgl. für eine Zusammenfassung von Butlers Auffassung von ‚citationality‘ und ‚resignification‘ auch in ihren späteren Werken Loxley, *Performativity*, S. 124-135.

²³⁷ So beschreibt Fischer-Lichte: „Der Begriff des Performativen, der in allen diesen Fällen vorausgesetzt bzw. zugrunde gelegt wird, ist dabei durchaus verschieden akzentuiert: Während bei Austin der Begriff des Performativen durch die Funktionen der Wirklichkeitskonstitution und der Selbstreferentialität bestimmt ist [...], steht bei Singer der Aspekt der Aufführung im Vordergrund, die wir in Ritualen und Zeremonien sozusagen nur beobachten können. Barthes dagegen geht es darum, den bis dahin eher statisch bestimmten Textbegriff in sich zu dynamisieren und damit für die Entdeckung des Performativen zu öffnen. [...] Im ‚untitled event‘ tritt zu diesen drei verschiedenen Begriffsabschattungen von Performativität noch eine vierte hinzu. Es ist performativ im Sinne ästhetischer Praktiken von *performance* als Inszenierung [...]“ (Fischer-Lichte, „Grenzgänge und Tauschhandel“, S. 291).

²³⁸ Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 44.

²³⁹ Ebd., S. 35.

²⁴⁰ Stritzke, *Subversive literarische Performativität*, S. 38.

²⁴¹ Vgl. Wirth, „Der Performanzbegriff“, S. 42, Stritzke, *Subversive literarische Performativität*, S. 101.

Verhältnis Performativität und Textualität, genauer Literatur stehen. In den verschiedenen Abhandlungen zeigt sich, dass die Annahme von performativem Potential von Literatur häufig um die Frage kreist, was als Wirklichkeitskonstitution aufgefasst werden kann. Culler vertritt hier eine sehr weit gefasste Position, indem er Literatur einen generell performativen Charakter zuschreibt, da sie durch ihre imaginären Welten automatisch Bezug herstellt auf eine selbst konstituierte Wirklichkeit.²⁴² Diese Auffassung von Performativität als der Literatur inhärente Eigenschaft steht einem engeren Verständnis gegenüber, das Performativität in der Literatur bestimmten Gattungen und Schreibweisen zuschreibt.²⁴³ Im Falle der vorliegenden Fragestellung ist auch hier, ähnlich wie bei der weiten Definition von Intermedialität, die Auffassung von Performativität als Eigenschaft jeglicher Literatur weniger produktiv für die Analyse. Trotz der Annahme eines generellen performativen Potentials von Literatur schränkt die Fragestellung die untersuchten Elemente dennoch ein und legt den Fokus auf das performative Potential einer bestimmten Schreibweise, nämlich die Häufung intermedialer Bezüge.

Die Performativität von Erzähltexten zeigt sich auf zwei Ebenen, zum einen bei der literarischen Sinnkonstitution, zum anderen in ihrer Wirkung auf die außertextuelle Wirklichkeit.²⁴⁴ Stritzke erläutert anhand des Wechselverhältnisses von Syntagma und Paradigma die auch von Derrida beschriebene dynamische Sinnkonstitution, die literarische Texte durch „gezielte inhaltliche und sprachliche (De)Kontextualisierung“ erzielen können.²⁴⁵ Ähnlich deutet auch Butler das subversive Potential an, die Umdeutung oder ‚resignification‘,

²⁴² Vgl. Jonathan Culler, „Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative“, in: *Poetics Today* 21:3 (2000), S. 503-519, S. 506-507.

²⁴³ Vgl. Bernd Häsner/Henning S. Hufnagel/Irmgard Maassen/Anita Traninger, „Text und Performativität“, in: *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, hg. v. Klaus W. Hempfer/Jörg Volbers, Bielefeld 2011, S. 69-96, S. 81, S. 77-78, wobei Häsner et al. das weit gefasste Verständnis von Performativität ablehnen: „Zwar erscheint es sinnvoll, die wirklichkeitsstiftende Kraft des Konzeptuellen zu unterstreichen, jedoch wird gleichzeitig der Begriff des Performativen überstrapaziert, wenn er für alle ‚ways of worldmaking‘ eintreten soll.“ (ebd., S. 78).

²⁴⁴ So bemerken Häsner/Hufnagel et al.: „Denn dass Texte in komplexer Weise auf die außertextuelle Welt einwirken und sie verändern können, wäre in der Tat keine neue Erkenntnis, die sich erst im Fokus des Performativitätsparadigmas erschlossen hätte.“ („Text und Performativität“, S. 71). Vgl. außerdem Stritzke, *Subversive literarische Performativität*, S. 129.

²⁴⁵ Stritzke, *Subversive literarische Performativität*, S. 76; vgl. ebenso S. 105-110; Jacques Derrida, „signature événement contexte“, S. 377: „on peut toujours prélever un syntagme écrit hors de l’enchaînement dans lequel il est pris ou donné, sans lui faire perdre toute possibilité de fonctionnement, sinon toute possibilité de ‚communication‘, précisément. On peut éventuellement lui en reconnaître d’autres en l’inscrivant ou en le greffant dans d’autres chaînes.“ (Herv. i. Orig.); vgl. Wirth, „Der Performanzbegriff“, S. 19 ebenso für eine ausführlichere Erläuterung der Debatte um den Performativitätsbegriff zwischen Sprachphilosophie und Dekonstruktion, S. 10-25. Birgit Neumann erläutert diese (De-)Kontextualisierung als ‚Neustrukturierung von Konventionen‘ in ihrem Versuch, Literatur in näherer Anlehnung an Austins Performativitätsbegriff als performativen Sprechakt zu begreifen: „Durch ihre literarische Neustrukturierung werden kulturell geltende Konventionen zum Gegenstand der Wahrnehmung und damit hinterfragbar gemacht. Im Gegensatz zu den regelorientierten Performativa sind fiktionale Werke also nicht primär auf die Konventionalisierung kulturellen Wissens angelegt. Indem sie Habitualisiertes neu perspektivieren, können sie vielmehr zu Bedingung der Möglichkeit von kulturellem Wandel werden.“ (Neumann, „Performanz und Literatur“, S. 92) Damit erfasst sie gleichzeitig ebenso das von Stritzke aufgezeigte ‚subversive Potential‘.

die durch die Wiederholbarkeit eines performativen Akts in einem neuen Kontext entstehen kann: „The task is not whether to repeat, but how to repeat or, indeed, to repeat and, through a radical proliferation of gender, to displace the very gender norms that enable the repetition itself.“²⁴⁶

Mit dieser dynamischen Sinnkonstitution von Texten, mit der Entstehung neuer und erweiterter Bedeutungen, der Polyvalenz literarischer Texte geht wiederum Liminalität als Eigenschaft einher, worin sich das performative Potential literarischer Texte zeigt:

Wenn die grundsätzliche Mehrdeutigkeit als ein Faktum narrativer Sprachpraxis angenommen wird, dann ist literarische Sprache im Gegensatz zu anderen Sprachpraktiken liminal, weil das Moment der Bedeutungsoffenheit [...] in dieser Sprachpraxis nicht nur angelegt ist, sondern auch eine sprachpraktische Konstante darstellt.²⁴⁷

Im Falle der Intermedialität und ihrer performativen Wirkung führt die Rekontextualisierung der bildenden Kunst in einen literarischen und geschlechtlich kodierten Kontext zur Überführung von Frauenfiguren in die Kunst, wie die vorliegenden Analysen zeigen.²⁴⁸ Die Polyvalenz und Liminalität des literarischen Texts wird genutzt, um Frauenfiguren und Weiblichkeit als Kunstwerke zu kodieren. Die durch den mimetischen Bruch entstandene Leerstelle wird mit dem Abstraktum ‚Kunst‘ gefüllt, die Frauenfigur damit performativ zu ihrer Repräsentation.

Die Eigenschaft der Wirklichkeitskonstitution als Leistungsvermögen narrativer Texte stellt die zweite Ebene dar, auf der sie performativ wirken. Sie entsteht durch die Möglichkeit der Konstruktion immer neuer Wirklichkeitsmodelle, in denen neue Darstellungsweisen erprobt werden können.²⁴⁹ „Fiktionale Weltentwürfe“ und die dadurch besonders geforderte Imagination spielen eine besondere Rolle in der Literatur, in der es (in den meisten Fällen) keine visuelle oder sinnliche Unterstützung gibt.²⁵⁰

Der wirklichkeitskonstitutive Charakter von Erzählliteratur drückt sich ebenso in ihrer Einflussnahme auf die Sinngestaltung der außerliterarischen Welt aus,²⁵¹ die sich vor allem in der Rezeption von Literatur als liminale Schwellenerfahrung ausdrückt. Die Relevanz der

²⁴⁶ Judith Butler, *Gender Trouble*, New York/London 2010, S. 202-203; vgl. Loxley, *Performativity*, S. 127.

²⁴⁷ Stritzke, *Subversive literarische Performativität*, S. 111. Liminalität als Eigenschaft der Rezeption literarischer Texte merkt auch Fischer-Lichte an (*Performativität*, S. 165, S. 169.).

²⁴⁸ Dieses Vorgehen wird u.a. in Kapitel 3.2.1 ausführlich erläutert.

²⁴⁹ Vgl. Culler, „Philosophy and Literature“, S. 506-507; Stritzke, *Subversive literarische Performativität*, S. 130.

²⁵⁰ „[...] ist es eine Besonderheit der erzählenden Literatur, dass die dargestellten Welten im Leseprozess eine Vorstellung bleiben. Die Imagination selbst ist also ebenfalls ein performativer Akt, der zwar durch sprachliche Zeichen initiiert wird, aber in seiner Fähigkeit, in der Vorstellungswelt der Rezipienten und Rezipientinnen Bilder und Emotionen zu entwickeln, deutlich über rein sprachliche Performativität hinausgeht.“ (Stritzke, *Subversive literarische Performativität*, S. 122).

²⁵¹ Vgl. Culler, „Philosophy and Literature“, S. 516-517; Neumann, „Performanz und Literatur“, S. 92; vgl. Stritzke, *Subversive literarische Performativität*, S. 56. Stritzke führt in Kapitel II 1.2.2 ausführlich die Zusammenführung semiotischer Thesen mit performativitätstheoretischen aus, die diese Annahme unterstützen (vgl. ebd., S. 100-117).

Rezeption zeichnet sich ebenso bei Culler und Iser ab; Fischer-Lichte fasst zusammen: „Wenn von der Performativität literarischer Texte gehandelt werden soll, muss daher vom Akt des Lesens ausgegangen werden.“²⁵² Stritzke beschreibt die Rezeption literarischer Erzähltexte als Realisierung einer ästhetischen Erfahrung, zu deren spezifischen Merkmalen u.a. die Bereitschaft zum Wandel innerer Überzeugungen, die Polyvalenz der Literatur, die Wiederholbarkeit des Lektüreprozesse sowie der private Vollzug der Rezeption zählen.²⁵³ Durch diese Eigenschaften gestaltet sich die Bedeutungsgenerierung des Erzähltextes als dynamischer Prozess, der das ästhetische Erleben als Transformationserfahrung erscheinen lässt und damit ebenso außerliterarische Bedeutung generiert: „Insofern Literatur etwas mit dem Leser und durch dessen Vermittlung mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit *tut*, können wir daher von Literatur als Akt, von der Performativität von Literatur sprechen“.²⁵⁴

Diese zwei Ebenen der Wirklichkeitskonstitution, der literarischen Bedeutungsgenerierung und Rezeptionserfahrung, beschreiben ein sich gegenseitig prägendes Wechselverhältnis: das „Wechselverhältnis zwischen innerliterarischer performativer Inszenierung und außerliterarischer Rezeption“, das „selbst wiederum performativ geprägt ist.“²⁵⁵ Auch Birgit Neumann folgert aus der ‚Neuperspektivierung‘ von Konventionen eine Wirkung auf die extraliterarische Wirklichkeit, begreift diese allerdings wiederum in Rückgriff auf Austin als „illokutionäre Kraft“:

Bei entsprechender rezipientenseitiger Aktualisierung kann sie auch auf die extraliterarische Wirklichkeit zurückwirken und zur aktiv gestaltenden Kraft innerhalb der kulturellen Sinnwelt werden. Literatur vermittelt zwischen präexistenten Konventionen einerseits und deren möglicher Neuperspektivierung und Veränderung durch die illokutionäre Kraft der fiktionalen Rede andererseits.²⁵⁶

Auch die geforderte Eigenschaft der Selbstreferentialität erfüllt sich in literarischen Texten durch den Fokus auf Poetizität in literarischer Kommunikation nach dem Kommunikationsmodell von Jakobson.²⁵⁷ Stritzke beleuchtet auch diese Funktion, indem sie

²⁵² Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 163; Culler und Iser sprechen jeweils von „literature as act“ respektive „Akt des Lesens“ (vgl. Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 163; Culler, „Philosophy and Literature“, S. 507; Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, München 1976).

²⁵³ Vgl. Stritzke, *Subversive literarische Performativität*, S. 123

²⁵⁴ Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 171. Vgl. für eine ausführliche Erläuterung der performativen Eigenschaften des Rezeptionsprozesses literarischer Erzähltexte besonders Stritzkes Kapitel „Modellierung performativer Wirkungsästhetik literarischer Erzähltexte“ (Stritzke, *Subversive literarische Performativität*, S. 118-129). Auch Culler beschreibt diesen Transformationsprozess durch die Rezeption: „If a novel happens, it does so because, in its singularity, it inspires a passion that gives life to these forms, in acts of reading and recollection, repeating its inflection of the conventions of the novel and, perhaps, effecting an alteration in the norms or the forms through which readers go on to confront the world.“ (Culler, „Philosophy and Literature“, S. 516-517).

²⁵⁵ Stritzke, *Subversive literarische Performativität*, S. 129.

²⁵⁶ Neumann, „Performanz und Literatur“, S. 93.

²⁵⁷ Vgl. Stritzke, *Subversive literarische Performativität*, S. 103; Uwe Wirth plädiert gegen eine Gleichsetzung der Selbstreferentialität literarischer Texte und der expliziter Performativa (vgl. Wirth, „Der Performanzbegriff“, S. 26-27), beschränkt sich in seiner Argumentation allerdings auf Sprechakttheorien. Beachtet man jedoch den Text als kulturelles Produkt und die kulturwissenschaftlichen Erweiterungen der

den Fokus auf der paradigmatischen Auswahl statt auf syntagmatischer Anordnung der literarischen Sprache herausstellt, die ebenfalls (wie die (De)Kontextualisierung) zu Polyvalenz und einer größeren Bedeutung der poetischen Funktion führt und damit Literatur als inhärent selbstreferentiell auszeichnet.²⁵⁸

Als eine spezielle performative Leistung, die in literarischen Texten vorliegen kann, soll auch die performative Rahmung genannt werden, da in Gautiers Prosa gerade durch die intermedialen Bezüge auf bildende Kunst, aber auch durch Metafiktion, Intertextualität und Rahmenhandlungen dieses Phänomen vermehrt auftritt. Wirth beschreibt im Hinblick auf Hypertextualität die performative Funktion der ‚Rahmung‘: die Bezugnahme eines ‚Außen‘ auf ‚das Innere‘, den durch doppelte und wechselnde Rahmungen letztendlich dynamischen performativen „Rahmungsprozeß“.²⁵⁹ Das Performative entsteht in diesem Zusammenhang durch das „Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“.²⁶⁰ Die Rahmungen finden sich laut Wirth sowohl in digitalen Hypertexten, aber auch aus medientheoretischer Sicht in den technischen Rahmenbedingungen eines Mediums sowie aus literaturwissenschaftlicher Sicht gekoppelt „mit den *peri-* und *paratextuellen* Operationen des Einleitens und Kommentierens“.²⁶¹

Für Gautiers Prosatexte bedeutet dies, dass vor allem die verstärkte Verwendung von Metafiktion, wie bspw. in *Fortunio*, als Kommentierung des Erzählvorgangs einen interpretatorischen Rahmen bildet und damit performativ die Bedeutungsgenerierung beeinflusst.²⁶² Ebenso ordnen häufiger auftretende Rahmenhandlungen, so in *La mille et deuxième nuit* oder *La morte amoureuse*, die intratextuelle Handlung ein und entfalten hierbei

Performativitätstheorien, bezieht sich die literarische Selbstreferentialität ebenso auf ihre selbst erschaffene Welt. Damit trifft auf die Literatur das gleiche zu, was Wirth für die expliziten Performativa formuliert: „[...] daß die Selbstreferentialität expliziter Performativa nur unter der Voraussetzung zustande kommt, daß die Beschreibung der Handlung durch das entsprechende Wort und der Handlungsvollzug durch das Äußern des entsprechenden Wortes zusammenwirken.“ (Wirth, „Der Performanzbegriff“, S. 27). Stritzke weist in ihrer Argumentation der Bedeutungsgenerierung narrativer Sprachpraxis sehr überzeugend nach, dass „[sic] die] Selbstreferentialität literarischer Sprache [...] systemlogisch aus den grundsätzlichen Möglichkeiten sprachlicher Verknüpfungen [ergibt], die sich entlang einer jeweils konkret realisierten syntagmatischen Anordnung von sprachlichen Zeichen (Achse der Kombination) und einer paradigmatischen Auswahl potentieller Realisierungsalternativen (Achse der Selektion) organisieren.“ (Stritzke, *Subversive literarische Performativität*, S. 104). Daraus folgt, dass die poetische Sprachfunktion und die Selbstreferentialität literarischer Sprache *nicht* ausschließlich implizieren, „daß sich an der Struktur der sprachlichen Beschreibung das zeigt, was beschrieben wird“ (Wirth, „Der Performanzbegriff“, S. 27), sondern eng verbunden sind mit ihrer bedeutungs- und wirklichkeitskonstituierenden Funktion.

²⁵⁸ Vgl. Stritzke, *Subversive literarische Performativität*, S. 102-105.

²⁵⁹ Uwe Wirth, „Performative Rahmung, parergonale Indexikalität. Verknüpfendes Schreiben zwischen Herausgeberschaft und Hypertextualität“, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. v. dems., Frankfurt a. M. 2002, S. 403-433, S. 408; vgl. außerdem S. 406-409, S. 413. Vgl. ebenso Kirsten von Hagen, *Inszenierte Alterität*, München 2009, S. 26.

²⁶⁰ Wirth, „Performative Rahmung“, S. 422.

²⁶¹ Ebd., S. 404; vgl. ebenso S. 404-405.

²⁶² Vgl. zur Metafiktion in *Fortunio* Leister, „Unzuverlässiges Erzählen und Metafiktion“; Kirsten von Hagen, „Von gespitzter Feder und durchgehenden Pferden – Schreiben zwischen Disziplin und Digression“, in: *Théophile Gautier: Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, hg. v. Kirsten von Hagen/Corinna Leister, Berlin 2022, S. 275-299, S. 286-288.

eine performative Wirkung. Die intertextuellen Verweise auf der Extradiegese von *La mille et deuxième nuit* bilden im übertragenen Sinne ein Äquivalent zu digitalen Links, sind sie doch ebenfalls als Verknüpfungen und Querverweise zu anderen Texten zu lesen.²⁶³ Die Erzählung zur magischen Wirkung von Poesie erhält erst durch die Rahmenhandlung und ihre Reflexion zum zeitgenössischen Literaturbetrieb eine erweiterte kritische Einordnung.

Diese performative Funktion von Rahmungen zeigt damit bereits Wechselwirkungen mit Intertextualität.²⁶⁴ Wie das folgende Unterkapitel näher erfassen wird, zeichnen sich diese Überschneidungen auch im Fall der Intermedialität ab. Ebenso wie die Intertextualität kann Intermedialität, indem sie Szenen und Figuren auf inszenierende Art rahmt, eine performative Funktion erfüllen. Auch Charakteristika der Performativität im Allgemeinen, wie die Selbstreferentialität und Wirklichkeitskonstitution finden sich in ihr wieder – ähnlich zur Literatur.

2.2.2. Performative Funktion von Intermedialität

Es deutet sich also bereits an, dass eine Integration der Konzepte von Intermedialität und Performativität ebenfalls möglich ist, durch Strukturgemeinsamkeiten und zentrale Eigenschaften der Performativität, die durch die Intermedialität erfüllt werden und ihr so ein performatives Potential verleihen. Der folgende Abschnitt wird eben diese Eigenschaften erläutern, vor allem die selbstreferentielle und wirklichkeitskonstituierende Beschaffenheit intermedialer Phänomene sowie deren Folge, dass mit dieser Schreibweise die Imagination von ‚Als-ob‘-Realitäten in besonderem Maße angesprochen wird.

Stritzke erläutert bereits das performative Potential von Intertextualität, deren Argumentation lässt sich wiederum durch die Nähe der Konzepte auch auf Intermedialität übertragen.²⁶⁵ Schon intertextuelle Verweise erweitern ihre ursprüngliche Bedeutung durch ihre Re-Kontextualisierung: Die Bedeutung des alten Kontexts wird automatisch in den neuen mit eingeführt und zeigt damit „ein performatives Wirken des Intertextes in den aufnehmenden Text“,²⁶⁶ entspricht damit in gewisser Weise auch der performativen Rahmung nach Wirth. Im

²⁶³ Zur performativen Wirkung der „parergonalen Indexikalität“ (S. 422) von Verlinkungen vgl. Wirth, „Performative Rahmung“, S. 414-422.

²⁶⁴ Zu performativen Rahmung vgl. von Hagen, *Inszenierte Alterität*, S. 26-28.

²⁶⁵ Vgl. zur Entwicklung des Intermedialitätskonzepts aus dem Intertextualitätsbegriff ausführlich Marina Ortrud M. Hertrampf, *Photographie und Roman. Analyse. Form – Funktion. Intermedialität im Spannungsfeld von nouveau roman und postmoderner Ästhetik im Werk von Patrick Deville*, Bielefeld 2011, S. 25-30. In Rajewskys Typologie fällt die Intertextualität in den Bereich der ‚Intramedialität‘ (vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 12-13). Vgl. hierzu Kapitel 2.1.2.

²⁶⁶ Vgl. Stritzke, *Subversive literarische Performativität*, S. 109.

Falle der Intermedialität wird diese erweiterte Bedeutung durch die Konnotation eines Fremdmediums ergänzt, sodass stets – neben der Übertragung der individuellen Bedeutung und Konnotationen eines Kunstobjekts – Medialität und Metareflexion thematisiert und damit de- und re-kontextualisiert werden.

Christina Ljungberg stützt ihre Argumentation für eine performative Intermedialität wiederum vor allem auf die Produktion von etwas Neuem (Wirklichkeitskonstitution) und die Selbstreflexivität (Selbstreferentialität):

I will argue that these instances of intermediality are

- radically performative, as we are confronted with hybrid forms that generate something new and unique
- strongly self-reflexive, since they focus attention both on their own mode of production and on their own semiotic specificity [...]
- a highly effective communication strategy, as they give readers, viewers and listeners access to different levels of meaning.²⁶⁷

Wie bereits argumentiert wird die Eigenschaft der Wirklichkeitskonstitution bis zu einem gewissen Grad auch von literarischen Erzähltexten erfüllt, durch die Kreation von alternativen Wirklichkeitsmodellen und die außerliterarische Sinngestaltung. Ljungberg begreift hier bereits die neue Kreation in ihrem Beispiel entstanden durch Medienkombination und Medienwechsel als wirklichkeitskonstitutiv und damit performativ („hybrid forms that generate something new and unique“). Intermediale Bezüge innerhalb eines literarischen Textes verstärken dieses Charakteristikum – das alleine auch unzulänglich scheint, eine tatsächlich wirklichkeitskonstitutive Funktion zu erfüllen – allerdings noch auf einer weiteren Ebene. Besonders die verschiedenen Formen der Systemerwähnung *qua* Transposition nach Rajewsky, die durch Illusionsbildung als eine ‚Als-ob‘-Konstruktion des altermedialen Produkts funktionieren, erfüllen die bereits erläuterte Funktion der Wirklichkeitskonstitution.²⁶⁸ Der ‚Als-ob‘-Zustand dieser intermedialen Bezüge findet seine Entsprechung in der narrativen Performativität. Im Gegensatz zu Bildender Kunst und Theater sind die imaginierten Welten literarischer Texte nicht tatsächlich sinnlich wahrnehmbar. Die Imagination selbst kann allerdings als performativer Akt verstanden werden, die „fiktionalen Inszenierungen von Als-Ob-Realitäten“.²⁶⁹ Die ‚Als-ob‘-Konstruktionen der intermedialen Bezüge unterstützen die Suggestion sinnlicher Wahrnehmung, was sich durch die wirklichkeitskonstitutive Wirkung wiederum als performativer Akt darstellt. Die Imagination von Raum und Zeitlichkeit, die für diese Art der über den literarischen Text hinausgehende Wahrnehmung notwendig ist, wird

²⁶⁷ Christina Ljungberg, „Intermedial Strategies in Multimedia Art“, in: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, hg. v. Lars Elleström, Basingstoke 2010, S. 81-95, S. 83.

²⁶⁸ Vgl. hierzu die Erläuterungen in Kapitel 2.1.2.

²⁶⁹ Stritzke, *Subversive literarische Performativität*, S. 121, vgl. S. 122.

wiederum wie bereits erläutert mit den Modalitäten nach Elleström erfasst – und weist damit sowohl auf eine intermediale Funktionsweise als auch auf ein besonderes performatives Potential hin.

Wie im vorherigen Kapitel bereits ausgeführt ist außerdem die Wechselwirkung von Produktion und Rezeption und das ihr inhärente Potential zur Transformation von besonderer Relevanz für Überlegungen zum performativen Potential narrativer Texte.²⁷⁰ Auch im Bereich der Intermedialitätsforschung wurden die Forderungen nach einem Einbezug des Rezeptionsprozesses häufiger.²⁷¹ Die Ebene der Rezeption wird laut Stritzke in konkreten Einzelanalysen berücksichtigt,²⁷² in der vorliegenden Arbeit zusätzlich und im Speziellen die Rezeption intermedialer Bezüge durch das Konzept Elleströms, das Aspekte der Materialität und Rezeption vereint.²⁷³

Weiterhin wird die für performative Akte typische Selbstreflexivität, die von literarischen Texten durch ihre poetische Funktion erfüllt wird, durch Intermedialität weiter verstärkt, wie auch Ljungberg bestätigt. Dies geschieht ebenfalls durch die ästhetischen Zeichen inhärente Selbstreferentialität,²⁷⁴ allerdings ebenso durch die Blicklenkung auf die Medialität der künstlerischen Produkte, wie Irmgard Maassen bestätigt: „Performativität manifestiert sich in Grenzüberschreitungen [...] zwischen verschiedenen Medien, wenn die materielle Form nicht mehr transparent erscheint, sondern selbst thematisch wird.“²⁷⁵ Ljungberg stellt hier quasi eine Verbindung her: Die Blicklenkung auf die Medialität durch intermediale Phänomene, die, wie zuvor erwähnt, als Bedeutungserweiterung eingeordnet werden kann, führt gleichzeitig zur Steigerung der Selbstreferentialität:

Hybrid forms of art and media heighten the degree of self-referentiality: switching between or among various media not only forces its viewing or, rather, participating, audience to make comparisons among them but also exposes the particularities of the various semiotic systems that each medium embodies.²⁷⁶

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 38; S. 121 ff.; S. 125. So „beschäftigen sich performativitätstheoretisch ausgerichtete Arbeiten mit Prozesshaftigkeit, so dass weniger abgeschlossene Artefakte analysiert werden als vielmehr der offene Prozess der Produktion und Rezeption.“ (Ebd., S. 38).

²⁷¹ Vgl. Roloff, „Intermedialität und Medienanthropologie“, S. 16, S. 18; von Hagen, „Intermedialität als neues Forschungsparadigma“, S. 149, ebenso Kapitel 2.1.

²⁷² Literarische Erzähltexte „[halten] grundsätzlich ein Potential zur Emergenz [bereit], das sich aber immer erst im Akt der Rezeption realisiert und dessen Bedeutungskonkretisierungen immer nur die detaillierte Einzelanalyse aufzeigen kann.“ (Stritzke, *Subversive literarische Performativität*, S. 121).

²⁷³ Vgl. hierzu die Erläuterung in Kapitel 2.1.3.

²⁷⁴ Vgl. Ljungberg, „Intermedial Strategies in Multimedia Art“, S. 85, S. 88-94.

²⁷⁵ Vgl. Irmgard Maassen, „Text und/als/in der Performanz in der frühen Neuzeit: Thesen und Überlegungen“, in: *Paragrana 10:1 Theorien des Performativen* (2001), S. 285-302, S. 289. Auch Wirth fasst die „performative Dimension des Intermedialen“ in den „Wechselbeziehungen zwischen den spezifisch medialen Verkörperungsbedingungen“, ebenso wie in den verschiedenen Möglichkeiten eines Mediums, ein anderes zu reproduzieren. (Wirth, „Intermedialität“, S. 257).

²⁷⁶ Ljungberg, „Intermedial Strategies in Multimedia Art“, S. 90.

Es wird deutlich, dass intermediale Bezüge eine performative Funktion erfüllen können oder zumindest das performative Potential literarischer Erzähltexte verstärken. Die gleichzeitige Koppelung von Intermedialität mit geschlechtlich inszenierten Figuren im vorliegenden Korpus rekontextualisiert bildende Kunst und knüpft sie an Geschlechtsidentitäten. Besonders die intermediale Bezugnahme rückt das altermediale System, das andere Medium, in den Fokus, das eigentlich präsente mediale System tritt in den Hintergrund. Dadurch wird auf der einen Seite der Blick auf die mediale Differenz gelegt, auf der anderen Seite unterstützt diese Verschiebung im vorliegenden Fall performativ die Repräsentation von Bildender Kunst.²⁷⁷

Damit wird der Zusammenhang von Repräsentation und Performativität deutlich, ebenso wie das performative Potential von Literatur und Intermedialität im Besonderen. Es stellt sich nun die Frage nach der Funktion von Intermedialität in den vorliegenden Texten, nach der Art und Weise, wie Frauenfiguren als Repräsentationsfiguren performativ konstruiert werden. Die folgenden Analysen sollen zeigen, 1) wie die Häufung intermedialer Bezüge eine performative Funktion entfaltet, 2) wie diese wiederum die Repräsentation der Bildenden Kunst durch Frauenfiguren unterstützt und darüber hinaus performativ sowohl alternative Geschlechtsidentitäten als auch literarische Funktionen generiert und letztendlich 3) inwiefern Gautiers Prosatexte hierdurch eine medienreflexive Komponente erhalten.

²⁷⁷ Vgl. Arbeitsgruppe Medien, „Medialität‘ und ‚Performativität‘“, S. 146.

3. Gautiers Novellen – Das Spiel von Natur und Kunst

Die intermedialen Bezüge in Gautiers Werk sind mit bestimmten immer wiederkehrenden Motiven verbunden, darunter hervorstechend mit seinen Frauenfiguren. Die Bezüge verweisen eben durch diese Verbindungen nicht nur auf die bildende Kunst, sondern entfalten darüber hinaus eine übergeordnete performative Funktion. Betrachtet man Gautiers Novellen in Hinblick auf diese performative Funktion, die so häufig im Zusammenhang mit seinen Frauenfiguren auftritt, stößt man unweigerlich auf die antithetischen Dualitäten, die durch diese Verbindung entstehen und letztendlich stets auf eine Reflexion des Verhältnisses von Kunst und Natur hinauslaufen. Wolfgang Drost beschreibt die „antithèse de la vie et de l’art“,²⁷⁸ die Rivalität zwischen der lebendigen und der gemalten Frau,²⁷⁹ Marie-Claude Schapira wiederum ein „mouvement de tourniquet entre le réel et l’idéal, la nature et la culture, le désir et l’impuissance, la vie et la mort, qui structure la nouvelle“.²⁸⁰

Die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Natur findet sich ebenso in Gautiers kunsttheoretischen Schriften, die den Fokus auf die bildende Kunst legen, wieder und wird zum einen mit einer Ablehnung der möglichst exakten Nachahmung von Natur und zum anderen durch das Konzept des künstlerischen *microcosme* beantwortet, „eine in sich geschlossene subjektive Welt der Imagination“.²⁸¹ Ungeachtet des Fokus auf die bildenden Künste,²⁸² finden diese Überlegungen über die intermedialen Phänomene in Gautiers Texten immer wieder Einzug in die Literatur, verknüpfen damit die beiden Kunstformen. Durch die zahlreichen intermedialen Bezüge werden die mit ihnen assoziierten Frauenfiguren vordergründig zu Kunstwerken stilisiert und somit zur Repräsentation von Kunst. Sehr auffällig wird beispielsweise die Betrachtung Nyssias mit dem Lesen eines Gedichts verglichen (vgl. RC, S. 356),²⁸³ sowohl Gretchen als auch Nyssia posieren für ihre Geliebten und Ehemänner als Statuen. Gretchen wird hierbei sogar durch Kleidung der Madeleine aus Rubens’ Gemälde *La Descente de croix* (1612-1614) angenähert (vgl. TdO, S. 109-110; RC, S. 357-358). Abgesehen

²⁷⁸ Drost, „Une lecture de *La Toison d’or*“, S. 110.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 110-111.

²⁸⁰ Schapira, „*La Toison d’or*“, S. 38.

²⁸¹ Cenerelli, *Dichtung und Kunst*, S. 56.

²⁸² Henning Hufnagel stellt zurecht die uneingeschränkte Übertragung von Gautiers Aussagen zur bildenden Kunst auf die Literatur in Frage (vgl. „Über Wahrheit und Lüge“, S. 253-254). Der hohe Stellenwert, den die bildende Kunst durch die vorliegende Intermedialität auch in Gautiers fiktionaler Literatur erhält, rechtfertigt die Bezugnahme auf seine journalistisch-theoretischen Texte zur bildenden Kunst aus der hier angesetzten medienreflexiven Perspektive.

²⁸³ Die gleiche Analogie findet sich auch in Gautiers Gedicht „Le poème de la femme“ aus *Emaux et Camées* (vgl. David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 4). Für eine Analyse der künstlerischen Verweise innerhalb des Gedichts vgl. Peter Whyte, „Autour des références artistiques, explicites et implicites, dans *Le Poème de la femme* de Théophile Gautier“, in: *Die Kunst des Dialogs. Sprache, Literatur, Kunst im 19. Jahrhundert*, hg. v. Anne Geisler Szmulewicz/Walburga Hülk/Franz-Josef Klein/Paolo Tortonese, Heidelberg 2010, S. 543-558.

von der offensichtlichen expliziten Einzelreferenz auf Rubens, bildet Gretchen in ihrem Zuhause „une toile flamande du meilleur temps“ ab, akzentuiert durch die genaue Beschreibung des eingefangenen Lichteinfalls (TdO, S. 89). Eingeleitet mit „[f]igurez-vous“ (TdO, S. 89) werden die Lesenden buchstäblich mit einem Imperativ dazu aufgefordert, der visuellen Modalität der bildenden Kunst den Vorzug zu geben. Auch Nyssia bzw. ihr Körper wird immer wieder in Systemreferenzen mit Kunstwerken verglichen: „son corps de statue“ (RC, S. 335); den Eindruck, den sie bei Gygès hinterlässt, „comme ceux que les sculpteurs tracent sur l’ivoire“ (RC, S. 338); die Natur habe in ihr auch eine Statue modellieren wollen (vgl. RC, S. 349) und viele mehr. Sogar ihr Charakter wird mit der fast unmenschlichen Kälte und Distanziertheit der Statue angenähert:²⁸⁴ „Cependant leur expression la plus ordinaire, il faut le dire, était une chasteté désespérante, une froideur sublime, une ignorance de toute possibilité de passion humaine“ (RC, S. 352), und nach dem Verrat Candaules sagt sie sogar über sich selbst: „Un cœur d’airain habite ma poitrine de marbre“ (RC, S. 385).²⁸⁵ Wenn Romuald das erste Mal Clarimonde wahrnimmt, wird sie vor einem dunklen Hintergrund beschrieben, „se détachait sur ce fond d’ombre“, wie sie aus sich selbst zu leuchten scheint, „éclairée d’elle-même“, auf diese Systemreferenzen folgt die Aussage, dass selbst die Kunst diese Schönheit nicht abbilden kann (MA, S. 403). In ihrer Erschütterung, nachdem Romuald die Priesterweihe erhalten hat, nimmt sie sogar die Züge einer Statue an: „[...] elle devint d’une blancheur de marbre“ und „[e]lle était froide“ (MA, S. 406). Dies sind nur einige Beispiele für die verschiedenen intermedialen Bezüge, die die Beschreibungen der Frauenfiguren stets begleiten.

Blickt man über die vordergründige Funktion der Repräsentation hinaus, legt das Augenmerk auf die wiederkehrenden Motive und bezieht die Art und Weise des Verhältnisses von Natur und Kunst sowie die damit einhergehende Metareflexion in die Analyse mit ein, gewinnt die performative Funktion der Intermedialität an Relevanz, die Frauenfiguren nicht nur als Kunstwerke stilisiert, sondern über sie den Status von Kunst, Schöpfung, ihrem Verhältnis zu Natur und ihre Möglichkeiten evaluiert.

Deshalb werden im Folgenden die Handlungen der hier untersuchten Novellen kurz zusammengefasst, wobei auf die jeweiligen wiederkehrenden Motive mit besonderer Relevanz für die Analyse verwiesen wird. Die ausführlicheren Zusammenfassungen der beiden untersuchten Romane erfolgen dagegen in den jeweiligen Analysekapiteln.

²⁸⁴ Vgl. Wolfgang Drost, „Der Blick der Frau auf den Voyeur. Zu Gautiers *Roi Candaule*“, in: *Die Ästhetik des Voyeur/L’Esthétique du voyeur*, hg. v. Lydia Hartl/Yasmin Hoffmann/Walburga Hülk/Volker Roloff, Heidelberg 2003, S. 136-145, S. 139, Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 173.

²⁸⁵ Vgl. Übersfeld, „Le regard de Pygmalion“, S. 52.

1) *La Cafetière (1831)*

La Cafetière handelt von jungen Künstlern, die gemeinsam auf Reisen sind. In einer Unterkunft träumt der Protagonist nachts von Figuren, die Gemälde verlassen und einen Ball veranstalten. Hier tanzt er mit einer jungen Frau, die am Ende der Nacht, als er bereits verliebt in sie ist, stürzt und in Scherben zerbricht – offensichtlich hatte sie sich zuvor aus der zum Leben erwachten Kaffeekanne, die ihm aufgefallen ist, in eine junge Frau verwandelt, und ist am Ende der Nacht wieder als zerbrochene Kaffeekanne präsent. Er erwacht am nächsten Morgen in fremder Kleidung in seinem Zimmer. Als er gedankenverloren die *Cafetière* zeichnen möchte, zeigt das Bild das Porträt der jungen Frau, die sein Gastgeber wiederum als seine verstorbene Schwester erkennt.

Die Figuren, die Gemälden entsteigen, und die Verwandlung einer Frau aus einem Kunstwerk – hier eher ein kunsthandwerklicher Gegenstand – sind Motive, die Kunstwerke mit lebendigen Figuren verbinden, insbesondere die Figur der Frau. Zudem handelt es sich hier um eine bereits tote Frau, die während ihrer kurzen Rückkehr eine solche Anziehung im Protagonisten auslöst, dass die Unerreichbarkeit dieses Ideals ihn für immer verfolgen wird. Gleichzeitig ist diese Handlung mit der Ungewissheit von Traum und Wachsein verbunden, die sich durch mehrere von Gautiers Novellen zieht.

2) *Omphale, histoire rococo (1834)*

Auch in dieser Novelle ist der Protagonist ein junger Mann mit angehenden künstlerischen Ambitionen (er möchte Autor werden), der an einem neuen Ort auf ein lebendig gewordenes Gemälde stößt: In diesem Fall zieht er in eine Unterkunft bei seinem Onkel, in der nachts eine in einem Porträt als Omphale repräsentierte Marquise eben jenem Rahmen entsteigt und eine Affäre mit ihm beginnt. Der Protagonist durchwacht die Nächte, erlebt die Tage wie im Halbschlaf, auch hier findet sich also die Unklarheit über Traum und Wirklichkeit. Sein Onkel bemerkt die nächtlichen Geschehnisse und lässt das Gemälde fortbringen. Jahre später findet der Protagonist es wieder bei einem Trödelhändler, kann es allerdings nicht sofort mitnehmen, da er nicht genug Geld bei sich hat. Als er zurückkehrt, ist Omphale bereits an einen anderen verkauft.

Deutlich wird hier sofort die Wiederholung der einem Gemälde entstiegene Figur, die hier diesmal die Protagonistin ist. Ebenso wiederholen sich das Traum-Motiv und das der Wiedergängerin, da es sich allen Andeutungen nach bei der Marquise um eine Frau einer vergangenen Epoche handelt, die also nur noch im Gemälde lebt.

3) *La Morte amoureuse* (1836)

La Morte amoureuse ist eine junge Frau, die einen jungen Priester am Tag seiner Weihe trifft. Der Priester Romuald, der bis dahin keinen Gedanken an etwas anderes als seine kirchliche Laufbahn verschwendet hat, verzehrt sich nach der fremden Frau. Eines Nachts wird er als Priester zu ihrem Totenbett gerufen, wo er ihr einen Kuss gibt, der sie für einen Moment wieder zum Leben erwachen lässt. Sie besucht ihn daraufhin nachts und sie reisen zusammen nach Venedig. Von hier an verbringt Romuald seine Nächte als Lebemann mit Clarimonde zusammen, „träumt“ allerdings davon, wieder einfacher Landpriester zu sein. Als Priester wiederum hat er den wiederkehrenden Albtraum, mit Clarimonde ein ausschweifendes Leben in Venedig zu führen – bis er am Ende nicht mehr sicher ist, welches Leben er tatsächlich führt. Er erwischt Clarimonde dabei, wie sie ihm möglichst schmerzfrei mit Hilfe einer Nadel Blut abnimmt, um es zu trinken, während sie quasi im Selbstgespräch verdeutlicht, dass sie von niemand anderem Blut nehmen möchte, es aber braucht, um am Leben zu bleiben. Er erkennt sie damit als Vampir, schafft es aber dennoch nicht, sich von ihr zu lösen. Sein Abt, der ihn die ganze Zeit über immer wieder vor Clarimonde warnt, bringt ihn schließlich dazu, mit ihm an Clarimondes Grab zu gehen und sie nach Art der Vampire zu pfehlen. Der bereits gealterte Romuald, der der autodiegetische Erzähler der Novelle ist, gesteht am Ende noch sein anhaltendes Bedauern, sie verloren zu haben.

Eine noch gesteigerte Verwirrung von Traum und Wirklichkeit wird hier deutlich, ebenso wie das gängige Motiv der Wiedergängerin als Vampirin. Letzteres wird hier zum Teil umgedeutet: Die Blutentnahme wird zu einem fast schon liebevollen, ästhetisierten, klinischen Akt, statt einer gewaltvollen Tat.

4) *Une Nuit de Cléopâtre* (1839)

Une Nuit de Cléopâtre startet mit einer langen Einführung, die Cléopâtre auf ihrem Schiff verfolgt, in dem sie sich über ihr langweiliges Leben als Königin in einem Land voller Gräber beschwert und hierbei zahlreiche Reflexionen über Ägypten und seine Mumienkultur anbringt. Das Schiff wird außerdem von einem wagemutigen jungen Mann verfolgt, der sich Cléopâtre als einzige Frau zum Ziel gesetzt hat. Er sendet ihr noch am Abend eine Nachricht mit einem Pfeil in ihr Schlafzimmer, die nur sagt: „Je vous aime!“ und verschafft sich heimlich Zutritt zum Palast, in ihre Bäder. Als Cléopâtre am nächsten Tag ihr Bad nimmt, entdeckt sie den Eindringling und bietet ihm an, noch eine Nacht mit ihr zu verbringen, bevor er sich das Leben nimmt. Diese Nacht verbringen sie mit einem rauschenden Fest – wobei es keine Andeutungen

auf eine sexuelle Beziehung zwischen den beiden gibt –, das damit endet, dass der Protagonist Gift trinkt.

Gautier entführt seine Leser*innen hier in das Ägypten der Pharaonen, nutzt also einen fremden Raum, um (insbesondere in diesem Fall) den Hedonismus vergangener Zeiten zu inszenieren. Sein Protagonist ist wiederum auf der Suche nach einem unerreichbaren Ideal, das in Anbetracht der Schönheit Cléopâtres sowohl ein ästhetisches als auch ein hierarchisches ist; ein Motiv, das in *Mademoiselle de Maupin* besonders prominent ist.

5) *La Toison d'or* (1839)

Der Anfang von *La Toison d'or* ähnelt dem von *Mademoiselle de Maupin*: Der auf Kunst fokussierte Protagonist Tiburce sucht eine idealschöne Frau und reist hierzu nach Brüssel, da er von der Schönheit der Frauen in Rubens' Gemälden begeistert ist. Hier ist er zunächst enttäuscht, dass sein erstes Reiseziel so viel weniger schöne blonde Frauen aufweist, als von ihm erwartet. Er reist weiter nach Antwerpen, wo er *La Descente de croix* (1612-1614) betrachtet und sich in die Darstellung der Madelaine verliebt. Er beginnt bereits langsam das Bewusstsein zu verlieren, was Gemälde und was Realität ist, als er zufällig Gretchen begegnet, die aussieht wie seine Verehrte aus dem Gemälde. Er umwirbt sie und nimmt sie schließlich mit nach Paris, nachdem er bemerkt, dass seine Besessenheit mit dem Gemälde nicht endet. Gretchen erfährt, dass er die Beziehung nur auf Grund ihrer Ähnlichkeit zu einem Gemälde eingegangen ist, und konfrontiert ihn in Paris. Sie erkennt seine nicht ausgelebte künstlerische Kreativität und bietet sich ihm nackt als Modell an (wenn sie schon nicht wahrhaftig seine Geliebte ist), woraufhin er sie malt und in diesem Prozess seine Obsession mit der gemalten Madelaine verliert. Die Novelle endet als einige der wenigen mit einer Ehe.

Wenn in dieser Novelle auch die Frauenfiguren nicht in der gleichen Manier wie die der fantastischen Novellen den Gemälden entsteigen, erscheinen die gemalten Frauen Tiburce in (Tag-)Träumen und Visionen als lebendige Frauen. Gemeinsam mit der direkten Verbindung von Gretchen und dem Gemälde, seiner Inszenierung ihres Körpers nach der Vorlage, wird die Konstruktion der Frauenfigur zum Kunstwerk hier besonders deutlich. Er ist außerdem ein weiterer Protagonist auf der Suche nach einem ästhetischen Ideal, das er in einer Frau verwirklicht sucht.

6) *Le Pied de momie* (1840)

Der Protagonist dieser Novelle erstet einen Mumienfuß als Briefbeschwerer. Dessen ursprüngliche Besitzerin, die ägyptische Prinzessin Hermonthis, taucht daraufhin nachts in

seinem Schlafzimmer auf, auf der Suche nach ihrem Fuß. Er überlässt ihn ihr großzügig, woraufhin sie ihn in das ägyptische Totenreich zu ihrem Vater führt. Als Dank dafür, dass er ihr ihren Fuß wiedergegeben hat, bittet er um ihre Hand. Der Vater lehnt allerdings humorvoll aufgrund des Altersunterschieds ab, woraufhin der Protagonist in seinem eigenen Schlafzimmer von einem Freund geweckt wird. Anstelle des Fußes findet er auf seinem Schreibtisch allerdings die Kette, die Hermonthis in der Nacht (oder in seinem Traum?) dort hinterlassen hat.

Das Motiv der Wiedergängerin wird hier über die Mumie fortgeführt, ein Thema, das Gautier auch außerhalb seiner fiktionalen Texte beschäftigt hat. Erneut findet sich der Protagonist in einem fremden Raum und gleichzeitig einer fremden Zeit wieder, auch die Unklarheit über Traum und Realität ist bereits bekannt. Die Metamorphose von dem statuenähnlichen Mumienfuß zur lebendigen Frau kann wiederum als eine Abwandlung des verwandelten Kunstwerks gelesen werden.

7) *La Mille et deuxième nuit* (1842)

In der Rahmenhandlung von *La Mille et deuxième nuit* bitten Scheherazade und ihre Schwester den autodiegetisch-extradiegetischen Erzähler um eine Geschichte, „quelque feuilleton, quelque nouvelle“ (MDN, S. 231), da ihre Ideen versiegt sind und sie entgegen der falschen Darstellung Gallands weiterhin den Sultan unterhalten muss, um ihr Leben zu retten. Die intradiegetische Handlung, die er daraufhin erzählt, handelt von einem Dichter in Kairo, Mahmoud-Ben-Ahmed, der es sich zum Ziel gesetzt hat, nur eine Prinzessin oder eine Peri zu heiraten. Er erhascht durch einen Spalt im Vorhang einer Kutsche einen Blick auf die Prinzessin Ayesha und verliebt sich auf der Stelle in sie. Er trifft Ayesha zufällig in einem Laden wieder, wo er sie trotz Verschleierung an ihrem einen freien Auge erkennt. Hier gesteht er ihr seine Liebe und überreicht ihr ein Gedicht, das er für sie verfasst hat. Da ihr das Gedicht zu gefallen scheint, weist sie ihn zweideutig darauf hin, dass sie sich häufiger in diesem Laden aufhält. In dieser Nacht versteckt sich die geflohene Sklavin Leila vor ihren Verfolgern Mahmoud-Ben-Ahmeds Dachterrasse, woraufhin er sie als seine Sklavin aufnimmt.

Er begegnet Ayesha ein weiteres Mal in dem Geschäft, wo sie sich für ein Treffen verabreden. Bei diesem liest er ihr erneut ein Gedicht vor, von dem er allerdings selbst so sehr eingenommen ist, dass er nicht bemerkt, wie sich seine Angebotete vor seinen Augen in eine Péri verwandelt. Ayesha schickt ihn daraufhin weg, da er zu fokussiert auf seine eigene Kunst nicht erkannte, was vor seinen Augen lag. Er zieht sich von Liebeskummer geplagt in sein Haus zurück, wo Leyla versucht, ihn aufzumuntern. An seinem Kummer verzweifelnd gesteht sie

ihm wiederum ihre Liebe und fragt ihn, ob sie nicht jemandem ähnlich sehe. Endlich erkennt Mahmoud-Ben-Ahmed die Ähnlichkeit der beiden Frauen und Leila gibt zu erkennen, dass sie nicht nur die gleiche Person, sondern auch eine Péri ist. Auf der extradiegetischen Ebene berichtet der Erzähler zum Schluss, dass Bekannte von ihm von einer Verrückten in Bagdad berichteten, die sich für Dinarzade hielt und immer wieder nach einer Geschichte fragt, um sich dann mit einem mit Blut befleckten Taschentuch die Tränen abzuwischen. Der Erzähler vermutet zum Schluss, dass die Novelle nicht ausgereicht hat, Scheherazades Leben zu retten.

In dieser Novelle ist der intertextuelle Bezug zu Tausendundeine Nacht noch wesentlich hervorstechender als die intermedialen Verflechtungen und so betreffen auch die Metareflexionen, die über die extradiegetische Handlung sowie die beiden männlichen Figuren – den Erzähler und den Dichter – geführt werden, vor allem den Literaturbetrieb. Die intradiegetische Handlung thematisiert Kairo als fremden Ort und führt gleichzeitig in ein Märchen. Die Suche des Protagonisten bezieht sich hier nicht mehr auf ein rein ästhetisches Ideal, sondern der nach einer Prinzessin oder einem magischen Wesen – das unerreichbare Ideal der Märchenwelt.

8) *Le Roi Candaule (1844)*

Le Roi Candaule beginnt mit einer ausführlichen Einleitung über den Einzug der langerwarteten Königin Nyssia in die Stadt aus Sicht der dortigen Bewohner*innen, von deren Schönheit alle gehört haben, sich allerdings aufgrund ihrer Verschleierung nicht davon überzeugen können. In einer Analepse wird berichtet, wie Gygès Nyssia zuvor zufällig unverschleiert begegnet ist und sich sofort in ihre übernatürliche Schönheit verliebt hat, die sonst nur ihr jetziger Ehemann erblickt hat. Ihr neuer Mann Candaule wiederum ist so stolz auf die Schönheit seiner Frau, dass er es als Künstler, Kunstliebhaber und Ästhet nicht ertragen kann, sie mit niemandem zu teilen. Er überzeugt darum Gygès, sich in seinem Schlafgemach zu verstecken, sodass er Nyssia beim Entkleiden beobachten kann. Nyssia erwischt ihn allerdings bei dieser Aktion, lässt sich aber nichts anmerken und konfrontiert ihn erst am nächsten Tag. In ihrem Schamgefühl und ihrer Ehre verletzt, verlangt sie, dass nur ein Mann leben darf, der sie nackt gesehen hat, und bringt Gygès dazu, ihren Mann zu töten. Er heiratet sie nach dem Mord und besteigt selbst den Thron.

Das hervorstechende wiederkehrende Motiv in *Le Roi Candaule* ist wiederum die Suche nach ästhetischen Idealen durch den König selbst, weshalb er Nyssia heiratet. Er sieht sie weniger als Ehefrau, dafür als Kunstwerk in seiner Sammlung. Nyssia ist hier also nicht gleich Omphale einem Kunstwerk entsprungen, sondern wird umgekehrt (wie Gretchen) durch ihren Ehemann in eines verwandelt. Wiederum wählt Gautier hier als Setting einen fremden Ort in

einer vergangenen Zeit, indem er an die bekannte Erzählung des antiken Griechenlands anknüpft und sie reaktualisiert.

9) *Arria Marcella (1852)*

Die Reise dieses Protagonisten, Octavien, führt nach Pompeij, wo er sich (ähnlich zu *Le Pied de Momie*) in den Ascheabdruck der Brust einer Frau verliebt, die bei dem Vulkanausbruch ums Leben kam. Als er nachts durch die Ruinen wandert, verwandelt sich die Stadt vor seinen Augen in ihre alte Form zurück. Er begleitet einen jungen Pompeijaner zu einem Theaterstück, wo er die Frau, in deren Abdruck er sich verliebt hat, Arria Marcella, erkennt. Nachdem er in ihrem Palast traditionell gebadet und eingekleidet wurde, führen sie zunächst eine philosophische Unterhaltung über den Tod, die Ewigkeit und die Liebe. Die blutrote Flüssigkeit, die sie während ihres Mahls trinkt, deutet wiederum an, dass es sich auch bei ihr um eine Vampirin handelt. Sie schlafen schließlich miteinander, werden allerdings von Arrias Vater unterbrochen, der sich der neuen Religion des Christentums angeschlossen hat, Arrias freizügige Lebensführung verurteilt und sie tötet. Octavien erwacht wiederum in der Ruine Pompeijs in seiner Zeit. Auch in diesem Fall wird am Ende verdeutlicht, dass Octavien ihr trotz der Ehe mit einer Engländerin, die er im Anschluss eingeht, ewig nachtrauern wird.

Arria Marcella weist die meisten der bisher genannten Motive innerhalb einer Novelle auf: Auch hier handelt es sich um eine längst verstorbene Wiedergängerin, die den Protagonisten in eine vergangene Zeit an einem fremden Ort führt. Octavien ist wie so viele der anderen Protagonisten auf der Suche nach einem ästhetischen Ideal, interessiert sich deshalb mehr für Kunst, als für reale Frauen, wie auch Tiburce oder d'Albert. Der Übergang in das Pompeji der Vergangenheit thematisiert wieder das Zerfließen der Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit, auch wenn der Traum dem Protagonisten real erscheint. Zuletzt ist es auch nur der Abdruck von Arrias Brust, der gleich einem Kunstwerk ausgestellt den Blick des Protagonisten angezogen hat und es ihm ermöglicht, zu ihr zu reisen: Sie ersteht quasi aus diesem Kunstwerk auf.

Tabelle 1: Wiederkehrende Motive im verwendeten Korpus

	Wiedergänger- innen	Vergangene Zeiten	Ästhetisches Ideal	Verwandelte Kunstwerke	Fremde Orte	Traum
AM						
Caf						
MA						
MDN						
NdC						
RC						
Omph						
PM						
TdO						

In der Übersichtstabelle wird besonders deutlich, dass es sich bei den hier fokussierten Motiven um häufig auftretende Phänomene handelt und viele der Novellen gleich mehrere von ihnen thematisieren. Die Analyse wird zeigen, dass sie als eine Art Hintergrund fungieren, auf dem die Frauenfiguren mithilfe der intermedialen Bezüge als Kunstwerke kreiert werden und der den Kontext für eine Reflexion über Kunst liefert – die Reise in das antike Pompeij in Arria Marcella ermöglicht eine kritische Distanzierung vom Christentum und seinem Einfluss auf die Kunst; Nyssias Wunsch, ihren Körper streng zu verhüllen, der durch kulturelle Prägung (also durch den „fremden Ort“) erklärt wird, ermöglicht erst die Analogie zur öffentlichen Ausstellung von Kunstwerken; die Gegenüberstellung von Traum und Realität in *La Morte amoureuse* erlaubt den direkten Vergleich von Hedonismus und Weltlichkeit zu den Regeln des Christentums.²⁸⁶

Allem voran steht aber natürlich die Frau als Kunstwerk und die über sie erkundete Beziehung von Kunst und Natur, Fiktion und Realität, welche die folgende Analyse strukturiert. Die als *œuvre d'art* konstruierte Frauenfigur ruft zunächst häufig eine Schöpfer-Schöpfung-Beziehung hervor, statt einer tatsächlichen Liebesbeziehung. Die Kunstbezüge dienen hierbei der Thematisierung des künstlerischen Schaffensprozesses sowie der Liebe zur Kunst. Dieses Verhältnis kann allerdings – da die stilisierten Frauenfiguren eben doch lebendige Figuren sind

²⁸⁶ Vgl. zu diesen Beispielen insbesondere das Kapitel 3.3. und seine Unterkapitel.

– auch gebrochen oder umgekehrt werden, ironisiert oder blasphemisch sakralisiert werden (vgl. Kapitel 3.1).

Die zahlreichen expliziten System- und Einzelreferenzen Gautiers werden durch ein Spiel mit Zeitlichkeit zwischen Dynamik und Statik unterstützt, durch ausgedehnte deskriptive Pausen, gepaart mit ausführlichen Deskriptionen (von Raum oder Körper). Ein auffälliges Beispiel hierfür ist die ausführliche Beschreibung der neuen Umgebung des Protagonisten in *Omphale*, welcher der Beginn der Novelle gewidmet ist und die sich wie ein Trichter von der Beschreibung des Grundstücks, der Räume bis zum Gemälde von Herkules und Omphale zuspitzt. In der hier verwendeten Ausgabe werden drei der elf Seiten allein für diese Beschreibung verwendet (vgl. OM, S. 379-382).

Der zeitgenössisch einflussreichen Auffassung Lessings der Zuordnung von Zeit und Handlung zur Literatur, Raum und Körper dagegen zur Malerei folgend, die ebenso in der aktuellen Forschung (wenn auch ausdifferenzierter) bestätigt wird,²⁸⁷ dient die Suggestion eines zeitlichen Stillstands der Einführung der bildenden Kunst in den literarischen Text. Die Anwesenheit der bildenden Kunst thematisiert hier Dynamik und Statik und damit einhergehend Bewegung und Stillstand, Verfall und Unsterblichkeit. Übertragen auf die Frauenfiguren exploriert dieser Aspekt der intermedialen Bezüge die Lebendigkeit in Natur und Kunst, erzeugt oder entzieht sie wieder performativ. Diesem Aspekt des Verhältnisses zwischen Natur und Kunst soll in Kapitel 3.2 nachgegangen werden.

Das letzte Unterkapitel (Kapitel 3.3) widmet sich der Entstehung neuer „Kunsträume“ innerhalb Gautiers Novellen. In einem neuen Spiel mit Zeitlichkeit, der Zeitreise (auch in abgemilderter Form durch antikisierende Kulissen), ebenso wie der Erkundung fremder – vorrangig orientalistischer – Räume kreiert Gautier utopisch anmutende Sphären für die Erhöhung von Ästhetizismus und Hedonismus, die im Paris des 19. Jahrhunderts scheinbar nicht möglich ist. Die Verlagerung in einen fremden Raum wird durch fantastische Frauenfiguren initiiert oder zumindest begleitet, die bereits der Kunst- oder Artefaktsphäre entsteigen und Gautiers Protagonisten dorthin entführen.²⁸⁸

Ganz im Geiste seiner Zeit nimmt Gautier im Besonderen auf den orientalischen Raum Bezug, auch hier in Kombination mit einer zeitlichen Verschiebung, wie in *Une Nuit de Cléopâtre* in das antike Ägypten. Diese exotistischen Ausflüge führen in einen künstlich

²⁸⁷ Vgl. hierzu Kapitel 2.1, besonders Kapitel 2.1.3 für eine ausführliche Erläuterung von Elleströms *spatiotemporal modalities*.

²⁸⁸ So in *Le Pied de Momie*, mit einer erwachten Mumie aus dem antiken Ägypten als Protagonisten, in der Novelle *La Mille et deuxième nuit*, in deren Rahmenhandlung Scheherazade aus *Mille et une nuits* von Antoine Galland (1704-1711) um eine Erzählung bittet, in *Omphale*, in der die Protagonistin in einem Schlafzimmer aus längst vergangener Zeit einem Gemälde entsteigt, um nur ein paar Beispiele zu nennen.

konstruierten Raum, allerdings in Gautiers Fall bewusst als solcher genutzt: Orientalistische Fantasien dienen als bloße Kulisse, die utopische Fantasien von „trois dieux: l’or, la beauté et le bonheur!“ (Fo, S. 620) zulässt, wie Fortunio postuliert, und es damit möglich macht, seine Ideen von Schönheit und Luxus fernab von moralischen und utilitaristischen Forderungen der Pariser Gesellschaft zu erproben.²⁸⁹

Gautier beschreibt das Verhältnis von Kunst und Natur in seinen journalistischen Schriften als Übersetzungsverhältnis. Die Natur bildet die Grundlage, die Inspiration der Kunst, soll von dieser allerdings nicht nur nachgeahmt werden. Vielmehr dient die Kunst bei Gautier der Übersetzung von Gefühlen und Eindrücken ausgelöst durch die Natur: „ce n’est pas l’envie de copier tel arbre, tel rocher ou tel horizon qui le pousse, mais bien un certain rêve de fraîcheur agreste, de repos champêtre, de mélancolie amoureuse, d’harmonie sereine, de beauté idéale, qu’il cherche à traduire dans la langue qui lui est propre.“²⁹⁰ Übersetzung bedeutet in diesem Fall, einen tiefer liegenden Effekt zu erkennen und künstlerisch umzusetzen: „für andere unsichtbare Verbindungen zu erkennen und sie gemäß den eigenen Ideen zu assimilieren.“²⁹¹ Gleichzeitig dienen die Zeichen der Natur sowie das Werkzeug der Künstler*innen zur *Übersetzung der eigenen Vorstellungen*: „Tout homme qui n’a pas son monde intérieur à traduire n’est pas un artiste“²⁹² und „le peintre porte son tableau en lui-même, et, entre la nature et lui, la toile sert d’intermédiaire“.²⁹³

Die problematische Wahrnehmung Tiburce’ von (fiktionaler) Realität und Kunst wird ebenfalls durch die Übersetzungsmetapher ausgedrückt: „Tiburce ne comprenait pas la nature, et ne pouvait la lire que dans les traductions.“ (TdO, S. 77). In diesem Kontext werden zugleich zwei Eigenschaften der Kunst bei Gautier ausgedrückt: Zum einen, dass eine möglichst täuschende Illusion von Realität nicht das Ziel der künstlerischen Schöpfung ist: „Est-ce la vérité de l’imitation qu’on admire? Nullement; les tableaux les plus vrais n’ont jamais fait illusion à personne, et l’illusion n’est pas le but de l’art“.²⁹⁴ Zum anderen, dass Kunst als „Übersetzung“ ein erweitertes Verständnis von Realität darstellen kann.

²⁸⁹ Vgl. Helmut Meter, „Ästhetisierte Alterität – Théophile Gautiers Orientalismus im Spiegel seiner Frauenfiguren“, in: *Die französische Literatur des 19. Jahrhunderts und der Orientalismus*, hg. v. Michael Bernsen/Martin Neumann, Tübingen 2006, S. 113-132, S. 115.

²⁹⁰ Gautier, „Du Beau dans l’art“, S. 133.

²⁹¹ Cenerelli, *Dichtung und Kunst*, S. 57.

²⁹² Gautier, „Du Beau dans l’art“, S. 130; ebenso in *Voyage en Russie*, „L’intention la plus belle a besoin d’être traduite par un pinceau habile.“ (Théophile Gautier, *Voyage en Russie, Œuvres complètes, Section IV: Voyages, Tome 5*, hg. v. Serge Zenkine, Paris 2007, S. 30)

²⁹³ Gautier, „Du Beau dans l’art“, S. 133.

²⁹⁴ Ebd.

Die Obsession für Kunst und Ästhetik, die sich übersteigert in der Figur des Tiburce als Verdorbenheit, als *corruption* niederschlägt, führt zu dem Vertauschen von ‚wahrer‘ Realität und ‚falscher‘ Kunst: „la réalité lui répugnait, et, à force de vivre dans les livres et les peintures, il en était arrivé à ne plus trouver la nature vraie.“ (TdO, S. 66). Berkebile McManus illustriert anhand von Fortunio, wie die Kunst, eben indem sie ihre Konstruiertheit und „Künstlichkeit“ hervorhebt, mehr ‚Wahrheit‘ ausdrückt als naturgetreue Imitation: „Fortunio is, therefore, a novel about art and illusion, and it argues that the true can be found in illusion that presents itself as art, rather than illusion that seeks to fade into the backdrop.“²⁹⁵ Diesen Konflikt von einer künstlerischen Wahrheit und außerkünstlerischer Realität lotet er in der Fiktion über Tiburce aus, über die ungesunde Besessenheit mit Kunst und den Ausschluss der Realität („mais vous avez, tant la poésie vous occupait, supprimé la nature, le monde et la vie.“, TdO, S. 102), in der auch der Verlust des Sinns für Kunst als konstruierte Wirklichkeit resultiert.

Die absolute Nachahmung von Wirklichkeit ist in der Kunst dementsprechend nicht gefordert, sogar nicht erwünscht.²⁹⁶ Gautier verdeutlicht diese Meinung anhand der Abwertung von de Laberge, der zwar äußerst exakt, aber ohne eigene Imagination male. Er beschreibt zunächst ausführlich dessen minutiöse Art der Imitation eines Models, um ihn dann als „pauvre de Laberge“ als nicht fähiger als andere Künstler, das „Wahre“ abzubilden, darzustellen:

Mais, égaré par un système faux, quoique ayant toutes les apparences de la vérité, il ferma son microcosme et peignit d'après le modèle extérieur et non d'après le modèle intérieur; il repoussa l'intuition, la déduction, le souvenir, et n'admit que l'imitation immédiate. D'artiste, il se fit miroir. Chose étrange! malgré se scrupule inouï, cette fidélité prodigieuse, ses paysages absolument vrais ne le paraissaient pas plus que ceux de Jules Dupré, de Cabat, de Flers, où l'effet remplace la réalité [...].²⁹⁷

In einer für Gautier typischen Überspitzung argumentiert er, dass nach dem Kriterium der bestmöglichen Nachahmung das *trompe-l'œil* als höchste Kunst gelten müsse.²⁹⁸ Stattdessen wird Natur in die ästhetische Sprache der Kunst übersetzt, stellt die „signes“ hierfür bereit, die durch die künstlerische Auswahl, „les sacrifices et les mensonges du peintre“, das Abgebildete zum Kunstwerk machen, mit „du sentiment, de la passion, du style et de la beauté“.²⁹⁹ Gautier selbst bemüht in diesem Zusammenhang die Metapher des Wörterbuchs für die Natur: „la

²⁹⁵ Elizabeth Berkebile McManus, „Illusion and the True: Arcades, Dioramas, and Irony in Théophile Gautier's *Fortunio*“, in: *Nineteenth-Century French Studies* 44:3&4 (2016), S. 218-234, S. 221.

²⁹⁶ Auch Henning Hufnagel stellt fest: „In ‚Du Beau dans l'art‘ trennt Gautier nun das Schöne vom Wahren. Dazu definiert er Schönheit nicht als Ergebnis von Naturnachahmung, sondern als Ergebnis künstlerischer Konstruktion. Erstere assoziiert er mit Wahrheit, letztere mit Lüge.“ (Hufnagel, „Über Wahrheit und Lüge“, S. 255.

²⁹⁷ Gautier, „Du Beau dans l'art“, S. 143.

²⁹⁸ Ebd., S. 133. Diese Argumentation findet sich ebenfalls bereits bei Töpffer. Vgl. Rodolphe Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le beau dans les arts*, Paris 1998 [1848], S. 342; Hufnagel vergleicht die Positionen der beiden Autoren in „Über Wahrheit und Lüge“, S. 255-258.

²⁹⁹ Gautier, „Du Beau dans l'art“, S. 132.

nature n'est que le dictionnaire où il [le peintre, Anm. d. Verf.] cherche les mots dont il n'est pas sûr.³⁰⁰ Sie stellt also die Mittel, die künstlerische Idee auszudrücken.

Die neuen, ‚wahren‘ Aspekte werden wiederum durch die eigene Kreativität, den *microcosme* des künstlerischen Genies erreicht.³⁰¹ Die Vorstellung einer internen Galerie noch nicht geschaffener Kunstwerke findet sich in allegorischer Lesart in Fortunios verstecktem Serail sowie bei d'Albert, dem Protagonisten aus *Mademoiselle de Maupin*, dem es allerdings an künstlerischer Fertigkeit mangelt, diese Ideale umzusetzen:

[J]e suis un poète et un peintre ! – J'ai eu d'aussi belles idées que nul poète du monde; j'ai créé des types aussi purs, aussi divins que ce que l'on admire le plus dans les maîtres. – Je les vois, là devant moi, aussi nets, aussi distincts que s'ils étaient peints réellement, et, si je pouvais ouvrir un trou dans ma tête et y mettre un verre pour qu'on y regardât, ce serait la plus merveilleuse galerie de tableaux que l'ont eût jamais vue. (MdM, S. 307)

Obwohl d'Albert sich selbst nicht als Künstler versucht, hat er zumindest die Imagination, die Kreativität, den eigenen *microcosme*. Insofern Fortunio eine Erweiterung d'Alberts darstellt, zeigt sich auch sein von der Pariser Außenwelt verborgenes Serail gefüllt mit Ästhetik in Form von Frauen und Luxus, „ses collections secrètes“ als „ce que Gautier appelle le musée secret, le musée intérieur, espace psychique où le gigantisme n'a rien à voir avec la taille physique, mais relève plutôt d'une expansion mentale proportionnelle au génie du poète.“³⁰² Die rein geistige Sammlung d'Alberts schöner Frauen entwickelt sich bei Fortunio, der d'Alberts Traumvorstellungen verwirklicht, zu einer realen, aber dennoch weiterhin verborgenen Kollektion.

Der Fokus auf die Ästhetik des weiblichen Körpers bringt in *La Toison d'or* die problematische Vorstellung der künstlerischen Inspiration auf, die Gautiers Protagonisten so häufig befallen hat. Die Erzählinstanz thematisiert hier die Ästhetisierung, die im Übersetzungsakt der Kunst stattfindet:

N'étaient-ce pas de préférence de joyeuses commères, hautes en couleur, abondantes en appas, d'une santé violente, à l'allure dégingandée et commune, dont le génie du peintre a corrigé la réalité triviale? Les grands maîtres nous jouent souvent de ces tours-là. D'un site insignifiant, ils font un

³⁰⁰ Théophile Gautier, „Salon de 1844“, in: *La Presse* 26 mars 1844 (o. S.); vgl. auch ders., „Salon de 1851“, in: *La Presse* 15 février 1851 (o. S.); vgl. zu der Natur als Wörterbuch, auch bei Baudelaire, Cenerelli, *Dichtung und Kunst*, S. 58.

³⁰¹ Für eine ausführliche Herleitung des Konzepts des ‚*microcosme*‘ in Gautiers Kunstkritik vgl. Cenerelli, *Dichtung und Kunst*, S. 56-69. Vgl. hierzu ebenso Drost, „*L'aesthetica in nuce* de Gautier“, S. 51-68, der zusammenfasst: „Dans une vraie œuvre d'art l'univers matériel n'est pas représenté pour soi-même mais pour réaliser les sentiments esthétiques de l'homme créateur et son concept spirituel.“ (S. 51).

³⁰² Martine Lavaud, „Le syndrome d'Octavien et le complexe de Candaule“, in: *Théophile Gautier et la religion de l'art*, hg. v. Martine Lavaud/Paolo Tortonese, Paris 2018, S. 145-161, S. 151. Lavaud erwähnt Fortunios Palast im Zusammenhang mit dem „traitement muséologique de la chambre“ Gautiers (vgl. ebd.). Vgl. zu d'Albert als Schöpfer Kapitel 4.2.2 sowie zu den Parallelen der beiden Protagonisten die Ausführungen in Kapitel 5.1.

paysage délicieux d'une ignoble servante, une Vénus; ils ne copient pas ce qu'ils voient, mais ce qu'ils désirent. (TdO, S. 90-91).³⁰³

Die längst vergangene Realität, welche die Betrachter der Gemälde alter Meister und antiker Statuen in den ästhetisierten Frauenfiguren zu sehen glauben, existiert nicht nur nicht mehr, sondern hat in dieser Form nie existiert. Tiburce (so wie einige weitere Protagonisten Gautiers) verzehrt sich dennoch nach den längst toten Modellen, die dieses Ideal der Schönheit hervorgebracht haben (vgl. TdO, S. 106, auch wenn Tiburce sich stellenweise immer weiter in die Illusion bis zur Wahnvorstellung verstrickt, das Kunstwerk als tatsächliche Frau wahrnimmt und ‚Madeleine‘ statt ihr Modell herbeisehnt). Die Erzählinstanz in *La Toison d'or* fasst treffend für eine Tendenz von Gautiers Protagonisten zusammen: „Quel dommage, en effet, que les femmes de Raphaël, de Corrège et de Titien ne soient que des ombres impalpables! et pourquoi leurs modèles n'ont-ils pas reçu comme leurs peintures le privilège de l'immortalité?“ (TdO, S. 83).

Es sind also die Ästhetisierung sowie die Unsterblichkeit, welche die Kunst von der Natur absetzen. Der Mythos der Ewigkeit der Kunst, der Verewigung von Schönheit sowie die entgegengesetzte Ästhetik des Verfalls erweisen sich deshalb als zentrale Motive in Gautiers Novellen.³⁰⁴

Die Natur wird ebenso anthropomorphisiert, indem ihr als einer Art Rivalin der Kunst³⁰⁵ menschliche Charakteristika wie Intentionen, Eifersucht und Rache zugesprochen werden: In *La Toison d'or* scheint Tiburce' hoffnungslose Liebe die Rache der Natur für seine Vernachlässigung derselben (vgl. TdO, S. 82). Nyssia wird in *Le Roi Candaule* ebenfalls als Konsequenz der Eifersucht der Natur auf die Kunst beschrieben, diesmal als Versuch, ebenfalls ästhetische Perfektion zu erreichen. Mit Nyssia übertrumpft die Natur die Kunst sogar, die es nicht vermag, Nyssias Schönheit einzufangen; das Argument wird verstärkt durch die expliziten Einzelreferenzen auf antike Künstler.³⁰⁶ Dennoch wird auch sie durch die Betrachtung ihres

³⁰³ Eine ähnliche Ausführung nur fragmentierter Inspiration findet sich in Gautiers viel beachteter Rezension zu Rodolphe Töpffer, „Du Beau dans l'art“: „Le premier [Raphaël] cherche dans la nature les formes qui se rapprochent de son type préconçu; il choisit les plus belles têtes de femmes et de jeunes filles, il épure leurs traits, allonge les ovales de leurs figures, amincit leurs sourcils vers les tempes, arque leurs paupières et leurs lèvres pour les faire coïncider avec le sublime modèle qu'il port au-dedans de lui-même.“ (S. 130-132) Ebenso: „[...] de telle sorte, qu'un objet qui, dans la réalité n'exciterait aucune attention, prend de l'importance et du charme étant représenté“ (S. 132); vgl. ebenso Alain Montandon, „La Toison d'or“, in: Théophile Gautier, *Œuvres complètes, I:6: Contes et Nouvelles 2*, hg. v. François Brunet/ Véronique Bui/Anne Geisler-Szmulewicz/Martine Lavaud/Alain Montandon/Évanghélia Stead/Paolo Tortonese, Paris 2018, S. 53-63, S. 54.

³⁰⁴ Vgl. Anne Geisler-Szmulewicz, „Le Roi Candaule“, in: *Œuvres complètes I:6: Contes et Nouvelles 1*, hg. v. Alain Montandon/Anne Geisler-Szmulewicz/Françoise Court-Perez/François Brunet, Paris 2018, S. 287-332, S. 310; Lavaud, „Le syndrome d'Octavien“, S. 153; Marie-Hélène Girard, „Théophile Gautier et l'éternité de l'art“, in: *Théophile Gautier et la religion de l'art*, hg. v. Martine Lavaud/Paolo Tortonese, Paris 2018, S. 107-128. Das Thema der Unendlichkeit wird in Kapitel 3.2.2 ausführlicher behandelt.

³⁰⁵ Anne Übersfeld sieht die Rivalität um das Ideal zwischen Frau und Kunstwerk (vgl. Übersfeld, „Le regard de Pygmalion“, S. 52), ebenso wie Wolfgang Drost (vgl. Drost, „Une lecture de *La Toison d'or*“, S. 110-111).

³⁰⁶ Vgl. Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 172. In Ovids Version des Pygmalion-Mythos, der eine große Rolle in Gautiers Werk spielt, formuliert er den Gedanken der Schönheit, die nicht in Kunst abgebildet

Ehemanns immer wieder in die Sphäre der Kunst überführt, als wäre dies trotz allem der adäquate Ort, dem ästhetische Perfektion zugeordnet wird (vgl. RC, S. 349-350).³⁰⁷ Dieses paradoxe Empfinden, einerseits von Kunst als Ort des *beau idéal* und andererseits den vergeblichen Mühen der Protagonisten dieses einzufangen, verweist gleich in zweifacher Weise auf das *impossible* der Kunst, auf die Unmöglichkeit der Erfüllung eines ästhetischen Ideals, das immer wieder in Gautiers narrativen Texten zu Tage tritt.

Die Vermenschlichung der Natur, genauer die Unterstellung von Intentionen und Reaktionen hinter der Kreation der Natur als göttliche Schöpfung, impliziert indirekt ein Rivalitätsverhältnis zwischen Gott als Schöpfer der Natur und dem/der Künstler*in als Schöpfer*in der Kunst. In *La Toison d'or* wird diese Anmaßung als Krankheit der Künstler*innen beschrieben: „tous vos peintres et vos poètes étaient malades du même mal que vous; ils ont voulu faire une création à part dans la création de Dieu“ (TdO, S. 101). Ohne dass der sakrilegische Gedanke der Rivalität explizit ausgesprochen wird – stattdessen wird die künstlerische Kreation „innerhalb“ der göttlichen, aber dennoch als „à part“, nicht Teil davon, beschrieben – kann eine Parallelisierung von Gottheit und Künstlertum gelesen werden, und damit wiederum eine Erhöhung der Kunst.³⁰⁸

Das Verhältnis zwischen Kunst und Natur als kreative Übersetzungsleistung, eine durch Ästhetik sakralisierte Überführung der Natur in die Unendlichkeit der Kunst, deutet bereits an, dass Gautiers Auffassung von Kunst und künstlerischer Schöpfung keine so große Trennung zwischen Kunst und Natur (oder Realität) vorsieht, wie dem Vertreter des *l'art pour l'art* vorgeworfen wurde.³⁰⁹ Die Nähe beider Formen wird ebenfalls auf die Frauenfiguren übertragen, indem sie unter anderem durch die intermedialen Bezüge performativ zur Verwischung der Grenze zwischen Kunst und Natur beitragen: Sie vertreten stets die Grauzone zwischen zwei entgegengesetzten Konzepten, bewegen sich außerhalb der klaren Trennung,

werden kann, umgekehrt: Die Natur kann keine Frau kreieren, die der Schönheit der Statue Pygmalions nahekommt (Ovid livre X, v. 247-248 „formamque dedit, qua femina nasci/Nulla potest“; „und verlieh ihm ein Aussehn, wie keine Frau es auf Erden haben kann“, Ovidius Naso Publius, *Metamorphosen*. Lateinisch-deutsch, hg. und übersetzt v. Niklas Holzberg, Berlin 2017, S. 506-507).

³⁰⁷ Die Überführung in die bildende Kunst drückt sich vor allem durch die Perspektive des Kunstliebhabers statt Ehemanns von Candaule aus sowie die wiederkehrenden Vergleiche mit Statuen usw. (vgl. RC, S. 335, S. 357, S. 362-363, S. 382-394).

³⁰⁸ Die Sakralisierung der Kunst wird in Kapitel 3.1.2 näher behandelt.

³⁰⁹ Gautier wehrt sich unter anderem gegen diesen Vorwurf der absoluten Loslösung der gesellschaftlichen Realität in der schon erwähnten Rezension „Du Beau dans l'art“: „Est-ce à dire pour cela que l'art doive se renfermer dans un indifférentisme de parti pris, dans un détachement glacial de toute chose vivace et contemporaine pour n'admirer, Narcisse idéal, que sa propre réflexion dans l'eau et devenir amoureux de lui-même? Non, un artiste avant tout est un homme; il peut refléter dans son œuvre, soit qu'il les partage, soit qu'il les repousse, les amours, les haines, les passions, les croyances et les préjugés de son temps, à la condition que l'art sacré sera toujours pour lui le but et non le moyen.“ (Gautier, „Du Beau dans l'art“, S. 145).

zwischen Kunstwerk und lebendiger Frau, Tod und Leben, Traum und Wachsein, Unsterblichkeit und Flüchtigkeit.³¹⁰

Die Verwirrung der Protagonisten bezüglich des Realitätsstatus der Frauenfiguren ist hierbei allgegenwärtig. Er zeigt sich in der Konfusion über Traum und Wirklichkeit in *La morte amoureuse*, wenn der Priester Romuald nicht mehr unterscheiden kann, welchen Teil seines doppelten Lebens er träumt (vgl. MA, S. 423); aber auch in Kleinigkeiten wie der Figur, die in *Le Pied de Momie* nach Erwachen statt des Mumienfußes auf dem Schreibtisch des Protagonisten steht (vgl. PM, S. 184) oder dem angezweifelte Realitätsstatus der Scheherazade der Rahmenhandlung in *La Mille et deuxième nuit*, wenn ihre Schwester als „femme dont la folie était de se croire Dinarzarde des *Mille et Une Nuits*“ beschrieben wird (MDN, S. 252).

Die direkte Verwechslung von lebendiger Frau und Kunstobjekt ist ebenfalls ein wiederkehrendes Motiv. Für Tiburce in *La Toison d'or* erscheint die Kunst ‚wahrer‘ und verständlicher als das Leben, durch die ständige Auseinandersetzung mit Kunstwerken und der gleichzeitigen Verdrängung von Realität, wenn er bspw. eine scheinbare Regung in Madeleines Blick lieber einer „sympathie occulte“ als einem Lichtspiel zuspricht (vgl. TdO, S. 66, S. 105).³¹¹ Durch die Rückkehr nach Paris möchte er sich vor der drohenden Wahnvorstellung der lebendigen Madeleine aus Rubens' Gemälde bewahren und entkommt dennoch nicht seiner Obsession (vgl. TdO, S. 105, S. 108). Die „corruption“, die er durch den zu starken und obsessiven Konsum von Kunst erfahren hat (vgl. TdO, S. 77) findet sich auch in *Mademoiselle de Maupins* Protagonist d'Albert wieder (vgl. MdM, S. 246). Während es sich beim negativen Einfluss bei Tiburce noch um eine „corruption [...] d'ordre esthétique“³¹² handelt, da seine eigene Kreativität darunter leidet, reicht die d'Alberts weiter zu einer „disposition criminelle“.³¹³ D'Albert ist sich dagegen allerdings bewusst, welchen extremen Einfluss die Kunst auf ihn ausübt, realisiert die Entfremdung von der Realität, die in ihm durch die Kunst ausgelöst wird (vgl. MdM, S. 145).³¹⁴ Die „hommage à la passion des arts“ in *La Toison d'or*, aber auch die damit einhergehende Thematisierung der negativen Effekte einer zu starken Faszination mit der Kunst, sieht Esther Pinon als „mise en garde contre les dangers d'une

³¹⁰ vgl. von Hagen, „Die Frau als Kunstwerk“, S. 49. Auch David-Weill beschreibt: „Les descriptions de Gautier ne présentent pas la réalité mais le rêve de l'idéal. [...] C'est dans cet écart entre le réel et le rêve de l'idéal que se situe toute l'œuvre de Gautier.“ (David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 18).

³¹¹ Schapira spricht von der Unzufriedenheit aufgrund einer „coupure du réel“ spricht (Schapira, „*La Toison d'or*“, S. 35.)

³¹² Drost, „Une lecture de *La Toison d'or*“, S. 110.

³¹³ Ebd., S. 108.

³¹⁴ Vgl. ebd., S. 106.

sacralisation excessive“.³¹⁵ Candaule legt den gleichen Fokus auf Kunstobjekte und Ästhetik an den Tag, in seinem Fall wird der Effekt allerdings nicht negativ gewertet, sondern führt zur Bildung eines idealen Tyrannen (vgl. RC, S. 346-347).³¹⁶

Wie Peter Cogman bereits für die Dreiecks-Beziehungen in *Le Roi Candaule*, *Avatar* und *Jettatura* feststellt,³¹⁷ scheint Gautier hier ein Motiv aus verschiedenen Perspektiven, mit verschiedenen Handlungsverläufen für das gleiche Problem zu explorieren. Bei allen drei Protagonisten führt die Obsession für die Kunst zu einer veränderten Betrachtungsweise der Frau und des weiblichen Körpers: Statt mit den Augen des Geliebten betrachten diese Männer die Frauen mit den Augen des Künstlers oder vielmehr des Kunstkenners.³¹⁸ In *La Toison d'or* wird dieser Zustand noch durch Reflexionen der Erzählinstanz unterstützt, die wiederholt Parallelen zieht zwischen der Liebe von Tiburce für ein Kunstwerk zur unerwiderten Liebe für eine reale Frau (vgl. TdO, S. 83, S. 109).³¹⁹ Gretchen fasst diesen Zustand Tiburce' in ihrem leidenschaftlichen Monolog zusammen:

Vous n'êtes pas amoureux, mon pauvre Tiburce, vous n'êtes qu'un peintre. – Ce que vous avez pris pour de la passion n'était que de l'admiration pour la forme et la beauté; vous étiez épris du talent de Rubens, et non de Madeleine, votre vocation de peintre s'agitait confusément en vous et produisait ces élans désordonnés dont vous n'étiez pas le maître. (TdO, S. 111)

Die Notwendigkeit der künstlerischen Produktion zur Lösung des Problems wird in diesem Absatz ebenfalls deutlich, und tatsächlich verschiebt sich die Anziehung der Madeleine auf Gretchen, nachdem Tiburce sie selbst in ein Kunstwerk überführt hat (vgl. TdO, S. 112).³²⁰

Candaule sieht seine Frau nicht als ‚Ersatz‘ für ein existentes Kunstwerk, sondern verändert vielmehr ihre Rolle in der Ehe zu einem solchen: Er tauscht die Eifersucht eines Liebhabers ein gegen die Bewunderung von Kunst, hat er doch bereits bis er Nyssia heiratete nur Interesse an Statuen und Kunst statt an Frauen gezeigt (vgl. RC, S. 357, S. 362, S. 370). Er selbst beurteilt sie mit „sang-froid“ (RC, S. 364), ohne von der Liebe geblendet zu sein, nach Maßstäben der Kunst und wünscht sich das gleiche Urteil als Bestätigung von einem Außenstehenden (vgl. RC, S. 363). Candaule ist im Gegensatz zu Tiburce allerdings kein Künstler, die bloße künstlerisch-ästhetische Wertschätzung, die er seiner Frau entgegenbringt, reicht nicht für ein

³¹⁵ Esther Pinon, „La toile et le voile: L'art, la littérature et le sacré dans trois récits romantiques“, in: *Quêtes littéraires* 3 (2013), S. 58-65, S. 63.

³¹⁶ Vgl. Geisler-Szmulewicz, „Le Roi Candaule“, S. 307.

³¹⁷ Vgl. Peter Cogman, „Le triangle de la mort: Du *Roi Candaule* à *Jettatura*“, in: *BSTG* 18 (1996), S. 239-254, S. 239.

³¹⁸ Ein Mangel der Protagonisten ist nämlich ihre künstlerische Produktivität (vgl. hierzu Kapitel 3.1).

³¹⁹ Die Liebe zu Kunstwerken erfährt auch Octavien, der Protagonist aus *Arria Marcella*, vor seiner Reise in das zeitenthobene Pompeii (vgl. AM, S. 559). Vgl. dazu auch Kirsten von Hagen, „Raconter la catastrophe: *Arria Marcella* comme diorama entre cataclysme et reconstitution“, in: *La géographie de Gautier*, hg. v. Alain Guyot/Sarga Moussa, Paris 2022, S. 141-156.

³²⁰ Diese Themen der künstlerischen Produktion, der Protagonisten als Künstler und das Verhältnis von Schöpfer und Schöpfung wird in Kapitel 3.1 behandelt.

glückliches Ende aus.³²¹ Dadurch verlagert sich in *Le Roi Candaule* die Metareflexion weg von der künstlerischen Produktion hin zur Frage der Rezeption, den Gegensatz zwischen öffentlicher Ausstellung und privater Wertschätzung des Kunstwerks. Dieser Konflikt spiegelt sich in den oppositären Einstellungen Gygès und Candaules: Während letzterer die Schönheit seiner Frau am liebsten mit der gesamten Bevölkerung seines Reichs teilen würde, würde Gygès sie einschließen und nur im Geheimen betrachten (vgl. RC, S. 361).³²²

Diese Ignoranz gegenüber oder das Vergessen der „realen“ lebendigen Frau durch die Obsession von Kunst, die sich hier in Form der Betrachtung der Frau als *œuvre d'art* ausdrücken, die Vernachlässigung der Wünsche und Reaktionen einer lebendigen Frau (besonders in *Le Roi Candaule*), findet sich ebenso in *La Mille et deuxième nuit* wieder. Die Abschottung von der Außenwelt unter Vorzug des Eintauchens in Kunst zeichnet sich schon im Verhalten des Erzählers auf der Extradiegeese der Novelle ab: Gleich zu Beginn beschreibt der autodiegetische Erzähler den Ausschluss der Außenwelt, um ungestört mit bereits proleptisch anmutenden orientalistischen Accessoires („babouche marocaine d'un jaune oriental“, „comme celui du prophète Mahomet“, MDN, S. 225) sich dem Nichtstun, „cette importante occupation“ (MDN, S. 225) hinzugeben. Tatsächlich führen ihn seine „regards distraits“ allerdings zur Betrachtung der Kunst (MDN, S. 225), wobei sich seine Wahrnehmung immer weiter von der Realität entfernt. Die Stille sowie der zeitliche Stillstand, herbeigeführt durch das Anhalten des Uhrenpendels – also die Unterdrückung der zeitlichen Wahrnehmung als raumzeitliche Modalität der Literatur, sowie die Fokussierung der visuellen Wahrnehmung als sensorielle Modalität der bildenden Kunst – verstärkt diesen Übertritt in die bildende Kunst neben den expliziten Einzelreferenzen (vgl. MDN, S. 225-226).³²³

Die unklare Grenze zwischen Realität und Fiktion wird hier weiterhin inszeniert durch die Annäherung des Autor-Erzählers an Gautier selbst, die eine Gleichsetzung von Autor und Erzähler suggeriert – bspw. durch die Figur eines Dieners, der tatsächlich bei Gautier angestellt war.³²⁴ Dieses *alter ego* Gautiers³²⁵ trifft wiederum auf Figuren, die auch innerhalb der Novelle ihren Ursprung in der Fiktion haben: Scheherazade und ihre Schwester Dinarzarde. Obwohl das abbildende Verhältnis von Natur und Kunst auch hier in Frage gestellt wird („cet imbécile Galland a trompé l'univers“, MDN, S. 231) wird die vermeintliche Verankerung der

³²¹ Vgl. Cogman, „Le triangle de la mort“, S. 240.

³²² Vgl. Bourgeois, „Gautier et le culte de l'art“, S. 46-48; Geisler-Szmulewicz, „Le Roi Candaule“, S. 312.

³²³ Zu dieser Hinführung zur intradiegetischen Handlung vgl. Kapitel 3.3.2.

³²⁴ „Ce personnage d'inspiration burlesque, dont le nom correspond à celui du domestique de Gautier [...] est, comme le sont les allusions aux amis, peintres et hommes de lettres, un moyen sûr pour mettre en scène Gautier en personne et pour ancrer le récit en 1842.“ (MDN, Anm. 82)

³²⁵ Vgl. Évanghélia Stead, „La Mille et Deuxième Nuit“, *Œuvres complètes I:6: Contes et Nouvelles 1*, hg. v. Alain Montandon/Anne Geisler-Szmulewicz/Françoise Court-Perez/François Brunet, Paris 2018, S. 201-224. S. 202, S. 215.

Rahmenhandlung innerhalb einer von den Leser*innen erfahrbaren Realität durch die direkte Gegenüberstellung mit Fiktion gebrochen (vgl. MDN, S. 230-231).³²⁶ Durch ihre Rolle als Erzählerin, mit der sie ihr eigenes Leben beeinflusst, verkörpert sie „au sens propre le pouvoir de la fiction elle-même“.³²⁷ In der Verlängerung von *Tausendundeine Nacht*, wie Gautier sie vornimmt, kehrt sich diese Rolle um: von der Erzählerin zur Zuhörerin.³²⁸ Die Zuordnung von fiktional und außer-fiktional wird immer diffuser, die fiktionale Erzählerin reiht sich als Zuhörerin des Autor-Erzählers in die Reihen der Leser*innen ein und durchbricht damit quasi in einer Metalepse drei diegetische Ebenen. Das Verhältnis von Kunst und Natur wird dadurch in Frage gestellt, durch die Hervorhebung der Konstruktion der Fiktion, den Mangel an einer internen Logik, die mit der außerliterarischen Welt vereinbar wäre.

Sowohl der Protagonist der extradiegetischen Handlung als auch der der Intradiegeese, stellen sich als „poète[s] plus imbu[s] de la poésie que de la vie“ heraus.³²⁹ Mahmoud-Ben-Ahmed, der Protagonist des tausendundzweiten Märchens, das die Intradiegeese bildet, bemerkt absorbiert in seine eigene Lyrik nicht, dass die von ihm geliebte Frau seinem eigentlichen Wunsch entsprechend nicht nur von königlichem Blut sondern auch eine *péri* ist. Seine Kunst ist ihm in diesem Moment wichtiger als ernste Worte der Liebe, weshalb er die Erfüllung seines Traums verpasst: „Comme tous les poètes, trop occupés de leurs propres créations, Mahmoud-Ben-Ahmed avait oublié que les plus beaux vers ne valent pas une parole sincère, un regard illuminé par la clarté de l’amour.“ (MDN, S. 248; vgl. S. 234). Die Fixierung auf Kunst, nur in anderer Ausprägung, ist demnach auch hier verantwortlich für den (zumindest vorläufigen) Verlust der idealen Frau, wie bereits im Falle Candaules und Tiburce’. Der zur Szene passende Holzschnitt in der ersten Ausgabe der Novelle in *Musée des familles*³³⁰ unterstützt diese Ablenkung der Kunst von dem märchenhaften Wesen. Wie Stead feststellt, führt die hier bildkünstlerische Ausführung zur gleichen Blindheit bei den Leser*innen:

³²⁶ Saidi-d’Outreligne führt die Verwendung der Namen aus Gallands Werk auf die Tendenz im 19. Jahrhundert zurück, fiktionalen Texten eine Illusion von „Realität“ zu geben: „Gautier les [les noms, Anm. d. Verf.] a empruntés à la traduction de Galland pour donner une impression de ‚réalité‘ du moins fictionnelle, un effet d’illusion pour suivre la mouvance du XIXème siècle, celle d’ancrer le personnage le plus possible dans la réalité.“ (Narjess Saidi-d’Outreligne, „Les pérégrinations initiatiques dans *La Mille et Deuxième Nuit* (1842) de Théophile Gautier“, in: *La réception mondiale et transdisciplinaire des Mille et une Nuits*, hg. v. Wael Rabadi/Isabelle Bernard, Amiens 2012, S. 324-335, S. 326). Da sie ihre Argumentation allerdings ausschließlich auf das epochenspezifische Charakteristikum zurückführt, dagegen das Spiel von Fiktionalität und Realitätsillusion ein wiederkehrendes Motiv in Gautiers Texten ist und die Gegenüberstellung mit dem Gautier angenäherten Erzähler die Figuren noch weniger ‚real‘ erscheinen lässt, scheint diese Einordnung nicht schlüssig (vgl. zu Gautiers Realitätsillusion und Fiktionalität Leister, „Unzuverlässiges Erzählen und Metafiktion“).

³²⁷ Évanghélia Stead, „La nouvelle Schéhérazade, la machine fiction et la lecture croisée: Théophile Gautier, Edgar Allan Poe et Nicolae Davidescu“, in: *Les littératures européennes et les mythologies lointaines*, hg. v. Véronique Gély/Jean-Marc Moura/Joëlle Prunghaud/Évanghélia Stead, Lille 2006, S. 89-100, S. 90-91.

³²⁸ Vgl. ebd., S. 91.

³²⁹ Stead, „La Mille et Deuxième Nuit“, S. 221.

³³⁰ Théophile Gautier, „La Mille et deuxième nuit“, in: *Musée des familles. Lectures du soir*, 9:11 (1842), S. 321-330.

La dernière [image, Anm. d. Verf.] est d'un travail si minutieux dans la restitution des moindres détails du somptueux décor que sa prouesse aveugle le spectateur. Il ne perçoit donc pas la révélation centrale de la scène: la péri aux ailes déployées, assise sur le sofa. [...] Là où le poète est ébloui par son texte dans la fiction, le lecteur se trouve aveuglé par l'image dans la publication.³³¹

Statt zufrieden zu sein und die erreichbaren Frauen vor sich zu lieben – Nyssia, Leila (die *péri*-Sklavin) und Gretchen – verfolgen sie die Obsession eines unmöglichen Ideals: Mahmoud-Ben-Ahmed verfolgt ein fantastisches Wesen, Tiburce ein Kunstwerk, Candaule (im erweiterten Sinne) die unwürdige Ausstellung des ‚Kunstwerks‘, das er schon besitzt (vgl. MDN, S. 249-250; RC, S. 358; TdO, S. 111). Candaule setzt seinen Willen, Nyssias Schönheit zu teilen, gegen ihren Wunsch im Geheimen und mit Druck auf Gygès durch, verliert allerdings dadurch nicht nur Nyssia sondern gleich sein Leben. Tiburce' Obsession löst sich durch den Akt der künstlerischen Schöpfung. Nachdem er Gretchen als Muse statt als Fälschung des Ideals akzeptiert,³³² verliert er die Obsession mit dem Gemälde Rubens' und kann seine über die Kunst kanalisierten Gefühle auf Gretchen richten (TdO, S. 111-112). Das Ende von *La Toison d'or* wird unterschiedlich gedeutet, so gibt Marie-Claude Schapira gleich zwei Möglichkeiten: Tiburce hat entweder mit seiner Muse zur Kunst gefunden, festigt den Weg zum künstlerischen Genie mit der Heirat, oder er richtet sich zwischen seinem nur von Gretchen bestätigten Talent und dem bürgerlichen Leben ein.³³³ Drost versteht die Hochzeit als Plattitüde als ironische „récompense“ für Gretchen.³³⁴ Fest steht, dass das Erkennen von Gretchen als Muse die doppelte Sterilität, die Tiburce' Verehrung für die Madeleine bedeutet hat – der der zwischenmenschlichen Beziehung und der künstlerischen Schöpfung – beendet.³³⁵

Bei aller Verehrung und Leidenschaft für die Kunst, die Gautier in seinen Texten vermittelt, wird in diesen Szenarien der Grenzüberschreitungen allerdings auch die Warnung für Balance deutlich. Nicht nur das drohende (in Candaules Fall wahrgewordene) Unglück der Protagonisten, sondern auch das von den weiblichen Figuren angeprangerte Fehlverhalten ihrer männlichen Gegenüber zeugt davon. Auf der Ebene der *histoire* werden durch die Vermengung von lebendigen Frauen und Kunst, durch die Sichtweise auf die Frau als *œuvre d'art* durch diese Grenzverwischung, die Frauenfigur ihrer Individualität, ihrer Gefühle und Wünsche beraubt. Nyssias Wunsch, sich nach ihrer Kultur bedeckt zu halten, wird ebenso ignoriert wie

³³¹ Stead, „La Mille et Deuxième Nuit“, S. 213. Stead widmet einen Teil ihrer Einführung der Analyse dieser Abbildungen (vgl. ebd., S. 204-207, S. 212-213). Durch die Holzschnitte findet sich neben den intermedialen Bezügen in dieser Novelle sogar eine Medienkombination, also eine weitere Form von Intermedialität.

³³² „Tiburce commet une espèce de contre-sens au carré, doublé d'un sacrilège, en faisant du réel une contre-façon de l'idéal.“ (Schapira, „*La Toison d'or*“, S. 39).

³³³ Vgl. ebd., S. 41.

³³⁴ Vgl. Drost, „Une lecture de *La Toison d'or*“, S. 114.

³³⁵ Vgl. Schapira, „*La Toison d'or*“, S. 38.

Gretchens Liebe oder Leilas Versuche, Mahmoud-Ben-Ahmed aufzumuntern. Stattdessen werden sie auf ihre Körperlichkeit und Schönheit reduziert, als (Kunst-)Objekte behandelt.

Allerdings scheint die performative Situierung der Frauenfiguren in eben diesen Grauzonen übergeordneten, metareflexiven Themen zu dienen. Die Abstraktion der Frauenfiguren lässt über sie Probleme des Kunstbetriebs über die Handlung der Novelle behandeln. *La Toison d'or* wirft hierbei die Frage von Kreation und Rekreation auf, nicht zuletzt in der humorvollen Abwertung der Kunst über schon existierende Kunst, die Gautier selbst in seiner *transposition d'art* vertritt³³⁶ und sogar innerhalb der Novelle in gewisser Weise praktiziert, wenn er auf Goethes Faust über eine Radierung Rembrandts verweist (vgl. TdO, S. 96).³³⁷ *Le Roi Candaule* dreht sich um die Frage des Umgangs mit der Kunst und der Öffentlichkeit, dem Wunsch sie für sich zu behalten oder Kritiker*innen auszusetzen.³³⁸ Die Rahmenhandlung von *La Mille et deuxième nuit* zieht eine Parallele zwischen dem mordenden Sultan aus *Les Mille et une nuits*, der stets neue Erzählungen fordert, und dem unerbittlichen Publikum der Feuilletons. Die Intradiegeese wiederum spiegelt die Absorption des *poète* (als Gegensatz zum *feuilletoniste*) in der eigenen Kunst.³³⁹

Während die Kritik an der hier vorzufindenden Darstellung von Frauenfiguren durchaus angemessen ist, führen die thematisierten Probleme in den Novellen allerdings nicht zurück zur Individualität der Frauenfiguren, sondern verfolgen der Handlung übergeordnete Fragen rund um die Kunst, ihre Produktion und Rezeption.

Die bisher betrachteten Novellen beschreiben das wiederkehrende und typisch romantische Motiv³⁴⁰ der Sehnsucht nach einem nicht zu erreichenden Ideal, der Unmöglichkeit der perfekten Frau, d.h. im übertragenen Sinne der Perfektion in der Kunst. Die intradiegetische Handlung von *La Mille et deuxième nuit* bildet hierbei eine Ausnahme. Diese lässt sich zum einen durch ihren Status als Märchen, in dem sich *merveilleux* und *fantastique* verbindet,³⁴¹ erklären. Zum anderen wird sie durch die mangelhafte Erzählung, die der Erzähler an Scheherazade weitergibt und die zu ihrem Tod führt, wieder revidiert (vgl. MDN, S. 252).

³³⁶ Vgl. ebd., S. 41; Drost, „Une lecture de *La Toison d'or*“, S. 110, S. 113.

³³⁷ Vgl. Schapira, „*La Toison d'or*“, S. 45-46.

³³⁸ Vgl. Geisler-Szmulewicz, „Le Roi Candaule“, S. 312.

³³⁹ „Votre sultan Schahriar, ma pauvre Scheherazade, ressemble terriblement à notre public; si nous cessons un jour de l'amuser, il ne nous coupe pas la tête, il nous oublie, ce qui n'est guère moins féroce.“ (MDN, S. 231). Vgl. außerdem MDN, S. 230-231, auf denen der Erzähler sich einmal selbst als „pauvre poète“ bezeichnet (S. 230) um daraufhin von Scheherazade um ein *feuilleton* gebeten zu werden. Vgl. Stead, „La Mille et Deuxième Nuit“, S. 216-217 und für eine Zusammenfassung der ambigen Rolle des „littérateur“ S. 218-219; vgl. außerdem zu dieser Parallele ebenso wie zwischen *Tausendundeine Nacht* und dem *feuilleton* im Allgemeinen Stead, „La nouvelle Schéhérazade“, S. 94-98.

³⁴⁰ So auch erwähnt in den Anmerkungen zu *La Toison d'or* (vgl. TdO, S. 111 Anm. 92).

³⁴¹ Vgl. Stead, „La Mille et Deuxième Nuit“, S. 203.

Gretchen als lebendige Muse kommt einer Erfüllung noch am nächsten, doch erfüllt auch das aus ihrem Abbild entstandene Werk nicht den Anspruch der Perfektion: Tiburce hat zwar eine lebendige Muse eines Gemäldes, doch entspricht dieses nicht der Perfektion des Werks von Rubens (vgl. TdO, S. 111).³⁴²

Trotz aller intermedialer Interdependenzen und Grenzverwischung scheint es nicht möglich, die antithetischen Eigenschaften dieser Figuren und damit letztendlich Kunst und Natur miteinander zu vereinen. Die Unmöglichkeit eines *beau idéal* wird hier zumindest zu Beginn übertragen auf die Unmöglichkeit, eine ideale Frau zu finden. D'Albert in *Mademoiselle de Maupin* verzweifelt bereits bei der Suche seines Ideals (vgl. MdM, S. 138-149, sowie Kapitel 4.2.3). Beide Protagonisten der orientalischen Novellen *Mille et deuxième nuit* und *Une nuit de Cléopâtre* haben sich unerreichbare Frauen als Ziel gesetzt, durch ihre fantastische Natur (*péri*) oder ihre hierarchische Überlegenheit (Kleopatra bzw. „une princesse de sang royal“, MDN, S. 234). Die Liebe für ein Kunstwerk in *La Toison d'or* schließt eine tatsächliche Beziehung ebenso aus, wie die Liebe der Protagonisten für schon verstorbene Frauen in *La Morte amoureuse*, *Le Pied de momie*, *La Cafetière*, *Arria Marcella* und *Omphale*. Max Milner formuliert in Bezug auf *Le Roi Candaule* und die Unmöglichkeit Nyssia zu erreichen, ebenfalls durch ihre hierarchische Distanz und gleichzeitig die Distanz durch das Verbergen vor dem männlichen Blick: „Il n'est pas besoin de souligner combien cette intangibilité concourt non seulement à exacerber le désir, mais à le marquer du sceau de l'impossible.“³⁴³

Das Verhältnis von Kunst und Natur, Ideal und Realität wird durch diese Figuren des ‚Dazwischens‘ ausgedrückt, Frauen zwischen Leben und Tod, Kunst und Realität, Traum und Wirklichkeit: „Ce thème de l'impossibilité physique, réelle de l'incarnation de l'idéal, celui du rêve qui se brise ne pouvant s'incarner hante Gautier.“³⁴⁴

³⁴² Elisabeth Bronfen beschreibt die Gleichzeitigkeit von Muse und erotischer, realexistenter Frau als unmöglich: „Der Dichter muß wählen zwischen einer körperlich präsenten Frau und einer Muse, wobei die Option für letztere die erstere ausschließt.“ (Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Würzburg 2004, S. 518).

³⁴³ Max Milner, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, Paris 1991, S. 111. Vgl. für eine ausführlichere Analyse des Verhältnisses von Besitz und *désir*, beispielhaft an *Mademoiselle de Maupin*, Kapitel 4.2.2 sowie 4.2.3.

³⁴⁴ Alain Montandon, „La Cafetière“, in: *Œuvres complètes I:6: Contes et Nouvelles I*, hg. v. Alain Montandon/Anne Geisler-Szmulewicz/Françoise Court-Perez/François Brunet, Paris 2017, S. 31-36. S. 33.

3.1. Schöpfer und Schöpfung

Es wird deutlich, dass das Verhältnis von Kunst und Natur, die Unmöglichkeit ihrer Zusammenführung in Théophile Gautiers Texten immer wieder auftritt und vor allem über Frauenfiguren verhandelt wird. Die Einführung der Kunst als übergreifendes Thema führt in Konsequenz zu Protagonisten, die auffällig häufig auf die eine oder andere Weise als Künstlerfiguren wahrgenommen werden können.³⁴⁵ In der Forschungsliteratur zu diesen Texten werden häufig die Parallelen zwischen den Figuren und ihrem Autor herausgestellt. Teilweise wird daraus ein offensichtlich bewusstes Spiel mit Fiktionalität und extratextuellen Elementen, wie in dem bereits erläuterten Verhältnis von Autor und Erzähler in der Rahmenhandlung von *La Mille et deuxième nuit*.

Die spielerische Annäherung von Erzähler an Autor verleitet zu einer unreflektierten Übernahme von in der fiktionalen Prosa vertretenen Ansichten, obwohl die bisherige Betrachtung der Kunstreflexion in Gautiers Novellen vielmehr gezeigt hat, dass Gautier in seinen Novellen über seine Figuren unterschiedliche Perspektiven einnimmt, die es erlauben, das tatsächliche künstlerische Schaffen nur nebensächlich zu thematisieren, stattdessen allerdings Fragen der Ästhetik und des Kunstbetriebs aus verschiedenen Blickwinkeln zu beleuchten. So werden die Protagonisten meistens jeweils über ihre Stellung zur Kunst definiert: Besonders auffällig erfolgt dies bei Candaule und Tiburce, deren ungewöhnliche Vorliebe für Kunst bei ihren jeweiligen ersten Beschreibungen ausführlich thematisiert wird (vgl. RC, S. 347; TdO, S. 65-67), aber auch in *La Cafetière* werden durch den Einwurf „deux de mes camarades d’atelier“ (Caf, S. 37) sofort die künstlerischen Ambitionen des autodiegetischen Erzählers deutlich, der Erzähler aus *Omphale* berichtet von seiner späteren Berufswahl als Autor (vgl. Omph, S. 382), der von *Le Pied de Momie* stellt den Mumienfuß „sur une liasse de papier, ébauche de vers, mosaïque indéchiffrable de ratures: articles commencés, lettres oubliées et mises à la poste dans le tiroir“ (PM, S. 176). Der Fuß, das unvollständige Kunstwerk, wird damit zur Muse „d’art purement velléitaire, caractérisé par l’inachevé“.³⁴⁶ Während bei Candaule und Tiburce die Betrachtung, der Genuss der Kunstwerke (was sich deutlich in der obsessiven Betrachtung des weiblichen Ideals abzeichnet, wie in Kapitel 3.1.1 gezeigt wird) im Vordergrund stehen,³⁴⁷ können die Protagonisten von *La Cafetière* und *Omphale* als produktiv gekennzeichnet werden. Die Sammlung des Schönen wird

³⁴⁵ Eine Ausnahme hierzu bildet Romuald, dessen Distanz zu der Welt der Kunst und Ästhetik explizit betont wird (vgl. MA, S. 402; Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 183).

³⁴⁶ Chambers, „Gautier et le complexe de Pygmalion“, S. 650.

³⁴⁷ Vgl. Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 171.

in *La Toison d'or* und *Le Roi Candaule* ebenso thematisiert wie in *Fortunio* und dem Serail des gleichnamigen Protagonisten (vgl. TdO, S. 66; RC, S. 347; Fo, S. 632-634).³⁴⁸ Diese kurze Aufzählung zeigt bereits, dass die Perspektiven hier zwischen unterschiedlichen Kunstarten (Literatur und bildende Kunst), der Rolle in der Kunst (Produktion und Rezeption) sowie dem Erfolg bzw. der tatsächlichen Produktion wechseln.

Die Unproduktivität der Künstlerfiguren stellt sich in den meisten Fällen als problematisch dar. Die Erhöhung der künstlerischen Produktion über reine Liebe drückt sich bereits in *Une Nuit de Cléopâtre* aus: „ni talent de poète, ni grand génie, ni qualité surhumaine, rien que de l'amour“ (NdC, S. 30). Das künstlerische Talent wird folglich als übermenschliche Eigenschaft eingestuft, etwas, das im Gegensatz zu Meïamouns Liebe Cléopâtre würdig wäre. In *La Toison d'or* stellt sich die obsessive und vor allem ausschließliche Rezeption von Kunst ebenfalls als Konflikt dar. Tiburce erfährt in seiner Verehrung für die gemalte Madeleine eine doppelte Sterilität, weder kann er eine körperliche Beziehung zu ihr führen, noch vollbringt er die ‚Zeugung‘ eines eigenen Kunstwerks. Diese außenseitige, distanzierte Verehrung für Madeleine prägt auch sein Verhältnis zu anderen Kunstwerken, die er zwar sammelt, aber nicht den Mut hat, selbst zu schaffen.³⁴⁹ Ein echter (produktiver) Kontakt sowohl zu einer lebendigen Frau als auch zur Kunst ist das letztendliche Ziel und die Auflösung der Novelle. Marie-Claude Schapira sieht hierin eine Parallele zur zeitgenössischen Kunstszene:

Si la médiocrité de Tiburce est le signe d'une impuissance qui lui est propre, elle met également en cause, de façon plus large, le statut de l'artiste qui prétend ‚faire une création à part dans la création de Dieu‘ dans une époque usée où la poésie dévaluée et la prose soumise aux impératifs du feuilleton, s'abâtardissent dans la commercialisation des talents dédiés au goût des bourgeois. [...] Il [L'univers pictural, Anm. d. Verf.] permet une approche pédagogique et privilégiée de l'art, en rendant visibles et immédiatement compréhensibles les enjeux de la création à travers les élans, les contre-sens, les échecs, le début de réussite d'un apprenti-peintre.³⁵⁰

Tiburce' Kampf zu seinem ersten eigenen, guten, aber nicht perfekten, Gemälde, entstanden aus seiner eigenen Inspiration (wenn auch mit Hilfe einer Muse), bildet folglich die Anstrengung in einem sich kommerzialisierenden Kunstbetrieb ab.

Durch seine Fixierung auf Kunst, die damit einhergehende Entfremdung von der Realität, wird Tiburce vor diesem Erfolg durch die Erzählinstanz vorgeworfen, er könne, wenn überhaupt, nur Kunst über Kunst produzieren: „s'il eût été peintre, il aurait ait des vignettes sur

³⁴⁸ Vgl. Bourgeois, „Gautier et le culte de l'art“, S. 36. Er betrachtet das Thema der Sammlung anhand der soziologischen Konzepte Jean Baudrillards (*Le système des objets*, Paris 1978 [1968]).

³⁴⁹ So beschreibt die Erzählinstanz: „Ah! Malheureux enfant, jetez vos livres au feu, déchirez vos gravures, brisez vos plâtres, oubliez Raphael, oubliez Homère, oubliez Phidias puisque vous n'avez pas le courage de prendre un pinceau, une plume ou un ébauchoir; à quoi vous sert cette admiration stérile?“ (TdO, S. 102); vgl. Schapira, „*La Toison d'or*“, S. 38.

³⁵⁰ Ebd., 42.

les vers des poètes; s'il eût été poète, il eût fait des vers sur les tableaux des peintres.“ (TdO, S. 77). Laut Wolfgang Drost führt die Korruption durch die Kunst zu einer Einschränkung seiner eigenen Kreativität, die Mimesispotenzierung der *transposition d'art* wird als Schwäche aufgefasst.³⁵¹ Allerdings zeigt die Tatsache, dass sich eine Ablösung des Vorbilds, das Erreichen des Ziels, erst durch eine eigene künstlerische Umsetzung der Muse Gretchen einstellt, dass das bloße Verkleiden von Gretchen als Madeleine, die Nachahmung des Kunstwerks, sozusagen Gretchen als Fälschung unzulänglich ist.³⁵² Stattdessen entspricht eben erst diese neue Umsetzung des künstlerischen Vorbilds, hier in der Fiktion repräsentiert durch Gretchen (und ihre Ähnlichkeit zu Madeleine) als Muse und Vermittlerin, dem eigentlichen Vorgang der *transposition d'art*: Das bereits existente Kunstwerk dient als Inspiration (die Muse Gretchen) und wird unter Zugabe der internen Kreativität, des *microcosme*, in ein eigenes Kunstwerk überführt.³⁵³ Das dadurch entstandene Kunstwerk erfüllt allerdings nicht den Anspruch der Perfektion. Tiburce' Zufriedenheit mit dem zwar bemerkenswerten, aber nicht perfekten Gemälde und seiner Muse bedeutet letztendlich, dass er sein künstlerisches Ideal aufgeben haben muss. Gepaart mit dem ironischen bürgerlichen Ende der Hochzeit wird die Rückkehr Tiburce in die Bourgeoisie angedeutet; als „contre-image“ d'Alberts akzeptiert Tiburce die ihn umgebende Realität vor der Kunst und erfüllt mit dem Happy End die bürgerlichen Erwartungen.³⁵⁴

Während Tiburce' Leidensweg folglich die Bemühungen junger Künstler abbildet, die kreative eigene Produktion die Beziehungsproblematik auflöst, liegt bei Candaule ein anderer Fall vor: Er ist weder Liebhaber noch Künstler.³⁵⁵ Wird zu Beginn noch erwähnt, dass er (unziemlich für einen König) manchmal selbst künstlerisch tätig wird (vgl. RC, S. 347), drapiert und betrachtet er Nyssia als *beau idéal* nur bzw. träumt davon, sie von „les plus habiles d'entre les peintres et les sculpteurs“ abbilden zu lassen (RC, S. 357; vgl. S. 356-358).³⁵⁶ Wie bereits erwähnt, wird Candaules und Gygès' Konflikt als sinnbildlich für die Frage nach museologischer Ausstellung und privatem Genuss der Kunst aufgefasst. In Candaules mangelndem künstlerischen Schaffen drückt sich in dieser Hinsicht eine zweite Ebene aus. Er erfährt den obsessiven Wunsch, Nyssias Schönheit zu teilen, also das Kunstwerk für die ganze

³⁵¹ Vgl. Drost, „Une lecture de *La Toison d'or*“, S. 110, S. 113.

³⁵² Vgl. Schapira, „*La Toison d'or*“, S. 41.

³⁵³ Vgl. zur Eigenkreativität der *transposition d'art* Cenerelli, *Dichtung und Kunst*, S. 36-37, S. 43 ebenso wie Kapitel 2.1.1.

³⁵⁴ Drost, „Une lecture de *La Toison d'or*“, S. 114; vgl. S. 113-114; vgl. Übersfeld, „Le regard de Pygmalion“, S. 57.

³⁵⁵ Anne Geisler-Szmulewicz bemerkt, dass Candaule weder d'Alberts Fähigkeit, vom Betrachter zum Liebhaber überzugehen, noch Tiburce' Fähigkeit, Kunst zu gestalten, aufweist (vgl. Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 172), der gleiche Vorwurf findet sich bei Cogman (vgl. Cogman, „Le triangle de la mort“, S. 240); vgl. ebenso Milner, *On est prié*, S. 114.

³⁵⁶ Vgl. ebenso Drost, „Der Blick der Frau auf den Voyeur“, S. 139.

Welt sichtbar zu präsentieren, ohne jedoch selbst kreativ tätig geworden zu sein. Er erkennt die Schönheit der Natur, kann sie allerdings nicht in Form von Kunst umsetzen, sie verweigert sich ihm wortwörtlich. Sein Beharren auf der Ausstellung einer Schönheit, die nicht tatsächlich zu ihm gehört, die nicht sein Verdienst ist, führt letztendlich zu seinem Tod.³⁵⁷

Die Unzulänglichkeit im Bereich der Literatur wird durch die extradiegetische Handlung in *La Mille et deuxième nuit* thematisiert. Die enge Verbindung zwischen Erzähler und Autor (wie bereits oben erläutert) lässt die Kritik am zeitgenössischen Literaturbetrieb, seiner Kommerzialisierung im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Freiheit, Publikum und Kritiker*innen deutlich hervortreten. Der Autor-Erzähler deutet hier beide Seiten an, den „poète“ und den „feuilletoniste“: Er bezeichnet seine Wohnung als „logis de poète“ (MDN, S. 226), Scheherazade fragt allerdings eindeutig nach „quelque feuilleton, quelque nouvelle“ (MDN, S. 231). Auch die ambigue Bezeichnung „littérateur“ wendet sie auf den Erzähler an (MDN, S. 230). Évanghélia Stead führt in ihrer Einleitung der Novelle die zweiseitige Bedeutung des Begriffs an, einmal als die Person, die Literatur produziert, oder die Person, die sich mit dieser beschäftigt.³⁵⁸ Hiermit werden die antagonistischen Seiten Gautiers angesprochen, dessen „production médiatique“ trotz seiner scharfen Kritik an Kunstkritiker*innen zu über einem Fünftel aus Kunstkritik besteht.³⁵⁹ Der feuilletonistische Autor in der Novelle, dessen Erzählung am Ende nicht ausreicht, Scheherazades Leben zu retten (vgl. MDN, S. 252), wird wiederum durch die intradiegetische Handlung, also durch seine eigene Erzählung, einem Poet gegenübergestellt, der mit seiner Poesie sogar magische Wesen beeindruckt (vgl. MDN, S. 248). Diese ideale Poesie ist anscheinend nur in der *monde merveilleux* des Märchens möglich, nicht aber unter dem Druck und den Einschränkungen des modernen Literaturbetriebs.

Als produktive Künstlerinnen können dagegen Clarimonde und Arria gezählt werden, die erfolgreich die jeweiligen männlichen Protagonisten gleich einem Kunstwerk gestalten. Clarimonde gestaltet einen neuen Romuald, seiner neuen Rolle an ihrer Seite angemessen. Sie hilft ihm beim Ankleiden, frisiert ihn, sodass er sich am Ende nicht mehr selbst, dafür aber als Statue erkennt: „Je n’étais plus le même, et je ne me reconnus pas. Je ne me ressemblais pas

³⁵⁷ vgl. Übersfeld, „Le regard de Pygmalion“, S. 57.

³⁵⁸ Vgl. MDN, S. 226, Anm. 79; Stead, „La Mille et Deuxième nuit“, S. 218-219. Évanghélia Stead bezieht diese Zweideutigkeit allerdings nicht auf Gautier als Einzelperson, sondern als nicht eindeutige Zuweisung zwischen Gautier und Galland.

³⁵⁹ Lavaud, „Le Syndrome d’Octavien“, S. 146. Martine Lavaud nennt explizit 23,6% seines Werkes als Kunstkritik, sogar 49,4% Theaterkritik. Die Prozentsätze wurden hier anhand der Publikationsdaten ermittelt: „Il s’agit d’un tableau fréquentiel, c’est-à-dire enregistrant les publications par dates, et cartographiant toute l’œuvre de Gautier à l’exception de ce qui n’a pas paru dans la presse, à savoir Les Poésies de 1830, Mademoiselle de Maupin, quelques pièces poétiques isolées et le théâtre.“ (Lavaud, „Chiffres et colonnes“, S. 21, vgl. S. 22).

plus qu'une statue achevée ne ressemble à un bloc de pierre.“ (MA, S. 422). Auch Octavien muss erst durch ein römisches Bad und neu eingekleidet werden, bevor er zu Arria gelangt (vgl. AM, S. 573).³⁶⁰ Hiermit passt er sich nicht nur an die zeitliche Differenz an (vgl. Kapitel 3.3.1), sondern auch an seine neue Geliebte. Wie eine Leinwand werden beide Protagonisten an die Vorstellungen ihrer Geliebten angepasst: Hierin unterscheidet sich vor allem die Produktivität von Arria und Clarimonde von der Unproduktivität von Tiburce und Candaule, die nicht ihre eigene Vision (aus ihrem *microcosme*) umsetzen, stattdessen imitieren, schon dagewesene Kunst als Referenzpunkte nehmen. Romuald erhält durch die neue Kleidung ein neues Auftreten, ein neues Selbst.³⁶¹ Die zeitweise erfolgreiche Umkehrung des Verhältnisses von Schöpferin und Schöpfung verweist hier auf die Aktivität, die Gautiers Protagonistinnen stellenweise aufweisen.

Unter den literarischen Künstlerfiguren Gautiers kommt es wiederum häufig zu einer eindeutigen Inszenierung eines fiktiven Autors, im Besonderen in *La Mille et deuxième nuit*,³⁶² in abgeschwächter Form auch durch die spätere Berufswahl des Erzählers in *Omphale*, die einen mehrdeutigen Eindruck der Authentizität zulässt. Während die Parallelen zum Autor in *La Mille et deuxième nuit* normalerweise den Eindruck vermeintlicher Authentizität hervorrufen würden, wird dieser allerdings umgehend konterkariert durch den intertextuellen Verweis durch Scheherazade, gleichsam einer Mimesispotenzierung gebündelt in der Figur, die dem Erzähler direkt gegenübergestellt wird. Die zunächst etablierte vermeintliche Authentizität wird sofort durch die offensichtliche Fiktionalität der zweiten Figur zunichte gemacht. Auch in *Omphale* wird diese ambigue Wirkung erzielt, wenn auch weniger deutlich (da es keine direkten Parallelen zu Gautiers Leben gibt, abgesehen vom Beruf des Autors). Während die Einordnung des Erzählers als Verfasser fantastischer Erzählungen dennoch den ersten Eindruck einer Erzählung über Jugenderfahrungen des Autors herbeiführt, verweist genau diese Berufswahl wiederum auf die Fiktionalität der Novelle.

Das sich hier abzeichnende Spiel zwischen der Inszenierung von Authentizität und literarischer Fiktion greift Gautier immer wieder in metafikcionalen Kommentaren auf. Dies ist besonders auffällig in *Fortunio*, in dem er auf der einen Seite die Abhängigkeit des Erzählers von seinem Protagonisten betont, auf der anderen Seite die Allmacht des Autors, die Handlung nach seinem Willen zu lenken (vgl. bspw. Fo, S. 582-584; S. 628).³⁶³

³⁶⁰ Vgl. Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 189-190.

³⁶¹ Vgl. David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 64.

³⁶² Vgl. zu dieser Inszenierung Kapitel 3.3.2.

³⁶³ Vgl. hierzu Kapitel 5.1 sowie zum Zusammenhang dieser Art der Metafikcionalität in *Fortunio* und erzählerischer Unzuverlässigkeit Leister, „Unzuverlässiges Erzählen und Metafiktion“.

Ist die Künstlerfigur in Gautiers Novellen also Autor/Autor-Erzähler oder wird das Erzählen als Handlung in Metafiktion thematisiert, entsteht hierdurch eine spielerische Auseinandersetzung mit der Mimesisrelation, der Frage nach ‚Wahrheit‘, also letztendlich erneut mit dem Verhältnis von Kunst und Natur, Fiktion und Inspiration – sei es durch eine Muse, Realität oder Kunst.

Auch die Frage nach ‚Wahrheit‘ und ‚Lüge‘ in der Kunst, die Empfindung, dass Kunst in ihrer Illusion eine tiefer liegende Wahrheit ausdrücken kann, wird über Gautiers Künstlerfiguren verhandelt.³⁶⁴ In *La Cafetière* enthüllt die unbewusste Zeichnung der *cafetière* ihre Identität als Angela und damit als verstorbene Schwester des Gastgebers (vgl. Caf, S. 45-46; S. 37 Anm. 2). Komplexer ausgeführt findet sich die Enthüllung von Schönheit in *La Toison d’or*. Obwohl Tiburce Gretchen aufgrund ihrer Ähnlichkeit zu Rubens’ Madeleine verführt, muss sie erst in ein (sogar nur ausreichend gutes) Gemälde übertragen werden, damit er ihre eigene, individuelle Schönheit und Anziehung erkennt. Diese plötzliche Anziehung – entstanden durch künstlerische Umsetzung – bildet eine Analogie zu der oben ausgeführten Vorstellung, dass Künstler*innen durch die Ästhetisierung, die mit dem künstlerischen Schaffen einhergeht, Banales als etwas Besonderes ausdrücken. Die ursprüngliche ‚Banalität‘ Gretchens drückt sich nicht nur in Tiburce’ Ignoranz ihrer Schönheit gegenüber aus, sondern in ihrer einfachen Herkunft, „la petite Gretchen de la rue Kipdorp!“, die durch Tiburce’ Gemälde zu etwas Besonderem, (zumindest in ihrer naiven Sicht) zur „femme d’un grand peintre“, der Entdeckerin seines Genies wird (TdO, S. 112).

Von Beginn an hat Tiburce eine umgekehrte Wahrnehmung von Realität: Ihm erscheint die Kunst ‚wahrer‘ als die Natur. Er nimmt Gretchens Schönheit zunächst nur über die Kunst (über Madeleine) und ihre Ähnlichkeit zu ihr wahr, denn die Schönheit lebendiger Frauen auf der Straße würde er nicht erkennen.³⁶⁵ Dann wiederum wird ihre individuelle Schönheit, abgetrennt von der Madeleines, erst durch die Überführung in ein Gemälde für ihn sichtbar. Die in diesen Fällen in *La Toison d’or* und *La Cafetière* vermittelte Schönheit bleibt vor der künstlerischen Umsetzung ebenso im Alltag verborgen, entweder durch den einfachen, zurückgezogenen Lebensstil Gretchens (vgl. TdO, S. 91-92) oder, im Falle Angelas, durch ihren Status als fantastische Wiederkehrerin, die sich nur dem Künstler-Erzähler offenbart. Die Kunst und künstlerische Umsetzung dienen der Enthüllung dieser verdeckten Schönheit: „Ces signes, il

³⁶⁴ Hofmann spricht von einem „künstlerische[n] Wahrheitsbegriff“, der „nicht mimetisch bzw. epistemisch, sondern inventiv oder transmimetisch fundiert [ist]“ (Anne Hofmann, *Parnassische Theoriebildung und romantische Tradition*, Stuttgart 2001, S. 240).

³⁶⁵ „Il saisissait admirablement bien tous les types réalisés dans les œuvres des maîtres, mais il ne les aurait pas aperçus de lui-même s’il les eût rencontrés dans la rue ou dans le monde“ (TdO, S. 77).

les transforme: il y ajoute et il en ôte selon le genre de sa pensée, de telle sorte qu'un objet qui, dans la réalité, n'exciterait aucune attention, prend de l'importance et du charme étant représenté“.³⁶⁶

Die zahlreichen Motive der Kunstproduktion verdeutlichen, dass die Relevanz der bildenden Kunst in Gautiers Texten über die bloße Verwendung intermedialer Bezüge im Sinne eines Einklangs der Künste hinausgeht. Die über die Künstlerfiguren verhandelte Thematik der künstlerischen Produktion ist eng verbunden mit der Rezeption von Kunst, der Gautiers Novellen eine gesteigerte Aufmerksamkeit schenken, die sich vor allem in den Themen der Kontemplation und Wahrnehmung von Ästhetik ausdrückt. Die folgenden Unterkapitel widmen sich deshalb der Relevanz des Blicks sowie der Sakralisierung der Kunst.

3.1.1. Der Betrachter: Die Relevanz des Blicks

Der Blick, in Gautiers Novellen auffällig häufig auf die Frauenfiguren der Novellen gerichtet,³⁶⁷ verkörpert die Kunstbetrachtung, legt den Fokus auf die Visualität, die normalerweise in der bildenden Kunst die größere Rolle spielt. Diese Blicke gehen häufig von den männlichen Protagonisten aus, die dann nicht mehr als Kunstschaffende, sondern als Rezipienten in Kontemplation ihrer ‚Kunstwerke‘, in einem voyeuristischen *male gaze* versinken.³⁶⁸ David-Weill geht sogar soweit, die Existenz der Frau auf diesen männlichen Blick zu beschränken: „elle n'existe qu'à travers les regards de l'homme“.³⁶⁹ Die Blicke sind tatsächlich meistens von Voyeurismus, Besitzergreifung und Obsession geprägt, können allerdings auch eine Umkehrung und Brüche der männlichen Fantasien erfahren, wenn die sonst weiblichen betrachteten Objekte selbst zu betrachtenden Subjekten werden, mit ihren Blicken wiederum die Geschehnisse lenken.

Intermediale Bezüge von Literatur auf die bildende Kunst stützen sich zu einem großen Teil auf die Illusion visueller Wahrnehmung, welche die Imagination der fiktionalen Welten und ihrer Räumlichkeit mit der Wahrnehmung bildender Kunst verknüpft.³⁷⁰ Dieser Umstand

³⁶⁶ Gautier, „Du beau dans l'art“, S. 132.

³⁶⁷ Vgl. David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 40.

³⁶⁸ Die Verwendung des Begriffs *male gaze* geht auf Laura Mulvey und ihr Essay „Visual pleasure and narrative cinema“ (1975) zurück (Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: dies.: *Visual and Other Pleasures*, 2. Aufl., Basingstoke 2009, S. 14-27). Für die Grundkonzepte der Beginne einer feministischen Filmtheorie, und damit auch die Diskussion rund um *male gaze*, *female voice*, für die unter anderem Laura Mulvey, Kaja Silverman und Teresa de Lauretis federführend sind, vgl. Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, London 2006.

³⁶⁹ Ebd., S. 145.

³⁷⁰ Vgl. hierzu die ausführlichen Erläuterungen zu Lars Elleström und den verschiedenen Modalitäten der Intermedialität Kapitel 2.1.3.

verstärkt die Relevanz der Frage nach dem ‚Blick‘ der literarischen Texte und besonders der Abschnitte, die Frauenfiguren intermedial behandeln. Laura Mulveys bekanntes Essay „Visual pleasure and narrative cinema“ (1975) gilt als Grundlage des Konzepts des *male gaze* in der Filmtheorie und thematisiert u.a. einen aktiven männlichen Blick auf ein passives weibliches Objekt – wie er auch ständig von Gautiers Protagonisten ausgeführt wird. Der Begriff bezieht sich auf die Konstruktion eines lustvollen männlich-heterosexuellen Blicks auf ein weibliches Betrachtungsobjekt, das dadurch zur Projektionsfläche für heterosexuelle Fantasien wird.³⁷¹ Was im Film durch Kameraführung erzeugt wird, kann in der Literatur ebenso durch den Erzählmodus, insbesondere die Fokalisierung, und die Erzählstimme gesteuert werden.

Diese Blicke fragmentieren die Frauen, lassen sie flach erscheinen wie eine Leinwand.³⁷² Laut Mulvey sind Frauenfiguren in den meisten Filmen nur Auslöser für die von den männlichen Protagonisten vollzogene Handlung³⁷³ – so wie die Frauenfiguren in Gautiers Novellen und die Begegnung mit ihnen häufig die Abenteuer der Protagonisten initiieren, sie auf Zeitreise, Feste und in Liebesabenteuer führen, sie selbst aber nur Begleitung für den Helden sind. Ihre eigentliche, passive Funktion ist das Betrachtet-werden und Ausgestellt-werden.³⁷⁴

Die Verwechslung von Liebe und Kunstverehrung, die Gautiers Protagonisten so häufig erfahren, geht ebenfalls stets mit Betrachtung, genauer ‚Kunstbetrachtung‘, mit der Betrachtung der Frau als *œuvre d'art* einher. Abgesehen von den offensichtlichen intermedialen Bezügen, welche die ausführlichen Beschreibungen der Frauen begleiten, werden vor allem Nyssia und Gretchen aktiv als Kunstwerke ausgestellt und hergerichtet, sodass sich die Protagonisten danach ihrer Kontemplation hingeben können. Diese Art der Ausstellung und des Herrichtens beinhaltet gleichzeitig einen künstlerisch-schöpferischen Aspekt, auch wenn dieser – wie bereits gezeigt – nicht ausreicht (vgl. RC, S. 357-358; TdO, S. 109-110). Wie charakteristisch für den *male gaze*, wird auch hier die Frau ausgestellt und betrachtet: „In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed“³⁷⁵

Zum einen wird bei dieser Betrachtung immer wieder die Beurteilung weiblicher Körper nach den Regeln der Kunst thematisiert. Die Erzählinstanz von *La Toison d'or* bestätigt: „à nos yeux les femmes n'ont de distinction réelle que leur beauté“ (TdO, S. 91). Frauen werden folglich nach dieser Sichtweise ausschließlich über ihre Ästhetik beurteilt, wie es für ein

³⁷¹ Vgl. Mulvey, „Visual Pleasure“, S. 19.

³⁷² Vgl. ebd., S. 20.

³⁷³ Vgl. ebd., S. 19.

³⁷⁴ Vgl. ebd.

³⁷⁵ Ebd.

Kunstwerk angemessen ist – vor allem bei Gautier als vehementem Verteidiger des *l'art pour l'art*. Die Beschreibung des Protagonisten durch die Erzählinstanz zeigt die künstlerische Bewertung lebendiger Frauen ausführlicher: „il aimait avec l'amour du poète, il regardait avec les yeux du peintre“ (TdO, S. 66).

Der Rückzug in die Kunst und ihre Attribute von Tiburce lässt sich allerdings nicht ausschließlich durch seinen Konsum von Kunst erklären, stattdessen reagiert er auf eine vergangene Enttäuschung anderer Maßstäbe, sodass er nun die vereinfachten Kriterien der Kunst anwendet: „sa recherche de la beauté physique trahissait aux yeux attentifs d'amères déceptions dans le monde de la beauté morale. [...] Comme la dissimulation du corps est bien plus difficile que celle de l'âme il s'en tenait à la perfection matérielle“ (TdO, S. 67). Betrachtet man diese Erklärung auf der *histoire*-Ebene, so wird Tiburce dadurch lebenswürdiger dargestellt als bspw. sein „frère aîné“³⁷⁶ d'Albert, dessen moralische Verkommenheit betont wird.³⁷⁷ Bezieht man sich allerdings wieder auf die ständig durchscheinende Metareflexion Gautiers, findet man hierin zum einen die Konzentration auf die Ästhetik des *l'art pour l'art* wieder. Zum anderen verweist sie auf die Trennung, die Gautier vornimmt, von dem Dreieck Moral – Wahrheit – Kunst.³⁷⁸ Während Gautier schon durch „die Kunst als Lüge“ die Verbindung von Wahrheit (im Sinne von Naturnachahmung) und dem Schönen, Kunst auflöst (vgl. Kapitel 3), verdeutlicht er hier die Gegensätzlichkeit von Moral und Ästhetik als Sinnbild von Kunst.

Candaule beurteilt seine Frau ebenfalls nach den Regeln der Kunst. Von sich selbst behauptet er: „ce n'est pas avec le bandeau de l'amour sur les yeux que je regarde. Je juge de sang-froid.“ (RC, S. 364) und fordert außerdem eine gleichsam objektive Beurteilung durch eine andere Person: „je voudrais qu'un œil ami pût partager mon bonheur, et, comme un juge sévère à qui l'on fait voir un tableau, reconnaître après un examen attentif qu'il est irréprochable et que le possesseur n'a pas été trompé par son enthousiasme.“ (RC, S. 362-363). Wie oben bereits gezeigt wurde, deutet dieses Verhalten auf eine unproduktive Künstlerfigur hin, allerdings auch darauf, dass die Rezeption dafür eine umso größere Rolle spielt, auch wenn keine Produktion stattfindet. Über die Rezeption wird die ebenso zuvor erwähnte Reflexion über die Ausstellung von Kunst, Kunst als Allgemeingut statt privater Wertschätzung

³⁷⁶ So bezeichnet Drost d'Albert bezüglich der Parallelen der zwei Figuren (Drost, „Une lecture de *La Toison d'or*“, S. 107).

³⁷⁷ Vgl. ebd., S. 108-110.

³⁷⁸ Vgl. Hufnagel, „Über Wahrheit und Lüge“, S. 254, auch für ausführlichere Erläuterungen zur „Trinität-Identität des Wahren, Schönen und Guten“ (ebd.).

abgehandelt. Die ständig andauernde Kontemplation statt künstlerischer Produktion macht aus Candaule den wahren Voyeur der Novelle.³⁷⁹

Die Sichtweise auf Nyssia als Kunstobjekt statt Ehefrau entsteht nach Candaules eigener Einschätzung durch einen Mangel an Liebe. Ihr Ehemann hat nach eigener Aussage nicht den Blick und damit nicht die Gefühle der Eifersucht eines Liebenden (vgl. RC, S. 362). Stattdessen versucht er, seine eigene Eitelkeit als Kunstkenner zu befriedigen, indem er die Bestätigung eines anderen für seinen Geschmack und Besitz sucht. Im Gegensatz zu Tiburce, der aus einer Art unfreiwilligem Selbstschutz heraus zu handeln scheint, bekommt Candaule nicht die Gelegenheit, die selbstsüchtige vergegenständlichende Betrachtungsweise seiner Frau zu revidieren und, auf der abstrakteren Ebene, die Rezeption in Produktion umzuwandeln, sondern bezahlt mit seinem Leben dafür.

Der Blick ersetzt die körperliche Liebe in *La Toison d'or* und *Le Roi Candaule* auf zwei Weisen. In Candaules Fall tritt er an die Stelle von Körperlichkeit: Das Privileg des Ehemanns ist in seinem Fall nicht die körperliche Beziehung zu Nyssia, sondern ihre Betrachtung: „Libre, en sa qualité d'époux, de se plonger dans la contemplation de cette beauté, il se sentit pris d'éblouissements et de vertige [...]; il éprouva une espèce de délire de possession, comme un prêtre ivre du dieu qui le remplit.“ (RC, S. 354, vgl. S. 358).³⁸⁰ Verstärkt wird dieser Eindruck weiterhin durch den Vergleich mit einem Priester, dessen Beziehung zu Gott sexuelle Keuschheit voraussetzt.³⁸¹

Während in dieser Vorstellung also die Betrachtung die Sexualität quasi ablöst, sie ausgeblendet wird, übernimmt im Fall von Gygès der Blick die Funktion körperlicher Nähe. Nyssia scheint seine Blicke zu spüren, ihre von fremden Blicken unschuldige Haut fühlt Gygès' leidenschaftlichen Blick „comme si une lèvre insolente eût osé s'en approcher dans l'ombre“ (RC, S. 373).³⁸² Auch seine starke körperliche Reaktion auf Nyssias Anblick, „[...] ses veines siffler dans ses tempes; son cœur battait si fort [...]“ (RC, S. 373) – nicht untypisch unter den Helden Gautiers – erinnert eher an die körperliche Anstrengung während des Sexualakts. Der

³⁷⁹ Vgl. Milner, *On est prié*, S. 113. Candaule ist der wahre Voyeur: Gygès „ne l'est devenu que par occasion et par conscience des obstacles infranchissables qui le séparent de celle qu'il désire“ (ebd.).

³⁸⁰ Vgl. ebd.

³⁸¹ Auch Bourgeois beschreibt (allerdings nur in Bezug auf Nyssias Posieren): „L'esthète et son regard l'emportent sur le désir charnel du mari“ (Bourgeois, „Gautier et le culte de l'art“, S. 39). Anne Geisler-Szmulewicz liest den Mangel an Sex als Problematik der fehlenden Verbindung von Leben und Kunst in *Le Roi Candaule*, die wiederum in Ovids Original des Pygmalion-Mythos erfüllt wird: „Il pourrait être très proche du Pygmalion d'Ovide (qui lui aussi épouse son œuvre), s'il parvenait à concilier l'art et la vie en donnant naissance à une autre Paphos. Mais, jusque dans la possession, il reste l'éternel adorateur du beau“ (Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 171). Das Verhältnis von Leben und Tod in der Kunst wird in der vorliegenden Arbeit vor allem in Kapitel 3.2.2 näher behandelt.

³⁸² Milner schreibt das Gefühl von einem Blick als Berührung Nyssia zu und insbesondere ihrem übertriebenen *pudeur* (obwohl die Fokalisierung stets auf dem beobachtenden Gygès bleibt) (vgl. Milner, *On est prié*, S. 110-111).

mehrmals verwendete Begriff des „adultère visuel“ (RC, S. 365, S. 378) verweist ebenso trotz der Einschränkung „visuel“ auf eine weiterreichende Beziehung. Die unzulängliche, rein künstlerische Betrachtung Candaules wird der leidenschaftlichen Betrachtung Gygès gegenübergestellt.

Tiburce' Blick auf die betrachteten Kunstwerke wird dagegen nur einmal als „streichelnd“ beschrieben: „Son œil caressait avec une sensualité“ (TdO, S. 69). Allerdings bezieht sich dies auf das erste Gemälde Rubens', das er noch in Paris betrachtet und das längst nicht die gleiche Reaktion in ihm hervorruft wie die Madeleine von *La Descente de croix*. Kurioserweise fällt diese Art liebkosender Blick nicht mehr auf seine eigentliche Angebetete, stattdessen untersucht er sie auf fast wissenschaftliche Art „[à] l'aide de fortes lorgnettes“ und bewundert hierbei „la finesse du grain, la solidité et la souplesse de la pâte, l'énergie du pinceau, la vigueur du dessin, comme un autre admire le velouté de la peau, la blancheur et la belle coloration d'une maîtresse vivante“ (TdO, S. 83). Obwohl er selbst immer wieder vergisst, dass es sich bei Madeleine nicht um eine reale Frau handelt, bleibt sein Blick weiterhin in den Kriterien der bildenden Kunst verhaftet – nicht nur bei realen Frauen, sondern offensichtlich und angemessenerweise auch bei denen der Kunst. Statt wie Candaule einer Frau Kunstverehrung statt Liebe entgegenzubringen, verwechselt er die Verehrung, die er einem Kunstwerk entgegenbringt, mit Liebe.

Der Blick auf weibliche Figuren als *œuvre d'art* wird weiterhin auf der *discours*-Struktur mittels der Zeitebene unterstützt. Die temporelle Wahrnehmung, Teil der *spatiotemporal modalities*, die in der Literatur deutlich stärker ist als in der bildenden Kunst, wird immer wieder durch deskriptive Pausen bei der Beschreibung von Figuren unterdrückt (vgl. bspw. RC, S. 349-353; Fo, S. 523-524; S. 525-527). Die zielgerichtete Betrachtung der Frauenfiguren erfolgt ebenfalls häufig im Stillstand, besonders auffällig bei Nyssia und Gretchen, die in bestimmten Posen verharren (vgl. TdO, S. 109-110; RC, S. 358).

Erfolgt die Betrachtungsweise allerdings nicht im Stillstand, kann dem *male gaze* folgend eine Projektion männlicher Fantasien nachvollzogen werden, eine erotisierende Blicklenkung, die sich ausgesprochen ähnlich auch heute noch in filmischen Umsetzungen wiederfindet. Schon in Candaules Beschreibung, mit der Gygès seinen Plan darlegt, wird die abendliche Entkleidung Nyssias wie ein Striptease dargestellt, in dem sie nach und nach ihre Kleidungsstücke ablegt: „lentement, une à une, elle laisse tomber sur ce fauteuil d'ivoire les draperies et les tuniques qui l'enveloppent tout le jour, comme les bandelettes d'une momie.“

(RC, S. 368).³⁸³ In der voyeuristischen Szene, die folgt, wird Nyssias Entkleiden ausgedehnt, wie angekündigt legt sie nach und nach einzelne Kleidungs- und Schmuckstücke ab, und das Spiel mit ihren Haaren wird beschrieben. Das Ablegen ihres letzten Kleidungsstücks wird durch ein Zaudern Nyssias weiter hinausgezögert, die Spannung erhöht, bis die Leser*innen, gemeinsam mit dem Erzähler und Gygès endlich die „statue d’une déesse“ (RC, S. 373) erblicken können (vgl. RC, S. 371-373).³⁸⁴

Cléopâtre wird genauso heimlich von Meïamoun betrachtet, als sie ein Bad nimmt. Die Szene beginnt mit einer deskriptiven Pause, in der ihr Gesicht ausführlich und mit Systemreferenzen wie „une ligne irréprochable [...] en façon de camée“ (NdC, S. 39) beschrieben wird. Ihre Augen verweisen wiederum auf die Literatur: „chaque regard de ses yeux était un poème supérieur à ceux de Homère ou de Mimnerme“ (NdC, S. 40). Daraufhin setzt sich die Szene aus verschiedenen Posen, gleichsam Momentaufnahmen zusammen, in denen ihre Schönheit zur Geltung kommt. Zunächst drapiert sie sich auf der ersten Stufe des Beckens:

Elle se tenait debout sur la première marche du bassin, dans une attitude pleine de grâce et de fierté; légèrement cambrée en arrière, le pied suspendu comme une déesse qui va quitter son piédestal et dont le regard est encore au ciel; deux plis superbes partaient des pointes de sa gorge et filaient d’un seul jet jusqu’à terre. Phidias, s’il eût été son contemporain et s’il eût pu la voir, aurait brisé sa Vénus de dépit. (NdC, S. 40)

Die sich anschließende explizite Einzelreferenz verdeutlicht die malerische/bildhauerische Pose, in die sie sich hier – im Gegensatz zu den vorherigen Protagonistinnen – selbst begibt. Daraufhin entscheidet sie sich für eine neue Frisur und auch hier folgt das erotische Spiel mit ihren Haaren („ses cheveux délivrés coulèrent en cascades noires sur ses épaules“, NdC, S. 40). Das Ablegen ihres letzten Kleidungsstücks erzeugt eine fast schon präkinematografische Blicklenkung entlang ihres Körpers: „Puis la tunique de lin [...] se détacha, glissa au long de son corps de marbre, et s’abattit en blanc nuage à ses pieds comme le cygne aux pieds de Lédä ...“ (NdC, S. 40). Die Nennung von Zeus in Form des Schwans ist wiederum ein deutlicher Hinweis auf die sexuelle Atmosphäre des Moments.

Die erste Momentaufnahme von Cléopâtre auf der Stufe wird durch die erotisierten Bewegungen unterbrochen, um dann – nach einem kurzen Blick auf den Voyeur Meïamoun, der die Elemente beneidet, die ihren Körper umgeben dürfen (vgl. NdC, S. 40)³⁸⁵ – von der

³⁸³ Gautiers lässt in einer von den Brüdern Goncourt wiedergegebenen Überlegung zum Exotischen bereits seine erotische Vorstellung von Mumien anklingen: „Le second, qui est le plus raffiné, une corruption plus suprême, c’est le goût de l’exotique dans le temps: par exemple, voilà Flaubert, il voudrait baiser à Carthage; vous, vous voudriez la Parabère; moi, rien ne m’exciterait comme une momie“ (Edmond und Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt. Tome III: 1861-1864*, hg. v. Christiane Cabanès/Jean-Louis Cabanès, Paris 2013, S. 673).

³⁸⁴ Vgl. David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 38.

³⁸⁵ Die gleiche Vorstellung von Eifersucht auf Elemente wie Wasser und Luft, die den weiblichen Körper statt des Mannes berühren, findet sich auch in *Le Roi Candaule* („Mais il y a comme cela une foule de bonheurs accordés

nächsten Momentaufnahme von ihr im Wasser wieder abgelöst zu werden: „l’onde frissonnante lui faisait une ceinture et des bracelets d’argent, et roulait en perles sur sa poitrine et ses épaules comme un collier défait; ses grands cheveux, soulevés par l’eau, s’étendaient derrière elle comme un manteau royal“ (NdC, S. 40-41). Ihr weiteres Spiel im Wasser wird zusammengefasst, allerdings ebenso durch Hervorheben der Posen, die sie einnimmt, um ihre Schönheit bestmöglich in Szene zu setzen: „d’autres fois elle se suspendait à la balustrade du bassin, cachant et découvrant ses trésors, tantôt ne laissant voir que son dos poli et lustré, tantôt se montrant entière comme la Vénus Anadyomène, et variant sans cesse les aspects de sa beauté“ (NdC, S. 41). Diese Aneinanderreihung der künstlerischen Momentaufnahmen wird durch ein „[t]out à coup“ unterbrochen, als Cléopâtre Meïamoun entdeckt, der voyeuristische Akt damit unterbrochen wird (NdC, S. 41).

Beide Szenen, sowohl Nyssias als auch Cléopâtres Entkleidung, heben besonders zwei Motive hervor: die Betrachtung durch einen versteckten Beobachter sowie das Motiv der *femme à sa toilette*. Die Betrachtung der entkleideten Frau, entweder vor dem zu Bett gehen oder nach dem Erwachen, stellt seit der Renaissance ein gängiges Motiv dar, das die erotische und weltliche Darstellung des weiblichen Körpers ermöglicht.³⁸⁶ Das Bad der Diane ist eine frühe Szene, die den Tabubruch des Blicks auf die Göttin bei ihrer *toilette* thematisiert: „un des plus grand tabous consiste à (vouloir) dévoiler ce qui ne peut pas être vu: l’intimité des dieux“,³⁸⁷ so wie auch in Cléopâtre und Nyssia Göttinnen entkleidet und betrachtet werden („la statue d’une déesse“, RC, S. 373). Gautier zeigt außerdem sowohl Jahre zuvor als auch direkt vor der Veröffentlichung von *Le Roi Candaule* Begeisterung für die Darstellung der *Suzanne surprise au bain par les vieillards* von Théodore Chassériau (1839, Musée du Louvre), der die biblische Geschichte der Susanne und ihrer zwei alten Voyeure abbildet. Gautier verweist in seiner Kritik auf die etruskischen Vasen, die er ebenso für die Beschreibung Nyssias heranzieht (vgl. RC, S. 372), sodass die thematische Ähnlichkeit in Verbindung mit dieser Anspielung die Parallele zwischen Nyssia und Susanne zieht.³⁸⁸ Walburga Hülk beschreibt Susannes Geschichte wiederum als „légende dramatique et éloquente du droit restitué et de la vertu triomphante, du jeune sauveur et de la victime rachetée“.³⁸⁹ Dieses Gerechtigkeitsempfinden findet sich vor allem bei Nyssia wieder (vgl. RC, S. 384-385), wobei sie allerdings ironischerweise nicht zu

à des choses qui ne peuvent les comprendre. – Quel amant ne voudrait être la tunique de sa bien-aimée ou l’eau de son bain?“, RC, S. 353).

³⁸⁶ Vgl. Drost, „Der Blick der Frau“, S. 135.

³⁸⁷ Walburga Hülk, „Le Bain de Diane et de Suzanne. Voyeurisme et châtement“, in: *Die Ästhetik des Voyeur/L’Esthétique du voyeur*, hg. v. Lydia Hartl/Yasmin Hoffmann/Walburga Hülk/Volker Roloff, Heidelberg 2003, S. 18-25, S. 18.

³⁸⁸ Vgl. Geisler-Szmulewicz, „Le Roi Candaule“, S. 298-299.

³⁸⁹ Hülk, „Le Bain de Diane“, S. 23.

ihrem Mann zurückkehrt und die alten Männer Gerechtigkeit erfahren, sondern sie den jungen Mann zu ihrem neuen Ehemann nimmt, der wiederum in Susannes Erzählung nur Erfindung der alten Männer ist.³⁹⁰ Auf die gleiche Weise wendet sich auch Cléopâtre, ebenfalls entkleidete Göttin (vgl. bspw. NdC, S. 36), (wenn auch nur für eine Nacht) ihrem jungen Voyeuristen zu, aber auch dieser wird letztendlich durch seine eigene Hand für sein Eindringen bestraft. Mit diesem typischen Motiv aus der Kunst schreibt sich Gautier nicht nur in eine Tradition ein, sondern erhebt die Frauen vom betrachteten Objekt performativ zum betrachteten *Kunst*objekt: Er nutzt nicht nur mit seinem eigenen Werk die Freiheit der Kunst, Göttinnen zu entkleiden, sondern hebt auch ihre Konstruiertheit als Kunstwerke hervor, indem er sie deutlich mit Kunst und Kunstwerken verknüpft.

Meïamoun und Gygès beobachten beide aus dem Verborgenen, heimlich, ohne das Wissen oder gar die Zustimmung der betrachteten Frauen. Während Meïamoun zufällig zur richtigen Zeit am richtigen Ort ist, wird Gygès' Beobachtung eine ausführliche Planung zur Geheimhaltung vorangestellt: „allons étudier la place et dresser nos stratagèmes pour ce soir“ (RC, S. 366; vgl. NdC, S. 37). Hierdurch wird dieser ohnehin voyeuristische Akt nicht nur zu einem *adultère visuel* in Nyssias Fall, sondern auch ein visueller Missbrauch, gegen den Willen der Frauen. Während das Modell, zu dem Nyssia von ihrem Mann gemacht wird, üblicherweise zwar ebenso betrachtetes Objekt ist, findet in diesem Verhältnis eine Zustimmung statt, die Nyssia und Cléopâtre verwehrt wird.³⁹¹ Folglich entsteht eine einseitige Intimität auf Seiten der Männer,³⁹² die ihre ebenso einseitige Liebe und Bewunderung widerspiegelt. Die Entkleidung Nyssias wird zwar mit Begriffen der Befreiung beschrieben: „son dévoilement est décrit comme une délivrance, une libération de ce corps prisonnier, enchaîné“,³⁹³ doch spiegelt dies nur die Sichtweise des Voyeurs wider, da die Fokalisierung in dieser Szene auf Gygès verbleibt. Entsprechend dieses Ungleichgewichts verharren die Beschreibungen zum Großteil auf der äußerlichen Wahrnehmung der Frauen, der Blick bleibt stets auf die Oberflächlichkeit ihrer Körper gerichtet, die Reaktionen der Männer werden, wenn auch als stark im Vergleich, nur spärlich beschrieben. So wird durch die Fokalisierung der Blick des Erzählers ebenso wie der Lesenden als *male gaze* auf den weiblichen ausgestellten Körper gelenkt, sie werden zu Voyeur*innen, zu Kompliz*innen der Protagonisten.³⁹⁴

³⁹⁰ Vgl. AELF (Association Épiscopale Liturgique pour les pays Francophones), *Livre de Daniel* 13, o.D. <https://www.aelf.org/bible/Dn/13> [letzter Zugriff: 28.02.2025]

³⁹¹ Vgl. Drost, „Der Blick der Frau“, S. 144.

³⁹² Walburga Hülk beschreibt die Furcht vor der Intimität des Blicks: „C'est la vue [...] qui est redoutée de lancer une incursion dans l'intimité de quelqu'un exposé à la vue d'un observateur éventuellement caché“ (Hülk, „Le Bain de Diane“, S. 18).

³⁹³ David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 38.

³⁹⁴ Cogman und Bourgeois stellen die Komplizenschaft in *Le Roi Candaule* fest (vgl. Cogman, „Le triangle de la mort“, S. 246; Bourgeois, „Gautier et le culte de l'art“, S. 44). Auch in der Malerei existiert dieser Effekt, der

Die Disparität der Beziehung wird von Beginn an durch die hierarchischen Unterschiede der beiden Parteien unterstützt: In beiden Fällen wird die königliche Stellung der Frauen der einfachen Herkunft der Männer gegenübergestellt, die Protagonisten betonen beide ihre eigene Unwichtigkeit, weder Nyssia noch Cléopâtre sind sich der Existenz der beiden überhaupt bewusst.³⁹⁵ Verstärkt wird die Distanz auch durch eine räumliche Isolation: durch Cléopâtres „isolement sacré“³⁹⁶ auf der Mitte des Nils und Nyssias Entfernung inszeniert durch den Blick durch die Augen der einfachen Bevölkerung bei ihrem Einzug in die Stadt (vgl. NdC, S. 26; RC, S. 347, „comme le peuple de Sardes“). Die gesellschaftliche Distanz bedingt die Unmöglichkeit der angestrebten Beziehungen der beiden Männer. In *Une Nuit de Cléopâtre* wird diese Entfernung zwischen Königin und ihren sie verehrenden Untertanen noch vor dem heimlichen Eindringen Meïamouns thematisiert:

[...] c'est une espèce de rendez-vous mystérieux: vous la retrouvez, vous la voyez, elle ne s'offense pas de vos regards! Ô misère! être pauvre, inconnu, obscur, assis tout au bas de l'échelle, et se sentir le cœur plein d'amour pour quelque chose de solennel, d'étincelant et de splendide, pour une femme dont la dernière servante ne voudrait pas de vous! avoir l'œil fatalement fixé sur quelqu'un qui ne vous voit point, qui ne vous verra jamais (NdC, S. 29-30).³⁹⁷

Die unerwiderte Zuneigung, schon die unerwiderte Beachtung, bedeutet hier unerwiderte Betrachtung: Die Königin blickt ihn nicht zurück an (oder zumindest ist ihm dies nicht bewusst; Cléopâtre erinnert sich, ihn gesehen zu haben, als sie ihn in ihrem Bad entdeckt (vgl. NdC, S. 42)). Beide Protagonisten bedauern diese hierarchische Ungleichheit, die Unkenntnis und daraus resultierende Nichtbeachtung durch Nyssia und Cléopâtre, verdrehen diese und nutzen sie allerdings zu ihren Gunsten in ihrer heimlichen Betrachtung – zumindest bis sie ertappt werden (vgl. NDC, S. 29-30; RC, S. 338-339, S. 369).³⁹⁸ Sowohl in *Le Roi Candaule* als auch in *Une Nuit de Cléopâtre* wird der unerwünschte Blick mit dem Tod bestraft, ohne dass die Frauenfiguren dafür selbst handgreiflich werden müssten: Candaule erfährt ihn als der eigentlich Verantwortliche für den unerlaubten Blick durch Gygès' Hand, Meïamoun nimmt sich auf Cléopâtres Geheiß selbst das Leben (vgl. RC, S. 385, S. 392; NdC, S. 50). Diese Macht

den Blick in das Werk hineinzieht und so in diesem Fall den Betrachtenden zum Voyeur macht (vgl. Drost, „Der Blick der Frau“, S. 136). Vgl. außerdem zur Übertragung des Blicks auf das Publikum Mulvey, „Visual Pleasure“, S. 20.

³⁹⁵ David-Weill widmet ein kurzes Unterkapitel dem „exotisme social“ der Autoren des 19. Jahrhunderts (vgl. David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 93-95).

³⁹⁶ Serge Zenkine, „L'exotisme de Théophile Gautier: à la recherche de la souveraineté“, in: *BTSG* 36 (2014), S. 191-206, S. 199. Für Zenkine ist die *souveraineté* die „essence de l'exotisme“ und „l'éloignement sacré“ des *souverain* wiederum ein wiederkehrendes Motiv bei Gautier (ebd., S. 198, vgl. S. 194-198).

³⁹⁷ Die Liebe zu Cléopâtre wird in diesem Zusammenhang mit der Liebe für einen Stern verglichen (vgl. NdC, S. 29); der gleiche Vergleich findet sich für die Liebe für eine höher gestellt Person in *Le Roi Candaule* (vgl. RC, S. 369).

³⁹⁸ Max Milner umschreibt die einseitige Betrachtung sowie die Distanz zwischen Nyssia und Gygès: „le seul rapport gratifiant qui lui soit possible avec l'objet de son désir est un rapport optique“ (Milner, *On est prié*, S. 108).

gibt den beiden Figuren Züge einer *femme fatale*,³⁹⁹ gleichzeitig, bezogen auf die Kunst, spricht diese Bestrafung dem ‚Kunstwerk‘ eine Intimität und Privatsphäre zu, eine Art Schutz der Kunst vor der Betrachtung und Beurteilung einer unwürdigen Öffentlichkeit.

Die Thematik der unerwünschten Betrachtung setzt die Reflexion in *Le Roi Candaule* über die Frage nach Kunst als Allgemeingut fort, ausgestellt und zugänglich für die Öffentlichkeit. Auffällig und zugleich wenig überraschend ist die Konzentration des unerwünschten und/oder zufälligen Blicks nicht nur auf royale Frauen, sondern auch, wie sich an den Figuren Nyssia, Cléopâtre und Ayesha zeigt, auf ein orientalisches Setting.⁴⁰⁰ Der Kontrast des unerlaubten Blicks zur vorherigen Verschleierung der Figuren (im Falle Nyssias und Ayeshas) erzielt eine gesteigerte Wirkung des Verbotenen und Heimlichen, des Voyeurismus.

Besonders in *Le Roi Candaule* wird der Blick auf die Frauenfigur zusätzlich immer wieder mit Besitz gleichgesetzt. Dies beginnt mit der Metareflexion über Kunst als Allgemeingut, wenn Candaule sein schlechtes Gewissen teilt, Nyssia als seinen ‚Besitz‘ für sich allein zu behalten und nicht mit der Welt zu teilen, indem er sie zum Betrachten anbietet:

Il avait, en quelque sorte, honte d'accaparer un si riche trésor pour lui seul, de faire au monde le vol de cette merveille, et d'être le dragon écaillé et griffu qui gardait le type vivant de l'idéal des amoureux, des sculpteurs et des poètes. Tout ce qu'ils avaient rêvé dans leurs aspirations, leurs mélancolies et leurs désespoirs, il le possédait, lui, Candaule [...] (RC, S. 355).

Die Parallelen zum Kunstbetrieb, welche die ganze Novelle durchziehen, werden hier durch die Anspielungen auf „des sculpteurs et des poètes“ verankert, das künstlerische Interesse an Nyssia als Kunstgegenstand verdeutlicht. Explizit wird hier die Ehe der beiden als Besitzverhältnis bezeichnet. Dieses Verhältnis wird im Verlauf der Novelle immer wieder mit dem Blick verknüpft, so widerstrebt es Gygès, auf Candaules Plan einzugehen, und er argumentiert: „chacun ne doit regarder que ce qui lui appartient“ (RC, S. 356). Der Besitz, hier durch die Ehe errungen, legitimiert erst den Blick. Umgekehrt erscheint ihm der nicht genehmigte Blick auf Nyssia als Diebstahl: „Il lui répugnait, car Gygès, malgré sa conduite un peu légère, ne manquait pas de délicatesse, de dérober une faveur qu'accordée librement il eût payée de sa vie. La complicité du mari rendait en quelque sorte ce larcin plus odieux [...]“ (RC, S. 369-370). Der Blick als „larcin“, die unfreiwillige „Inbesitznahme“ von Nyssias Abbild durch Gygès' Blick, ist ihm zuwider – auch wenn der Erzähler andeutet, dass die Unwissenheit Nyssias hierfür nicht der einzige Grund ist (vgl. RC, S. 370). Diese Befürchtung bestätigt sich

³⁹⁹ Barbara Vinken sieht den Weiblichkeitstypus der *femme fatale* in seinen typischen Ausprägungen ebenfalls als „Allegorien der Kunst“ (Barbara Vinken, „Femme Fatale. Sie lockt ins Verderben. Über eine Figure männlicher Angst“, in: *Femme Fatale. Blick. Macht. Gender*, hg. v. Markus Bertsch, Bielefeld 2023, S. 24-32, S. 29).

⁴⁰⁰ Die Nutzung eines orientalistischen Settings als Imaginationsraum wird in Kapitel 3.3.2 näher betrachtet.

später, wenn Gygès nach der Szene Nyssias Zugehörigkeit zu ihm selbst spürt und sich seine Liebe für das abstrakte Bild Nyssias um eine ausgeprägte Eifersucht auf ihren Mann erweitert:

Une douleur affreuse lui mordait le cœur, – il était jaloux du roi. – Dès l’instant où la tunique, comme un vol de colombe blanche qui se pose sur le gazon, s’était abattue aux pieds de Nyssia, il lui avait semblé qu’elle lui appartenait. Il se trouvait frustré de son bien par Candaule. – Dans ses rêveries amoureuses, il ne s’était guère jusqu’alors occupé du mariage, il pensait à la reine comme une pure abstraction [...]

Durch das Erblicken Nyssias in ihrer Gesamtheit ging ihr Besitz – zumindest in Gygès’ Wahrnehmung – auf ihn über und ebnet letztendlich, auch wenn der Plan von Nyssia vorgeschlagen wird, erst den Weg zu Candaules Mord. Der zufällige Blick, den Gygès schon vor der Hochzeit Candaules und Nyssias auf ihr Gesicht erhascht hat, legitimiert den Ausgang der Novelle: Gygès, der Nyssia als erster erblickt hat, war von Beginn an ihr wahrer „Besitzer“.⁴⁰¹

Diese proleptische Legitimierung verweist auf die Fatalität,⁴⁰² Unausweichlichkeit und im Extremfall die Obsession, die immer wiederkehrend die Novellen prägen. Sowohl Gygès als auch Mahmoud-Ben-Ahmed erhaschen den ersten Blick auf die eigentlich verschleierte Frauen Nyssia und Ayesha versehentlich, nur durch den glücklichen Zufall des Windes (vgl. RC, S. 337; MDN, S. 234). Dieser eine ungewollte Blick reicht aus, bei beiden unausweichliches aber unmögliches Begehren auszulösen; der erste Blick bestimmt als *coup de foudre* in seiner Fatalität das Schicksal beider Protagonisten.⁴⁰³ Auch Octaviens Verehrung für Arria beginnt nach der Entdeckung ihres Abdrucks im Museum durch eine „contemplation profonde“ (AM, S. 539) – diesmal also kein kurzer Blick, sondern die eingehende Betrachtung mit dem „œil exercé d’un artiste“, der die statuenhafte Schönheit erkennt und den Fokus auf die künstlerische Kompetenz im Blick legt (AM, S. 539). Der kurze Blick Romualds auf Clarimonde (wenn auch ohne die vorherige Verschleierung), als er nur zufällig seinen Kopf hebt, entspricht dem gleichen lebensverändernden Prinzip (vgl. MA, S. 403).⁴⁰⁴ Die Härte der Konsequenzen, die einem einzigen Blick folgen, gipfeln in der ironischen Warnung am Ende der Novelle: „Ne regardez jamais une femme, et marchez toujours les yeux fixés en terre, car, si chaste et si calme que vous soyez, il suffit d’une minute pour vous faire perdre l’éternité.“ (MA, S. 429; vgl. S. 413). Der Tod als Folge eines Blickes findet sich auch in *Une Nuit de Cléopâtre*, wenn Meïamoun Cléopâtre quasi sein Leben durch einen Blick übergibt, bevor er das Gift trinkt: „Après avoir jeté sa vie à sa maîtresse dans un dernier regard“ (NdC, S. 50).

⁴⁰¹ Vgl. zum Verhältnis Blick/Besitz sowie dieser Legitimierung Cogman, „Le triangle de la mort“, S. 240-241.

⁴⁰² Max Milner bezeichnet Gautiers Gygès als „voyeur par essence ou par fatalité“ im Vergleich zu dem der Antike als „voyeur occasionnel“ (Milner, *On est prié*, S. 108).

⁴⁰³ Vgl. zu *Le Roi Candaule* ebd., S. 108.

⁴⁰⁴ Vgl. ebd., S. 116.

Die Gewalt des Blicks steigert sich in den fantastischen Novellen, in denen nicht mehr nur der versehentlich unfreiwillige Blick, sondern der erzwungene Blick als schauriges Element die fantastische Handlung initiiert „Force me fut de me retourner et de voir“ (Caf, S. 38). Den Höhepunkt seiner Macht erreicht der Blick wohl in der Obsession in *La Toison d'or*: Aus einer Kunstbetrachtung wird eine Obsession für die gemalte Frau, die daraufhin ständig betrachtet wird und die sich, anders als die lebendigen Frauen, dem Blick nicht entziehen kann. Gleichzeitig nähert sich der Betrachter dem Wahnsinn an, vergisst immer häufiger, dass es sich bei Madeleine eigentlich um ein Kunstwerk handelt (vgl. TdO, S. 81; S. 83), ist überrascht über „cette matérialité de l'immatériel“.⁴⁰⁵ Die Angst vor seiner eigenen Obsession bewegt ihn zur Rückkehr nach Paris (vgl. TdO, S. 105). Das obsessive Verhalten wird durch die Beschreibung der viel zu genauen Kontemplation sogar mit Hilfsmitteln untermalt (vgl. TdO, S. 83). Die gleiche verdrehte Wahrnehmung von Realität, in dem Fall allerdings die Konfusion von Realität und Traum, findet sich auch in *La Morte amoureuse* (vgl. MA, S. 401, S. 423). Auch hier findet sich eine Art Verstärkung der Sehkraft, nur – im Sinne der fantastischen Novelle – nicht mehr durch technische Hilfsmittel, sondern scheinbar magisch, rückt Clarimonde als bewunderte Frauenfigur ebenso wie ihr Palast unerklärlich in den Fokus, wird für den Protagonisten trotz großer Entfernung gut sichtbar (vgl. MA, S. 403, S. 411). Auch Octaviens erster Blick auf die nun lebendige Arria ähnelt sehr der ersten Wahrnehmung Romualds von Clarimonde. So wie letztere aus sich selbst zu leuchten scheint, alles andere in einem dunklen Hintergrund verschwindet, wird auch Octaviens Eindruck beschrieben: „tout s'évanouit, tout disparut comme dans un songe; un brouillard estompa les gradins fourmillants de monde, et la voix criarde des acteurs semblait se perdre dans un éloignement infini.“ (AM, S. 570; vgl. MA, S. 403).

Dieser Effekt wird gleichzeitig passend zu Romualds Priesterweihe mit dem plötzlichen Sehen eines Blinden verglichen, eine deutliche Anspielung auf die Heilung eines Blinden durch Jesus, doch stattdessen ist es Clarimonde, die ihm zum Sehen verhilft.⁴⁰⁶ Das Sehen als der Sinn, der in der menschlichen Vorstellung am ehesten Wissen generiert,⁴⁰⁷ wird hier umgekehrt gedeutet, trotz der verstärkten Sehkraft der Protagonisten, sind Wahrheit und Illusion in ihrer Obsession nicht mehr voneinander zu trennen.

⁴⁰⁵ Lavaud, „Le syndrome d'Octavien“, S. 154.

⁴⁰⁶ Vgl. Johannes 9,1-7 (Deutsche Bibelgesellschaft, *Gute Nachricht. Bibel*, Stuttgart 1997, Das Neue Testament S.133), vgl. zu diesem Konflikt der Religion und der Sakralisierung der Kunst Kapitel 3.1.2.

⁴⁰⁷ „C'est la vue, 'sens de loin' (Fernsinn), qui, dès les premiers mythes, est estimée procurer le plus de connaissance“ (Hülk, „Le Bain de Diane“, S. 18).

Der Blick als visueller Akt des männlichen Subjekts spielt, wie gezeigt werden konnte, eine übergeordnete Rolle, schlägt sich häufig in Voyeurismus nieder, bestimmt aber auch das Schicksal und die Obsessionen der Protagonisten, löst Fatalität und letztendlich die Handlung aus. Die Frauenfiguren als betrachtete Objekte, die der (unfreiwilligen) Betrachtung ausgesetzt sind, reagieren allerdings ihrerseits. Die Reaktionen können zustimmender Natur sein, wie die von Omphale, die den jungen Erzähler zu verführen und dafür seine Blicke auf sich zu ziehen versucht (vgl. Omph, S. 386), oder zu verschiedenen Graden eine gewisse Gegenwehr darstellen, sei es durch das Entziehen der fremden Blicke, die Umkehr des Blicks, indem die Frauenfiguren zurückschauen, oder durch den gefährlichen Blick gleich der Medusa.

Nyssias Verschleierung, deren Geheimnis die gesamte Bevölkerung offenbar gerne lüften würde, führt dazu, dass ihre Schönheit mythischen Charakter annimmt und damit in die Sphäre der Kunst, der Fiktion verschoben wird: „La beauté de Nyssia, grâce aux voiles dont elle était entourée, devenait comme une espèce de mythe, de canevas, de poème que chacun brodait à sa guise.“ (RC, S. 339). Der Schleier kann hier sehr zwiespältig gedeutet werden: Auf der einen Seite enthält Nyssia allen außer ihrem Ehemann ihre Schönheit vor, auf der anderen Seite eignet sich die Bevölkerung diese scheinbar an, indem sie sie selbst imaginiert und ausschmückt. Ähnlich hierzu, im privaten Raum, gibt ihr der Schleier eine größere Selbstbestimmung, erhält sie doch durch ihn die Möglichkeit, selbst zu entscheiden, wer wie viel von ihr erblicken darf, auf die Metaebene bezogen, also: wer wie viel von ihr als Kunstwerk betrachten darf. Allerdings wird ihr gerade aufgrund des Schleiers diese Selbstbestimmung durch ihren Mann genommen. Ihre Reaktion auf Gygès' unerwünschten Blick, der Versuch, sich wieder reinzuwaschen, zeigt, dass der Blick nicht nur Besitz bedeutet, sondern aus ihrer Sicht erniedrigend, beschmutzend und zerstörend ist.⁴⁰⁸ Indem sie das von ihr ungewollte Liebesdreieck wieder auf die von ihr gewünschte Zahl von zwei Personen reduziert, indem sie Gygès zum Mord am König zwingt, fordert sie auf gewisse Art diese Selbstbestimmung wieder zurück.

Auch wenn Ayesha in der intradiegetischen Handlung von *La Mille et deuxième nuit* ebenfalls zu Beginn verschleiert ist, spielt diese Art der Verhüllung eine erheblich geringere Rolle, allerdings eine ausreichende, um den bereits genannten zufälligen Blick zu thematisieren, ebenso wie Mahmoud-Ben-Ahmeds wiedererkennen ausschließlich anhand ihres Auges – eine weitere Hervorhebung des Blicks (vgl. MDN, S. 234-235). Im Gegensatz zu

⁴⁰⁸ Vgl. Cogman, „Le triangle de la mort“, S. 248.

Nyssia legt sie freiwillig ihren Schleier vor Mahmoud-Ben-Ahmed ab, als er ihr seine Leidenschaft gesteht (vgl. MDN, S. 236).

Die Verschleierung kann in Gautiers Novellen also mehr oder weniger erfolgreich zur Selbstbestimmung des ‚Erblickt-werdens‘ dienen, der Passivität des beobachteten Objekts entgegenstehen. Leila/Ayesha und Cléopâtre weisen dagegen durch die große hierarchische Distanz zu ihren jeweiligen Protagonisten eine gewisse Unsichtbarkeit oder Transparenz auf: Cléopâtre entzieht sich dem Blick (wiederum genauso wie Ayesha) durch ihre aristokratische Stellung, indem sie hinter undurchdringlichen Palastmauern verborgen ist, das Stück zwischen ihrem Boot und dem Palast ist schnell zurückgelegt (vgl. NdC, S. 26). In Mahmoud-Ben-Ahmeds Versuch, Ayesha wiederzusehen, zeichnet sich ein Spiel ab von Sehen und Gesehen-Werden:

Rien ne paraissait aux trois ou quatre petites fenêtres [...] qui permettaient aux gens de la maison de voir ce qui se passait dans la rue, mais ne laissaient aucun espoir aux regards indiscrets et aux curieux du dehors. [...] Notre amoureux, en regardant ces épaisses murailles, fit de vains efforts pour découvrir de quel côté se trouvaient les appartements d'Ayesha. Il ne put y parvenir: la grande porte, formée par un arc découpé en cœur, était murée au fond, ne donnait accès dans la cour que par une porte latérale, et ne permettait pas au regard d'y pénétrer. Mahmoud-Ben-Ahmed fut obligé de se retirer sans avoir fait aucune découverte; l'heure s'avancait et il aurait pu être remarqué. (MDN, S. 243-244)

Die Architektur des Palasts erlaubt nur den Bewohner*innen die Außenwelt zu beobachten, Mahmoud-Ben-Ahmeds Blick wird vereitelt. Während er versucht zu sehen, möchte er gleichzeitig nicht bemerkt werden, sich vor den Blicken und dem Erkennen anderer schützen. Es gibt keinen Zugang, auch nicht für den Blick, durch den herzförmigen Bogen: Symbolisch wird hier der Blick mit der Eroberung verknüpft (MDN, S. 244).

Leila dagegen wird transparent, trotz der proleptischen Ähnlichkeit zu einer *péri* (vgl. MDN, S. 239) nimmt Mahmoud-Ben-Ahmed sie als einfache Sklavin neben der royalen Ayesha nicht mehr wahr (vgl. MDN, S. 251). Der Entzug vom Blick der Protagonisten geschieht in diesen Fällen allerdings passiv und ist keine (zumindest ansatzweise) aktive Gegenwehr gegen voyeuristische Blicke. Cléopâtre in ihrem Fall bedauert sogar die Distanz zur restlichen Menschheit, die ihr nicht die gleiche Intimität und Liebe erlaubt (vgl. NdC, S. 23), Leila würde ebenso gerne von ihrem Herrn wahrgenommen und erkannt werden, der durch sie hindurchsieht, sie nicht als Individuum wahrnimmt (vgl. MDN, S. 250).

Gretchen entzieht sich dem Blick zu Beginn ebenfalls ohne Verschleierung, aber dafür aktiv (wenn auch zunächst unbewusst), Tiburce' Blick: Sie entwischt ihm zweimal auf der Straße und hält sich daraufhin zunächst hinter ihrem Vorhang verborgen, sodass er nur ihre Silhouette errahnen kann (vgl. TdO, S. 77, S. 84, S. 86). Obwohl eigentlich die Haarfarbe das Ziel von Tiburce' Streben ist, *la toison d'or*, sind es hier wieder Gretchens Augen, die er als erstes

wahrnimmt (vgl. TdO, S. 77). Das Zurückblicken der Frauenfiguren spielt entsprechend eine ebenso große Rolle wie die Blicke der Protagonisten.

Die häufig einseitige und unerwünschte Intimität, die durch die typische Betrachtung des weiblichen Objekts durch das männliche Subjekt entsteht, wird immer wieder dadurch konterkariert, dass sich die Frauenfiguren den männlichen Blicken entziehen. Diese Versuche zeigen ein unterschiedliches Maß an Passivität und Aktivität, sind teilweise sogar ungewollt (wie im Falle Cléopâtres) oder aus genderkritischer Sicht schlichtweg als negativ zu bewerten, wie die Transparenz Leilas, und stellen dadurch eine ambivalente Reaktion auf männliche Blicke dar. Der Fokus auf weibliche Augen, der neben dem eben erwähnten Beispiel Gretchens auch durch das Wiedererkennen Ayeshas nur anhand ihres einen Auges (vgl. MDN, S. 235) sowie durch die auffällig ausführliche Beschreibung von Nyssias Augen und ihrem Blick (vgl. RC, S. 350-352)⁴⁰⁹ bestätigt wird, verweist auf die Relevanz des weiblichen Blicks ebenso wie auf die nächst aktivere Stufe der ‚Gegenwehr‘ gegen den *male gaze*, das ‚Zurückblicken‘.

Die Augen der Frauenfiguren, die tatsächlich aus Kunstwerken entspringen, verweisen im Normalfall auf ihr Erwachen, ihre Lebendigkeit.⁴¹⁰ In *Omphale* meint der Erzähler zunächst, eine Bewegung ihrer Augen wahrgenommen zu haben, was ihn dazu bringt, genauer hinzusehen (vgl. Omph, S. 384). In *La Cafetière* sind es wiederum die anderen Figuren der Gemälde, die zuerst erwachen, oder besser gesagt: ihre Augen (vgl. Caf, S. 38-39). Auch Tiburce erhält in seinem Traum von den Frauen der Gemälde Rubens’ zuerst zärtliche Blicke (vgl. TdO, S. 75), er wünscht sich daraufhin, dass auch Madeleine im Bild ihn anschaut, noch bevor er den Wunsch äußert, sie möge dem Bild entsteigen (vgl. TdO, S. 81, S. 106).

Während diese Blicke entweder fantastische oder imaginierte Lebendigkeit der Kunstwerke ausdrücken, kann Gretchen aktiv, vor seinen Blicken in ihrer Wohnung verborgen, heimlich Tiburce auf der Straße vor ihrem Haus betrachten, ebenso bei seinen Besuchen der Kathedrale (bzw. der Madeleine) (vgl. TdO, S. 93, S. 98). Hier beobachtet sie ihn aus dem Verborgenen – ebenso wie sonst die voyeuristischen Protagonisten – als sie erfährt, dass er eigentlich die Madeleine des Gemäldes liebt: „C’était Gretchen qui, cachée derrière un pilier, avait tout vu, tout entendu, tout compris.“ (TdO, S. 106). Der Blick, das Sehen, geht hier dem Hören und der Erkenntnis voraus.

Durch einen genauen Blick auf sich selbst nimmt Gretchen zum ersten Mal ihre eigene Schönheit wahr, die genaue Betrachtung ihrer selbst im Spiegel (vgl. TdO, S. 93), die

⁴⁰⁹ Vgl. David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 44.

⁴¹⁰ Vgl. hierzu auch Kapitel 3.2, besonders 3.2.1, das sich der Lebendigkeit in der Kunst widmet.

normalerweise den Protagonisten vorenthalten ist, führt laut Erzähler zu Koketterie und Liebe: „la coquetterie était née; – l’amour allait bientôt la suivre“ (TdO, S. 93). Der Blick auf sich selbst, die Öffnung zu ihrer eigenen Ästhetik, initiiert sie quasi als junge Frau.

Gretchens Blicke geben ihr also die Möglichkeit, es den Protagonisten gleichzutun, Tiburce’ Äußeres zu beurteilen und Kenntnisse zu gewinnen. Arrias Blick ruft in Octavien eine starke körperliche Reaktion hervor und trifft ihn „lourd et brûlant comme un jet de plomb fondu“ (AM, S. 572; vgl. ebd., S. 570). In *La morte amoureuse* wird die Wirkung des Blicks noch gesteigert, indem Clarimondes Blicke zu Mitteln der Kommunikation werden und als solche einen Einfluss auf Romuald ausüben. Durch seinen eigenen verstärkten Blick sieht er ihre besonderen Augen, die gleichzeitig eine besondere Lebendigkeit und Übermenschlichkeit ausstrahlen und direkt in sein Herz eindringen (vgl. MA, S. 403-404). Ihr Blick verändert sich im Laufe der Zeremonie: „De tendre et caressant qu’il était d’abord, il prit un air de dédain et de mécontentement comme de ne pas avoir été compris.“ (MA, S. 405). Romuald führt den Wechsel ihrer nach außen getragenen Gefühle also nicht auf die Zeremonie als solche zurück, sondern auf die unverstandene oder ignorierte Kommunikation. Im darauf folgenden Absatz liest Romuald schon nicht mehr nur ihre Gefühle aus ihren Blicken ab, sondern nach und nach Handlungen („comme pour m’encourager“, MA, S. 405), Andeutungen auf verbale Sprache („divines promesses“, „ses yeux étaient un poème dont chaque regard formait un chant“, MA, S. 405) und letztendlich wird ihr Blick in direkte Rede übersetzt, „les phrases que ses yeux [l’]envoyaient“ (MA, S. 406, vgl. MA, S. 405-406). Seine Kommunikation wird dagegen komplett unterbunden: „Je fis un effort suffisant pour arracher une montagne, pour m’écrier que je ne voulais pas être prêtre; mais je ne pus en venir à bout; ma langue resta clouée à mon palais, et il me fut impossible de traduire ma volonté par le plus léger mouvement négatif.“ (MA, S. 405). Während Clarimonde also allein durch ihre Blicke ihre Gedanken, Gefühle und Willen ausdrückt, kann Romuald sich nicht einmal durch die geringste Bewegung verständigen.

Die Macht der Blicke der Frauenfiguren erfährt allerdings noch eine weitere Steigerung, nach der Aneignung des Sehens durch Gretchen und die Kommunikation durch ihre Blicke von Clarimonde, erfahren Candaule und Gygès die Gefahr des Blicks durch Nyssia, sowohl die Gefahr ihres Anblicks auch als ihres Zurückblickens. Schon der eine Blick, den Gygès versehentlich auf Nyssias Gesicht erhascht hat (also auch auf ihre Augen), hatte die Macht, sein Leben zu ändern, ihn in Liebe, Obsession und gleichzeitig Hoffnungslosigkeit zu stürzen (vgl. RC, S. 338-339), wodurch seine Angst vor dem Anblick des gesamten weiblichen Körpers nachvollziehbar wird (vgl. RC, S. 370). Er fürchtet sich nicht nur vor einer Meinungsänderung Candaules, sondern auch vor seinen eigenen Gefühlen, die metaphorisch durch die Angst vor

Erblicken beim Anblick einer solchen Schönheit ausgedrückt werden, sowie vor der Grenze zum Göttlichen, die er schon beim ersten Erblicken einer solch göttlichen Schönheit befürchtet überschritten zu haben (vgl. RC, S. 364-365, S. 370, S. 338).⁴¹¹ Gygès erinnert Candaule hier an die Unmöglichkeit, einen einmal gesehenen Anblick wieder zurückzunehmen, und fürchtet seinen Tod als Strafe, falls Candaule seine Zustimmung nachträglich bereut: „Vous voudrez reprendre à ces yeux, indiscrets par force, l’image que vous leur aurez laissé entrevoir dans un moment de délire, et qui sait si vous ne les condamnerez pas à la nuit éternelle du tombeau, pour les punir de s’être ouverts lorsqu’ils devaient se fermer.“ (RC, 365). Dass ein Blick nicht zurückgenommen werden kann, Gygès für immer erhalten bleibt, verweist auf die Unendlichkeit der Kunst. Auch der erste Blick auf Nyssia hat sich eingebrannt: „cette image, à peine entrevue un moment, s’était gravée dans son cœur en traits profonds comme ceux que les sculpteurs tracent sur l’ivoire avec un poinçon rougi au feu.“ (RC, S. 338).⁴¹² Durch die explizite Systemreferenz wird dieser Zusammenhang zwischen Unendlichkeit des Anblicks und Unendlichkeit der Kunst gefestigt.⁴¹³

Die Wirkung, die Nyssias Anblick auf Gygès hat, wird außerdem mit dem der Medusa verglichen,⁴¹⁴ doch hat diese mythische Figur bei Gautier nicht den Kopf eines Monsters, Schönheit und Horror miteinander verbunden, sondern „une tête de vierge pure et noble, et conserve sa beauté, même dans la mort“.⁴¹⁵ Auch in dieser Form herrscht wie stets bei Gautier die Ästhetik vor, Schönheit wirkt hier versteinern und immobilisierend: So beispielsweise in *La Toison d’or* ähnlich einer Katalepsie, und auch Mahmoud-Ben-Ahmed „resta longtemps immobile“ nachdem er Ayesha erblickte (MdN, S. 235; vgl. TdO, S. 80); Soudja-Saris Blick löst einen faulen Stillstand aus (vgl. Fo, S. 635).⁴¹⁶ Nyssia stellt hierbei wohl die deutlichste Verwendung des Medusa-Mythos dar. Fällt der Vergleich mit Medusa bei Gygès’ erstem Blick auf Nyssia noch aufgrund der petrifizierenden Wirkung ihrer Schönheit, erscheint sie ihm kurz vor dem Tod ihres Ehemanns (ihrer letzten Beschreibung) grauenvoller: „Gygès, dans sa

⁴¹¹ Vgl. Cogman, „Le triangle de la mort“, S. 242; Milner, *On est prié*, S. 109. Ähnliche Vergleiche mit dem blendenden Blick in die Sonne finden sich auch in *La Toison d’or* und *Une Nuit de Cléopâtre* (vgl. Milner, *On est prié*, S. 116; Cogman, „Le triangle de la mort“, S. 242; NdC, S. 29; TdO, S. 82).

⁴¹² Das gleiche wird durch seinen zweiten Blick bestätigt: „il comprenait que jamais de sa vie il ne pourrait chasser cette image“ (RC, 375).

⁴¹³ Anne Geisler-Szmulewicz liest aus dem Wunsch Candaules Nyssias Schönheit festzuhalten eine Parallele zum Blick und ebenfalls der Unendlichkeit der Kunst: „Gautier présente donc comme équivalents le fait de reproduire dans le marbre la beauté de Nyssia et celui de la montrer à un regard averti. Ce sont, dans les deux cas, deux manières de lutter contre le temps et la mort“ (Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 174). Vgl. zum Verhältnis Kunst/Unendlichkeit ebenso Kapitel 3.2.2.

⁴¹⁴ „Gygès resta immobile à l’aspect de cette Méduse de beauté“ (RC, S. 337). Anne Geisler-Szmulewicz verweist in der Fußnote auf weitere Erwähnungen Medusas in *Mademoiselle de Maupin* und *Avatar* (vgl. RC, S. 337, Anm. 198). Zur gefährlichen Wirkung des Blicks bei Gautier im Allgemeinen, neben der Medusa-Wirkung der Blicke der Frauenfiguren, vgl. Max Milners Unterkapitel „Du mauvais œil“ (vgl. Milner, *On est prié*, S. 121-126).

⁴¹⁵ Cogman, „Le triangle de la mort“, S. 243.

⁴¹⁶ Vgl. Milner, *On est prié*, S. 120.

cachette, crut les [ses cheveux, Anm. d. Verf.] voir se colorer de teintes fauves, s'illuminer de reflets de flamme et de sang, et leurs boucles s'allonger avec des ondulations vipérines comme la chevelure des Gorgones et des Méduses.“ (RC, S. 391). Gautier ruft in ihrer Beschreibung das typische Bild der Schlange auf: Die schlangenhaften Bewegungen ihrer Haare sowie zuvor die ebenso grünen Akzente ihrer Augen „en serpents d'émeraudes“, ihr Schmuck, der das Tier abbildet und natürlich der versteinernde Blick der Medusa (vgl. RC, S. 348; S. 350, S. 391).⁴¹⁷ Sie wandelt sich allerdings von einer „méduse de beauté“ zur „méduse‘ malfaisante“.⁴¹⁸ Die Kälte und Übermenschlichkeit führen zu Starre und Tod, der in diesem Fall von Gygès auf Candaule, den Verantwortlichen, übertragen wird.

Dieses Todesurteil wird gleich zweimal durch einen Blick Nyssias gefällt, den sie Gygès den Raum und die Schatten durchdringend zuwirft: durch den ersten ertappenden Blick sowie durch den zweiten verführenden (vgl. RC, S. 374, S. 392). Der erste (von Candaule unerwartete) Blick, lässt sie erst den Verrat ihres Mannes durchschauen; mit dem zweiten bringt sie Gygès dazu, ihre Rache auszuüben. Schon bei der ausführlichen Beschreibung ihrer Augen verweist der Erzähler proleptisch auf das Blut, das Gygès auf diesen verführerischen Blick hin vergießen wird: „Pour un de ces regards on eût trempé ses mains dans le sang de son hôte“ (RC, S. 352). Die Macht, die ein einziger ihrer Blicke verüben kann, wird ebenfalls in einer Prolepse angesprochen: „d'une simple inflexion de sourcil, d'un seul tour de prunelle, plus forts que la foudre de Zeus, ils vous précipitaient, du haut de vos escalades les plus ambitieuses, dans des néants si profonds qu'il était impossible de s'en relever.“ (RC, S. 351). Die „néants si profonds“ können hierbei als Verweis auf den Tod Candaules gelesen werden.

Der Wandel, der sich durch das an ihr begangene Unrecht vollzieht, wird in ihren Blicken deutlich: Beschreibt der Erzähler ihren Blick zu Beginn noch als besonders keusch: „leur expression la plus ordinaire [...] était une chasteté désespérante, une froideur sublime, une ignorance de toute possibilité de passion humaine [...]. Leur virginité invincible“ (RC, S. 352), ist der letzte Blick, den sie Gygès vor dem Mord zuwirft, eindeutig erotisch aufgeladen: „un regard si humide, si lustré, si chargé de langueurs, si plein d'enivrantes promesses“ (RC, S. 392). Der sexualisierende Blick Gygès' hat ihr Schild der Keuschheit durchbrochen, was Candaule in seiner Ehe scheinbar nicht gelungen ist. Die Möglichkeit des erotischen Blicks Nyssias und seiner großen Macht wird bereits bei ihrer ersten Beschreibung angedeutet (vgl. RC, S. 350).⁴¹⁹ Dass erst Gygès dieser von der Norm abweichende Blick zugeworfen wird,

⁴¹⁷ Vgl. Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 177-178.

⁴¹⁸ Ebd., S. 177; vgl. für eine ausführliche Analyse der Medusa ebd., S. 176-179, für die Verknüpfung des Pygmalion- und des Medusa-Mythos ebd., Kapitel 6.

⁴¹⁹ Vgl. zum Blick Nyssias Milner, *On est prié*, S. 111-112, S. 120.

verweist auf den Mangel an Liebe, gleichgesetzt mit Sexualität, in Candaules Beziehung zu Nyssia, den Gygès allerdings ausgleicht.

Der Blick der Medusa ist also ein Zurückblicken des Kunstobjekts, der ertappte Voyeurismus ebenso wie die weibliche Verführung, in Nyssias Fall aber vor allem ein Blick, der Macht ausübt, eine Gegenwehr. Max Milner bezeichnet den verführenden Blick der Frau als einen gefährlichen: „Redoutable est le regard de la femme lorsqu’il véhicule une volonté de séduction.“⁴²⁰ Die Rollen Candaules und Nyssias werden am Ende durch ihren mächtigen Blick vertauscht: Sie erwacht, wird durch ihre Rache – verübt durch Gygès mit dem bereits von Candaule verwendeten Trick – zum ersten Mal aktiv: „Nyssia ne veut servir de jouet à personne“ (RC, S. 384). Candaule dagegen wird zur letzten Statue seiner Ahnenreihe (vgl. RC, S. 360), eine Spiegelung des Pygmalion- und des Medusa-Mythos: Während sie vom Kunstobjekt zum „Leben erwacht“, wird Candaule durch ihren Blick getötet, zur Statue.⁴²¹ Trotz der Versuche anderer Frauenfiguren, sich Blicken zu entziehen oder zurückzublicken, ist Nyssia die erste, die sich dem Status als Kunstwerk verweigert, indem sie sich nicht von ihrem Mann zur Schau stellen lässt.⁴²²

Der Blick spielt folglich eine große Rolle in Gautiers Novellen. Neben der erwartungsgemäßen Verwendung des *male gaze*, dem Voyeurismus, der nicht nur durch die Erotisierung der Frauenfiguren zu erklären ist, sondern auch einen Verweis auf die Visualität der Rezeption von bildender Kunst und damit auf die immer wiederkehrende Kunstreflexion Gautiers darstellt, ist er maßgeblich für das Schicksal der Protagonisten: Was sie sehen bestimmt ihre Geschieke. Gleichzeitig wirken die Frauenfiguren dem Blick in gleichem Maße entgegen, es kommt zumindest immer wieder zu Versuchen, die eigene Sichtbarkeit und Ausgestellttheit zu vermeiden, unter die eigene Kontrolle zu bringen, zu konterkarieren oder im Extremfall sogar zu rächen. Diese Brüche und Umkehrungen verhindern jedoch nicht, dass mit dem Fokus auf den Blick die von Gautier propagierte Konzentration auf Schönheit erfolgt, die Frauenfiguren als *œuvre d’art* erfahren eine Ästhetisierung und Erhöhung bis hin zur Sakralisierung.

⁴²⁰ Ebd., S. 121.

⁴²¹ Vgl. Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 176. Zum Pygmalion-Mythos vgl. außerdem Kapitel 3.2.1 in der vorliegenden Arbeit. Vgl. ebenso Bourgeois, „Gautier et le culte de l’art“, S. 48; Drost, „Der Blick der Frau“, S. 141-144. Wolfgang Drost fasst *Le Roi Candaule* mit Blick auf Nyssias Gegenwehr zusammen als: „[...] eine Geschichte, die wir heute als eine Geschichte der Emanzipation der Frau gegenüber dem Macho-Voyeurismus deuten können.“ (Drost, „Der Blick der Frau“, S. 143).

⁴²² vgl. Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 175, für Nyssia als Opponentin vgl. ebd., S. 170.

3.1.2. Der Ästhet: Die Sakralisierung der Kunst

Alle Protagonistinnen Gautiers, egal ob lebendige, nicht-fantastische Frauen, zum Leben erwachte Gemälde oder fantastische Wiedergängerinnen, werden durch eine ausgeprägte Ästhetisierung erhöht: Sie alle sind „d’une beauté parfaite“ (PM, S. 178), Künstler*innen auf der Suche nach der „beauté idéale [...] n’approchent même pas de cette fabuleuse réalité“ (MA, S. 403) und der Protagonist erkennt: „rien d’aussi parfait ne s’était présenté à mes yeux“ (Caf, S. 42). Gleichzeitig bildet das Schöne, ganz wie von Gautier für die Kunst gefordert, das höchste Ziel mehrerer Protagonisten – am eindeutigsten zeichnen sich hier wohl d’Albert aus *Mademoiselle de Maupin* und Tiburce aus *La Toison d’or* ab, auf der Suche nach Schönheit in einer Frau. Aber auch für Fortunio ist das Schöne eines seiner drei Götter: „j’ai trois dieux: l’or, la beauté et le bonheur!“ (Fo, S. 620). Auch Meïamouns und Mahmoud-Ben-Ahmeds unerreichbare Ziele der wunderschönen magischen bzw. adligen Frauen können als eine erweiterte Form dieses Strebens nach unerreichbarer Ästhetik aufgefasst werden.

Die Schönheit der Frauenfiguren konkurriert mit der der Kunst. Entweder versucht die Kunst sie erfolglos für die Ewigkeit festzuhalten, da ihre ideale Schönheit nicht mal von der Kunst erreicht werden kann (vgl. MA, S. 403; RC, S. 350), oder die Protagonisten verzweifeln daran, eine der Kunst entsprechende Frau zu finden (vgl. TdO; MdM, S. 143). Die männlichen Hauptfiguren dagegen sind Kunstkenner, wie oben bereits erläutert (vgl. Kapitel 3.1). Besonders in den zwei Novellen mit dem wohl explizitesten Fokus auf Kunst und Ästhetik, *La Toison d’or* und *Le Roi Candaule*, sind es die von der Kunst verliehenen Kompetenzen, die den Protagonisten erlauben, Schönheit (auch die der Frauenfiguren) zu beurteilen; Schönheit und Kunst bedingen sich also gegenseitig (vgl. TdO, 102; RC, S. 365).⁴²³ Die Umdeutung Nyssias von Ehefrau zu „Sammlerstück“ durch ihren Ehemann (vgl. Kapitel 3.1.1) schränkt sie auf ihre ästhetische Funktion ein: „[...] l’objet de collection [...] a été retiré de la société de consommation et a perdu toute valeur d’usage et donc toute utilité, pour ne conserver qu’une fonction esthétique: celle d’un objet décoratif exposé aux regards du collectionneur.“⁴²⁴

Die Erhöhung des Ästhetischen drückt sich außerdem besonders in den ekstatischen Reaktionen der männlichen Protagonisten auf die Schönheit der Frauen aus. Neben dem Erstarren, der Medusa-ähnlichen Wirkung, die manche der Frauenfiguren haben,⁴²⁵ zeigt beispielsweise Gygès eine starke körperliche Reaktion, als er Nyssia in ihrem Schlafgemach beobachtet: „Gygès, derrière la porte, sentait ses veines siffler dans ses tempes; son cœur battait

⁴²³ Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu *Mademoiselle de Maupin*, Kapitel 4.2.1.

⁴²⁴ Bourgeois, „Gautier et le culte de l’art“, S. 42.

⁴²⁵ Vgl. Pinon, „La toile et le voile“, S. 62, ebenso wie Kapitel 3.1.1.

si fort [...]“ (RC, S. 373), auch Mahmoud-Ben-Ahmed muss sich beim Wiedersehen Ayeshas abstützen (vgl. MDN, S. 235). Octavien fühlt etwas wie einen elektrischen Schlag im Herz („avait reçu au cœur comme une commotion électrique“, AM, S. 570). Sowohl Gygès als auch Meïamoun oder Mahmoud-Ben-Ahmed können ihre jeweiligen Geliebten schon nach dem ersten Blick nicht mehr vergessen, ihre Schönheit hat sich eingebrannt (vgl. NdC, S. 29; RC, S. 338; MDN, S. 235).

Die Schönheit und ihre extreme Wirkung werden häufig entweder mit Religion verbunden oder ihr entgegengesetzt. Die starken Reaktionen der Protagonisten auf den Anblick des schönen weiblichen Körpers werden bspw. mit der Wirkung Gottes verglichen: „il éprouva une espèce de délire de possession, comme un prêtre ivre du dieu qui le remplit.“ (RC, S. 354);⁴²⁶ die künstlerische Schöpfung mit der von Gott (vgl. TdO, S. 101). Das eigene Schönheitsideal aufzugeben wird als blasphemisch empfunden, als eine Absage gegen den eigenen Gott: die Ästhetik (vgl. TdO, S. 77). Sowohl Cléopâtre als auch Nyssia werden als Göttinnen (oder mit Statuen von diesen) verglichen (vgl. bspw. RC, S. 338; S. 373; NdC, S. 36, S. 40); Gygès befürchtet, „tels nos voyeurs de déesses“, durch den Blick auf Nyssia die Grenze zum Göttlichen überschritten zu haben.⁴²⁷ Die starke – wenn auch teils ambivalente – Verbindung von Ästhetik mit dem Göttlichen führt zur Sakralisierung der Kunst.

Am deutlichsten wird die Erhöhung allerdings in der Verehrung, die Tiburce für das eigentlich religiöse Gemälde *La Descente de Croix* zeigt.⁴²⁸ Seinem ersten Blick auf die von Rubens gemalte Madeleine wird eine kurze Beschreibung seines anderen Werks *Le Crucifiement* (1618-1620) vorangestellt, wobei nicht nur der Stil der Gemälde sich stark unterscheidet, sondern auch die Art und Weise der Beschreibungen.⁴²⁹ In der ersteren wird kurz der Malstil des Gemäldes und ein nüchterner Eindruck zusammengefasst („Le dessin est âpre, sauvage, violent“, TdO, S. 79), wohingegen die Beschreibung von *La Descente de Croix* nicht nur wesentlich ausführlicher ist, sondern auch den Gedanken und Gefühlen Tiburce’ Raum gibt (vgl. TdO, S. 80-81). Die Erwähnung des ersten Werks steigert den Eindruck der starken emotionalen Reaktion auf das zweite Bild durch den Kontrast zur nüchternen Betrachtung des ersten. Gleichzeitig verstärkt sie durch das „violent“ dargestellte Thema der Kreuzigung die Verbindung von Christentum und Tod, Christentum und Hässlichkeit. Auch als „théâtre du

⁴²⁶ Vgl. Milner, *On est prié*, S. 114.

⁴²⁷ Ebd., S. 109.

⁴²⁸ Esther Pinon führt aus, wie sowohl Gautier als auch Musset und Vigny über die Kunst Religion verhandeln können: „l’art sacré, parce qu’il n’est pas tout à fait le sacré, autorise la profanation, mais aussi le contact direct avec les questions les plus brûlantes.“ (Pinon, „La toile et le voile“, S. 64).

⁴²⁹ Ebd., S. 61.

coup de foudre“ wird die Kirche in *La Toison d'or* und *La Morte amoureuse* mit „la terreur, ou [...] la laideur“ verknüpft (vgl. TdO, S. 79-81; MA, S. 403).⁴³⁰ Das Christentum wird hier als der antithetische Gegenpart zur Kunst etabliert, durch die Zuordnungen Christentum – Hässlichkeit – Tod gegenüber Kunst – Schönheit – Leben.⁴³¹

Tiburce' Empfindungen gegenüber Madeleine profanieren dabei zusätzlich die abgebildete Szene: „Tiburce se sentit jaloux du Christ. – Pour un pareil bonheur, il eût volontiers enduré la passion“ (TdO, S. 81). Er gesteht nicht nur, das allzu weltliche Gefühl der Eifersucht gegenüber Jesus zu empfinden,⁴³² sondern richtet seine ganze Bewunderung auf die schöne Madeleine statt den toten Sohn Gottes und würde die Kreuzigung für eine Berührung Madeleines in Kauf nehmen. Das heißt, dass hier nicht nur Madeleine als Repräsentation der Schönheit über den Sohn Gottes erhoben wird, sondern auch indirekt die Rettung der unsterblichen Seelen der Menschheit mit der Berührung einer schönen Frau gleichgesetzt wird.

Einerseits wird die Verehrung, die dem religiös intendierten Gemälde entgegengebracht wird, durch den Vorzug der körperlichen Berührung provokativ sexualisiert. Die Sexualisierung der Madeleine steigert sich noch, nachdem Tiburce nach Paris zurückgekehrt ist, wo er in seinen Visionen von ihr nicht mehr an die christliche Szenerie des Gemäldes gebunden ist:

[E]lle semblait tout à fait consolée de la mort du Christ dont elle ne soutenait plus le pied bleuâtre qu'avec négligence, et détournait la tête du côté de son amant terrestre. – Les contours sévères de la sainteté s'amollissaient en lignes ondoyantes et souples; la pécheresse reparaissait à travers la repentie; sa gorgerette flottait plus librement, sa jupe bouffait à plis provocants et mondains, ses bras se déployaient amoureusement et comme prêts à saisir une proie voluptueuse. La grande sainte devenait courtisane et se faisait tentatrice. (TdO, S. 108)

Innerhalb dieses Absatzes findet sich eine Steigerung, beginnend mit ihrer Abwendung von Gottes Sohn hin zu Tiburce als weltlichem Liebhaber, über das Ablegen ihrer „sainteté“, lässt sie wieder „la pécheresse“ durchscheinen; ihre Kleidung wird offener, die liebevolle Öffnung ihrer Arme steigert sich zur Sinnlichkeit ihrer Beute. Der Wandel ihrer Persönlichkeit wird in der Antithese des letzten Satzes zusammengefasst: „La grande sainte devenait courtisane“.

Andererseits wird die Verehrung der Schönheit durch die Verherrlichung einer einzigen Berührung der Madeleine nicht nur sexualisiert, sondern außerdem gleichzeitig sakralisiert, indem sie in ihrem ursprünglich religiösen Kontext über das Göttliche erhoben wird. Dieser Eindruck wird im späteren Verlauf der Handlung ein weiteres Mal mit einer gewissen Ironie

⁴³⁰ Lavaud, „Le syndrome d'Octavien“, S. 150.

⁴³¹ Anne Geisler-Szmulewicz stellt wiederum die oppositäre Stellung der antiken griechischen und der christlichen Kunst heraus: „On sait que, dans l'œuvre de Gautier en général, l'art grec est l'adversaire de l'art chrétien, d'écrit comme un art non seulement mélancolique, mensonger, idéaliste, mais aussi morbide“ (Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 173). Vgl. zur Antithese Christentum – Tod/Kunst – Leben Kapitel 3.2.2.

⁴³² Vgl. Pinon, „La toile et le voile“, S. 60-61.

aufgegriffen, wenn Gretchen Tiburce' ständige Kontemplation des Gemäldes für strenge christliche Devotion hält, statt Devotion gegenüber Schönheit (vgl. TdO, S. 93). Die Reaktion der „flegmatiques touristes anglais“,⁴³³ die das Gemälde gemeinsam mit Tiburce betrachten, ruft eine neutrale, rein kunstkritische Beurteilung des Gemäldes auf, die sowohl auf profane als auch auf religiöse Kunst angewendet werden kann – da es sich eben um Kunst handelt.⁴³⁴ Hierdurch wird erneut ein Kontrast zu Tiburce' emotionaler Reaktion erzeugt.

Wie so viele andere Protagonisten Gautiers, folgt auch Tiburce einer „quête obsessionnelle“ nach einem Objekt, einem künstlerischen Artefakt in Form des weiblichen Körpers, das durch die Obsession der Suchenden wiederum zur Reliquie wird, also zur religiösen Verehrung erhoben.⁴³⁵ Speziell Tiburce' extensive Suche nach der *toison d'or*, dem goldenen Vlies, kann als Hinweis auf das Sakrileg der Verehrung des goldenen Kalbs gelesen werden,⁴³⁶ was auf die Verehrung einer ‚falschen‘ Gottheit hinweist, eine Art Paganismus. Das goldene Kalb, ein Kunstwerk ausdrücklich erst geschaffen aus dem wertvollen ästhetischen Material, weist durchaus Parallelen auf zu Gautiers Einordnung der Kunst in ein Feld der Ästhetik, des Schönen, des künstlerischen Schaffens, dabei stets verknüpft mit Luxus und *plaisir*. Gautiers Protagonisten verehren die schöne Kunst als aus der christlichen Perspektive falsche Gottheit, so wie das Volk Israels das goldene Kalb verehrt. Zusätzlich formuliert Esther Pinon, wie sich die „nouvelle appréhension du sacré“ Gautiers der der Antike annähert, „de sa violence originelle et du caractère double“.⁴³⁷ Es spiegelt sich also nicht nur Gautiers Zurückweisung des Christentums, sondern auch seine Rückwendung zur Antike, zum Paganismus, hier in der Sakralität der Kunst. Die Profanierung der christlichen Artefakte, die mit der Sakralisierung der künstlerischen und weltlichen einhergeht, zieht sich besonders deutlich von der Verehrung Jesus über Madeleine zu der Verehrung der ganz und gar weltlichen Frau Gretchen. Dieser Wandel von der ursprünglich intendierten christlichen Verehrung von Jesus zur sexualisierten weltlichen Verehrung ist letztendlich nur möglich, da sie über die Kunst als *intermédiaire* verhandelt wird.⁴³⁸

Es wird also deutlich, dass die Kunst mit dem Christentum verknüpft wird. Die Verehrung von Schönheit und Ästhetik erhält eine religiöse, sakrale Dimension, löst das Christentum, die Religion des Todes und des Hässlichen ab. Die Erhöhung der Kunst zum Sakralen, sowie die

⁴³³ Ebd., S. 62.

⁴³⁴ Vgl. ebd.

⁴³⁵ Vgl. Lavaud, „Le syndrome d'Octavien“, S. 148.

⁴³⁶ Vgl. Pinon, „La toile et le voile“, S. 61; vgl. 2. Mose, 32 (Deutsche Bibelgesellschaft, *Gute Nachricht*, Altes Testament S. 88-90).

⁴³⁷ Pinon, „La toile et le voile“, S. 62-63.

⁴³⁸ Vgl. ebd., S. 63-64.

Profanierung der Religion, die Verbindungen Kunst – Schönheit, Religion – Hässlichkeit, finden einen weiteren Höhepunkt in *La Morte amoureuse*: Hier werden nicht nur die Attribute Schön/Hässlich zugeordnet, sondern das ursprünglich Heilige immer wieder als teuflisch empfunden, die dämonische Vampirin wird zur Offenbarung, „comme une révélation angélique“ (MA, S. 40), wobei der Erzähler allerdings bis zum Ende in seinen Zuordnungen schwankt.

Romuald zieht den nicht ungewöhnlichen Vergleich seiner Ordination mit der Ehe,⁴³⁹ wobei Gott zunächst den Teil der Institution ersetzt, der normalerweise von einer Frau erfüllt wird. Ist dieser Vergleich zu Beginn noch positiv besetzt, mit freudiger Erwartung des Ereignisses („Jamais jeune fiancé n’a compté les heures avec une ardeur plus fiévreuse“, MA, S. 402), sieht der zweite Vergleich, nachdem er Clarimonde erblickt hat, die Ehe zu Gott als aufgezwungen: „C’est là peut-être ce qui fait que tant de jeunes filles marchent à l’autel avec la ferme résolution de refuser d’une manière éclatante l’époux qu’on leur impose“ (MA, S. 405). Die Zeremonie erscheint ihm zu Beginn noch traumhaft, die Szenerie beginnt allerdings durch die Erleuchtung, die Clarimonde darstellt, bereits zu verblassen,⁴⁴⁰ bis sich Romuald gegen Ende der Zeremonie in einer alpträumhaften Starre wiederfindet (vgl. MA, S. 402-405). Clarimonde dagegen wird biblisch eingeordnet, durch die deutliche Anspielung auf die Heilung eines Blinden, die Romuald metaphorisch erfährt (vgl., MA, S. 403), sowie die Beschreibung „comme une révélation angélique“ (MA, S. 403). Während sich die Kirche verdunkelt, verkörpert sie die Erleuchtung, „éclairée d’elle-même et donner le jour plutôt que le recevoir“ (MA, S. 403). Kurz darauf wird bereits ihre Stellung zwischen heilig und teuflisch wieder aufgegriffen, wenn ihre Übermenschlichkeit nicht klar eingeordnet werden kann: „Cette femme était un ange ou un démon, et peut-être tous les deux; elle ne sortait certainement pas du flanc d’Ève, la mère commune.“ (MA, S. 404). Durch die Negierung einer Abstammung von Eva wird nicht nur ihre Nicht-Menschlichkeit hervorgehoben, sondern sie wird ironischerweise gleichermaßen von der katholischen Erbsünde befreit. Einerseits dem Unnatürlichen, üblicherweise dadurch dem Dämonischen zugeordnet, wird sie gleichzeitig von menschlicher (weiblicher) Sünde befreit.

Das Übernatürliche ist besonders in fantastischen Novellen wie sie im Kontext der schwarzen Romantik und unter der Wirkung von E. T. A. Hoffmann entstehen (dessen großer Einfluss auf Gautier bekannt ist⁴⁴¹) normalerweise mit dem Schaurigen, sogar Bösen

⁴³⁹ Die Ehe wird in der Bibel häufig als Metapher für die Beziehung zwischen Gott und Gläubigen verwendet: „l’amour entre époux est la figure des relations entre Dieu et son peuple“ (Chantal Labre, „Époux/Épouse“, in: *Dictionnaire biblique culturel et littéraire*, hg. v. ders., Paris 2002, S. 124).

⁴⁴⁰ „L’évêque, si rayonnant tout à l’heure, s’éteignit tout à coup, les cierges pâlirent sur leurs chandeliers d’or comme les étoiles au matin, et il se fit par toute l’église une complète obscurité“ (MA, S. 403).

⁴⁴¹ Vgl. zu Gautier und Hoffmann bspw. bereits 1932 Bernhard Payr, *Théophile Gautier und E. T. A. Hoffmann. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der deutschen Romantik*, Berlin 1932; Nikolas Immer, „Die Adoption der

verbunden. Auch wenn Gautiers antastische Figuren sich stets als positive Erfahrungen für die Protagonisten herausstellen,⁴⁴² muss Omphale zu Beginn ihrer Begegnung aufgrund der Sorge des Protagonisten erklären: „Le diable, tranchons le mot, n’est-ce pas? c’est cela que tu voulais dire; au moins tu conviendras que je ne suis pas trop noire pour un diable, et que, si l’enfer était peuplé de diables faits comme moi, on y passerait son temps aussi agréablement qu’en paradis.“ Aufgrund ihrer Schönheit entscheidet der Protagonist: „quand vous seriez le diable en personne, je n’aurais plus peur, madame Omphale.“ (Omph, S. 386). Sie bestreitet nicht explizit, ein teuflisches Wesen zu sein, sondern kehrt die Konnotation um: Wenn diese Art Schönheit und *plaisir* durch das Dämonische versprochen wird, ist das von der Kirche Verdamnte zumindest für den Protagonisten zu bevorzugen.

Clarimonde wird in der Wahrnehmung des Protagonisten selbst in ein erleuchtendes Licht gehüllt; Schönheit, Jugend und Leben, die sie verkörpert, werden hier sakralisiert (vgl. MA, S. 405). Gefolgt wird diese Zuordnung von „nous serons l’amour“ (MA, S. 405), das angelehnt an den ersten Brief Johannes und seine Aussage „Gott ist Liebe“ („Dieu est amour“) die Ablösung Gottes durch ihre Schönheit und Jugend impliziert.⁴⁴³ Die Beschreibung der Liebe als „plus fort que la mort“ ist ebenfalls auf das Christentum zurückzuführen.⁴⁴⁴

Die Zuordnung von Gut und Böse zu Clarimonde respektive Abée Sérapion und damit zu *plaisir* und Kirche, Kunst und Religion, bleibt den Text hindurch unsicher. Die Unsicherheit wird bereits deutlich durch die Aussagen des Erzählers, des nun gealterten Priesters, die er rahmend und mahnend an einen jüngeren Priester richtet. Beschreibt der nun gealterte Priester sein Leben mit Clarimonde hier zunächst als „une vie de damné, une vie de mondain et de Sardanapale“ und ihren Einfluss als „esprit malin“ (MA, S. 401), gibt er am Ende seiner Erzählung zu, dass er ihr noch bis heute nachtrauere, die Liebe Gottes kaum ausreiche, die verlorene zu ersetzen (vgl. MA, S. 429). Innerhalb der Erzählung wandelt sich vor allem die Wahrnehmung je nach Einfluss Sérapions und Clarimondes: Nach Sérapions Warnung vor teuflischen Einflüssen befürchtet auch Romuald wieder Clarimondes übernatürliches Wesen und einen möglichen teuflischen Einfluss (vgl. MA, S. 409-410). Nachdem er Clarimonde

schweifenden Phantasie. Zur Hoffmann-Rezeption bei Théophile Gautier“, in: „*Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien*“. *Théophile Gautier als Wegbereiter der Moderne*, hg. v. Kirsten von Hagen/Stephanie Neu, Bonn 2017, S. 87-103.

⁴⁴² So in den Fällen von Omphale, Angéla, Hermonthis und Arria Marcella. Laut Wolfram Krömer hat das Fantastische in Gautiers Novellen sogar „etwas Paradoxales“, da es im Normalfall ungefährlich für die Protagonisten bleibt (vgl. Wolfram Krömer, *Die französische Novelle im 19. Jahrhundert*, Frankfurt 1972, S. 52; vgl. hierzu auch die Anmerkung von Meter, „Ästhetisierte Alterität“, S. 119, Anm. 15).

⁴⁴³ Vgl. 1. Brief Johannes 4,16 (Deutsche Bibelgesellschaft, *Gute Nachricht Bibel*, Neues Testament S. 318; AELF, *Première lettre de Saint Jean* 4,16, o. D. <https://www.aelf.org/bible/1Jn/4> [letzter Zugriff: 28.02.25]).

⁴⁴⁴ vgl. Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 187. Obwohl die Liebe in der Bibel nicht stärker („plus fort“ sondern nur gleichgestellt stark mit dem Tod dargestellt wird: „l’amour est fort comme la Mort“ (AELF, *Cantique des Cantiques* 8,6, o. D. <https://www.aelf.org/bible/Ct/8> [letzter Zugriff: 28.02.25])).

allerdings das erste Mal geküsst hat, wächst sein Misstrauen gegenüber dem Abbé, dessen Blick, „pénétrant et d’inquisiteur“ ihn nun stört; trotz der Fürsorge des Abbés kann er sich nicht über seinen Besuch freuen. Sein Ton kommt ihm „hypocritement mielleux“ vor, seine Augen, „deux jaunes prunelles de lion“, erhalten etwas Dämonisches (MA, S. 417). Trotz einer erneuten Warnung bei diesem Besuch des Abbés, diesmal vor Clarimonde spezifisch (vgl. MA, S. 418-419), hält Clarimondes Einfluss noch an: Bei ihrem darauf folgenden Traumbesuch vergisst Romuald Sérapions Ermahnungen und gesteht Clarimonde, dass er sie ebenso sehr liebt, wie Gott (vgl. MA, S. 420-421). Durch den körperlichen Kontakt zu Clarimonde, zu Schönheit und *plaisir*, wird sie mittels des Vergleichs auf eine Ebene mit der Religion erhoben und erhält einen größeren Einfluss als der Abbé.

Das Leben Romualds mit Clarimonde ist gefüllt mit Luxus, aber auch mit Kunst und Schönheit. Die Beschreibung dieses Lebens beginnt mit ihrem Wohnort, „un grand palais de marbre sur le Canaleio, plein des fresques et de statues, avec deux Titien du meilleur temps“ (MA, S. 424) kurz darauf schon gefolgt von „notre chambre de musique et notre poète“. Während der Abbé Clarimondes sündiges Leben noch durch Orgien auszeichnet (vgl. MA, S. 418), dreht sich die Weltlichkeit der beiden in Romualds Erinnerung eher um Kunst: Statuen, Musik und Dichtung. Der Wettstreit zwischen Clarimonde und Sérapion beschreibt also nicht nur den zwischen Religion und *plaisir*, sondern gleichermaßen (und in Gautiers Wahrnehmung dem entsprechend) zwischen Religion und Kunst.

Von sich selbst in seiner Rolle als „*il signor Romualdo*“ (MA, S. 424 [Herv. i Orig.]) gibt Romuald die ambivalente Beschreibung eines Prinzen – was wiederum erstmal nur auf Macht und Reichtum verweist – der sich allerdings wie Nachfahren der Apostel benimmt. Seinen Stolz vergleicht er wiederum mit Satan und bezeichnet sein Glücksspiel als „*jeu d’enfer*“ (MA, S. 424). Er führt in diesen Vergleichen also sein gespaltenes Wesen zwischen Religion und Hedonismus zusammen, mit Vergleichen von Reichtum, aber auch Sakralem und Teuflischem, entsprechend seiner eigenen Empfindung: „le sentiment du même moi existât dans deux hommes si différents“ (MA, S. 423).

Dass der vordergründige Konflikt zwischen Religion und Liebe auf den zwischen Religion und Kunst ausgeweitet wird, verweist auf die Ebene der künstlerischen Schöpfung. Es wurde hervorgehoben, dass die zwei gegensätzlichen Leben Romualds allegorisch die Arbeitsweise des Dichters abbilden, einmal aus Sicht Gautiers, das andere Mal den Empfehlungen Honoré de Balzacs, der in der Figur des Abbés verkörpert wird, der „hygiène littéraire“ entsprechend: „Sérapion serait dans cette perspective la figure monastique d’un Balzac créateur, guidant Théophile Gautier dans le droit chemin d’une écriture parfaitement maîtrisée, alors que

Clarimonde serait la représentante de la pulsion libidinale de l'artiste".⁴⁴⁵ Balzac empfahl Gautier wohl ein klar strukturiertes und zurückgezogenes Leben, in dem zwischen Mitternacht und dem Morgen Text produziert wird. Auch *La Morte amoureuse* thematisiert folglich auf einer Metaebene den künstlerischen Schaffensprozess. Wieder wird also die Beziehung zu einer Frau zum Ausdruck der Beziehung zu Kunst genutzt.

Obwohl Romuald als älterer Priester mit Hilfe christlicher Floskeln („la perte de mon âme“, „avec l'aide de Dieu et de mon saint patron“, MA, S. 401) seine Erzählung als Warnung zu verpacken sucht, die ihm widerfahrene Illusion als „diabolique“ (MA, S. 401) einführt, zeigt sein finales Bedauern sowie die Ironie des Schlusssatzes, dass – wie stets bei Gautier – Schönheit und *plaisir* die eigentliche Religion darstellen, auch wenn sie in Romualds Fall unterlegen waren. Die Ironie drückt sich in diesem Fall in der hyperbolischen Ausdrucksweise der Warnung aus: „Ne regardez jamais une femme, et marchez toujours les yeux fixés en terre, car, si chaste et si calme que vous soyez, il suffit d'une minute pour vous faire perdre l'éternité.“ (MA, S. 429). Die letzte Drohung, die Ewigkeit in nur einer Minute zu verlieren, die sich zunächst auf das ewige Leben nach dem Tod zu beziehen scheint, kann ebenso auf den Verlust Clarimondes bezogen werden: Sie verkörpert die Ewigkeit, die ihr nicht nur als Vampirin, sondern auch als *œuvre d'art* zugerechnet werden kann.⁴⁴⁶ Trotz all seinem guten Zureden gesteht Romuald folglich in seinen letzten Worten, dass es der Verlust Clarimondes, von *beauté, jeunesse, und vie* ist, den er tatsächlich bereut.

Gautier thematisiert in seinen Novellen folglich immer wieder Schönheit, *plaisir*, Kunst in ihrem Konflikt mit christlicher Religion und Gesellschaft, in gleichem Maße wie die Schwierigkeit des künstlerischen Schaffens. Wie das letzte Kapitel zeigen konnte, werden diese Texte stets von den Themen der künstlerischen Schöpfung und Rezeption begleitet, die wiederum über Frauenfiguren bzw. die Beziehungen zu diesen verhandelt werden. Sie werden übertragen in ein Verhältnis von Schöpfer und Schöpfung, Kunstkenner und Kunstobjekt und in ihrer Sakralisierung sogar von Gläubigem und sakralem Objekt. Das nachfolgende Kapitel verlässt dieses Spannungsverhältnis und widmet sich dagegen den Eigenschaften der *femme comme œuvre d'art*, dem Wesen der Kunst, wie es über die Frauenfiguren vermittelt wird.

⁴⁴⁵ Alain Montandon, „La Morte Amoureuse“, in: *Œuvres complètes I: 6: Contes et Nouvelles 1*, hg v. dems./Anne Geisler-Szmulewicz/Françoise Court-Perez/François Brunet, Paris 2017, S. 391-400. S. 392; vgl. Théophile Gautier, *Souvenirs romantiques*, Paris 1929, S. 126-127.

⁴⁴⁶ Zum Verhältnis von Kunst und Ewigkeit vgl. Kapitel 3.2.2.

3.2. Kunst und Leben

Das Verhältnis von Kunst und Natur, wie es über Gautiers Frauenfiguren verhandelt wird, ist stark von dem Verhältnis von Kunst und Lebendigkeit geprägt. Während in der von den Novellen vermittelten Vorstellung Natur im Sinne von Realität, Nicht-Kunst zwar von Leben, aber damit auch von Veränderung, Verfall und Tod beherrscht wird, umgibt die Kunst der Mythos von Unendlichkeit, Unsterblichkeit und ewiger Schönheit. Die Möglichkeiten der Zusammenführung von Lebendigkeit und Ewigkeit sowie die Unvereinbarkeit dieser zwei Oppositionen wird über Gautiers Frauenfiguren exploriert, durch Frauen in Kunstwerken oder als Kunstwerke. Übersfeld formuliert die beiden Verfahren, lebendige Frauen als Kunstwerke zu etablieren:

L'amour des femmes, et même l'Aphrodite populaire, passe, pour lui, par la matérialisation physique de l'objet d'amour en objet d'art, et de l'objet d'art en objet d'amour – d'amour concret, physique. Minéralisation de la chair, animation de l'objet d'art, ce double mouvement nourrit jusqu'au dernier jour l'écriture de Gautier.⁴⁴⁷

Besonders die Fantastik bietet dem Autor den nötigen Spielraum, die Grenzen von Natur und Kunst, Leben und Tod und zwischen den Zeiten zu überschreiten.

Wenn die Distanz zwischen Kunst und Leben überbrückt werden kann, bedeutet dies in Gautiers Prosa wiederum das Erreichen eines ästhetischen Ideals. Ohne fantastische Elemente drückt sich dies besonders in den Beschreibungen in *La Toison d'or* aus: Schon bevor Tiburce Rubens' Madeleine das erste Mal erblickt, ist seine durch den Erzähler vermittelte Begeisterung für die gemalten Frauen, die er auf seiner Reise sieht, von dem Eindruck von Lebendigkeit durchzogen:

Les cascades de cheveux recommencèrent à ruisseler par petites ondes rousses avec un frissonnement d'or et de lumière; les épaules des allégories, ravivant leur blancheur argentée étincelèrent plus vivement que jamais: l'azur des prunelles devint plus clair, les joues en fleur s'épanouirent comme des touffes d'œilleux, une vapeur rose réchauffa la pâleur bleuâtre des genoux, des coudes et des doigts de toutes ces blondes déesses [...]; les draperies gorge-de-pigeon s'enflèrent sous l'haleine d'un vent invisible [...]. (TdO, S. 76-77)

Abgesehen von der expliziten Beschreibung als „plus vivement que jamais“ fällt auf, dass Tiburce Wahrnehmung von sich bewegenden Elementen der Natur, des Lebens geprägt ist („ondes“, „vent invisible“), die gleichzeitig mit dem Atem als Symbol des Lebens kombiniert sind. Der Fokus auf die verschiedenen Farbtöne der Gemälde („rousses“, „blancheur argentée“, „l'azur“, „vapeur rose“, „pâleur bleuâtre“, „d'or et de lumière“) können als explizite Systemerwähnung und ebenso Systemerwähnung qua Transposition eingeordnet werden, indem sie die visuellen Eindrücke der bildenden Kunst evozieren. Diese intermedialen Bezüge

⁴⁴⁷ Übersfeld, „Le regard de Pygmalion“, S. 51.

sind wiederum mit Begriffen kombiniert, die stets Bewegung oder eine Veränderung implizieren („recommencèrent“, „frissonnement“, „devint“, „s'épanouirent“, „réchauffa“), statt also nur den Eindruck der Gemälde, von ihren Farben und Formen zu beschreiben, erzeugt Gautier hier einen Eindruck der Dynamik und Veränderlichkeit und nutzt damit das performative Potential der Intermedialität um Kunst und Lebendigkeit miteinander zu verbinden. Die Beschreibung der Madeleine, in der er sein persönliches Ideal entdeckt, geht darüber hinaus. Während er *La Descente de croix* als explizite Einzelreferenz beschreibt, wird immer wieder seine Verwunderung erwähnt, dass sich Madeleine nicht bewegt, nicht als lebendig erweist, um letztendlich in der Erkenntnis zu gipfeln: „Pygmalion dut être étonné comme d'une chose fort surprenante que sa statue ne lui rendît pas caresse pour caresse; Tiburce ne fut pas moins atterré de la froideur de son amante peinte.“ (TdO, S. 81, vgl. ebd.).⁴⁴⁸ In seiner Verzweiflung spricht er vor seiner Abreise mit dem Gemälde und fragt hier direkt: „Pourquoi as-tu le fantôme de la vie sans pouvoir vivre?“ (TdO, S. 106).

Nyssia, die für beide Männer, die ihr Antlitz kennen, ein Schönheitsideal erfüllt, wird zwar durch intermediale Bezüge sowie ihren Status als betrachtetes Objekt in ein Kunstwerk überführt,⁴⁴⁹ behält in ihren Beschreibungen allerdings Lebendigkeit bei. Sie ist nicht nur der Versuch der *Natur*, ein eigenes Kunstwerk hervorzubringen, sondern in der Beschreibung der „substance idéale“ (RC, S. 349), aus der sie sich zusammensetzt, wird die Natur und mit ihr ihre Lebendigkeit hervorgerufen, indem Schnee, Marmor und Blumen gleichgesetzt werden: „Le grain de la neige, l'éclat micacé du marbre de Paros, la pulpe brillante des fleurs de balsamine, donneraient une faible idée de la substance idéale dont était formée Nyssia.“ (RC, S. 349). Schnee und Blumen, die schmelzen und welken, verweisen eigentlich besonders auf Vergänglichkeit, werden aber durch die Gleichsetzung mit Marmor auch mit seiner Unveränderlichkeit als Material der Kunst in Verbindung gebracht, und damit wird Leben mit Ewigkeit verknüpft. Neben der Erwähnung ihrer Konturen und Linien als explizite Systemreferenzen, scheint Nyssia „rayonner la lumière et la vie“ (RC, S. 349). Auch ihre Augen – auf deren Beschreibung, wie bereits erwähnt, ein ungewöhnlicher Fokus liegt – und ihre Blicke sind veränderlich und voller Nuancen (vgl. S. 350-352).

Clarimonde erscheint genau in ihrem Schwebestand zwischen Leben und Tod, direkt bevor sie von Romuald wiedererweckt wird, er selbst an ihrem Tod zweifelt, mehr wie eine Statue denn je: „On eût dit une statue d'albâtre faite par quelque sculpteur habile pour mettre

⁴⁴⁸ Für eine genauere Betrachtung des Pygmalion-Komplexes vgl. Kapitel 3.2.1 der vorliegenden Arbeit sowie Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*.

⁴⁴⁹ Vgl. hierzu v.a. Kapitel 3.2.1 und 3.1.1.

sur un tombeau de reine“ (MA, S. 415). Kunst wird hier demnach mit einem Mangel an Lebendigkeit assoziiert.

Gleichzeitig wird ein Mangel an Lebendigkeit in verschiedenen Zusammenhängen problematisiert. Der Mangel an Lebendigkeit, der seine Verkörperung in einem Mangel an „Herz“, Emotionen und Liebe findet,⁴⁵⁰ wird innerhalb der Lebensrealität der Figuren als gesellschaftliches Problem in *Une Nuit de Cléopâtre* thematisiert, als individueller Konflikt wiederum in *La Toison d'or*. In der langen Einführung der Novelle klagt Cléopâtre ausführlich ihr Leid, Königin eines Landes zu sein, dessen Fokus auf den Toten liegt:

Être la reine des momies, avoir pour causer ces statues à poses roides et contraintes, c'est gai! Encore, si pour tempérer cette tristesse j'avais quelque passion au cœur, un intérêt à la vie, si j'aimais quelqu'un ou quelque chose, si j'étais aimée! mais je ne le suis point. (NdC, S. 23)⁴⁵¹

Die Mumien werden in ihrem Versuch, den menschlichen Körper für die Ewigkeit zu erhalten, zu Statuen, also zu Kunst. Durch den Übergriff dieser toten Kunst – oder Toten-Kunst – in die außerkünstlerische Realität mangelt es allerdings an Lebendigkeit, ausgedrückt durch Leidenschaft und Liebe. Der darauf folgende Vergleich mit der griechischen Kunst bestätigt die Auffassung der Mumienkultur als Kunst: „avec l'amour, cette Égypte aride et renfrognée me paraîtrait plus charmante que la Grèce avec ses dieux d'ivoire, ses temples de marbre blanc, ses bois de lauriers-roses et ses fontaines d'eau vive.“ (NdC, S. 23). Wenn die ägyptische Kunst hier auch der griechischen untergeordnet wird, stellt den höchsten Stellenwert scheinbar immer noch die menschliche Leidenschaft dar: Es wird deutlich, dass der Fokus auf Kunst und ihre Ewigkeit in der lebendigen Welt, zumindest für Cléopâtre, nicht ausreicht, so wie die Kunst auch Gautiers Protagonisten auf der Suche ihrer idealen Frau nicht auf Dauer befriedigt.

Während in *Une Nuit de Cléopâtre* der Mangel an Lebendigkeit und Emotion durch die Cléopâtre umgebende Kultur und ihre Stellung als Königin entsteht, ist Tiburce für seine Flucht in Kunst und Ästhetik selbst verantwortlich. Psychologisierend wird zu Beginn beschrieben, dass er aufgrund vorheriger Enttäuschung statt moralischer Schönheit nun physische Schönheit verfolgt (vgl. TdO, S. 67). Obwohl seine Korruption durch die Kunst im Vergleich zu *Mademoiselle de Maupins* Protagonist d'Albert dadurch vom Erzähler scheinbar wohlwollender betrachtet wird,⁴⁵² kommentiert die Erzählinstanz seinen Eskapismus und seine Auswirkungen auf seine Beziehungen negativ. Hier wird allerdings deutlich, dass der Fokus auf Ästhetik für tatsächlich Kunstschaffende weiterhin gilt:

⁴⁵⁰ Emotionen als Ausdruck von Lebendigkeit finden sich auch in Tiburce' Ansprache an Rubens' Madeleine: „Pourquoi as-tu le fantôme de la vie sans pouvoir vivre? – Que te sert d'être belle, noble et grande, d'avoir dans les yeux la flamme de l'amour terrestre et de l'amour divin“ (TdO, S. 106).

⁴⁵¹ Vgl. außerdem NC, S. 20-24.

⁴⁵² Drost, „Une lecture de *La Toison d'or*“, S. 108.

[...] mais vous avez, tant la poésie vous occupait, **supprimé la nature, le monde et la vie**. Vos maîtresses n'ont été pour vous que des tableaux plus ou moins réussis [...]; mais vous ne vous êtes jamais inquiété **si quelque chose palpitait et vibrait sous ces apparences**. – Quoique vous ayez le cœur bon, **la douleur et la joie vous semblent deux grimaces qui dérangent la tranquillité des lignes**: la femme est pour vous une statue tiède.

Ah! malheureux enfant, jetez vos livres au feu, déchirez vos gravures, brisez vos plâtres, oubliez Raphaël, oubliez Homère, oubliez Phidias puisque vous n'avez pas le courage de prendre un pinceau, une plume ou un ébauchoir; à quoi vous sert cette admiration stérile? où aboutiront ces élans insensés? **N'exigez pas de la vie plus qu'elle ne peut donner**. Les grands génies ont seuls le droit de n'être pas contents de la création. [...] Mais vous n'êtes pas un grand génie ; **soyez simple de cœur, aimez qui vous aime** [...] (TdO, S. 102-103, Herv. d. Verf.)

Der Erzählerkommentar zeigt die schon besprochene Problematik des unproduktiven Künstlers, allerdings auch, dass Tiburce hier eine Entsagung der Welt und damit des Lebens („supprimé la nature, le monde et la vie“) vornimmt, die wahren Künstler*innen vorbehalten ist. Es sind wieder die Emotionen und Passionen – zunächst angedeutet durch „palpitait et vibrait“ und in der Aufforderung „aimez qui vous aime“ verdeutlicht –, sein Verständnis für diese („deux grimaces qui dérangent la tranquillité des lignes“), deren Absenz zum Konflikt führt, allerdings nur in Kombination mit der fehlenden künstlerischen Produktion.

Schönheit ohne dazugehörige Lebendigkeit, damit auch ohne Verfall und Veränderung, gehört der Sphäre der Kunst an. Außerhalb dieser Sphäre ist es wieder die Lebendigkeit der Liebe, die Poesie entstehen lässt: „il est de ces bourgeois dont l'âme (ils en ont) est riche de poésie, qui sont capables d'amour et de dévouement, et qui éprouvent des émotions dont vous êtes incapable, vous dont la cervelle a anéanti le cœur.“ (TdO, S. 103). Die Gegensätzlichkeit dieser Aussagen führt den Gedanken weiter, von der geforderten Öffnung für Leben und Liebe in Tiburce' Lebensrealität zur Zusammenführung von künstlerischer Ästhetik und Lebendigkeit, die scheinbar für die künstlerische Schöpfung notwendig ist. Lebendigkeit wird in das künstlerische Produkt überführt, ist die Inspiration, wenn die Erzählinstanz über das einfache Gretchen sagt: „elle croit, elle espère, elle a le sourire et les larmes [...] accomplissant sa tâche habituelle; mais comme sa jeune tête travaille! comme son imagination marche!“ (TdO, S. 103). Wahre, geniale Kunst kombiniert diese Lebendigkeit mit ihrem Fokus auf Ästhetik und versucht damit, die Natur zu übertreffen: „Les grands génies ont seuls le droit de n'être pas contentes de la création.“ (TdO, S. 102)

Obwohl der Einzug von Lebendigkeit in der Kunst ein ästhetisches Ideal zu erfüllen scheint, wird immer wieder deutlich, dass Kunst von einem Mangel an Leben und im Rückschluss von einer Annäherung an den Tod gekennzeichnet ist. Nyssia haben nach dem Eindringen in ihre Intimsphäre die „couleurs de la vie“ verlassen, wodurch sie noch mehr wie eine Statue wirkt (vgl. RC, S. 384). Gleichzeitig ist es wiederum eine Emotion, diesmal der Schmerz, der ihr zu ihrer statuenhaften Gestalt zusätzliche Schönheit verleiht: „La douleur avait donné de l'âme à

sa beauté marmoréenne“ (RC, S. 384). Die Rückverwandlung Angélas in eine Kaffeekanne zeigt Ähnlichkeiten auf zwischen Tod und Kunst. Sie verläuft über Einschränkungen der Bewegung und Schwere, ein plötzliches Erkalten bis hin zur Bewegungslosigkeit (vgl. Caf, S. 43-44). So wie Kunst, vor allem die häufig herangezogenen Statuen, eine andere, schwere Materialität aufweisen, nicht von Leben erwärmt werden und bewegungslos, unveränderlich sind, trifft dies teilweise auf den Tod zu: Ein schlaffer Körper wirkt schwerer, unbewegt und erkaltet. Die Rückverwandlung in ein Kunstwerk oder zumindest einen kunstvollen Alltagsgegenstand wird folglich von einem Entzug der Lebendigkeit angekündigt. In *Omphale* wird der Vergleich zwischen Tod und Kunst sogar explizit gezogen, wenn der autodiegetische Erzähler nach Omphales Rückverwandlung feststellt: „Omphale ressemblait au charmant fantôme de la nuit comme un mort ressemble à un vivant.“ (Omph, S. 387).

Die ersten drei Beispiele ästhetischer Ideale, Nyssia, Clarimonde und Rubens' Madeleine, verweisen folglich auf die Zusammenführung von Lebendigkeit und Kunst als ästhetisches Ideal, als Künstlichkeit, Mangel an Leben in einer lebendigen Frau bzw. Lebendigkeit in einem Gemälde. Die Unmöglichkeit dieser Zusammenführung und damit des Erreichens des Ideals drückt sich allerdings im anhaltenden Scheitern der meisten Protagonisten auf der Suche nach eben diesem Ideal aus. Gautier erprobt den Konflikt dieser Opposition – ähnlich wie bereits die künstlerische Schöpfung – über seine Frauenfiguren aus unterschiedlichen Perspektiven, vor allem aus der des zum Leben erwachten Kunstwerks, der in die Kunst überführten lebendigen Frau und der untoten Wiedergängerin. Dementsprechend wird der Themenkomplex (wieder einmal metareflexiv) besonders in zwei Motiven verhandelt, denen jeweils eines der folgenden Unterkapitel gewidmet ist: das Lebendig-Werden der Kunst und die Unsterblichkeit als Unendlichkeit der Kunst, die versucht, dem Verfall zu entgehen.

3.2.1. Lebendige Kunst: Lebendige Gemälde und *femmes-statue*

Eine der auffälligsten Verbindungen von Leben und Kunst findet sich wohl im Pygmalion-Mythos, schon in der lebendig gewordenen Statue des Künstlers und gefestigt in dem gemeinsam gezeugten Kind, der unwiderruflichen Vereinigung von Kunst und Leben.⁴⁵³ Im 19.

⁴⁵³ Vgl. Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 171. Anne Geisler-Szmulewicz beschreibt die Thematisierung einer Zusammenführung von Leben und Kunst als häufiges Motiv des 19. Jahrhunderts: „Le mythe de Pygmalion n'est pas reçu au XIXe siècle sans subir de très nombreuses modifications exprimant le mariage impossible de l'art et de la vie.“ (ebd. S. 291).

Jahrhundert wird der Pygmalion-Mythos zum „mythe d’artiste“⁴⁵⁴ und auch Gautier greift diese Vorstellung des zum Leben erwachten Kunstwerks auf,⁴⁵⁵ sei es in den Wunschträumen seiner Protagonisten oder tatsächlich in seinen fantastischen Novellen, in denen Frauen Wandbehängen entsteigen oder sich aus Kaffeekannen verwandeln, um seine Metareflexionen fortzuführen.

In *La Toison d’or*, einer Novelle die weder dem *fantastique* noch dem *merveilleux* zugeordnet werden kann, ist eine tatsächliche Verwandlung eines Kunstwerks nicht möglich. Trotzdem verspürt auch Tiburce in seiner Verehrung für Rubens’ Madeleine in seinen klaren Momenten den Wunsch, sie möge zum Leben erwachen, denkt in seiner Obsession sogar ernsthaft über Möglichkeiten nach und driftet immer wieder so weit in seine Fantasie ab, dass er zeitweise ihren Zustand als Gemälde vergisst, sie sich lebendig einbildet (vgl. TdO, S. 81-83, S. 105-106, S. 108). Er zeigt sich außerdem überrascht, wenn die Materialität des Gemäldes ihn daran erinnert, dass Madeleine nur gemalt ist (vgl. TdO, S. 81, S. 83), was wiederum die weitreichende Illusion der Lebendigkeit in dem perfekten Kunstwerk betont – die Zusammenführung von Kunst und Leben zur idealen Kunst bleibt aber selbst hier nur Illusion, eine Unmöglichkeit. Den gleichen Wunsch des zum Leben erwachenden Kunstwerks verspürt Octavien vor der Venus von Milo, noch vor seinen fantastischen Erlebnissen, und er hat tatsächlich Möglichkeiten erprobt, mit der Hilfe einer „sommnambule d’une grande puissance“ eine Frau zum Leben zu erwecken – in diesem Fall allerdings eine Tote (AM, S. 559).

Anders als Pygmalion hat Tiburce sein geliebtes Kunstwerk allerdings nicht selbst erschaffen, er kann nur und erst mit Gretchen glücklich werden, wenn er als Künstler produktiv und sie zu seiner Muse wird. Während er Gretchen in ein Gemälde und damit zu ihrem neuen Status als Modell und Muse überführt, statt ihrem bisherigen als „lebendiges Kunstwerk“, Sprachrohr der gemalten Madeleine, vergisst er letztere (vgl. TdO, S. 111-112). Außerhalb der Fantastik scheint diese Beziehung zwischen Muse und Künstler die engste mögliche Annäherung zwischen Kunst und Leben zu sein: Die Ehe mit Nyssia scheitert an dem Versuch, sie zu objektivieren ohne eigene Schöpfungskraft; die Verbindung Meaïmouns mit Cléopâtres kann nicht andauern, da sie in ihr Leben aus Pflichten als „reine des momies“ (NdC, S. 23) zurückkehren muss (vgl. NdC, S. 50).

Gautiers fantastische Novellen sind ebenfalls erstaunlich häufig von zum Leben erwachten Kunstwerken oder vielmehr künstlerischen Gegenständen geprägt. In *Le Pied de Momie*

⁴⁵⁴ Ebd., S. 23.

⁴⁵⁵ Vgl. David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 133.

erscheint dem Protagonisten nachts bzw. im Traum die längst verstorbene ägyptische Prinzessin Hermonthis, die ihren von ihm erstandenen mumifizierten Fuß zurückfordert. Durch die Zerteilung in den Fuß sowie die Überführung in die Ewigkeit durch die Einbalsamierung wird aus dem weiblichen Körper bzw. Körperteil ein Kunstwerk, das der autodiegetische Erzähler zunächst für ein Stück einer antiken Bronzestatue hält (vgl. PM, S. 174). Nach der Erkenntnis, dass es sich um einen mumifizierten Fuß handelt, untersucht er ihn weiterhin mit eindeutiger Ähnlichkeit zu Tiburce, der Rubens' Gemälde auf seine genaue Beschaffenheit und Materialität hin untersucht:

[...] il admirait la finesse du grain, la solidité et la souplesse de la pâte, l'énergie du pinceau, la vigueur du dessin, comme un autre admire le velouté de la peau, la blancheur et la belle coloration d'une maîtresse vivante (TdO, S. 83)

[...] en regardant de près, l'on pouvait distinguer le grain de la peau et la gaufrure presque imperceptible imprimée par la trame des bandelettes (PM, S. 174)

Trotz der Erkenntnis, dass es sich nicht um ein Teil einer Statue handelt, sondern um ein Körperteil, wird ihm also die gleiche Sorgfalt und der gleiche Blick zugetragen, wie einem Kunstwerk.⁴⁵⁶

Ironisch stellt Gautier den vorhergesehenen Nutzen des Mumienfußes als Briefbeschwerer heraus, ein „usage, assez peu divin, de tenir en place des journaux et des lettres“ (PM, S. 174). Nachdem der Fuß zunächst also seine ursprüngliche Funktion verloren hat, damit zwischenzeitlich den Status als Kunstgegenstand, der Betrachtung ausgesetzt, zugesprochen bekommt, wird er dieser abwertenden und entmachtenden Funktion zugeführt⁴⁵⁷ – der Idee eines *l'art pour l'art*, einer Kunst ohne Zweck, entgegengesetzt. Trotz dieser Entwürdigung erkennt er allerdings wohl die Schönheit der Prinzessin, als sie im Ganzen auftaucht, und ist von ihr nicht nur beeindruckt genug, um ihr ihren Fuß zurückzugeben, sondern möchte sie am Ende sogar dank des Wagemuts in Träumen heiraten (vgl. PM, S. 178, S. 180, S. 183). Diese Verbindung scheitert allerdings am Altersunterschied, die Begegnung mit dem lebendigen künstlerischen Ideal bleibt flüchtig und nicht auf Dauer greifbar.

Dieser zeitweise Sieg über den Tod, das temporale Wiedererwachen der Frau aus dem Kunstwerk wird auch in *La Cafetière* thematisiert.⁴⁵⁸ Hier sind es die magischen Stunden nach Mitternacht, die Angéla nach ihrem Tod noch einen letzten Ball ermöglichen. Auch hier, verwandelt aus einer *cafetière*, handelt es sich nicht um ein Kunstwerk im engen Sinne, auch

⁴⁵⁶ Octavien betrachtet den Abdruck Arria Marcellas ebenfalls sehr genau, in diesem Fall wird die Handlung der Betrachtung allerdings als künstlerischer Blick nur umschrieben, ohne auf die erkannten Details einzugehen: „contemplation profonde“, „Ce qu'il examinait avec tant d'attention“, „l'œil exercé d'un artiste“ (AM, S. 539). Der Fokus liegt damit hier auf der künstlerischen Kompetenz.

⁴⁵⁷ Vgl. Chambers, „Gautier et le complexe de Pygmalion“, S. 649.

⁴⁵⁸ Das Thema der Wiedergängerinnen wird in Kapitel 3.2.2 näher betrachtet.

sie schenkt vor ihrer Verwandlung – allerdings selbstständig, lebendig – Kaffee aus, dient also klar einem Zweck (vgl. Caf, S. 40). Durch ihre Verwandlung in eine Frau, den Höhepunkt des Lebendig-Werdens, legt sie diese Zweckgebundenheit ab. Statt mit der bildenden Kunst wird Angéla daraufhin mit der Musik verbunden: Den Erzähler drängt es „par un prodige bien étrange“ (Caf, S. 42), mit ihr zu tanzen, woraufhin er einen ekstatischen Walzer mit ihr erfährt. Diese Erfahrung ist im Gegensatz zu den sonst statuesken Beschreibungen der Frauenfiguren durch Dynamik, Lebendigkeit und Emotion geprägt:

[...] mes nerfs tressaillaient comme des ressorts d'acier, mon sang coulait dans mes artères en torrent de lave, et j'entendais battre mon cœur comme une montre accrochée à mes oreilles.

Pourtant cet état n'avait rien de pénible. J'étais inondé d'une joie ineffable et j'aurais toujours voulu demeurer ainsi, et, chose remarquable, quoique l'orchestre eût triplé de vitesse, nous n'avions besoin de faire aucun effort pour le suivre. (Caf, S. 43).

Das Arbeiten von Nerven, Blut und Herz verweist eindeutig auf die Lebendigkeit des Protagonisten, Freude und Geschwindigkeit des Tanzes auf die Emotionalität und Dynamik der Situation. Damit wird zum einen die Dynamik und Flüchtigkeit der Musik evoziert, auf der anderen Seite die Lebendigkeit in das Kunstwerk (im weitesten Sinne) der Kaffeekanne eingeführt – hier durch die Musik.

Angélas Rückverwandlung findet, wie bereits oben beschrieben, dann wiederum in einem Wandel ihrer Materialität statt: durch Gewicht, Haptik und Bewegungslosigkeit und damit auf Ebene der *sensorial* und *spatiotemporal modalities* der bildenden Kunst. Die vorher festgesetzte und begrenzte Zeit, der immer wieder erwähnte Schlag der Uhr, wird noch verstärkt durch das Zerschlagen der Kanne am Ende, das impliziert, dass dies auch das letzte nächtliche Erwachen Angélas gewesen sein muss. Diese Einschränkung von Beginn an, die zeitlich begrenzte Begegnung und Erwachen entsprechen sowohl dem scheinbar kurzen Leben Angélas, indem sie die Umstände ihres Todes widerspiegeln (vgl. Caf, S. 46), als auch der Flüchtigkeit von Musik und Tanz, auf die die Novelle intermedial Bezug nimmt. Beachtet man die *spatiotemporal modalities* – auf die aufgrund der zeitgenössischen Einflüsse besondere Aufmerksamkeit gelegt werden muss (vgl. Kapitel 2.1.3) – von Musik und Tanz, wird die Flüchtigkeit dieser Medien deutlich: Während Musik keinerlei vom Mensch wahrnehmbaren Raum einnimmt und auch nur zeitlich begrenzt in einer bestimmten Abfolge rezipiert wird, Tanz dagegen durch den menschlichen Körper allerdings ebenso zeitlich begrenzt und sequenziert Raum einnimmt, erhält im Fall der bildenden Kunst die räumliche Dimension wesentlich mehr Relevanz, die zeitliche ist – wenn überhaupt – dann bedingt nur virtuell vertreten. Damit wird die Flüchtigkeit von Musik und Tanz der mythischen Ewigkeit der bildenden Kunst, vertreten in gewissem Maße in der *cafetière*, entgegengesetzt. Das Erwachen

des leblosen Gegenstands beinhaltet in Angélas Fall nicht nur die Lebendigkeit der Frau, sondern auch die der Flüchtigkeit und dem Verfall unterworfenen Musik.

Die verschiedenen Stadien der Verehrung von Kunstwerken fasst Anne Geisler-Szmulewicz zusammen: „Le Pygmalion de Gautier paraît hésiter entre l’amour de l’œuvre peinte, l’amour du modèle et l’amour de l’original.“⁴⁵⁹ Schon an den zwei besprochenen Beispielen, Angéla und Hermonthis, fällt allerdings auf, dass es sich bei den erwachten Frauen nicht um nur in der Kunst existente Frauen handelt, sondern um Frauen, die einmal gelebt haben und vor ihrem Heraustreten aus der Welt der Kunst erst in diese überführt werden mussten, als *cafetière* oder Mumie. Tiburce sehnt sich ebenso nach der historischen Madeleine, der Wiedergängerin, die in Kunst überführt wurde, „l’original, non à la figure peinte par Rubens“⁴⁶⁰ (vgl. TdO, S. 106). Mit Omphale bzw. der Marquise de T***, die „einerseits als Marquise repräsentiert, andererseits als Omphale inszeniert“ einem Wandteppich entsteigt, handelt es sich um die Muse, die Inspiration, die zum Leben erwacht.⁴⁶¹ Hier handelt es sich quasi um die Umkehrung von Gretchens Entwicklung: Während Gretchen in der Novelle als Modell in ein Gemälde überführt wird, entsteigt in *Omphale* dem Kunstwerk seine ursprüngliche Muse, sodass auch hier wieder die Beziehung zur Muse die mit dem Kunstwerk ersetzt. In diesem Fall ist der Erzähler allerdings nicht der Schöpfer des Kunstwerks, dafür kann die Beziehung auch wiederum nicht auf Dauer anhalten; selbst sein Versuch Jahre später, das Gemälde nochmals zu erwerben, scheitert (vgl. Omph, S. 389).

Wenn die Frau des Kunstwerks auch keine eigene Persönlichkeit hat, mit der der Protagonist eine Beziehung beginnen kann, so erfüllt die Marquise doch zumindest ansatzweise den in *La Toison d’or* formulierten Wunsch, doch wenigstens die längst verstorbenen Modelle der alten Meister treffen zu können (vgl. TdO, S. 83). Die Marquise verkörpert damit auf der einen Seite das Lebendig-Werden der Kunst, auf der anderen durch ihre Identität als Marquise statt Omphale die Verewigung der weiblichen Schönheit, das Festhalten der Ästhetik des weiblichen Körpers, dass sich wiederum Candaule und d’Albert schon wünschten (vgl. RC, S. 356; MDM, S. 249).

Wie Alain Montandon in seiner Kommentierung zu *La Cafetière* erwähnt, sind vor allem belebte sich bewegende Gegenstände ein Mittel der Fantastik, die Durchlässigkeit und Instabilität der Welten des Lebendigen und des Leblosen hervorzurufen: „un ressort fort ordinaire au genre fantastique, [...] tout en signifiant la perméabilité et l’instabilité entre le

⁴⁵⁹ Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 182.

⁴⁶⁰ Ebd.

⁴⁶¹ von Hagen, „Die Frau als Kunstwerk“, S. 51.

monde des objets et celui des vivants, de l'inanimé et de l'animé".⁴⁶² In diesen Novellen begründen die (Kunst)Objekte durch ihre Durchlässigkeit die Fantastik. Der Zweifel an der Verlässlichkeit der Ereignisse wird hier potenziert, zum Zweifel an der angedeuteten Möglichkeit der Verknüpfung von Kunst und Leben.⁴⁶³ Die Flüchtigkeit der Begegnungen, die mehrdeutige Zuordnung von Traum und (fiktionaler) Realität, steht nicht nur der Ewigkeit der Kunstfiguren gegenüber, sondern verkörpert das stete Scheitern, die Balance zu finden zwischen der ewigen Kunst und lebendiger Schönheit.

Die Verknüpfung von Kunst und Leben erfolgt außerdem durch eine Umkehrung des Pygmalion-Motivs: Statt Kunst zu Lebendigkeit zu führen, werden lebendige Frauen in die Kunst überführt. Das erfolgt durch die Objektifizierung und Kunstbetrachtung der weiblichen Figuren durch die Protagonisten, die (vor allem in *Le Roi Candaule* und *La Toison d'Or*) lebendige Frauen immer wieder wie Kunstwerke betrachten und bewerten (vgl. RC, S. 362, S. 364, S. 357; TdO, S. 102, Kapitel 3.1.1),⁴⁶⁴ sie außerdem wortwörtlich in Kunst überführen wie Gretchen (vgl. TdO, S. 111-112). Zusätzlich werden die Frauenfiguren performativ als Kunstwerke stilisiert durch die zahlreichen intermedialen Bezüge, die Frauenfiguren immer wieder mit Kunstwerken vergleichen, sie gleichsetzen oder als solche evozieren. Der Umfang dieser Bezüge rangiert von der Einführung der Frauenfiguren durch eine Art Porträt,⁴⁶⁵ über immer wiederkehrende Vergleiche mit Statuen⁴⁶⁶ hin zu ganzen Inszenierungen der weiblichen Figuren als Gemälde, so bspw. in den bereits erwähnten Momentaufnahmen von Cléopâtre beim Baden oder Gretchens erster Beschreibung.

Gautiers Texte weisen zu dieser Art Überführung in die bildende Kunst⁴⁶⁷ immer wieder ähnliche Strategien auf, unterschiedliche Arten der intermedialen Bezugnahme, die die Modalitäten der bildenden Kunst nachahmen. Zunächst und wohl am auffälligsten sind die vielen **expliziten Einzel- und Systemreferenzen**, die in fast jeder seiner Beschreibungen zu

⁴⁶² Caf, S. 39, Anm. 7.

⁴⁶³ Zu Gautiers Erzählungen und ihrem Verhältnis zur Fantastik, „sous la double égide du *fantastique* et du *merveilleux*“, vgl. Peter Whyte, *Théophile Gautier, conteur fantastique et merveilleux*, Manchester 2011 (ebd., S. 6).

⁴⁶⁴ In ihrer Einführung zu *Le Roi Candaule* fasst Anne Geisler-Szmulewicz zusammen: „Il est identifié à un Pygmalion à l'envers, qui voudrait pétrifier son épouse, la statuer, au lieu de l'animer“ („Le Roi Candaule“, S. 311).

⁴⁶⁵ Vgl. David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 28.

⁴⁶⁶ „son corps de statue“ (RC, S. 335), „il crut voir une statue“ (RC, S. 384), „c'est une statue que je t'ai fait voir et non une femme“ (RC, S. 382-383), „On eût dit une statue d'albâtre“ (MA, S. 415), „l'on aurait pu la prendre pour une statue de bronze de Corinthe“ (PM, S. 178), „comme la statue d'une déesse“ (NdC, S. 23) – um nur einige Beispiele zu nennen. Anne Ubersfeld fasst zusammen (ohne näher auf die Funktionsweise einzugehen): „Toutes les femmes que désire le héros sont, à un moment ou l'autre du récit – habillées ou nues, ou demi-nues – transformées en statues.“ (Ubersfeld, „Le regard de Pygmalion“, S. 52). Vgl. ebenso David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 101.

⁴⁶⁷ Stefan Hartung greift die Überführung in die Kunst im Zusammenhang mit der *transposition d'art* auf (Hartung, „Kunstautonome Ästhetik“, S. 19-20), wie in Kapitel 2.1.1 erläutert wurde.

finden sind (vgl. bspw. NdC, S. 40; PM, S. 174; RC, S. 357; TdO, S. 89).⁴⁶⁸ Hierdurch markiert er die weiteren intermedialen Bezüge als solche, ermöglicht den Leser*innen auch Systemerwähnung qua Transposition zu erkennen.⁴⁶⁹ Er verstärkt allerdings auch die visuelle Imagination der Leser*innen, vor allem derer, die mit den angesprochenen Werken und Künstler*innen vertraut sind, und damit den Sinn des Sehens, der in der Rezeption der bildenden Kunst weitaus ausgeprägter angesprochen wird als in der Literatur (vgl. Kapitel 2.1.3). Gleichzeitig wird vor allem die beschriebene Schönheit der Frauen damit automatisch in eine Reihe mit künstlerischer Ästhetik gestellt.

Einen ähnlich verstärkenden Effekt auf die visuelle Imagination hat der Fokus auf **Farben und Formen** innerhalb der Beschreibungen, so bspw. in *Une Nuit de Cléopâtre*:

Un léger nuage **rose**, se répandant sous la peau transparente de ses joues, en rafraîchissait la **pâleur** passionnée; ses tempes **blondes comme l'ambre** laissaient voir un réseau de veines **bleues**; son front uni, **peu élevé** comme les fronts antiques, mais d'une **rondeur** et d'une **forme** parfaites, s'unissait par une **ligne** irréprochable à un nez sévère et droit, en façon de **camée** [...] la bouche **petite, ronde, très rapprochée** du nez, avait la lèvre dédaigneusement **arquée** [...] (NdC, S. 39)

Cléopâtres Antlitz wird mit zahlreichen Details zu Form und Farben beschrieben und damit ihr Aussehen in der Vorstellung der Leser*innen expliziert (trotz der Vagheit der Beschreibung an verschiedenen Stellen). Durch die explizite Systemerwähnung, die der Vergleich mit einer Kamee darstellt, wird die dadurch hervorgerufene Visualität zur visuellen Kunst erhoben.

Trotz seinen Versuchen, die Frau als plastisches Kunstwerk immer wieder in die Literatur zu übersetzen, beschreibt der Erzähler in *Le Roi Candaule* dieses Unterfangen als Unmöglichkeit, sowohl aufgrund der medialen Einschränkungen der Literatur als auch der moralischen Einschränkungen durch die Gesellschaft:

Si nous étions un Grec du temps de Périclès, nous pourrions vanter tout à notre aise ces belles lignes serpentes, ces courbures élégantes, ces flancs polis, ces seins à servir de moule à la coupe d'Hébé; mais la pruderie moderne ne nous permet pas de pareilles descriptions, car on ne pardonnerait pas à la plume ce qu'on permet au ciseau, et d'ailleurs il est des choses qui ne peuvent s'écrire qu'en marbre. (RC, S. 374).

Hier zeigt sich zunächst Gautiers Befürwortung der aus seiner Sicht freizügigen antiken Kultur, die auch in *Arria Marcella* eine Rolle spielt (vgl. AM, S. 579) und mit der Bewunderung antiker Kunst einhergeht. Statt, wie in dem Beispiel zuvor, Verlauf, Abstände und Formen der genannten Linien exakt zu beschreiben, greift Gautier in der Stimme des Erzählers hier auf vagere, poetische Vergleiche („à servir de moule à la coupe d'Hébé“) und positive, aber ebenso unspezifische Adjektive („serpentes“, „élégantes“) zurück. An dieser Stelle, an der er –

⁴⁶⁸ Vgl. David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 9. David-Weill bezieht sich in ihrer Analyse der Beschreibung bei Gautier auf einige Prozesse, die hier nach Rajewsky als intermediale Bezüge eingeordnet werden, ohne allerdings auf Intermedialitätskonzepte zu rekurrieren (vgl. ebd., S. 7-78).

⁴⁶⁹ Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 83 bzw. Kapitel 2.1.2.

ironischerweise nach einer ausführlichen Beschreibung von Nyssias Entkleiden und ihrem Körper – die Möglichkeiten der Literatur, das Visuelle adäquat wiederzugeben, in Frage stellt, greift er eben auf diese Möglichkeiten zurück, die ausschließlich der Medialität der Literatur eigen sind. Das offensichtliche Bewusstsein für die medialen Unterschiede, die Schwierigkeiten, Formen und Linien in Sprache zu übertragen, deutet auf eine bewusste und wohl bedachte Annäherung an die Visualität der bildenden Kunst hin.

Eine simulierende und sogar teilreproduzierende Systemerwähnung qua Transposition lässt sich in den **Posen** der Frauenfiguren⁴⁷⁰ und in der bildkünstlerischen **Anordnung** verschiedener Szenen erkennen. Ein Beispiel hierfür ist die Haltung Cléopâtres zu Beginn der Badeszene, in der sie sich „légèrement cambrée en arrière, le pied suspendu comme une déesse qui va quitter son piédestal et dont le regard est encore au ciel“ hält (NdC, S. 40). Bereits die Haltung als solche, noch verstärkt mit dem Verweis auf eine Göttin und ihren Sockel – die ausschließlich in Form von Statuen und Abbildungen anzutreffen sind – etabliert sie performativ als Statue. Die darauffolgende explizite Einzelreferenz auf Phidias und eine bekannte, wenn auch nicht erhaltene Statue besiegeln diese Einordnung in die bildhauerische Sphäre. Arrias „pose voluptueuse et sereine“ bei Octaviens Eintreten wird ebenfalls direkt mit Phidias Werk und der dort dargestellten Pose verglichen (vgl. AM, S. 574)

Ähnlich ist auch die Beobachtung Nyssias während ihrer Abendroutine ein beliebtes Motiv in der bildenden Kunst.⁴⁷¹ Liegt der Fokus dieser Szene auch auf der sinnlichen Entkleidung, ist der Verweis auf die bildende Kunst direkt an die Bewegung angehängt:

C’était merveille de voir les boucles blondes ruisseler comme des jets d’or entre l’argent de ses doigts, et ses bras onduleux comme des cols de cygne s’arrondir au-dessus de sa tête pour enrouler et fixer la torsade. – Si par hasard vous avez jeté un coup d’œil sur un de ces beaux vases étrusques, à fond noir et à figures rouges, orné d’un de ces sujets qu’on désigne sous le nom de toilette grecque, vous aurez une idée de la grâce de Nyssia dans cette pose, qui depuis l’antiquité jusqu’à nos jours a fourni tant d’heureux motifs aux peintres et aux statuaires. (RC, S. 372)

Auch hier wird der Absatz mit einer direkten Zuordnung von Nyssia als Motiv für Gemälde und Statuen abgeschlossen, falls der Vergleich mit antiken Vasen nicht genügt.

Die endgültige Nacktheit beider Frauen, Nyssia und Cléopâtre, erfolgt durch das simple Fallenlassen und Herabgleiten einer letzten Tunika:

[...] elle jeta à son tour la tunique et le blanc poème de son corps divin apparut tout à coup dans sa splendeur, tel que la statue d’une déesse qu’on débarrasse de ses toiles le jour de l’inauguration d’un temple. (RC, S. 373)

⁴⁷⁰ Vgl. David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 101 für weitere Beispiele posierender Frauenfiguren.

⁴⁷¹ Vgl. zur Beobachtung der *femme à sa toilette* ebenso Kapitel 3.1.1 sowie Geisler-Szmulewicz, „Le Roi Candaule“, S. 298.

Puis la tunique de lin, retenue seulement par une agrafe d'or, se détacha, glissa au long de son corps de marbre, et s'abattit en blanc nuage à ses pieds comme le cygne aux pieds de Lédä... (NdC, S. 40)

Beide werden in diesem Moment als Statuen eingeordnet, durch den direkten Vergleich oder die Beschreibung des „corps de marbre“. Der erwähnte antike Mythos von Leda und Zeus in Gestalt eines Schwans ist ebenfalls ein beliebtes Motiv der Malerei,⁴⁷² wobei diese Anspielung neben dem Verweis auf die bildende Kunst die Szene gleichzeitig sexualisiert.

Eine bildhafte Anordnung des Raums wird am deutlichsten bei der schon erwähnten vorgestellten Szene von Gretchen beim Klöppeln. Indem die Szene mit sie umgebenden Requisiten und einem klar gesetzten Lichteinfall evoziert wird, entsteht ein bewusst angeordnetes Gemälde vor dem inneren Auge der Leser*innen. Wenn auch weniger ausführlich findet sich das gleiche Spiel mit dem vom Licht erhellten weiblichen Körper im Kontrast zu den sie umgebenden Schatten auch bei Nyssia: „les rayons éparpillés dans la chambre [...] se concentrèrent tous sur Nyssia, laissant les autres objets dans l'obscurité.“ (RC, S. 373) und auch in *La Morte amoureuse* wird zwischen der erhellten Clarimonde und dem „fond d'ombre“ unterschieden (MA, S. 403).⁴⁷³ Das sich abzeichnende Bild wird also für die Leser*innen strukturiert, in Vorder- und Hintergrund unterteilt, ästhetisch angeordnet. Gautiers Beschreibungen beziehen sich nie auf Landschaften, „les vastes étendues, les horizons infinis“, stattdessen wird ein begrenzter Anblick mit klaren Linien und Formen beschrieben: „Ce que l'on voit est un tableau. Et Gautier en effet ‚enferme‘ ce qu'il voit dans un cadre“.⁴⁷⁴

Betreffen diese Punkte, der Fokus auf Formen und Farben sowie die Anordnung und Posen aus der bildenden Kunst, vor allem die visuelle Komponente der bildenden Kunst, die auf die Literatur übertragen wird, wird auch die **Haptik** als weitere *sensorial modality* aufgegriffen. Diese wird vor allem evoziert durch die häufige Erwähnung von in Statuen verwendeten Materialien (Marmor, Alabaster oder Bronze; vgl. bspw. MA, S. 406, S. 415; NdC, S. 40; RC, S. 349; PM, S. 178; AM, S. 574) sowie die Kälte der Haut der Protagonistinnen (vgl. bspw. MA, S. 406; RC, S. 389; PM, S. 181; AM, S. 578). So wie bei der Betrachtung einer Marmorstatue die Erinnerung an die Haptik und das Gefühl des Materials stets mitschwingt, rufen auch die immer wiederkehrenden Verweise auf diese Materialität und das Gefühl der

⁴⁷² So haben Leonardo da Vinci, Michelangelo und Corregio alle das Motiv verewigt – um nur ein paar der Bekanntesten zu nennen.

⁴⁷³ Ein vergleichbares Spiel mit Licht findet sich auch bei Madelaines erstem Auftreten in ihrem Kostüm als Rosalinde, das sie hier in Kombination mit der Rahmung und dem Hintergrund explizit als Kunstwerk inszeniert: „Un vif rayon l'éclairait de la tête aux pieds, et sur le fond sombre du corridor qui s'allongeait au loin par derrière, le chambranle sculpté lui servant de cadre, elle étincelait comme si la lumière fût émanée d'elle au lieu d'être simplement réfléchie, et on l'eût plutôt prise pour une production merveilleuse du pinceau que pour une créature humaine faite de chair et d'os.“ (MdM, S. 313).

⁴⁷⁴ David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 11.

Kälte diese Erfahrung hervor. Die Kälte verweist auch auf den Mangel an Leben, da der lebendige Körper üblicherweise als warmer Körper im Gegensatz zum erkalteten toten wahrgenommen wird. Besonders in den Fällen von Clarimonde, Arria und Hermonthis verweist dies deutlich auf den Status als Untote (wenn auch in Clarimondes Fall proleptisch, bevor sie zur Vampirin wird), allerdings auch auf das kalte, leblose Kunstwerk, das sie als Frauen darstellen. Arrias Haut ist „froid comme [...] le marbre d’une tombe“ und verweist damit direkt auf die Ambiguität der Kälte des Marmors zwischen Kunst und Tod (AM, S. 576). Marmor wird damit „une matière intermédiaire entre vie et mort, rappelant sans cesse le froid du tombeau.“⁴⁷⁵

Werden die Frauenfiguren durch diese Maßnahmen stets auf Ebene der *sensorial modalities* der bildenden Kunst angenähert, erfolgt dies auch über die der *spatiotemporal modalities*: Gautiers ausführliche Beschreibungen vermitteln einen Eindruck des zeitlichen Stillstands und der Entzeitlichung, auch wenn es sich streng genommen nach Genette nicht um echte deskriptive Pausen handelt (vgl. bspw. TdO, S. 89; NdC, S. 17-18; RC, S. 349-353; PM, S. 178).⁴⁷⁶ Obwohl beide Kunstarten in unterschiedlichem Ausmaß Räumlichkeit und Zeitlichkeit beinhalten, steht die Räumlichkeit – egal ob echte oder gedachte – bei der bildenden Kunst im Vordergrund, wohingegen die zeitliche Dimension in der Literatur ausgeprägter ist. Die Einteilung von bildende Kunst – Raum, Literatur – Zeit entspricht außerdem bereits den zeitgenössischen Theorien. Lessing fordert für ‚gute Literatur‘ einen Fokus auf die zeitliche Abfolge, weshalb Deskriptionen seines Erachtens narrativ gestaltet sein sollten.⁴⁷⁷

Gautiers Erzählerkommentare implizieren dieser Forderung entsprechend häufig ein Fortschreiten der Zeit quasi im Hintergrund seiner Beschreibung. So leitet er die Beschreibung der Anfangsszene mit den Worten ein: „En attendant que Fortunio vienne, jetons un coup d’œil sur la salle et les convives qu’elle renferme“ (Fo, S. 520). Der Ablauf der Zeit wird also impliziert, obwohl tatsächlich keine Handlung an die Leser*innen weitergegeben wird, nicht einmal das von Genette angeführte „kontemplative Verweilen“.⁴⁷⁸ Gautier spielt hier mit dem

⁴⁷⁵ Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 186; vgl. Übersfeld, „Le regard de Pygmalion“, S. 54.

⁴⁷⁶ Genette führt die Unterscheidung der tatsächlichen deskriptiven Pause und Beschreibungen, die so in die Narration eingebettet sind, dass kein Handlungsstillstand stattfindet, ausführlich aus (Gérard Genette, *Die Erzählung*, 2. Aufl., München 1998, S. 71-76). Von den genannten Beispielen können die Beschreibungen von Cléopâtre und Nyssia als deskriptive Pausen gewertet werden (vgl. NdC, S. 17-18; RC, S. 349-353). Allerdings werden nicht nur Frauenfiguren, sondern auch männliche Figuren, Dekor und Räume (teilweise als deskriptive Pausen) ausführlich beschrieben, so bspw. Georges Wohnung (vgl. Fo, S. 520-532), Gretchens Haus (vgl. TdO, S. 87-89), die ägyptische Landschaft entlang des Nils (vgl. NdC, S. 13-16). Auch wenn im letzten Beispiel ab und an Hinweise eingestreut sind, die das Weiterlaufen der Zeit implizieren (bspw. das Auffliegen eines Ibisses, vgl. NdC, S. 15), bezeichnet der Erzähler die in der vorliegenden Ausgabe fast vierseitige Beschreibung als „coup d’œil rapide sur l’aspect de paysage“ (NdC, S. 16; vgl. außerdem Kapitel 3.3.2 in der vorliegenden Arbeit zu einer genaueren Analyse der Nilszene.).

⁴⁷⁷ Dies erläutert er am Beispiel von Homer, vgl. Lessing, *Laokoon*, S. 122-123, vgl. für die gesamte Einordnung von Literatur – Zeit, Malerei – Raum ebd. S. 119-128 sowie Kapitel 2.1.3.

⁴⁷⁸ Genette, *Die Erzählung*, S. 71.

intermedialen Bruch zwischen Literatur und bildender Kunst, um Zeit und Raum gegeneinander auszuspielen.

Diese Auseinandersetzung mit Pausen ebenso wie sehr starke Zeitdehnungen supprimieren die zeitliche Wahrnehmung, während sie gleichzeitig mit Beschreibungen, die, wie sich bereits gezeigt hat, ihren Fokus auf die Imagination des Visuellen legen, die räumliche und visuelle Dimension der bildenden Kunst hervorrufen – sich also auf Ebene der *spatiotemporal* und *sensorial modalities* der bildenden Kunst assimilieren. Sie evozieren zur gleichen Zeit die Dreidimensionalität und den Stillstand einer Statue – wie Cléopâtre auf der Stufe ihres Bades –, die Farben und Formen eines Gemäldes als Momentaufnahme einer Handlung – wie Gretchen beim Klöppeln.

Die einleitenden Sätze der Erzählinstanzen, welche die beschreibende Phase abgrenzen und in einer Metalepse die Lesenden quasi in das Geschehen hineinbegleiten, verstärken teilweise den Eindruck der pausierenden Handlung: In Nyssias Fall wird der Status als „poète“ als Grund angeführt, Nyssia betrachten zu können: „En notre qualité de poète, nous avons le droit de relever le *flammeum* couleur de safran qui enveloppait la jeune épouse“ (RC, S. 349, Herv. i. Orig.). Die „qualité de poète“ bedeutet hier letztendlich die Allwissenheit der nullfokalisierten Erzählinstanz, die dieses Wissen erlaubt, das der restlichen Bevölkerung verwehrt bleibt (vgl. RC, S. 349). Nyssias Beschreibung unterbricht mit einem zeitlichen Stillstand die diegetische Handlung und öffnet die Diegese für den Blick von außen.

Ein ähnliches Spiel aus konstruiertem zeitlichen Ablauf während der Beschreibung wie in Fortunio, findet sich in *La Toison d'or*: Hier wird die Beschreibung von Gretchens Haus und ihr selbst tatsächlich als Betrachtung dargestellt, allerdings nicht aus den Augen einer der Figuren, sondern der Leser*innen. Der Beschreibung Gretchens wird zunächst eine des Hauses, in dem sie lebt, vorangestellt. Die Erzählinstanz begibt sich in die Diegese, indem sie ankündigt, den Protagonisten eine Weile allein zu lassen, „Il n’y a donc aucun inconvénient à ce que nous le laissions seul pour quelques instants“ (TdO, S. 87), als hätte sie ihn bis dahin unsichtbar verfolgt. Die Lesenden überschreiten die gleiche Grenze, sodass ihre Handlung der Betrachtung erzählt werden kann, möglich durch den Bruch in der erzählten Zeit. Durch weitere Kommentare der Erzählinstanz zum Blickverlauf, geschmückt mit Anekdoten über Flandern⁴⁷⁹, entsteht der Eindruck einer Führung durch ihre Wohnstätte wie durch eine touristische Attraktion: „La chambre de Gretchen est à droite“, „Regardez un instant ce doux et tranquille intérieur“ (TdO, S. 88).

⁴⁷⁹ „la propreté flamande règne ici“ (TdO, S. 87).

Die Führung erreicht ihren Höhepunkt mit der Beschreibung Gretchens beim Klöppeln. Die Imagination der Leser*innen, das hervorrufen ‚innerer Bilder‘ wird hier wortwörtlich gefordert: „Figurez-vous Gretchen assise dans le grand fauteuil de tapisserie“ (TdO, S. 89). Gretchen wird ebenfalls bei einer Tätigkeit, „brouillant et débrouillant avec ses doigts de fée les imperceptibles réseaux d’une dentelle commencée“ imaginiert, allerdings eben nur imaginiert und nicht der tatsächlichen Handlung entsprechend wahrgenommen, wie der weitere Imperativ „Figurez-vous“ deutlich macht (TdO, S. 89). Da die Beschreibung ihrer Tätigkeit außer dieser Bewegungen der Hände den Stillstand der Szene hervorhebt, rückt auch hier der zeitliche Ablauf in den Hintergrund. Statt sie als Figur in der Diegese in ihrem Sessel sitzend zu beschreiben, wird eine Illusion erzeugt, als hätte Gretchen der Erzählinstanz ihre Wohnung zur Besichtigung überlassen; gleichzeitig sind wir Leser*innen dadurch explizit dazu aufgefordert, sie uns *vorzustellen*. Die Überführung des Visuellen in die Ästhetik eines Kunstwerks erfolgt daraufhin durch die exakte Beschreibung des Lichteinfalls sowie die Anordnung der verschiedenen Gegenstände innerhalb des ‚Gemäldes‘ und wird durch den Verweis am Ende des Absatzes auf „une toile flamande du meilleur temps, que Terburg ou Gaspard Netscher ne refuserait pas de signer“ (TdO, S. 89) explizit. Wieder erkennt man die Wirksamkeit der Zwischenräume, die sich hier durch die intermedialen Bezüge auftun: Die bildende Kunst wird nicht nur aufgerufen, stattdessen werden performativ die Entzeitlichung hervorgerufen, die Visualität verstärkt, gleichzeitig die Differenzen zwischen den Künsten ausgetestet.

Die Überführung der Frauenfiguren in Kunstwerke als Umkehrung des Pygmalion-Mythos erfolgt demnach, wie gezeigt werden konnte, performativ über die Kombination verschiedener intermedialer Bezüge. Hierbei werden sie nicht nur mit Kunstwerken gleichgesetzt, sondern die spezielle intermediale Schreibweise nähert sie sowohl auf der spatiotemporellen als auch der sensorischen Ebene an die bildende Kunst an. Die Brüche, die durch die Entzeitlichung der Beschreibungen entstehen, ermöglichen außerdem nicht nur, die Illusion von Visualität und Haptik hervorzurufen, sondern evozieren eine Betrachtungssituation, an der die Leser*innen selbst beteiligt sind.

Es konnte gezeigt werden, wie in Gautiers Novellen das Ideal der Verknüpfung von Lebendigkeit und Kunst (und das Scheitern daran) in Verbindung mit dem Pygmalion-Mythos bzw. seiner Umkehr behandelt wird, welche Funktion zum Leben erwachte Kunstwerke erfüllen und wie die Frauenfiguren durch das performative Potential der Intermedialität in Kunstwerke überführt werden. Die Betrachtung der fantastischen Novellen weist hierbei eine besondere Auffälligkeit auf: bei allen zum Leben erwachten Kunstwerken – Omphale,

Hermonthis und Angéla – handelt es sich um verstorbene Frauen. Keine ist wie im antiken Mythos ein originäres Kunstwerk, ausschließlich künstlerischer Schöpfung entsprungen. Es sind stattdessen einmal lebendig gewesene Frauen, die nach ihrem Tod in Form von Kunstwerken (im weiteren Sinne) zurückkehren. Der Wunsch, Statuen oder Tote zu erwecken, wird in einem Zug genannt (AM, S. 559). Dies zeigt die enge Verbindung zwischen Kunst und Leben, Kunst und Unsterblichkeit: „La substitution d’une morte ressuscitée à une statue animée oblige à considérer sous un nouvel angle la question de l’incompatibilité du beau et de la vie“.⁴⁸⁰ Der Konflikt der ewigen, unsterblichen Kunst und dem Verfall der Natur, der sich zwangsläufig aus der Zusammenführung von Kunst und Leben ergibt, wird im folgenden Kapitel näher erörtert.

3.2.2. Unsterbliche Kunst: Unsterblichkeit und Verfall

Realität und Leben sind durch Verfall gekennzeichnet und der empfundenen Ewigkeit der Kunst gegenübergestellt. Marie-Hélène Girard fasst die historische Tradition des Mythos der ewigen Kunst in aller Kürze zusammen:

Ce n’est pas ici le lieu de revenir sur l’histoire de cette idée, héritée de l’antiquité gréco-latine, passé au filtre néo-platonicien de la Renaissance et devenue l’un des dogmes les plus fermes de l’idéalisme. Le néoclassicisme de Winckelmann l’avait réaffirmée avec d’autant plus de vigueur que l’invention du musée, à la fin du XVIIIe siècle, semblait devoir effectivement garantir la pérennité des chefs-d’œuvre.⁴⁸¹

Der Mythos der andauernden ewigen Kunst wird von Gautier in seinen journalistischen Schriften moderierter behandelt; die materiellen Einbußen, die auch Kunstwerke über die Jahrhunderte feststellen müssen, werden hier anerkannt. Auch Girard erkennt gerade dieses Spannungsverhältnis als interessant an,⁴⁸² das in Gautiers Novellen (und dem folgenden Kapitel) verhandelt wird. Das Bedürfnis des Sammelns, Ausstellens und Erhaltens zeugt ebenfalls von der Angst, dass auch Kunstwerke trotz ihres Anscheins der *éternité* dem Verfall unterlegen sind: „Ce besoin d’esthète est d’autant plus urgent que l’objet d’art se dégrade, comme une matière organique et bien que plus lentement, jusqu’à compromettre le mythe de l’art robuste, ayant seul l’éternité“.⁴⁸³ Der Verfall der Kunstwerke wird in Gautiers Novellen nur selten angedacht und dann im Zusammenhang mit den Novellen, die in einem antiken Kontext spielen: So wie von Hermonthis und Arria Marcella nur Teile die Jahrtausende

⁴⁸⁰ Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 180.

⁴⁸¹ Girard, „Théophile Gautier et l’éternité de l’art“, S. 107.

⁴⁸² „[m]ais c’est précisément la contradiction entre l’absolu de la théorie et la nécessaire relativité de l’expérience, qui rend intéressant ce concept d’éternité de l’art“ (ebd., S. 110); vgl. ebd., S. 108-110.

⁴⁸³ Lavaud, „Le syndrome d’Octavien“, S. 153.

überdauert haben, imaginiert auch Candaule: „les hommes des âges futurs rencontreraient quelque morceau de cette ombre pétrifiée de Nyssia“ (RC, S. 356).⁴⁸⁴ Diese Beispiele, wenn auch von Verfall betroffen, dienen allerdings vielmehr gerade das Überdauern der Kunst zu bestärken: Durch den enormen zeitlichen Abstand und die besonderen Umstände, die Hermonthis und Arria Marcella bestehen lassen (Mumifizierung und Konservierung durch Asche und Gestein), wird das Überbrücken dieser Zeitspanne auf die Entwicklung der weiblichen Körper zu Kunstwerken zurückgeführt.⁴⁸⁵

Auf der Suche nach dem Ideal verfolgen Gautiers Protagonisten den Mythos der ewigen Kunst: Die ideale Ästhetik in der idealen Frauengestalt erfüllt auch das Ideal der ewigen Kunst.⁴⁸⁶ Gleichzeitig ist die andauernde Beschäftigung mit der Ewigkeit Symptom einer „hantise de la fuite du temps“.⁴⁸⁷ Die Kunst wird als Möglichkeit erhofft, (weibliche) Schönheit dauerhaft festzuhalten: „L’art c’est *du passé gelé*. Momifié, conservé à jamais. [...] c’est l’expression de son désir fou: non seulement survivre, mais surtout faire survivre la beauté.“ [Herv. i .Orig.].⁴⁸⁸ Die Kunst überlebt ihre Modelle, und der Erzähler in *La Toison d’or* bedauert, dass ihnen und ihrer Schönheit nicht die gleiche Unsterblichkeit zuteilwird. Diese Überlegung folgt wiederum dem Wunsch nach zum Leben erwachenden Kunstwerken. Das Lebendig-werden der Kunst und die Unsterblichkeit der weiblichen Modelle verfolgen das gleiche Ziel: den Erhalt der Schönheit, denn „il est vraiment dommage que tant de beauté soit perdue“ (TdO, S. 83).

Candaules Wunsch, Nyssia in Kunst zu verewigen, entspringt ebenfalls dem Bedürfnis, ihre Schönheit festzuhalten, sie explizit vor dem Verfall der Zeit zu bewahren: „Penser qu’une semblable beauté n’est pas immortelle, hélas! et que les ans altéreront ces lignes divines!“ (RC, S. 356). Unsterblichkeit ist der Ausweg aus dem natürlichen Verfall der Zeit und kann durch die Umsetzung in Kunst vermieden werden. Diese unveränderliche Schönheit ist der Vorteil der Frau im Kunstwerk vor der realen, lebendigen Frau und gleichzeitig Teil der Unmöglichkeit des Ideals: „elle a sur les plus belles femmes vivantes l’avantage d’être impossible [...] ; elle est

⁴⁸⁴ Vgl. Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 181.

⁴⁸⁵ Vgl. ebd.

⁴⁸⁶ Vgl. Stephanie Neu-Wendel, „Archäologie, Mesmerismus und Magie: (para-) wissenschaftliche Diskurse in Théophile Gautiers fantastischen Novellen *Le pied de momie* (1840) und *La pipe d’opium* (1838)“, in: *Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien: Théophile Gautier und die Ästhetik der Moderne*, hg. v. Kirsten von Hagen/Corinna Leister, Berlin 2022, S. 73-88, S. 82.

⁴⁸⁷ Girard, „Théophile Gautier et l’éternité de l’art“, S. 120. Auch Anne Übersfeld stellt zu *Mademoiselle de Maupin* fest: „D’Albert cherche dans l’objet aimé [...] surtout le statut d’objet, inaltérable, inusable, indifférent à la marche du temps“ („Le regard de Pygmalion“, S. 51) und Natalie David-Weill: „C’est surtout la peur de la destruction, la révolte contre l’usure temporelle qui se manifeste avec une constance tenace dans toute l’œuvre de Gautier.“ (*Rêve de Pierre*, S. 104).

⁴⁸⁸ Übersfeld, „Le regard de Pygmalion“, S. 55-56; vgl. David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 3-4.

là immobile, gardant religieusement la ligne souveraine dans laquelle l'a renfermée le grand maître, sûre d'être éternellement belle" (TdO, S. 99).

Der Gegensatz dieser Vorstellung der Ewigkeit der Kunst – in verschiedenen Graden, von ihrer Unveränderlichkeit zum Erhalt für die Nachwelt – zum Verfall der außerkünstlerischen Welt wird von Gautier sowohl explizit als auch implizit herausgestellt: „L'univers de Gautier, comme celui de Nerval, est fortement marqué par l'entropie: ce qui autrefois fut harmonieux et beau n'y est déjà plus que dépérissement et abandon, annonçant une mort prochaine“.⁴⁸⁹ So ist der Protagonist in *Omphale* von dem Verfall einer vergangenen Epoche umgeben. Ausführlichst wird der heruntergekommene Zustand seiner Unterkunft bei seinem Onkel mit dem Dekor des *rococo* kombiniert (vgl. *Omph*, S. 379-380), die Änderung des Titels der Novelle mit dem Zusatz „histoire rococo“ bestätigt den Fokus auf der zeitlichen Differenz, der voranschreitenden Zeit.⁴⁹⁰ Die Schönheit der Marquise T*** wird dabei in Kunst festgehalten: Sie ist durch die Abbildung in dem Wandteppich als Kunstwerk verewigt, zusätzlich als Kunstwerk inszeniert durch ihre Repräsentation der mythologischen Szene. Es ist außerdem die Marquise selbst, die dem Wandteppich entsteigt, nicht *Omphale*, sodass feststeht, dass es die Schönheit einer früher lebendigen, realen Frau ist, die hier festgehalten wurde – nicht die imaginierte einer (innerhalb der fiktionalen Realität) fiktionalen Figur. Der Verweis auf einen „mort prochaine“ durch die verfallene Umgebung verweist wiederum proleptisch auf den Tod dieser wiederauferstandenen Figur.

Bereits die erste Beschreibung von Arria Marcellas Abdruck setzt ihre überdauernde Form, damit ihre ‚Ewigkeit‘, direkt dem sie umgebenden Verfall entgegen:

[...] cette lave, refroidie autour du corps d'une femme, en a gardé le contour charmant. Grâce au caprice de l'éruption qui a détruit quatre villes, cette noble forme, tombée en poussière depuis deux mille ans bientôt, est parvenue jusqu'à nous; la rondeur d'une gorge a traversé les siècles lorsque tant d'empires disparus n'ont pas laissé de trace! Ce cachet de beauté, posé par le hasard sur la scorie d'un volcan, ne s'est pas effacé. (AM, S. 539-540).

Es sind die Schönheit und Form, die künstlerische Ästhetik, die hier fortbesteht: „le contour charmant“, „noble forme“ und „cachet de beauté“ stehen direkt neben den zerstörten Städten. Auch die Frau, deren Körper zwar die Kontur bereitstellt, ist zu Staub zerfallen und nur ihre Form, ergo ihre Schönheit, überlebt. Die „rondeur d'une gorge“ – solange sie schön ist – hat nachhaltigeren Einfluss als Imperien. Der Triumph der schönen weiblichen Form über den Vulkan spiegelt den Triumph der ewigen Schönheit der Kunst über die Zerstörung der Natur, die im Verlauf der Besichtigung als wahrer Konflikt wahrgenommen wird:

⁴⁸⁹ Chambers, „Gautier et le complexe de Pygmalion“, S. 641; vgl. David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 95.

⁴⁹⁰ Vgl. von Hagen, „Die Frau als Kunstwerk“, S. 50.

Ils marchèrent sous ces arbres dont les racines plongent dans les toits des édifices enterrés, en disjoignent les tuiles, en fendent les plafonds, en disloquent les colonnes, et passèrent par ces champs où de vulgaires légumes fructifient sur des merveilles d'art, matérielles images de l'oubli que le temps déploie sur les plus belles choses. (AM, S. 545)

Die Zerstörung, die der Vulkan und später die Pflanzen darstellen, ist noch eine Steigerung des natürlichen Verfalls der Zeit. Wieder entsteht eine wahrhafte Rivalität zwischen Kunst und Natur, allerdings in diesem Fall nicht zwischen menschlicher/göttlicher, künstlerischer/natürlicher Schöpfung, sondern zwischen Unendlichkeit/Endlichkeit, Stillstand/Flucht der Zeit. Nur ausgewählte Fragmente, darunter die Schönheit Arria Marcellas (oder zumindest ein Teil dieser), konnten im Falle Pompejis siegen. Die Rivalität findet allerdings in dem Ideal Arrias sogar ihre Zusammenführung, denn genau die Zerstörung ermöglicht ihre Verewigung; der Verfall, Tod bedingt die Ewigkeit: „cette gorge superbe victorieuse des siècles, et que la destruction même a voulu conserver.“ (AM, S. 573).

Arrias Auferstehung geht zunächst die Auferstehung der ganzen Stadt voraus: „[...] il se promenait non dans une Pompéi morte, froid cadavre de ville qu'on a tiré à demi de son linceul, mais dans une Pompéi vivante, jeune, intacte“ (AM, S. 562). Durch die Adjektive und besonders die schon zuvor verwendete Metapher des „linceul“ (vgl. AM, S. 543) wird die Stadt personifiziert, kann damit erst zum Leben erwachen, metaphorisch ihrer Kunst Leben einhauchen und die neu erwachte Arria vorwegnehmen. Auch die „langue morte“ Latein wird hier wieder lebendig „dans une bouche vivante“ (AM, S. 566).

Cléopâtre zeigt einen „scepticisme plutôt moderne“ gegenüber dem verzweifelten Versuch zu erhalten, zu überdauern, der in der ägyptischen Totenkultur und Architektur ausgedrückt ist.⁴⁹¹ Die Ewigkeit im Tod ist der von ihr ersehnten Lebendigkeit entgegengesetzt. Die in ihren Augen immerwährende Gleichheit der monsterhaften Bauwerke und längst vergessenen Kultur ist ein Entgegenstellen gegen „la fragilité et la brièveté de la vie“ (NdC, S. 21), die allerdings – besonders die Mumien – nicht zum Leben und seinem Kreislauf beiträgt. Cléopâtre sieht in diesen Bemühungen zu erhalten, für die Ewigkeit zu bauen, eine Fokussierung auf den Tod, die die Lebenden vernachlässigt (vgl. NdC, S. 20-22). Selbst die allgegenwärtigen Symbole sieht sie als Verweise auf „l'inconnu, la mort, le néant“ (NdC, S. 21), obwohl diese ironischerweise gerade auf Leben, Schöpfung und Unendlichkeit verweisen.⁴⁹² In Cléopâtres Ägypten ist es

⁴⁹¹ François Brunet, „Une Nuit de Cléopâtre“, in: Théophile Gautier, *Œuvres complètes, I: 6: Contes et Nouvelles* 2, hg. v. François Brunet/ Véronique Bui/Anne Geisler-Szmulewicz/Martine Lavaud/Alain Montandon/Évanghélia Stead/Paolo Tortonese, Paris 2018, S. 7-12, S. 9. Auch in *Le Pied de Momie* werden Ägypten und *éternité* miteinander assoziiert (vgl. Paul Strohmaier, „‘Ne croyez pas aux chronomètres’ Gautiers Phantastik als Repertoire möglicher Zeiten“, in: *Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien*“, Théophile Gautier als Wegbereiter der Moderne, hg. v. Kirsten von Hagen/Stephanie Neu, Bonn 2017, S. 105-130, S. 118).

⁴⁹² François Brunet erläutert in der Kommentierung: „Le *pédum* est un bâton recourbé en forme de crosse, attribut des divinités champêtres en Grèce, et symbole de commandement, sceptre des dieux et des pharaons. – Le *tau* est un instrument magique, symbole de vie, ayant la forme de la lettre grecque *tau*. – Les globes allégoriques

also nicht der Tod, der durch die Ewigkeit vermieden wird, sondern vielmehr der Verfall. Der Tod dagegen ist Teil der Kultur der Ewigkeit, im Tod werden auch hier die Verstorbenen erst erhalten: „cette terre, qui ne fut jamais qu’un grand tombeau, et dont les vivants semblent ne pas avoir eu d’autre occupation que d’embaumer les morts“ bestätigt auch die Erzählinstanz (NdC, S. 14-15).⁴⁹³

Im Gegensatz zu *Une Nuit de Cléopâtre*, die durch den überschwänglichen Luxus von Cléopâtres Lebensstil zwar Züge des *merveilleux* annimmt, aber nicht als eine seiner fantastischen Novellen eingestuft werden kann, ist in *Le Pied de Momie* der Tod zwar Begleiter der Ewigkeit, wird durch Hermonthis in ihrer Wiederauferstehung allerdings überwunden. In dieser Novelle finden sich die gleichen Hinweise auf Bauwerke, die schon während ihrer Fertigung Jahrtausende überdauerten, sich arabeskenartig⁴⁹⁴ öffnen und in ihrer Unendlichkeit für die Toten gedacht sind:

C’étaient des corridors taillés dans le roc vif; les murs, couverts de panneaux d’hiéroglyphes et de processions allégoriques, avaient dû occuper des milliers de bras pendant des milliers d’années; ces corridors d’une longueur interminable aboutissaient à des chambres carrés, au milieu desquelles étaient pratiqué des puits, où nous descendions au moyen de crampons ou d’escaliers en spirale; ces puits nous conduisaient dans d’autres chambres d’où partaient d’autres corridors également bigarrés d’éperviers, de serpents roulés en cercle, de tau, de pedum, de bari mystiques, prodigieux travail que nul œil humain vivant ne devait voir, interminables légendes de granit que les morts avaient seuls le temps de lire pendant l’éternité. (NdC, S. 181-182)

In dieser Konstruktion wird die Verschachtelung und das Gefühl des *infini* („interminable“, „d’autres chambres d’où partaient d’autres corridors“) kurz vor dem Zusammentreffen mit den verstorbenen Pharaonen inszeniert. Wieder finden sich ähnliche Symbole, wie Cléopâtre sie bedauert, Zeichen für Unendlichkeit, Unsterblichkeit und das Leben nach dem Tod. Trotz Hermonthis’ (und der anderen Pharaonen) scheinbaren Überwindung des Todes ist auch hier die Unendlichkeit klar mit den Toten verknüpft: Sie haben die Ewigkeit zur Verfügung und sind nicht mehr auf die kurze Zeitspanne des Lebens angewiesen. Das Ende der Novelle, die Ablehnung des Vaters der Ehe aufgrund der großen Altersdifferenz, kann als humoristische Pointe gelesen werden. Allerdings geht sie mit der Kritik einher, dass die Kunst des

étaient des représentations du soleil. – Le serpent enroulé, *ouroboros* en grec, était un symbole de la création.“ (NdC, S. 21, Anm. 44). Montandon kommentiert in *Le Pied de Momie*: „Le Tau est un signe sacré emblème d’immortalité que certaines divinités égyptiennes portaient à la main. Le Pedum est une houlette de berger qui a été attribuée à certains dieux champêtres de la mythologie romaine, mais Champollion (*op. cit.*) en avait fait un insigne de la dignité des princes égyptiens. Bari est la barque qui transporte l’âme du défunt vers l’Amenthi pour y subir le jugement.“ (PM, S. 182, Anm. 41).

⁴⁹³ François Brunet verweist auf den gleichen Gedanken zu Ägypten in einem von Gautiers Artikeln (vgl. NdC, S. 15, Anm. 14). Hier schreibt er: „Etrange pays que l’Egypte! on dirait que les vivans n’y ont jamais fait autre chose que d’enterrer les morts“ (Théophile Gautier, „Collection égyptienne de M. Mimaut“, in: *La Presse* 19 décembre 1837).

⁴⁹⁴ Vgl. Neu-Wendel, „Archäologie, Mesmerismus und Magie“, S. 79. Vgl. zur Arabeske bei Gautier ebenfalls Volker Roloff, „Die Poetik der Arabeske bei Théophile Gautier“, in: „*Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien*“. *Théophile Gautier als Wegbereiter der Moderne*, hg. v. Kirsten von Hagen/Stephanie Neu, Bonn 2017, S. 69-85.

Einbalsamierens sich nicht bis zur Zeit und in die Kultur des Erzählers durchgesetzt hat und ein Ehemann gefordert wird, der die gleiche Fähigkeit aufweist, die Jahrhunderte zu überdauern: „il faut à nos filles des maris qui durent, vous ne savez plus vous conserver“ (PM, S. 184).⁴⁹⁵ Die eigentliche Problematik liegt also nicht im Altersunterschied, sondern in dem Überschreiten der Grenze zwischen Tod und Leben, Ewigkeit und Endlichkeit, Kontinuität und Verfall, das diesen bedingt.⁴⁹⁶ Die Fantastik versucht das, was in *Une Nuit de Cléopâtre* von Beginn an nicht möglich ist: den Toten wieder Leben zuzuführen. Doch auch hier scheitert diese Verbindung der Kunst und des Lebens, des Todes und der Lebendigkeit an den kulturellen und zeitlichen Veränderungen, die nicht aufgehalten werden können. Die gleiche Unvereinbarkeit – diesmal von griechisch-antiker Kultur und Religion mit der modernen christlichen Gesellschaft – wird in *Arria Marcella* ausgedrückt.

Trotz des Scheiterns wird der dauerhafte Erhalt von Schönheit (oder zumindest der Versuch) über weibliche Figuren verhandelt: Der Wunsch weibliche Schönheit festzuhalten wird explizit ausgedrückt in *La Toison d'or* und *Le Roi Candaule*; der Versuch einer Zusammenführung von Leben und Tod in der Unsterblichkeit zeigt sich in den Wiedergängerinnen,⁴⁹⁷ Visionen von Toten in *Arria Marcella*, *Le Pied de Momie*, *La Cafetière* und *Omphale*.

Die deutlichste Thematisierung des Komplexes findet sich in den Protagonistinnen aus *La Morte amoureuse* und *Arria Marcella*, die einige Parallelen aufweisen und als untote Vampirinnen, „lebendige Tote“, den Zwiespalt zwischen Leben und Tod verkörpern, als „nœud extraordinairement serré [qui] unit la femme, la Mort, la statue“.⁴⁹⁸ Die Novellen verbinden gleich mehrere Konflikte miteinander, nicht nur zwischen Leben und Tod und – wie zuvor erläutert – zwischen verschiedenen Strategien der künstlerischen Produktion, sondern auch zwischen Polytheismus und Christentum, bzw. Kunst (für den der griechische Polytheismus für Gautier steht⁴⁹⁹) und Religion, der wiederum als Allegorie für ein Plädoyer für *l'art pour l'art* und gegen die Einschränkungen kirchlicher Moral gelesen werden kann.

⁴⁹⁵ Strohmaier sieht in der Novelle trotz ihres Humors einen Kommentar zu Gautiers Gegenwart: „Trotz der unleugbar humoristischen Züge der Erzählung artikuliert sich in der plötzlich aufbrechenden Zeittiefe des alten Ägypten, das mehrfach mit *éternité* assoziiert wird, ein relativierendes Moment mit Blick auf die ephemere Gegenwart des Erzählers, die verglichen mit den vorangegangenen Zeittiefen ein Nichts ist und sich dennoch anmaßt, die Überreste des Vergangenen als bloßes Dekor zu profanieren.“ (Strohmaier, „Gautiers Phantastik als Repertoire möglicher Zeiten“, S. 118).

⁴⁹⁶ Vgl. von Hagen, „Die Frau als Kunstwerk“, S. 51.

⁴⁹⁷ So Anne Geisler-Szmulewicz zu *Arria Marcella* und *Clarimonde*: „En elles, la mort et la vie, l'inanimé et l'animé paraissent plutôt se fondre que se faire la guerre“ (*Le Mythe de Pygmalion*, S. 195) und auch Ross Chambers beschreibt die Verbindung Kunst – Tod – Leben mit Blick auf die Protagonistin aus *Le Pied de Momie*: „la statue est ici [...] non pas simplement le répondant poétique du cadavre, mais l'image même au moyen de laquelle Gautier rêve la survie dans le temps, la vie ‚minima‘ qui est celle des morts dans leur éternité.“ („Gautier et le complexe de Pygmalion“, S. 652).

⁴⁹⁸ Ubersfeld, „Le regard de Pygmalion“, S. 54; vgl. Chambers, „Gautier et le complexe de Pygmalion“, S. 544.

⁴⁹⁹ Vgl. Sarah Mombert, „Les ornières du temps. Le voyage dans le temps chez Théophile Gautier“, in: *BSTG* 34 (2012), S. 148-162, S. 160.

Das Christentum ist bei Gautier stets mit Hässlichkeit und Tod verknüpft,⁵⁰⁰ so in *Mademoiselle de Maupin*⁵⁰¹ aber auch in *La Toison d'or*. Die Verbindung wird in der Beschreibung des ersten betrachteten Werks Rubens' in der Kathedrale angedeutet, in dem Eindruck von Gewalt („Le dessin est âpre, sauvage, violent“, TdO, S. 79), und in der des zweiten Werks fortgeführt, indem die Darstellung Jesus gleichzeitig mit religiösen Begriffen verbunden und mit dem Tod beschrieben wird: „une blancheur exsangue, pur et mat comme une hostie“, „le divin cadavre de l'arbre de rédemption“ (TdO, S. 80-81).

Obwohl Romuald zu Beginn noch aufgeregt und ohne Zögern dem Priestertum beitreten möchte, stellt er nach dem Blick auf Clarimonde die gleiche Verbindung fest:

[...] ne voir que des mourants, veiller auprès de cadavres inconnus et porter soi-même son deuil sur sa soutane noire, de sorte que l'on peut faire de votre habit un drap pour votre cercueil!

Et je sentais la vie monter en moi comme un lac intérieur qui s'enfle et qui déborde; mon sang battait avec force dans mes artères (MA, S. 407)

Die Verknüpfung mit dem Tod wird in diesem Fall durch die Aufgaben des Priesters etabliert und direkt der Lebendigkeit gegenübergestellt, die Clarimonde in ihm ausgelöst hat, verstärkt durch den Naturvergleich und das – vor allem im Zusammenhang mit der Vampirmythologie – Leben spendende Blut.

Romualds Ordination findet ausgerechnet an Ostern statt und damit an einem der wichtigsten christlichen Feiertage bzw. in Verbindung mit einem der gründenden Glaubenssätze, nämlich der Auferstehung Jesu.⁵⁰² Damit bringt Gautier die relevanteste Geschichte der Bibel mit ein, die die Überwindung des Todes thematisiert. Gerade an diesem Tag empfängt Romuald also die Priesterweihe, durch die ihm allerdings keine christliche Erleuchtung widerfährt, sondern eine rein weltliche durch Clarimonde. Er erfährt eine Auferstehung seiner Jugend und vor allem Lebendigkeit, ausgelöst durch die Schönheit der Frau (vgl. MA, S. 407). Seine Beziehung zu Clarimonde beginnt ebenso mit ihrem Tod und ihrer Auferstehung (vgl. MA, S. 414-416). Die christliche Symbolik wird hier wieder umgekehrt, verweltlicht, gleichzeitig wird ihre Bedeutung der Überwindung des Todes auf das der Kunst zugeordnete Leben in Luxus und *plaisir* übertragen. Ironischerweise ermöglicht die dreifache Auferstehung hier – Jesus, Romuald und Clarimonde – zumindest zeitweise ein Leben voller Lust, das von der katholischen Kirche, hier repräsentiert durch den Abbé Sérapion, als sündig verurteilt wird, im

⁵⁰⁰ Vgl. Chambers, „Gautier et le complexe de Pygmalion“, S. 647.

⁵⁰¹ D'Albert bezeichnet bspw. Scham als „fille du mépris chrétien de la forme et de la matière“ („forme“ und „matière“ hier als Synekdoche für Ästhetik) und führt weiter aus „le Christ a enveloppé le monde dans son linceul“ (MdM, S. 259).

⁵⁰² So findet die Auferstehung Jesu Einzug in die wichtigsten Glaubensbekenntnisse der katholischen Kirche (vgl. Église catholique en France, *Credo: symbole des Apôtres*, o. D. <https://eglise.catholique.fr/approfondir-sa-foi/prier/prieres/372210-credo-symbole-des-apotres/> [letzter Zugriff: 28.02.2025]).

krassen Gegensatz zur ursprünglichen Auferstehungsgeschichte, in der die Auferstehung zur Vergebung aller Sünden der Menschen führen soll.

Clarimondes Wiederauferstehung wird von der christlichen in die Sphäre der Kunst verschoben. Die performative Konstruktion von ihr als Kunstwerk beginnt schon bei ihrer ersten Begegnung durch die oben bereits beschriebenen intermedialen Verweise: die Anordnung als Gemälde sowie die Evokation von Materialität und Haptik einer Marmorstatue (vgl. MA, S. 406). In dem Schwebezustand zwischen Tod und Leben, bevor Romuald sie durch seinen Kuss wieder auferstehen lässt, wird in Clarimondes Schönheit Leben und Tod mit Sakralität und Kunst verbunden: „On eût dit une statue d’albâtre faite par quelque sculpteur habile pour mettre sur un tombeau de reine“ (MA, S. 415). Statt als Leiche wird sie als Statue wahrgenommen, allerdings immer noch als Grabschmuck im Bereich des Todes verankert. Romuald glaubt, kleine Bewegungen wahrzunehmen, Anzeichen des Lebens zu erkennen (vgl. MA, S. 415-416) und stellt sich eine romantische Alternative vor für den eigentlich tristen Anlass, aus dem er gerufen wurde: „J’oubliais que j’étais venu là pour un office funèbre, et je m’imaginai que j’étais un jeune époux entrant dans la chambre de la fiancée qui cache sa figure par pudeur et qui ne se veut point laisser voir.“ (MA, S. 415). Vor ihrer Auferstehung verschwimmt also bereits die Grenze zwischen tot und lebendig und das, während sie als Kunstwerk etabliert wird. Anne Ubersfeld beschreibt diese Wechselwirkung in Gautiers Texten treffend: „il est difficile de dire si la statue est médiatrice entre la morte et le vivant ou si c’est la mort qui est médiatrice entre l’art et la vie. Un nœud extraordinairement serré unit la femme, la Mort, la statue.“⁵⁰³

Ihre Beschreibung in diesem Moment wird wiederum im Vergleich zu anderen in Gautiers Novellen mit recht wenig Anklang zur bildenden Kunst vorgenommen, stattdessen suggeriert sie den sakralen Charakter ihres Körpers, dem christlichen Glauben des Erzählers entsprechend:

La **pâleur de ses joues**, le **rose moins vif** de ses lèvres, ses longs cils baissés et **découpant leur frange brune sur cette blancheur**, lui donnaient une expression de **chasteté mélancolique** et de **souffrance** pensive d’une puissance de **séduction** inexprimable [...]; ses belles mains, plus pures, plus diaphanes que des **hosties**, étaient croisées dans une attitude de **pieux repos** et de tacite **prière**, qui corrigeait ce qu’auraient pu avoir de trop **séduisant**, même dans la mort, l’exquise rondeur et le poli d’ivoire de ses bras nus dont on n’avait pas ôté les bracelets de perles. (MA, S. 416)⁵⁰⁴

Wird zu Beginn noch durch die Benennung der Farben und Kontraste, die allerdings besonders der Hervorhebung des Todes dienen, die Visualität der Beschreibung verstärkt, findet sich im

⁵⁰³ Ubersfeld, „Le regard de Pygmalion“, S. 54.

⁵⁰⁴ Wobei der Vergleich mit Hostien in der Version von 1836 noch fehlte, sprich im Nachhinein bewusst hinzugefügt wurde (vgl. Alain Montandon, „Variantes des éditions de *La Morte Amoureuse*“, in: Théophile Gautier, *Œuvres complètes, Section I: Romans, contes et nouvelles, Tome 6: Contes et Nouvelles I*, hg. v. Alain Montandon/Anne-Geisler-Szmulewicz/Françoise Court-Perez/François Brunet, Paris 2017, S. 430).

weiteren Verlauf die antithetische Kombination christlicher Bilder mit ihrer anhaltenden Verführung. Nicht nur Keuschheit, sondern auch die dazugehörigen Attribute von Trauer und Leiden gehören ebenso zum Christentum wie Hostien und Gebete und werden der Verführungskraft Clarimondes selbst im Tode direkt gegenübergestellt. Gerade ihre Sinnlichkeit und Schönheit erhalten dadurch das Sakrale der Kunst – und das besonders in dem Zustand zwischen Leben und Tod.

In dieser zentralen Szene der Wiederauferstehung wird also deutlich Clarimondes Schwebezustand zwischen Leben und Tod mit Sakralität und Kunst verbunden. Diese Verbindung ist im Hinblick auf die bisherigen Analysen wenig überraschend: Die Ästhetik der Kunst wird zur Religion erhoben; um ihr Ideal zu erreichen muss Lebendigkeit mit der Unendlichkeit der Kunst zusammengeführt werden, hier optimiert durch den unveränderlichen, da untoten Körper der Vampirin. Bei ihrer ersten Begegnung nach ihrer Wiedererweckung im Traum erscheint sie mit eindeutigen Anzeichen des Todes – einer typischen Grablampe und ihrem Leichentuch als Kleidung –, und Romuald erkennt eben diese Zusammenführung der Charakteristika des Ideals sowie ihre Schönheit als Priorität: „Enveloppée de ce fin tissu qui trahissait tous les contours de son corps, elle ressemblait à une statue de marbre de baigneuse antique plutôt qu’à une femme douée de vie. Morte ou vivante, statue ou femme, ombre ou corps, sa beauté était toujours la même“ (MA, S. 419) Anne Geisler-Szmulewicz liest hierin eine Gleichsetzung von Toter und Statue:

La juxtaposition des prédicats suggère leur homologie: la morte et la statue sont équivalentes, en ce qu’elles échappent au vieillissement et à la corruption des chairs et surtout, en ce qu’elles ne sont pas vivantes. Il n’existe pas pour Gautier de différence majeure entre aimer une statue ou une belle morte [...].⁵⁰⁵

Während sie hier die gleichen Parallelen zieht, sind es weniger die Toten, die mit Statuen gleichzusetzen sind, sondern vielmehr die *Untoten*, Wiederauferstandenen, die für ihren Körper die Unendlichkeit der Kunst errungen haben.⁵⁰⁶

Arria Marcellas Schwebezustand und Status zwischen den Welten drückt sich weniger durch einen Fokus auf einer fantastischen Wiedergängerinnenfigur aus, – obwohl impliziert wird, dass

⁵⁰⁵ Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 182.

⁵⁰⁶ Geisler-Szmulewicz sieht auch in der Bezugnahme auf religiöse Motive sowie die Idee der Unendlichkeit – wie der Unendlichkeit der Seele – eine nicht ganz gelungene Loslösung des Christentums: „Gautier ne parvient pas à se débarrasser complètement du modèle chrétien. Il lui faut, par exemple, maintenir l’idéal de la ‚survie‘ en substituant l’immortalité de la matière au principe immatériel qu’est l’âme dans la religion chrétienne et il évoque la révélation de la beauté dans des termes inspirés du langage religieux le plus traditionnel. Gautier n’essaie pas de concilier deux systèmes contradictoires, mais il s’inspire de l’un pour rendre l’autre supportable et vivable.“ (Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 196). Diese Bezugnahme kann allerdings vielmehr (wie auch schon in Kapitel 3.1.2 geschehen) als eine Erhöhung der Kunst zum Sakralen gelesen werden, nicht die Unsterblichkeit der Seele, sondern die Unsterblichkeit des *beau idéal* ist das Ziel. Besonders durch Gautiers Ablehnung der ‚christlichen Prüderie‘ scheint die Erklärung, die christliche Idee der unsterblichen Seele würde die Theorie der unsterblichen Kunst unterstützen, unzulänglich. Vielmehr lösen Kunst und Ästhetik, das *beau idéal* als das Sakrale, die Religion ab.

auch sie eine Vampirin ist (vgl. AM, S. 575-576)⁵⁰⁷ – als vielmehr durch ihr Auftauchen in einer entzeitlichten Welt, im *infini*, in dem alles, was einmal war, weiter existiert (vgl. AM, S. 576-577, außerdem Kapitel 3.3.1). In dieser zeitlichen Überlagerung, in der ein Franzose des 19. Jahrhunderts in das antike Pompeij findet, verkörpert sie den Zustand zwischen Leben und Tod, Materialität und Immaterialität. Sie wird hierbei ebenso in ein Kunstobjekt überführt. Auch nachdem der Abdruck ihrer Brust sich nun in einen vollständigen Körper gewandelt hat, erinnert sie an „la femme couchée de Phidias sur le fronton du Parthénon“, zeigt einen Fuß „plus pur et plus blanc que le marbre“ (AM, S. 574). Doch nicht nur ihre Ästhetik zeichnet sie als Kunstwerk aus, sondern auch als untote Dämonin wird sie statuenhaft beschrieben, wenn ihr Vater ihr vorwirft: „tes bras voraces attirent sur ta poitrine de marbre, vide de cœur, les pauvres insensés enivrés par tes philtres.“ (AM, S. 579). Folglich werden hier wieder Tod und Kunst auf eine Ebene erhoben: Marmor und ein mangelnder Herzschlag, Kunst und Leblosigkeit.

Zum Leben erweckt wird Clarimonde durch Romualds Kuss, das heißt durch Lebenspendenden Atem („un léger souffle se mêla à mon souffle“, MA, S. 416), aber letztendlich auch durch eben die Emotionen, die Gautier auch in den bisherigen Novellen als Ausdruck des Lebens begreift. So bewirkt Octaviens starkes *désir* seinen zeitlichen Übertritt zu Arria Marcella und laut ihren eigenen Worten damit auch ihr Leben (vgl. AM, S. 576). Um den lebendigen Status zu erhalten, benötigt Clarimonde allerdings als Vampirin Romualds Blut, seine Jugend. Im Gegensatz zu den üblicherweise düsteren Vampirerzählungen geht sie hierbei mit Vorsicht und Fürsorge, sogar einer gewissen Sterilität vor, ebenso aufgrund ihrer Liebe (vgl. MA, S. 426-427). Die gleiche Vorstellung von der Erweckung des Kunstwerks durch die eigene Lebendigkeit hat auch Tiburce, allerdings muss es in seinem Fall bei einer Wunschvorstellung bleiben (vgl. TdO, S. 106). Clarimonde als Vampirin ist also alles andere als eine Horrorfigur, verteufelt nur von der christlichen Seite (Abbé Sérapion), ohne dass sie Romuald tatsächlich schadet.

Für Arria Marcella gilt dies noch mehr: Wird zwar angedeutet, dass sie Blut trinkt („un vin d’une pourpre sombre comme du sang figé“, AM, S. 575-576) woraufhin ihre Wangen sich röten (vgl. AM, S. 576), so nimmt sie dieses Blut nicht von ihrem Liebhaber, verletzt ihn also nicht; es ist ausschließlich Liebe, die ihr Treffen möglich macht. Ihr Vater, alt, dunkel gekleidet und schnell als Christ identifiziert, gleicht Abbé Sérapion. Er führt ebenso zu ihrer Vernichtung, wirft ihr allerdings nicht ihr Vampirdasein vor, sondern (wie auch zeitweise der Abbé) ihre

⁵⁰⁷ Vgl. Anna Wörsdörfer, „Im Widerstreit der Zeitregimes. Gautiers *Femme fatale* als Symptom der Moderne“, in: *Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien: Théophile Gautier und die Ästhetik der Moderne*, hg. v. Kirsten von Hagen/Corinna Leister, Berlin 2022, S. 337-361, S. 349.

„déportement“ und „infâmes amours“ (AM, S. 579). François Brunet bemerkt an dieser Stelle, dass die römische Gesellschaft eigentlich ähnlich streng wie das Christentum war (AM, S. 579, Anm. 168), dadurch verweist die Vorstellung der freizügigen Antike gegenüber der pruden Sexualmoral des Christentums hier auf zwei Punkte. Zum einen ersetzt Gautier die antike Gesellschaft mit der antiken Kunst, deren Offenheit Gautier bereits in *Le Roi Candaule* betont (vgl. RC, S. 357). Zum anderen wird damit verdeutlicht, dass Arria, ebenso wie zuvor Clarimonde, nicht aufgrund ihrer objektiv gefährlichen Natur, sondern in Folge strenger christlicher Moralvorstellungen vernichtet wird. Arria wird von ihrem Vater nur aufgrund seines christlichen Glaubens als Vampirin identifiziert, aufgrund der strengen Moral und des Glaubens an die Notwendigkeit eines physischen Todes, um das ewige Leben zu erreichen.⁵⁰⁸

Trotzdem scheitern sowohl Octaviens als auch Romualds Traumleben mit dem idealen lebendigen Kunstwerk an der Herrschaft des Verfalls über die Realität, in diesem Fall allerdings herbeigeführt durch religiöse Überzeugungen. Romualds Traum-Ich als Lebemann gibt freiwillig sein Blut, um seine Geliebte am Leben zu erhalten, nur als Priester ergreifen ihn Skrupel, und letztendlich ist Abbé Sérapion als Vertreter der Kirche derjenige, der ihn dazu bringt, Clarimonde und damit eine seiner zwei Identitäten endgültig zu töten (MA, S. 427-428). Octavien wiederum hat keine Zeit, seine Geliebte in Frage zu stellen, allein der gläubige Vater entscheidet, sie zu töten.

Im Fall von *La Morte amoureuse* wird Abbé Sérapion eigentliche als Vertreter Gottes bei seiner Entscheidung als unchristlich bewertet:

Le zèle de Sérapion avait quelque chose de dur et de sauvage qui le faisait ressembler à un démon plutôt qu'à un apôtre ou à un ange [...] je regardais au fond de moi-même l'action du sévère Sérapion comme un abominable sacrilège, et j'aurais voulu que du flanc des sombres nuages qui roulaient pesamment au-dessus de nous sortît un triangle de feu qui le réduisit en poudre. (MA, S. 428)

Selbst hier, nachdem er zugestimmt hat, Clarimondes Grab aufzubrechen, nimmt Romuald Sérapion noch als dämonisch, blasphemisch wahr und wünscht ihm das Ende, das er Clarimondes Körper direkt zuvor vorhergesagt hat („près de tomber en poudre“, MA, S. 428). Hier, ebenso wie bei Arrias Tod (vgl. AM, S. 580), wird der Marmor als Material der idealen Form in sein Gegenteil verkehrt. Der Zerfall zu Staub zeigt den „néant“ hinter der Form der Frauenfiguren. Die Irrelevanz des „Inneren“ für die Protagonisten, die ausschließlich Ästhetik, die äußere Form auf ihrer Suche verfolgen, wird hier aufgedeckt.⁵⁰⁹ In ihrem Grab sieht Romuald Clarimonde wiederum in ihrer Schönheit, „pâle comme un marbre“ (MA, S. 429)

⁵⁰⁸ Vgl. Mombert, „Les ornières du temps“, S. 160.

⁵⁰⁹ Vgl. Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S.198-199.

bevor sie unter Berührung des Weihwassers eben zu Staub zerfällt und sich die Identität Romualds wieder auf eine beschränkt, die des Priesters (vgl. MA, S. 429). Im Traum klagt sie ein letztes Mal mit den gleichen Worten, die sie bereits in der Kirche verwendet hatte: „Malheureux! malheureux!“ und sagt Romuald vorher, dass er ihr nachtrauern wird – was der gealterte Erzähler bestätigt. Die Protagonisten erfahren den gleichen Verfall ihres Lebens: „Lorsque le flacon se brise, ils se retrouvent face au néant de leur rêve. Mais aussi face à leur propre néant“.⁵¹⁰ Romuald spricht von den „cendre de souvenir“ und „grande ruine“ seines Lebens, sodass er das Schicksal seiner Geliebten in seinem eigenen aufgreift.⁵¹¹

Die Unendlichkeit in Form des immer gleichbleibenden schönen Frauenkörpers als Kunstwerk kann in *La Morte amoureuse* also ebenfalls nur im Traum (so realistisch er auch wirkt) umgesetzt werden und letztendlich nicht auf Dauer erhalten bleiben. Es ist in diesem Falle die Religion, Institution der Moral und Normen, die den Verfall von Clarimondes Körper in einer vermeintlichen Realität auf einmal erzwingt – den Verfall der Natur statt der unmöglichen Unendlichkeit der Kunst.⁵¹² Romuald muss eine Entscheidung treffen, zwischen Realität und Fiktion, Moral und Ästhetik, und dies nicht nur für Abbé Sérapión, sondern für sich selbst, „car une pareille vie ne pouvait durer“ (MA, S. 428). Die Forderungen des *l'art pour l'art* sind im Konflikt des Priesters gespiegelt, diesmal nicht als öffentlicher Konflikt, sondern als innerer des religiösen Mannes. In dieser Novelle siegt die Kirche, Clarimonde als Verkörperung von Ästhetik, Lebenslust und Sinnlichkeit ist beseitigt, Romuald dagegen ist in den Schoß der Kirche zurückgekehrt und predigt, nicht einen Blick auf Frauen zu werfen (vgl. MA, S. 429). Dass er diese Entscheidung allerdings heute noch bereut, die Liebe Gottes nicht ausreichend ist, die verlorene zu ersetzen, und die Warnung „il suffit d'une minute pour vous faire perdre l'éternité“ (MA, S. 429, vgl. ebd.) zeigen eindeutig, welches Leben eigentlich als das wünschenswerte betrachtet werden muss.⁵¹³ Der interne Konflikt Romualds ist allegorisch zu lesen als Forderung der Trennung zwischen Kunst und institutionell implementierter Moral, und als eine Fürsprache für die Priorität der Kunst, des Strebens nach dem unmöglichen ästhetischen Ideal.

⁵¹⁰ Ebd., S.199.

⁵¹¹ Vgl. ebd.

⁵¹² Laut Geisler-Szmulewicz sind der Marmor sowie die Asche „deux moyens selon lui de vénérer le Beau en lui évitant la décomposition.“ (ebd., S. 198), mit dem Verweis auf Gautiers Gedicht „Bûchers et tombeaux“. Allerdings erscheint die Asche sowohl in Clarimondes als auch in Arria Marcellas Fall als beschleunigter Verfall, da ihre Unsterblichkeit zuvor bereits die Form konserviert hätte.

⁵¹³ Vgl. ebd., S. 196.

Ein ähnlicher Konflikt bildet auch die Grundlage des Endes von *Arria Marcella*: Hier ist es der antike Polytheismus, der mit einer vermeintlichen (künstlerischen) Freizügigkeit der christlichen Moral und Einmischung gegenübergestellt wird:⁵¹⁴

La plongée d'Octavien dans le règne de Titus, précisément au moment de la montée en puissance du christianisme, lui permet aussi de confronter deux univers religieux et moraux: le paganisme, qui professe le culte du beau, et la religion de la culpabilité, qui condamne la sexualité et nie l'élan du désir, moteur de l'appétence pour l'histoire.⁵¹⁵

In diesem zweiten Fall siegt wieder das Christentum, der Protagonist trauert der Erfahrung wahrer Liebe und antiker Schönheit nach (vgl. AM, S. 580-583). Das Christentum wird durch die Zeitreise des Protagonisten als „la secte, toute récente“ (AM, S. 578) eingeführt. Gepaart mit der schon zu Beginn genannten Feststellung, dass „une superstition durait plus qu'une religion“ (AM, S. 565), wird dem Christentum damit die Autorität und Deutungsgewalt genommen. Religionen sind nicht unbedingt langlebig, diese sogar neu, man hat noch die Wahl, ihr zu folgen – und Arria tut es nicht. Ihre Religion dagegen wird vom Vater ironisch ins Gegenteil verkehrt: „tes dieux qui sont des démons“ (AM, S. 579). Durch die Antithese erhält die Zuordnung sakral/dämonisch (die schon in *La Morte amoureuse* in Frage gestellt wird) eine willkürliche Note. Das Christentum hat in dieser Novelle weder die Autorität der Tradition noch die der Mehrheit. Trotz dieser kritischen Denunzierung siegt der Vater über Arria, das Christentum über den antiken Polytheismus.

Weder Schönheit noch Kunst können dauerhaft mit der modernen Gesellschaft vereint werden. Gleichzeitig zeigt die Auflösung der auferstandenen Figuren die Unvereinbarkeit der Sphäre der Kunst mit der der Natur: „Si l'art n'a d'autre fin que lui-même et constitue un monde autonome, celui-ci tend à être non seulement séparé, mais exclusif du monde réel, comme celui des morts vis-à-vis des vivants.“⁵¹⁶

Das künstlerische Ideal findet sich in der Verbindung von Kunst mit Lebendigkeit, zwischen Leben und Tod, Natur und Kunst, die immer wieder für kurze Zeit über die Frauenfiguren errungen wird. So empfindet Octavien gegenüber Arria: „En regardant cette tête si calme et si passionnée, si froide et si ardente, si morte et si vivace, il comprit qu'il avait devant lui son premier et son dernier amour“ (AM, S. 571). Die Frau als Kunstwerk und Tote erfüllt das Unmögliche:

Aimez la morte ou la statue, elles ne vous feront jamais défaut. La créature de l'art offre tous les charmes à la fois, elle contient tous les impossibles: elle est la médiation idéale entre toutes

⁵¹⁴ Vgl. Joël D. Goldfield, „Les concepts de l'exotisme chez Théophile Gautier et Arthur de Gobineau“, in: *BSTG* 3 (1981), S. 59-88, S. 65.

⁵¹⁵ Mombert, „Les ornières du temps“, S. 160; vgl. außerdem Strohmaier, „Gautiers Phantastik als Repertoire möglicher Zeiten“, S. 126-127.

⁵¹⁶ Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 200.

exigences contradictoires; vivre et ne pas craindre la mort, désirer et ne pas voir disparaître ce qu'on désire, aimer et ne jamais essayer un refus. L'art ou l'artifice.⁵¹⁷

Selbst wenn die Protagonisten allerdings dieses unmögliche Ideal finden, so können sie es doch nie behalten oder komplett erfüllen: Wenn nicht doch der Tod dazwischenkommt (*La Cafetière*) sind es die Bourgeoisie (*La Toison d'or*), die ‚moderne, zivilisierte‘ Gesellschaft (*Le Pied de Momie*) und (christliche) Moral (*Arria Marcella*, *La Morte Amoureuse*, *Omphale*).

3.3. Fremde Kunsträume: *Le rêve*

Der Fokus auf Kunst und Ästhetik ist also, wie die bisherige Analyse gezeigt hat, stets nur unter Einschränkungen möglich, das künstlerische Ideal – vor allem in der modernen Gesellschaft – eine Unmöglichkeit. So wie Gautier in seiner *Préface* zu *Mademoiselle de Maupin* bekanntermaßen ausführlich beschreibt, stehen auch in seinen Novellen christliche Moralvorstellungen, Tugend und ein mangelnder Fokus auf Ästhetik dem Erreichen des Ideals im Weg. Die künstlerische Unerreichbarkeit drückt sich allerdings auf der Ebene der Ästhetik in der Unvereinbarkeit oppositärer Pole aus, den scheinbar nicht überschreitbaren Grenzen. Um dieses Ideal trotz seiner Unmöglichkeit zu erkunden, weicht Gautier aus in ein „ailleurs spatial et temporel, en dessinant la possibilité d'un havre pour l'imagination à l'horizon d'un ici et maintenant désespérément anti-poétique“.⁵¹⁸ Dieses Anderswo erlaubt ihm, ein in seiner Lebensrealität unmögliches Ideal auszutesten.

In Gautiers Novellen werden hierzu teilweise Räume innerhalb der fiktionalen Realität gleichsam einem „Kunstraum“ inszeniert, als Teil des Kunstwerks, das die Frau darstellt, oder als Kulisse für dieses sowie die künstlerische Produktion. So wirkt Gretchens flämische Wohnung als Teil des Gemäldes, das sie bei ihrer Arbeit darstellt. Die Art und Weise, wie der Erzähler die Leser*innen gleich einer Museumsführung in Gretchens Haus und zu diesem Gemälde hinführt, unterstützt nicht nur Gretchens Überführung in ein Kunstwerk, sondern lässt den sie umschließenden Raum zu ihrem Hintergrund, Teil des ausgestellten Kunstwerks werden. Gleichzeitig wird der Raum so abgeschlossen, in die Sphäre der Kunst verschoben, von der nicht-künstlerischen Welt getrennt (vgl. TdO, S. 87-89, sowie Kapitel 3.2.1). Ähnlich fungiert Cléopâtres Bad, das die Kulisse bildet für ihre Posen und damit das Bild, das sich dem Voyeur Meïamoun bietet (vgl. Kapitel 3.1.1).

⁵¹⁷ Übersfeld, „Le regard de Pygmalion“, S. 57-58.

⁵¹⁸ Mombert, „Les ornières du temps“, S. 148.

In *La Mille et deuxième nuit* liegt der Fokus des Kunstraums nicht wie meistens in Gautiers Novellen auf der bildenden Kunst, sondern auf der Literatur. Zunächst gestaltet der extradiegetisch-autodiegetische Erzähler den ihn umgebenden Raum in einer Weise, die bereits auf die intradiegetische Handlung angelehnt an *Tausendundeine Nacht* hinführt, und ihr damit nicht nur als Erzählebene, sondern tatsächlich auf der visuellen Ebene einen Rahmen gestaltet, der bereits performativ orientalische Stereotype anführt (vgl. MDN, S. 225, ebenso Kapitel 3.3.2). In dieser extradiegetischen Einführung lassen sich bereits mehrere Elemente erkennen, die ebenso in Gautiers fantastischen Novellen im Kontext von Traum und Zeitreise die fantastischen Erfahrungen der Protagonisten als *mise en abyme* einleiten.⁵¹⁹ Hierzu zählen besonders das Schaffen eines Umfelds, welches das Eindringen der Frauenfigur erst ermöglicht oder zumindest anreizt, hier durch die orientalistischen Merkmale, sowie die Inszenierung der Zeitlosigkeit und Entschweben in das Nichts, das den Erzähler kurz vor seinem Besuch ergreift (vgl. MDN, S. 225-226).⁵²⁰ Durch dieses vom Erzähler selbst geschaffene Szenario wird das Umfeld inszeniert, durch das zum einen der fiktionalen orientalischen Figur Scheherazade der Eintritt und zum anderen eine weitere orientalische Erzählung ermöglicht werden. Der Raum als „logis de poète“ (MDN, S. 226) wird damit zur Kulisse für Erzählung, Fiktion, Literatur, noch bevor Scheherazade auftritt und die Intradiegeese beginnt.

Während durch diese Inszenierung folglich „Kunsträume“ entstehen, in denen künstlerisches Schaffen und künstlerisches Ideal erprobt werden können, ermöglichen besonders drei Motive, ein tatsächliches „ailleurs spatial et temporel“ zu bilden, in dem das unmögliche Ideal zur Möglichkeit wird: der Traum, die Zeitreise und Exotismus. Diese werden wiederum miteinander kombiniert und sind manchmal unscharf getrennt. So reisen die Protagonisten im Traum durch die Zeit oder es bleibt offen, ob es sich bei den Ereignissen um einen Traum gehandelt hat; sie reisen nicht nur in fremde Länder, sondern dort auch gleichzeitig in vergangene Epochen. Dadurch kann beispielsweise ein römisch-antikes Setting entstehen, wie in *Arria Marcella*, oder ein orientalistisch-antikes, wie in *Le Pied de Momie*, in denen die unterschiedlichen Epochen und Kulturen in Form der Protagonist*innen aufeinandertreffen.

In den folgenden Kapiteln wird der Fokus auf eben diese Motive gelegt: auf den Traum als Eintritt in das Fantastische, die Ungewissheit, in der Unmögliches erfahren werden kann und

⁵¹⁹ Elena Anastasaki schreibt über den Traum in der Literatur: „De ce point de vue, un rêve dans une œuvre littéraire pourrait être considéré soit comme un rêve dans un rêve, soit comme un texte dans un texte; quoi qu’il en soit, il est clair qu’on a affaire à une mise en abyme qui invite plusieurs interprétations“ (Elena Anastasaki, „Un ‚rêve ... pour les éveillés‘: les fonctions du rêve dans l’œuvre narrative de Th. Gautier“, in: *BTSG* 30 (2008), S. 305-322, S. 305). Diese Aussage ist bei Gautier in unterschiedlichem Maße ebenso wie mit unterschiedlich klarer Trennung auf Träume und Zeitreisen als Teile der fantastischen Novellen, aber auch auf die intradiegetische Handlung zutreffend.

⁵²⁰ Diese Merkmale werden erneut in den folgenden Kapiteln aufgegriffen und in ihrem Zusammenhang mit Träumen und Zeitreisen erläutert.

welche die Reise in das *ailleurs* ermöglicht; auf die Zeitreise als Ausdruck eines *désir rétrospectif*, welche die Gegenüberstellung antiker Ästhetik und Liberalität sowie der Verwirklichung des Traums von *éternité* und der modernen technologisierten und flüchtigen Gesellschaft erlaubt; auf den Orient als Verkörperung von Hedonismus und *plaisir*, aber auch schöner exotischer Frauen.

Die Frauenfiguren stehen in diesen Szenarien stets zwischen Welten, überschreiten selbst die Grenzen oder ermöglichen den Protagonisten die Passage. Und wieder realisieren sie in dieser Grenzüberschreitung durch die in ihnen verwirklichte Zusammenführung entgegengesetzter Pole zumindest für kurze Zeit ein künstlerisches Ideal, das die Protagonisten für einen kurzen Moment finden, allerdings nie festhalten können.

Der Traum ist in Gautiers fantastischen Novellen in erster Linie das, was das Unmögliche möglich macht, wie sowohl Elena Anastasaki als auch Sarah Mombert betonen.⁵²¹ Traum und schlafwandlerische Zustände leiten die fantastischen Geschehnisse ein, umgeben sie, und halten gleichzeitig den Zweifel aufrecht, was dem Traum und was einer fiktionalen Realität angehört. Der Traum tritt in Konkurrenz zur Realität, insofern er eine „alternative crédible de la destinée extérieure“ darstellt und das wahre Ich des Protagonisten aufzeigen kann.⁵²² Der Traum ist also der Modus, in dem das künstlerische Ideal in seinen verschiedenen Ausprägungen, die es bei Gautier findet und von seinen Protagonisten erstrebt wird, erlebt werden kann.

Der Traumzustand der Protagonisten wird unterschiedlich deutlich ausgedrückt: Während in *Le Pied de Momie* fast durchgängig von einem Traum ausgegangen werden kann („une vague perception me disait que je dormais“, PM, S. 177; „Fort de cette audace que donnent les rêves“, ebd., S. 183), verweist der von Hermonthis zurückgelassene Anhänger am Ende der Novelle doch auf ‚reale‘ Ereignisse (vgl. PM, S. 184). In *Omphale* deutet nur die Umkehrung von schlafwandlerischem Tag und durchlebter Nacht auf einen Zwischenzustand hin, die Ereignisse werden allerdings von dem Protagonisten nie als Traum wahrgenommen. In *Arria Marcella* erlebt der Protagonist eine graduelle Umwandlung der Ruinen in die antike Stadt Pompeij; er akzeptiert die Ereignisse dabei allererdingens nur *wie im Traum*, nicht *als Traum*. Aufgrund seiner exakten Sinneswahrnehmungen überzeugt er sich selbst, dass es sich nicht um einen Traum handeln kann (vgl. AM, S. 560-562, S. 564, S. 571). Das Erwachen nach seiner Ohnmacht in

⁵²¹ Vgl. Mombert, „Les ornières du temps“, S. 154; Anastasaki, „Les fonctions du rêve“, S. 306, S. 314.

⁵²² Michel Viegnes, „De même étoffe que les rêves: le fantastique comme interrogation sur le réel“, in: *Rêve & fantastique*, hg. v. Marie Bonnot/Émilie Frémond, Paris 2015, 23-38, S. 28: „le rêve vient dès le romantisme concurrencer le réel, se poser en alternative crédible de la destinée extérieure, quand il ne réduit pas celle-ci à la contingence et à l'inauthentique, tandis qu'il donnerait forme à l'être véritable du dormeur – lequel peut être un dormeur éveillé – et à son véritable Moi, délivré des liens artificiels où la vie l'a entravé.“

der Ruine wird allerdings sehr ähnlich zu den als Traum wahrgenommenen Situationen in *La Cafetière* und *Le Pied de Momie* beschrieben und ist damit wiederum Hinweis auf einen Traumzustand (vgl. AM, S. 581; Caf, S. 45; PM, S. 184). Da die Ereignisse selten endgültig als Traum oder wache Wirklichkeit eingeordnet werden können, sollen im Folgenden auch traumhafte Episoden und fantastische Ereignisse, deren Situierung im Traum nur angedeutet wird, ebenso in die Überlegungen mit einbezogen werden wie explizitere Träume.

Eben die Unentschlossenheit zwischen Traum und wacher Wirklichkeit, konstruiert durch widersprüchliche Hinweise innerhalb des Textes, bedingt die Möglichkeit alternativer Interpretationen der Ereignisse, die Annahme einer anderen Perspektive und gleichzeitig das Ablegen der Verantwortung des Autors für die Geschehnisse in dieser alternativen Realität. Der Traum führt damit eine erweiterte Realität ein, als „moyen d'élargir sa réalité et de vivre l'impossible“.⁵²³ Als das Phänomen wiederum, das der Fantastik in der außerliterarischen Wirklichkeit am nächsten zu kommen scheint, kann man in Gautiers Umgang mit dem Traum eine Anleitung zum Umgang mit der Fantastik erkennen:

Gautier indique implicitement au lecteur la façon d'envisager le fantastique, c'est-à-dire du point de vue du rêve, comme si le lecteur se trouvait lui-même dans un rêve, avec ses lois propres et les jugements qu'elles impliquent. Il s'agit de l'accepter, en d'autres mots, de la même manière que l'on accepte un rêve – fût-il lucide – pendant le sommeil.⁵²⁴

Genauso nimmt auch Octavien die fantastischen Geschehnisse um sich herum hin wie im Traum (vgl. AM, S. 572). Anastasaki argumentiert, dass der Traum für Gautier nur eine andere Dimension ist, ebenso reell wie die wach erlebte Wirklichkeit, in der *désir* nicht nur ausgedrückt, sondern lebendig und erlebbar wird.⁵²⁵

Der Begriff des „rêve“ steht auch außerhalb der Fantastik für das Ideal, die Wünsche und die Wunscherfüllung der Protagonisten. Meïamouns Liebe zu Cléopâtre ist „un rêve étrange, extravagant“ (NdC, S. 42). Tiburce wird im Traum von den gemalten Frauen Rubens' besucht (vgl. TdO, S. 75), womit sich *im Traum* sein Wunsch nach dem zum Leben erwachten Kunstwerk erfüllt, die Vorstellung der lebendigen Madeleine ist ein „rêve impossible“ (TdO, S. 109). Der Traum ist der Ort für Schönheit und Perfektion, denn der Erzähler aus *La Cafetière* macht daran Angélas Schönheit fest: „Jamais, même en rêve, rien d'aussi parfait ne s'était présenté à mes yeux“ (Caf, S. 42). Dort im Traum, ebenso wie in der Poesie, findet man die perfekte Cléopâtre: „un type admirable, auquel les poète n'ont pu rien ajouter, et que les songeurs trouvent toujours au bout de leurs rêves“ (NdC, S. 17). In seiner Sehnsucht nach

⁵²³ Anastasaki, „Les fonctions du rêve“, S. 306.

⁵²⁴ Ebd., S. 312.

⁵²⁵ Vgl. ebd., S. 314. Anastasaki führt in ihrem Artikel die Zusammenhänge zwischen Fantastik und Traum in Gautiers Novellen aus, für eine Analyse der Zweifel zwischen Traum und Realität vgl. insbesondere ebd., S. 310-311.

Schönheit setzt Octavien *désirs* und *rêves* gleich: „ces sublimes personnifications des désirs et des rêves humains“ (AM, S. 559). Das *beau idéal* wird also der Sphäre des Traums zugeordnet – bereits ohne die fantastische Funktion – diese wiederum wird mit der Sphäre der Kunst gleichgesetzt. Das künstlerische Produkt ist der Versuch, die erträumte Perfektion festzuhalten: „Avec le marbre, avec la couleur, avec le rythme, ils ont traduit et fixé leur rêve de beauté“ (TdO, S. 101). Die Kunst wird also Ausdruck des erträumten *beau idéal*; der Traum, in dem das unmögliche Ideal erreicht, Grenzen überschritten werden können, wird wiederum Repräsentation von Kunst, die immer dieser Realisierung entgegenstrebt.

Der positive Status des Traums kann sich allerdings schnell umkehren, indem die Zuordnung von Traum und Realität unsicher wird. Romuald kann im Laufe der Novelle nicht mehr unterscheiden, welche seiner Identitäten die „reale“ ist, welches Leben Traum respektive Wirklichkeit (vgl. MA, S. 401, S. 423). Damit bestätigt sich die Wahrnehmung, dass auch der Traum real ist, er nur eine andere Realität darstellt. Gleichzeitig wird mit der Umdeutung von Traum und Wirklichkeit auch eine Umdeutung von Traum als Wunscherfüllung und Albtraum vorgenommen: „J’aurais été parfaitement heureux sans un maudit cauchemar qui revenait toutes les nuits, et où je me croyais un curé de village se macérant et faisant pénitence de mes excès du jour“ (MA, S. 425). Der Traum von seinem Leben als Edelmann mit Clarimonde wird zu seiner Realität, sein Leben als Priester wird dagegen zum Albtraum.

Die Erlebnisse des Erzählers in *Omphale* werden nicht explizit als Träume eingeordnet, stattdessen erlebt er seinen Alltag tagsüber „d’une longueur effroyable“ (Omph, S. 388). Während sich die Tage ziehen, sich scheinbar nichts ereignet, werden die Geschehnisse in die Nacht verlegt. Durch den Schlafmangel erlebt er den Tag wiederum wie im Schlaf. Tag und Nacht, schlafend und wach, werden hier folglich ebenso umgekehrt wie in *La Morte amoureuse*; auch hier verbringt der Protagonist Nächte mit einer Frau, wofür er von dem alten Mann in seinem Leben, der die Weiterführung der Beziehung letztendlich verhindert, tagsüber verurteilt wird (vgl. Omph, S. 388). Das Wunschleben, die Beziehung zur schönen Frau, in *La Morte amoureuse* damit einhergehend das Leben in Luxus und *plaisir*, ist in der Nacht, im Traum möglich.

Die fantastischen Ereignisse in den Träumen der Protagonisten oder die traumhaften Episoden werden durch die Schönheit weiblicher Körper oder Teile dieser ausgelöst: durch den Anblick Clarimondes in der Kirche, Arrias Brustabdruck, den Kauf von Hermonthis’ Fuß.⁵²⁶ Die Frauenfiguren überschreiten im Traum Grenzen, die in der Lebensrealität der Protagonisten

⁵²⁶ Eine Ausnahme hiervon bildet *La Cafetière*, da der Protagonist keinerlei Bezug zu Angéla hat und die fantastischen Ereignisse mit der Verwandlung diverser Gemälde beginnen.

unüberwindbar sind. Der literarisch dargestellte Traum kann als „mécanisme de déconstruction“ gesehen werden, der strukturelle Gegensätze auflöst, nicht nur von Realität und Illusion, sondern auch von Subjekt und Objekt oder Vernunft und Wahn.⁵²⁷ Er erlaubt bei Gautier eine Grenzüberschreitung, die nicht nur die undeutliche Grenzziehung zwischen Traum und Wirklichkeit betrifft, sondern ebenso die zwischen den Lebenden und den Toten, Antike und Moderne, Kunst und Natur. Der Traum bietet den Raum, die im vorherigen Kapitel angesprochenen Oppositionen zusammenzubringen, deren Vereinigung zum ästhetischen Ideal führt: zwischen Kunstwerk und lebendiger Frau, Tod und Leben.

In den meisten Fällen dringen die Frauenfiguren in die Lebenswirklichkeit der Protagonisten ein, teilweise bereits durch ihre Fragmente und Abbildungen, dann meistens nachts (unklar ob im Traum) in die Schlafzimmer – in *Omphale*, *La Cafetière* und *Le Pied de momie* –, in *La Morte amoureuse* zunächst in den christlichen Raum der Kirche, dann allerdings ebenfalls in Romualds Schlafzimmer. Symbolisiert wird dieses Eindringen immer wieder durch die Öffnung eines Vorhangs, zumeist dem des Bettes (vgl. *Omph*, S. 384; *MA*, S. 419; *PM*, S. 178), aber auch durch den Theatervorhang und den Vorhang der Sänfte in *Arria Marcella*, wenn der Protagonist ihr zum ersten Mal begegnet (vgl. *AM*, S. 569, S. 572). Durch dieses Symbol der Passage zwischen Ideal und Realität, Kunst und Realität, werden Traum und Theater wiederum angenähert, der Traum also weiter als Ort der Realisierung einer künstlerischen Vorstellung suggeriert.⁵²⁸

Gautiers Frauenfiguren können die Passage jedoch auch in die andere Richtung öffnen, sodass die Protagonisten sich über ihre Träume bzw. traumhaften Episoden in eben das *ailleurs spatial et temporel* begeben, in dem das Ideal exploriert wird. Romuald wird so von Clarimonde in seiner Traumidentität in ein luxuriöses Leben in Venedig geführt, Hermonthis führt ihren Protagonisten in die ägyptische Nachwelt und Octavien besucht das antike Pompeij. Der Traum ermöglicht ihre Reisen innerhalb von Zeit und Raum, die dem *exotisme du temps* und dem *exotisme de l'espace* frönen.⁵²⁹

⁵²⁷ Viegnes, „De même étoffe que les rêves“, S. 38: „Le rêve *représenté* est un mécanisme de déconstruction de certaines antinomies structurantes, telles que réel/illusion, sujet/objet, raison/délire.“ [Herv. i. Orig.]

⁵²⁸ Vgl. Chambers, „Gautier et le complexe de Pygmalion“, S. 567-568.

⁵²⁹ Im *Journal* der Brüder Goncourt findet sich eine Aufzeichnung von Gautiers eigener Verwendung dieser Aufteilung: „Il y a deux sens de l'exotique: le premier vous donne le goût de l'exotique dans l'espace, le goût de l'Amérique, de l'Inde, des femmes jaunes, vertes, etc. Le second, qui est le plus raffiné, une corruption plus suprême, c'est le goût de l'exotique dans le temps: par exemple, voilà Flaubert, il voudrait baiser à Carthage; vous, vous voudriez la Parabère; moi, rien ne m'exciterait comme une momie“ (de Goncourt, *Journal des Goncourt*, S. 673). Auffällig an dieser von den Brüdern Goncourt wiedergegebenen Aussage Gautiers ist, dass er das Exotische auch hier über Frauen transportiert sieht.

3.3.1. Reise durch die Zeit: *L'exotisme du temps*

Gautiers Zeitreisen sind stets Reisen in die Vergangenheit und dabei durch die Sehnsucht nach einem Ideal ausgelöst, besonders durch die Sehnsucht nach vergangener Schönheit, einem „*désir rétrospectif*“, das die Protagonisten in die antiken oder antik-orientalischen Welten bringt. Octavien benennt in *Arria Marcella* explizit die „*amour rétrospectif*“, die ihn für Arria ergreift, als er die Stätte ihres Todes sieht (AM, S. 553). Doch er ist nicht der Einzige, der für vergangene Schönheit brennt, die durch Kunstwerke überliefert ist, was meistens in dem bereits erläuterten Wunsch resultiert, Modelle oder Kunstwerke selbst auferstehen zu lassen. Letztendlich ist Gautiers gesamtes Werk dominiert von der Kunst als Möglichkeit, die Vergangenheit wiederzubeleben, auferstehen zu lassen.⁵³⁰

Laut Mombert ist das „*désir rétrospectif*“ oder auch „*libido historique*“ das Transportmittel, das die Reise in vergangene Zeiten ermöglicht, sozusagen eine Zeitreisemaschine „*d'une nature beaucoup plus poétique*“.⁵³¹ Der Übergang in die fremde Zeitzone ermöglicht, über die Betrachtung der antiken Schönheit hinauszugehen, erlaubt die direkte Interaktion.⁵³² Dadurch wird eben das umgesetzt, was zur Realisierung des Ideals gefordert wird: Hier wird das antike Kunstwerk lebendig, die Protagonisten können ihre Rolle des (Kunst-)Betrachters, des Voyeurs aufgeben, stattdessen – wie Pygmalion – mit dem Kunstwerk interagieren. Es bleibt folglich nicht beim bloßen *désir*: Das Verlangen muss zunächst durch die Visualität des Kunstwerks ausgelöst werden – durch einen Fuß, eine Brust –, die Interaktion bedeutet dann allerdings ein Eintreten in die Sphäre des Kunstwerks, sodass die Protagonisten nicht in der Betrachterposition verharren.

Die Weiterführung der Betrachtung zur Interaktion ist wiederum nur möglich durch die Grenzüberschreitung zwischen Antike und Moderne, aber auch zwischen Kunst und Leben, Kunst und Natur, die wiederum durch die intermedialen Bezüge zur bildenden Kunst in der Literatur umgesetzt ist. Fantastik und Intermedialität sind die zwei Motoren, die immer wieder Grenzen überschreiten und damit zum ästhetischen Ideal führen. Der Fokus auf der temporellen Wahrnehmung durch die Zeitreise betont die Differenz zwischen Statik und Dynamik der bildenden Kunst und Literatur, spielt mit Temporalität und Entzeitlichung. Die Kunstwerke und damit die bildende Kunst imitieren plötzlich die Handlung und Dynamik einer Wirklichkeit, so wie es die Literatur tut; sie imitieren die zeitliche Modalität, die der bildenden Kunst (weitestgehend) fehlt.

⁵³⁰ Vgl. Girard, „Théophile Gautier et l'éternité de l'art“, S. 127.

⁵³¹ Mombert, „Les ornières du temps“, S. 155.

⁵³² Vgl. zum „*désir rétrospectif*“ ebd., S. 154-155.

Als eine Art indirekte Zeitreise können die Begegnungen der Protagonisten mit der Marquise T*** in *Omphale* und Angéla in *La Cafetière* gesehen werden. Die Protagonisten erfahren durch die bereits verstorbenen Frauen einen rückwirkenden Kontakt mit einer vergangenen Zeit, einer vergangenen Epoche. Der nachträglich veränderte Titel von *Omphale, ou la Tapisserie amoureuse* zu *Omphale, Une histoire rococo* (1839) rückt bereits den Fokus von dem zum Leben erwachten Kunstwerk auf die Zuwendung zur vergangenen Epoche.⁵³³ Die Räume der fantastischen Ereignisse sind außerdem in beiden Novellen im Stil der *Régence* dekoriert und beide Erzähler stellen fest: „on aurait pu se croire au temps de la Régence“ (Caf, S. 38) bzw. „Rien n’empêchait que l’on se crût au temps de la Régence“ (Omph, S. 379-380). Fast im gleichen Wortlaut bemerken sie diese zeitliche Verschiebung, vor allem die *Möglichkeit* zu dieser, die in *Omphale* durch „Rien n’empêchait“ sogar als wünschenswert angedeutet wird. Auch die Marquise erweist sich als aus einer anderen Zeit entsprungen („avec ce grasseyement mignard affecté sous la Régence par les marquises“, Omph, S. 385). Durch diese Umgebung und die mit ihr einhergehende Möglichkeit, sich in eine andere Zeit zu versetzen, den „Effekt illusionistischen Umfangenseins durch das Interieur“,⁵³⁴ gleichen die intimen Kontakte mit den Frauenfiguren einer Zeitreise in die *Régence* innerhalb des eigenen Schlafzimmers.⁵³⁵ Der Raum bzw. die Beschreibung des Raums erfüllt damit die Funktion, das Fantastische und vor allem die Negierung eines linearen Zeitablaufs zu unterstützen:

Als System stilaffiner Gegenstände, deren Ursprung zugleich der eigenen Gegenwart diachron entrückt ist, suggeriert das Interieur schon im bürgerlichen Alltag die illusionistische Wiederkehr des Vergangenen und bildet eben hierin eines der möglichen Medien des Phantastischen.⁵³⁶

Folglich werden selbst in den Novellen, in denen die Protagonisten die Lebenswirklichkeit nicht einmal im Traum verlassen, eigene Räume geschaffen, die abgetrennt von der Wirklichkeit durch ihren grenzüberschreitenden Charakter zu Vergangenheit und Toten Kunst zum Leben erwecken, die Interaktion mit lebendiger Kunst ermöglichen. In *Omphale* geschieht dies deutlich durch das Entsteigen der Marquise aus der *tapisserie*, der Übergang ist gleichzeitig einer von den Toten zu den Lebenden, von der Kunst in das Leben, von der Vergangenheit in die Gegenwart.

⁵³³ Vgl. Alain Montandon, „Omphale“, in: *Œuvres complètes I:6: Contes et Nouvelles 1*, hg. v. dems./Anne Geisler-Szmulewicz/Françoise Court-Perez/François Brunet, Paris 2017, S. 371-377, S. 371; von Hagen, „Die Frau als Kunstwerk“, S. 50. Laut Montandon fungierte „histoire roccoco [sic]“ in der ersten Erscheinung bereits als Untertitel (vgl. Montandon, „Omphale“, S. 371).

⁵³⁴ Strohmaier, „Gautiers Phantastik als Repertoire möglicher Zeiten“, S. 121.

⁵³⁵ In *La Cafetière* handelt es sich streng genommen um ein Gästezimmer, das nichtsdestotrotz für diesen Zeitraum die intime Funktion des Schlafzimmers für den Protagonisten erfüllt.

⁵³⁶ Strohmaier, „Gautiers Phantastik als Repertoire möglicher Zeiten“, S. 122. Vgl. zur Relevanz des Interieurs in Gautiers Fantastik besonders ebd., S. 121-123.

In *La Cafetière* ist diese Verwandlung mit der Musik verknüpft. Auch hier entsteigen Figuren Gemälden, Angéla verwandelt sich jedoch aus der *cafetière*. Das Ziel der zum Leben Erwachten scheint allerdings der nächtliche Ball zu sein, der ab Mitternacht stattfindet (vgl. Caf, S. 40, S. 44). Angéla kennt den Preis, den sie für das *plaisir* des Tanzes zu zahlen hat, nimmt ihn allerdings in Kauf; die Freude, diese Lebendigkeit statt der Statik mit dem Protagonisten gemeinsam zu erfahren, ist ihr scheinbar ihre Zerstörung am Ende wert (vgl. Caf, S. 43). Die kurze Lebendigkeit des Tanzes, Ausdruck der Dynamik und Flüchtigkeit des Mediums der Musik, werden der Statik, Haptik und dem zeitlichen Stillstand der bildenden Kunst (oder in ihrem Fall eher des Kunsthandwerks) bei ihrer Rückverwandlung gegenübergestellt.⁵³⁷ Die Spannung zwischen Gegenwart und Vergangenheit,⁵³⁸ die zeitliche Verschiebung und ihre Grenzüberschreitungen, wieder zwischen Tod und Leben, aber diesmal auch zwischen den Kunstformen – nicht nur bildender Kunst und Literatur, sondern auch Musik und bildender Kunst – dient also wieder der Metareflexion über Kunst, ihre Eigenschaften, das künstlerische Ideal und seine Unerreichbarkeit.

Gleichzeitig sind Musik und Tanz ebenfalls anachronisch, durch den nicht zeitgemäßen Tanzstil⁵³⁹ ebenso wie durch die Unmöglichkeit, einen gemeinsamen Rhythmus von Tanz und Musik zu finden, sowie die verzerrte Wahrnehmung der Geschwindigkeiten:

Aussi c'était pitié de voir tous les efforts de ces danseurs pour rattraper la cadence. Ils sautaient, cabriolaient, faisaient des ronds de jambe, des jetés battus et des entrechats de trois pieds de haut, tant que la sueur, leur coulant du front sur les yeux, leur emportait les mouches et le fard. Mais ils avaient beau faire, l'orchestre les devançait toujours de trois ou quatre notes.

[...]

J'étais inondé d'une joie ineffable et j'aurais toujours voulu demeurer ainsi, et, chose remarquable, quoique l'orchestre eût triplé de vitesse, nous n'avions besoin de faire aucun effort pour le suivre. (Caf, S. 42-43)

Während die aus den Gemälden entstiegene Figuren nie mit der Zeit der Musik mithalten können, sich hier immer in der Inkongruenz befinden,⁵⁴⁰ ist das tanzende Paar überraschend schnell, bleibt synchron mit dem Orchester, trotz der statischen Vorstellung Théodores in der engen Umarmung des Tanzes zu bleiben, „demeurer ainsi“. Die Musik fungiert also ebenso als Störung des normalen Ablaufs der Zeit.

Die Zeit und ihr Ablauf, der unregelmäßigen Schwankungen zu unterliegen scheint, bestimmt allerdings die gesamten Geschehnisse, ist es doch immer der Schlag der Uhr, der die

⁵³⁷ Eine ausführliche Analyse der Gegenüberstellung dieser beiden Kunstformen und ihrer Modalitäten wurde bereits im Zusammenhang mit der Opposition Leben/Tod im Unterkapitel 3.2.1 vorgenommen.

⁵³⁸ Vgl. Montandon, „La Cafetière“, S. 33.

⁵³⁹ Vgl. ebd., S. 34.

⁵⁴⁰ Vgl. ebd., S. 33.

Handlung der zum Leben erwachten Kunstobjekte steuert: Beginnend mit dem Schlag um elf Uhr abends erwachen die Ahnen des Gastgebers in ihren Gemälden, die Möbelstücke im Raum; um Mitternacht beginnt der Tanz; um ein Uhr wird der Tanz wieder unterbrochen (vgl. Caf, S. 39-40). An dieser Stelle sieht Théodore Angéla und beginnt eine Unterhaltung und wird darauf hingewiesen, dass er bis zu einer bestimmten Zeit warten muss, um mit ihr zu tanzen. Diese Zeit, nachdem er Teil der Interaktion wird, Angéla angesprochen hat, wird im Gegensatz zu den anderen nicht mehr benannt, es ist nur von einer Stellung des Zeigers die Rede „Quand l’aiguille sera là“ (Caf, S. 42) und von der „heure indiquée“ (Caf, S. 42). Wird seine Zeitwahrnehmung hier bereits diffus, verliert der Protagonist nach dem gemeinsamen Tanz mit Angéla jegliches Gefühl für Raum und Zeit:

Je n’avais plus aucune idée de l’heure ni du lieu; le monde réel n’existait plus pour moi, et tous les liens qui m’y attachent étaient rompus; mon âme, dégagée de sa prison de boue, nageait dans le vague et l’infini [...]. (Caf, S. 44)

Letztendlich ist es die Lerche, die das Ende ihrer gemeinsamen Nacht bestimmt (vgl. Caf, S. 44) und damit vielmehr ein literarisches Motiv ist, das die Trennung von Liebenden ankündigt.⁵⁴¹ Es handelt sich also nicht nur um eine Reise in die Vergangenheit, sondern in eine entzeitlichte Welt, in der die Zeit nicht mehr den gleichen Gesetzen gehorcht.

So wie das Interieur der Räume in *La Cafetière* und *Omphale* proleptisch auf die Vermengung der Epochen verweist, die Räume quasi so angepasst werden, dass die Frauen der Vergangenheit hineinreichen können, können auch in den Novellen, die eine (Zeit-)Reise der Protagonisten im engeren Sinne – das heißt eine räumliche oder zeitliche Versetzung der Protagonisten – thematisieren, Prolepsen auf eine Überlappung verschiedener Zeiten und Räume erkannt werden.

Le Pied de Momie und *Arria Marcella* nehmen ihren Beginn beide in Räumen, in denen verschiedene Zeitzonen aufeinandertreffen. Der „marchands de bric-à-brac“ verkauft ein Sammelsurium an Gegenständen aus unterschiedlichsten Epochen, die im Gegensatz zu der Ausstellung eines Museums nicht sorgfältig und meistens chronologisch und klar einer Epoche zugewiesen angeordnet sind, sondern quasi als verschiedene Zeitebenen in einem Raum kollidieren (PM, S. 171-172).⁵⁴²

⁵⁴¹ Vgl. Caf, S. 44, Anm. 18.

⁵⁴² Vgl. Strohmaier, „Gautiers Phantastik als Repertoire möglicher Zeiten“, S. 116-118. David-Weill deutet das Geschäft als Zeichen der Unordnung der Gegenwart, der die Vergangenheit als „retour à l’ordre, à l’harmonie, à l’immobilité stable“ gegenübergestellt wird (David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 96). Allerdings übersieht sie in diesem Fall die Entzeitlichung, die Entfernung von der Gegenwart, die der Händler bereits darstellt, am deutlichsten durch den Hinweis des Erzählers: „Vous en parlez comme si vous étiez son contemporain [du Pharaon, Anm. d. Verf.]“ (PM, S. 176) und die Bestätigung des Fußes: „le vieux marchand savait bien ce qu’il faisait, il vous en veut toujours d’avoir refusé de l’épouser“ (PM, S. 180). Sie erkennt nicht sein Potential als

In *Arria Marcella* wird diese Illusion der sich vermengenden Zeitebenen durch die Stadt selbst ausgelöst. Der Bahnhof als Symbol der Moderne bildet gleich zu Beginn bei der Ankunft in Pompeij eine „mélange d’antique et de moderne“ (AM, S. 542). Den Besuch der Stadt selbst bezeichnet Octavien als „brusque saut de dix-neuf siècles en arrière“, da die temporale Schlucht zwischen Antike und Moderne hier zu schwinden scheint: „deux pas vous mènent de la vie antique à la vie moderne, et du christianisme au paganisme“ (AM, S. 543).⁵⁴³ Octavien ist sich immer wieder bewusst, dass er sich in einem Raum befindet, der in eine andere Zeit gehört. Die Besichtigung der Ruinen beschreibt er als „entrer ainsi dans la vie antique“ und auch das Eintreten in die Vergangenheit ist an dieser Stelle bereits materiell, durch die Gegenüberstellung von modernem und antikem Schuhwerk: „de fouler avec des bottes vernies des marbres usés par les sandales et les cothurnes des contemporains d’Auguste et de Tibère“ (AM, S. 550). Sein *désir rétrospectif* für Arria verstärkt diese Eindrücke wiederum vor allem auf der emotionalen Ebene: „cette catastrophe, effacée par vingt siècles d’oubli, le touchait comme un malheur tout récent“ (AM, S. 553). Die zweitausend Jahre, die zwischen seinem und Arrias Leben liegen, verkürzen sich in seiner Wahrnehmung, als er den Ort ihres Todes sieht.

Folglich beginnt die Überlappung der verschiedenen zeitlichen Ebenen, die im Laufe der Novelle noch explizit thematisiert wird, als Vorahnung schon bei der ersten Besichtigung. Bevor Octavien in das antike Pompeij eintaucht, hat er bereits die Vorstellung von „ondulations des siècles“⁵⁴⁴:

[I]l aurait voulu que les ondulations des siècles apportassent jusqu’à lui une de ces sublimes personnifications des désirs et des rêves humains, dont la forme, invisible pour les yeux vulgaires, subsiste toujours dans l’espace et le temps. (AM, S. 559)

Die Nachwirkungen der Vergangenheit werden hier eingeschränkt als „invisible pour les yeux vulgaires“, was wiederum impliziert, dass nur der ungewöhnliche, besondere Blick sie wahrnehmen kann. Die Betonung der eingehenden Betrachtung des Brustabdrucks Arrias gleich zu Beginn der Novelle, seines „œil exercé d’un artiste“ (S. 539), legt die Vermutung

„Ort einer chaotischen Simultanpräsenz einander ausschließender Zeiten“, und dass „[g]erade die solchermaßen bewirkte Destabilisierung der progressiv-substitutiven Zeitvorstellung [...] nun aber als Katalysator phantastischer Imagination [wirkt].“ (Strohmaier, „Gautiers Phantastik als Repertoire möglicher Zeiten“, S. 116). Diese Lesart ist vermutlich auf ihren starken Fokus auf der Evasionsfunktion von Gautiers Literatur zurückzuführen. Sie erkennt allerdings auch an, dass „[l]e bonheur parfait est toujours ressenti hors du temps, hors du mouvement.“ (David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 95).

⁵⁴³ Vgl. zu den unterschiedlichen Zeitregimes in *Arria Marcella* Wörsdörfer, „Im Widerstreit der Zeitregimes“, S. 349-355.

⁵⁴⁴ An dieser Stelle wird in der Forschungsliteratur immer wieder auf die intertextuelle Verbindung zu Goethes *Faust* verwiesen (vgl. bspw. Chambers, „Gautier et le complexe de Pygmalion“, S. 641-642; Girard, „Théophile Gautier et l’éternité de l’art“, S. 115-116 und v.a. Georges Poulet, „Théophile Gautier et le Second Faust“, in: *Revue de Littérature comparée* 22 (1948), S. 67-83, später weiterentwickelt in *Études sur le temps humain*, Paris 1949, S. 278-307).

nahe, dass der künstlerische Blick – dem, wie in Kapitel 3.1.1 bereits deutlich gemacht werden konnte, eine besondere Relevanz zukommt – eben diesen besonderen Blick konstituiert.⁵⁴⁵

Dieser Glaube Octaviens, dass die Überlagerungen verschiedener Epochen, die Zeitreise möglich ist, für diejenigen, die den offenen künstlerischen Blick und ein *désir rétrospectif* aufweisen, wird durch seine Erfahrungen mit Arria bestätigt. Laut ihrer Erklärung, ist es seine Liebe, die sie am Leben erhält und die Überbrückung der Zeiten ermöglichen konnte (vgl. AM, S. 576). Doch sein *désir* für Arria ist gleichzeitig das für Schönheit und Kunst; der ästhetische Blick ermöglicht diese Zeitreise. Dahinter verbirgt sich die Anschauung – die Gautier implizit durch seinen Erzähler auch vertritt –, dass sich nichts in der Vergangenheit komplett auflöst und alles seine Spuren hinterlässt.⁵⁴⁶

En effet, rien ne meurt, tout existe toujours; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois. Toute action, toute parole, toute forme, toute pensée tombée dans l'océan universel des choses y produit des cercles qui vont s'élargissant jusqu'aux confins de l'éternité. La figuration matérielle ne disparaît que pour les regards vulgaires, et les spectres qui s'en détachent peuplent l'infini. (AM, S. 576-577)

Wieder wird auf die „regards vulgaires“ verwiesen. Der Austritt aus dem Banalen, die Öffnung zu Schönheit, Kunst und Ästhetik, ermöglicht es Gautiers Protagonisten, die Nachwirkungen der Vergangenheit zu erspüren, mit ihnen sogar zu interagieren. Der „océan universel des choses“ scheint hierbei eben jene entzeitlichten Räume zu beschreiben, in denen sie die Toten, die Figuren der Vergangenheit treffen:

An die Stelle einer nichtenden, Gewesenes immer neu mit Gewesenem überlagernden Zeit tritt ein stehendes Jetzt, in dem alles Vergangene zur wechselseitigen Gegenwart wird. In dieser Panpräsenz scheint Octaviens „idéal rétrospectif“ nunmehr seine Erfüllung gefunden zu haben.⁵⁴⁷

Dieser Raum der „Panpräsenz“ wird wie schon zuvor proleptisch durch den Verkaufsraum des *bric-à-brac* und die Ruinen Pompeijs entzeitlicht, das heißt, er entzieht sich einer zeitlichen Zuordnung, verfolgt keine Chronologie und eröffnet eine „idée de la réversibilité“.⁵⁴⁸ In *Le Pied de momie* lassen sich die immerwährenden Nachwirkungen der Vergangenheit in der Anwesenheit der längst verstorbenen ägyptischen Pharaonen ablesen. Sie befinden sich in einem antik-ägyptischen Höhlensystem, sodass die überdauernden Bauwerke als reales Element den ebenso überdauernden Pharaonen zugeordnet werden. Die Ewigkeit beider Komponenten wird betont: „les murs, couverts de panneaux d'hiéroglyphes et de processions

⁵⁴⁵ Elena Anastasaki setzt außerdem die „yeux vulgaires“ mit der Fantastik in Verbindung: „Le lecteur est alors confronté à un dilemme: se compter parmi les ‚esprits passionnés et puissants‘ et accepter la possibilité du fantastique ou faire partie des communs et des vulgaires qui ne peuvent pas le voir et, par conséquent, le raillent.“ (Anastasaki, „Les fonctions du rêve“, S. 315).

⁵⁴⁶ Vgl. ebd.

⁵⁴⁷ Strohmaier, „Gautiers Phantastik als Repertoire möglicher Zeiten“, S. 126, vgl. außerdem zum Hinterfragen des linearen Zeitsystems in *Arria Marcella* ebd., S. 125-126.

⁵⁴⁸ Girard, „Théophile Gautier et l'éternité de l'art“, S. 122.

allégoriques, avaient dû occuper des milliers de bras pendant des milliers d'années“ (PM, S. 181) und „interminables légendes de granit que les morts avaient seuls le temps de lire pendant l'éternité“ (PM, S. 182). So wie die Bauwerke und Kultur die Jahrtausende überstanden haben, tun es auch die Menschen, die sich in dieser verewigt haben oder vielmehr haben verewigen lassen. Die Ausmaße des Raums gleichen denen seiner zeitlichen Dimension:

Enfin, nous débouchâmes dans une salle si vaste, si énorme, si démesurée, que l'on ne pouvait en apercevoir les bornes; à perte de vue s'étendaient des files de colonnes monstrueuses entre lesquelles tremblotaient de livides étoiles de lumière jaune: ces points brillants révélaient des profondeurs incalculables. (PM, S. 182)

Der Raum übernimmt den unmessbaren Umfang der Zeit, ein Raum groß genug, um alles, was jemals war, aufzufangen.⁵⁴⁹ Die Lichter, „livides étoiles“, gleichen den unwirklichen Frauen, denen Gautiers Protagonisten begegnen: blass, nicht ganz anwesend, lassen sie nur eine Ahnung auf die Wogen im „océan universel“ zu.

Das Gefühl der Entzeitlichung stellt sich hier folglich über die unglaublichen Dimensionen dar, die „[t]oute action, toute parole, toute forme, toute pensée“ (AM, S. 576) umfassen können. In *Arria Marcella* zeigt sich das Motiv dagegen vielmehr in einer anachronistischen Überlappung verschiedener Zeiten. Dies zeigt sich in Kleinigkeiten, wie der Wahrnehmung der Tageszeit beim Übertritt in das antike Pompeij als Oxymoron „jour nocturne“ (AM, S. 560)⁵⁵⁰ oder der Gleichzeitigkeit verschiedener Jahreszeiten, ausgedrückt dadurch, dass bei Arria Früchte serviert werden, die in der Natur nicht gleichzeitig reif sind (vgl. AM, S. 575). Der entzeitlichte Raum ermöglicht hier mit dieser Überlappung einen kleinen Triumph über den ‚natürlichen‘ linearen Ablauf der Zeit – und damit über die Natur, wenn man diesen Verweis wieder auf den Konflikt zwischen Natur und Kunst bezieht.

Ein weiterer Konflikt findet sich in *Arria Marcella* weiter ausgeprägt: zwischen Moderne und Antike. Die Zuordnung von ‚modern‘ wird aufgehoben, wenn sich die erste Bekanntschaft Octaviens in Pompeji auf lateinisch mit ihm unterhält, durch „cette langue morte dans une bouche vivante“, und ihm als Alternative das für Octavien noch weniger verständliche Altgriechisch anbietet (AM, S. 566). Die Wahrnehmung des Christentums als „secte, toute récente“ fungiert auf die gleiche Art und Weise (AM, S. 378). Sein Vergleich des Pariser Theaters mit dem, das er in Pompeij erlebt, führt ihn zu dem Schluss, „que la civilisation n'avait pas beaucoup marché“ (PM, S. 569). Der Fortschritt der ‚Zivilisation‘ und Moderne wird hier also in Frage gestellt, neu und alt, Tradition und Fortschritt, Antike und Moderne werden neu

⁵⁴⁹ Hamrick sieht die beschriebene Größe, *la grandeur*, in *Une Nuit de Cléopâtre* als Opposition zur „petitesse du monde bourgeois“ (Cassandra Hamrick, „L'image de Cléopâtre dans *Une Nuit de Cléopâtre*“, in: *BSTG* 28 (2006), S. 85-100, S. 91). Gleichzeitig wird auch hier intermedial auf die bildende Kunst verwiesen, auf John Martin, „le grand peintre des énormités disparues“ (NdC, S. 46, vgl. Hamrick, „L'image de Cléopâtre“, S. 90).

⁵⁵⁰ Vgl. Wörsdörfer, „Im Widerstreit der Zeitregimes“, S. 351.

konnotiert.⁵⁵¹ Die positive Besetzung von Fortschritt und der modernen Gesellschaft, die der Protagonist mit seinem *désir rétrospectif* bereits nicht zu teilen scheint, wird durch seine Erfahrungen in der Antike negiert.

Auch die Liebe, die für den zeitlichen Ablauf in Gautiers Novellen eine so große Rolle spielt, erfährt eine Entzeitlichung: „il sentit s'évanouir comme des ombres légères les souvenirs de toutes les femmes qu'il avait cru aimer, et son âme redevenir vierge de toute émotion antérieure. Le passé disparut.“ (AM, S. 571). Er vergisst also nicht nur über die neue, ideale Frau alle vergangenen. Stattdessen löst sich gleichzeitig mit dieser (vermeintlichen) früheren Liebe die Vergangenheit auf, die Zeit scheint für seine Seele, die wieder ‚jungfräulich‘ wird, zurückgedreht.

Während die körperliche Beziehung zwischen Arria und Octavien wiederum als eine Art Höhepunkt der Zusammenführung von Moderne und Antike gesehen werden kann, geht ihr doch die Umwandlung Octaviens zum antiken Bürger voraus: Das traditionelle Bad und die Kleidung, die Arria ihm anlegen lässt, verweisen zunächst zumindest auf eine Hinwendung zur Antike des ‚modernen‘ Parisers. Auch in *Le Pied de momie* und *La Cafetière* scheint die äußerliche Verwandlung, die Zuwendung zur Vergangenheit der Protagonisten Voraussetzung für ihre Zeitreise zu sein. Nicht nur die sie umgebenden Räume weisen Vergangenheit und zeitliche Überlappung auf, sondern auch der Erzähler von *Le Pied de Momie* kleidet sich – in diesem Fall allerdings mit stark ironischem Unterton – so „pharaonesque“ wie möglich; Théodore erwacht nach seiner Nacht mit Angéla in *La Cafetière* in der Kleidung des Großvaters seines Gastgebers (vgl. PM, S. 181; Caf, S. 45). Auch die Protagonisten passen sich folglich an, an die Gleichzeitigkeit der Welten, in die sie mit ihren Geliebten entschwinden.⁵⁵²

Zuordnungen, scharfe Trennungen und Linearität werden also ersetzt durch Überlappungen, Umkehrungen und Vermengung der Zeiten. Die Novellen weisen eine Permeabilität der Zeit auf, zwischen Jetzt und Vergangenheit, welche die Protagonisten mit Hilfe der weiblichen Figuren in eine entzeitlichte Sphäre der lebenden Toten durchschreiten.⁵⁵³ Ausgelöst durch den Kontakt zu einem ästhetischen Ideal ist es das *désir rétrospectif* nach einem in der Lebenswelt der Protagonisten unmöglichen Ideal, das die Überführung ermöglicht.

⁵⁵¹ Vgl. Roloff, „Theater, Theatralität, Traum“, S. 161, der die humoristische Ironie der Gesprächsszene betont.

⁵⁵² Vgl. zur Kleidung als Mittel der Zeitreise Robert Baudry, „Gautier voyageur ... du temps“, in: *BSTG* 15:2 (1993), S. 481-496, insbesondere S. 485. Zur Relevanz von Kleidung für Identität und Täuschung sowie die gleichzeitige Enthüllung der Wahrheit durch Nacktheit vgl. Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 189-190 und David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 38, S. 63.

⁵⁵³ Sarah Mombert schreibt über Zeitreiseromane im Allgemeinen: „le sous-genre du voyage dans le temps rend perméables les frontières entre les sphère temporelles de la narration et de la fable.“ („Les ornières du temps“, S. 150).

Le Pied de Momie betont die Gegenüberstellung von Vergänglichkeit und Ewigkeit, symbolisiert durch die Flüchtigkeit der Moderne und die Ewigkeit der Antike. Der direkten und harten Gegenüberstellung durch die Reise von Paris nach Ägypten in dieser Novelle wird der fließende Übergang wie der eines Dioramas in *Arria Marcella* entgegengesetzt (vgl. AM, S. 563). Statt der Unendlichkeit der Ewigkeit wird hier die Gleichzeitigkeit, die Vermengung betont. Die sonst so relevanten Konnotationen von ‚antik‘ und ‚modern‘ verlieren ihre Kraft, während gleichzeitig die Konkurrenz von Christentum und Ästhetik thematisiert wird.

Die Entzeitlichung der spatio-temporellen Reisen in Gautiers Novellen löst folglich Grenzen auf, die dem künstlerischen Ideal im Weg stehen: Die zwischen Antike und Moderne, sowie zwischen tot und lebendig. In diesen fantastischen Räumen ohne Grenzen ist das Ideal möglich, für alle, die den künstlerischen, nicht gewöhnlichen Blick haben. Wie für das Genre der Zeitreiserothane typisch, sind auch Gautiers Novellen eine Betrachtung und Kritik seiner Gegenwart aus der Vergangenheit heraus.⁵⁵⁴ Mombert fasst diese Eigenschaft des Genres zusammen:

Comme le récit utopique, la fiction met en place la confrontation d'un monde possible au monde réel pour porter un jugement sur le temps présent. Le voyage concret du personnage dans les profondeurs de l'histoire a pour effet d'inverser les points de vue et de proposer une relecture non pas du passé ou de l'enchaînement des faits, mais bien du présent dont provient le héros.⁵⁵⁵

Die „monde possible“ der antiken Ästhetik, in der Vergangenheit und Gegenwart aufeinandertreffen, in der der Künstler selbst mit vergangenen Musen interagieren kann, wird der enttäuschenden „monde réel“ der Protagonisten entgegengestellt, in der sie ihr Ideal verlieren. Das Ideal existiert nur in der erweiterten Wahrnehmung der Träume und entzeitlichten Räume derjenigen, die offen sind für die sie umgebende Ästhetik.

3.3.2. Reise durch den Raum: *L'exotisme de l'espace*

So wie separate Kunsträume, Träume und Zeitreise/Entzeitlichung einen Raum bieten, in dem künstlerische Imagination sich frei entfalten kann, fungiert bei Gautier ein *ailleurs spatial*, häufig der Orient, als imaginativer Raum, der – den Klischees entsprechend – als Kulisse dient für ein Leben für Schönheit, schöne Frauen und Luxus. Im Folgenden soll ausgeführt werden, wie der Eindruck von Fremdheit und Distanz etabliert wird, um einen von der außerliterarischen Welt losgelösten Kunstraum im ‚Orient‘ zu schaffen. Daran schließt sich die Frage an, in

⁵⁵⁴ Vgl. ebd., S. 149, S. 157.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 157.

welcher Weise die als exotisch markierten Frauenfiguren in diesem Kunstraum die gleichen Funktionen erfüllen, wie die weiteren Frauenfiguren, und welche Differenzen bestehen.

Der Begriff ‚Orient‘ begreift hierbei stets eine Abgrenzung, eine Einteilung als das Eigene und das Fremde, die einen unspezifischen und variablen Raum nach einer nur vermeintlich homogenen Kultur umfasst. Gleichzeitig bedeutet dies einen Diskurs, „durch den sich Europa seiner politischen, sozialen, militärischen, wissenschaftlichen und kulturellen Überlegenheit über den Orient versichert“. ⁵⁵⁶ Gautiers Verwendung orientalischer Klischees wie Despotismus, aber auch damit verknüpftem Luxus, Verhüllung und Schönheit, dienen ebenso wie die Kunsträume zuvor dem Austesten ästhetischer Ideen. Trotz der Inszenierung des ‚Anderen‘ werden Bezüge zur zeitgenössischen Lebensrealität Gautiers hergestellt. ⁵⁵⁷

Gautier zeigt in seinen Novellen ein besonderes Interesse an Ägypten (*Une Nuit de Cléopâtre*, *Le Pied de Momie*, *La Mille et deuxième nuit*), zwei davon beziehen sich wiederum auf die altägyptische Pharaonenkultur, wodurch die räumliche Verschiebung mit der zeitlichen kombiniert ist. Napoleons *Campagne d'Égypte* dauerte zwar nur von 1798-1801, doch die Entdeckung des Steins von Rosette im Zuge der Expedition und die darauffolgende Entschlüsselung der Hieroglyphen, ebenso wie die Entwicklung des Orientalismus ⁵⁵⁸ als

⁵⁵⁶ Michael Bernsen/Martin Neumann, „Einleitung“, in: *Die französische Literatur des 19. Jahrhunderts und der Orientalismus*, hg. v. dens., Tübingen 2006, S. 1-5, S. 1. Bernsen und Neumann beziehen sich hier auf Edward Saïds *Orientalism* (London 1978). Vgl. Klinkenberg, *Das Orientbild*, S. 17. Zum Wandel der Bedeutung des Begriffs ‚Orient‘ vgl. ebd., S. 18-20.

⁵⁵⁷ Vgl. Meter, „Ästhetisierte Alterität“, S. 117-118. Die kritische Betrachtung des vom Okzident geschaffenen Bildes seines Gegenstücks, des Orients, wird vor allem durch Said eingeleitet und weiterentwickelt in den *Postcolonial Studies*. Die umfangreiche Kritik, die an Saïds trotz allem kanonischen Werk geübt wurde, wird von Wael B. Hallaq zusammengefasst (vgl. *Restating Orientalism: A Critique of Modern Knowledge*, New York Chichester/West Sussex 2018, S. 7; vgl. ebenso Klinkenberg, *Das Orientbild*, S. 23-24). Postkoloniale Literaturkritik wird hier verstanden als „[i]m weitesten Sinne [...] eine kontextbewusste Literaturanalyse, die untersucht, wie Literatur mit den ihr eigenen Darstellungsverfahren zur Konstruktion, Reflexion und gegebenenfalls Transformation kultureller Wahrnehmungsmuster und ihnen eingelassener Werthierarchien beiträgt.“ (Birgit Neumann, „Methoden postkolonialer Literaturkritik und anderer ideologiekritischer Ansätze“, in: *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*, hg. v. Vera Nünning/Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar 2010, S. 271-292, S. 272-273). Obwohl Gautiers Novellen sich sicherlich für eine Analyse aus postkolonialer Perspektive anbieten, muss dieser Aspekt in der vorliegenden Arbeit aufgrund der anders ausgerichteten Fragestellung vernachlässigt werden. Da die Analyse allerdings Gautiers Frauenfiguren in den Fokus nimmt, soll im Sinne der Intersektionalität (als „die wechselseitige Durchdringung von Kategorien sozialer Ungleichheit.“ Beatrice Michaelis, „Intersektionalität“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart 2013, S. 348) die Zuordnung der Figuren dieser Novellen als exotisch in die Überlegungen mit einbezogen werden. Dadurch ist an dieser Stelle nicht länger nur die performative Konstruktion der Frauenfiguren als Kunstwerke und ihre damit einhergehende Funktion von Interesse, sondern auch die möglichen Abweichungen in der Konstruktion exotischer Figuren von der europäischer Frauenfiguren. Bisher greifen im Besonderen zwei Ausgaben des *Bulletin de la Société Théophile Gautier* die Thematik des Orients auf (*L'Orient de Théophile Gautier* 12 (1990), 2 Bände), die eine ästhetische Perspektive favorisieren. Allerdings erscheint in Band 1 auch Claudine Lacostes Beitrag, „La femme orientale vue et rêvée par le poète“ (in: *BSTG* 12:1 (1990), S. 11-21). Auch Slaheddine Chaouachi, der sich mit Gautiers orientalischen Novellen beschäftigt, widmet seine Monographie dem *merveilleux* und damit einem ästhetischen Aspekt (*Les sensations orientales et le merveilleux dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Tunis 2005). Eine explizit postkoloniale Herangehensweise findet sich kaum, in Ansätzen aber in der Dissertation *Mapping Postcolonial Historicities in Francophone Fiction: Gautier, Maupassant, Gide, Diderot, Djbar, Aïssat* (2002, Northwestern University Illinois) von Adrian V. Fielder.

⁵⁵⁸ Der Begriff ‚Orientalismus‘ hat seit diesen Anfängen als Bezeichnung für die wissenschaftliche und besonders philologische Beschäftigung mit variierenden Gebieten, die dem Orient zugeordnet werden, eine Ambiguität erfahren (vgl. Klinkenberg, *Das Orientbild*, S. 21). Zum einen wird der Begriff ebenso auf einen Stil in (vor allem bildender) Kunst verwendet, der den Orient als Motiv bevorzugt, zum anderen erfährt er mit Saïds

wissenschaftliches Gebiet förderten auch die kulturelle Hinwendung zum Orient⁵⁵⁹ als „undifferenzierten geographischen Bereich, der sich von Nordafrika bis zum fernen Osten erstrecken kann und primär einen diffusen ‚espace pour les sensations‘ darstellt.“⁵⁶⁰ Besonders großen und vor allem lang anhaltenden Einfluss auf die Verwendung des Motivs in der Literatur hatte zweifelsfrei Antoine Gallands Übersetzung *Les Mille et une nuits* (1704-1717).⁵⁶¹ So widmet sich auch Gautier Ägypten, obwohl er erst Jahre später, 1869, selbst dorthin reist. Mit *La Mille et deuxième nuit* nimmt er explizit Bezug auf Galland. Das Wissen, auf dem seine Novellen beruhen, erlangt er folglich aus dem wissenschaftlichen Diskurs ebenso wie aus künstlerischen Darstellungen.⁵⁶²

Die Sichtweise auf den Orient ist häufig verzerrt, „der Orient als begriffliche Einheit und Gegenbild zum Okzident lediglich ein Konstrukt der westlichen Perzeption“.⁵⁶³ Im 19. Jahrhundert trägt zu dieser Konstruktion weiterhin Galland bei, mit dem „fortwirkenden Bild des märchenhaft-exotischen Orients“.⁵⁶⁴ Ebenso übt besonders die Popularität orientalischer Motive in der Malerei Einfluss auf deren literarische Darstellung aus.⁵⁶⁵ Die Konstruktion eines imaginierten Orients fällt im speziellen Fall Gautiers allerdings in eine Reihe mit den anderen Kunsträumen, in denen er künstlerische Fantasien und Ideale ausleben kann. Laut Meter macht eben dies die Sonderstellung Gautiers innerhalb der orientalistischen Literatur aus:

Im Rahmen des Orientalismus in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts nimmt Théophile Gautier in signifikanter Weise eine Sonderstellung ein. Dies liegt zum einen an einem ästhetischen Ideal, das seine vielfältigen Interessen umspannt und kaum auf sektorielle Besonderheiten der Beschäftigungsgegenstände Rücksicht nimmt.⁵⁶⁶

Sein Umgang mit dem Orient als literarisches Motiv ist vor allem von Ästhetisierung geprägt und lässt dadurch eine erhebliche Verfremdung vermuten⁵⁶⁷ – wie von Gautier zu erwarten –

weitrezipierten Werk *Orientalism* eine neue negative Konnotation, da Orientalismus von Said nicht mehr als neutrale wissenschaftliche Beschäftigung, sondern als „Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient“ aufgefasst wird (Edward W. Said, *Orientalism*, London u.a. 2003, S. 3; vgl. Geoffrey P. Nash, „Introduction“, in: *Orientalism and Literature*, hg. v. dems., Cambridge 2019, S. 1-32, S. 1; Hallaq, *Restating Orientalism*, S. 1).

⁵⁵⁹ vgl. Claude Liauzu (Hrsg.), *Dictionnaire de la colonisation française*, Paris 2007, S. 29; für eine Zusammenfassung des französischen Kolonialismus vgl. ebd., S. 28-61.

⁵⁶⁰ Meter, „Ästhetisierte Alterität“, S. 113, Anm. 1.

⁵⁶¹ Saidi-d’Outreligne ordnet *La Mille et Deuxième Nuit* bspw. ein: „dans la mouvance orientale qui a commencé avec la traduction de Galland publiée entre [sic] 1704 et 1717.“ (Saidi-d’Outreligne, „Les pérégrinations initiatiques“, S. 324).

⁵⁶² vgl. Meter, „Ästhetisierte Alterität“, S. 113.

⁵⁶³ Klinkenberg, *Das Orientbild*, S. 18.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 17.

⁵⁶⁵ David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 12.

⁵⁶⁶ Meter, „Ästhetisierte Alterität“, S. 113.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 115: „Es scheint, als sei Gautier weniger daran gelegen, den Existenzformen und Interaktionsweisen einer archaischen Gesellschaft literarisch nachzuspüren als vielmehr das historische Objekt seines Interesses ästhetisch zu beherrschen, ihm das Signum eines Schönheitsideals zu verleihen, das Ausfluss seiner eigenen Persönlichkeitsstruktur ist und mithin die altägyptische Zivilisation in höherem Maße zu verfremden geeignet sein dürfte als dies notwendigerweise in jedweder Fiktion der Fall sein muss, deren Konstruktionselemente von einer eher begrenzten Basis an historische zugänglichem Wissen geprägt sind.“

und verweist ebenfalls immer wieder in metareflexiver Weise auf aktuelle Fragen der Kunst – wie die folgenden Analysen zeigen werden.

Die bereits erwähnten behandelten Novellen thematisieren in unterschiedlichem Ausmaß Ägypten als fremden Raum, in *Une Nuit de Cléopâtre* spielt die gesamte Handlung im Ägypten Cléopâtres, in *Le Pied de Momie* reist der Protagonist mit Hermonthis in ein entzeitlichtes ägyptisches Totenreich, in *La Mille et deuxième nuit* findet die intradiegetische Handlung in Kairo statt, auf der extradiegetischen Ebene verweisen die Figuren Scheherazade und Dinarzarde etwas unbestimmter auf den orientalischen Raum. Die Fremdheit und Distanz, die durch den orientalischen Raum als das ‚Andere‘ etabliert wird, wird in allen Novellen durch weitere Mittel verstärkt. Zum einen geschieht das durch die Etablierung einer zeitlichen Distanz, wie bereits angedeutet durch die historische Situierung von *Une Nuit de Cléopâtre* ebenso wie die Zeitreise und damit zusammenhängende Entzeitlichung in *Le Pied de Momie*. Das Gefühl der Fremdheit wird in *Une Nuit de Cléopâtre* weiterhin betont, indem der heterodiegetische Erzähler erkennen lässt, dass er sich ebenfalls im gleichen zeitlichen und kulturellen Abstand zu den Ereignissen befindet wie seine Leser*innen, und zusätzlich Cléopâtres eigene Fremdheit zur von ihr regierten Kultur thematisiert wird (vgl. NdC, S. 13, S. 16, S. 19-23, S. 32). Gosselin-Schick beschreibt die Wirkung dieser Duplizität und setzt Exotismus mit dem Akt des Schreibens gleich: „L’écrivain souligne dès la première phrase la distance qui sépare son écriture du sujet, et il établit la duplicité de temps et de lieu comme point de départ. L’exotisme et l’écriture se reflètent dans cette duplicité qui n’est pas fausse parce qu’elle avoue sa différence.“⁵⁶⁸ Die Duplizität von Zeit und Ort verstärkt die Differenz und Fremdheit, den Exotismus, die Konstruiertheit erlaubt wiederum dem Exotismus und der Fiktion in ihm kreative Freiheit.

In *La Mille et deuxième nuit* wird die Verflechtung verschiedener Zeiten komplexer, ebenso wie die Verflechtung des Eigenen und des Anderen. Schon bevor der auto- und extradiegetische Erzähler seinen Besuch empfängt wird ein orientalisches Auftreten des Franzosen suggeriert: „je faisais danser au bout de mon pied une large babouche marocaine d’un jaune oriental et d’une forme bizarre; mon chat était couché sur ma manche, comme celui du prophète Mahomet“ (MDN, S. 225). Durch den Eintritt in den französischen „logis de poète“ (MDN, S. 226) der noch bevor ihre Identität bekannt ist als orientalistisch markierten Frauen („à la mode orientale“, „beauté régulière de la race turque“, „beaux yeux orientaux“, MDN, S. 228-229) lässt er die oppositionelle Konstruktion Orient/Okzident miteinander verschmelzen.⁵⁶⁹ Stead

⁵⁶⁸ Constance Gosselin-Schick, „Le fantastique d’*Une Nuit de Cléopâtre*“, in: *BSTG* 28 (2006), S. 69-83, S. 70.

⁵⁶⁹ Wird die orientalistische Verkleidung in *Le Pied de Momie* mit stark ironischem Unterton beschrieben (PM, S. 181), scheint sie hier Teil des meditativen Zustands zu sein, in den sich der Erzähler versetzt: „j’étais enfoncé

beschreibt in ihrer Einleitung zur Novelle, wie diese Verknüpfung von Orient und Okzident ebenso auf die metareflexive Ebene übertragen werden kann:

Ce qui est en jeu est une subtile tractation entre deux filiations narratives, l'une orientale, l'autre occidentale. Gautier s'y prend donc tout autrement: il actualise personnages et circonstances; il encourage la réception critique des *Nuits* par le biais de Schéhérazade elle-même; il confronte la fiction moderne aux *Mille et Une Nuits*; il spéculé sur le merveilleux et le fantastique.⁵⁷⁰

Gautier thematisiert damit verschiedene erzählerische Traditionen, wägt sie gegeneinander ab und verbindet sie miteinander. Durch den Einsatz des Dieners als Übersetzer imitiert er gleichzeitig die Übersetzung durch Galland, quasi die Transferleistung der einen Kultur in die andere. Scheherazade wirft „cet imbécile de Galland“ vor, sich in seinem Werk geirrt zu haben (MDN, S. 231). Die Betonung der schlechten Sprachkenntnisse des Dieners sowie die Erwähnung der „différentes grimaces dudit Francesco“ sind nicht nur Teil des rassistischen Humors an dieser Stelle, sondern etablieren gleichzeitig eine ähnliche Inkompetenz wie sie scheinbar Galland aufweist (MDN, S. 230, vgl. S. 227). Am Ende wird diese Übersetzungssituation nochmals explizit in Erinnerung gerufen: „Telle est en substance l'histoire que je dictai à Scheherazade par l'entremise de Francesco.“ (MDN, S. 252). Dass die Erzählung am Ende scheinbar nicht ausreicht, Scheherazade zu retten, kann durch diese Betonung ebenso als Hinweis auf mangelhafte Übersetzungsleistung gelesen werden. Die Verbindung der Kulturen wird dennoch durch den Transfer kultureller Güter, Kleidung und schließlich Personen in die französische Lebenswelt thematisiert.

Die dadurch entstandene Unschärfe der Trennung Orient/Okzident spiegelt sich in der Vermischung der Zeitebenen, die wie in so vielen anderen Novellen auch hier die fantastischen und wunderbaren (*merveilleux*) Vorkommnisse begleitet. Das Aufeinandertreffen verschiedener zeitlicher und kultureller Ebenen wird in der Diegese fortgeführt: in der Extradiegese mit der anachronischen Begegnung der beiden Figuren eines historischen Texts mit einem zeitgenössischen Autor ebenso wie in der Erzählung, bestimmt für eben jene historische Sammlung, aber sowohl mit Hinweisen auf das mittelalterliche als auch moderne Kairo. Außerdem fließen sowohl persische als auch türkische Einflüsse in die intradiegetische Handlung ein, die Beschreibung der Kleidung Scheherazades verweist wiederum auf eine Einordnung in das 19. Jahrhundert – obwohl sie als literarische Figur weitaus früher eingeordnet werden müsste.⁵⁷¹ Es lässt sich also eine intrikate Verflechtung verschiedener

bien avant sous les ondes insondables de cette mer d'anéantissement où tant de rêveurs orientaux ont laissé leur raison“ (MDN, S. 226).

⁵⁷⁰ Stead, „La Mille et Deuxième Nuit“, S. 214; vgl. Stead, „La nouvelle Schéhérazade“, S. 90.

⁵⁷¹ Stead, „La Mille et Deuxième Nuit“, S. 222-223; MDN, S. 228, Anm. 88.

zeitlicher Ebenen erkennen, die wiederum an *Omphale* und die Verknüpfungen des Rococo, der Antike und des 19. Jahrhunderts denken lässt.⁵⁷²

Die Entzeitlichung und der Traum, die in den anderen Novellen eben durch die Fantastik, üblicherweise in Form der Frauenfiguren, erst herbeigeführt werden, werden in *La Mille et deuxième nuit* durch den Erzähler selbst künstlich hergestellt. Er erreicht einen traumhaften Zustand, durch die bewusst gedankenlose Betrachtung von Skizzen und Zeichnungen: „Mes regards distraits, déjà noyés par cette délicieuse *somnolence* qui suit la suspension *volontaire* de la pensée“ (MDN, S. 225, [Herv. d. Verf.]). Selbst die Loslösung aller Gedanken ist hier willentlich herbeigeführt, sodass er in einen (scheinbar orientalischen) schwerelosen Zustand außerhalb der Realität verfällt: „le sentiment de la vie réelle m’abandonnait peu à peu, et j’étais enfoncé bien avant sous les ondes insondables de cette *mer d’anéantissement* où tant de rêveurs orientaux ont laissé leur raison“ (MDN, S. 226, [Herv. i. Orig.]). Als letztes hält der Protagonist quasi die Zeit an, indem er das Pendel seiner Uhr stoppt, „ce battement de pouls de l’éternité“ (MDN, S. 226). In eigener Regie inszeniert dieser Erzähler hier das Fremde der anderen Kultur, einen traumhaften Austritt aus der Realität und die Entzeitlichung, die andere Protagonisten durch den Eintritt des Fantastischen erleben, und scheint letzteres damit gleichsam einzuladen.⁵⁷³

Der orientalische Raum wird hier folglich mit den Motiven kombiniert, die in anderen Novellen als Kunsträume erkannt wurden, die künstlerische Reflexion ermöglichen. Das bewusste Schaffen eines Kunstraums in der Extradiegeese führt in *La Mille et deuxième nuit* wiederum zur künstlerischen Produktion, die die Intradiegeese bildet. Gleichzeitig potenziert der intertextuelle Verweis auf wohlbekannte literarische Figuren, die bereits in der Rahmenhandlung auftreten, die Wahrnehmung der Fiktionalität, rückt als performative Rahmung die Konstruiertheit der Novelle als Fiktion in den Vordergrund und erhöht somit weiterhin die wahrgenommene Distanz der außerliterarischen Lebenswirklichkeit und der Erzählung. Besonders im Kontrast zur Authentizität stiftenden Inszenierung des Autor-Erzählers (vgl. Kapitel 3) wird das Spiel und damit das Konstrukt der Fiktionalität deutlich.

Das Fremde, in diesen Fällen vertreten durch Ägypten, kreiert in den orientalischen Novellen folglich die Distanz zu der Lebenswirklichkeit der Protagonisten (und letztendlich auch der Leser*innen), die so wie Traum und Zeitverschiebung den notwendigen Freiraum schaffen, künstlerische und ästhetische Ideale zu imaginieren. Was als Evasion wahrgenommen werden

⁵⁷² Vgl. von Hagen, „Die Frau als Kunstwerk“.

⁵⁷³ Das Gefühl, in das sich der Leser hier bewusst versetzt, ähnelt dem, was der Erzähler in *La Cafetière* nach seinem Tanz mit Angéla empfindet: „le monde réel n’existait plus pour moi [...] mon âme, dégagée de sa prison de boue, nageait dans le vague et l’infini“ (Caf, S. 44).

kann,⁵⁷⁴ muss in Gautiers Fall nicht nur als Realitätsflucht gedeutet werden, sondern als Raum für eine alternative Welt, in der eine alternative Wirklichkeit dominiert von Kunst, Ästhetik und *plaisir* imaginiert werden kann.

Ägypten wird als exotisches Land inszeniert, zum einen durch die Verwendung von Fachbegriffen und fremdsprachigen Bezeichnungen, die teilweise direkt erklärt werden, um die Fremdheit des Beschriebenen hervorzuheben (bspw. „naos“, „pschent“, „fahaka“, NDC, S. 13-14; „parachites“, PM, S. 176; „drogman“,⁵⁷⁵ MDN, S. 229).⁵⁷⁶ Klassische Stereotype und Klischees des Orients im 19. Jahrhundert werden verwendet, so zum Beispiel die despotische Grausamkeit, der Hedonismus, der Harem und eben die sinnliche exotische Frau. Trotz der Reproduktion der weit verbreiteten Stereotype begegnet Gautier dem Trend des Orientalismus teilweise mit Ironie, besonders in *Le Pied de Momie*, wenn der autodiegetische Erzähler sich über den Trend des „*chambre moyen âge*“ [Herv. i. Orig.] amüsiert, nur um darauf selbst einen lächerlich übertriebenen Stolz für seine eigene antike Errungenschaft zu empfinden: „Je trouvais souverainement ridicules tous ceux qui ne possédaient pas, comme moi, un serre-papier aussi notoirement égyptien; et la vraie occupation d'un homme sensé me paraissait d'avoir un pied de momie sur son bureau“ (PM, S. 176). Die Ironie wird in der Karikatur der improvisierten Verkleidung weitergeführt, „qui [lui] donnait un air très pharaonesque“ (PM, S. 181).⁵⁷⁷

Ebenso wie im Fall der Zeitreisen wird der Kunstraum Ägypten außerdem teilweise vorbereitet oder langsam eingeführt. Dies geschieht in *La Mille et deuxième nuit* wenn der autodiegetische Erzähler wie bereits erläutert die eigenen orientalistischen Attribute hervorhebt und sich in einen traumhaften Zustand begibt, bevor Scheherazade und Dinarzade eintreffen (vgl. MDN, S. 225-226). Durch die fiktionalen Figuren wird ein Teil von Gallands Werk schon in die Extradiegeese eingeführt, bevor der eigene Beitrag des autodiegetischen Erzählers als Intradiegeese geleistet wird, die Rahmenhandlung wird also schon zum Raum für Literatur. Mit der *conte merveilleux* begibt sich Gautier wiederum nicht nur auf inhaltlicher Ebene nach Ägypten, sondern ahmt die wohl einflussreichste Literatur aus dem Orient nach.⁵⁷⁸ Die Intradiegeese wird im Besonderen zu einem „literarischen Raum“, weil es sich nicht um eine

⁵⁷⁴ Meter, „Ästhetisierte Alterität“, S. 117. Klinkenberg erkennt diese Interpretation bei Paul Valéry, lehnt die Vereinfachung des französischen Orientalismus allerdings ebenfalls ab (vgl. Klinkenberg, *Das Orientbild*, S. 17, S. 25). Auch David-Weills Argumentation führt immer wieder auf eine Evasionsfunktion zurück. Sie geht sogar so weit in Zusammenhang mit den zeitlichen und räumlichen Verschiebungen Gautiers festzustellen: „L'évasion semble être la motivation première de son écriture. Il aime ressusciter les époques révolues et décrire des pays inconnus“ (David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 72).

⁵⁷⁵ Stead stellt diese Wirkung ebenfalls in ihrer Anmerkung fest (vgl. MDN, S. 229, Anm. 93).

⁵⁷⁶ Vgl. Goldfield, „Les concepts de l'exotisme“, S. 66.

⁵⁷⁷ Vgl. Neu-Wendel, „Archäologie, Mesmerismus und Magie“, S. 81; Meter, „Ästhetisierte Alterität“, S. 120.

⁵⁷⁸ Laut Stead beruht die intradiegetische Handlung auf der Geschichte der 133. Nacht, „Histoire que raconta le marchand chrétien“ (vgl. MDN, S. 237, Anm. 121; Antoine Galland, *Les mille et une nuit* [sic], Bd. 2, Paris 1726, S. 320-323.).

weitere Erzählung innerhalb der gleichen fiktionalen Welt wie die der Extradiegeese handelt, sondern um eine explizit fiktionale, auch auf diegetischer Ebene fiktive und literarische. Im Gegensatz zu den Erzählungen Scheherazades im Original wird bei Gautier Schriftlichkeit angedeutet, durch den Verweis auf Gallands Werk, der expliziten Frage Scheherazades nach „quelque feuilleton“ (MDN, S. 231) und schließlich ihrer eigenen Mitschrift der Erzählung (vgl. MDN, S. 231-232). Besonders unterstützt werden diese Verweise auf Schriftlichkeit erneut durch die Illustrationen bei der Ersterscheinung der Novelle. In dieser Ausgabe ist dem Text statt eines Titels ein Holzschnitt von Scheherazade vorangestellt, wie sie noch im Begriff ist, den Titel der Novelle zu notieren – laut Stead eine Besonderheit.⁵⁷⁹ Dies gibt die Illusion einer neuen fiktionalen Ebene, ähnlich wie die Potenzierung der Mimesis durch Intermedialität scheint auch diese intradiegetische Erzählung als eine Art „Potenzierung der Fiktionalität“ zu fungieren.

Die historische ägyptische Welt Cléopâtres wird mit einer langen Beschreibung eingeführt, zunächst des Bootes, dann der Landschaft. Die Landschaftsbeschreibung wiederum liest sich wie eine Gemäldebeschreibung oder, durch die wechselnden Rahmungen und Szenen, wie die Nachahmung eines Cosmoramas.⁵⁸⁰ Mit großer Ähnlichkeit zu den Beschreibungen der Frauenfiguren werden hier Stillstand suggeriert („Aucun souffle d’air ne faisait trembler l’atmosphère“, NdC, S. 14), der Fokus auf Farben und Licht gelegt und Bildhauerei als System erwähnt („flamboyantes réverbérations; une lumière crue“, „l’azur du ciel blanchissait“, „L’eau du Nil [...] semblait s’endormir“ „aussi roides que s’ils eussent été sculptés“ NdC, S. 14). Diese Szene des Nils in der Mittagssonne wird kurz unterbrochen durch kleine, kaum wahrnehmbare Bewegungen von Tieren am und im Nil: „à peine si de loin en loin le saut d’un bechir ou d’un fahaka, gonflant son ventre, y faisait miroiter une écaille d’argent“ (NdC, S. 14) und auch die Ruder „semblaient avoir peine à déchirer la pellicule fuligineuse de cette eau figée.“ (NdC, S. 14). Der Stillstand der gleichsam gemalten Landschaft wird wiederum verstärkt durch die Gegenüberstellung mit der Geschwindigkeit des Bootes (vgl. NdC, S. 15).⁵⁸¹

Gefolgt wird dieser Stillstand mit einer Beschreibung von Stille, der Klang wiederum eine der Modalitäten, die in der bildenden Kunst keine Rolle spielen: „Le silence était si profond, qu’on eût dit que le monde fût devenue muet, ou que l’air eût perdu la faculté de conduire le son“ (NdC, S. 15). Wieder wird die Ruhe durch die kurze Erinnerung an die Natur unterbrochen („Le seul bruit qu’on entendît, c’était le chuchotement et les rires étouffés des crocodiles“

⁵⁷⁹ Vgl. Stead, „La Mille et Deuxième Nuit“, S. 205.

⁵⁸⁰ Vgl. Corinne Saminadayar-Perrin, „Les fictions antiques de Gautier: une déconstruction spectaculaire de l’histoire“, in: *BSTG* 34 (2012), S. 163-182, S. 172.

⁵⁸¹ Vgl. Saminadayar-Perrin, „Les fictions antiques“, S. 171. Gosselin-Schick legt das wesentliche Augenmerk auf die „évocation du mouvement, de l’eau, et de la variété“ (Gosselin-Schick, „Le fantastique“, S. 71).

(NdC, S. 15), gefolgt von der Immobilität des Ibisses, der sich schließlich doch erhebt (vgl. NdC, S. 15). Der Eindruck von Stillstand und Visualität wird stets kurz gestört, um dann wieder hergestellt zu werden, bis die Bewegung des Bootes und die sich wandelnde Landschaft in den Vordergrund rücken: „La cange filait comme la flèche sur l’eau du fleuve [...]. Le spectacle changeait à chaque instant“ (NdC, S. 15). Damit erinnert die Szene sehr an die verschiedenen Posen, die Cléopâtre während ihres Bades einnimmt (vgl. Kapitel 3.1.1). Wie durch ein Bild treten die Lesenden also in die ägyptische Landschaft und damit in die ägyptische Welt ein, um dort im Kunstraum Orient, wie im Traum oder in der Kunst, auf das *beau idéal* zu stoßen.

Diese bildkräftige Einführung in die Novelle führt zur Beschreibung Cléopâtres und damit zum ästhetischen Ideal: „une tête adorée et divine, la femme la plus complète qui ait jamais existé, la plus femme et la plus reine, un type admirable, auquel les poètes n’ont pu rien ajouter, et que les songeurs trouvent toujours au bout de leurs rêves“ (NdC, S. 17). Es fällt auf, dass Cléopâtres Aussehen selbst nicht im Detail beschrieben wird (vgl. NdC, S. 17-18), stattdessen wird nur auf ihre Perfektion verwiesen und sie damit als ein (allerdings unbestimmtes) Ideal festgehalten. Dabei wird sie zunächst als Frau und dann als Königin etabliert – proleptisch zur restlichen Handlung, in der nicht nur Meïamoun der Wunsch einer Nacht erfüllt wird, sondern auch sie für eine Nacht geliebt wird und nicht in ihrer königlichen Pflicht auftritt, also Frau statt Königin sein kann.⁵⁸² Innerhalb dieser ersten Beschreibung wird sie weiterhin der Sphäre der Kunst und des Unwirklichen zugeordnet, wie die anderen Frauenfiguren Gautiers vor ihr, durch den Hinweis auf Poeten und Träumer, die sich diesen „type admirable“ vorstellen können. Wie durch ein Gemälde der ägyptischen Landschaft werden die Lesenden also in einem Kunstraum zu einem ästhetischen Ideal verkörpert von Cléopâtre geführt.

Der Orient wird zum Kunstraum für Hedonismus, Luxus und Ästhetik.⁵⁸³ Durch die räumliche Distanz und Fremdheit, die durch zeitliche Distanz und Betonung von Fiktionalität

⁵⁸² So wünscht sie sich die Leidenschaft der Liebe, um der Melancholie zu entgehen (vgl. NdC, S. 23). Am Ende, als sie kurz zögert, Meïamoun das Gift trinken zu lassen, erinnert zunächst ein Lichtstrahl auf ihrer Stirn an ihre königlichen Pflichten, als die ersten Männer Marc-Antoinen eintreten (vgl. NdC, S. 50). Diese eine gemeinsame Nacht kann also nicht nur als Wunscherfüllung für Meïamoun gedeutet werden, sondern gewissermaßen auch als eine Nacht der Freiheit für Cléopâtre. Diese Deutung teilt auch Gosselin-Schick: „C’est l’arrivée de cet époux banal et vulgaire qui, en fin de compte, dévoile tout ce que la reine porte par politique plutôt que par caprice. C’est à cause de lui qu’elle lâcha silencieusement le bras de Meïamoun, acceptant ainsi (et lâchement?) de tuer son propre désir.“ (Gosselin-Schick, „Le fantastique“, S. 79-80; vgl. außerdem Hamrick, „L’image de Cléopâtre“, S. 86-87, S. 97 zur Unzufriedenheit Cléopâtres). Serge Zenkine beschreibt unter anderem Cléopâtre: „ces personnages puissants et autoritaires ne sont jamais invulnérables: il y a une fissure en eux, qui trahit une nature humaine.“ (Zenkine, „L’exotisme de Théophile Gautier“, S. 202). Die Träne, die Cléopâtre für Meïamoun vergießt, wird aufgewertet, indem sie als ihre einzige je vergossene identifiziert wird, und unterstützt damit gleichzeitig vielmehr das Bild der Königin gefangen in ihrer Rolle, als das der kalten Narzisstin, das ihr bspw. David-Weill zuspricht (vgl. David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 70).

⁵⁸³ Diese Aspekte entsprechen ebenso der problematischen und stereotypischen Darstellung des Orients im 19. Jahrhundert, die letztendlich dazu dient, das Eigene vom anderen abzugrenzen und die hegemoniale Vormachtstellung des Okzidents zu unterstützen (vgl. Bernsen/Neumann, „Einleitung“, S. 1). Vgl. zur kritischen Betrachtung der Darstellung des Orients Michael Bernsen/Martin Neumann (Hrsg.), *Die*

verstärkt wird, können hier ästhetische und metareflexive Imaginationen verwirklicht werden. Besonders deutlich zeigen sich diese in der immer präsenten Ästhetik des weiblichen Körpers, den intertextuellen Verflechtungen von *La Mille et deuxième nuit*, den expliziten Vergleichen mit dem zeitgenössischen Literaturmarkt und ironische Betrachtungen zu Modeerscheinungen (*Le Pied de momie*). Wie zuvor bereits die Zeitreise und der Traum, werden auch die Reise in den Orient und die Erlebnisse der Protagonisten vom Verlangen nach einer schönen Frau geprägt, die real oder metaphorisch den Übergang in eine andere Welt ermöglicht.

Der Übertritt in das ägyptische Totenreich mit Hilfe Hermonthis' wurde bereits im Zusammenhang mit der Zeitreise verdeutlicht. Scheherazade bewirkt wiederum die *conte merveilleux* durch ihre Frage nach einer Erzählung, durch sie wird also erst diese fremde Welt hervorgerufen. Cléopâtre fungiert dagegen als eigentlich historische Figur, die allerdings in der medialen Darstellung einen mythischen Status erreicht hat, als Zugang zum antiken Ägypten. Laut Gosselin-Schick ist es gerade die Verwendung von Stereotypen und Klischees, die das Fantastische der Figur und ihrer Erhabenheit unterstreicht.⁵⁸⁴ Gleichzeitig führt Cléopâtre Meïamoun auf der *histoire*-Ebene ebenfalls in eine traumhafte neue Welt. Zunächst führt sein *désir* – Parallele zum *désir rétrospectif* der zeitreisenden Figuren und zu Gygès' Verlangen nach Nyssia – zu einem „rêve étrange“

[...] tu as fait un rêve étrange, extravagant; tes désirs ont dépassé en imagination un seuil infranchissable, [...] À certaines heures de délire, tu as pu croire qu'à la suite de circonstances qui n'arrivent qu'une fois tous les mille ans, Cléopâtre un jour t'aimerai. Eh bien! ce que tu croyais impossible va s'accomplir, je vais faire une réalité de ton rêve (NdC, S. 42).

Wie im Falle der zeitreisenden und träumenden Protagonisten wird sein Verlangen nach Cléopâtre mit Traum und Imagination verknüpft. Die Unmöglichkeit dieser Beziehung, des Erreichens des Ideals Cléopâtre, wird wie die Unmöglichkeit eines Schönheitsideals betont und in einem einmaligen, wahr gewordenen Traum realisiert. Bei dieser tatsächlichen Erfüllung gibt Meïamoun dann auch den Eindruck eines Mannes „dans l'extase ou dans la vision“ (NdC, S. 47). Die Szenerie des Festes verwandelt sich für Meïamoun allerdings alpträumhaft, wenn die Figuren und Hieroglyphen zu erwachen und sich zu bewegen scheinen, er „sentait sa raison échapper; la salle du festin tourbillonnait autour de lui comme un immense cauchemar architectural“ (NdC, S. 49, vgl. S. 48). Doch Cléopâtre wirkt für ihn wie eine Art Anker: „S'il n'eût senti dans sa main la main douce et froide de Cléopâtre, il eût cru être transporté dans le monde des enchantements par un sorcier de Thessalie ou un mage de Perse.“ (NdC, S. 49).

französische Literatur des 19. Jahrhunderts und der Orientalismus, Tübingen 2006; Said, *Orientalism*; Klinkenberg, *Das Orientbild*; Hallaq, *Restating Orientalism*.

⁵⁸⁴ „Il [Gautier, Anm. d. Verf.] exploite les prêts-à-porter banals, les stéréotypes, non pas pour empêcher ou nier le sublime mais pour en dégager le fantastique.“ (Gosselin-Schick, „Le fantastique“, S. 70)

Cléopâtre fungiert für ihn also ebenso als die Verbindung in eine (alb)traumhafte, fremde Welt des Unmöglichen; sie ist gleichzeitig diejenige, die ihn hinüber geleitet, aber auch diejenige, die ihn in dieser Welt führt, so wie die anderen Frauenfiguren vor ihr.

Als Einleitung in den fremden Raum werden auch die Frauenfiguren als das ‚Fremde‘ inszeniert. Cléopâtre und Hermonthis werden von Beginn an mit dem Adjektiv „étrange“ assoziiert: Liegt Cléopâtres Kopf nur „sur cet étrange oreiller“ (NdC, S. 17), wird Hermonthis als erstes als „la figure la plus étrange“ benannt (PM, S. 178).⁵⁸⁵ Von allen drei Frauen wird die Kleidung ausführlich beschrieben, die wiederum die Andersartigkeit betont. Cléopâtre trägt laut Erzähler typische Kleidung der ägyptischen Pharaonenkultur, „le costume égyptien“, allerdings nur „par caprice ou politique“ (NdC, S. 17). Obwohl Cléopâtre bereits an dieser Stelle deutlich als griechisch statt ägyptisch gekennzeichnet wird und ihre Kleidung sowohl mit dem Mittelalter als auch der römischen Antike assoziiert wird (vgl. NdC, S. 18-19), vermitteln ihre Kleidung und Accessoires die altägyptische Fremdheit.⁵⁸⁶

Auch Hermonthis Bekleidung, die Überreste ihrer Einbalsamierung, kreieren eine doppelte Fremdheit, begleitet von einem erneuten „Quant à son costume, il était très étrange“ (NdC, S. 178): durch den erneuten deutlichen Verweis auf die altägyptische Kultur und die makabre Erinnerung an ihren Tod. Scheherazades Kleidung erfolgt ebenfalls vor der Beschreibung ihres Aussehens und ist eine Abbildung der „mode turque“ (MDN, S. 228),⁵⁸⁷ die sie gleichzeitig in die Epoche der Rahmenhandlung (1842) einschreibt (vgl. MDN, S. 228, Anm. 88).

Sogar die vierte Protagonistin wird in ihrer Rolle als Leila trotz der Fokalisierung auf den ebenfalls ägyptischen Mahmoud-Ben-Ahmed als fremd inszeniert, wenn er sie zunächst für eine Péri hält (vgl. MDN, S. 239). Durch die orientalische Herkunft des Protagonisten kann die Figur aus seiner Perspektive nicht die gleiche Exotik ausstrahlen, allerdings wird die Distanz, die Wahrnehmung des faszinierenden Fremden durch das *merveilleux* hervorgerufen.⁵⁸⁸ Für die Leser*innen verstärken die Illustrationen der ersten Publikation in *Musée des familles* den Eindruck des Exotismus beider Frauenfiguren: durch die Abbildung beider Figuren in fremdartiger Kleidung, im Falle des zweiten Holzschnitts, untertitelt mit „La Fuite“, zusätzlich

⁵⁸⁵ Vgl. Meter, „Ästhetisierte Alterität“, S. 119.

⁵⁸⁶ Vgl. ebd., S. 116; Gosselin-Schick, „Le fantastique“, S. 72.

⁵⁸⁷ Diese Beschreibung führt sie laut Stead wiederum in die Zeit der extradiegetischen Handlung ein, vermindert also auf der einen Seite die Distanz zu Erzähler und Lesenden, führt aber auf der anderen Seite zu der zuvor beschriebenen Verwebung verschiedener Epochen.

⁵⁸⁸ Goldfield betont die Subjektivität von Exotismus: „C’est le degré de décalage ou de rupture entre l’environnement familier et l’environnement étranger qui donne naissance à la sensation de l’exotique. [...] La perception de l’exotique n’est pas absolue; elle est relative selon les expériences de chaque individu.“ (Goldfield, „Les concepts de l’exotisme“, S. 61).

durch die Andeutung des nächtlichen Kairos und vor allem seiner Kuppeldächer und Minarette im Hintergrund.⁵⁸⁹

Der Fokus auf die Kleidung zeigt in diesem Fall „das Besondere und Verfremdende von Gautiers ägyptischen Gestalten“, das „Determiniertsein von einer äußeren Materialität“.⁵⁹⁰ Die Accessoires und Umgebung oder auch die Einordnung durch die Erzählinstanz machen aus den Frauenfiguren erst das Fremde und Exotische.⁵⁹¹ Diese Inszenierung als das Andere mit Hilfe von Requisiten entspricht wiederum einer anhaltenden exotisierenden Praxis, die später vor allem in der bildlichen Darstellung orientalischer Frauen stattfand.⁵⁹²

In *La Mille et deuxième nuit* werden außerdem orientalistische Stereotype reproduziert, allen voran die Andeutungen auf die despotische Herrschaft von Männern über Frauen bzw. den Harem. Die Grausamkeit, die Scheherazade durch die Hand des Sultans erwartet, wird in der Intradiegeese durch Leilas Geschichte, die Folter der „sultane favorite“ und ihre eigene Flucht weitergeführt (MDN, S. 241; vgl. S. 231, S. 241-242). Die Verschleierung Ayeshas und die Unterwerfung ihres Alter Egos Leila sind ebenfalls orientalistische Motive. Lewis bezeichnet den Schleier als „mobile corollary“ des Harems, diesen wiederum als „pivot of the Western Orientalist fantasy“.⁵⁹³ Bis ins 20. Jahrhundert herrscht noch das Stereotyp eines sexualisierten Harems vor:

In the final quarter of the century, as researchers responded to Orientalism, feminists were still trying to debunk the sexualized stereotype of the harem as a brothel-like domain in which one man – generally elevated in Western eyes to the status of sultan – despotically controlled and had sexual access to a multitude of women.⁵⁹⁴

Dieses Stereotyp zeigt sich über den Text verteilt mehr oder weniger deutlich. Zunächst an der Figur Ayesha, auch wenn es sich bei ihr um die Tochter und nicht Ehefrau oder Kurtisane des Kalifen handelt, die zunächst bis auf nur ein einziges Auge verschleiert auftritt und Mahmoud-Ben-Ahmed unter enormen Vorsichtsmaßnahmen trifft (vgl. MDN, S. 235, S. 237, S. 246-247). Auch die Beschreibung der undurchdringlichen Palastmauern, die nach dem letzten Treffen mit Ayesha sogar ein weiteres Mal angeführt werden (vgl. MDN, S. 243-244, S. 249), verweisen auf das Narrativ der eingesperrten orientalischen Frau, das Yee auch als Stereotyp späterer

⁵⁸⁹ Vgl. Gautier, „La Mille et deuxième Nuit“, S. 324-325.

⁵⁹⁰ Meter, „Ästhetisierte Alterität“, S. 118.

⁵⁹¹ Vgl. ebd., S. 116-118, S. 120.

⁵⁹² Vgl. Jennifer Yee, *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, Paris 2000, S. 131. David-Weill sieht Kleidung bei Gautier an einer Stelle (am Beispiel von Gretchen und Madelaine) als das, was „le mensonge et la tromperie“ erlaubt (David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 38). An anderer Stelle wiederum erkennt sie: „En effet, la parure définit le rôle de la personne représentée, tant la femme que l'homme.“ (David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 63). Letztendlich erlaubt die Funktion der Kleidung, die Person zu determinieren, erst auch die Möglichkeit der Täuschung durch sie.

⁵⁹³ Reina Lewis, „The Harem: Gendering Orientalism“, in: *Orientalism and Literature*, hg. v. Geoffrey P. Nash, Cambridge 2019, S. 166-184, S. 166.

⁵⁹⁴ Lewis, „The Harem“, S. 174.

fotografischer Darstellungen feststellt. Was auf den von ihr untersuchten Postkarten die Betrachtenden sich fühlen lässt wie „un héros romanesque potentiel“,⁵⁹⁵ ist in diesem Fall das Hindernis des tatsächlich romanesken Helden, der in beiden Beziehungen, zu Leila und Ayesha, eine äußerst passive Rolle spielt. Statt als romantischer Held zur Befreiung der Frauen beizutragen, kann er das Hindernis zu Ayesha nicht überwinden. Leila wiederum entflieht selbst der Gefangenschaft und despotischen Grausamkeit, selbst die vermeintliche Rettung Mahmoud-Ben-Ahmeds besteht tatsächlich darin, dass er von allen Beteiligten der Flucht ignoriert wird, bis die Verfolger fort sind (MDN, S. 240). Die Frauenfiguren erfüllen also das orientalistische Stereotyp, Mahmoud-Ben-Ahmed dagegen verbleibt in der für Gautiers Protagonisten typischen Passivität. Im Gegensatz zu den orientalischen Despoten, komplementär zur eingesperrten Frau, ist er „fort compatissant de sa nature, comme tous les gens qui ont étudié les lettres et la poésie“ (MDN, S. 242). Die Hingebung zu Literatur, zur Kunst, die zu Gautiers Protagonisten gehört, hat hier scheinbar einen positiv bewerteten Effekt auf den Charakter,⁵⁹⁶ der wiederum den orientalischen Despotismus übertrumpft.

Die Beschreibungen der drei behandelten Frauenfiguren sind trotz all der Exotisierung ambivalent: Auf der einen Seite werden sie durch einzelne Hinweise von einer exotisierenden Ästhetik bestimmt, auf der anderen Seite werden sie (wie auch die anderen Frauenfiguren) für die Lesenden durch kulturelle, vor allem künstlerische Referenzen erschlossen, die in ihrem eigenen (und Gautiers) Kulturraum von Bedeutung sind, besonders antike Dichter und Bildhauer oder Figuren der antiken Mythologie (bspw. Horaz (vgl. NdC, S. 38), Phidias und Homer (vgl. NdC, S. 40), Lysippe und Venus (vgl. PM, S. 174)). Gautiers ästhetische Vorliebe, insbesondere der antiken Kunst, bleibt also trotz des Exotismus die Grundlage seiner Intermedialität.

Die exotische Ästhetik der Frauenfiguren wird, wie bereits erläutert, hauptsächlich über ihre Accessoires und Erzählerkommentare etabliert. Dennoch wird die Schönheit von Hermonthis

⁵⁹⁵ Yee, *Clichés de la femme exotique*, S. 43.

⁵⁹⁶ Die Literatur hat auf den orientalischen Mahmoud-Ben-Ahmed kurioserweise eine vollkommen andere Wirkung als vor allem, aber nicht ausschließlich, die bildende Kunst auf d'Albert und Tiburce (vgl. zur Korruption der beiden Figuren Kapitel 3.1). Diese unterschiedliche Bewertung kann verschieden gedeutet werden. Zum einen ist Mahmoud-Ben-Ahmed im Gegensatz zu den beiden anderen Figuren von Beginn an produktiv in seiner Kunst und verfasst die thematisierten Gedichte selbst, was wiederum die Deutung der problematischen *unproduktiven* Künstlerfigur unterstützt. Zum anderen könnte eine unterschiedliche Bewertung von bildender Kunst und Literatur angenommen werden: Während die Fokussierung auf erstere und ihre Ästhetik die Protagonisten zu Oberflächlichkeit verdammt (sodass Tiburce bspw. die ihm angebotene Liebe nicht erkennt und wertschätzt), verstärkt letztere Empathie und Gefühl. Allerdings sollte bei der Beurteilung dieser intradiegetischen Figuren nicht die intertextuelle Ebene vernachlässigt werden. So wie Mahmoud-Ben-Ahmed auch der einzige von Gautiers hier untersuchten Protagonisten ist, der sein Ziel uneingeschränkt erreicht, entspricht auch der positive Einfluss der Literatur und seine – wenn auch ironischerweise sehr passive – Rettung der eingesperrten Frau der Ästhetik des *merveilleux*, dem Märchenhaften, das durch die intradiegetische Erzählung reflektiert wird.

und Scheherazade jeweils ihrer speziellen Herkunft zugeordnet:⁵⁹⁷ „rappelant le type égyptien le plus pur“ (PM, S. 178) und „cette beauté régulière de la race turque“ (MDN, S. 228). Der Beschreibung der Augen wird stets größere Aufmerksamkeit gewidmet⁵⁹⁸ und sie fungiert dabei ebenfalls als Markierung der Exotik, durch die Bezeichnung der „yeux orientaux“ (MDN, S. 229), „yeux noirs en amande“ (MDN, S. 241), „yeux taillés en amande avec des coins relevés“ (PM, S. 178), „yeux charmants relevés par les coins“ (NdC, S. 28). Cléopâtre wird als Griechin, explizit nicht ägyptisch präsentiert, weshalb sie von diesen Beschreibungen ausgenommen ist. Stattdessen wird hier die Inszenierung des Exotischen durch ihre Kleidung umso deutlicher.⁵⁹⁹ Die Exotisierung erfolgt in *La Mille et deuxième nuit* dem intertextuellen Charakter des Textes entsprechend weiterhin über literarische Verweise, besonders durch die Ähnlichkeiten zu Beschreibungen in *Les Mille et une nuits*, welche die Novelle aufweist.⁶⁰⁰ Orientalische Klischees das Aussehen weiblicher Figuren betreffend werden außerdem mit ironischem Unterton aufgeführt, wenn Mahmoud-Ben-Ahmed sich glücklich schätzt, noch ungebunden zu sein, da er nie auf eben dieses klischeeerfüllte Lob ihm unbekannter Frauen eingegangen ist (vgl. MDN, S. 237).⁶⁰¹ Es lässt sich schlussfolgern, dass Gautier hier versucht, eine Linie zwischen Klischee und Anspielung auf das wohlbekannte Werk Gallands nicht zu überschreiten, das eine abwertend und das andere für seine idealästhetische Figur verwendend. Dennoch nutzt auch er das von ihm selbst aufgezählte Klischee der Gazelle leicht abgewandelt zur Antilope gleich zweifach in seiner Beschreibung von Leila bei ihrer Flucht (vgl. MDN, S. 239, S. 240). Yee bezeichnet die Metapher der Gazelle als „peut-être la plus courante des métaphores évoquant la tradition littéraire orientale“.⁶⁰² Sie drückt gleichzeitig die wilde Schönheit („beauté sauvage“)⁶⁰³ der beschriebenen Frau aus und verweist auf die Belesenheit des/der Autors*in, durch die häufige Verwendung in *Les mille et une nuits* und arabischer Lyrik. In unserem Fall entspricht sie folglich vor allem einem weiteren Verweis auf *Les mille et une nuits*.⁶⁰⁴

Trotz dieser Einschreibung als exotisch wird die Haut der Figuren an ein eurozentrisches Schönheitsideal angepasst: So wird die sogar auffällig helle Haut sämtlicher Frauen in *La Mille*

⁵⁹⁷ Für Parallelen der Beschreibung des „type indien“ (wie David-Weill es bezeichnet) vgl. David-Weill, *Rêve de Pierre*, S. 57.

⁵⁹⁸ Besonders auffällig zeigt sich diese Tatsache auch in der Figur Soudja-Sari in *Fortunio*, deren Name laut Erzähler „œil plein de langueur“ bedeutet (Fo, S. 615).

⁵⁹⁹ Das zitierte Beispiel aus *Une Nuit de Cléopâtre* beschreibt Nephté, die junge Frau, die Meïamoun liebt und die, laut Erzähler, nur von Cléopâtre übertroffen wird (vgl. NdC, S. 28-29).

⁶⁰⁰ Vgl. MDN, S. 235, Anm. 115.

⁶⁰¹ Vgl. ebd., S. 237, Anm. 122.

⁶⁰² Yee, *Clichés de la femme exotique*, S. 129.

⁶⁰³ Ebd.

⁶⁰⁴ Zum Klischee der Gazelle vgl. ebd., S. 129-130.

et deuxième nuit beschrieben.⁶⁰⁵ Hermonthis Haut ist die einzige, die mit der Beschreibung „café au lait“ (PM, S. 178) von dieser Blässe abweicht, allerdings lässt sich das auch durch ihre Erscheinung als Mumie erklären und wird sofort ausgeglichen durch den immer wiederkehrenden Vergleich mit Bronzestatuen, einmal sogar von ihrem eigenen Vater (vgl. PM, S. 174, S. 178, S. 184 „ma fille Hermonthis durera plus qu’une statue de bronze“): so wie Frauenfiguren sonst durch den Marmor, wird sie hier durch die Bronze in die Kunst überführt. Die Einschreibung bleibt allerdings stets ambivalent, das künstlerische europäische Ideal mischt sich mit der exotischen Schönheit „on aurait pu la prendre pour une statue de bronze de Corinthe, si la proéminence des pommettes et l’épanouissement un peu africain de la bouche n’eussent fait reconnaître, à n’en pas douter, la race hiéroglyphique des bords du Nil.“ (PM, S. 178).

Es zeigt sich folglich, dass Hermonthis, Scheherazade, Leila, Ayesha und teilweise auch Cléopâtre (trotz ihrer griechischen Herkunft) über ihre Umgebung, Kleidung und Requisiten als exotisch inszeniert werden. Ihre Physiognomie dagegen schwankt entsprechend Gautiers Fokus auf Ästhetik zwischen okzidental Referenzen und Schönheitsidealen und exotischen Merkmalen. Sie werden ebenso wie die Frauenfiguren europäischer Herkunft über intertextuelle und intermediale Bezüge, genauer Einzelreferenzen, zu für den Okzident relevanten Künstlern und Motiven performativ als Kunstwerke etabliert. Die Exotik der Figuren muss also teilweise hinter der Funktion des Kunstwerks, des ästhetischen Ideals, zurückstehen, das Gautier auf der antiken Ästhetik aufbaut.

Die Betrachtung der ausgewählten Novellen von Gautier hat die performative Konstruktion der Frauenfiguren als Kunstwerke bestätigt und gleichzeitig die metareflexive Funktion der intermedialen Bezüge offengelegt. Es konnte verdeutlicht werden, wie die unterschiedlichsten Themen, die alle unter dem Begriff des Verhältnisses von „Kunst und Natur“ gefasst werden können, über die Frauenfiguren mithilfe von intermedialen Bezügen behandelt werden. Verborgener hinter der *femme comme œuvre d’art* wird die Kunst in der Gesellschaft thematisiert, sei es die Beziehung von Schöpfer und Schöpfung, künstlerische Unproduktivität, ein künstlerisches Ideal zwischen Tod und Lebendigkeit, seiner Unmöglichkeit, die nur in einem fiktionalen, erträumten oder längst vergangenen Kunstraum existieren kann, und letztendlich der gesellschaftliche und religiöse Einfluss auf Kunst. Über die Kunst und das Schöne – die

⁶⁰⁵ „son teint, d’un blanc mat semblable à du marbre dépoli“ (MDN, S. 228), „le teint d’une blancheur éblouissante“ (ebd., S. 235), „blancheur parfaite“ (ebd., S. 241).

schöne Frau – transportiert Gautier diese Überlegungen zu Kunst, Ästhetik und dem künstlerischen Ideal.

Die folgenden Analysen zu den zwei Romanen, *Mademoiselle de Maupin* und *Fortunio*, greifen einige dieser Themen wieder auf, vertiefen und erweitern die für sie besonders relevanten Metareflexionen zur Kunst: Die Grenzüberschreitungen, die ein künstlerisches Ideal ermöglichen sollen, nicht nur in der Überschreitung von Kunst und Natur, sondern auch literarischer Strukturen, von Gendergrenzen, orientalischem Hedonismus und der Pariser Moderne.

4. *Mademoiselle de Maupin* – Grenzüberschreitungen auf der Suche eines ästhetischen Ideals

Gautiers Roman *Mademoiselle de Maupin* verlässt die von Gautier geschaffenen Kunsträume⁶⁰⁶ und thematisiert stattdessen die Suche nach Ästhetik selbst. Er ist vor allem für seine *préface* bekannt, die als Manifest des *l'art pour l'art* gilt und für ihre vehemente Verteidigung der Autonomie der Kunst bekannt ist. Die häufig vernachlässigte Handlung des Romans steht also ebenso wie sein Vorwort im Zeichen der Ästhetik, beschäftigt sie sich doch in erster Linie mit der Suche des Protagonisten nach einem ästhetischen Ideal, mit der Priorität der Ästhetik.⁶⁰⁷ D'Alberts Suche drückt sich in dem starken Wunsch nach einer (ästhetisch perfekten) Geliebten aus sowie in der Unzufriedenheit, keine reale Frau zu finden, die seiner Vorstellung entspricht. Damit steigert sie noch die Suchen von Tiburce oder Mahmoud-Ben-Ahmed, die ein bestimmtes perfektes Wesen verfolgen (die Madelaine von Rubens respektive eine Péri): D'Albert dagegen ist auf der abstrakten Suche nach Schönheit, nach *dem* ästhetischen Ideal. Dieser Fokus auf im weiblichen Körper manifestierter Ästhetik führt schon wie zuvor in den Novellen zu einer Reflexion über ein künstlerisches Ideal und seine Grenzen: die gleichen Grenzen von Kunst und Wirklichkeit, Grenzen zwischen den traditionellen Künsten, in diesem Fall ebenso Grenzen der Geschlechterdichotomie.

Enttäuscht von seiner erfolglosen Suche nach der ästhetisch-perfekten Frau beginnt der Protagonist eine Beziehung mit einer jungen Witwe, die er in seinen Briefen Rosette nennt. Da aber auch sie seinen Visionen eines ästhetischen weiblichen Ideals nicht entspricht, ist er bald auch in dieser Beziehung nicht mehr glücklich. Zu diesem Zeitpunkt lernt er über Rosette **Théodore** (Madelaine)⁶⁰⁸ kennen, der zu d'Alberts Bestürzung trotz seiner Erscheinung als Mann sein Schönheitsideal erfüllt und in den er sich schließlich auch verliebt. D'Alberts Briefe, die den Großteil des Romans bilden, werden von **Madelaines**/Théodores Briefen unterbrochen, die beschreibt, wie sie sich als Mann verkleidet, um das wahre Wesen der Männer kennenzulernen, das sie ihrer Meinung nach nur enthüllen, wenn sie nicht in Gesellschaft von

⁶⁰⁶ Auch wenn der Roman im 17. Jahrhundert spielt, zur Zeit der historischen Vorlage der Protagonistin, liegt der Fokus keineswegs auf diesem Bezug zur Vergangenheit.

⁶⁰⁷ Vgl. zu Gautiers *Préface* als Beitrag zum *l'art pour l'art* bspw. Tortonese, „La Préface de *Mademoiselle de Maupin*“; Marta Caraion, „De l'utilité et de la survie en littérature. Préfaces 1835-1855“, in: *La Préface. Formes et enjeux d'un discours d'escorte*, hg. v. Marie-Pier Luneau/Denis Saint-Amand, Paris 2016, S. 109-125; Guégan, „Gautier et l'art pour l'art“; Ruby, „Théophile Gautier et la question de ‚l'art pour l'art‘“. Zum Verhältnis zwischen Vorwort und Roman vgl. Murphy, „Pure Art, Pure Desire“; Bernard Dieterle, „Théophile Gautiers *Mademoiselle de Maupin* – Prototyp des ästhetizistischen Romans?“, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 47 (1997), S. 101–115; Leister, „Ästhetizismus und Autonomie der Kunst“.

⁶⁰⁸ Für Madelaine/Théodore soll in Zukunft diese Doppelbezeichnung verwendet werden, um ihre Identität nicht auf eine der Geschlechterrollen zu reduzieren. Da sie allerdings häufig als ein bestimmtes Geschlecht agiert und so von ihrer Umwelt wahrgenommen wird (bspw. von Rosette als Théodore, von ihrer Brieffreundin Graciosa als Madelaine), soll dies durch die Hervorhebung im Schriftbild sowie durch die verwendeten Personalpronomina markiert werden.

Frauen sind (MdM, S. 270). Ihr Auftreten als Mann bleibt für sie nicht nur eine Verkleidung und Rolle, stattdessen nimmt sie sich selbst als zwischen den Geschlechtern (oder Geschlechterrollen) stehend und als eine Art, wie sie es selbst bezeichnet, „drittes Geschlecht“ wahr (MdM, S. 389). In *Madelaine/Théodore* verliebt sich außer d’Albert auch Rosette. Nachdem d’Albert durchschaut, dass sie sich als Mann verkleidet, und in einem Brief seine Gefühle gesteht, verbringt *Madelaine/Théodore* die Nacht mit ihm, schläft am darauffolgenden Tag auch mit Rosette, um daraufhin beide mit einem Abschiedsbrief zurückzulassen.⁶⁰⁹

Vor allem während d’Alberts Suche nach seinem ästhetischen Ideal stoßen Leser*innen immer wieder auf Grenzverwischungen oder -überschreitungen sonst – zumindest zur Zeit Gautiers – deutlich gezogener Grenzen und Dichotomien: Grenzen und ihre Überschreitungen werden erneut zum Reflexionspunkt von Ästhetik. Zunächst findet sich das Motiv auf *discours*-Ebene, wenn der Roman zwischen unbeantworteten Briefen, dramatischen Dialogen und narrativer Form wechselt, wie in Kapitel 4.1 erläutert wird. Diese Wechsel der Form reflektieren die Möglichkeiten der Literatur, des Erzählens, verknüpfen die unterschiedlichen Eigenschaften der literarischen Textformen und wechselnde Fokalisierungen mit Figurencharakterisierungen, führen eine ästhetische Reflexion anhand ihrer Figuren.

Nach diesen intertextuellen Überschreitungen werden auch anhand von *Mademoiselle de Maupin* die zahlreichen intermedialen Bezüge als eine weitere Form der Grenzüberschreitung genauer betrachtet. In d’Alberts Visionen ist es wieder die ästhetische Perfektion eines Ideals, die stets mit Verweisen auf Künstler, existente Kunstwerke oder bildende Kunst als mediales System geschildert wird. Die Häufung der Bezugnahmen auf die bildende Kunst in Zusammenhang mit Frauenfiguren bzw. Visionen von Frauen lässt erneut die Grenze zwischen Leben und Kunst, Lebendigkeit und Artifizialität undeutlich werden, die Frauenfiguren werden als Kunstobjekte konstruiert und somit auch hier als Projektionsfläche für ästhetische Reflexionen genutzt. Daneben liegt der Fokus der Analyse auf der konstruierten Verbindung zwischen Kunst, ästhetischem Ideal und artifizierter Weiblichkeit. Die Androgynie der Protagonistin stellt dabei einen neuen Untersuchungspunkt dar, der letztendlich bis zur Transzendenz der Gendergrenzen und zu *Madelaines/Théodores* Identität außerhalb der Geschlechterdichotomie führt.

Die folgenden Kapitel sollen der Funktion der schon bekannten Grenzüberschreitungen sowie insbesondere deren Verbindung mit der Suche nach einem ästhetischen Ideal nachgehen. D’Alberts aktive Suche ist ein besonders ausgeprägtes Beispiel dieses in verschiedenem

⁶⁰⁹ Eine genauere Analyse des Handlungsverlaufs und der Struktur des Romans erfolgt in Kapitel 4.1.

Ausmaß wiederkehrenden Motivs bei Gautier. Wie Jean-Marie Roulin formuliert: „le mélange, l’hybridation apparaît comme l’expression privilégiée de tensions fondamentales chez Gautier“.⁶¹⁰ *Mademoiselle de Maupin* untersteht noch viel mehr als die Novellen schon durch den Aufbau des Romans diesem Prinzip, durch die Überschreitung von Gattungsgrenzen auf der Suche nach einer idealen romanesken Form.⁶¹¹

4.1. Überschreitung der Gattungsgrenzen

In der Hybridisierung verschiedener Gattungen und Erzählformen innerhalb des Romans liegt eine der Besonderheiten von *Mademoiselle de Maupin*. Es finden sich neben Briefen, die den Großteil des Romans ausmachen, auch Kapitel, in denen von einer heterodiegetischen Erzählinstanz berichtet wird. Ebenso nehmen zwei Abschnitte eine dramatisch-dialogische Form an, eingebettet wiederum in einen der Briefe bzw. in einen der Abschnitte mit Erzählinstanz. Die dramatische Form wird außerdem weiter suggeriert durch die starke intertextuelle Verbindung zu Shakespeares Stück Theaterstück *As you like it* (1623), das innerhalb der Handlung von den Figuren inszeniert wird. Diese außergewöhnliche erzählerische Form als bewusst gewählte Struktur und letztendlich auch Verletzung der Konventionen fordert eine genauere Betrachtung.

Die Briefe des Protagonisten d’Albert nehmen die meisten Kapitel des Romans ein: Insgesamt handelt es sich um acht Briefe, verteilt auf neun Kapitel, von denen sieben an seinen Freund Silvio adressiert sind und einer an **Madelaine**/Théodore. Die ersten fünf Kapitel werden allein mit diesen Briefen gefüllt, in denen d’Albert zunächst seine verzweifelte und scheinbar vergebliche Suche nach einer Geliebten und gleichzeitig einem Schönheitsideal beschreibt. Er kann schließlich von seinem Kennenlernen und Zusammenkommen mit Rosette berichten, dem zunächst eintretenden Glück über diese Entwicklung und schließlich wieder seiner Unzufriedenheit mit der Beziehung. In Kapitel VI übernimmt die Erzählinstanz, die nach dem Eintreffen Madelaines/**Théodores** auf Rosettes Landsitz die erste Konversation zwischen Rosette und ihm dialogisch-szenisch wiedergibt. Die Erzählinstanz berichtet zwar Ereignisse, die Außenstehenden eigentlich verborgen wären, allerdings dennoch nur das von außen

⁶¹⁰ Jean-Marie Roulin, „Confusion des sexes, mélange des genres et quête du sens dans *Mademoiselle de Maupin*“, in: *Romantisme* 103 (1999), S. 31-40, S. 39. Roulin bezieht sich hier auf die Überschreitungen von Gattungs- und Gendergrenzen.

⁶¹¹ Auch Roulin sieht eine Verbindung zwischen der Suche nach Schönheit und der nach einer romanesken Form, vgl. Roulin, „Confusion des sexes“, S. 32.

Sichtbare, Wahrnehmbare, ohne einen allwissenden nullfokalisierten Blick einzunehmen, wodurch der Eindruck eines heimlichen Beobachters erweckt wird.⁶¹² Auch das erste Aufeinandertreffen der drei Protagonist*innen, d'Albert, Rosette und Madelaine/**Théodore**, sowie ein Ausritt zu viert mit Isnabel, seinem Pagen, werden aus Sicht der heterodiegetischen und meist extern fokalisierten Erzählinstanz vermittelt. Bei diesem Ausritt erfährt Rosette, dass Isnabel eigentlich eine junge Frau ist. Die darauffolgenden Briefe d'Alberts beschäftigen sich mit dem Geständnis seiner unglücklichen Liebe zu einem Mann, der Ästhetik und daraus resultierenden Anziehungskraft Madelaines/**Théodores**.

In Kapitel X folgt der erste Brief von **Madelaine**/Théodore an ihre Freundin, in der sie von ihrem Aufbruch als verkleidete Frau in die Welt der Männer berichtet. Erst hier erfahren die Leser*innen, dass auch **Madelaine**/Théodore eine Frau in Männerkleidung ist. Im nächsten Kapitel und in d'Alberts letztem Brief an Silvio schildert er neben einigen Ausführungen über das *théâtre fantastique* die Inszenierung des Shakespeare-Stücks, die damit einhergehende Probe und seine Überzeugung, Madelaine/**Théodore** sei eigentlich eine Frau. Nach dieser Wende wird ein neuer Fokus auf **Madelaines**/Théodores Briefe gelegt. So berichtet sie im folgenden Brief, wie sie Rosette kennengelernt und diese sich in sie verliebt hat. Unterbrochen wird der Bericht dieser Liebe einer Frau durch den Liebesbrief d'Alberts an **Madelaine**/Théodore, den er in seiner neuen Überzeugung, sie sei eine Frau, an sie richtet. An dieser Stelle der Handlung wird eine Verzögerung und Spannung aufgebaut, indem wieder Briefe von **Madelaine**/Théodore, die chronologisch vor den Ereignissen der Haupthandlung liegen, in das Geschehen eingefügt werden. Die nächsten zwei Briefe berichten von den Verführungsversuchen Rosettes, dem Duell Madelaines/**Théodores** mit Rosettes Bruder, seiner Flucht und Weiterentwicklung in seiner Identität als Mann, bevor **Madelaines**/Théodores Pläne für eine gemeinsame Nacht mit d'Albert angemerkt werden.

Die heterodiegetische Erzählinstanz übernimmt im nächsten Kapitel die Beschreibung dieser Geschehnisse, wie **Madelaine**/Théodore die Nacht mit d'Albert verbringt und all seine Erwartungen erfüllt, nur um am folgenden Tag mit Rosette zu schlafen. Während die Nacht mit d'Albert zwar abstrakt, aber doch detailliert und ausführlich in ihrer Lusterfüllung beschrieben ist, wird die sexuelle Beziehung zwischen den Frauen nur im Nachhinein durch im zerwühlten Bett verlorene Perlen impliziert (MdM, S. 401-402). Der Roman endet mit einem letzten Brief von Madelaine/Théodore an d'Albert, in dem er sich von ihm verabschiedet.

⁶¹² Vgl. Giovanna Bellati, „Dialogue romanesque, dialogue dramatique, soliloque: figures de l'ambiguïté dans *Mademoiselle de Maupin*“, in: *BSTG* 29 (2007), S. 273-292, S. 275-276.

Die verschiedenen verwendeten erzählerischen Formen fügen sich auch jede für sich genommen nicht in Gattungsgrenzen und behalten einen ambivalenten Charakter, wie Giovanna Bellati sehr treffend zusammenfasst:

Chacun des trois styles cache en fait une certaine dose d'ambiguïté: la forme romanesque pour le peu d'importance que l'auteur lui accorde, quand elle serait en réalité la modalité la plus courante du récit romantique, mais aussi parce qu'elle manque de certains caractères auxquels le public de 1830 pouvait légitimement s'attendre; les deux autres formes parce qu'elles ne sont pas, en réalité, ce qu'elles prétendent être: les lettres ne sont pas de vraies lettres, les scènes dramatiques ne contiennent pas de vrais dialogues.⁶¹³

Auf der einen Seite sind die verschiedenen Gattungsmerkmale illusorisch, entsprechen nur vordergründig Briefroman, Drama und Erzähltext. Hier zeigt sich der von Roulin konstatierte lockere Umgang mit den Gattungsbegriffen.⁶¹⁴ Während der große Raum, den die Briefe einnehmen, auf den ersten Blick auf einen Briefroman hinweist, versteht Volker Roloff den Roman als Theaterroman, nicht nur aufgrund der „Präsenz bestimmter Theaterstücke im Medium des Romans“, sondern ebenso aufgrund „ästhetische[r] und strukturelle[r] Elemente und Spielformen des Bühnentheaters“.⁶¹⁵ Auf der anderen Seite unterstützen die verschiedenen Gattungsmerkmale die Struktur und Handlung, dienen dem Verlauf des Romans, und gerade das Illusorische zeigt die Konstruiertheit und damit die Relevanz dieser Strukturumbrüche.⁶¹⁶ Insbesondere Theaterromane können als ‚Meta-Genre‘ verstanden werden, da sie durch ihre intermediale Grenzüberschreitung automatisch Medien, ihre Grenzen, Möglichkeiten und Differenzen reflektieren.⁶¹⁷

Die Briefe entsprechen aufgrund ihrer beachtlichen Länge nicht denen eines typischen Briefromans.⁶¹⁸ Auch die einseitige Kommunikation lässt *Mademoiselle de Maupin* hervorstechen: Während im Briefroman üblicherweise eine polyphone Dynamik aus Antworten und Perspektivwechseln entsteht, der Roman dialogischen Charakter annimmt,⁶¹⁹ sind die Briefe für sich genommen monophon.⁶²⁰ Der Roman als solcher wird durch d'Albert und **Madelaine**/Théodore als Verfasser*in dennoch polyphon; er setzt sich aus verschiedenen Stimmen zusammen, die jedoch unabhängig und wie parallel zueinander erzählen. Die

⁶¹³ Vgl. Bellati, „Dialogue romanesque, dialogue dramatique“, S. 277.

⁶¹⁴ Vgl. Roulin, „Confusion des sexes“, S. 32.

⁶¹⁵ Roloff, „Theater, Theatralität, Traum“, S. 157.

⁶¹⁶ Smith stellt dies für Kapitel XI von *Mademoiselle de Maupin* fest (Albert B. Smith, „Mlle de Maupin, Chapter XI Plot, Character, Literary Theory“, in: *Kentucky Romance Quarterly* 25:3 (1978), S. 245-256).

⁶¹⁷ Vgl. Roloff, „Theater, Theatralität, Traum“, S. 158. Laut Roloff, „[bietet] erst der Roman genügend Spielraum [...], um das Bühnentheater, in seiner Geschichte, Theorie und Praxis, genauer einzubeziehen.“ (ebd., S. 165).

⁶¹⁸ Vgl. Roulin, „Confusion des sexes“, S. 32.

⁶¹⁹ Vgl. ebd.; Esther Suzanne Pabst, *Die Erfindung der weiblichen Tugend. Kulturelle Sinngebung und Selbstreflexion im französischen Briefroman des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 2007, S. 95.

⁶²⁰ Giovanna Bellati stellt die Zuordnung als Briefroman aufgrund dieses Mangels an Reaktionen auf die Briefe in Frage, die Briefform sei nichts als „un leurre“ („Dialogue romanesque, dialogue dramatique“, S. 277, ebenso S. 276). Der Vergleich mit der Gattung des Briefromans soll hier nicht als eindeutige Gattungszuordnung verstanden werden, sondern die Vordergründigkeit des großen Anteils an Briefen auflösen.

Reaktionen ihrer jeweiligen Adressat*innen wird nicht geteilt, selbst die in den Briefen berichteten Ereignisse sind weitestgehend unabhängig. Sogar die Briefe, die sie sich gegenseitig schreiben, beantworten sich streng genommen nicht, da die Reaktion auf den ersten persönlich in Form der gemeinsamen Liebesnacht erfolgt, der Brief Madelaines/Théodores wiederum ist die Antwort auf diese Nacht – nicht auf d’Alberts Brief.⁶²¹ Erst bei dem Liebesbrief von d’Albert an **Madelaine**/Théodore wird der Brief selbst zu Handlung, wie es üblicherweise im *roman épistolaire* erfolgt.⁶²² Des Weiteren verringern sich die Hinweise auf briefliche Kommunikation nach und nach, der zeitliche Abstand zwischen dem Schreiben und der erlebten Handlung dagegen vergrößert sich, sodass die Brief schreibende Figur immer mehr einer Erzählinstanz gleicht, ein Stilbruch, den sogar der Protagonist selbst feststellt (vgl. MdM, S. 147).⁶²³

Der ebenfalls illusorische Wechsel zum Dramatischen erfolgt vor allem durch zwei Einschübe, in denen Dialoge szenisch, die Form eines Dramas nachahmend, wiedergegeben sind, v.a. durch die Nachahmung von Didaskalien, die typographisch durch die vorangestellten Namen der sprechenden Personen markiert werden, sowie durch dahinterstehende „Szenenanweisungen“, die allerdings wiederum durch die Verwendung des „je“ gestört werden (bspw. „ROSETTE, voyant que je ne dors plus“, MdM, S. 183).⁶²⁴ Obwohl die theatralische Darstellung durch den Text impliziert wird, ist er nur zur Lektüre gedacht und die dramatische Form schließlich vordergründig.⁶²⁵ Die Rede zeigt weder Konflikthaftigkeit noch eine handlungsleitende appellative Funktion, stattdessen ufern die Dialoge in spielerische oder philosophische Überlegungen aus.⁶²⁶ Zusätzlich wird diese Form auch nicht konsequent gewählt, um längere Dialoge wiederzugeben. So wird die Szene zwischen d’Albert und Madelaine/**Théodore** als Orlando und Rosalinde in der Theaterprobe, in der d’Albert Madelaine/**Théodore** als Frau erkennt, mit Zitaten des Originalstücks gespickt, bleibt jedoch in den erzählerischen Fluss von d’Alberts Brief integriert, obwohl der intertextuelle Verweis auf ein Theaterstück die dramatische Form bereits impliziert (MdM, S. 315, S. 320). An dieser

⁶²¹ Jean-Marie Roulin sieht diesen Austausch als „seul échange épistolaire“, Madelaine/Théodores Abschied nur als verneinende, abweisende Antwort (als „non“). Da d’Alberts vordringliches Anliegen, **Madelaine**/Théodore als Geliebte zu haben, aber zunächst einmal – und zwar persönlich – bejaht wurde, kann man diese Deutung in Frage stellen (vgl. Roulin, „Confusion des sexes“, S. 33).

⁶²² Vgl. Paolo Tortonese, „Malaise du personnage et forme épistolaire dans *Mademoiselle de Maupin*“, in: *Difficulté d’être et mal du siècle dans les Correspondances et Journaux intimes de la première moitié du XIXe siècle*, hg. v. Simone Bernard-Griffiths, Clermont-Ferrand 1998, S. 339-347, S. 344.

⁶²³ Vgl. Tortonese, „Malaise du personnage“, S. 345-346; Barbara Sosieć, „*Mademoiselle de Maupin*: sur un pacte épistolographique rompu“, in: *De la lettre aux belles-lettres. Études dédiées à Regina Bochenek-Franczakowa. Od litery i listu do literatury. Studia dedykowane Reginie Bochenek-Franczakowej*, Waclaw Rapak, hg. v. Jakub Kornhauser, Iwona Piechnik, Kraków 2012, S. 507-512, S. 508.

⁶²⁴ Vgl. Bellati, „Dialogue romanesque“, S. 281.

⁶²⁵ Vgl. Marc Eigeldinger, „L’inscription du théâtre dans l’œuvre narrative de Gautier“, in: *Romantisme* 38 (1982), S. 141-150, S. 145.

⁶²⁶ Vgl. Bellati, „Dialogue romanesque, dialogue dramatique“, S. 282-283.

Stelle wird folglich nicht nur die dramatische geschriebene Form, sondern sogar die theatralische Aufführungssituation hervorgerufen, allerdings wird diese in eine narrative Form eingebettet.⁶²⁷

Ebenso wird ein als besonders gelobter Dialog der drei Protagonist*innen nicht in dramatischer Form wiedergegeben, es erfolgt sogar stattdessen eine Ellipse:

[L]a conversation flotta quelque temps de sujet en sujet, très-spirituelle, très-gaie et très-vive, et c'est pourquoi nous n'en rendrons pas compte; nous craindrions qu'elle ne perdît trop à être transcrite. L'air, le ton, le feu des paroles et des gestes, les mille manières de prononcer un mot, tout cet esprit, semblable à de la mousse de vin de Champagne qui pétille et s'évapore sur-le-champ, sont des choses qu'il est impossible de fixer et de reproduire. C'est une lacune que nous laissons à remplir au lecteur, et dont il s'acquittera assurément mieux que nous. (MdM, S. 237).

Nach dieser Szene folgt sogar die nächsten sechs Kapitel kein wiedergegebener Dialog mehr.⁶²⁸

In der Ellipse wird das dramatisch-theatralische zwar nicht dargestellt, dafür allerdings in einer Metareflexion behandelt. Die Vorzüge von Konversationen, mündlichem Ausdruck, letztendlich Theatralität werden hervorgehoben und damit die Schwierigkeit verdeutlicht, die mündliche Ausdrucksweise und ihre Wirkung, also letztendlich die theatralische Darstellung, ins Schriftliche zu übertragen. Die Erzählinstanz entscheidet sich, den Dialog lieber der Fantasie der Leser*innen zu überlassen. Zum einen hebt das die Relevanz der Wiedergabeformen hervor, ein weiteres Indiz für die äußerst bewusst gewählten Strukturen in Gautiers Roman. Zum anderen wirkt es, als wären die ersten zwei szenisch dargestellten Dialoge entweder nicht so gelungen wie erwünscht – weshalb jetzt auf die Ellipse zurückgegriffen wird – oder als würde die Vordergründigkeit des Gattungswechsels, da nicht tatsächlich möglich, bestätigt.

Obgleich die Gattungseinteilungen in Briefroman oder dramatische Dialoge in *Mademoiselle de Maupin* oberflächlich und im Schein verhaftet bleiben, entspricht die vorwiegende Erzählsituation der des Briefes: Sie haben eine*n autodiegetische*n, intern fokalisierte*n Erzähler*in, die (meistens) in geringem zeitlichem Abstand berichtet. Dadurch entsteht eine geringe Distanz zu den Leser*innen, die gleichzeitig als Adressat*innen suggeriert werden, ebenso wie ein Fokus auf die Gefühlsregungen des*der Verfasser*in.⁶²⁹ Die fehlenden Antwortbriefe unterstützen noch diesen Eindruck, rücken die Adressat*innen innerhalb der Diegese in den Hintergrund und stärken somit den Adressat*innencharakter der Leser*innen.

⁶²⁷ Für eine genauere Analyse des Verweises auf *As ou like it*, vgl. Eigeldinger, „L'inscription du théâtre“ und Smith, „Mlle de Maupin, Chapter XI“, der in seinen Ausführungen zu *As You Like It* ebenfalls eine Spezifizierung von d'Alberts Charakter erkennt (vgl. S. 247).

⁶²⁸ Vgl. Bellati, „Dialogue romanesque“, S. 278.

⁶²⁹ Vgl. Pabst, *Die Erfindung der weiblichen Tugend*, S. 97-98; Jürgen von Stackelberg, „Briefroman“, in: *Handbuch der literarischen Gattungen*, hg. v. Dieter Lamping, Stuttgart 2009, S. 84-95, S. 84.

Durch die zeitliche Nähe der Ereignisse zum Zeitpunkt des Verfassens entsteht in einem Briefroman im Allgemeinen eine Authentizitätsillusion, das Gefühl des Miterlebens der Leser*innen. Persönlichkeitsentwicklung oder moralische Einsichten können den Rückblick nicht trüben, ebenso wenig wie unterschiedliche Wissensstände des erzählenden und erzählten Ichs, wie dies bspw. durch den größeren zeitlichen Abstand bei Memoiren geschehen kann. Allerdings können hierdurch im Verlauf der Briefe Widersprüchlichkeiten, geänderte Ansichten o.ä. auftreten. Es entsteht eine zwar authentisch wirkende, aber eingeschränkte und subjektive Perspektive auf die Ereignisse.⁶³⁰ Im Fall von *Mademoiselle de Maupin* dient die Dominanz der Briefe von d'Albert – also seine subjektive und eingeschränkte Perspektive, seine Gefühlsregungen und Ansichten – zunächst dem Ausdruck der Wahrnehmung und Konstruktion von Frauenfiguren durch einen männlichen Blick, seiner Suche nach Schönheit. Diese Darstellung von Privat-Intimem ist ebenso ein Charakteristikum des Briefromans.⁶³¹

Die Auflösung von literarischen und sozialen Normen, die durch diese vermeintliche Diskretion ermöglicht wird,⁶³² wird in d'Alberts Briefen auf moralisch-ethische Normen ausgeweitet, durch seine Priorisierung von Schönheit vor Moral und seine (vermeintliche) homosexuelle Anziehung zu Théodore (vgl. MdM, S. 212, S. 251). Silvio, auf der anderen Seite der „confession épistolaire“ (MdM, S. 218), fungiert hier als eine Art Beichtvater katholischer Tradition. Er repräsentiert durch sein Schweigen „l'intériorisation de la loi morale et bourgeoise qui gouverne d'Albert“.⁶³³ Die Leser*innen wiederum, die ebenfalls durch den Mangel an Antwortbriefen selbst zu Adressat*innen werden und diese Stellung doppeln, können urteilen, bestrafen und verzeihen.⁶³⁴ Die Verurteilung der Kunst durch außenstehende Rezipient*innen – wie bspw. auch Kritiker*innen – wird hierdurch gespiegelt. Der Roman weist subtile satirische Züge auf, wenn Gautier die Gattung des Briefromans, die für besonders geeignet gilt, moralische Inhalte zu vermitteln,⁶³⁵ dazu nutzt, eine autonome Kunst, losgelöst von jeglichen ethischen und ideologischen Restriktionen, zu propagieren. Die Briefe **Madelaines**/Théodores, die in ihren Grundzügen die gleichen Funktionen der Textsorte aufweisen, bieten wiederum eine andere Perspektive und Alternative zu d'Alberts subjektiver statischer Wahrnehmung der Frau. Sie gibt vor allem einen Einblick in ihr dynamischeres Leben zwischen den Geschlechtern, der ebenfalls nur durch die intime Tonlage der Verschwiegenheit des Briefes

⁶³⁰ Vgl. Pabst, *Die Erfindung der weiblichen Tugend*, S. 93.

⁶³¹ Vgl. ebd., S. 94.

⁶³² Vgl. ebd.

⁶³³ Géraldine Crahay, „Oh! Non, je ne pourrai jamais te le dire ... j'aime un homme!': Hermaphrodite et l'esthétisation de l'homosexualité dans *Mademoiselle de Maupin*“, in: *Nineteenth-Century French Studies* 45:1-2 (2016-2017), S. 17-32, S. 21.

⁶³⁴ Vgl. ebd.

⁶³⁵ Vgl. Pabst, *Die Erfindung der weiblichen Tugend*, S. 98.

möglich ist. Die Briefform ermöglicht also die Thematisierung von Tabus, wie Transvestismus, Homosexualität und die Zurückweisung christlicher Moral, und unterstützt in diesem Zuge Gautiers Forderung nach einer autonomen Kunst.

Eine mögliche Funktion der szenischen Dialoge wiederum ist die zuverlässigere Wiedergabe der Konversationen.⁶³⁶ Diese Form wird, wie oben gezeigt, jedoch nicht konsequent umgesetzt, selbst bei äußerst wichtigen Dialogen, wie dem für die Handlung entscheidenden Dialog, in dem d'Albert Madelaines/**Théodores** wahre Identität erkennt. Das Streben nach Zuverlässigkeit scheint also ein unzulänglicher Grund für die Einführung des dramatischen Dialogs.

In beiden szenischen Dialogen bekommt allerdings Rosette, die als einzige der drei Hauptfiguren nie selbst als Erzählinstanz fungiert, die Möglichkeit, selbst das Wort zu ergreifen. Während der erste Dialog – in seiner spielerischen Art – eine tiefgreifendere Charakterisierung Rosettes nicht wirklich zulässt, erfüllt der zweite laut Bellati diese Funktion: „il a une fonction assez précise, qui est celle de faire découvrir au lecteur le vrai caractère de Rosette“.⁶³⁷ Er wäre somit eine Möglichkeit, die bis dahin durch die Beschreibungen d'Alberts sehr oberflächlich charakterisierte Figur weiter auszubauen. Es kann an dieser Stelle allerdings die Erzählsituation des Briefs, in den die erste Szene integriert ist, nicht vernachlässigt werden: Rosette wird das Wort nur indirekt gegeben, im Extremfall können ihr im ersten Dialog durch die subjektive Perspektive des Briefschreibers auch Worte in den Mund gelegt werden. Auch im zweiten Dialog, der laut Bellati mehr zu ihrer Charakterisierung beiträgt, sind ihre Worte innerhalb einer Konversation zu dem Mann ausgesprochen, in den sie verliebt ist, und entsprechen nicht dem gleichen Status der beichtähnlichen Briefe, „cette espèce de confession épistolaire“, (MdM, S. 218) d'Alberts und **Madelaines**/Théodores.

Es bleibt dennoch auffällig, dass beide Dialoge, die szenisch umgesetzt werden, mit Rosette geführt werden: zwischen ihr und d'Albert – mit dem sie eine sexuelle Beziehung hat – und zwischen ihr und Madelaine/**Théodore** – zu dem sie eine emotionale Beziehung hat. Auch wenn der erste dieser Dialoge von d'Albert transkribiert ist – also trotz der szenischen Form durch seine subjektive Ansicht und Erinnerung gefiltert – entsteht durch die Authentizitätsillusion des Briefes in Verbindung mit der szenischen Darstellung zumindest der Eindruck einer unvermittelten Wiedergabe ihrer Rede. Die Direktheit und Wirklichkeitsillusion der suggerierten dramatischen Situation unterstützen die Lebendigkeit und Unmittelbarkeit, die Rosette als Figur im Verlauf des Romans verkörpert (vgl. Kapitel 4.2.3). Die briefliche

⁶³⁶ Vgl. Eigeldinger, „L'inscription du théâtre“, S. 145.

⁶³⁷ Bellati, „Dialogue romanesque“, S. 283; vgl. S. 282-283 für ihre Analyse dieser Dialoge.

Kommunikation, die in diesem Roman nicht handlungsführend ist, bedingt einen zeitlichen Stillstand, einen Halt in der Handlung, dem Leben und der Zeit, die für die Dauer des Briefschreibens unterbrochen wird. Sie verkörpert damit eine zeitliche Verankerung und Statik der Kunst. Rosette dagegen verkörpert das Lebendige, Dynamische und drückt sich entsprechend unmittelbar, dramatisch aus (MdM, S. 164). Die strukturelle Veränderung im Text untermauert somit den Charakter der Figur.

Wenn die Brechungen der etablierten Erzählformen im Text selbst auch mit tieferer psychologischer Einsicht und Exaktheit begründet werden,⁶³⁸ so zeigen sich doch weitere Funktionen. Die Abweichung von einer einheitlichen Gattungsvorstellung und die damit indizierte Suche nach einer optimalen romanesken Form unterstützt zum einen – ebenso wie Rosettes Charakter durch die Struktur unterstützt wird – den hybriden Charakter der androgynen Figur Madelaine/Théodore. Zum anderen bildet sie eine Parallele zur Suche nach dem Schönheitsideal, sowie zur Suche nach der eigenen Identität der Figuren. Die Hybridisierung der Form, rund um eine Narrative des Androgynen, stellt eine Verbindung her zwischen der Suche nach dem Schönen und nach einer narrativen Form, also im übertragenen Sinne die Verbindung zwischen Kunst und Ästhetik.⁶³⁹ Das Thema von Sein und Schein, Transvestismus und Ambiguität der Handlung werden in der Struktur ebenso gespiegelt.⁶⁴⁰

Die Vermischung der Gattungen ist eine erste strukturelle Grenzüberschreitung innerhalb des Romans. Gautier nimmt sich diese Freiheit – diese Autonomie –, um die Handlung sowie die Figuren optimal durch die Struktur zu unterstützen. Durch die Unterbrechungen der Erzählform entsteht eine Art zweite Dimension, auf der die Erzählinstanz und der Verfasser der Briefe eine Metareflexion zur narrativen Ästhetik verfolgen.⁶⁴¹ Vor allem die Erzählinstanz stellt gängige Regeln in Frage, indem sie sich lustig macht über „des personnages, des règles de la narration, de la séparation des genres, et de sa propre omniscience“.⁶⁴² Der „pacte de lecture“ wird gebrochen, indem die Fiktionalität betont, das Geschehen als unwirklich dargestellt wird, „que la vraie nature des choses et des êtres se cache sous la surface, derrière le masque ou le déguisement“.⁶⁴³

⁶³⁸ Vgl. Bellati, „Dialogue romanesque“, S. 275, ebenso wie MdM, S. 218.

⁶³⁹ Vgl. Roulin, „Confusion des sexes“, S. 32. Roulin bezieht sich hier auf die intertextuelle Verbindung zu Shakespeare. Die These wird allerdings durch die Gesamtheit der Überschreitungen von Gattungsgrenzen nur unterstützt.

⁶⁴⁰ Vgl. Bellati, „Dialogue romanesque“, S. 285-286.

⁶⁴¹ Vgl. Roulin, „Confusion des sexes“, S. 33.

⁶⁴² Tortonese, „Malaise du personnage“, S. 346.

⁶⁴³ Bellati, „Dialogue romanesque“, S. 278; vgl. zur Betonung der Fiktionalität statt Authentifizierung durch den Briefroman ebenso Tortonese, „Malaise du personnage“, S. 347.

4.2. Grenzen zwischen Kunst und Leben

Mademoiselle de Maupin ist in erster Linie ein Roman, der sich der Suche eines ästhetischen Ideals widmet: auf der *histoire*-Ebene durch den Protagonisten, auf der *discours*-Ebene durch Grenzüberschreitungen von Gattungen und Künsten. Die Suche eines romanesken Ideals erfolgt, wie eben gezeigt wurde, in der Hybridisierung literarischer Gattungen. Das ästhetische Ideal, ausgedrückt in der Zusammenführung von Kunst und Leben, die ebenso in Gautiers Novellen eine Rolle spielt, wird ebenso wieder aufgegriffen. Auch hier findet die bildende Kunst durch intermediale Bezüge Einzug in den Roman und ermöglicht eine Grenzüberschreitung, die mit den Differenzen von Literatur und bildender Kunst spielt und dabei einen Versuch darstellt, die Differenz von Kunst und Leben aufzuheben. Der Konflikt von Kunst und Leben drückt sich in *Mademoiselle de Maupin* insbesondere in der Verbindung zwischen Ideal, Kunst und Frauenfiguren aus, in der Wechselwirkung von Artifizialität und Lebendigkeit.

Das ästhetische Ideal wird in dem Text in der Kunst verankert, seine Verwirklichung sucht d'Albert dennoch in Frauenkörpern. Es wird also eine Verbindung hergestellt, zwischen Ideal, Kunst und Frau, deren Konstruktion in Kapitel 4.2.1 einer eingehenderen Betrachtung unterzogen wird. Die Verbindung von künstlerischer Ästhetik, einem unerreichbaren Ideal und Frauenfiguren, liegt letztendlich der performativen Konstruktion der Frauenfiguren als Kunstwerk in Gautiers gesamtem Prosawerk zugrunde. Hat die Untersuchung der Novellen diese sowie die metareflexive Funktion der Frauenfiguren schon verdeutlicht, lässt sich anhand dieses auf ein ästhetisches Ideal ausgerichteten Romans das präzise Verhältnis von Ideal, Kunst und Frauenfigur besonders eindeutig nachverfolgen. Zu diesem Zweck widmet sich das folgende Kapitel zunächst der Untersuchung der Zusammenführung von Kunst und der Vorstellung eines ästhetischen Ideals im Roman, um daraufhin die gleiche Verknüpfung zwischen Frauenfigur oder der Vorstellung von Frauen und dem Ideal festzustellen.

Die Konstruktion der Frauenfiguren als Kunstwerke zeigt sich in *Mademoiselle de Maupin* insbesondere im Status als Betrachtungs- und Besitzobjekte, die wiederum als Kunstobjekte konnotiert werden. Zeigen sich hier wieder altbekannte Muster, wie die Beobachtung durch einen männlichen Blick, die Aneignung des weiblichen Körpers über diesen sowie natürlich am Ende die Konstruktion als Kunstwerk über Ästhetisierung und intermediale Bezüge, hebt doch insbesondere **Madelaines**/Théodores Perspektive den Aspekt der Transparenz besonders hervor, der in den Novellen bisher nur angeschnitten wurde (vgl. Kapitel 3.1.1). Die

Konstruktion als Kunstwerk wird hier also vor allem anhand der Objektifizierung und Artifizialität nachvollzogen.

Neben der Konstruktion von Frauenfiguren als Kunstwerke und ihrer Funktion als ästhetisches Ideal finden sich auch hier Bezüge zum Pygmalion-Mythos, dem Wunsch nach zum Leben erwachter Kunst. Wie bereits anhand der Novellen auffällig wurde, werden auch in *Mademoiselle de Maupin* der Protagonist als (unproduktiver) Schöpfer, sein Wunsch nach dem zum Leben erwachten Kunstwerk und dem Festhalten der Schönheit thematisiert. In d'Alberts Vorstellung wird nicht nur der Übergang von Leben zu Kunst transzendent (durch die performative Konstruktion der Frauenfiguren als Kunstwerke), sondern ebenso der Übergang von Kunst zu Leben. D'Alberts Rolle als Künstler und Schöpfer sowie sein Wunsch nach dem Erwachen von Kunstwerken beschreiben die andere Seite dieser offenen Grenze zwischen Artifizialität und Lebendigkeit, die in Kapitel 4.2.2 untersucht wird.

Bei all der Suche, den Reflexionen und den Visionen eines ästhetischen Ideals, scheitert d'Albert dennoch, wie so viele andere Protagonisten Gautiers. Der Unerreichbarkeit des ästhetischen Ideals widmet sich Kapitel 4.2.3. Wieder handelt es sich hier um ein immer wiederkehrendes Element von Gautiers Prosa, für dessen ausführliche Untersuchung sich *Mademoiselle de Maupin* allerdings in besonderem Maße anbietet. Die hervorstechende Konzentration des Romans auf das ästhetische Ideal zeigt in seiner Ausführlichkeit auch exakt die Aspekte, die ihm im Wege stehen: die gescheiterten Grenzüberschreitungen, die unmögliche Vereinbarkeit von *désir* und Besitz, sowie die künstlerische Unproduktivität.

4.2.1. Ideal – Kunst – Frau: Die artifizielle Frauenfigur als ästhetisches Ideal

Das Thema des *beau idéal* wird in *Mademoiselle de Maupin* (sowie Gautiers Novellen) immer wieder in der Verbindung der Kunst mit den weiblichen Figuren des Romans oder der Vorstellung von Frauen behandelt. Die folgenden Kapitel erläutern dieses Wechselverhältnis von Ideal – Frau – Kunst in seinen einzelnen Elementen näher. Die Verbindung zwischen Ideal und Kunst wird zunächst durch immer wiederkehrende intermediale Bezüge und Rückgriffe auf Reflexionen über die Kunst etabliert, während der Protagonist über das ästhetische Ideal philosophiert. Das angestrebte Schönheitsideal wird wiederum neben der Kunst mit Weiblichkeit, weiblichen Figuren und Visionen von der perfekten Frau verknüpft. Die Suche d'Alberts nach der perfekten Geliebten entspricht somit der künstlerischen Suche nach dem *beau idéal*. Wie anhand der Novellen schon verdeutlicht werden konnte, werden weiterhin ebenfalls durch intermediale Bezüge sowie Objektifizierung Frauenfiguren performativ als

Kunstobjekte konstruiert, wodurch sich, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, der Kreis der Wechselbeziehung zwischen Ideal – Kunst – Frau schließt.

Reflexionen über ein ästhetisches Ideal finden sich in *Mademoiselle de Maupin* hauptsächlich in d’Alberts Briefen, genauer in Zusammenhang mit seiner Vorstellung und Suche einer idealen Geliebten, in deren Ausführungen er immer wieder die Grenzen zwischen seinen Imaginationen einer realen Frau und Kunstreflexion überschreitet.

Durch explizite Einzelreferenzen wird die Verbindung der bildenden Kunst mit der Vorstellung von d’Alberts Ideal deutlich, so verweist er bei seiner Beschreibung der perfekten Geliebten, die er hofft zu finden, bspw. sowohl auf Giorgione als auch auf Rubens (vgl. MdM, S. 134). Doch auch bei diesen Verweisen auf tatsächlich existente Künstler und ihre Werke wird die Kunst in seiner Vorstellung weitergeführt, ausgebaut, um das Ideal erreichen und erleben zu können. Damit spiegelt sich Gautiers Konzept der *transposition d’art* wider: seine Übersetzung von Kunstwerken in die Literatur nach seinen eigenen Vorstellungen, eine Perfektionierung der Kunst durch die entstehenden Brüche und Möglichkeiten (vgl. Kapitel 2.1.1). In d’Alberts Imagination ist es möglich und scheinbar auch nötig, Motive und Stile verschiedener Künstler zusammenzuführen („un motif de Giorgione exécuté par Rubens“ (MdM, S. 134)), oder eine Marienstatue zu entkleiden, um ihre Schönheit auskosten zu können („j’ai même, d’une main téméraire, soulevé les plis de sa tunique et contemplé sans voile ce sein vierge et gonflé de lait qui n’a jamais été pressé que par les lèvres divines“ (MdM, S. 258)).

Diese Vision der Marienstatue sexualisiert außerdem auf provokante Art und Weise die Jungfräulichkeit und Mutterschaft und kehrt damit die christlich propagierte Keuschheit in dem Bild der Jungfrau um. Damit leitet d’Albert das bekannte Motiv der Bevorzugung der antiken Kunst und ihrer Motive ein, die der Religiosität und Keuschheit des Christentums entgegengesetzt sind und für ihn eine engere Bindung zu weltlichen Belangen mit einer offenen Sexualität und ungenierter Nacktheit verbinden: „On la peut voir [la Vénus]: elle ne cache rien, car la pudeur n’est fait que pour les laides, et c’est une invention moderne, fille du mépris chrétien de la forme et de la matière“ (MdM, S. 259, Anm. d. Verf.).⁶⁴⁴ Die Möglichkeit dieser Kunst, weibliche Körper ungeniert zu rekonstruieren, lässt d’Alberts Ideal entstehen und gibt an dieser Stelle ebenso schon einen Hinweis auf die Verbindung seines ästhetischen Ideals mit dem weiblichen Körper.

⁶⁴⁴ Dieses Motiv ist besonders deutlich in *Arria Marcella*, wie in Kapitel 3.2.2 erläutert wurde.

Die Notwendigkeit der Verflechtung verschiedener Kunstwerke und -stile sowie der Einsatz von Fantasie verdeutlichen zusätzlich, dass selbst in der Kunst seine Vorstellung von Perfektion nicht existiert, sie stattdessen weiter bearbeitet und zusammengeführt werden müsste, und verweist damit ebenso auf die später näher erläuterte Unerreichbarkeit des Ideals (vgl. Kapitel 4.2.3).

Auf die exakte äußerliche Beschreibung der idealen Frau (MdM, S. 134-135) und die eben genannten expliziten Einzelreferenzen, folgt eine bildliche Beschreibung seines ersten (imaginären) Treffens mit ihr:

Ce sera le soir que nous nous rencontrerons pour la première fois, – par un beau coucher de soleil; – le ciel aura de *ces tons orangés jaune clair et vert pâle* que l'on voit dans quelques *tableaux des grands maîtres d'autrefois*: il y aura une grande allée de châtaigniers en fleurs ou d'ormes séculaires tout couverts de ramiers, – de beaux arbres d'un *vert frais et sombre, des ombrages* pleins de mystère et de moiteur; çà et là quelques statues, quelques vases de marbre *se détachant sur le fond de verdure avec leur blancheur de neige*, une pièce d'eau où se joue le cygne familier, – et *tout au fond* un château de briques et de pierres comme du temps de Henri IV, toit d'ardoises pointu, hautes cheminées, girouettes à tous les pignons, fenêtres étroites et longues. – A une de ces fenêtres, *mélancoliquement appuyée sur le balcon*, la reine de mon âme dans l'équipage que je t'ai décrit tout à l'heure; [...] (MdM, S. 136; Herv. d. Verf.)

D'Albert imaginiert hier sämtliche Umstände dieses Treffens: Tageszeit, Umgebung, Dekoration, sogar den Architekturstil des Gebäudes. Abgesehen von der Ästhetik der Person selbst, konstruiert er auch einen bildlichen Hintergrund für das Geschehen. Durch die genaue Benennung von Farben („tons orangés jaune clair et vert pâle“; „vert frais et sombre“) und Kontrasten („se détachant sur le fond de verdure avec leur blancheur de neige“) wird hier ein künstlerischer Blick konstruiert, der den Sinn des Sehens (im Sinne der sensorischen Modalitäten) verstärkt. Das Literarische wird so an die Malerei angenähert. Die Art und Weise, wie die ideale Frau in seiner Vorstellung quasi posiert („mélancoliquement appuyée sur le balcon“), und der Vergleich mit „quelques tableaux des grands maîtres d'autrefois“ rufen hier Systemerwähnungen *qua* Transposition hervor, sowohl simulierende als auch evozierende. Seine Vorstellung des Ideals wird so in ein Gemälde überführt.

D'Alberts Visionen des Ideals erscheinen häufig in Momentaufnahmen, so wie die eben beschriebene Szene der Frau auf dem Balkon oder folgende Szene in einem Garten:

Tout à coup, comme s'il allait arriver quelque chose d'extraordinaire, la feuille s'arrêta au bout de la branche, la goutte d'eau de la fontaine resta suspendue en l'air et n'acheva pas de tomber. Le filet d'argent, parti du bord de la lune, demeura en chemin : mon cœur seul battait avec une telle sonorité qu'il me semblait remplir de bruit tout ce grand espace. – Mon cœur cessa de battre, et il se fit un tel silence que l'on eût entendu pousser l'herbe et prononcer un mot tout bas à deux cents lieues. Alors le rossignol, qui probablement n'attendait que cet instant pour commencer à chanter [...]

Il me semblait voir à travers les trilles de son chant et sous la pluie de notes s'étendre vers moi, dans un rayon de lune, les bras blancs de ma bien-aimée. Elle s'élevait lentement avec le parfum du cœur d'une large rose à cent feuilles. – Je n'essayerai pas de te décrire sa beauté. Il est des

choses auxquelles les mots se refusent. Comment dire l'indicible ? comment peindre ce qui n'a ni forme, ni couleur ? comment noter une voix sans timbre et sans paroles ? (MdM, S. 192)

Nach dem Gefühl der Verschmelzung d'Alberts mit der Natur scheint die Zeit und das Lebendige in ihr mitsamt d'Alberts Herz still zu stehen. Dadurch verwandelt sich der Moment in ein statisches Bild und nähert sich damit auf Ebene der spatiotemporellen Modalität der bildenden Kunst an. Das Natürliche und Lebendige, wie Wassertropfen, Blätter, aber auch Licht, erstarrt in einem Kunstwerk, unterstützt durch die Dehnung der Zeit. Nur der Gesang der Nachtigall setzt ein und bringt durch die dem vorherigen Eindruck entgegengesetzte Zeitlichkeit und nicht-abgegrenzte Materialität der Musik eine gewisse Lebendigkeit in die Szenerie, verbindet synästhetisch, als „intermediale Spielformen“,⁶⁴⁵ die Statik der bildenden Kunst mit der Flüchtigkeit von Musik und Gerüchen. Es wird eine harmonische Zusammenführung verschiedener Künste, von Statik und Dynamik beschrieben. Laut Roloff „sind in diesem Konzept der Sinne immer auch Brüche und Spannungen miteinbezogen; und mit den Passagen und Zwischenräumen zwischen den einzelnen Sinnen geht es nicht zuletzt um die Reflexion der Möglichkeiten und Grenzen der Sinneswahrnehmung überhaupt.“⁶⁴⁶ Auch diese synästhetische Episode dient also einer intermedialen Reflexion, der Erkundung von Differenzen und Harmonien.

Auf Grundlage der statischen Momentaufnahme entsteht eine literarische Arabeske der Künste, in der sich die Sinne und Wahrnehmungen synästhetisch, ineinander verzweigen und miteinander verbinden. Die Arabeske als „Passagen, Wechselbeziehungen, Zwischenräume zwischen den Medien und Künsten, zwischen Bildern und literarischem Text“⁶⁴⁷ wird hier als „intermediale Reflexionsfigur“ verstanden. In dieser arabesken Verbindung der verschiedenen Künste gleich einem Gesamtkunstwerk aus Literatur, Malerei und Musik erlebt d'Albert einen perfekten Moment der Kunst. Die intermediale Verschmelzung, die Grenzüberschreitung des Protagonisten mit den Künsten in diesem Zwischenraum zwischen Traum und Realität, führt zu einer kurzen Begegnung mit seinem Ideal. Das Gesamtkunstwerk als ideale Verbindung der verschiedenen Künste wird hier damit angedeutet; gleichsam der Kombination verschiedener Gattungen um ein romaneskes Ideal zu erkunden, „dient Intermedialität [...] dem Versuch, das Maximum verfügbarer Realität künstlerisch zu erschließen“.⁶⁴⁸ Gleichzeitig arbeitet die intermediale Verflechtung die Differenzen zwischen den Künsten heraus, spielt erneut mit ihren

⁶⁴⁵ Roloff, „Intermedialität und Medienanthropologie“, S. 20.

⁶⁴⁶ Ebd., S. 21.

⁶⁴⁷ Roloff, „Die Poetik der Arabeske“, S. 71.

⁶⁴⁸ Schmidt, „Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk“, S. 44.

Brüchen, mit Statik und Dynamik, Flüchtigkeit und Ewigkeit, und lässt aus diesem Leerraum das Ideal entstehen.

Schließlich fragt sich der Protagonist selbst, woher die Vorstellung seines Ideals, das er so verzweifelt sucht, kommen kann („Est-ce au ciel que nous l’avons vue [...] – au bal à l’ombre d’une mère, [...] – est-ce en Italie ou en Espagne?“ (MdM, S. 143)). Er nennt mehrere Möglichkeiten, verweilt allerdings auch hier bei der Kunst als Herkunft dieser Idee: „A quelle école appartenait le tableau où cette beauté ressortait blanche et rayonnante au milieu des noires ombres?“ (MdM, S. 143). Hierbei nennt er sowohl Künstler als auch Motive als Beispiele in einer expliziten Systemerwähnung (vgl. MdM, S.143). In diesem längeren Abschnitt ist ein Wechsel der Personalpronomen besonders auffällig. Zu Beginn spricht d’Albert noch von seiner eigenen Wunschvorstellung („je demande à la nature“ (MdM, S. 142)), wechselt dann allerdings zur ersten Person Plural („la femme que nous rêvons“ (MdM, S. 142), „qui fait donc que nous n’aimons que celle-là“ (MdM, S. 142) etc.). Er entweicht hiermit der Intimität der Gedanken, welche die Briefform impliziert, und schließt unbestimmte Andere in seine Betrachtungen mit ein. Es folgt daraufhin ein Einschub rhetorischer Fragen, ohne jegliche Personalpronomen (vgl. MdM, S. 142), bevor er letztendlich unbestimmte Andere mit „vous“ direkt anspricht („Est-ce Raphaël qui a caressé le contour qui vous plaît? [...] votre idéal est-il un ange, une sylphide ou une femme?“ (MdM, S. 143)). D’Albert schließt sich hierdurch selbst aus seinen Überlegungen aus und adressiert auch nicht seinen Freund Silvio, da in den Briefen deutlich wird, dass ihm das Verlangen nach einem solchen ästhetischen Ideal fehlt (vgl. MdM, S. 249-250). Durch diesen Wandel baut d’Albert Distanz auf, verallgemeinert seine Aussagen und deutet die Einnahme einer neutraleren Position an. Die übliche Erzählsituation eines Briefes, in dem private Gedanken und meist auch Emotionen an eine bestimmte Person weitergegeben werden, wird aufgelöst, stattdessen wird die Position einer heterodiegetischen Erzählinstanz imitiert. Die Frage nach dem Ideal aus der Kunst und seine Übertragbarkeit auf die Realität wird somit von einem persönlichen Problem des Protagonisten zu einer allgemeingültigen Theorie der Verantwortlichkeit der Kunst für die Entwicklung eines ästhetischen Ideals und führt damit die Überlegungen der *Préface* fort.

Durch die intermedialen Bezüge wird folglich der Zusammenhang zwischen Ideal und Kunst verdeutlicht: Kunst fungiert hier als Möglichkeit der Darstellung und des Erreichens sowie als Auslöser für die Idee eines Ideals. Ästhetik, das *beau idéal*, wird mit der Kunst verknüpft. Durch den Wechsel der Pronomen wird diese Verknüpfung als allgemeingültig, über d’Albert und sogar den Roman hinaus präsentiert. D’Albert wird dadurch zum Repräsentanten des im Vorwort von Gautier propagierten *l’art pour l’art*-Konzepts.

Ist also die Verbindung von Kunst und Ideal etabliert, folgt die von Frauenfigur und Kunst. Anhand von *Mademoiselle de Maupin* lässt sich die Konstruktion der Frauenfigur nicht nur als Kunstwerk, sondern als *Kunstobjekt*, die bereits in den Novellen angedeutet ist, besonders anschaulich nachvollziehen. Die Konstruktion der Frauenfiguren als Kunstobjekte setzt sich aus der performativ konstruierten Frau als ästhetischem Ideal sowie als Objekt zusammen.

Während das Ideal, wie eben dargelegt, zunächst der Kunst entspringt und in dieser wiederzufinden ist, betont d'Albert gleichzeitig, dass – zumindest nach seiner Vorstellung – Schönheit nur durch die Frau verkörpert werden kann. So geht er davon aus, dass Madelaine/**Théodore** eine Frau sein *muss*, um so schön sein zu können (vgl. MdM, S. 254). Auch als er sein Geschlecht noch nicht in Frage stellt, beschreibt er sein Aussehen – seine Schönheit – mit Attributen, die traditionellerweise Frauen zugestanden werden: „quelque chose de *moelleux* et d'*onduleux* dans la démarche et dans les gestes“ (MdM, S. 217), „bien des femmes lui envieraient sa main et son pied“ (ebd.) „une voix d'un timbre *argentin*“ (ebd., Herv. d. Verf.). An ihm als Mann sieht d'Albert seine Schönheit sogar als Defekt: „Le seul défaut qu'il ait, c'est d'être trop beau et d'avoir des traits trop délicats pour un homme“ (MdM, S. 217). Später übernimmt auch die heterodiegetische Erzählinstanz diese Ansicht, wenn er Madelaine/**Théodore** und Isnabel als „beau comme une femme“ und „beau comme une jeune fille“ (MdM, S. 219) beschreibt. Diese andauernden Verweise auf Femininität in Madelaines/**Théodores** (und Isnabels) Schönheit sind zum einen eine Prolepse auf die biologischen Aspekte seines Geschlechts. Zum anderen verbinden sie jedoch Schönheit, Ästhetik, das *beau idéal* mit Weiblichkeit.

Diese Verbindung von Schönheit und Weiblichkeit wird auch von Madelaine/**Théodore** wahrgenommen, nachdem er Männerkleidung angelegt hat: Der Transvestismus gibt ihm Distanz und versetzt ihn nun in eine offene Betrachterposition, durch die er weibliche Schönheit wahrnehmen kann. Der künstlerische Blick, der in Gautiers Novellen schon klar männlichen Figuren zugeordnet ist und mit dem diese Schönheit voyeuristisch verfolgen, weibliche Schönheit und Kunstbetrachtung miteinander vermengen (vgl. Kapitel 3.1.1), wird durch das Anlegen von Männerkleidung auch Madelaine/**Théodore** zuteil. Seiner Vorstellung nach können Frauen – und auch Madelaine – ihre eigene Schönheit nicht erkennen, da Selbsterkenntnis die schwierigste sei (vgl. MdM, S. 346). Er bemerkt auch, dass sich mit dem Sinn für die Schönheit der Frauen ein Verständnis für Kunst einstellt (vgl. MdM, S. 347). Es werden also nicht nur Frauen nach den Regeln der Kunst beurteilt, wie in den Novellen festgestellt werden konnte, sondern die weibliche Schönheit stellt in diesem Fall in einer Art Gegenbewegung die Norm für Ästhetik und Kunst dar. Auch hier in Madelaines/**Théodores**

Perspektive wird die Verbindung von Schönheit – Kunst – Frau angedeutet, die bei d'Albert ausführlich konstruiert wird (wie im Folgenden erläutert). Letztendlich ist ihre Schönheit das Einzige, was **Madelaine**/Théodore nicht aufgeben möchte: „La seule chose qui me plaise des femmes, c'est leur beauté; – malgré les inconvénients qui en résultent, je ne renoncerais pas volontiers à ma forme, quoique mal assortie à l'esprit qu'elle enveloppe.“ (MdM, S. 339). Auch sie reduziert an dieser Stelle die Frau und Frau-Sein auf Schönheit.

Obwohl d'Albert selbst den Frauenkörper offensichtlich als Verkörperung von Schönheit begreift, kritisiert er die durch das Christentum eingeführte Neuerung, dass die im Vergleich zur Antike verhüllte Frauenfigur das Schöne verkörpert, statt nackter, männlicher (oder auch effeminierter männlicher) Körper:

on ne féminisait pas les dieux ou les héros que l'on voulait faire séduisants; ils avaient leur type, vigoureux et délicat en même temps, mais toujours mâle, si amoureux que fussent leurs contours, si polis et si dénués de muscles et de veines que l'ouvrier eût fait leurs jambes et leurs bras divins. On faisait plus volontiers revenir à ce caractère la beauté spéciale de la femme. (MdM, S. 266)

Nach d'Albert wird die Frau unter dem Einfluss des Christentums zur Repräsentantin von Schönheit, allerdings sowohl einer äußeren ästhetischen Schönheit, als auch einer moralischen: „La femme est devenue le symbole de la beauté morale et physique“ (MdM, S. 266). Mit dem Christentum übernimmt also das weibliche Geschlecht das Monopol für Schönheit und führt gleichzeitig einen moralischen Anspruch in die Ästhetik ein.

Dem entgegen stehen d'Alberts Überlegungen zum Androgynen als Schönheitsideal und zur Enttabuisierung homosexueller Beziehung in der Antike, die er allerdings erst ausführt, nachdem er **Madelaine**/**Théodore** kennenlernt und sich seine eigenen homosexuellen Gefühle eingesteht (vgl. Kapitel 4.3). Trotz der Annäherung männlicher und weiblicher Körper – „[il] n'y a presque pas de différence entre Pâris et Hélène“ (MdM, S. 267) – basiert der androgyn Körper in der Kunst der Antike auf dem normativen männlichen Körper. Obwohl **Madelaine**/**Théodore** zu diesem Zeitpunkt noch in d'Alberts Vorstellung ebenfalls diesem Bild entspricht (weshalb er mit der Referenz der Antike argumentiert), entspricht Gautiers Vorstellung normalerweise weiblichen Körpern mit weniger stark ausgeprägten sekundären Geschlechtsmerkmalen – als was sich **Madelaines** Körper am Ende tatsächlich herausstellen wird.⁶⁴⁹ Auch die androgyn Schönheit entspringt bei Gautier folglich weiterhin dem weiblichen Körper.

⁶⁴⁹ Auch Johann Joachim Winckelmann nimmt in seinen einflussreichen Arbeiten zur griechischen Kunst den männlichen Körper als Grundlage für die Androgynie. Vgl. Raymond Giraud, „Winckelmann's Part in Gautier's Perception of Classical Beauty“, in: *Yale French Studies* 38 (1967), S. 172-182, S. 180, auch für eine allgemeine Darstellung der Parallelen zwischen Winckelmann und Gautier. Gautiers Vorstellung von Androgynie anhand des weiblichen Körpers zeigt sich besonders deutlich bei seinem in diesem Zusammenhang häufig zitierten Lob der Tänzerin Fanny Elssler (Théophile Gautier, „Théâtres. Académie royale de musique.

Somit werden die Verbindungen des ästhetischen Ideals sowohl zur Kunst als auch zur Frau etabliert. Folglich, um das Dreigespann zu vollenden, stellt sich die Frage, wie diese Gleichsetzung von Frau und Kunst, die Konstruktion der Frauenfigur als Kunstwerk performativ realisiert wird. Dies geschieht vor allem durch die Konstruktion als Objekt: als betrachtetes Objekt, als Besitzobjekt und schließlich als Kunstobjekt.⁶⁵⁰

Im Sinne des *male gaze* (vgl. hierzu auch Kapitel 3.1.1) werden die Frauenfiguren in *Mademoiselle de Maupin* durch d'Albert zu passiven Betrachtungsobjekten. Durch die Struktur des Romans, der zum größten Teil aus d'Alberts Briefen besteht,⁶⁵¹ wird diese Darstellungsweise weiblicher Figuren gefördert. Die vorherrschende Form des Briefromans suggeriert eine Intimität zum Protagonisten und zu seinen Gedanken, die von den Leser*innen zweifelsfrei als sehr subjektiv und frei jeglicher Neutralität wahrgenommen werden kann. Die damit autodiegetische Fokalisierung auf d'Albert imitiert den männlichen Blick auf Frauenfiguren.⁶⁵²

In seinen Briefen beschreibt d'Albert ausführlich Rosette, die er auf der Suche nach einer Geliebten betrachtet (vgl. MdM, S. 152), allerdings auch **Théodore**/Madelaine, als Erfüllung seines Ideals (vgl. MdM, S. 253). Die Beobachtung einer an dieser Stelle als männlich auftretenden Figur ist zum einen auf d'Alberts Erkenntnis der Idealschönheit trotz des angenommenen Geschlechts zurückzuführen. Hierdurch wird die Verwischung der Grenzen der Geschlechter bzw. der gängigen Assoziation der Frau mit Schönheit eingeläutet. Zum anderen können diese Beobachtungen ebenso wie die Erkenntnis seiner Schönheit wiederum als proleptischer Hinweis auf die biologischen Aspekte seines Geschlechts gelesen werden. Die exakte Beobachtung – durch die genaue Beschreibung vermittelt – ist einer Interaktion mit diesen Figuren stets vorangesetzt: So vor seinem ersten Gespräch mit Rosette (vgl. MdM, S. 152) oder auch seine Beschreibung von Madelaine/**Théodore** (vgl. MdM, S. 217).⁶⁵³

Représentation au bénéfice de mesdemoiselles Elssler“, *Le Messager*, 4 mai 1838, in: ders. *Œuvres complètes, Critique théâtrale 1, 1835-1838*, Paris 2007, S. 802-805).

⁶⁵⁰ Die drei Elemente der Betrachtung, des Besitzes und der performativen Konstruktion als Kunstwerk finden sich auch in den Novellen (vgl. insbesondere Kapitel 3.1.1 und 3.2.1).

⁶⁵¹ 9 von 17 Kapiteln, vgl. hierzu auch Kapitel 4.1.

⁶⁵² Vgl. Pabst, *Die Erfindung der weiblichen Tugend*, S. 93-94, sowie Kapitel 4.1 zu den Eigenschaften des Briefromans.

⁶⁵³ Diese Beschreibung in einem der Briefe an Silvio erfolgt vor dem ersten von der heterodiegetischen Erzählinstanz vermittelten Gespräch zwischen Rosette, Théodore und d'Albert. Es ist aus Sicht der Leser*innen nicht zweifelsfrei festzulegen, ob d'Albert Madelaine/**Théodore** zunächst beobachtet hat, bevor die Konversation stattgefunden hat – in der zeitlichen Abfolge der *histoire*. Relevant ist allerdings, dass die Beschreibung zumindest auf Ebene des *récit* zuerst erfolgt. (*Histoire* wird hier nach Gérard Genette verstanden als „contenu narratif“, *récit* dagegen als „le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même“; Gérard Genette, *Figures III*, Paris 1972, S. 72).

Als d'Albert in einem seiner Briefe über die Beobachtung von Frauen sinniert, beschreibt er sie sogar als Penetration: „[s]on regard parcourt et pénètre l'objet“ (MdM, S. 214), sexualisiert den Blick also eindeutig mit dem Begriff des „Penetrierens“. Auch formuliert er diesen Blick nicht als seinen eigenen, sondern als Blick seines „désir“ (MdM, S. 214), er distanziert sich somit auf der einen Seite von dieser lustvollen Betrachtung, konnotiert ihn damit aber auch mit Leidenschaft, sexualisiert sie also auch hierdurch. Allein schon die Tatsache, dass er sich auf der Suche nach einer *maîtresse* befindet, gibt seinen Blicken eine offensichtlich sexuelle Bedeutung. Bis er diese Geliebte tatsächlich gefunden hat, ersetzt also auch hier, wie zuvor im Falle der Novellen festgestellt, der Blick physischen Kontakt zu Frauen (vgl. Kapitel 3.1.1).

Des Weiteren beobachtet auch d'Albert Frauen häufig unbemerkt, durch einen vollen Raum hindurch, ohne mit ihnen zu sprechen, oder während sie schlafen (vgl. MdM, S. 193). Als er Rosette kennenlernt, weist zunächst sein Freund aus einer entfernten Ecke auf sie hin: „Regarde-moi là-bas un peu, dans ce coin auprès de la cheminée, cette petite femme en rose“ (MdM S. 151). Er bewegt sich daraufhin zwar etwas auf sie zu, wiederum um sie besser betrachten zu können, bleibt allerdings zwischen den Gruppen und kehrt wieder zu seinem Begleiter zurück (vgl. MdM, S. 152). Beim Beobachten Madelaines/**Théodores** versteckt er sich sogar aktiv hinter einem Vorhang (vgl. MdM, S. 253). Diese Art des Beobachtens verhindert jegliche aktive Reaktion der betrachteten Objekte, sie bleiben der Passivität verpflichtet und in dieser Inaktivität statisch wie ein Kunstwerk.

Durch detailreiche Beschreibungen des Äußeren, die Sexualisierung dieses Blicks sowie die interne Fokalisierung auf den autodiegetischen Erzähler d'Albert lässt sich hier auch in der Literatur der *male gaze* erkennen. Seine heimlichen oder unbemerkten Beobachtungen zeigen den von Mulvey thematisierten und für Gautiers Protagonisten typischen Voyeurismus (vgl. Kapitel 3.1.1).⁶⁵⁴ Die Passivität der beobachteten Figur wird letztendlich durch einen Mangel an Interaktion des autodiegetischen Erzählers in seinen Briefen mit den betrachteten Frauen erzwungen.

Die Wahrnehmung der Frau als Betrachtungsobjekt wird in einem späteren Kapitel aus der Perspektive **Madelaines**/**Théodores** in einem Brief bestätigt und konteragiert. Im Vergleich zu dem Mysterium, das das Leben der Männer für sie darstellt, seien Frauen und ihr Leben durchschaubar, sogar transparent: „Le cristal le plus limpide n'a pas la transparence d'une pareille vie“ (MdM, S. 374). Hier findet ein deutlicher Perspektivwechsel statt, vom Betrachter zu der Betrachteten, die nicht die visuelle Komponente der Betrachtung betont, sondern das

⁶⁵⁴ Vgl. Mulvey, „Visual Pleasure“.

Offengelegte, unfreiwillig Dargebotene, das die Betrachtung enthüllt. Die Bezeichnung „transparence“, impliziert gleichzeitig, neben der Wahrnehmbarkeit und Durchschaubarkeit auch ein wortwörtliches *durchschauen*, nicht erblicken können, quasi ein Übersehen der tatsächlichen Frau.⁶⁵⁵ Die Betrachtung der Frau als Objekt wird somit in dieser Wahrnehmung negiert.

In ihrer Intention, die Welt der Männer kennenzulernen, wird **Madelaine**/Théodore vom betrachteten Objekt zum heimlich betrachtenden Subjekt:

De l'angle du salon où je me tenais droite comme une poupée et sans appuyer le dos à mon fauteuil, tout en roulant mon bouquet entre mes doigts, j'écoutais, je regardais ; mes yeux étaient baissés cependant, et je voyais tout à droite, à gauche, devant et derrière moi : – comme les yeux fabuleux du lynx, mes yeux perçaient les murailles, et j'aurais dit ce qui se passait dans la pièce à côté. (MdM, S. 272)

Madelaine/Théodore stellt sich der Wahrnehmung und Konstruktion der Frau somit auf zweifache Weise entgegen: Durch die Betonung der Transparenz, der Ungreifbarkeit der Frau sowie ihre Rebellion gegen die ihr zugeschriebene Rolle durch ihre Umkehrung, quasi ihre Art des Zurückblickens.⁶⁵⁶ Sie verweigert sich der betrachteten Passivität, ihrer Rolle als Frau. Der Wandel zum betrachtenden Subjekt markiert ihre ersten Schritte auf der Suche nach einer männlichen Lebensrealität, die sie zunächst mit ihrem Blick zu durchdringen sucht, ebenso wie ihr Ausbruch aus einer weiblichen Geschlechtsidentität. Ihr zurückgeworfener Blick führt folglich im Gegensatz zu dem von Gautiers anderen weiblichen, Medusa-ähnlichen Figuren nicht zu Fatalität und Obsession, er fungiert nicht als Gegenwehr gegen den männlichen Blick. Stattdessen ist er eher ein Protest gegen die ihr zugeschriebene Rolle, die sie zunächst durch die Annahme der Rolle des Betrachters ablegt, durch einen Blick mit der gleichen penetrierenden Wirkung wie d'Alberts, bloß gegenüber Mauern und den von ihnen verborgenen Geheimnissen, statt transzendenten Frauen. Diese Entwicklung verfolgt sie weiterhin durch die Aneignung des gleichen männlich kodierten künstlerischen Blicks wie d'Albert, und schließlich durch männliche Kleidung und die damit einhergehende Rolle (vgl. MdM, S. 346-347).⁶⁵⁷

⁶⁵⁵ Dieses Motiv wurde auch in den Novellen, festgestellt insbesondere in *La Mille et deuxième nuit*, vgl. Kapitel 3.1.1.

⁶⁵⁶ Michelle Mielly bemerkt hierzu: „Son personnage [Madelaine, Anm. d. Verf.] donne naissance à une réalité paradoxale dans laquelle les rôles sexuels sont totalement inversés, inversion qui mène à une rupture totale des normes sociales.“ (Michelle Mielly, „Madeleine séductrice/Théodore séducteur: Rupture et Réconciliation dans *Mademoiselle de Maupin*“, in: *Nineteenth-century French Studies* 25:1&2 (1996-1997), S. 50-59, S. 50).

⁶⁵⁷ Auch d'Albert erkennt die anerzogene Passivität der Frauen seiner Gesellschaft als unnatürliche Situation, betrachtet diese allerdings nicht sonderlich kritisch, sondern bezieht sie auf sich und sein erwartetes Verhalten als Mann: „Obligées par leur éducation et leur position sociale à se taire et à attendre, elles préfèrent naturellement ceux qui viennent à elles et parlent, ils les tirent d'une situation fautive et ennuyeuse: je sens tout cela; mais jamais de ma vie je ne pourrai prendre sur moi, comme j'en vois beaucoup qui le font, de me lever de ma place, de traverser un salon, et d'aller dire inopinément à une femme: – Votre robe vous va comme un ange“ (MdM, S. 130).

Die Objektifizierung der Frau durch d'Albert bewegt sich in *Mademoiselle de Maupin* allerdings noch auf einer weiteren Ebene, indem sie nicht nur zum betrachteten Objekt im Sinne von Passivität und als Gegenstück zum (männlichen) betrachtenden Subjekt wird, sondern performativ als Objekt im Sinne eines Gegenstandes und letztendlich als *Kunstobjekt* konstruiert wird. Die Beschreibung des Bilds bei Gautier von Sergej Zenkine trifft ebenso auf die Frau zu: „L'image, chez lui, est moins ce qui se fait que ce qu'on trouve et contemple: un objet de civilisation consummatrice“.⁶⁵⁸ Sie wird zum betrachteten Objekt, konsumiert durch den Mann.

Das Objekthafte entsteht hier vor allem durch die Behandlung bzw. den Wunsch nach der Frau als Besitz. So formuliert d'Albert den Wunsch nach einer Geliebten: „une maîtresse tout à fait à moi“ (MdM S. 128), „je la veux, je l'aurai“ (MdM S. 129) und „[j]'avais ce que je désirais depuis si longtemps, une maîtresse à moi comme mon cheval et mon épée“ (MdM S. 193). Durch die Gleichsetzung mit Pferd und Schwert wird sie neben Betrachtungs- und Besitzobjekt zusätzlich zu einem *Statusobjekt*. Auch der Wunsch, die Schönheit einer Person in der Kunst festzuhalten, entspricht diesem Gefühl des Besitzen-wollens und dem Drang, der Vergänglichkeit der Schönheit entgegenzuwirken, indem man sie sich zu eigen macht (vgl. MdM, S. 313, S. 249).⁶⁵⁹ Besitzen beinhaltet hier auch über die Geliebte zu herrschen, zu bestimmen, sie letztendlich zu „gebrauchen“:

J'en faisais ce que je voulais ; j'avais la clef de sa chambre et de son tiroir ; je décachetais ses lettres ; je lui avais ôté son nom et je lui en avais donné un autre. C'était ma chose, ma propriété. Sa jeunesse, sa beauté, son amour, tout cela m'appartenait, j'en usais, j'en abusais. (MdM, S. 193-194)

Rosette wird hier als d'Alberts Geliebte als Besitz auf ihre Jugend, Schönheit und Liebe reduziert. Diese Zuschreibung konnotiert die Charakteristika gleichzeitig als weibliche Attribute. Zudem wird sie wortwörtlich als „Ding“ und „Besitz“ bezeichnet, d'Albert als Mann möchte sie besitzen und benutzen.⁶⁶⁰ Die Behandlung der Frau als Objekt wird dadurch männlich konnotiert, dem Mann wird eine Allmacht und Besitzgewalt über die Frau zugesprochen. Doch auch das Eindringen in ihre Privatsphäre, die vollkommene

⁶⁵⁸ Serge Zenkine, „D'un régime moderne des images: La prose romanesque de Théophile Gautier“, in: *Théophile Gautier: Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, hg. v. Kirsten von Hagen/Corinna Leister, Berlin 2022, S. 227-236, S. 230.

⁶⁵⁹ Vgl. ebenso Kapitel 3.2.2 zu dem Motiv von Ewigkeit und Vergänglichkeit in Gautiers Novellen.

⁶⁶⁰ Im *Dictionnaire de l'académie française* von 1835 ist eine Bedeutung von ‚abuser‘ noch: „On dit, *Abuser d'une fille*, pour, En jouir sans l'avoir épousée.“ (Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, 6. Aufl., Bd. 1, Paris 1835, S. 10). Es erhält die euphemistische Bedeutung für ‚violieren‘, sexuell missbrauchen, scheinbar erst später. In diesem Zusammenhang beschreibt der Begriff tatsächlich d'Alberts und Rosettes Beziehung als sexuelle Beziehung ohne die Pläne einer Heirat.

Zugänglichkeit werden hier betont. Diese Fantasie erinnert ebenso an die Transparenz der Frau, festgestellt durch **Madelaine**/Théodore.

Vor allem die „Verwendung“ des Besitzes steht – abgesehen von der offensichtlich patriarchalen Note – der Vorstellung des *l'art pour l'art* entgegen, der geforderten Abwesenheit von Nützlichkeit in Kunst. Die Konsequenzen des Besitzes im Roman bestätigen wiederum diese Theorie: Für Rosette, die Geliebte, die er tatsächlich „besitzt“, hat d'Albert schon bald keine Leidenschaft mehr, wie es sich auch mit seinem Pferd – einem anderen „Gebrauchsgegenstand“ – zugetragen hat: „Eh bien! Maintenant que je l'ai, ce bonheur me laisse froid“ (MdM, S. 194, vgl. S. 128). Madelaine/Théodore allerdings verschwindet nach der einen Nacht, die sie miteinander verbringen, fügt sich damit nicht in die Besitzstruktur ein und kann dadurch als Erfüllung seines Ideals in d'Alberts Erinnerung erhalten bleiben (vgl. MdM, S. 403-404). Zudem erkennt d'Albert an anderer Stelle, dass nicht nur sein analysierender Blick vom *désir* geleitet ist, sondern dass dieses *désir* und der damit verbundene Blick höher zu schätzen sind als der Besitz, da ihm keine Übersättigung droht.⁶⁶¹

D'Alberts Ausführungen konstruieren die Frauenfiguren demnach sowohl als passive Betrachtungsobjekte als auch als Besitz- bzw. Gegenstands-Objekte. Durch die intermedialen Bezüge, die sich in seinen Beschreibungen häufen, werden sie – wie zuvor seine Vorstellungen des *beau idéal* – weiterhin näher als *Kunst*objekte kreiert, so bspw. in der Beschreibung von Madelaine/Théodore sowohl in Männerkleidung durch d'Albert in einem Brief (vgl. MdM, S. 253), als auch in Frauenkleidung durch den Erzähler:

Ainsi posée, elle ressemblait parfaitement à ces **statues de marbre** des déesses [...] Rosalinde décroisa ses mains, appuya le bout de son doigt sur le dos d'un fauteuil **et se tint immobile**; elle hanchait légèrement de manière à faire ressortir toute la richesse de la **ligne ondoïante**; - elle ne paraissait nullement embarrassée, et **l'imperceptible rose de ses joues** n'avait pas une nuance de plus [...] il [d'Albert, Anm. d. Verf.] n'était pas forcé [...] de circonscrire ses regards sur une certaine portion assez bien faite, et de ne la point dépasser, sous peine de voir quelque chose d'effroyable, et son œil amoureux descendait de la tête aux pieds et remontait des pieds à la tête, toujours doucement caressé par **une forme harmonieuse et correcte**.

Les genoux étaient admirablement purs, les chevilles élégantes et fines, les jambes et les cuisses d'un tour fier et superbe, le ventre **lustré comme une agate** [...]; un torrent de beaux **cheveux bruns** légèrement crépelés, comme on en voit aux têtes des anciens maîtres, descendait à petites vagues au long **d'un dos d'ivoire dont il rehaussait merveilleusement la blancheur**.

Le peintre satisfait, l'amant reprit le dessus [...] (MdM, S. 399-400; Herv. d. Verf.)

Die Beschreibung beinhaltet durch den Vergleich mit Marmorstatuen eine explizite Systemerwähnung, welche die Haptik und damit den Sinn des Fühlens hervorruft, sowie weiter eine simulierende Systemerwähnung. Diese Skizze einer lebendigen Frau durch die Erzählinstanz gleicht hier einer Kunstbeschreibung und nähert sich damit wieder der Visualität

⁶⁶¹ Dieses Verhältnis von *désir* und Besitz wird im Kapitel 4.2.3 zur Unerreichbarkeit des Ideals weiter ausgeführt.

und damit den sensorischen Modalitäten der bildenden Kunst an: Farben werden genau benannt und Kontraste hervorgehoben („l'imperceptible rose“, „rehaussait [...] la blancheur“), Konturen und Linien nachvollzogen („ligne ondoyante“, „forme harmonieuse et correcte“), Licht und Schatten bewundert („lustré comme une agate“). Sie wird mit Hilfe von Materialien dargestellt, die in der Kunst verwendet werden („marbre“, „agate“). Durch die Nachahmung einer statuenhaften Pose, unbeweglich auf einen Sessel gelehnt, findet hier sogar eine teilreproduzierende Systemerwähnung statt.

In den häufigen Vergleichen sowohl diegetischer Frauenfiguren als auch d'Alberts Vorstellungen der idealen Frau mit existenten Kunstwerken oder Künstlern finden sich weitere explizite Systemerwähnungen oder Einzelreferenzen. So bspw. die Erwähnungen von Motiven und Stil: „un motif de Giorgione exécuté par Rubens“ (MdM, S. 134) sowie verschiedener bestimmter Werke wie bspw. Corrèges Werk „Jupiter et Antiope“ (vgl. MdM, S. 144, Anm. 235) oder „Mélancolie“ von Albrecht Dürer, dem auch das Gedicht „Melancholia“ gewidmet ist (vgl. MdM, S. 369, Anm. 537): „Rosette avait l'air d'une figure d'albâtre de la Mélancolie assise sur un tombeau“ (MdM, S. 368-369). Durch die immer wiederkehrenden verschiedenen intermedialen Bezüge werden diese Frauen performativ als statische Kunstobjekte konstruiert, also auch auf der spatiotemporellen Ebene an die bildende Kunst angenähert. Des Weiteren sucht d'Albert nach Frauen, welche die „Mühe wert sind“, betrachtet zu werden: „les regardant au plus près quand elles me semblaient valoir la peine d'être examinées“ (MdM, S. 138). Die ästhetische Erscheinung der Frauenfiguren gilt ihm als Maßstab, und nimmt somit den gleichen Status als Priorität ein wie in der Kunst des *l'art pour l'art*.

Das Statische und Nicht-Lebendige der Frauen wird von **Madelaine**/Théodore ebenfalls aufgegriffen, allerdings nicht als ideale – positives – Kunstwerk wie bei d'Albert, sondern negativ konnotiert, in Verbindung mit der durch Sitten erzwungenen Passivität der Frau:

Notre vie n'est pas une vie, c'est une espèce de végétation comme celle de la mousse et des fleurs [...] Notre affaire principale, c'est de nous tenir bien droites, bien corsées, bien busquées, l'œil convenablement baissé, et de surpasser en immobilité et en roideur les mannequins et les poupées à ressorts.

Il nous est défendu de prendre la parole, de nous mêler à la conversation autrement que pour répondre oui et non [...]. (MdM, S. 274-275)

Statt mit Kunst vergleicht sie die Wahrnehmung der Frau, die Passivität und Statik, mit Puppen; assoziiert sie also nicht mit Perfektion und Erhabenheit, sondern mit Kindlichkeit und Unmündigkeit. Sie selbst entkommt auch dieser Konstruktion (außer in d'Alberts Wahrnehmung) durch die in ihrer Rolle als Mann gewonnenen Mobilität und Freiheiten.⁶⁶² Es

⁶⁶² Vgl. Kapitel 4.3 zu Madelaines/Théodores Wandel und zur Überschreitung der Gendergrenzen.

findet folglich wieder eine Konstruktion durch d'Albert statt, diesmal als Kunstwerk, die von neuem von **Madelaine**/Théodore gebrochen wird, indem sie sexistische Gesellschaftsstrukturen artikuliert und damit sichtbar macht.

Es zeigt sich folglich, wie die Konstruktion der Frau als Kunstobjekt in *Mademoiselle de Maupin* in drei Schritten erfolgt: Sie wird zunächst durch den *male gaze* zu einem passiven Betrachtungsobjekt, durch d'Albert als Besitz- und Gegenstandsobjekt eingeschrieben und letztendlich durch zahlreiche intermediale Bezüge performativ zum Kunstobjekt, das die Eigenschaften der Betrachtung, des Besitzes und der Ästhetik miteinander vereint. Diese Metamorphose schließt wiederum die Triade von Kunst – Ideal – Frau, auf deren Suche d'Albert sich befindet. Die Wahrnehmung der Frau als Repräsentantin des Schönen sowie als Betrachtungsobjekt wird von **Madelaines**/Théodores Wahrnehmung bestätigt, allerdings negativ bewertet und konteragiert. Die Konstruktion der Frau als Kunstobjekt findet demnach v.a. in den Briefen d'Alberts, also in seiner Vorstellung statt. Sie wird durch **Madelaines**/Théodores Briefe und Aussagen als gesellschaftliches Phänomen bestätigt und teilweise umgedeutet, wenn sie Frauen als Puppen statt als Kunstwerke wahrnimmt. Die durch die Konstruktion als Kunstobjekt implizierten Geschlechterrollen werden durch ihre Gegenwehr hinterfragt und kritisiert. Ihr Blickwinkel, zunächst aus Sicht einer Frau und dann zwischen den Geschlechtern, zeugt von subversivem Potential, indem sie Rollen umkehrt, in Frage stellt und eine zweite Perspektive zu d'Alberts *male gaze* aufzeigt.

4.2.2. D'Albert als Schöpfer

Auf der Suche nach dem ästhetischen Ideal öffnet sich die Grenze zwischen Kunst und Lebendigkeit in d'Alberts Vorstellung nicht nur für die lebendigen Frauen seiner Umgebung. Um sein Ideal zu erreichen und besitzen zu können, deutet er nicht nur Frauenfiguren zu Kunstobjekten um, sondern möchte selbst zum künstlerischen Schöpfer werden und – wie im Pygmalion-Mythos – die Kunst zum Leben erwachen sehen. Die Sehnsucht, selbst schön zu sein und das *beau idéal* zu besitzen, reiht sich ein mit dem Versuch, selbst zum Schöpfer zu werden.⁶⁶³

Als Reaktion auf den Drang, sein Ideal zu erreichen, imaginiert sich d'Albert als Schöpferfigur in zwei verschiedenen Ausprägungen: Zum einen erhofft er sich, selbst das Schöne nach seiner eigenen Vorstellung erschaffen zu können, zum anderen das Schöne, dem

⁶⁶³ Vgl. Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 162.

er begegnet, festhalten zu können (vgl. MdM, S. 249). Er träumt von einer Wiederholung des Pygmalion-Mythos, sein Ideal aus der Kunst zum Leben erwachen zu sehen (vgl. MdM, S. 211). Damit werden gleichzeitig zwei kunsttheoretische Standpunkte impliziert: die mimetische Erfassung des Schönen aus der Realität und die Kreation des Schönen aus der künstlerischen Imagination. Auch d'Albert hat also in der Vorstellung von sich selbst als Schöpfer nicht das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Natur überwinden können, auf keine dieser beiden Arten. Die in Gautiers Novellen vorherrschende Konkurrenz, die Frage, welchen der beiden das Schöne zugesprochen werden kann, zeigt sich in d'Alberts Unentschlossenheit.⁶⁶⁴

Seine eigenen enttäuschenden künstlerischen Fähigkeiten halten ihn davon ab, seine Vorstellung des *beau idéal* zu verwirklichen. Er beschreibt in einem Brief, wie er die perfekte Version vor seinem inneren Auge sieht und letztendlich an der praktischen Umsetzung in ein Kunstwerk scheitert (vgl. MdM, S. 306). Die in den imaginierten Werken abgebildeten Frauen nimmt er schon vor ihrem Erschaffen nur als Gemälde wahr: „Je les vois, là devant moi, aussi nets, aussi distincts que s'ils étaient peints réellement“ (MdM, S. 307). Die Imagination verbleibt also stets in der Kunst verhaftet, er stellt sich Frauen nie als lebendige Wesen vor.

Da ihm die Schöpfung aus dem Geiste heraus nicht gelingt, wird er durch das Erschaffen der Figur Rosalinde in seiner Interpretation von Shakespeares *As you like it* zum Schöpfer.⁶⁶⁵ D'Albert übernimmt die Führung in der Organisation des Shakespeare-Stückes und lässt Madelaine/**Théodore** die Rolle einer Frau, Rosalinde, annehmen (vgl. MdM, S. 305).⁶⁶⁶ Er kreiert somit sein Ideal, indem er das schon Existente nach seinen Vorstellungen (durch Frauenkleidung) anpasst (vgl. MdM, S. 312-314). Hier kann er zumindest ansatzweise seine eigenen Vorstellungen künstlerisch ausgestalten und tatsächlich etwas ‚erschaffen‘.

Die Inszenierung des Theaterstücks innerhalb des Romans führt zu kreativer Schöpfung auf einer zweiten Ebene: Die Proben werden in d'Alberts Brief in seine Erzählung der Ereignisse integriert, der Theaterdialog wird Teil des Romandialogs, die dramatische in die narrative Form umgewandelt. Es findet damit eine teilreproduzierende Systemerwähnung statt: Die übertragbaren und erkennbaren Elemente des Shakespeare-Stücks werden in die Handlung integriert, unter d'Alberts Federführung zum Teil seines narrativ gestalteten Briefes. Gleich der

⁶⁶⁴ Vgl. Kapitel 3 zum Verhältnis von Kunst und Natur in Gautiers Novellen.

⁶⁶⁵ Vgl. Murphy, „Pure Art, Pure Desire“, S. 157-158.

⁶⁶⁶ Durch das Verbot weiblicher Schauspielerinnen im England der Shakespeare Zeit passt diese Praxis sogar zum aufgeführten Stück. Gerade am Beispiel von *As You Like It* stellt Ina Schabert fest, dass hetero- und homoerotisches Begehren miteinander verknüpft werden: Durch die Diskrepanz zwischen Rede und realem Schauspieler „aktualisiert dieses Theater für den Zuschauer ein Begehren, dessen Objekt auf erregende Weise unfixiert bleibt“ (Ina Schabert, *Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung*, Stuttgart 1997, S. 156, vgl. S. 152-156).

transposition d'art wird das dramatische Kunstwerk im literarischen abgeändert, angepasst, erhält neue Bedeutung und Ästhetik. Kurzweilig wird er dafür belohnt, denn „[t]he cure for melancholy [...] will therefore hinge on the problem of artistic expression“.⁶⁶⁷ Chambers sieht das Theater hier als Allegorie für den künstlerischen *microcosme* und seine Umsetzung: „this performance has therefore the significance of artistic expression, realizing the idea the artist carries in his head and bodying forth his mental microcosm.“⁶⁶⁸ Doch auch wenn Chambers bereits die Realisierung oder Inkarnation von d'Alberts Ideal als ausreichend betrachtet,⁶⁶⁹ bleibt der Status d'Alberts als Schöpfer ambivalent: Streng genommen schafft es d'Albert nicht aus seinem eigenen *microcosme*, Existentes passt er nur mit der Realität an, und es kommt innerhalb des Romans nie zur Vollendung der Inszenierung unter Freunden. Er kann folglich nicht als echter Schöpfer gelten, dennoch führt der flüchtige kreative Erfolg zu flüchtiger Belohnung. Die intermediale Form der Theaterinszenierung und des Schreibens führt in diesem Fall zur Kreation, und die Belohnung für die flüchtige Schöpfung des Augenblicks ist das Erkennen von Madelaines/Théodores weiblichem Körper.

In seinem eigentlichen kreativen Handwerk, dem Schreiben, scheint d'Albert nicht tätig zu sein; es wird nur ein nicht geschnittener Gedichtband erwähnt (MdM, S. 193).⁶⁷⁰ Er bildet somit einen zweifachen Gegensatz zu Pygmalion: Obwohl bei Ovids Pygmalion nichts darauf hindeutet, dass er abgesehen von seiner einen Statue überhaupt kunstschaftend ist, verwirklicht er die „perfekte Frau“, die für ihn zum Leben erweckt wird.⁶⁷¹ D'Albert dagegen, explizit als Dichter bezeichnet (MdM, S. 222), führt sein Handwerk zur Zeit der Handlung scheinbar nicht aus und kann sein Ideal nicht erlangen und erhalten. So ist auch er, wie einige der zuvor untersuchten Protagonisten der Novellen, trotz des kurzweiligen Erfolgs bei der Theaterinszenierung, ein unproduktiver Künstler, der seine Wünsche nicht erreichen kann.

Ungeachtet des Mangels an Produktivität träumt d'Albert (so wie mehrere weitere Protagonisten Gautiers) von Frauen in Kunstwerken anderer Künstler, die für ihn als Geliebte zum Leben erwachen (MdM S. 211). In diese Kategorie fällt auch seine schon erwähnte traumhafte Vision mit der Madonnenstatue, deren eigentlich harte, unflexible Statuengestalt sich unter seiner Berührung entblößen und damit verändern lässt, weich und nachgiebig, und somit in bestimmten Aspekten lebendig wird. Er beschreibt die blauen Venen und die Muttermilch, die er „hervorquellen“ lassen möchte („j'y ai posé le doigt pour faire jaillir en

⁶⁶⁷ Ross Chambers, „Two Theatrical Microcosms: *Die Prinzessin Brambilla* and *Mademoiselle de Maupin*“, in: *Comparative Literature* 27:1 (1975), S. 34-46, S. 41.

⁶⁶⁸ Ebd., S. 43-44.

⁶⁶⁹ Vgl. ebd., S. 41.

⁶⁷⁰ Vgl. Pierre Laforgue, *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, Paris 1998, S. 208, Anm. 1.

⁶⁷¹ Vgl. Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 28-29.

blancs filets le breuvage céleste“, MdM, S. 258). Beides, die nährenden, Leben spendende Muttermilch sowie das durch die Venen angedeutete Blut als Lebenssaft, sind Zeichen des Lebendigen. Während dieser ganzen Beschreibung behält er das *passé composé* bei, der Übergang von der realitätsnahen Beschreibung der Statue zu seiner offensichtlichen Imagination einer lebendigen Statue wird nicht markiert, sodass hier auch die Grenze zwischen Realität und Vision verschwimmt (vgl. MdM, S. 258).

Die Vorstellungen von Frauen aus Kunstwerken als Geliebte machen deutlich, dass d'Albert diese artifiziellen Frauenfiguren den realen Frauen, denen er begegnet, vorzieht. So gibt er Rosette keinen Grund, auf Frauen außerhalb seiner Fantasie eifersüchtig zu sein, bezeichnet allerdings seine Visionen und „fantômes“ (MdM, S. 178) als ihre größten Rivalinnen. Während er sie küsst, träumt er von anderen Frauen, die er sich aus Gemälden hervorruft, betrügt sie sozusagen mit Statuen und Bildern (vgl. MdM, S. 178-179, S. 181). Dieser Rückzug von lebendigen Frauen zu Kunstwerken erfolgt aufgrund der Unzulänglichkeiten realer Frauen, die d'Alberts Idealbild nicht erfüllen (vgl. MdM, S. 213), und wird im Gegensatz zu Tiburce' Fokus auf die Welt der Kunst nicht psychologisiert: Für d'Albert ist die Ästhetik das ausschlaggebende Kriterium. Er sieht die seiner Meinung nach desinteressierte Liebe zu einer Statue, bei der man weder Übersättigung noch „dégout de la victoire“ fürchten muss, als „quelque chose de grand et de beau“ (MdM, S. 213), also eine gewisse Erhabenheit in der Abstraktion der rein ästhetisch begründeten Liebe zu einem Kunstwerk (vgl. MdM, S. 213). Diese Überlegungen schließt er folgendermaßen ab: „et qu'on ne peut espérer raisonnablement un second prodige pareil à l'histoire de Pygmalion. – L'impossible m'a toujours plu.“ (MdM, S. 213). Die Unmöglichkeit der Verwandlung, die Unerreichbarkeit auch dieses Ideals, sind letztendlich Teil des Reizes.⁶⁷² Das Objekt seines *désir* muss unerreichbar sein:

L'être désiré ne peut être conçu que comme inaccessible, immarcescible. La réalisation de cet objectif passe par l'élévation de l'être désiré à la dignité de concept pur qui, seul, transcende les structures du désir. Le concept trouve dans la figure de la statue sa matérialisation sensible la plus adéquate.⁶⁷³

Den Reflexionen d'Alberts gegenüber seinem Freund Silvio ist zu entnehmen, dass die Kunst, das Artifizielle einen höheren Stellenwert einnimmt als das Lebendige und Reale. D'Albert entwickelt hierdurch den „Blick eines Künstlers“, mit denen er die Frauen betrachtet, denen er begegnet (vgl. MdM, S. 258), – und der in Gautiers fantastischen Novellen das Ideal zum Leben erwecken kann (vgl. Kapitel 3.1.1). In einer seiner Vorstellungen imaginiert er ein Serail, gefüllt mit exotischen Frauen, die für ihn als „tableaux qui n'ont pas besoin de cadre“ fungieren

⁶⁷² Die Unerreichbarkeit des Ideals in *Mademoiselle de Maupin* wird ausführlich in Kapitel 4.2.3 behandelt.

⁶⁷³ Monneyron, *L'androgynie romantique*, S. 103.

(MdM, S. 266). Sexuelle Lust und ästhetische Lust nehmen die gleichen Züge an und vermischen sich, so wie der Blick die körperliche Berührung ersetzt, und das nicht nur auf einer materiellen Stufe, sondern auch als *fantasmes*, als Projektion männlicher Fantasien:

Ce que la femme réelle a de commun avec l'œuvre d'art, c'est qu'elle est une création de l'imagination masculine et donc une incarnation de ses rêves. Mais ce que l'œuvre d'art a de commun avec la femme réelle, c'est qu'elle s'empare de l'homme et le force à se dépasser pour se retrouver dans l'autre. L'autre – soit la femme, soit l'œuvre d'art – ne lui procure son plaisir qu'en tant qu'il y projette et reconnaît ses aspirations, c'est-à-dire qu'en tant que l'autre incarne pour lui ses fantasmes.⁶⁷⁴

Frau und Kunstwerk sind beide Kreationen und Fantasie des Mannes, das Andere, in dem er sich selbst und seine Sehnsüchte spiegelt. Durch das Verharren der Kunstwerke in d'Alberts Imagination, den Mangel einer tatsächlichen kreativen Schöpfung, bleiben diese Projektionen gleichzeitig stets flexibel, weiterhin unerreichbar und eben ausschließlich Phantasmen.

Üblicherweise werden die Parallelen von Pygmalion und d'Albert trotz der Tatsache, dass seine Kunstwerke nicht selbst geschaffen sind, und trotz der Übertragung von Statuen auf Gemälde, als gegeben angenommen, da die Kunstwerke seinen Imaginationen ausreichend ähneln.⁶⁷⁵ Allerdings sind es gerade diese Abweichungen, das Scheitern d'Alberts als Künstler, die hier die Annäherungen an Perfektion und Ideal statt ihr Erreichen als einzige gegebene Möglichkeit bestätigen. Der Protagonist als gescheiterter Künstler kann keine eigene Schöpfung kreieren, steigt also nicht zu einer göttlichen Macht empor.⁶⁷⁶ Trotz seiner andauernden Reflexionen über Ästhetik und das *beau idéal* kreiert sich sein Ideal, Madelaine/Théodore, letztendlich selbst.⁶⁷⁷ D'Albert kann sich zwar an einer Nacht mit „Rosalinde“ erfreuen, doch steht ihm am Ende nicht das gleiche dauernde Glück zu wie Pygmalion.

Durch das Festhalten des Schönen erhofft sich d'Albert, seine Obsession mit Madelaine/**Théodore** zu beenden – auch wenn er keinen Versuch unternimmt, dies tatsächlich zu tun (vgl. MdM, S. 249). Dieser Gedankengang entspricht nicht nur der Furcht vor Verfall und Vergänglichkeit, der Sehnsucht nach Ewigkeit,⁶⁷⁸ sondern hier vor allem dem Verhältnis von Besitz und *désir*, bei dem das eine das andere negiert. Während er durch die Artifizialisierung Leben und Lebendigkeit ausschließt, versucht er sie durch künstlerische Perfektion wiederzuerlangen:

⁶⁷⁴ Kapp, „Le Mythe de Pygmalion“, S. 152-153.

⁶⁷⁵ Vgl. Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion*, S. 140-141; Kapp, „Le Mythe de Pygmalion“, S. 158.

⁶⁷⁶ Kapp erläutert den metonymischen Gebrauch des Begriffes und den damit einhergehenden Verweis auf die göttliche Schöpfung (vgl. Kapp, „Le Mythe de Pygmalion“, S. 145, S. 154).

⁶⁷⁷ Vgl. hierzu die Untersuchung der Eigenkonstruktion eines ‚dritten Geschlechts‘ in Kapitel 4.3 zur Androgynie.

⁶⁷⁸ Vgl. Kapitel 4.2.3. D'Albert erwähnt diese Vergänglichkeit: „Hâtez-vous; dans quelques années d'ici, de minces fils d'argent se glisseront dans ses touffes épaisses; [...]“ (MdM, S. 262).

Ne pouvoir s'assimiler cette perfection, ne pouvoir passer dans elle et la faire passer en soi, n'avoir aucun moyen de la rendre et de la faire sentir! – Quand je vois quelque chose de beau, je voudrais le toucher de tout moi-même, partout et en même temps. Je voudrais le chanter et le peindre, le sculpter et l'écrire, en être aimé comme je l'aime; je voudrais ce qui ne se peut pas et ce qui ne se pourra jamais. (MdM, S. 249)

D'Albert bedauert hier, sich die Perfektion Madelaines/Théodores nicht aneignen, sie nicht festhalten zu können, er träumt davon, sie in sich selbst aufzunehmen und in Kunst umzusetzen. Er verbindet hier artistische Mittel mit der Möglichkeit, eins zu werden mit seinem Ideal, Berührung und Liebe zu empfinden, also Dinge, die mit Lebendigkeit assoziiert werden und die er in kurzen perfekten Momenten auch mit Rosette erlebt (vgl. MdM, S. 174). In diesem Motiv zeigt sich dementsprechend ebenfalls ein Paradoxon, indem einmal die Artifizialisierung und Statik gefordert wird, um das Ideal zu erreichen und zu erhalten, allerdings dadurch ein Mangel an Lebendigkeit vorherrscht, der das Ideal wiederum vereitelt.

Dieses Paradoxon ist Ausdruck der Grenzverwischung, die zum Erreichen d'Alberts ästhetischen Ideals notwendig scheint: Das Artifizielle, das Statische, die Kunst wird bevorzugt, erreicht aber Perfektion nur durch einen Anteil Lebendigkeit und Dynamik. Dies zeigt sich in der lobenden Beschreibung der Kunst Rubens', die eine gewisse Lebendigkeit hinzufügt, wie bspw. einen „*fraîcheur charmante et pleine d'éclat, ces chairs où courent tant de sang et tant de vie*“ (MdM, S. 143) ebenso wie in dem intertextuellen Verhältnis zum Pygmalion-Mythos: das (künstlerische) Ideal wird durch Lebendigkeit noch gesteigert.

Die Forderung, der Kunst Leben einzuhauchen, wird wiederum den Dichter*innen übergeben. Zu den „*contours encore plus arrondis, des formes plus éthérées [...]*“ sollen sie den Kunstfiguren Lebendigkeit geben: „*donner le souffle et la parole à votre fantôme, tout leur amour, toute leur rêverie, toute leur joie et leur tristesse*“ (MdM, S. 144). Doch auch dieser Zusatz genügt noch nicht, in das perfekte Kunstwerk sollen sie sich selbst und letztendlich alles einfließen lassen: „*[...] et vous y avez ajouté pour mettre le comble à l'impossible, votre passion à vous, votre esprit à vous, votre rêve et votre pensée. L'étoile a prêté son rayon, la fleur son parfum, la palette sa couleur, le poète son harmonie, le marbre sa forme, vous votre désir*“ (vgl. MdM, S. 144). In diesem letzten Teil wird eine Kombination der Künste genannt und damit ein synästhetisches Gesamtkunstwerk als Ideal wieder angedeutet. An letzter Stelle wird die Kunst begleitet vom *désir*, das hierdurch wieder zu einem wichtigen Aspekt von Ästhetik und künstlerischer Kreation wird; die Grenzüberschreitung oder sogar -auflösung zwischen den Künsten wird wiederum zum Weg zum *beau idéal*.

An späterer Stelle unterscheidet d'Albert zwischen den Künsten aufgrund ihrer Eignung, das Lebendige abzubilden. Die Poesie kann seiner Meinung nach, auch wenn sie das Lebendige einfängt, nur ein „*fantôme*“ der Schönheit evozieren (MdM, S. 313). Die Malerei erweckt

wenigstens den Anschein, ein Abbild zu erzeugen, das allerdings eben nur Schein bleibt. Die Bildhauerei ist die Disziplin, die in seinen Augen der Wirklichkeit am nächsten kommt: „La sculpture a toute la réalité que peut avoir une chose complètement fausse“ (MdM, S. 313). Er stellt wieder das künstlerische Abbild von Schönheit vor das Einfangen von Lebendigkeit. Das Oxymoron zwischen ‚réalité‘ und ‚chose complètement fausse‘ betont den Konstruktcharakter des Kunstwerks, verweist dabei aber auf einer zweiten Ebene auf den Konflikt des „vrai“ von Kunst und Natur.⁶⁷⁹

D’Alberts Verlangen, das Schöne – maßgeblich Madelaines/**Théodores** Schönheit – festzuhalten, kann ebenso wenig gestillt werden wie es ihm gelingt, ein eigenes Kunstwerk zu schaffen. Das Ideal in der perfekten Balance zwischen (scheinbarer) Künstlichkeit und Lebendigkeit präsentiert sich ihm ohne sein Zutun in Form von **Madelaine**/Théodore, die – noch immer in ihrer Rolle als Rosalinde – ihm die körperliche Vereinigung mit seinem Ideal ermöglicht. In dieser Begegnung wird die Grenze zwischen Kunst und Leben sprachlich ebenso verwischt: Zunächst durch die beibehaltene Rolle Rosalinde, zwischen Realität und Fiktion, die außerdem „the ambiguous perfection of Théodore“ erhält.⁶⁸⁰ Daraufhin zeigt sich die Grenzverwischung zwischen bildender Kunst und Leben wie zuvor in d’Alberts Träumen von seinem Ideal zwischen statuenhafter Statik und fließender Dynamik:

Ainsi posée, elle **ressemblait parfaitement à ces statues de marbre des déesses**, dont la draperie intelligente, fâchée de recouvrir tant de charmes, enveloppe à regret les belles cuisses, et par une heureuse trahison s’arrête précisément au-dessous de l’endroit qu’elle est destinée à cacher. – Mais comme **la chemise n’était pas de marbre** et que ses plis ne la soutenaient pas, elle continua sa triomphale descente [...]

Rosalinde décroisa ses mains, appuya le bout de son doigt sur le dos d’un fauteuil et **se tint immobile**; elle hanchait légèrement de manière à faire ressortir toute la richesse de **la ligne ondoyante** [...]. (MdM, S. 399)

Die Illusion von **Madelaine**/Théodore als Statue wird selbst in den dynamischen Momenten erhalten. Nur ihrem Hemd wird explizit zugestanden, nicht aus Marmor zu sein und sich zu bewegen, allerdings mit dem Vorteil, sie so entblößen zu können. Auch die Beschreibung der „ligne ondoyante“ betont eine Dynamik der sonst mit Kunst und Statik verknüpften „ligne“, „ondoyante“ wiederum als der bevorzugte Begriff, weibliche und „verweiblichte“ Schönheit in der klassischen Kunst zu beschreiben.⁶⁸¹

⁶⁷⁹ Das Verhältnis wurde ausführlich in Kapitel 3 erläutert.

⁶⁸⁰ Chambers, „Two Theatrical Microcosms“, S. 44. Laut Chambers verweist diese Tatsache ebenso auf die „insecurity of the second-generation French Romantics about their creative powers, their epigonic sense of having arrived too late in an artistic world that was already too old“ (ebd.).

⁶⁸¹ Vgl. Roulin, „Confusion des sexes“, S. 38; Crahay, „Hermaphrodite et l’esthétisation de l’homosexualité“, S. 23.

Doch auch diese Begegnung bleibt nur ein kurzer Blick auf die Erfüllung seiner Vision, da Madelaine/Théodore direkt darauf wieder abreist. Dieterle liest hierin eine „narrative Metapher für die *Flüchtigkeit* und *Verflüchtigung* des Schönen“ [Herv. i. Orig.],⁶⁸² die Verwandlung in Kunst wiederum als Möglichkeit, „die Epiphanie des Schönen in der Zeit zu verankern“.⁶⁸³ Madelaines/**Théodores** Verwandlung in Form von Rosalinde, die letztendlich eine vervielfachte Verkleidung ist, bleibt flüchtig, das Ideal auf Dauer unerreichbar.

4.2.3. Die Unerreichbarkeit des Ideals

Das *beau idéal* entpuppt sich für d'Albert also als unerfüllbar. Er erkennt sowohl die Unmöglichkeit, eine reale Frau mit diesem Maß an Perfektion zu finden, als auch die Vergänglichkeit der bestehenden Schönheit (vgl. MdM, S. 145, S. 262). Bevor er **Madelaine**/Théodore in ihrer weiblichen Gestalt sieht, sucht er das Ideal zwar in der lebendigen Frau, hält seine Existenz allerdings nicht für möglich (vgl. bspw. MdM, S. 142, S. 208). Selbst das Ideal, das er von Beginn an in Madelaine/**Théodore** erkennt, ist letztendlich durch seine Wahrnehmung des männlichen Geschlechts von seiner Vision des Ideals entfernt. Das Erreichen des Ideals ist allerdings auch auf der künstlerischen Ebene unmöglich. Auch die Kunstwerke muss er im Geiste zerteilen und auf die Körperteile beschränken, die seiner Vorstellung entsprechen – wie er es üblicherweise mit Frauen macht, denen er begegnet –, wie bspw. auf die Hände von Anne d'Autriche (vgl. MdM, S. 248, S. 138-139).

D'Alberts Streben nach dem Ideal und sein Scheitern zeigen, dass die Unerreichbarkeit in der Kunst durch mehrere Punkte bedingt ist: Zunächst auf der individuellen Ebene, auf der es d'Albert nicht gelingt, das Ideal als Künstler festzuhalten und seinen Vorstellungen anzupassen. Selbst als er das Ideal in **Madelaine**/Théodore in Frauenkleidung endlich vollendet vor sich hat, kann er es weder künstlerisch⁶⁸⁴ noch in Person festhalten. Des Weiteren beruht schon das Streben nach einem *beau idéal* auf einem Paradoxon: *Désir* ist die Grundlage dieses Strebens, so wie Voraussetzung für das *beau idéal*.⁶⁸⁵ Bei Erreichen des Ideals verflüchtigt sich dieses *désir* allerdings zwangsläufig, als logische Konsequenz verschwindet mit Erfüllung des Strebens auch die Anziehungskraft des Ideals und es wird zu etwas Gewöhnlichem: „le désir,

⁶⁸² Dieterle, „Prototyp des ästhetizistischen Romans“, S. 112.

⁶⁸³ Ebd. S. 113.

⁶⁸⁴ „l'imagination d'un peintre et d'un poète ne peut atteindre à cette poésie sublime de la réalité“ (MdM, S. 359)

⁶⁸⁵ Vgl. Alain Montandon, „La séduction de l'œuvre d'art chez Théophile Gautier“, in: *L'Art et l'artiste: Actes du colloque international Théophile Gautier de Montpellier*, Bd. 2, Montpellier 1982, S. 349-368, S.351.

dans l'univers de Gautier, est toujours plus satisfaisant que la satisfaction“.⁶⁸⁶ Der Zustand des Strebens ist notwendig für die Wahrnehmung des *beau idéal*, sein Erreichen negiert es automatisch. Das dritte Hindernis entsteht durch die scheinbar unvereinbaren oppositionellen Pole von Lebendigkeit und Artifizialität, das erstere Voraussetzung, um das Ideal auszuleben, das zweite, um es zu erhalten, so dass es kein Opfer der Zeit wird. Schönheit bedeutet für d'Albert Lebendigkeit: „L'air, le geste, la démarche, le souffle, la couleur, le son, le parfum, tout ce qui est la vie entre pour moi dans la composition de la beauté.“ (MdM, S. 209). Dennoch sucht er die Schönheit in Kunst, vergleicht sie mit Kunst, versucht sie wie Kunst festzuhalten. Wie die Protagonisten der Novellen sucht auch er die Versöhnung der Opposition Künstlichkeit und Lebendigkeit, Kunst und Leben in einer Frauenfigur auf der Grenze, in diesem Fall auf der Grenze der Geschlechter.⁶⁸⁷

D'Albert kann sein Ideal außerhalb seiner Visionen nicht finden bzw. festhalten. Die Momente, die sich seinen Visionen von einem Zusammentreffen mit einer idealen Frau zumindest annähern, werden in der Realität verfremdet und verzerrt. In seiner ersten Vorstellung trifft er seine ideale Frau in einem Schloss (vgl. MdM, S. 136). Nachdem Madelaine/**Théodore** auf dem Landsitz angekommen ist, beobachtet er ihn morgens versteckt von seinem Fenster aus. Die Szenerie der Person am Fenster, die Architektur des Gebäudes etc. stimmen mit seiner Vision überein, allerdings sind Kleinigkeiten abgeändert, so wie die Tageszeit (am Morgen) und Madelaines/**Théodores** Haarfarbe. Auch sieht er ihn hier nicht zum ersten Mal, es handelt sich also nicht um ein romantisches Treffen mit Liebe auf den ersten Blick, sondern um ein heimliches Beobachten einer Person, die er schon kennt. Ebenso fehlen Madelaine/**Théodore** die prunkvollen (Frauen-)Kleider, die zuvor noch als äußerst relevant beschrieben wurden (vgl. MdM, S. 135), stattdessen trägt er einen einfachen Morgenrock, der es allerdings erlaubt, die Vision von ihm als Frau fortzuführen (vgl. MdM, S. 253-254). In einem von **Madelaines**/Théodores Briefen wird diese Vorstellung auf ironische Art und Weise weiter dekonstruiert: Sie beschreibt, wie sie nicht mehr als typische Frau handelt und dabei genau eine Szene, wie d'Albert sie am Balkon wahrnimmt:

Madelinette n'est pas restée, comme ses compagnes, le coude paresseusement appuyé au rebord du balcon, entre les volubilis et les jasmins de la fenêtre [...] elle a tout quitté, ses belles robes de velours et de soie aux couleurs éclatantes, ses colliers, ses bracelets, ses oiseaux et ses fleurs; (MdM, S. 279-280)

⁶⁸⁶ Rosemary Lloyd, „Le Prisme du désir dans les romans de Gautier“, in: *Relire Théophile Gautier: le plaisir du texte*, hg. v. Freeman G. Henry, Amsterdam 1998, S. 207-220, S. 208; vgl. Monneyron, *L'androgynie romantique*, S. 102.

⁶⁸⁷ Vgl. sowohl Kapitel 3 zu dem Verhältnis von Kunst und Natur und die Unerreichbarkeit dieser Versöhnung in den Novellen, sowie Kapitel 4.3 zur Androgynie als Überschreitung der Gendergrenzen.

D'Albert nimmt diese Szenerie trotz der Verfremdung durch das vermeintlich männliche Geschlecht Madelaines/**Théodores** und die Illusion von Weiblichkeit als Verwirklichung seines Traums wahr, vergisst sogar für den Moment sein Geschlecht (vgl. MdM, S. 253-254).

In einer zweiten Vorstellung erscheint ihm sein Ideal als Reiterin, die er vor einem Sturz vom Pferd rettet (vgl. MdM, S. 136). Diese Vorstellung ist eher eine romaneske, als eine der bildenden Kunst, wie die zuvor. In diesem Fall wird die Vision der Reiterin von Rosette bei einem Ausflug erfüllt, nur hat auch sie wiederum nicht die gewünschten blonden Haare (vgl. MdM, S. 239). Außerhalb von d'Alberts Vorstellung muss Rosette allerdings nicht gerettet werden, könnte es auch nicht, da d'Albert mit Madelaine/**Théodore** vorgeritten ist (vgl. MdM, S. 241-242). Stattdessen ist sie es, die Isnabel hilft, nachdem er vom Pferd gestürzt ist (vgl. MdM, S. 242-243). Obwohl Rosette die äußerlichen Merkmale – den Auftritt als Reiterin und das weiße Pferd, mehr sind hier nicht gegeben – vorweist, erkennt d'Albert sie nicht als Erfüllung seines Ideals. Er hat zu diesem Zeitpunkt schon seit längerem eine Affäre mit ihr und das Interesse an ihr schon verloren (vgl. MdM, S. 182). Hier bestätigt sich, dass der „Besitz“ das *désir* vereitelt, Rosette das Ideal nicht mehr erfüllen kann.

Rosette wird ebenso – wie zuvor gezeigt von der Struktur des Romans unterstützt – als personifiziertes Leben, in der Realität verankert charakterisiert, was die „lyrische“, poetische Seite d'Alberts unterdrückt:

Il est vrai que j'ai été assez peu lyrique, – cela n'est guère possible avec elle; – ce n'est pas cependant qu'elle n'ait son côté poétique, malgré ce que de C*** en a dit; mais elle est si pleine de vie et de force et de mouvement, elle a l'air d'être si bien dans le milieu où elle est qu'on n'a pas envie d'en sortir pour monter dans les nuages. Elle remplit la vie réelle si agréablement et en fait une chose si amusante pour elle et pour les autres que la rêverie n'a rien à vous offrir de mieux. (MdM, S. 164)

Ihre Lebendigkeit ist hier ebenfalls mit Bewegung und Dynamik verbunden: mit „vie“, „force“ und „mouvement“. Bei einer Analyse ihrer Mängel zieht d'Albert wiederum eine Statue als Referenzobjekt hinzu:

Rosette n'est point mal; elle peut passer pour belle, mais elle est loin de réaliser ce que je rêve; c'est une statue dont plusieurs morceaux sont amenés à point. Les autres ne sont pas si nettement dégagés du bloc; il y a des endroits accusés avec beaucoup de finesse et de charme, et quelques-uns d'une manière plus lâche et plus négligée. (MdM, S. 208)

Sie wird hier nicht nur mit einer Statue verglichen, sondern auch sie wird mit dem Blick eines Künstlers wie ein Kunstwerk bewertet und mit der Methodik der Bildhauerei in Verbindung gebracht.⁶⁸⁸ Die Kritik an ihrem Aussehen wird von d'Albert dadurch in eine künstlerische Sphäre gerückt, die künstlerische Perfektion und implizierte Artifizialität sind das, was ihr fehlt.

⁶⁸⁸ Vgl. zur gleichen Bewertung von Frauenfiguren nach Kriterien der Kunst in den Novellen Kapitel 3.1.1.

Während Rosette also als Personifikation der Lebendigkeit auftritt, bleibt d'Albert stets in einem statischen Zustand des nicht-lebendig Fühlens, in der Kunst verhaftet. Ein Gefühl von der Welt, der Realität, in der Rosette fixiert ist, abgestoßen zu werden und gleichzeitig in einer festen Materie festgehalten zu werden, ist die Manifestation seiner Determinierung auf die Kunst und das Statische (vgl. MdM, S. 264). D'Albert beschreibt zunächst seine Bevorzugung der Kunst, um dann festzustellen: „Je ne puis ni marcher ni voler; le ciel m'attire quand je suis sur terre, la terre quand je suis au ciel“ (MdM, S. 298). Gleichzeitig beschreibt er sein Gefühl des eigenen schnellen Wandels, der Vergänglichkeit, der Schnelligkeit, die ihn am Schaffen von Kunst sowie am Glück mit Frauen hindert:

Je ne puis rien produire, non par stérilité, mais par surabondance; mes idées poussent si drues et si serrées, qu'elles s'étouffent et ne peuvent mûrir. – Jamais l'exécution, si rapide et si fouguese qu'elle soit, n'atteindra à une pareille vélocité: – quand j'écris une phrase, la pensée qu'elle rend est déjà aussi loin de moi que si un siècle se fût écoulé au lieu d'une seconde [...].

Voilà, pourquoi je ne saurais vivre, – ni comme poète, ni comme amant. – Je ne puis rendre que les idées que je n'ai plus; – je n'ai les femmes que lorsque je les ai oubliées et que j'en aime d'autres [...]. (MdM, S. 306)

Wieder werden Frauen als Geliebte mit Kunst bzw. Kunst schaffen gleichgesetzt, aber es wird auch deutlich, dass d'Albert eine Art Stillstand anstrebt, um Perfektion zu erreichen, wenn auch erfolglos. Dieser angestrebte Stillstand entspricht einer Evokation, der Statik der bildenden Kunst, einer Nachahmung der dominanten spatiotemporellen Modalität – des Raums – während die der Literatur – die Zeit – unterdrückt wird. Gleichzeitig bezeichnet d'Albert den Mangel an künstlerischer Produktion als Mangel zu leben, „je ne saurais vivre“. Seine Fixierung auf die Statik der Kunst ist es, was ihn vom Erreichen der Balance zwischen Lebendigkeit und Kunst, Dynamik und Statik abhält.

Madelaine/Théodore verwirklicht dieses Paradoxon auf zweifache Weise. Zum einen erfüllt sie für kurze Zeit d'Alberts Idealvorstellung. Zum anderen ist sie die einzige der drei Protagonist*innen, die auf den verschiedenen Grenzen balanciert und letztendlich zu finden scheint, was sie sucht. Während d'Albert in der Welt der Kunst und Geschlechterdichotomien verhaftet bleibt, verlässt Madelaine/**Théodore** ihn, um sich seine Freiheiten zu erhalten, und vereitelt damit d'Alberts dauerhaften Anspruch auf sein Ideal. **Madelaine**/Théodore begehrt gegen das erzwungene statische Leben junger Frauen auf und gewinnt die Mobilität der Lebensrealität von Männern (schon durch ihren ersten Ritt in Männerkleidung symbolisiert, vgl. MdM, S. 276), entfernt sich also aus der rein künstlichen/künstlerischen Dimension, die ihr als Frau zugeteilt wird. Stattdessen nimmt sie, als Frau, die Rolle der Verkörperung von Kunst ein, sowie gleichzeitig, durch die Distanz als Mann, die des Connaisseurs, der die Kunst von außen betrachtet (vgl. MdM, S. 346-347). Auch das untypische Ende, in dem die Frau den

Mann zurücklässt, spricht für Madelaines Weigerung, in der einschränkenden Realität, der statischen Besitz-/Objektstruktur gefangen zu bleiben.⁶⁸⁹ Mit einer wortwörtlichen Grenzüberschreitung des Grundstücks erhält sie sich die Freiheit ihrer grenzüberschreitenden Identität.

Madelaines/Théodores Identität als ‚drittes Geschlecht‘, die Überschreitung der Gendergrenzen durch Transvestismus, ist ihre auffälligste Grenzüberschreitung, die allerdings nicht auf Dauer bestehen bleiben kann, wie ihr Verschwinden am Ende des Romans zeigt.⁶⁹⁰ Durch ihr Verweilen auf der Grenze zwischen Statik und Dynamik, der Konstruktion der Geschlechter, erhält sie sich sowohl ihre Autonomie als auch ihren Status als *beauté idéal*.

4.3. Überschreitung der Gendergrenzen

Das Androgyne, in den 1830er Jahren ein beliebtes Motiv,⁶⁹¹ verkörpert ein antikes Ideal in der Kunst.⁶⁹² In der romantischen Vorstellung ist die Androgynie ein Symbol für die perfekte Einheit, die Wiederherstellung einer ursprünglichen und verlorenen Harmonie.⁶⁹³ Gerade die Ambiguität der androgynen Figur ist es, was ihr ihren ästhetischen Wert verleiht,⁶⁹⁴ und auch für Gautier bedeutet sie „avant tout un chant à la beauté païenne, à la beauté idéale qui tient à la fois de la beauté féminine et de la beauté masculine se perpétuant dans l’art“.⁶⁹⁵ Während die bildende Kunst häufig dieses androgyne Ideal aufgreift, werden Androgynie und Hermaphroditismus im Roman, wenn sie in einen konkreten historischen Kontext integriert werden, zu etwas Monströsem.⁶⁹⁶

In *Mademoiselle de Maupin* ist es allerdings nicht hauptsächlich das Androgyne bzw. die androgyne Figur, die monströs beschrieben wird. D’Alberts homosexuelle Gefühle für Madelaine/**Théodore** sind es, die ihn ängstigen und ihm monströs erscheinen (vgl. MdM, S. 251), Madelaine/**Théodore** als androgyne Figur wiederum wird nur in Zusammenhang mit

⁶⁸⁹ Vgl. Sosieñ, „*Mademoiselle de Maupin*: sur un pacte épistolographique rompu“, S. 510; Nathaniel Wing, *Between Genders: Narrating Difference in Early French Modernism*, Newark 2004, S. 29.

⁶⁹⁰ Vgl. Kerlouégan, „Une relecture de l’androgynie romantique“, S. 50.

⁶⁹¹ Vgl. Crahay, „Hermaphrodite et l’esthétisation de l’homosexualité“, S. 18.

⁶⁹² Laut Wolfgang Drost wird die Gründung des Mythos des Androgynen Walter Pater zugeordnet, wohingegen er den größeren Einfluss in der Einführung Gautiers des „troisième sexe“ sieht (vgl. Drost, „*L’aesthetica in nuce* de Gautier“, S. 66). Raymond Giraud verweist auf den Einfluss, den auch Johann Joachim Winckelmanns kunsthistorische Ansichten auf Gautier hatten, darunter auch die Schönheit des antiken Androgynen (vgl. Giraud, „Winckelmann’s Part in Gautier’s Perception of Classical Beauty“).

⁶⁹³ Vgl. Kerlouégan, „Une relecture de l’androgynie romantique“, S. 38; Monneyron, *L’androgynie romantique*, S. 99. Die Perfektion durch Einheit scheint die gängige Meinung, nur Pierre Albouy sieht im Androgynen eine Unvollständigkeit (vgl. „Le mythe de l’androgynie dans ‚*Mademoiselle de Maupin*‘“, S. 601).

⁶⁹⁴ Vgl. Geisler-Szmulewicz, *Le mythe de Pygmalion*, S. 147.

⁶⁹⁵ Montoro Araque, „L’art de l’androgynie ou l’androgynie dans l’art?“, S. 336.

⁶⁹⁶ Geisler-Szmulewicz, *Le mythe de Pygmalion*, S. 108-109.

eben diesen Gefühlen als diabolisch beschrieben (vgl. MdM, S. 249). Die extreme Verurteilung der Homosexualität nimmt wiederum mit der Erkenntnis zu, dass Madelaine/**Théodore** weibliche biologische Aspekte von Geschlecht aufweist, so als könne sie erst dann explizit ausgesprochen und verdammt werden.⁶⁹⁷ Seine Reflexionen über die Antike und Androgynität erlauben d'Albert, das Tabu der Homosexualität zu umgehen, indem er Madelaines/**Théodores** Anziehung auf ihn aus rein ästhetischer Sicht betrachtet und sowohl das Androgyne als ästhetisches Ideal als auch die in der griechischen Antike gängige Akzeptanz homosexueller Beziehungen betont.⁶⁹⁸ Er kritisiert hiermit gleichzeitig das durch das Christentum geänderte Schönheitsideal, von androgynen männlichen Figuren hin zu Frauen als Verkörperung des Schönen, und die christliche Moral in Form der Tabuisierung nackter Körper (vgl. MdM, S. 266, S. 259).⁶⁹⁹ Die Kritik an christlicher Moral wird besonders deutlich, da Gautier, im Gegensatz zu Winckelmann, die Beschreibungen der androgynen Schönheit absichtlich wie eine Perversion, eine Abweichung der Moral klingen lässt, wohingegen Winckelmann versucht, die unschuldige ästhetische Seite in den Vordergrund zu rücken.⁷⁰⁰

Der Transvestismus Madelaines/**Théodores** lässt d'Albert sich in einen attraktiven Mann verlieben, in dem er sein idealisiertes Spiegelbild erblickt, und somit eine narzisstische Liebe entsteht.⁷⁰¹ Geisler-Szmulewicz stellt weiterhin die Verbindung zwischen den Pygmalion-, Narziss- und Androgynie-Mythen in Gautiers Roman her. Die Selbstliebe des Künstlers in seinem eigenen Werk wird durch den männlichen Teil in der androgynen Figur verstärkt, die wiederum ermöglicht, sowohl die narzisstische Liebe als auch die Liebe zu weiblicher Schönheit auszuleben.⁷⁰² Auch d'Alberts Wunsch, einmal Frau zu sein, entspricht den narzisstischen Tendenzen: Er entsteht nicht aus dem Verlangen heraus, sich selbst aufzugeben, sondern um „nouvelles voluptés“ (MdM, S. 214) kennenzulernen, den eigenen Effekt auf andere zu spüren, „se parfaire pour mieux s'aimer“.⁷⁰³ Der androgyne Körper kann hier folglich als Projektionsfläche für künstlerische Schöpfung der narzisstischen Liebe und des idealisierten Selbst gelesen werden – so wie Madelaine/**Théodore** von d'Albert stets in Bezug zu seinen Idealen, seinen Gefühlen und seinem Verlangen gesehen wird, als Spiegel seiner selbst.

In d'Albert selbst sind ebenfalls Anzeichen des Androgynen sichtbar. Abgesehen von dem eben erwähnten Wunsch, das Leben im anderen Geschlecht „auszuprobieren“, führt ihn seine

⁶⁹⁷ Vgl. Crahay, „Hermaphrodite et l'esthétisation de l'homosexualité“, S. 19.

⁶⁹⁸ Vgl. ebd., S. 23; Geisler-Szmulewicz, *Le mythe de Pygmalion*, S. 151; Montoro Araque, „L'art de l'androgynie“, S. 335.

⁶⁹⁹ Vgl. Laforgue, *L'Eros romantique*, 213-215; Crouzet, „Gautier et le problème de créer“, S. 667.

⁷⁰⁰ Vgl. Giraud, „Winckelmann's part in Gautier's perception of classical beauty“, S. 178.

⁷⁰¹ Vgl. Dieterle, „Prototyp des ästhetizistischen Romans“, S. 105.

⁷⁰² Vgl. Geisler-Szmulewicz, *Le mythe de Pygmalion*, S. 156-165; zu beachten ist hierbei vor allem die Tabelle auf S. 159.

⁷⁰³ Ebd., S. 160.

Begegnung mit Madelaine/**Théodore** zu seiner eigenen Identitätssuche, indem sie ihn an seiner eigenen sexuellen Identität zweifeln lässt: „je ne sais plus qui je suis ni ce que sont les autres, je doute si je suis un homme ou une femme“ (MdM, S. 251).⁷⁰⁴ Sein Hang zu sehr ausgiebiger Pflege und Eitelkeit wird von „männlichen Rivalen“ schon als ein Anzeichen für seine „Weiblichkeit“ gesehen (vgl. MdM, S. 160-161).⁷⁰⁵ Da er die ersehnte androgyne Einheit jedoch nicht in sich selbst finden kann, imaginiert er sie in der Verschmelzung mit der perfekt abgebildeten Schönheit:

Ne pouvoir s'assimiler cette perfection, ne pouvoir passer dans elle et la faire passer en soi, n'avoir aucun moyen de la rendre et de la faire sentir! – Quand je vois quelque chose de beau, je voudrais le toucher de tout moi-même, partout et en même temps. Je voudrais le chanter et le peindre, le sculpter et l'écrire, en être aimé comme je l'aime; je voudrais ce qui ne se peut pas et ce qui ne se pourra jamais. (MdM, S. 249)

Künstler, Schöpfer des Ideals werden verbindet er hier mit einer Verschmelzung, ähnlich der des Mythos von Hermaphroditos: „le toucher de tout moi-même, partout et en même temps“. Dieses Gefühl erreicht er allerdings nur sehr kurzweilig für einen Moment während eines Kusses mit Rosette, erhält damit einen Vorgeschmack auf die Wiederherstellung der Einheit, die das Androgyne verkörpert: „je t'assure que dans ce moment-là je ne songeais guère si j'étais moi ou un autre [...] un bruit de pas nous fit reprendre brusquement notre position“ (MdM, S. 174).⁷⁰⁶

D'Albert kann die Grenzüberschreitung, die in diesem Roman zum Erreichen des Ideals notwendig scheint, allerdings nicht realisieren: Sowohl die Einheit mit Rosette als auch mit **Madelaine**/Théodore, hält nicht auf Dauer; er gibt seinem eigenen Wunsch nach Transvestismus nicht nach und verurteilt seine Faszination gegenüber einem anderen Mann als monströs, gibt hier also der vorher verurteilten christlichen Doktrin den Vorzug vor dem antiken androgynen Ideal.⁷⁰⁷ Die Grenzüberschreitung wird angedeutet, bietet sich ihm als Möglichkeit, doch bricht er sie in dem Moment ab, in dem er Madelaine/Théodore als Frau erkennt und sie in Frauenkleidung zu ihm kommt.

Streng genommen handelt es sich bei Madelaines Verwandlung zu Théodore um Transvestismus; anders als die häufig mit ihr in Zusammenhang untersuchten Figuren Fragoletta und Zambinella weist sie keine anatomischen Merkmale von Intergeschlechtlichkeit auf.⁷⁰⁸ Die Gründe Madelaine de Maupins, sich als Mann zu kleiden und auszugeben, stechen

⁷⁰⁴ Vgl. Kerlouégan, „Une relecture de l'androgynie romantique“, S. 47.

⁷⁰⁵ Vgl. Monneyron, *L'androgynie romantique*, S. 108-109.

⁷⁰⁶ Vgl. Chambers, „Two theatrical microcosms“, S. 42.

⁷⁰⁷ Vgl. Monneyron, *L'androgynie romantique*, S. 114.

⁷⁰⁸ So bspw. in Kerlouégan, „Une relecture de l'androgynie romantique“ und in Geisler-Szmulewicz, *Le mythe de l'androgynie*.

besonders hervor: Sie verlässt ihr gewohntes Umfeld nicht, wie sonst in der Fiktion üblich, aus sozialen und ökonomischen Zwängen,⁷⁰⁹ sondern auf der Suche nach Wahrheit und Identität. Für einen Perspektivwechsel, die Welt und v.a. die Männer aus der Sicht des Mannes wahrzunehmen, überschreitet sie eine wortwörtliche örtliche Grenze, indem sie ihr Heim verlässt, ebenso die Grenze zwischen den Geschlechtern. Der Rollenwechsel in die eines Mannes ermöglicht ihr den Wandel von der Statik des Lebens einer Frau zur Dynamik und Mobilität der Männer. Der Status des „Verkleidens“ wird während der Shakespeare-Probe weitergeführt: Madelaine verkleidet als Théodore verkleidet als Rosalinde – und teilweise sogar verkleidet als Ganymède – multipliziert ihn gerade zu ihrem Höhepunkt als Ideal. Sie trägt ebenfalls ihr Kostüm und bleibt bei dem Namen Rosalinde, als sie d’Albert aufsucht und mit ihm schläft (vgl. MdM, S. 395, S. 397, S. 400-401). Ironischerweise erkennt d’Albert ausgerechnet in dieser Mehrfachverkleidung Madelaines/Théodores biologische Aspekte von Geschlecht.⁷¹⁰ Dadurch findet sich auch hier allegorisch in der Kunstfigur Madelaine/Théodore das Wahre der Kunst in der Illusion: „the true can be found in illusion that presents itself as art, rather than illusion that seeks to fade into the backdrop.“⁷¹¹

Madelaines/Théodores Wandel geht allerdings über ein bloßes Anlegen von Männerkleidung hinaus. Sie gewöhnt sich nicht nur an die neue männliche Geschlechterrolle, die sie überzeugend annimmt,⁷¹² sondern fühlt sich als ‚drittes Geschlecht‘, ordnet sich selbst also weder Mann noch Frau zu. Wie die zuvor analysierten Frauenfiguren der Novellen ist auch Madelaine/Théodore eine Figur im „Dazwischen“, in diesem besonderen Falle durch ihre Androgynität.⁷¹³ Die „Konstruktion“ und Performativität von Geschlecht wird anhand dieser Figur besonders deutlich. Das heißt, die Erkenntnis, dass Geschlechtsidentität fälschlich als „natürlich“ und gegeben angenommen wird, wird bereits in dieser Annahme eines anderen Geschlechts über Kleidung und Verhalten impliziert. Gleichzeitig zeigt sich damit die Konstruiertheit und die Künstlichkeit ihrer Identität. Madelaine/Théodore erschafft sich selbst

⁷⁰⁹ Vgl. Crahay, „Hermaphrodite et l’esthétisation de l’homosexualité“, S. 26; Marjorie Garber, *Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety*, London/New York 1992, S. 70.

⁷¹⁰ Vgl. Wing, *Between genders*, S. 46: „He comes to know ‚true‘ gender as a performance of a fiction of a disguise.“; Kerlouégan, „Une relecture de l’androgynie romantique“, S. 46-47. Monneyron wiederum sieht entgegen dieser Auffassung der Mehrfachverkleidung das Ablegen der ersten Kostümierung als notwendig vor der nächsten, sodass Madelaine/Théodore gezwungen ist ihre „männliche“ Identität zuvor abzulegen (vgl. Monneyron, *L’androgynie romantique*, S. 116).

⁷¹¹ Elizabeth Berkebille McManus, „Illusion and the True: Arcades, Dioramas, and Irony in Théophile Gautier’s *Fortunio*“, in: *Nineteenth-Century French Studies*, 44:3&4 (2016), S. 218-234, S. 221; vgl. Kapitel 3.

⁷¹² So beschreibt sie in einem ihrer Briefe an Graciosa, wie sie „parfaitement habituée à [ses] habits“ mit einer Gruppe junger Männer weiterzieht, sich an das Reiten, Jagen und Trinken gewöhnt, und letztendlich Gefallen am und sogar einen guten Ruf im Duellieren entwickelt (MdM, S. 375-376).

⁷¹³ Ähnlich sieht Ina Schaber im Theater Shakespeares die Potenzierung an Verkleidungen (des Knabenschauspielers, der sich in seiner weiblichen Rolle als Knabe verkleidet) als bewusstes Hervorrufen eines unbestimmten Objekts des Begehrens zwischen Homoerotik und Heteroerotik (vgl. Schaber, *Englische Literaturgeschichte*, S. 156).

in Männerkleidung neu, ahmt nicht einfach eine männliche Geschlechterrolle nach, sondern schafft eine „création personnelle“.⁷¹⁴ Damit wird sie zur Schöpferin ihres eigenen Kunstwerks. Insbesondere die hyperbolische Mehrfachverkleidung, durch die der Höhepunkt der Konstruiertheit mit dem ästhetischen Ideal zusammenfällt, verweist auf das Verhältnis zwischen Natur und Kunst: Wie sich anhand der Novellen zeigen ließ, werden die Zeichen (der Geschlechtlichkeit) der Natur übernommen, ästhetisiert, perfektioniert, durch ihre Künstlichkeit zum Ideal.

Während der Probe des Shakespeare-Stücks bestimmt scheinbar allein die Kleidung das Geschlecht für d'Albert. So begreift er Madelaine/**Théodore** in seiner Rolle als Rosalinde in seinem „*costume réel*“ (MdM, S. 312; Herv. d. Verf.) und ist wiederum enttäuscht, als er sich für die Rolle wieder als Mann – Ganymède – verkleiden muss (vgl. MdM, S. 316).⁷¹⁵ Die Performativität von *Gender* wird so auf zweifache Weise besonders deutlich, in der Eigenkreation und Selbstbestimmtheit des ‚dritten Geschlechts‘ Madelaines/Théodores sowie in d'Alberts Auffassung von Geschlecht als über Kleidung markierte Identität.

Madelaines/Théodores biologische Aspekte von Geschlecht werden zwischenzeitlich jedoch sogar irrelevant, sowohl für sie, als auch für die Leser*innen und teilweise auch d'Albert. Durch die immer weiter multiplizierten Verkleidungen nehmen Leser*innen das Geschlecht nicht mehr wahr.⁷¹⁶ D'Albert vergisst es ebenso, wenn er in ihm die Erfüllung seiner Vision und das androgyne Ideal erkennt (vgl. MdM, S. 253-254, S. 267). Ihr empfundenes ‚drittes Geschlecht‘, das letztendlich durch den Blick des Anderen validiert werden muss, wird durch diesen Verlust an Relevanz zumindest kurzzeitig bestätigt.⁷¹⁷

Da Madelaine/Théodore selbst die Befreiung der Einschränkungen der Geschlechterdichotomie erreicht hat, wünscht sie sich eine*n ebenso androgyne*n Partner*in. Sie nähert sich diesem Wunsch durch Sex sowohl mit d'Albert als auch mit Rosette zwar an, durch d'Alberts Scheitern, die Grenzüberschreitung der Geschlechter durchzuführen, erreicht sie diese Vorstellung aber nicht vollkommen.⁷¹⁸ Vor allem Madelaines/**Théodores** Aufbruch direkt nach dieser Nacht weist darauf hin, dass es sich nur um eine Annäherung handelt. Die

⁷¹⁴ Vgl. Kerlouégan, „Une relecture de l'androgynie romantique“, S. 43.

⁷¹⁵ Vgl. Wing, *Between genders*, S. 44, S. 47.

⁷¹⁶ Vgl. Kerlouégan, „Une relecture de l'androgynie romantique“, S. 46-47.

⁷¹⁷ Vgl. ebd., S. 50: „le genre, aussi libre et subversif soit-il, n'est en fin de compte une notion qui n'existe que dans le regard d'autrui“. Kerlouégan untersucht diese Bestätigung, die Geschlechtsidentität von außerhalb erfahren muss, allerdings explizit nur in den zwei anderen von ihr untersuchten Romanen. Das Verschwinden Madelaines zeigt für sie am Ende dennoch „l'impossible survie sociale de la bisexualité, condamnée à la chimère et à l'idéal.“ (ebd.).

⁷¹⁸ Monneyron sieht das Ziel erreicht, da sie die Verbindung zu beiden Geschlechtern herstellt, ihre doppelte Identität bestätigt und die gesuchte Einheit hergestellt wird (vgl. Monneyron, *L'androgynie romantique*, S. 123). Aus oben genannten Gründen ist allerdings die Annahme einer Annäherung meines Erachtens angemessener.

gesuchte Einheit wird durch diese Dreiecksbeziehung zwar simuliert, doch fehlt immer ein Teil.⁷¹⁹ Durch das Weiterreisen führt sie ihre Suche fort, erhält ihren Status auf der Grenze zwischen den Geschlechtern, aber verschwindet letztendlich auch wieder in das Reich der Idee.⁷²⁰ Montoro Araque stellt die rhetorischen Fragen, ob diese Flucht wiederum dazu da ist, „pour éviter de tomber dans une ‚monotonie‘ qui détruirait l’essence même du beau?“,⁷²¹ in anderen Worten den Besitz zu vermeiden, der das *désir* negiert. Oder allerdings, um die Ewigkeit des Kunstwerks zu erreichen: „Pour essayer d’instaurer une espèce de temporalité éternelle où le beau de l’androgynie artistique ne cesserait point d’émerger“. ⁷²² Die Flucht würde dann ihren Status als selbst geschaffenes Kunstwerk idealer Ästhetik im androgynen Körper verankern.

Michelle Mielly unterscheidet zwischen zwei „visions différentes“ der Androgynie bei Gautier: „il représente ou l’union absolue de *deux* personnes qui forment ensuite une unité bisexuée (l’échec de Madeleine et d’Albert ou de Théodore et Rosette), ou la réconciliation d’une personne avec son identité bisexuelle qui oscille selon les exigences du moment (Madeleine).“ [Herv. i. Orig.].⁷²³ Die Versuche der Zusammenführung zu einer androgynen Einheit zweier Personen schlagen fehl, doch Madelaine personifiziert das, was Mielly als „androgynie individuelle“ bezeichnet.⁷²⁴

So wie die Grenzüberschreitungen zwischen literarischen Gattungen und Künsten stellt auch die Negierung der Geschlechterdichotomie eine Suche nach einem Ideal dar, die in Madelaine/Théodore ihre Erfüllung zu finden scheint. Durch die Zwischenstellung zwischen männlichen und weiblichen Geschlechterrollen sieht sich Madelaine/Théodore selbst zumindest mit verschiedenen Eigenschaften beider Seiten ausgestattet:

[Je] n’ai ni la soumission imbécile, ni la timidité, ni les petitessees de la femme; je n’ai pas les vices des hommes, leur dégoûtante crapule et leurs penchants brutaux: – je suis d’un troisième sexe à part qui n’a pas encore de nom: au-dessus ou au-dessous, plus défectueux ou supérieur; j’ai le corps et l’âme d’une femme, l’esprit et la force d’un homme (MdM, S. 389).

Obwohl sie sich selbst als „plus défectueux ou supérieur“ bezeichnet, fällt doch auf, dass sie – ihrer Meinung nach – die negativen Charakteristika abgelegt hat, während sie die positiven behält, durch ihre Zwischenstellung das Beste beider Seiten und so auch charakterlich ein androgynes Ideal verkörpert.

⁷¹⁹ Vgl. Laforgue, *L’Éros romantique*, S. 223.

⁷²⁰ Vgl. Monneyron, *L’androgynie romantique*, S. 128.

⁷²¹ Montoro Araque, „L’art de l’androgynie“, S. 340.

⁷²² Ebd., S. 340; vgl. ebenso zum Motiv der Ewigkeit der Kunst die Analyse der Novellen, Kapitel 3.2.2.

⁷²³ Mielly, „Madeleine séductrice“, S. 54.

⁷²⁴ Ebd., S. 55.

Madelaine/Théodore erfüllt außerdem nicht nur sowohl in Männer- als auch Frauenkleidung ein ästhetisches Ideal, sondern nimmt durch ihre Sonderstellung eine allgemeine Distanz ein, die sie zu einem besseren Richter über die Schönheit macht:

Maintenant j'aime et je connais la beauté; les habits que je porte me séparent de mon sexe, et m'ôtent toute espèce de rivalité; je suis à même d'en juger mieux qu'un autre. – Je ne suis plus une femme, mais je ne suis pas encore un homme, et le désir ne m'aveuglera pas jusqu'à prendre des mannequins pour des idoles; je vois froidement et sans prévention ni pour ni contre, et ma position est aussi parfaitement désintéressée que possible. (MdM, S. 346)

Für d'Albert kann das von Madelaine/Théodore repräsentierte androgyne Ideal allerdings nicht annehmen, da es ihm nicht gelingt, selbst in den Zwischenraum außerhalb der Normen vorzudringen. Er kann mit seiner sexuellen Anziehung außerhalb der Heteronormativität nicht umgehen und zieht sich, sobald sich ihm die Möglichkeit bietet, auf **Madelaines/Théodores** weibliches Erscheinungsbild zurück und stellt damit das androgyne Ideal in Frage.⁷²⁵ Madelaine/Théodore, als androgynes Ideal nicht geschätzt, gibt seine neue Identität allerdings nicht auf, sondern überlässt d'Albert und Rosette sich selbst.

Man kann zusammenfassen, dass d'Albert ein typischer Protagonist Gautiers ist: Seine Suche nach einer Geliebten entspricht der Suche nach einem ästhetischen Ideal; Ästhetik und Weiblichkeit werden auch in seinen Gedanken gleichgesetzt; Körper lebendiger Frauen werden mit denen von Kunstwerken vertauscht, wie schon bei Tiburce und Candaule. Durch die ständige Verschleierung dieser Grenze zwischen Frau und Kunst kann Madelaine de Maupin als Allegorie für Kunst gelesen werden. Gautier führt mit ihr die Diskussion um die Autonomie der Kunst und die Relevanz von Ästhetik aus der *préface* zum Roman auf der fiktionalen Ebene weiter und ergänzt sie durch die Thematisierung von künstlerischer Schöpfung, dem Ursprung des Ideals und seiner Erreichbarkeit. Die Frau wird hier zum Kunstobjekt, zur Repräsentation eines erstrebenswerten aber unerreichbaren ästhetischen Ideals.

Ästhetik ist für den Protagonisten d'Albert deutlich die Priorität vor Moral und gesellschaftlichen Normen. Vor allem die christliche Moral und ihr Einfluss auf Kunst wird zurückgewiesen, stattdessen die griechische Antike gelobt, vor allem ihre Freizügigkeit und Toleranz gegenüber nackten und androgynen Körpern. Die oben nachgezeichneten Grenzüberschreitungen sind letztendlich ein Symbol für die Autonomie der Kunst, für das Nichteinhalten gesellschaftlicher, tabuisierender und einschränkender Grenzen, der Überschreitung dieser zu Gunsten der Kunst und ihres Ideals.⁷²⁶

⁷²⁵ Vgl. Monneyron, *L'androgyne romantique*, S. 112-113.

⁷²⁶ Vgl. zu einer ausführlichen Analyse der Grenzüberschreitungen als Ausdruck des *l'art pour l'art* Corinna Leister „Ästhetizismus und Autonomie der Kunst“.

Die Frauenfiguren werden durch die Konstruktion als Kunstobjekte allerdings in der Passivität und Objekthaftigkeit eingeschrieben, ihrer Mündigkeit und Individualität beraubt. Diese sexistische Darstellungsweise über den *male gaze* wird sowohl durch die Perspektive Madelaines/Théodores als auch durch ihr Handeln wiederum konteragiert und letztendlich dekonstruiert – im auffälligen Gegensatz zu Gautiers Novellen, in denen die Frauenfiguren nur wenige Möglichkeiten einer Subversion haben (vgl. Kapitel 3.1.1). Sie bestätigt zwar gesellschaftliche Zwänge, hinterfragt sie allerdings (im Gegensatz zu d’Albert), bewertet sie neu und handelt ihrer zugeschriebenen Rolle zuwider. Gerade in ihrem selbstbestimmten Ausbruch aus den gesellschaftlichen Einschränkungen und der Heteronormativität verkörpert sie das Ideal und erreicht ihre Ziele am ehesten unter den drei Protagonist*innen.

5. *Fortunio* – Verwirklichung eines Ideals

Der 1837 erschienene Roman *Fortunio* führt die ästhetischen Reflexionen und das Spiel der Grenzen aus *Mademoiselle de Maupin* weiter. Es kann eine deutliche Verbindung zwischen d'Alberts Ideal in *Mademoiselle de Maupin* und dem Leben des titelgebenden Protagonisten Fortunio hergestellt werden.⁷²⁷ Auch in diesem Roman, dem letzten, in dem Gautier nach eigener Aussage seine „pensée véritable“ und eine ästhetische Doktrin ausgedrückt hat,⁷²⁸ zeigt sich seine besondere Ästhetik über eine Grenzüberschreitung von Künsten, Frau und Kunstwerk, den Geschlechtern, aber auch dem Oszillieren zwischen Orient und Okzident sowie zwischen Inszenierung und Realitätsillusion der Kunst.

Die Handlung des Romans ist zunächst von dem Versuch der Protagonistin Musidora bestimmt, Fortunio zu verführen. Nachdem sie eine Wette abgeschlossen hat, ihn innerhalb von sechs Wochen zu ihrem Geliebten zu machen, scheitert sie zunächst bereits daran, ihn aufzuspüren. In ihrer Verzweiflung, da sie sich mittlerweile auch in den mysteriösen, attraktiven Fortunio verliebt hat, plant sie in dem Moment ihren Suizid, als sie eine Nachricht von ihm erhält. Die darauf folgende Affäre der zwei Hauptpersonen wird allerdings durch eine anhaltende Eifersucht Fortunios auf Musidoras vergangenes Liebesleben sowie durch das den Leser*innen nur langsam enthüllte Doppelleben Fortunios in seinem geheimen orientalischen Serail überschattet. Am Ende entscheidet sich Fortunio für eine Rückkehr nach Indien, zu einem unkomplizierten und ausschweifenden Leben, und täuscht hierfür seinen eigenen Tod vor. Musidora nimmt sich aus Trauer über den vermeintlichen Tod ihres Geliebten schließlich doch das Leben.

Der Protagonist des Romans ist hier genauso dargestellt wie d'Albert, der Protagonist aus *Mademoiselle de Maupin*, gerne wäre: schön, reich, unabhängig und im Besitz eines privaten Serails. Auch die ihn umgebende fiktionale Welt entspricht d'Alberts Wünschen, insofern sie von ästhetisch schönen Frauen, Genussleben, Dekadenz und Korruption bevölkert ist⁷²⁹ – während d'Albert verzweifelt die Schönheit der Frauen sucht und noch moralische

⁷²⁷ So bspw. von Michel Crouzet (vgl. „Gautier et le problème de créer“, S. 618) und Bernard Dieterle, der *Fortunio* als überspitzte unfreiwillige Parodie von *Mademoiselle de Maupin* liest (vgl. „Prototyp des ästhetizistischen Romans“, S. 107, Anm. 11); vgl. ebenfalls Berkebile McManus, „Illusion and the True“, S. 219-220.

⁷²⁸ So schreibt Gautier in einem Brief an Charles Augustin Sainte-Beuve, ohne Datum: „Je puis ajouter que Fortunio est le dernier ouvrage où j'ai librement exprimé ma pensée véritable. A partir de là, l'invasion du cant et la nécessité de me soumettre aux convenances des journaux m'a jeté dans la description purement physique. Je n'ai plus énoncé de doctrine.“ (Théophile Gautier, „Lettre de Théophile Gautier à Charles Augustin Sainte-Beuve“ (Nr. 3133), in: ders., *Correspondance Générale. 1862-1864*, Band VIII, hg. v. Pierre Laubriet/Claudine Lacoste-Veysseyre, Genf/Paris 1993, S. 202-203).

⁷²⁹ Diese ästhetisch perfekte Umgebung zeigt sich bspw. sogar schon zu Beginn im Haus einer anderen Figur, George, der nur besonders schöne, junge und v.a. korrumpierte Frauen einlädt (vgl. Fo, S. 518).

Implikationen in Betracht zieht, wenn er sich um sein eigenes Verhältnis zu ‚gut‘ und ‚schlecht‘ sorgt (vgl. MdM, S. 216, S. 246). Der Zusammenhang zu *Mademoiselle de Maupin* zeigt sich ebenso auf *discours*-Ebene. *Fortunio* setzt sich zwar nicht aus der gleichen Kombination verschiedener Gattungsmerkmale wie *Mademoiselle de Maupin* zusammen, doch treten hier sogar vermehrt die gleichen Metareflexionen in Kommentaren der Erzählinstanz in Erscheinung, die Literatur und Kunst selbst zum Gegenstand des Werkes machen. Auch das Motiv der Suche, das die Handlung von *Mademoiselle de Maupin* bestimmt, prägt einen großen Teil von *Fortunio*. So wie *Mademoiselle de Maupin* zunächst von d’Alberts Suche nach einer idealen Frau handelt, sucht hier die Protagonistin Musidora Fortunio, den in ihren Augen perfekten Mann.

Eine Analyse des Romans ist schon durch die enge Relation zu *Mademoiselle de Maupin* von Relevanz: Wurde in *Mademoiselle de Maupin* noch ein hypothetisches und vor allem unerreichbares Ideal des Protagonisten thematisiert, kann hier die konstruierte Welt Fortunios, wie die folgenden Kapitel zeigen sollen, zumindest anfänglich als seine Verwirklichung gelten. In dieser Rolle sind wiederum nicht nur die beiden (ästhetisch) idealen Figuren, Fortunio und Musidora, von Bedeutung, sondern ebenso wieder das Motiv der Grenzüberschreitungen, durch intermediale Bezüge der verschiedenen Künste, die Gegenüberstellung von Orient und Okzident sowie ein Oszillieren zwischen Realitätsillusion und konstruierter Fiktionalität.

Das folgende Kapitel wird dementsprechend die Relation der männlichen Protagonisten der beiden Romane, d’Albert und Fortunio, in den Blick nehmen. Hierbei interessieren zum einen besonders die Parallelen der beiden Charaktere, inwiefern Fortunio d’Albert selbst oder einer Idealvorstellung seiner selbst gleicht. Zum anderen bildet die metareflexive Darstellungen Fortunios durch die Erzählinstanz, die seinen Status als fiktive Figur immer wieder betont, einen weiteren Untersuchungsgegenstand.

Daraufhin widmet sich Kapitel 5.2 den weiblichen Figuren des Romans, besonders Musidora, auf die nicht (wie im Falle Madelaines/Théodores) ein Kunstideal projiziert wird, sondern die sich selbst als eine Art Gesamtkunstwerk inszeniert. Gemeinsam mit ihrer Rivalin Soudja-Sari, Sklavin in Fortunios Serail, fungiert sie als Repräsentantin des Okzidents respektive Orients. Die beiden als ästhetisch und künstlerisch vollkommenen Frauenfiguren dienen damit als Ausdruck der Rivalität der beiden Kulturräume ebenso wie der Doppelidentität Fortunios (vgl. Kapitel 5.3). Das letzte Kapitel 5.4 soll daraufhin das erneute Spiel mit Grenzen erfassen, das sich hier zwischen Okzident und Orient, Realität und Schöpfung, Schöpfer und Kunstwerk bewegt.

5.1. Fortunio: der Romanheld

Die Fortführung von *Mademoiselle de Maupin* in *Fortunio* zeigt sich sehr deutlich an der Verkörperung der Idealvorstellungen, die der Protagonist des einen Romans für sein eigenes Leben hat, durch den Protagonisten des anderen. Fortunio wird als äußerst schön und attraktiv beschrieben – was d’Albert an sich selbst bemängelt (vgl. MdM, S. 212, S. 211) – und repräsentiert hierbei sogar die antike, androgyne Schönheit, mit der sich auch d’Albert beschäftigt (vgl. Kapitel 4.3).

Bei seinem ersten Auftritt wird Fortunio in einer deskriptiven Pause zunächst äußerst ausführlich beschrieben (in der verwendeten Ausgabe etwa zwei Seiten). Ähnlich wie die Reflexionen eines Schönheitsideals in *Mademoiselle de Maupin* sind die Figurenbeschreibungen in *Fortunio* von intermedialen Bezügen geprägt, so auch Fortunios Beschreibung (vgl. Fo, S. 534-536). Neben expliziten Kunstvergleichen wirkt schon die außerordentliche Länge der deskriptiven Pause wie eine Art Portrait des Protagonisten. So erkennt auch Sandrine Crestan die Bedeutung der Figurenbeschreibung bei Gautier:

La description des personnages apparaît chez Gautier comme une séquence cardinale, un moment crucial où vont être mises en valeur des tensions ou des idées inhérentes au récit et à l'intrigue. [...] Fortunio est rendu physiquement au moyen de référents ayant trait au domaine plastique, qui plus est, à un moment précis de l'œuvre, celui de la description, le moment où le portrait littéraire tente de rivaliser avec le portrait artistique, où le lisible tend à devenir le visible.⁷³⁰

Sie legt hier zum einen die Relevanz der Beschreibungen für die Handlung dar, zum anderen die Einflüsse bildender Kunst, die im literarischen Portrait Einzug halten und so Bildhaftigkeit suggerieren. Dies geschieht erneut nicht nur über die Einzelreferenzen der Kunstvergleiche, sondern ebenso durch explizite und evozierende Systemerwähnungen: „on pourrait croire teintes de *k'hol* à la manière orientale“ [Herv. i. Orig.], „ombres douces et soyeuses“, „une ligne d’une rondeur“, „blond et doré, sous lesquelles pointent des demiteintes rosées et bleuâtres“, „nuance chaude si chérie des artistes“, „polie comme du marbre“ (Fo, S. 535-536), in denen Materialien der Malerei, Farbnuancen und Formen genannt werden. Durch diesen Fokus auf das Visuelle wird die Modalität des Sehens innerhalb der Vorstellungskraft verstärkt, sowie durch den Stillstand der deskriptiven Pause die Wahrnehmung der zeitlichen Dimension abgeschwächt. Die spatiotemporale Modalität nähert sich also der eines Gemäldes an. Der Protagonist wird folglich wie die untersuchten Frauenfiguren als künstlerisches, ästhetisches Ideal, gewissermaßen auch als Kunstwerk konstruiert.

⁷³⁰ Sandrine Crestan, „Pour une relecture artistique de *Fortunio*: Fortunio, un véritable Sardanapale“ in: *BSTG* 25 (2003), S. 41-55, S. 42-43.

Fortunio wird weiterhin von Beginn an durch zahlreiche Oppositionen charakterisiert,⁷³¹ die schon auf eine gewisse Ambiguität seines Äußeren hinweisen: „fin et robuste, l’air doux et résolu“, „un mélange de grâce et de force“, „sous leur nonchalante lenteur on sent une vivacité et une prestesse prodigieuses“ (Fo, S. 534). Diese wird daraufhin durch Hinweise auf eine leichte Androgynität seiner Schönheit bestätigt: „son nez mince, légèrement aquilin, d’une arête brusque et comme coupée au ciseau, relève la pureté toute féminine des autres traits du visage“, „ses formes sont admirablement proportionnées, rondes et vigoureuses à la fois: des muscles d’acier sous une peau de velours“ (Fo, S. 535).⁷³² Diese Androgynität – und diesmal die griechische, die auf einem männlichen Körper mit weiblich konnotierten Zügen beruht (vgl. Kapitel 4.3) – wird verstärkt durch Verweise auf androgyn anmutende Kunstwerke, die Gautier ebenso in seiner Beschreibung der Tänzerin Mlle Elssler verwendet, deren androgyn Schönheit er hervorhebt (vgl. Fo, S. 536, Anm. 52). So vergleicht er Fortunio mit dem *Bacchus indien* sowie mit *L’Antinoüs*, die ebenso in seinem Artikel über Mlle Elssler im Zusammenhang mit ihrer von Gautier als ambigue wahrgenommenen Schönheit genannt werden: „les formes d’un jeune homme merveilleusement beau et un peu effémine comme le Bacchus indien, l’Antinoüs ou la statue de l’Apolline“.⁷³³

Damit erfüllt er einen Wunsch d’Alberts, der über die Frau als Kunstwerk hinausgeht und stattdessen die antike Ästhetik miteinbezieht. Die Vergleiche mit antiker Androgynität zeigen die Bedeutung der Antike und ihres androgynen Schönheitsideals, das d’Albert ebenso reflektiert (vgl. Kapitel 4.3), verstärkt noch durch die Zurückweisung der modernen Kleidung, die das Bild antiker Schönheit stört („Autant que le hideux costume moderne peut permettre de l’apercevoir“, Fo, S. 535; „Quant au reste du costume, nous ne le décrirons pas: la description d’un gilet, d’un habit et d’un pantalon modernes ferait reculer d’horreur de plus hardis que nous.“, Fo, S. 536).⁷³⁴ Fortunio wird damit – wie die bisher untersuchten Frauenfiguren – als Kunstwerk inszeniert, allerdings als ästhetisches Ideal der antiken männlich-androgynen Schönheit, die Gautiers Vorzug der Antike verdeutlicht.

Die angebliche Hässlichkeit der Männer, die sowohl von Madelaine/Théodore in *Mademoiselle de Maupin* erkannt als auch von d’Albert an sich selbst bedauert wird (vgl. MdM, S. 377,

⁷³¹ Für den Charakter „oxymore vivant“ Fortunios vgl. Anne Ubersfeld: „Théophile Gautier et la beauté virile“, in: *BSTG* 12:1 (1990), S. 23-34, S. 31-32.

⁷³² Vgl. ebd., S. 27-28. Brunet stellt eine ähnliche Androgynität bei Meïamoun aus *Une Nuit de Cléopâtre* fest (vgl. NdC, S. 27, Anm. 67).

⁷³³ Vgl. Gautier, „Théâtres. Académie royale de musique“, S. 804. Ein ähnlicher Vergleich findet sich auch in *Mademoiselle de Maupin* (MdM, S. 364, Anm. 534).

⁷³⁴ Anne Ubersfeld sieht die negative Bewertung der Pariser Kleidung als Zurückweisung der „Zivilisation“, welche die Pracht des Orients verdirbt (vgl. Ubersfeld, „La beauté virile“, S. 23).

S. 211-212), wird in *Fortunio* von der Erzählinstanz thematisiert und kritisiert, ihnen zum Vorwurf gemacht: „Fortunio est un type vivant de cet idéal viril rêvé par les femmes et que nous avons le tort de réaliser si rarement, aimant mieux abuser outre mesure de la permission qu’on nous a accordée d’être laids.“ (Fo, S. 534). Die Funktion des weiblichen Körpers als Projektionsfläche für Schönheit, die sich in Gautiers weiblichen Figuren ebenso wie in *Mademoiselle de Maupin* in der Suche d’Alberts einer ästhetisch idealen Geliebten abzeichnet, wird hier also auch auf Fortunio übertragen, der scheinbar sogar schöner als alle Frauen ist: „Il n’avait pas même à désirer la beauté de la femme, car ses maîtresses se plaisaient à s’avouer vaincues et inférieures à lui pour l’inimitable perfection des formes.“ (Fo, S. 608) Auf der einen Seite ist Fortunio somit das männliche Äquivalent zu Madelaine/Théodore, die ebenso ein künstlerisches, antikes, androgynes Schönheitsideal verwirklicht. Auf der anderen Seite kann man Fortunio und seine Welt als Traum- und Wunschvorstellung d’Alberts lesen, sein Aussehen, Auftreten und seine Lebensumstände betreffend; er ist das adäquate Gegenstück zu Madelaine/Théodore, begeht die Grenzüberschreitungen, von denen d’Albert nur träumt. Dadurch wird er, zwar in einem anderen Roman, dennoch auf eine Art Intradiegeese verschoben, zur Fiktion in der Fiktion, zum Kunstwerk im Kunstwerk.

Während er in seinem Äußeren ein erträumtes Ideal darstellt, teilt Fortunio mit d’Albert einige Charakterzüge. Durch die heterodiegetische Erzählinstanz, intern fokalisiert auf Musidora, wird die Vermutung geäußert, dass er wahrscheinlich die gleiche Suche nach einem Ideal verfolgt wie d’Albert, da er kein Interesse an ihr zeigt:

Il fallait qu’il eût dans quelque recoin de son cœur un amour idéal, poétique, planant bien au-dessus des amours vulgaires, et que toutes les forces de son âme fussent absorbées par un sentiment unique et profond qui gardât son corps de la séduction des sens [...]. (Fo, S. 568)

Hier ist allerdings die Rede von einer „amour idéale, poétique“, die von einem plastischen Schönheitsideal, wie d’Albert es vor allem verfolgt, eher auf ein romaneskes hinweist.⁷³⁵ Außerdem impliziert die Fokalisierung, dass dieser Gedanke letztendlich von Musidora geformt ist, die nicht weiß, dass sich Fortunio seine „amour idéal“ schon in einem geheimen Serail aufgebaut hat, zusammengefügt aus den verschiedensten Frauen, um ihm alle Wünsche erfüllen zu können: „deux belles filles se tenaient, nuit et jour, dans un cabinet à côté de sa chambre à coucher, en cas qu’il lui passât par la tête quelque fantaisie amoureuse.“ (Fo, S. 610). Die Verlagerung seiner Wünsche ins Romaneske ebenso wie seine selbst geschaffene Verwirklichung eines vermeintlichen Ideals verstärken die Vorstellung von Fortunio als einer

⁷³⁵ Obwohl, wie in Kapitel 4.2.3 erläutert, einige von d’Alberts Idealvorstellungen ebenso einen romanesken Anteil aufweisen, wie bspw. die Begegnung mit seiner idealen Geliebten bei einem Ausritt.

Art intradiegetischer Figur. Dass hier eine so ähnliche Leidenschaft für eine Idealvorstellung wie die d'Alberts beschrieben wird, die sich dann aber schon als ganz in seinem Sinne erfüllt erweist, trägt ebenso zu diesem Eindruck bei.

Er weist den gleichen Blick eines Künstlers auf Frauen auf wie d'Albert (und auch die Protagonisten der Novellen) (vgl. Kapitel 3.1.1, Fo, S. 613, S. 541) und setzt sie in seiner Hierarchie der Künste an oberste Stelle. Sie werden somit auch in seiner Wahrnehmung zu Kunstwerken: „J'aime mieux les vers que la prose, j'aime mieux la musique que les vers, et je ne préfère rien au monde à une peinture de Titien, si ce n'est une belle femme.“ (Fo, S. 595).

Ein wichtiger Unterschied der beiden Charaktere ist allerdings ihr jeweiliges Verhältnis zu *plaisir* und *satiété*. Während d'Albert schnell gelangweilt ist von allem, was er erreicht und besessen hat, immer weiteren Genuss sucht, obwohl sein Leben verhältnismäßig ruhig verläuft (vgl. MdM, S. 214, S. 128), lebt Fortunio sein Leben, in dem er stets sofort alles erreicht, was er will, glücklich. Er ist mit grenzenlosem Vermögen aufgewachsen, ohne Einschränkungen durch Moral oder Religion, ohne je eine Frustration zu empfinden (vgl. Fo, S. 608), und kommt durch diese freie Entfaltung zu dem Credo: „j'ai trois dieux: l'or, la beauté et le bonheur!“ (Fo, S. 620). Dieser Ausspruch, der stark an Gautiers Vorwort zu *Mademoiselle de Maupin* erinnert,⁷³⁶ zeugt weiterhin von der unwirklichen Stellung, die Fortunio einnimmt. Statt die gleiche Übersättigung und Unzufriedenheit zu empfinden wie d'Albert, unter dem gleichen Konflikt zwischen *désir* und Besitz zu leiden (vgl. Kapitel 4.2.3), ist er zufrieden mit seinem Leben in Überfluss. Indem er das Paradoxon der Notwendigkeit von *désir* für ein Ideal, das sich bei seinem Erreichen allerdings automatisch verflüchtigt, scheinbar nicht wahrnimmt, erlangt er das Unmögliche, Unwirkliche.

D'Albert äußert ebenso noch gewisse Zweifel an seiner Absage von Moral und der Priorisierung von Schönheit, vor allem durch seine (vermeintlich) homosexuellen Gefühle für Madelaine/Théodore; Fortunio dagegen kennt weder Moral noch Religion, kann den Genuss mit seinen Göttern „Gold, Schönheit und Glück“ ausleben. Der orientalische Raum, in den Fortunio gerückt wird, dient als Ort frei von Forderungen und Normen, von Nutzen und Moral, als Repräsentation des Kunstschönen als hedonistisches Ideal.⁷³⁷ Er rückt damit in die Nähe des *l'art pour l'art*, eigentlich für die Kunst gedacht, mit seiner vollkommenen Losgelöstheit und seinem Streben nach Schönheit und Freude – und wird dadurch weiter in den künstlerischen Raum verschoben.

⁷³⁶ In der *Préface* zu *Mademoiselle de Maupin* beschreibt Gautier bspw. „jouissance“ als Ziel des Lebens, weist die Tugend zurück für neue „plaisir“ wie Sardanapale und bevorzugt die Betrachtung schöner Nacktheit in der Kunst statt die Forderungen nach Keuschheit (vgl. Gautier, „Préface“, S. 75, S. 103).

⁷³⁷ Vgl. Karl Hölz, *Zigeuner, Wilde und Exoten. Fremdbilder in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2002, S. 76, S. 91.

Durch diese Lebensweise wird er wiederum mit Sardanapale verglichen, den auch d'Albert erwähnt (vgl. MdM, S.214).⁷³⁸ Während die Erzählinstanz ihn eindeutig als „Sardanapale“ bezeichnet (vgl. Fo, S. 628), sieht er sich selbst nur als „assez maigre Sardanapale“ (Fo, S. 598), was allerdings mit seiner Vorstellung von wahrem Reichtum und Prunk übereinstimmt, die durch den in Paris angetroffenen Reichtum nicht erfüllt wird und die er in einem Brief im letzten Kapitel ausdrückt („Je suis en France à présent, un pauvre pays“, „Les gens riches, ou qui passent pour tels“, Fo, S. 643). Die hier ausgedrückte Wahrnehmung des legendären Sardanapale als Philosoph, der das Streben nach Glück als Lebensziel propagiert, ist typisch für diese Zeit. Gleichzeitig verweist Gautier hiermit ebenso auf andere zeitgenössische Medien, so beispielsweise eine gleichnamige Tragödie Byrons und – durch die Affinität Gautiers zu intermedialen Bezügen der bildenden Kunst besonders relevant – zu Delacroix' Gemälde *La mort de Sardanapale* (1827).⁷³⁹

Sardanapale und seine Lebensweise stehen sinnbildlich für Fortunios geheimes Leben in seinem Serail. Hier hat er sich sein eigenes Eldorado⁷⁴⁰ erschaffen, in dem er in völliger Abgeschlossenheit den exotistischen Traum des indischen Despoten auch mitten in Paris weiterleben kann.⁷⁴¹ Er kontrolliert das Wetter und das Essen unabhängig der Jahreszeiten, sowie vor allem seine Sklavinnen (vgl. Fo, S. 611, 628-632). Hier handelt es sich um eine nahezu exakte Abbildung von d'Alberts Vorstellungen:

⁷³⁸ Auch in der *Préface* erwähnt Gautier Sardanapale (vgl. Gautier, „Préface“, S. 103).

⁷³⁹ Vgl. hierzu Montandons Kommentar: Fo, S. 598, Anm. 118. Crestan verweist außerdem auf die Ähnlichkeit Fortunios zu einer Beschreibung Gautiers von Sardanapale und analysiert ausführlich den Zusammenhang zwischen den Farbschemata Delacroix' bzw. Titens und der Figuren aus Gautiers Roman (vgl. Crestan, „Pour une relecture artistique“, S. 43-44).

⁷⁴⁰ Der Roman wurde zunächst unter dem Titel *Eldorado* veröffentlicht (vgl. Jean-Claude Brunon, „Fortunio. Notice“, in: Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, Tome I, hg. v. Pierre Laubriet unter der Mitarbeit von Jean-Claude Brunon, Jean-Claude Fizaine, Claudine Lacoste-Veysseyre, Peter Whyte, Paris 2002, S. 1368-1375, S. 1369).

⁷⁴¹ Vgl. Berkebile McManus, „Illusion and the True“, S. 224.

Tabelle 2: Vergleich Beschreibung des Serails in *Fortunio* und *Mademoiselle de Maupin*

Mademoiselle de Maupin (MdM, S. 265-266)	Fortunio (Fo, S. 628-632)
sans fenêtre au dehors	Toutes les fenêtres donnant sur les jardins avaient été murées soigneusement
je serais là, immobile, silencieux,	Il passait là des journées entières, dans une immobilité complète
entouré de piles de carreaux	assis sur une pile de carreaux
un grand lion	C'est ma tigresse (S. 601) ⁷⁴²
a gorge nue d'une jeune esclave sous mon pied	les pieds appuyés sur une de ses femmes
fumant de l'opium dans une grande pipe de jade.	la fumée de son hooka.
Tu vois quel est mon Eldorado	(plus introuvable que l'Eldorado), Titel
que je n'y introduis jamais aucune figure connue;	mais aucun [de ses compagnons, Anm. d. Verf.] n'avait mis le pied chez lui (S. 611)

Es fällt auf, dass die Beschreibungen in beiden Romanen fast wortwörtlich übernommen sind. Vor allem die Abschottung nach außen, sowie die Immobilität der beiden Protagonisten wird betont. Hierdurch entsteht auch an dieser Stelle eine Loslösung der eigentlichen diegetischen Lebenswelt, sowie gleichzeitig die Illusion eines Stillstands der Zeit. Die unregelmäßigen und langen Zeiträume, die Fortunio ausschließlich in seinem Eldorado verbringt, steigern noch den Eindruck der Zeitlosigkeit innerhalb seines Paradieses (vgl. Fo, S. 629). Der zeitliche Ablauf, als besonderes Merkmal von Literatur, wird hier außer Kraft gesetzt: Fortunio löst sich quasi von der Diegese. Wie von der Erzählinstanz kritisiert zieht er sich in diese Parallelwelt zurück und partizipiert damit nicht mehr an der narrativen Handlung (vgl. Fo, S. 551), tritt heraus aus der literarischen Diegese und hinein in sein selbst geschaffenes Kunstwerk.

Dieses Versteck gibt ihm die Möglichkeit, eine Doppelexistenz zu führen, zwischen okzidentalischem Dandy und orientalischem Despot (vgl. hierzu Kapitel 5.3). Laut Marie-Claude Schapira hat diese Doppelidentität keine „vraisemblance psychologique“ in der okzitanischen Welt des Romans, durch die Gegenüberstellung des Okzitanischen und des

⁷⁴² Sein Tiger befindet sich allerdings nicht in seinem abgeschotteten Serail, sondern in dem Gebäude, in das er auch Musidora einlädt.

Orientalischen bekommt sein Charakter eine mythische Dimension,⁷⁴³ der Protagonist wird also wiederum weiter in die Welt des Unwirklichen gerückt.

Am Ende zieht sich Fortunio in das beständige und einfachere Indien zurück, sein Eldorado in Paris wird zerstört und verschwindet wie ein Traum: „J’ai frété trois vaisseaux pour emporter d’ici ce qui en vaut la peine: je brûlerai le reste. – L’Eldorado disparaîtra comme un rêve, un ou deux barils de poudre feront l’affaire.“ (Fo, S. 646). Ebenso wie er selbst bleibt sein geheimes Reich eine fantastische Erscheinung, seine bloße Existenz für die Bewohner*innen Paris’ unsicher. Statt den scheinbar positiven Einfluss Frankreichs anzunehmen, geht Fortunio einen doppelten Rückschritt, trifft die einfache Wahl: „Il s’agit donc d’une double régression. Le retrait dans l’Eldorado est un retour à l’univers de la toute-puissance mais aussi de la détente dans le fusionnel, dans le maternel.“⁷⁴⁴

Wie diese Analyse der Zusammenhänge zwischen d’Albert, seinen Vorstellungen für sein ideales Selbst, sein ideales Leben und Fortunio schon in Ansätzen gezeigt hat, kann man Fortunio als Verwirklichung dieses Traums verstehen. Er wird dadurch zu einer von einer anderen Figur erdachten Figur und damit auf eine andere Fiktionsebene verlagert. Da es sich nicht tatsächlich um eine intradiegetische Erzählebene handelt, wird Fortunio durch andere erzählerische Mittel weiter in die Fiktion verschoben.⁷⁴⁵

Schon sein anfängliches Auftreten verstärkt den Eindruck einer mysteriösen, unwirklichen Figur. Obwohl er der Titelheld des Romans ist und explizit als Romanheld identifiziert wird (vgl. Fo, S. 525), wird er zunächst durch Abwesenheit definiert⁷⁴⁶ („Un siège vide indiquait un absent qui avait manqué de parole.“, Fo, S. 519). Auch nach einem kurzen Auftritt, bei dem er Musidora kennenlernt, tritt er erst nach 50 Seiten (in der hier verwendeten Ausgabe) wieder auf – trotz Musidoras Bemühungen, ihn zu finden. Er existiert für unbestimmte Zeitabschnitte quasi in einer Parallelwelt, seinem eigenen Serail, der für Außenstehende unerreichbar ist (vgl. Fo, S. 611, S. 628-629). Mit seiner doppelten Identität passt er nicht in die diegetische Welt, hat keine „vraisemblance psychologique“.⁷⁴⁷

⁷⁴³ Vgl. Marie-Claude Schapira, „Fortunio, héros expérimental“, in: *BSTG* 25 (2003), S. 23-39, S. 23-24 (im Inhaltsverzeichnis der Ausgabe wird der Artikel mit der Überschrift „Fortunio, personnage expérimental“ angekündigt).

⁷⁴⁴ Ebd., S. 31.

⁷⁴⁵ Vgl. Zur Besonderheit der Erzählinstanz in *Fortunio* Leister, „Unzuverlässiges Erzählen und Metafiktion“; Claudine Lacoste, „Le personnage du narrateur dans ‚Fortunio‘“, in: *BSTG* 6 (1984), S. 43-50; Berkebile McManus, „Illusion and the True“; Schapira, „Fortunio, héros expérimental“.

⁷⁴⁶ Vgl. Berkebile McManus, „Illusion and the True“, S. 219. Die Abwesenheit des/der Titelheld*in erinnert ebenfalls an *Mademoiselle de Maupin*. Obwohl sie die Titelheldin ist, beschäftigt sich die erste Hälfte des Romans fast ausschließlich mit d’Albert, erst in Kapitel V taucht Théodore auf und erst in der zweiten Hälfte des Romans erfahren die Leser*innen, dass er ebenso Madelaine de Maupin ist.

⁷⁴⁷ Schapira, „Fortunio, héros expérimental“, S. 23.

Wie er in Musidora's Leben einbricht, dabei stets eine Aura des Unwirklichen behält, trägt er ansatzweise die Züge einer fantastischen Figur. So beschreibt ihn Arabelle: „Fortunio, c'est un rêve, ce n'est pas un homme“ (Fo, S. 528), und die Erzählinstanz seine Wirkung auf Musidora:

En effet, il était si beau qu'il était facile de croire, lorsqu'on l'avait vu, à quelque révélation surnaturelle. – L'éclat étourdissant au milieu duquel il était apparu à Musidora contribuait beaucoup à cette poétique illusion, et quelquefois elle doutait de la réalité comme quelqu'un qui aurait vu le ciel entrouvert une minute, et qui, le trouvant ensuite inexorablement fermé à son regard, en viendrait à se croire dupe d'une hallucination fiévreuse. (Fo, S. 584)

Obwohl seine Existenz also nicht tatsächlich angezweifelt wird, wird er immer wieder als traumhaft und unglaublich wahrgenommen.⁷⁴⁸ Das gleiche Ideal, das er wie d'Albert sucht, wird in ihm selbst ausgedrückt: „Seine Schönheit vervollständigt den orientalischen Traum und verleiht den darin wirksam werdenden ästhetischen Suchbildern eine allegorische Identität.“⁷⁴⁹ Er wird zum allegorischen Repräsentant selbst des künstlerischen Ideals, das er sich in seinem Eldorado bildet, und bleibt ebenso distanziert und unerreichbar für seine Umwelt.⁷⁵⁰

Es sind außerdem vor allem die Metareflexionen der ironischen Erzählinstanz, die auf der einen Seite Fortunios Status als fiktionale Figur häufig auf ungewohnte Weise in den Fokus rücken, und ihn gleichzeitig in einem Paradoxon zwischen Realitätsillusion und künstlerischer Schöpfung halten.⁷⁵¹ In einigen Kommentaren der Erzählinstanz wird immer wieder die Übereinstimmung des Informationsstands der Leser*innen und der Erzählinstanz betont (vgl. Fo, S. 582). Damit einher geht eine Illusion der Gleichzeitigkeit der erzählten Zeit und der Erzählzeit: „le narrateur de Fortunio a ceci de très original qu'il ne raconte pas seulement une histoire, mais qu'il la fabrique: ce n'est pas une histoire toute faite que l'on lit, mais une histoire en train de se faire“.⁷⁵² Diese Gleichzeitigkeit wird hier nicht durch szenisches Erzählen erzielt, sondern durch die Behauptung, Zeit mit deskriptiven Pausen „füllen“ zu müssen, bevor etwas Neues passiert, wie bspw. Fortunios Auftreten, oder die sozusagen laut gedachten Überlegungen, wie die Handlung weitergeführt werden könnte:

Au contraire, il nous faut tout tirer de notre propre fonds, et nous creuser la tête pour faire patienter le lecteur jusqu'à ce qu'il te plaise de vouloir bien te présenter et saluer la compagnie. (Fo, S. 582)

⁷⁴⁸ Laut Todorov ist der Zweifel an der tatsächlichen Existenz von Geschehnissen ausschlaggebend für fantastische Literatur (vgl. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, S. 37-38).

⁷⁴⁹ Hölz, *Zigeuner, Wilde und Exoten*, S. 94. Fortunio ist demzufolge keine tatsächliche fantastische Figur, weist nur durch den plötzlichen Einbruch, die kurzzeitig angedeuteten Zweifel sowie seine mysteriöse Persönlichkeit Züge des Fantastischen auf.

⁷⁵⁰ Vgl. ebd.

⁷⁵¹ Zum Verhältnis von „Illusion and the True“ vgl. Berkebile McManus' Ausführungen zu Gautiers Auffassung von Illusion und Kunst sowie zur ironischen Erzählinstanz („Illusion and the True“, v.a. S. 220-221; 228-231). Laut Berkebile McManus findet sich hier eine Metareflexion über künstlerische Schöpfung, für welche die Leser*innen in die Welt des Künstlers und künstlerischer Produktion transportiert werden (vgl. ebd., S. 228-229).

⁷⁵² Lacoste, „Le personnage du narrateur“, S. 47.

En attendant que Fortunio vienne, jetons un coup d'œil sur la salle et les convives qu'elle renferme. (Fo, S. 520)

Cependant nous n'avons pas d'autre moyen de continuer notre roman. [...] Nous avons pensé à faire retourner Musidora à l'allée de Madrid [...] (Fo, S. 581).

Als Konsequenz dieser angeblich zeitgetreuen und authentischen Wiedergabe der Handlungen des Protagonisten weist die Erzählinstanz jegliche Verantwortung für die Handlung von sich, sieht ihre Aufgabe ausschließlich in Korrektur von Rechtschreibung und Wortwahl und beschwert sich dabei über den „schlechten“ Romanhelden (vgl. Fo, S. 583). Die Erzählinstanz thematisiert weiterhin typische Romanschemata, die allerdings nicht umgesetzt werden, wodurch wiederum eine „realitätsnahe“ Handlung impliziert wird und gleichzeitig häufig verwendete Romanmotive ironisch abgewertet werden (vgl. Fo, S. 581).

Letztendlich fragt sich die Erzählinstanz sogar, ob das Ausspionieren ihres Protagonisten, um die erzählte Handlung überhaupt in Erfahrung zu bringen, moralisch vertretbar sei (vgl. Fo, S. 628). Damit wird folglich wieder die Abbildung einer Realität impliziert, allerdings an selber Stelle verbunden mit poetologischen Reflexionen: „Renonçant ici à tous les artifices ordinaires aux romanciers pour exciter et graduer l'intérêt, et averti d'ailleurs qu'il sera bientôt temps d'apposer le glorieux monosyllabe FIN, nous allons trahir le secret de Fortunio“ (Fo, S. 628). Trotz der Realitätsillusion betont er also die Konstruiertheit der Romanhandlung.

Einen ähnlichen Effekt hat die Weigerung der Wiedergabe einer Konversation zwischen Fortunio und Musidora. Wie schon in *Mademoiselle de Maupin* (vgl. MdM, S. 237) findet man auch hier eine Ellipse statt einer Konversation, die der Erzählinstanz zu geistreich scheint, um wiedergegeben zu werden – eine angebliche Realität wäre damit nicht möglich in der Literatur festgehalten zu werden. Im Unterschied zu *Mademoiselle de Maupin* ist es hier allerdings nicht eine besonders geistreiche Figur, sondern eine besonders geistreich *konstruierte* Figur, die nicht wiedergegeben werden kann: „Nous aurions bien voulu rapporter cette conversation étincelante, mais nous ne le pouvons sans afficher un orgueil intolérable; en romanciers consciencieux, nous avons fabriqué un héros si parfait, que nous n'osons pas nous en servir.“ (Fo, S. 605). Die Imagination stößt hier also an ihre Grenzen, selbst die Kunst kann die absolute Perfektion nicht imaginieren, sie nicht erreichen. Gleichzeitig wird Fortunio als Konstrukt der Fiktion betont.

Die Konstruktion einer Realitätsillusion vermischt sich demnach zwischenzeitlich mit der Betonung der Figur Fortunio als künstlerische Schöpfung, die den anderen Teil der Metareflexionen der äußerst ironischen Erzählinstanz bildet. Diese erfolgt vor allem durch die Erklärung der Erzählinstanz, die Darstellung Fortunios sei idealisiert, sie hätte ihm seine positiven Eigenschaften gleich einer Märchenfee und ihren Geschenken gegeben (vgl. Fo,

S. 582-583). Dies gibt ihr allerdings gleichzeitig auch die Macht, diese guten Eigenschaften wieder durch schlechte zu ersetzen. Die Perfektion Fortunios wird somit zu einer künstlerischen Schöpfung, zu reiner Fiktion, die sich auch bei genauerer Betrachtung als lediglich illusorisch zeigt. So ist auch das „gute“ Verhalten, das ihm von der Erzählinstanz zugestanden wird, nicht exakt nachvollziehbar: Es liegt letztendlich ausschließlich am Geld, das er ausgibt und seiner Umgebung automatisch zu Gute kommt. Schlechte Taten liegen laut Erzählinstanz zwar nicht in seinem Interesse, doch wird hierbei vergessen, dass er bspw. zur Unterhaltung Sklavinnen köpft.⁷⁵³ Die Erzählinstanz wirkt dadurch unzuverlässig und Fortunios Beschreibung nicht mehr authentisch.⁷⁵⁴ Die Macht, positive in negative Eigenschaften zu verwandeln, lebt die Erzählinstanz sogar schon vor ihrer Drohung aus: Nachdem Fortunio in seinem ersten Auftritt in einer idealisierten Version beschrieben wird (vgl. Fo, S. 534-536), schränkt die Erzählinstanz diese Perfektion wenig später wieder ein:

Il est beau, c'est vrai; mais, entre nous, je le crois bizarre, malicieux comme une guenon, plein de fatuité et de caprices, plus changeant d'humeur que la lune, plus variable que la peau d'un caméléon. À ces défauts, que nous lui pardonnerions volontiers, il joint celui de ne vouloir rien dire de ses affaires à personne, ce qui est impardonnable. Il se contente de rire, de boire et d'être un homme de belles manières. Il ne disserte pas sur les passions, il ne fait pas de métaphysique de cour, ne lit pas les romans à la mode, ne raconte, en fait de bonnes fortunes, que des intrigues malaises ou chinoises, qui ne peuvent nuire en rien aux grandes dames du noble faubourg; il ne fait pas les yeux doux à la lune entre la poire et le fromage, et ne parle jamais d'aucune actrice. – Bref, c'est un homme médiocre à qui, je ne sais pourquoi, tout le monde s'obstine à [sic!] trouver de l'esprit, et que nous sommes bien fâché [sic!] d'avoir pris pour principal personnage de notre roman (Fo, S. 551-552)

Nach einer kurzen Aufzählung einiger negativer Charakterzüge beklagt sich die Erzählinstanz vor allem über Fortunios Verschwiegenheit bezüglich seiner Privatsphäre und seine daraus folgende schlechte Eignung als Romanheld. Die Erzählinstanz droht also nicht nur mit ihrer Allmacht, Fortunios Vollkommenheit zurückzunehmen, sondern hat sie in diesem Falle sogar schon angewendet. Diese (vermeintlich) schlechten Eigenschaften, die sie Fortunio zuspricht, stehen allerdings alle in Verbindung mit seiner Aufgabe als Protagonist des Romans: Sein großer Fehler ist es, nicht ausreichend einem typischen Romanhelden zu entsprechen. Die tatsächlichen charakterlichen Schwächen, die ihm hier zugesprochen werden, verzeiht die

⁷⁵³ Vgl. Fo, S. 632; Schapira, „Fortunio, héros expérimental“, S. 25.

⁷⁵⁴ Uri Margolin formuliert den Status einer Erzählinstanz als *reliable/unreliable* kurz folgendermaßen: „A narrator as producer of the narration is deemed reliable or dependable if we can count on him to have the requisite mental states and to obey the communicative norms which, put together, are favourable to or the most likely to lead to the production of reliable narrative proposition, unreliable if we cannot.“ Die „narrative proposition“ ist wiederum zuverlässig, wenn „we can count on it to provide us with the kind of true or valid information regarding the narrative domain we expect from propositions of this type“ (Uri Margolin, „Theorising Narrative (Un)reliability: A Tentative Roadmap“, in: *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, hg. v. Vera Nünning, Berlin/München/Boston 2015, S. 31-58, S. 36-37). Die Informationen, die Leser*innen hier von der Erzählinstanz erhalten, sind allerdings nicht den Normen entsprechend „true or valid“, da diese sie ändert, nicht ausreichend belegt und ihre Konstruiertheit betont. Vgl. Leister, „Unzuverlässiges Erzählen und Metafiktion“, insbesondere S. 62-65.

ironische Erzählinstanz sofort großzügig. Es wird also deutlich, dass Fortunio zumindest hier in der Perspektive der Erzählinstanz vor allem als und zum Zweck einer Romanfigur existiert und nicht als Individuum einer (wenn auch diegetischen) Realität bewertet wird.

Die Allmacht der Erzählinstanz drückt sich weiterhin in der Macht aus, Figuren leben und sterben lassen zu können. So überlegt sie, Musidora sterben zu lassen, als einzige Möglichkeit, die Seiten zu füllen, da Fortunio keine Handlung beisteuert: „Que diable dirons-nous dans le chapitre suivant? Il ne nous reste plus qu’à faire mourir Musidora. – Voyez, Fortunio, à quelles extrémités vous nous réduisez!“ (Fo, S. 583-584). Die Macht der Erzählinstanz, Figuren den Tod zu bringen, wird noch verdeutlicht, wenn sie neben dieser Prolepse auf Musidoras Tod auch noch die Seitenzahl ihres späteren Todes ungefähr vorhersagt (vgl. Fo, S. 584, ebenso Anm. 108). Gleichzeitig weist sie trotz der ihr eigenen Macht die Verantwortung weiter zurück: Fortunios Verhalten und seine angeblich authentische Wiedergabe zwingen sie dazu.

Die schöpferische Macht der Erzählinstanz wird durch intertextuelle Verweise auf Märchen weiter verstärkt. Auf der einen Seite wird sie selbst als Märchenfee inszeniert, die gute Gaben verteilt, was Fortunios Charakter automatisch ebenso als märchenhaft, magisch abbildet (vgl. Fo, S. 582-583). Damit verweist Gautier zusätzlich auf eine Gattung, die explizit das Wunderbare, *merveilleux*, bewusst außerhalb jeglicher Realitätsillusion thematisiert. Auch der zweite Titel, unter dem der Roman veröffentlicht wurde, *Fortunio, roman incroyable*, ruft die Märchengattung auf. Durch die Kategorisierung als „incroyable“ wird das Unglaubliche, Märchenhafte schon im Paratext festgehalten. Fortunio verweist wiederum ebenso auf den Protagonisten eines bekannten Märchens.⁷⁵⁵ Wiederum analog zu Fortunios doppelter Identität wird im Zuge der Beschreibung von Fortunios Eldorado auch auf *Mille et une nuits* verwiesen (vgl. Fo, S. 633). Es sind auch hier bei der Betonung künstlerischer Schöpfung wieder beide Seiten vertreten, Orient und Okzident, die in den literarischen Diskurs mit eingewoben werden.⁷⁵⁶

Die Figur Fortunio wird, wie sich gezeigt hat, somit sowohl auf *histoire*- als auch auf *discours*-Ebene durch Metareflexionen der Erzählinstanz in ihrer Fiktionalität betont. Als Verwirklichung von d’Alberts Traum eines Lebensideals kann er als Figur auf einer weiteren Fiktionsebene gelesen werden. Auch für die anderen Figuren innerhalb des Romans bleibt er eine unwirkliche, fast schon fantastische Erscheinung. Dadurch wird der in *Mademoiselle de*

⁷⁵⁵ Vgl. Brunon, „Fortunio. Notice“, S. 1369. Brunon nennt hier ebenso den Verweis auf eine Figur Mussets. Er fasst zusammen: „Ainsi, par bien des signes convergents, l’univers du discours de *Fortunio* se laisse deviner comme un rêve fourré de malice.“ (ebd., S. 1369).

⁷⁵⁶ Für die Gegenüberstellung orientalischer und okzidentalischer Märchen vgl. Kapitel 5.3.

Maupin thematisierte Konflikt zwischen Kunst und Leben hier scheinbar erfüllt, in der Verwirklichung einer künstlerischen Schöpfung, auf der Grenze zwischen Realitätsillusion und kreativer Schöpfung. Stattdessen steht der Konflikt zwischen Orient und Okzident, Despotismus und Zivilisation im Fokus, der am Ende Fortunio an seinem Glück hindert und sich gleich auf mehreren Ebenen findet, unter anderem erneut in Frauenfiguren als Repräsentationsfiguren.

Nicht nur Fortunio entspricht d'Alberts Idealvorstellung seiner selbst, sondern auch sein Leben verwirklicht seine kühnsten Träume. Diese Erfüllung eines Traums, des Ideals für d'Albert, legt nahe, dass auch die Frauenfiguren seine Wünsche erfüllen, ein ästhetisches Ideal zwischen Kunst und Lebendigkeit erreichen. Fortunio überschreitet diese Grenze durch seinen unwirklichen Status, das Fantastische seines Wesens, die bewusste Fiktionalisierung gepaart mit Realitätsillusion. Die Frauenfiguren und insbesondere Musidora erreichen dies – wie stets in Gautiers Prosa – durch ihre (Selbst-)Inszenierung als Kunstwerke, wie das nachfolgende Kapitel zeigen wird.

5.2. Musidora: das Gesamtkunstwerk

Zur Verwirklichung von d'Alberts idealer ästhetischer Welt gehört auch die Präsenz schöner Frauenfiguren, die durch die Kriterien, welche die Nebenfigur George für seine Veranstaltungen aufstellt, sichergestellt wird. Frauen, die zu einem Abend bei ihm eingeladen werden, müssen demnach schön, jung und korrumpt sein (vgl. Fo, S. 518), was scheinbar auf die vier zu Beginn anwesenden Frauen zutrifft, unter denen sich auch die Protagonistin Musidora befindet.

Die Erzählinstanz kann sich durch die Abwesenheit des Titelhelden die Zeit nehmen, alle vier Frauen ausführlich in einer deskriptiven Pause zu beschreiben. Durch diesen Stillstand in der Handlung, eine erneute Annäherung an den (eher) statischen Charakter der Bildenden Kunst in Bezug auf die spatiotemporellen Modalitäten, sowie durch die externe Fokalisierung gleicht sie hierbei einem Porträtisten (vgl. Fo, S. 523-524, S. 525-527). Die vier beschriebenen Figuren werden mehr oder weniger eindeutig durch intermediale Bezüge den verschiedenen Künsten und verschiedenen Nationen zugeordnet.

So wird die Erscheinung von Phébé als sehr antik beschrieben und mit einer römischen Medaille verglichen, also einer Art Kunsthandwerk.⁷⁵⁷ Ihren Namen, der auf die Göttin Diana und damit auf Keuschheit verweist, verwendet sie ironisch – ihre Korruption ist hiermit auch bestätigt (vgl. Fo, S. 525). Cinthie ist ebenfalls ein Beiname der Artemis, der Entsprechung Dianas in der griechischen Mythologie. Sie wird allerdings als „véritable romaine“ beschrieben. Sie kann als Verkörperung der bildenden Kunst gelesen werden.

Elle respire lentement et régulièrement, et son souffle a quelque chose du souffle d'un enfant endormi; ses gestes sont d'une sobriété extrême, ses mouvements rares et cadencés.

En ce moment-ci, elle tient son menton appuyé sur le dos de sa main d'une forme et d'une blancheur incomparables; son petit doigt, capricieusement relevé, le pli de son poignet, la pose de son bras, rappellent ces grandes tournures maniérées qu'on admire aux tableaux des vieux maîtres: des cheveux de jais, où frissonnent des reflets bleuâtres, séparés en bandeaux tout simples, laissent à nu des oreilles petites, blanches, vierges de piqûres et un peu écartées de la tête comme celles des Statues grecques.

Des tons chaudement bistrés adoucissent la transition du noir violent de sa chevelure à la riche pâleur de son front; [...] Ses épaules, fermes et mates, ont l'air de ces marbres que Canova lavait avec une eau saturée d'oxyde de fer pour en atténuer la crudité éclatante et leur ôter le lustre criard du poli.

Le ciseau de Cléomène n'a rien produit de plus parfait, et les plus suaves contours que l'art ait caressés ne sont rien auprès de cette réalité magnifique.

Quand elle veut regarder de côté, elle le fait sans tourner la tête, en coulant la prunelle dans le coin de son œil, de façon que le cristallin bleuâtre, lustré par un plus large éclair, s'illumine d'un éclat ondueux dont l'effet est inexprimable; puis, quand elle a vu, elle ramène lentement ses prunelles fauves à leur place, sans déranger l'immobilité de son masque de marbre. (Fo, S. 526-527)

Sie zeigt stets eine Starre und einen Stillstand, die auf die bildende Kunst verweisen, durch ihren Mangel an Bewegung („mouvements rares et cadencés“, „sans tourner la tête“, „l'immobilité de son masque de marbre“) und die typischen Posen, die sie dabei einnimmt („la pose de son bras, rappellent ces grandes tournures maniérées qu'on admire aux tableaux des vieux maîtres“). Die „tournures maniérées“ verweisen wiederum auf eine bewusste (Selbst-)Inszenierung und Künstlichkeit im Einnehmen dieser Posen. Der Eindruck des Zeitstillstands wird durch die Einordnung in einen bestimmten beschriebenen Moment betont („En ce moment-ci“). Der Verweis auf Schlaf als Vorstufe des Todes drückt hier weiterhin den Mangel an Lebendigkeit der bildenden Kunst aus. Außerdem finden sich hier intermediale Bezüge auf die bildende Kunst stark gehäuft, auf Farben und Formen, Materialien und Künstler. Die Vergleiche gehen noch weiter, da nicht nur Künstler zur Evokation genannt werden, sondern auch explizit Verfahren der Produktion erläutert werden („ces marbres que Canova lavait avec

⁷⁵⁷ Bettina Cenerelli beschreibt in ihrer ausführlichen Analyse der *transposition d'art* bei Gautier, dass er sich in seiner Lyrik keineswegs auf die Umsetzung von Kunstwerken aus der Bildhauerei und Malerei beschränkt, sondern auch auf „Gebäude, Reliefs, Fresken“ bezieht und damit ein weites Verständnis von Kunst aufweist (Cenerelli, *Dichtung und Kunst*, S. 35).

une eau saturée d'oxyde de fer pour en atténuer la crudité éclatante et leur ôter le lustre criard du poli.“). Dieser Verweis auf die Produktion, gepaart mit der expliziten Systemerwähnung der Statue sowie der Verweis auf den Marmor evozieren die Haptik der Bildhauerei und imitieren damit im Bereich der *sensorial modalities* das ‚Fühlen‘ der bildenden Kunst. Die Unerreichbarkeit der Vollkommenheit in der Realität, die d'Albert noch vor dem Treffen mit Madelaine/Théodore erfährt, wird hier umgekehrt: In Cinthies Fall übertrifft die Realität die Kunst sogar – „les plus suaves contours que l'art ait caressés ne sont rien auprès de cette réalité magnifique“.

Mit der dritten Frauenfigur wendet sich die Erzählinstanz von der Antike zur Gegenwart: Arabelle wird als „Parisienne par excellence“ beschrieben (Fo, S. 527). Obwohl die Erzählinstanz sofort bemerkt, dass es eigentlich nichts über sie zu sagen gibt („Pour Arabelle, je ne sais trop qu'en dire“ Fo, S. 527), folgt daraufhin eine Beschreibung. Ihre Schönheit wird von Beginn an eingeschränkt, „on ne pouvait pas dire qu'elle fût précisément belle“ (Fo, S. 527), überzeugt allerdings durch ihre Besonderheit: „et cependant elle avait dans toute sa personne un ragoût si irritant et si hautement épicé de minauderies et de façons particulières, que ses amants eux-mêmes eussent soutenu qu'il n'y avait pas au monde une femme d'une beauté plus parfaite.“ (Fo, S. 527). Damit spiegelt sie als typische Französin die komplexeren Eigenschaften der Modernität – die Komplexität, auf die Fortunio im letzten Satz des Romans verweist: „Je vais en Orient; c'est plus simple!“ (Fo, S. 646) –, im Gegensatz zur klaren, normativ festgelegten Schönheit der Antike.

Gleichzeitig wird Arabelle mit Musik in Verbindung gebracht. Anders als Cinthie wird sie gerade durch ihre musikalischen und harmonischen Bewegungen und Gesten charmant: „[...] c'était une charmante femme. Une grâce souveraine arrondissait tous ses mouvements, et ses gestes étaient si doux, si harmo-nieusement [sic!] filés, qu'ils avaient quelque chose de rythmique et de musical.“ (Fo, S. 527).

Musidora, die Protagonistin des Romans, wird wiederum als „type suprême de la beauté anglaise“ (Fo, S. 524) beschrieben und im Laufe des Romans mit verschiedenen Kunstrichtungen in Verbindung gebracht, worauf im Verlauf des Kapitels näher eingegangen wird.

Zunächst gibt es in den Beschreibungen der vier Frauen sich immer wiederholende Elemente: animalische und kriegerische Metaphern, die Schönheit als Aristokratie sowie antithetische Beschreibungen, die eine Ambiguität in Aussehen und Charakter suggerieren und wiederum in der Beschreibung von Musidora besonders ausgeprägt sind.

Cinthies Schönheit wird als „beauté sérieuse et royale“ beschrieben (Fo, S.525), Schönheit wird also einem höheren Stand zugeordnet. Auch Musidora gehört dem „plus haut rang de l’aristocratie de beauté“ an (Fo, S. 520) – es fehle ihr nur ein Zepter um Königin zu sein. Dies wäre in einem „siècle de poésie“ möglich gewesen (Fo, S. 520). Zum einen verweist dieser Vergleich auf ein literarisches System, auf eine fiktive, unwirkliche Welt, in der Schönheit als Kriterium für die sozialen Klassen fungiert. Zum anderen wird eben durch die Vorstellung einer Klassengesellschaft, in der Ästhetik den Rang bestimmt, das Schöne, die Ästhetik, als Bewertungsgrundlage zum höchsten Gut – eine Einstellung, die sowohl der Protagonist von *Mademoiselle de Maupin* als auch der Autor selbst in seinem Konzept des *l’art pour l’art* vertreten.⁷⁵⁸

Ein kriegerisches Aussehen erhält Cinthie („comme un guerrier qui n’a jamais été vaincu.“, Fo, S. 525), Phébé das einer kriegerischen Jägerin („la désinvolture guerrière de la chasseresse antique“, Fo, S. 525). Der Vergleich wird in Musidoras Verführungskunst weitergeführt:

[L]’attelage n’est plus que d’une importance secondaire dans la périlleuse conquête qu’elle tente. Elle cherche au fond de son arsenal l’œillade la plus assassine, le sourire le plus amoureusement vainqueur pour le lui décocher et lui percer le cœur d’outre en outre; en attendant qu’elle porte le coup décisif, elle observe Fortunio avec une attention profonde, voilée sous des façons badines; elle guette tous ses mouvements; elle l’entoure de lignes de circonvallation et tâche de l’enfermer dans un réseau de coquetteries“ (Fo, S. 534)

Begriffe aus der Kriegsführung, wie „périlleuse conquête“, „arsenal“, „assassine“, „vainqueur“, „percer le cœur“, coup décisif“, „lignes de circonvallation“, werden kombiniert mit Begriffen der Verführung und des Flirts („œillade“, „sourire le plus amoureusement vainqueur“, „réseau de coquetteries“) bzw. die Zweideutigkeit verwendeter Klischees ausgenutzt („percer le cœur“). Damit wird die Verführung mit der Metapher der Eroberung verbunden, gleichzeitig auch die Gewalt des Krieges eingeführt, die proleptisch auf Musidoras Tod verweist. Auch der Konflikt zwischen den Kulturräumen, zwischen Orient und Okzident, wird durch ein vermeintliches kriegerisches Eroberungsverhältnis zwischen Musidora und Fortunio ausgedrückt.

Ähnlich antithetisch wie diese Darstellung von Liebe und Krieg fällt auch die (vor allem charakterliche) Beschreibung der Frauen aus. Schon bei der ersten Erwähnung der weiblichen Gäste des Abends, der „quatre superbes créatures“ (Fo, S. 518), werden sie durch Antithesen zwischen himmlisch und teuflisch gestellt: „des anges doublés de démons, [...] les monstres

⁷⁵⁸ Vgl. bspw. Gautiers Ausführungen in seinem Artikel „Du beau dans l’art“: „L’art pour l’art signifie, pour les adeptes, un travail dégagé de toute préoccupation autre que celle du beau en lui-même.“ (Gautier, „Du beau dans l’art“, S. 144), ebenso bspw. d’Albert in *Mademoiselle de Maupin* in Bezug auf Frauen: „Je n’ai jamais demandé aux femmes qu’une seule chose, – c’est la beauté“. (MdM, S. 207). Eine Metareflexion zum *l’art pour l’art* findet nicht nur über die weiblichen Figuren statt. Berkebile McManus sieht diese ebenfalls in Fortunios Eldorado selbst sowie in seinen Dioramen: „The hidden doctrine of Fortunio conceptualizes a utopian space where art defiantly declares itself art. In other words, Eldorado and its diorama paintings are a figure for *l’art pour l’art*, writ large enough that it can be shared by the artist and the public.“ (Berkebile McManus, „Illusion and the True“, S. 231).

les plus charmants que l'on puisse imaginer“ (Fo, S. 518). In Musidora wird diese Ambiguität weitergeführt und auch durch Fortunio bestätigt, der sie zunächst in seinem Brief als „gracieux petit démon“ (Fo, S. 565) anspricht, später dann als „mon petit ange“ (Fo, S. 604).⁷⁵⁹ Ihre dämonische Seite wird durch Vergleiche mit und Hinweise auf Tiere verstärkt. Zunächst verweist hierbei ihr einziger Schmuck, zwei Armbänder in Form von Schlangen, auf diese Zweischneidigkeit.⁷⁶⁰ Die Augen der Schlange, „yeux de diamants d'une vérité inquiétante“ (Fo, S. 524), verweisen durch ihre Verbindung mit „inquiétante“ auf die wenig später von der Erzählinstanz festgestellten „certains tours d'yeux un peu moins angéliques“ (Fo, S. 524). Ihr nicht ganz unschuldiger Charakter verrät sich hier auch zuerst über die Augen, gleichsam dem Blick anderer Frauenfiguren, der den männlichen Protagonisten zur Gefahr werden kann (vgl. Kapitel 3.1.1). Von den Schlangen geht die Erzählinstanz zu Drachen über: „par voir frétille au coin de cette bouche si tendrement rosée le bout de queue du dragon“ (Fo, S. 524). Letztendlich verweist laut Crestan selbst die in ihren Beschreibungen verwendete Farbpalette auf sie als *femme fatale* hin.⁷⁶¹ Die Erwähnung der Schlangen erinnert zugleich an die biblische Schlange, die für gefährliches Wissen und die Entdeckung der Sexualität steht.⁷⁶² Dies ist allerdings Musidoras Empfindungen exakt entgegengesetzt: „À travers la folle vie de courtisane, elle avait conservé une ignorance complète de la passion.“ (Fo, S. 536). Hinsichtlich körperlicher Beziehungen und Sexualität ist sie erfahren, doch ihre Liebe zu Fortunio ist die erste, die sie dadurch zu einer jungfräulichen, ehrlichen Liebe macht:

[...] est-ce que Fortunio aurait eu besoin de ses [de George, Anm. d. Verf.] indiscretions pour deviner qui je suis et voir toute ma vie d'un regard? Pardieu, George a raison, je suis une délicieuse, une incomparable fille. - Non, dit-elle après un silence, je suis une honnête femme. - J'aime. (Fo, S. 569)

[...] son amour a toutes les pué-rités [sic!] divines, tous les enfantillages adorables de la passion pure et vierge; Musidora est, en effet, une jeune fille innocente qu'un mot ferait rougir et qui resterait interdite sous un regard un peu trop vif. (Fo, S. 579-580)

Auch wenn Fortunio am Ende aufgrund von ihrer Vergangenheit mit Männern die Beziehung mit ihr nicht weiterführt, ist sie doch (zumindest aus ihrer Sicht und in der internen Fokalisierung der Erzählinstanz) ehrlich und unschuldig. Die neue Entdeckung ist hier also nicht der körperliche Aspekt einer geistigen Liebe, sondern umgekehrt.⁷⁶³

⁷⁵⁹ Vgl. Crestan: „Pour une relecture artistique“, S. 51.

⁷⁶⁰ Vgl. ebd., S. 50.

⁷⁶¹ Vgl. ebd., S. 51.

⁷⁶² Vgl. ebd.

⁷⁶³ Ähnliche Umdeutungen von Jungfräulichkeit und Treue finden sich schon in den weiblichen Figuren aus *Mademoiselle de Maupin*: Madelaine/**Théodore** bekommt zwar, als er als Mann reist, Einblicke in die männliche Sexualität, die er allerdings nicht selbst erleben kann, ohne sein Geschlecht zu verraten (vgl. MdM, S. 392-393). Rosette dagegen hat zwar mehrere Geliebte, doch sieht sie sich selbst als treu zu Madelaine/**Théodore**, da sie nur ihn tatsächlich liebt („quoique j'aie prostitué ma chair, j'ai toujours été fidèle

So wie die scheinbare „Korruption“ und Erfahrung Musidoras durch ihre Naivität in der Liebe eingeschränkt und positiver dargestellt werden, werden auch die Andeutungen ihrer dämonischen Seite, ihre Züge einer *femme fatale*, zu einem späteren Zeitpunkt durch die Neuheit und Sanftheit ihrer Gefühle von der Erzählinstanz wieder relativiert (vgl. Fo, S. 578-580).⁷⁶⁴

In einer ersten Vorstellung werden also die weiblichen Figuren, auch Nebenfiguren mit weniger Relevanz, verschiedenen Künsten und Normschönheiten verschiedener Nationalitäten zugeordnet. Anders als in *Mademoiselle de Maupin*, in dem sich die intermedialen Bezüge hauptsächlich auf Madelaine/Théodore als Ideal konzentrieren, realisieren hier, in dieser Verwirklichung von d'Alberts Vision, sämtliche weibliche Figuren die Forderung von intermedialer Vollkommenheit und scheinen damit verschiedene Typen der Ästhetik abzudecken. Sie erfüllen Georges Ansprüche an weibliche Gesellschaft, die denen d'Alberts ähneln, und werden als kriegerische Verführerinnen präsentiert, wodurch ihnen, zwar nicht im gleichen Ausmaß wie Madelaine/Théodore, aber dennoch impliziert, eine Andeutung von Androgynität zugeschrieben wird. In Musidora als Protagonistin des Romans kulminieren diese Eigenschaften, werden dabei allerdings ebenso differenziert. Anders als die Idealvorstellungen d'Alberts oder als Madelaine/Théodore, die meistens in der bildenden Kunst verhaftet bleiben, wird Musidora im Laufe des Romans je nach Situation und je nach ihrer eigenen Gefühlslage verschiedenen Künsten zugeordnet und somit in der Gesamtheit des Romans als eine Art Gesamtkunstwerk inszeniert.

Die Verweise auf Literatur sind hierbei am seltensten. Die Anspielungen auf Märchen sowie die Inszenierung als Romanheld beschränkt sich fast ausschließlich auf Fortunio. Bei den wenigen Gelegenheiten, zu denen Musidora als literarische Figur reflektiert wird, wird sie jedoch wesentlich eindeutiger als künstlerisch geschaffene Figur dargestellt als Fortunio. Während die Erzählinstanz in ihren Kommentaren immer wieder betont, wie Fortunio die Handlung des Romans lenkt, wird Musidoras Handeln stets von der Erzählinstanz gelenkt: „Il

d'âme et de cœur à votre pensée.“ (MdM, S. 224), „J'ai eu dix amants, – mais je suis vierge, et mourrai vierge.“ (MdM, S. 225))

⁷⁶⁴ Crestan, die Musidora durch ihre sexuelle Aktivität und die mit ihr verbundene Farbsymbolik als *femme fatale* einordnet, übersieht diese Relativierung (vgl. Crestan, „Pour une relecture artistique“, S. 50-51). Musidora wird in der Einführung noch das Animalische der typischen *femme fatale* zugesprochen, und sie tritt durch ihre Wette als intrigante Verführerin auf. Diese erste Einordnung wird allerdings im Verlauf des Texts nicht bestätigt: Sie entwickelt vielmehr eine Obsession für Fortunio als andersherum; statt Zerstörung und Verderben zu bringen, ist es sie, die ihre Wohnung, ihre Liebe und schließlich ihr Leben verliert. Fortunio verliert seinen Harem – den er allerdings freiwillig aufgibt (vgl. für die Eigenschaften der *femme fatale* Vinken, „Femme Fatale“, insbesondere S. 25-28, sowie Carola Hilmes, *Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990, Kapitel VII. „Motive und Merkmale“, S. 223-248). Es wird deutlich, dass Musidora sehr ambivalente Eigenschaften aufweist und ihr komplexes Verhältnis zum Weiblichkeitstypus der *femme fatale* eine eigene Untersuchung fordern würde.

ne nous reste plus qu'à faire mourir Musidora" (Fo, S. 583-584), hier wiederum von Fortunios Abwesenheit dazu „gezwungen“, sie sterben zu lassen, oder „nous avons pensé à faire retourner Musidora à l'allée de Madrid“ (Fo, S. 581). Die gesamte Diskussion über das mögliche Voranschreiten des Romans an dieser Stelle handelt davon, wie Fortunios Handeln den Handlungsraum der Erzählinstanz einschränkt, inwiefern sie die anderen Figuren *handeln lassen* kann (vgl. Fo, S. 581-584). Die Existenz auf der Schwelle zwischen Realitätsillusion und künstlerischer Schöpfung, die Fortunio einnimmt, überträgt sich dementsprechend nicht auf die anderen Figuren. Musidora bleibt klar als künstlerisch geschaffene Figur bestehen und wird als solche reflektiert. Hierbei wird die Handlung unter anderem danach ausgerichtet, dass die Protagonistin ihre Schönheit nicht verlieren darf. Bei der Überlegung, sie vom Pferd stürzen zu lassen (als typisches Romanmotiv), wird diese Alternative aufgrund möglicher Verletzungen und der Einschränkungen ihrer Schönheit verworfen:

Croyez-vous qu'il serait agréable de voir ces cheveux soyeux et blonds coagulés par le sang en mèches roides et plates? – Pour panser sa blessure on serait peut-être obligé de les lui couper; – notre héroïne aurait donc la tête rasée? – Nous ne suffirons jamais une pareille monstruosité; il nous serait d'ailleurs tout à fait impossible de continuer une histoire dont l'héroïne serait coiffée à la Titus. (Fo, S. 582)

Die Erzählinstanz wägt hier die Konsequenzen eines Reitunfalls ab, zieht allerdings nur die poetologischen und ästhetischen in Betracht. Die poetologische Konsequenz wäre das Einsetzen eines bereits zu häufig verwendeten Motivs (vgl. Fo, S. 581), die ästhetische der Effekt, den eine Verletzung auf Musidoras Schönheit hat. Musidora als reine künstlerisch-literarische Figur muss also zwei Anforderungen erfüllen: Ästhetik und ein adäquates romanhaftes Voranbringen der Handlung.

Die intermedialen Bezüge zu Musik werden mit Hilfe expliziter Systemerwähnungen hergestellt, die stets in Verbindung mit Erleben, Aufregung und Bewegung gebracht sind, also als Opposition zur starren bildenden Kunst fungieren.

[...] se laissait aller aux plus amoureuses préoccupations [...] et sa petite main, gantée de blanc, appuyée sur le bord de la calèche, battait la mesure d'un air qu'elle fredonnait intérieurement. (Fo, S. 590)

[I]l n'y a pas en elle une seule fibre qui ne soit tendue à rompre et qui ne vibre comme la corde d'une lyre. (Fo, S. 591)

À cette pensée, le cœur de Musidora dansait la tarentelle sous sa gorge libre de corset. (Fo, S. 591)

La nature ressemble un peu à ces grandes symphonies que chacun comprend à sa façon. [...] Musidora comprenait pour le moment la symphonie dans le sens amoureux et pastoral. (Fo, S. 593)

In diesem Moment der Verliebtheit und Aufregung, bevor Musidora Fortunio endlich wiedersieht, schlägt sie den Rhythmus einer lautlosen Musik in ihrem Inneren und ihr

Gefühlsleben wird in ihrer Anspannung mit den Seiten einer Lyra verglichen. Bei dem Gedanken, ihn zu treffen, tanzt ihr Herz und ihre Wahrnehmung der sie umgebenden Natur wird mit den Gefühlen gegenüber einer Symphonie verglichen. Natur und Wahrnehmung werden zu Ausdrücken eines musikalischen Gefühls. Diese Eindrücke von Musik werden mit Bewegung und Lebendigkeit verknüpft, der ausführlich beschriebenen Geschwindigkeit der Kutsche (vgl. Fo, S. 590) sowie Musidoras eigenem Drang zu lachen, zu schreien, zu rennen, ihrer Lebendigkeit Ausdruck zu verleihen: „[...] elle se prenait à rire aux éclats d'un air spasmodique et presque fiévreux; elle sentait le besoin de pousser des cris, de se faire mettre à terre et de courir de toutes ses forces“ (Fo, S. 590). „La curiosité, le désir et l'amour“ (Fo, S. 591) sind es, die diese Lebendigkeit in ihr auslösen, die wiederum durch Musik ausgedrückt wird. Betrachtet man Musik aus Sicht von Elleströms Modalitäten, können die mit ihr implizierten Eigenschaften mit Lebendigkeit in Einklang gebracht werden. Die *sensorial modalities* des Hörens werden hier nicht explizit aufgerufen. Allerdings schwingen durch die intermedialen Bezüge sowohl die nicht klar abgegrenzte Materialität der Musik (*material modalities*) als auch ihre dezidiertere Zeitlichkeit (*spatiotemporal modalities*) mit, welche die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit des Lebens abbilden. In diesem Fall werden diese Modalitäten der Musik nicht in die Literatur übernommen, imitiert oder evoziert, sondern vielmehr unterstützen die expliziten Systemerwähnungen die Handlung.

Die intermedialen Bezüge zur bildenden Kunst im Kontext von Musidora erfüllen im Roman zumeist zwei Funktionen: Als Opposition zur musikalischen Lebendigkeit handelt es sich auf der einen Seite um Inszenierungen des Todes oder der abgemilderten Form des Schlags, die auf Bezüge zur bildenden Kunst zurückgreifen. Auf der anderen Seite finden sich die Bezüge in den Beschreibungen Musidoras häufig in Gegenwart von Fortunio, sodass sie in ihrer gemeinsamen Perfektion als Kunstobjekte beschrieben werden.

Die musikalische Lebendigkeit Musidoras wird durch das vorhergehende Kapitel direkt Tod und Starrheit, im übertragenen Sinne der bildenden Kunst gegenübergestellt. Die mit musikalischen Verweisen erfüllte Szene ereignet sich, nachdem sie ihren ersten Selbstmordversuch geplant hat. Statt sich selbst, tötet sie allerdings nur ihre Katze. Der Übergang von ihrer künstlichen Starre, verursacht durch die Melancholie des Liebeskummers, zur musikalischen Lebendigkeit der Vorfriede wird kurz vor den Überlegungen zum Ausstopfen ihrer Katze beschrieben:

Voici un enfant qui tout à l'heure était plus pâle que la statue d'albâtre que l'on aurait couchée sur son tombeau, et dont les veines bleuâtres semblaient courir dans l'épaisseur d'un marbre plutôt que

sous une chair vivante, et qui maintenant sautille en pépian par la chambre, joyeuse comme un passereau au mois de mai. (Fo, S. 588)

Die intermediären Bezüge zur bildenden Kunst – „statue d’albâtre“, „marbre“ – werden hier deutlich mit Bildern des Todes verknüpft – „pâle“, „tombeau“, „plutôt que sous une chair vivante“. Der Mangel an Leben in ihr wird also durch die Starre der bildenden Kunst ausgedrückt. In der Mitte des Satzes markiert die Verwendung des Begriffs „vivante“, auch wenn hier der Eindruck von einem nicht lebendigen Körper vermittelt wird, bereits den Übergang zu dem neuen Leben in ihr, wieder markiert durch Bewegung („sautille“) und Musik („pépian“), vor allem aber die Evokation eines erwachenden Frühlings („passereau au mois de mai“).

Der letzte Absatz vor den ekstatischen Bezeugungen der Lebendigkeit durch Musidora ist dem Ausstopfen der Katze gewidmet, wobei sie in dieser Vorstellung gleich einem Kunstwerk ausgestellt wird (vgl. Fo, S. 590). Der Fokus auf dieser Katze, die keinen tatsächlichen Zweck innerhalb der Handlung erfüllt, zieht eine Parallele zwischen Musidora und dem Tier, dem Luxusgeschöpf, das weiße Schönheit verkörpert und allein zu diesem Zweck existiert und bedient wird. Um die Verknüpfung noch zu verstärken, wird Musidora immer wieder als Katze bezeichnet: „notre chatte aux prunelles vert de mer“ (Fo, S. 636); „tes yeux de chatte“ (Fo, S. 531); am deutlichsten durch den Ausspruch der Erzählinstanz: „On dit ordinairement: *Tel chien, tel maître*; on pourrait dire aussi: *Telle chatte, telle maîtresse*.“ (Fo, S. 546, Herv. i. Orig.). Durch die Parallelsetzung noch verstärkt wirkt der Tod der Katze wie eine Prolepse auf Musidoras Tod. Obwohl sie in diesem Moment von Fortunios Nachricht von ihren Selbstmordplänen abgehalten wird, verweisen die Anspielungen der Erzählinstanz – die Vorhersage der Seitenzahl sowie der Tod der Katze am gleichen Gift – proleptisch auf den später gelungenen Selbstmord Musidoras.

Schon in der ersten Beschreibung Musidoras verwendet die Erzählinstanz Verweise auf die bildende Kunst, betont „la blancheur idéale de sa poitrine“ (Fo, S. 524) und ihre Ähnlichkeit zu einer Statue (vgl. Fo, S. 524). Ausgerechnet ihre Augen, die normalerweise als Ausdruck der Seele und Lebendigkeit gelten, werden hier mit Marmor verglichen (vgl. Fo, S. 524). An weiteren Stellen liegt sie lesend in malerischer Pose: „La position de Musidora eût fourni à un peintre le sujet d’un délicieux caprice.“ (Fo, S. 566); „dans une attitude rappelant tout à fait celle de la *Madeleine* du Corrège.“ (Fo, S. 571). Die erste dieser Beschreibungen wird kurz darauf mit Reflexionen über Fortunios Schönheit, vor allem die Perfektion der Formen und Linien, kombiniert (vgl. Fo, S. 567) und fungiert damit als ein erster Hinweis auf das gemeinsame Kunstwerk, das sie bilden. In der Pose der Madeleine, in der George sie sieht, wird

sie als Kunstobjekt nicht mit Fortunio, sondern einem kleinen Hinweis auf Lebendigkeit assoziiert: „Si elle n’avait pas fait danser au bout de ses pieds relevé en l’air un petit soulier de fibres d’aloès, on aurait pu la prendre pour une statue.“ (Fo, S. 571). Die Lebendigkeit, die hier im sonst statischen Künstlerischen Einzug hält, entspricht der Verbindung von Lebendigkeit und Kunst, die d’Albert verzweifelt sucht und die scheinbar so mühelos von der vollkommenen Musidora umgesetzt wird. Die Übertragung des Gemäldes inszeniert Musidora zusätzlich als „Madeleine moderne“, in Anspielung auf die Bibel als „cette pénitente qui a mené une vie débridée avant de se repentir.“⁷⁶⁵ Diese Figur bildet wiederum Musidoras Konflikt ab, zwischen ihrer sexuellen Erfahrungheit und ihren ehrlichen – ‚jungfräulichen‘ – Gefühlen für Fortunio.

Als Fortunio sie schlafend bei sich betrachtet, nimmt sie auch hier eine sehr malerische Pose ein, die explizite Einzelreferenz erfolgt allerdings erst in Kombination mit einer Beschreibung Fortunios:

La couleur fauve et blonde de Fortunio contrastait heureusement avec l’idéale blancheur de Musidora; c’était un Georgione à côté d’un Lawrence, l’ambre jaune italien à côté de l’albâtre à veines bleuâtres de l’Angleterre, et l’on eût vraiment hésité à dire lequel était le plus charmant des deux. (Fo, S. 613)

Neben der Nähe zu Tod/Nicht-Lebendig-Sein des Schlafes, werden Musidora und Fortunio hier als gemeinsames Kunstwerk, eine Mischung verschiedener Stile repräsentiert, so wie sie auch in d’Alberts Vorstellung erscheinen (vgl. MdM, S. 134). Fortunio bestätigt diese gemeinsame künstlerische Perfektion selbst wenig später in seiner Selbstwahrnehmung: „n’avons-nous pas l’air de deux statues antiques?. [sic!] – Je fais un Triton passable, et l’eau douce n’a plus rien à envier maintenant à l’onde amère: il en est sorti une Vénus qui vaut bien l’autre.“ (Fo, S. 618).

Es zeigt sich also zum einen, dass Musidora mit Fortunio gemeinsam als Paar ein perfektes Kunstwerk bildet, sie gemeinsam Ästhetik und Kunst verkörpern. Das Zusammenschmelzen zweier Liebenden, das auch d’Albert schon ersehnt (vgl. MdM, S. 174, S. 249, Kapitel 4.3) und proleptisch durch ein Gemälde in Musidoras Badezimmer angedeutet wird (vgl. Fo, S. 552), erfüllt sich in dieser künstlerischen Zusammenführung ihrer beiden Körper so wie in Madelaines/Théodores androgyner Identität.

Zum anderen fungiert Musidora als eine Art Gesamtkunstwerk, vereint in sich selbst die verschiedenen Kunstarten, die zur Optimierung von Handlung oder Inszenierung als Kunstwerk hervorgerufen werden. Wolf Gerhard Schmidt betrachtet einschlägige Definitionen des Begriffs ‚Gesamtkunstwerk‘, um auf dieser Grundlage vier umfassende Kriterien für die Bestimmung von ‚Gesamtkunstwerk‘, seiner Theorie und Umsetzung zu erstellen.⁷⁶⁶ Musidora

⁷⁶⁵ Crestan, „Pour une relecture artistique“, S. 49.

⁷⁶⁶ vgl. Schmidt: „Was ist ein ‚Gesamtkunstwerk‘?“, 273-276.

als Repräsentation statt Verwirklichung des Gesamtkunstwerks erfüllt natürlich nicht exakt diese Kriterien. Sie bildet in ihrer Figur allerdings die Zusammenführung verschiedener Kunstarten ab, durch die intermedialen Bezüge auf verschiedene Kunstarten vereint in ihrer Figur. Auch die Punkte der „Narrativ-Komponente“ und „Utopie-Komponente“, die Schmidt aufstellt, werden ansatzweise von ihr erfüllt. So dient ihre Figur dazu, „die Defizite und Grenzen der Einzelkünste intermedial aufzufangen“.⁷⁶⁷ Dieses dient normalerweise zwar der künstlerischen Abbildung von Wirklichkeit, was in Musidora als Kunstwerk eingeschrieben nicht umgesetzt wird, doch beschreibt sie, wie deutlich wurde, eben diese Idealisierung der Einzelkünste. Der üblicherweise vom Gesamtkunstwerk gestaltete gesellschaftliche oder transzendente Utopieentwurf,⁷⁶⁸ wird hier rein ins Ästhetische verschoben: Die Utopie ist eine ästhetisch ideale Frau. Beide Komponenten werden demnach teilweise umgesetzt, teilweise abgeändert, um eine Ästhetisierung und Loslösung der Kunst vom Weltlichen umzusetzen. Damit stehen die intermedialen Bezüge rund um Musidora zum einen für das Erreichen eines utopischen (ästhetischen) Ideals als Ziel des Gesamtkunstwerks und für die (ästhetische) Idealisierung der Kunst, die wechselseitigen Ansprüche einer selbstbezüglichen ästhetizistischen Kunst des *l'art pour l'art*.

In diesem Gesamtkunstwerk verbindet sie Ästhetik, Kunst und Lebendigkeit miteinander, und erfüllt somit das Ideal, dass d'Albert in *Mademoiselle de Maupin* stets angestrebt hat, aber nicht erreichen konnte (vgl. Kapitel 4.2.3 und 4.3). Wenn man weiterhin den Zusammenhang zu d'Alberts Idealvorstellungen berücksichtigt, fällt auch ein Wechsel der Perspektive und die Inszenierung der Frauenfiguren auf. Während die Konstruktion Madelaines/Théodores als Kunstwerk auf einen *male gaze* und hauptsächlich auf d'Alberts Wahrnehmung zurückzuführen ist (vgl. Kapitel 4.2.1), geschieht dies bei Musidora neben dieser Perspektive ebenso durch Selbstinszenierung.

In den oben genannten Szenen, schlafend und als Abbild von Corrèges Madeleine, wird sie jeweils aus einer externen Fokalisierung durch die Erzählinstanz oder intern fokalisiert auf Fortunio oder George beschrieben. Die Mittelbarkeit durch die Erzählinstanz und der Fokus auf rein äußerliche Beschreibungen lassen die Aussagen dennoch wesentlich neutraler wirken als die Tagträume, die d'Albert in seinen Briefen ausdrückt. Zusätzlich zeigen die Szenen der Selbstinszenierung Musidoras, dass sie – im Gegensatz zu Madelaine/Théodore – nicht nur durch den männlichen Blick als Kunstwerk konstruiert wird, sondern selbst dazu beiträgt. Madelaines/Théodores Ziel ist es letztendlich, als glaubwürdiger Mann zu erscheinen.

⁷⁶⁷ Ebd., S. 275.

⁷⁶⁸ vgl. ebd., S. 275.

Musidora dagegen zeigt – neben dem Einnehmen der malerischen Posen, die dann wiederum von den männlichen Figuren wahrgenommen werden – vor allem in zwei Szenen den Hang zur Selbstinszenierung als Kunstwerk: während der Inszenierung ihres ersten Selbsttötungsversuchs sowie der Perfektionierung ihres Äußeren. Hier wird sie zunächst von ihren Bediensteten umsorgt, um letztendlich selbst das Endprodukt zu überprüfen:

On la peigna, on la parfuma, on lui mit une chemise garnie d'une admirable valenciennes, on la chaussa, on lui passa pièce à pièce tous ses vêtements sans qu'elle s'aidât le moins du monde ; mais, lorsque les femmes de chambre eurent fini, elle se leva, se plaça debout devant la glace de la psyché, et, comme un maître qui pose ça et là quelque touche sur l'ouvrage exécuté d'après ses dessins par un de ses élèves, elle dénoua un bout de ruban, fit prendre une autre forme à un pli, passa ses doigts effilés dans les touffes de ses cheveux pour en déranger la trop exacte symétrie, et donna de l'accent, de la vie et une tournure poétique à l'œuvre morte de ses femmes. (Fo, S. 556).

Sie lässt sich also zunächst wie eine Leinwand stumm und ohne Eingreifen behandeln, passiv wie ein Kunstwerk. Wenn sie selbst noch letzte Änderungen vornimmt, wird dies mit einem Meister verglichen, der sein Kunstwerk abschließt, und sie wird dabei zur aktiven (Kunst-)Schaffenden. Der Eindruck von ihr als Kunstwerk wird hiermit also bestätigt, gleichzeitig wird sie selbst von der Passivität des Kunstwerks zur Künstlerin selbst erhoben. Die Perfektion, zu der sie sich selbst als Werk führt, entsteht wiederum aus dieser neuen Aktivität wenn sie selbst eingreift, dem Leben, dass sie sich selbst als Kunstwerk gibt. Wieder ist es die Verbindung von konstruierter Kunst und Lebendigkeit, die das Werk vollendet, nur ist es in Musidoras Fall sie selbst, die diese Schöpfung vollbringt und sich selbst inszeniert. Die Szene verdeutlicht ebenso die klare Zuordnung der verschiedenen Künste zu verschiedenen Handlungsabschnitten. Ihre Vorbereitung vor einem eher unbedeutenden Ausflug (sie sucht einen Gelehrten auf, um einen Brief, den sie in Fortunios Portefeuille gefunden hat, übersetzen zu lassen) verdeutlicht eindeutig ihre Selbstkonstruktion als Kunstwerk. Bevor sie Fortunio trifft, eine Situation von außerordentlicher Bedeutung für sie und gleichzeitig voller Aufregung und Musikalität (wie oben beschrieben), wird der gleiche Vorgang wesentlich dynamischer und weniger sorgfältig ausgeführt:

« Quelle robe veut mettre Madame ? » répondit Jacinthe [...]

« La première que tu trouveras sous la main », fit la petit avec un charmant geste d'impatience. [...]

Jacinthe apporta une robe blanche [...] Musidora la mit sans corset, tant elle avait hâte de partir. – [...] Musidora, prenant à peine le temps de se ganter, descendit l'escalier et monta dans la calèche. (Fo, S. 588-589)

Während die Erzählinstanz sich die Zeit nimmt, die Schönheit von Musidoras Kleidung trotz des vorherrschenden Anscheins der Eile innerhalb der Szene zu beschreiben (vgl. Fo, S. 588-589), ist es hier nur ihr Hut, der einem Kunstwerk gleicht („Jacinthe lui posa délicatement sur

la tête le chapeau le plus frais [...]. Nous n'osons pas décrire en vile prose un pareil chef-d'œuvre“. Fo, S. 588). Allerdings wird sie hier der Musik zugeordnet und nicht mehr als Werk der bildenden Kunst inszeniert. Auch wenn Musidora Fortunio trifft, verwendet sie keinerlei Mühe in ihren Auftritt und ihr Aussehen. Sie inszeniert sich also nicht für den männlichen Blick – der sonst so eine große Rolle in Gautiers Novellen spielt, nicht nur in *Mademoiselle de Maupin* – sondern tatsächlich als Kunst um der Kunst willen.

Ihre Vorbereitungen zum Selbstmord ähneln der vorherigen Selbstinszenierung. Sie plant die Art ihres Todes, richtet sich ästhetisch her. Sie testet aus Angst, qualvoll zu sterben oder als fleckige Leiche zu enden, sogar das Gift an ihrer Katze (vgl. Fo, S. 585-586), denn: „aucune femme ne se soucie d'être défigurée, même après sa mort: il y a une certaine coquetterie funèbre; on veut encore être un cadavre présentable.“ (Fo, S. 585). An dieser Stelle kommt es allerdings noch nicht zu ihrem Selbstmord, lediglich zum Tod ihrer Katze. Durch die bereits erläuterte Gleichstellung Musidoras mit ihrer Katze und den Überlegungen zum Ausstellen ihrer Leiche, wird diese Inszenierung der schönen Leiche in Gedanken fortgeführt.⁷⁶⁹ Die Selbstinszenierung und -ästhetisierung, die beide Szenen dominieren (die Vorbereitung auszugehen und sich umzubringen), zeigen neben der Ambivalenz zwischen schaffender Künstlerin und Kunstwerk, die Musidora kennzeichnet, auch eine Selbstbestimmung, die wenige Frauenfiguren der Novellen aufweisen.

Ähnlich wie das Motiv des Anziehens vor dem Ausgehen, wiederholt sich auch das Motiv des Suizids und wird beim zweiten Mal ebenfalls mit weitaus weniger Sorgfalt, weniger Inszenierung ausgeführt:

Et, sans verser une larme, elle alla chercher le portefeuille où était serrée l'aiguille empoisonnée que Fortunio lui avait reprise au commencement de leurs amours, se défiant des vivacités de son caractère, et qu'elle avait retrouvée au fond d'une cassette oubliée.

„C'était un funeste présage, et le hasard a été clairvoyant de me faire trouver un instrument de mort où je ne cherchais que des billets d'amour et le moyen de nouer une intrigue frivole.“ Ayant dit ces mots, elle embrassa la boucle de cheveux de Fortunio [sic !], et se piqua la gorge avec la pointe de l'aiguille.

Ses yeux se fermèrent, les roses de ses lèvres se changèrent en pâles violettes; un frisson courut sur son beau corps.

Elle était morte. (Fo, S. 642)

Statt sich selbst vor ihrem Tod als Kunstwerk zu inszenieren, fasst sie, passend gegen Ende des Romans, die Tragik ihrer Rolle zusammen. Im Laufe des Romans nimmt ihre Selbstinszenierung ab, im gleichen Maße wie die Verbindung zu Fortunio enger wird. Ihr

⁷⁶⁹ Zur Ästhetik weiblicher Leichen in der Kunst kann nur auf die bekannte Studie von Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche* (1994) verwiesen werden.

eigener Beitrag zu ihrer Wahrnehmung als Kunstwerk lässt sie zwischen Künstlerin und Kunstwerk stehen. Es wird deutlich, dass auch *Fortunio* durchzogen ist von Figuren, die auf Grenzen balancieren – so wie im vorherigen Kapitel beschrieben Fortunio zwischen Romanfigur und Realitätsillusion, Musidora zwischen Künstlerin und Kunstwerk.

5.3. Auf der Grenze zwischen Orient und Okzident

Auch in *Fortunio* findet sich ein Spiel mit Grenzen und Oppositionen, die mehr oder weniger klar gezogen werden, verwischt oder aufgelöst sind, darunter die Dichotomie von Orient und Okzident sowie Schöpfer und Schöpfung. Hölz sieht die Grenzüberschreitung, sei es intermedial oder intertextuell, die Kombination konträrer Eigenschaften und die damit einhergehenden wirklichkeits-überschreitenden Wunschfantasien als Gemeinsamkeit des Exotisten und des Ästheten, von d'Albert und Fortunio.⁷⁷⁰ Beide Typen versuchen, ihrer Vision eines Ideals durch die Überschreitung von Grenzen näher zu kommen.

Orient und Okzident werden – vor allem aus der Sicht Fortunios – deutlich mit entgegengesetzten Begriffen belegt: Schönheit, Kunst, aber auch Despotismus und Grausamkeit auf Seiten des Orients; Hässlichkeit, Zivilisation, Modernität und Einschränkungen auf Seiten des Okzidents. Alt und modern, einfach und kompliziert werden direkt gegenübergestellt, wie Fortunio es in seinem letzten Satz formuliert: „Je vais en Orient; c'est plus simple!“ (Fo, S. 646). Gleichzeitig repräsentieren die beiden Kulturräume zwei Seiten eines Konflikts, der sich in Gautiers Idee des *l'art pour l'art* ausdrückt. Paris steht für eine angebliche „Zivilisation“, die sich auf Modernität und Moral beruft, das Leben von Künstler*innen einschränkt. Der Orient dagegen fungiert als Stellvertreter für hedonistische Sinneslust, Harmonie, Schönheit und gleichzeitige Abkehr aller einschränkenden Diskurse wie Moral und bürgerlicher Norm. Laut Hölz scheut sich Gautier nicht,

in der übersteigerten Hingabe an wertneutrale sensualistische Kategorien seiner Skepsis und Voreingenommenheit gegenüber den zivilisatorischen Errungenschaften und dem Nutzdenken der bürgerlichen Gesellschaft unverhohlen Ausdruck zu verleihen. Die erfrischende Wirkung, die für Gautier vom Orientalismus ausstrahlt, ist Folge einer von Philosophie, Politik, Religion oder Moral entlasteten Hingabe an die sinnlichen Reize und Sinnesfreuden.⁷⁷¹

Diese Dichotomie trifft in Fortunios Doppelidentität, die er in Paris annimmt, zusammen. Sein Eldorado gibt ihm die Möglichkeit, eine Doppelexistenz zu führen, zwischen okzidentalischem

⁷⁷⁰ Vgl. Hölz, *Zigeuner, Wilde und Exoten*, S. 85.

⁷⁷¹ Ebd., S. 75-76.

Dandy und orientalischem Despot: „Un des plus grand plaisirs qu’il eût, c’était de mélanger la vie barbare et la vie civilisée, d’être à la fois un satrape et un fashionable, Brummel et Sardanapale; il trouvait piquant d’avoir un pied dans l’inde et l’autre dans la France.“ (Fo, S. 628).⁷⁷² Er rückt die beiden Kulturräume in räumliche Nähe, indem er sein orientalisches Paradies mitten in Paris aufbaut, wodurch sie buchstäblich direkt nebeneinandergestellt werden. Dennoch versucht er, eine klare Trennung zwischen den beiden Welten zu wahren, physisch durch das Ausgrenzen der restlichen Pariser Welt und seiner Bekanntschaften aus seinem Serail (vgl. Fo, S. 611). Durch diesen Ausschluss der Pariser Gesellschaft „wird der kulturelle Kommunikationsort gewissermaßen zur monologischen Inszenierung seines Schöpfers“. ⁷⁷³ Er verhindert den Austausch der zwei Kulturen, die er in sich selbst versucht zu vereinen, und sucht somit keine „Identitätsbrechung“ sondern „autoritäre Selbstvergewisserung im Zustand einer von eigenen Regeln diktierten kulturellen Zwischenexistenz“. ⁷⁷⁴ Er grenzt die beiden Welten also innerhalb seiner Identität auch psychisch voneinander ab, symbolisiert durch das Wechseln der Kleidung bei Betreten des orientalischen Raums: „Avant d’entrer dans l’Eldorado il quittait ses habits de fashionable et reprenait ses vêtements [sic!] indiens, la robe et le turban de mousseline à fleurs d’or, les babouches de maroquin jaune, et le kriss au manche étoilé de diamants“ (Fo, S. 632). Anne Übersfeld betont die Bedeutung der Kleidung, die Teil der exotischen „beauté virile“ ist und die unverfälschte natürliche Schönheit betont. ⁷⁷⁵

Im Text selbst werden die zwei Pole ebenso direkt nebeneinandergestellt, indem die Beschreibungen des Eldorados, die der Außenwelt, Paris’, umrahmen. Das Traumhafte, Ästhetische, Golden-Harmonische, Poetische steht direkt neben dem Lauten, Hässlichen, Dunklen (vgl. Fo, S. 633). Die starken Kontraste dienen der Bestätigung der eigenen Welt – aus Fortunios Sicht, des Orients –, verstärken den Eindruck von Luxus und Ästhetik gegenüber der „Kloake“ Paris. ⁷⁷⁶ Das hier negativ konnotierte Paris wird mit Symbolen des industriellen und politischen Fortschritts verbunden: „les libraires vendaient les cinq codes“, „l’on respirait l’atmosphère de gaz hydrogène et de mélasse de la civilisation moderne“ (Fo, S. 633). Auch der Aspekt des Künstlerischen wird auf die Dichotomie von Orient und Okzident übertragen und verdeutlicht damit weiterhin die positiven und negativen Konnotationen in diesem Kontext: Fortunios Eldorado wird als „un rêve de poète exécuté par un millionnaire poétique“ und weiterhin als „une fleur merveilleuse des contes arabes“ beschrieben (Fo, S. 633). In Paris dagegen watet man „dans le cloaque de la plus boueuse prose“ (ebd.). Paris wird also mit

⁷⁷² Vgl. Übersfeld, „La beauté virile“, S. 31.

⁷⁷³ Hölz, *Zigeuner, Wilde und Exoten*, S. 96-97.

⁷⁷⁴ Ebd., S. 97.

⁷⁷⁵ Vgl. Übersfeld, „La beauté virile“, S. 24, 26.

⁷⁷⁶ Vgl. Hölz, *Zigeuner, Wilde und Exoten*, S. 96.

unpoetischer Prosaliteratur und Kloake assoziiert, der unästhetischen Moderne, der Orient dagegen mit Poesie und Reichtum.

Es deutet sich allerdings langsam eine Vermischung der beiden kulturellen Räume an. Schon sein Serail, als orientalische Utopie, weist im Gegensatz zu d'Alberts Palast als „oneiric spatial expression“ architektonische Züge auf, die deutlich auf das Paris der Bourgeoisie verweisen: „d'Albert's palace is an oneiric spatial expression, while Fortunio's Eldorado is constructed of recognizable and distinctly bourgeois architectural particularities.“⁷⁷⁷ Die Erzählinstanz führt einen Rückgang an Enthauptungen auf den Einfluss der „idées européennes“ zurück (vgl. Fo, S. 632), der sich demnach bis in seinen Serail erstreckt. Gleichzeitig kommt er mit Musidora einer Pariserin näher, obwohl betont wird, dass er trotz seiner Liebe für Frauen normalerweise neben seinen Sklavinnen keine Geliebte hat (vgl. Fo, S. 610). Als er Musidora mit in sein Anwesen nimmt, dringt auch etwas von seiner orientalischen Identität nach außen. Zwar handelt es sich nicht um seinen Serail, aber dennoch ein Anwesen in seinem Besitz mit exotischen Elementen geschmückt, wie einem Tiger als Haustier, das ebenso einige der Punkte aus d'Alberts Vision erfüllt, so bspw. die Fensterlosigkeit und der weiße Marmor des Gebäudes (vgl. MdM, S. 265-266, Fo, S. 597, S. 601). Vor allem wechselt Fortunio seine Kleidung hier vor Musidora und weiht sie somit symbolisch in seine despotische Identität ein (vgl. Fo, S. 601).

Fortunio besucht Paris, wie ein okzidentalischer Tourist den Orient bereisen würde, indem er die fremde Kultur nach oberflächlicher Wahrnehmung beurteilt: „Fortunio se révèle donc plus occupé à identifier des contrastes qu'à comprendre une civilisation dont il perçoit surtout les insuffisances.“⁷⁷⁸ Die Konstruktion dieses fremden Blicks auf die französische Gesellschaft ermöglicht auf der einen Seite eine kritische Betrachtungsweise, die mit Gautiers Favorisierung des Ästhetischen zusammenfällt. Die Abwertung des Anderen wird durch Fortunio als Protagonist auf eine (pseudo-)orientalische Figur verlegt,⁷⁷⁹ welche die französische Gesellschaft als das Andere wahrnimmt und ihre komplementären Eigenschaften zur Aufwertung des Eigenen heranzieht. Gleichzeitig findet sich der koloniale Wunsch der Aneignung in Fortunios Handeln, vor allem in der Wahl einer Geliebten aus der französischen Gesellschaft.⁷⁸⁰ Die Überlegenheit, die Fortunio in der orientalischen Kultur sieht und die im Kontrast zur Modernität und Zivilisation Paris' betont wird, entsteht durch die Freiheit von

⁷⁷⁷ Berkebile McManus, „Illusion and the True“, S. 220. Berkebile McManus zieht insgesamt den Schluss: „if the novel's hidden doctrine does indeed conceptualize a utopian space, it is necessarily one inhabitable by both the artist [...] and the public [...]“ (ebd., S. 221; vgl. außerdem ihr Fazit, ebd., S. 228-231).

⁷⁷⁸ Schapira, „Fortunio, héros expérimental“, S. 27.

⁷⁷⁹ Fortunios orientalistische Identität stellt sich als eine frei gewählte dar, da er zwar eigentlich europäischer Herkunft ist, allerdings in Indien aufwächst und sich auch später in Paris als eine Art „Wahl-Despot“ einrichtet. Anne Ubersfeld fasst seine Identität zusammen: „Fortunio, oriental de naissance occidentale, transplanté provisoirement dans sa patrie d'origine“ (Ubersfeld, „La beauté virile“, S. 31).

⁷⁸⁰ Vgl. Hölz, *Zigeuner, Wilde und Exoten*, S. 95.

Politik, Religion und Moral, die Gautiers *l'art pour l'art*-Konzept entspricht. Die ungewohnte Hierarchie, die hierdurch entsteht, die Bevorzugung des Orients vor dem Okzident, entspricht symbolisch der Bevorzugung des Künstlerischen, Schönen vor der hegemonialen Moral und Norm.

Auf der anderen Seite findet sich außerhalb dieses allegorischen Kontexts des Kunstschönen trotz allem die übliche rassistische Abwertung des Orientalischen. Die überhöhte positive Wahrnehmung des märchenhaften Eldorados nimmt ironische Züge an, durch die Normalisierung willkürlicher Grausamkeit sowie die hyperbolische Beschreibung von Fortunios positivem Effekt auf seine Umwelt, der nur darin besteht, dass er Geld ausgibt (Fo, S. 632).⁷⁸¹

Trotz Fortunios klarer Bevorzugung des Orients, entsteht eine leichte Rivalität zwischen Okzident und Orient, zwischen der Pariser „Zivilisation“ und Modernität und dem einfacheren Stillstand des Orients, zwischen Musidora und Soudja-Sari, seiner Favoritin in seinem Serail, an die er denkt, während er die schlafende Musidora betrachtet (vgl. Fo, S. 613). In dem Brief, der das letzte Kapitel bildet, drückt er seine Ablehnung der Pariser Gesellschaft aus, darunter auch seine Entscheidung gegen Musidora, die er aufgrund ihrer „stupides idées européennes“ trifft:

[...] la seule chose agréable que j'y ai vue est une petite fille nommée Musidora, que j'aurais voulu enlever et mettre dans mon sérail; mais, avec ses stupides idées européennes, elle aurait été très malheureuse, et rien ne me déplaît plus que d'avoir devant moi des mines allongées. (Fo, S. 646)

Soudja-Sari und Musidora sind die weiblichen Repräsentationen des Orients respektive Okzidents. Wie im vorherigen Kapitel deutlich wurde, fungiert Musidora als Inszenierung einer europäischen Idee des Gesamtkunstwerks, als Pariserin und „englische Schönheit“ steht sie für die Idee eines übergreifenden ‚Okzidents‘. Soudja-Sari repräsentiert dagegen die typologische orientalische Frau. Schon bei ihrer ersten Erwähnung wird ihre Herkunft automatisch mitgenannt („Soudja-Sari la Javanaise“, Fo, S. 613). Sie entspricht in vielen Punkten den stereotypen Zuschreibungen orientalischer Frauen in der Literatur, so auch in ihrer sinnlichen Schönheit sowie der Kleidung, die sie trägt (vgl. Fo, S. 638). Gemeinsam mit dem orientalischen Prunk, Pflanzen und Vögeln werden die Frauen in Fortunios Serail von der Außenwelt abgeschottet und in ihrer gleichzeitigen Nennung mit diesen ornamentalen Gegenständen selbst zum Ornament degradiert. Im Gegensatz zu Musidora werden sie außerdem dem Alleinanspruch Fortunios gerecht (vgl. Kapitel 5.2).⁷⁸²

⁷⁸¹ Vgl. Schapira, „Fortunio, héros expérimental“, S. 25.

⁷⁸² Vgl. Hölz, *Zigeuner, Wilde und Exoten*, S. 92.

Hölz beschreibt den „Reiz des unergründbaren Geheimnisses“, gesteigert durch die verschlossene Welt des Orients, die Unerreichbarkeit des orientalischen Lustobjekts und den „Wunsch, sich zumindest im ungestörten Blick des Lustobjekts zu bemächtigen“, das auf dem Schema von männlichem betrachtendem Subjekt und weiblichem betrachteten Objekt aufbaut und normalerweise auf den *flâneur* im Orient wirkt.⁷⁸³ Das Geheimnisvolle und die Verhüllung, die folglich üblicherweise als das reizvolle Attribut orientalischer Frauen konstruiert werden,⁷⁸⁴ werden im Fall Soudja-Saris auf das anfängliche Geheimnis ihrer Person als solche verlagert. Die Erzählinstanz erklärt in einem ihrer Kommentare, dass Soudja-Sari ihr vollkommen unbekannt sei und sie erst mehr in Erfahrung bringen müsse (vgl. Fo, S. 614). Obwohl die Erzählinstanz an dieser Stelle intern auf Fortunio fokalisiert ist, von seinen Gedanken an Soudja-Sari weiß, ist ihr Wissen selektiv, um den romanesken Reiz des Mysteriums aufrechtzuerhalten. Stattdessen wird aufgrund Soudja-Saris Namens, der laut Erzähler „œil plein de langueur“ (Fo, S. 615) bedeutet, nur über ihre Augen gemutmaß, ohne allerdings Gewissheit über ihr Aussehen zu geben. Dieser Fokus entspricht der orientalistisch markierten Verschleierung, die nur die Augen sichtbar lässt.⁷⁸⁵ Die stereotype Zuschreibung von Sinnlichkeit sowie der Fokus auf die Augen, in Kombination mit der mehrfachen Erwähnung ihrer Herkunft, markieren sie demnach deutlich als ‚orientalisch‘, bevor sie als Figur überhaupt auftritt.

Wenn sie endlich in Fortunios Serail in die Handlung eingeführt wird, ist sie unverschleiert – da sie von der Außenwelt abgeschottet ist – und kann in ihrer körperlichen Schönheit ausführlich beschrieben werden. Die Erzählinstanz thematisiert insbesondere sehr intime Attribute, wie die Sanftheit und Farbe ihrer Haut oder ihre Augen, deren Sinnlichkeit bestätigt wird (vgl. Fo, S. 635). Das Geheimnis um ihre Existenz, die eindeutige Einordnung als orientalisch und die vermutete Sinnlichkeit ihrer Person, ausgedrückt durch ihre Augen, noch bevor sie als Figur auftritt, ermöglichen, den typischen Reiz der verhüllten Frau zu erhalten. Durch die erst später folgende Beschreibung kann gleichzeitig der Fokus auf die Ästhetik ihres Körpers gelegt und der voyeuristische Blick erlaubt werden. Die Erzählinstanz muss folglich aufgrund des selektiven Wissens zu Beginn nicht zu Gunsten des Geheimnisvollen auf die körperliche Ästhetik verzichten, kann durch diese Verlagerung sowohl den Reiz des nicht

⁷⁸³ Ebd., S. 79-81. Die Betrachtung der unerreichbaren, verschlossenen orientalischen Frau wird wie in Kapitel 3.1.1 ausgeführt auch mit den Figuren Nyssia und Ayesha (*Le Roi Candaule* und *La Mille et deuxième nuit*) thematisiert, wo auch die Theorie des *male gaze* berücksichtigt wird.

⁷⁸⁴ Wie bereits in Kapitel 3.3.2 erläutert, findet diese Verhüllung als Fantasie westlicher Männer ihren Höhepunkt im Harem und in der Verschleierung orientalischer Frauen (vgl. Lewis, „The Harem“, S. 166).

⁷⁸⁵ Ein ähnlicher Fokus auf die Augen einer als orientalisch markierten Frauenfigur findet sich auch in Gautiers Novelle *La mille et deuxième nuit*, wenn der Protagonist die Prinzessin Ayesha sofort erkennt und sich in sie verliebt, obwohl ihre Verschleierung nur eines ihrer Augen sichtbar lässt und er vorher nur einen kurzen Blick zwischen Vorhängen hindurch auf sie erhaschen konnte. (Vgl. Kapitel 3.1.1).

Sichtbaren als auch die ästhetische Beschreibung erhalten. Soudja-Sari entspricht damit dem Stereotyp der orientalischen Frau und nimmt gleichzeitig ihre Rolle als Kunstmodel ein, das mit der Sprache allerdings nur unzulänglich eingefangen werden kann: „Il est à regretter qu’aucun de nos peintres n’ait vu Soudja-Sari [...], et les mots, si bien arrangés qu’ils soient, ne donnent toujours qu’une idée imparfaite de la beauté d’une femme.“ (Fo, S. 635). Die Erzählinstanz betont hier, dass keiner ‚unserer‘ Maler, „de nos peintres“, Soudja-Sari sehen und malen konnte, das künstlerische Meisterwerk wird also trotz der Assoziation des Orients mit Schönheit in einen eurozentrischen Kontext verlegt. Gleichzeitig wandelt sich die Aussage, in der es zu Beginn spezifisch um Soudja-Sari geht, zu einer allgemein gültigen, da nicht nur *ihre* Schönheit, sondern allgemein die Schönheit von Frauen, „beauté d’une femme“, nur unvollkommen durch Worte festgehalten werden könne. Maler scheinen diese Aufgabe zu erfüllen, sodass hierin der Rückgriff auf die intermedialen Bezüge begründet ist.

Auch bei der Beschreibung Soudja-Saris spielen explizite Systemerwähnungen verschiedener Aspekte der Malerei, wie Konturen und Farbschemata, eine Rolle. Allerdings wird sie anders als Musidora oder Madelaine/Théodore kaum mit europäischen oder antiken Kunstwerken verglichen, gerade die Tatsache, dass sie nicht gemalt wurde, wird bedauert.⁷⁸⁶ Durch ihre orientalische Herkunft kann sie nicht die gleiche Stellung als *chef-d’œuvre* einnehmen, trotz ihrer sinnlichen Schönheit bleibt diese erhöhte, sublimierte Stellung der europäischen Frau vorbehalten. Stattdessen wird der Blick auf ihre Augen, ihre Haptik – allerdings nicht die Haptik von Statuen – und ihre Bewegungen gelegt:

Sa peau, mate et pulpeuse comme une *feuille de camélia*, semblait plus *douce au toucher* que la *membrane intérieure d’un œuf* [...]. Vous imaginerez difficilement quelque chose d’un effet plus piquant que la blancheur blonde de ce corps virginal *inondé d’épaisses cascates* de cheveux aussi noirs que ceux de la nuit, et filant d’un seul *jet* de la nuque au talon; – *les racines de ces cheveux, s’implantant dans la peau dorée du front*, [...] et *leurs prunelles roulaient* d’un coin à l’autre avec un *mouvement doux et harmonieux* [...]. (Fo, S. 635, Herv. d. Verf.)

Der Vergleich ihrer Haut mit einer Blume und der inneren Membran eines Eies verweist auf Lebendigkeit: die Blume als Symbol von Frühling und damit neu erwachendem Leben, das Ei, das Leben spendet und ernährt. Die Erwähnung von Farben wird mit den fließenden Bewegungen von Wasser verbunden: „inondé d’épaisses cascates de cheveux“, „filant d’un seul jet“. Der künstlerische Blick wird dadurch seiner Statik beraubt. Der Fokus auf den Haarwurzeln wiederum richtet den Blick auf eben die Stelle, an der die Haare festgewachsen sind, aus der sie jedoch auch hinauswachsen. Als letztes werden ihre Augen, die für ihre Erscheinung so wichtig sind, ebenfalls nicht in Stillstand wahrgenommen, sondern in

⁷⁸⁶ Es findet sich ein kurzer Vergleich ihres „réseau de veines délicates“ mit einem Porträt von Anne de Boleyn von Decaisne (Fo, S. 638).

harmonischer Bewegung. Statt einer Inszenierung als europäisches oder antikes Kunstwerk erfüllt sie auf der einen Seite den erwünschten Synkretismus zwischen Leben und Kunst, bekommt allerdings auf der anderen Seite ähnliche rassistisch markierte Eigenschaften zugeschrieben wie Fortunio. Auch in ihrem Alltag wird Faulheit, Opium-Rauchen und willkürliche Gewalt beschrieben (vgl. Fo, S. 637-639). Die Verbindung von Grausamkeit, Sexualität und Strafe, die hier in der Figur von Soudja-Sari zusammenkommt, ist ein verbreitetes orientalistisches Stereotyp im Frankreich des 19. Jahrhunderts.⁷⁸⁷ Laut Hölz dient die „Verknüpfung von Sensualität, Korruption, Schönheit und Reichtum“ innerhalb von Fortunios Eldorado, die in der Figur Soudja-Sari zusammengeführt wird, als Entwurf eines hedonistischen Ideals des Kunstschönen.⁷⁸⁸

Die Dichotomie von Orient und Okzident wird also sowohl durch räumliche Trennung als auch durch die Repräsentation von zwei Frauenfiguren, Musidora und Soudja-Sari, konstruiert. Zudem werden beide Seiten durch intertextuelle Verweise auf Märchen repräsentiert, auf die okzidentalischen von Charles Perrault und die orientalischen aus Gallands *Mille et une nuits*, beziehungsweise auf allgemeine Figuren der *fée* und *péri* (vgl. bspw. Fo, S. 637, S. 633, S. 591). Abgesehen von dem allgemeinen „Märchenhaften“ und Magischen, wird auf die Grausamkeit und Eifersucht des orientalischen Protagonisten der extradiegetischen Handlung von *Mille et une nuits* verwiesen. Der explizitere Verweis auf Perraults Märchen rückt wiederum die vermittelte Tugend, besonders präsent in dem erwähnten Märchen *Les Fées*, in den Vordergrund (vgl. Fo, S. 591).⁷⁸⁹ Die intertextuellen Verweise rücken Despotismus und Grausamkeit, die Eifersucht, die am Ende auch Fortunio und Musidora im Weg steht, als Merkmale des Orients in den Vordergrund, daneben Tugend und Moral als prägend für den Okzident.

Neben der negativen Beurteilung Frankreichs durch die Augen des Protagonisten, sowohl durch die interne Fokalisierung als auch seinen Brief, erfolgt hier auf einer zweiten und in erster Linie ironischen Ebene eine Reproduktion negativer Stereotype eines konstruierten Orients.

⁷⁸⁷ Vgl. zum Bild der orientalischen Grausamkeit Michel Delon: „Despotisme, luxure et cruauté“, in: *Die französische Literatur des 19. Jahrhunderts und der Orientalismus*, hg. v. Michael Bernsen/Martin Neumann Tübingen 2006, S. 7-17, v.a. S. 10-11. Delon baut seine Analyse zwar an Texten zu asiatischen Ländern auf, doch lassen sich diese Stereotype in ihren Grundzügen aufgrund der nicht definierten Grenzen des ‚einen Orients‘ in gewissem Maße übertragen, er spricht von der „cruauté orientale“ und dem „despotisme oriental“ (ebd., S. 9, S. 10).

⁷⁸⁸ Vgl. Hölz, *Zigeuner, Wilde und Exoten*, S. 78.

⁷⁸⁹ *Les Fées* ist Teil von Perraults Prosa-Märchensammlung *Histoires ou Contes du temps passé* (1697) (vgl. bspw. die Gallimard-Ausgabe: Charles Perrault, „Les Fées“, in: ders., *Contes*, hg. v. Nathalie Frologg/Jean-Pierre Collinet, Paris 1999, S. 89-92). In diesem Märchen wird das höfliche, tugendhafte Verhalten der einen Schwester dem egoistischen Verhalten der anderen direkt gegenübergestellt und sie werden für ihr Verhalten belohnt respektive bestraft.

Soudja-Sari selbst reproduziert als Figur Stereotype der orientalischen Frau, in ihrer Verbindung von Verhüllung und Sinnlichkeit, Grausamkeit und Willkür. Dass Fortunio Soudja-Sari bevorzugt, selbst dann, als er direkt neben Musidora liegt, deutet proleptisch seine persönliche Bevorzugung des Orients an (vgl. Fo, S. 613). Fortunio wiederum repräsentiert Grausamkeit, aber auch Überfluss sowie Freiheit von Moral, Religion und gesellschaftlichen Einschränkungen.

5.4. Erneutes Spiel der Grenzen

Fortunios Rückzug nach Indien, die damit verbundene Auflösung seines Eldorados und damit symbolisch auch der von d'Albert erträumten Wirklichkeit, bezeichnet selbst in diesem Roman, der zu Beginn noch die Umsetzung dieser idealisierten Realität thematisiert, eine unerreichbare, unwahrscheinliche Alternative. Das traumhafte Eldorado beruht, selbst als es noch existiert, auf Trugbildern, wie einer durch Dioramen suggerierten Aussicht und künstlich erzeugtem Wetter (vgl. Fo, S. 630-631).⁷⁹⁰ Auch der Harem mit Frauen jeglicher Nationalitäten und Typen erweist sich als Illusion, da selbst in Fortunios Eldorado nur Sklavinnen leben, die durch rassistische Zuschreibungen als nicht okzidental markiert werden, dementsprechend die okzidentalischen Typen seiner Vorstellung nicht vertreten sind.⁷⁹¹ Obwohl Fortunio d'Alberts Visionen einer idealen ästhetischen Welt zu verwirklichen scheint, fordert auch diese Lebensart letztendlich den Balanceakt auf der Grenze, diesmal zwischen Orient und Okzident, den Fortunio auf Dauer nicht leisten kann. Die anhaltende Trennung seiner zwei Welten bricht mit seiner Affäre zu Musidora ein. In dem Moment, in dem er das Gefühl hat, sich zwischen den zwei Welten entscheiden zu müssen, verschwindet er mit der perfekten Vision wie ein Traum.

Eine weitere Grenze, auf der sich die Figuren des Romans bewegen und die ebenso in *Mademoiselle de Maupin* thematisiert wird, ist die zwischen Schöpfung und Schöpfer*in. Sie wird sowohl in Fortunios Status als Romanheld als auch in Musidoras (Selbst-)Inszenierung als Gesamtkunstwerk ausgedrückt.

⁷⁹⁰ Vgl. zur Thematik des Dioramas in *Fortunio* Berkebile McManus, „Illusion and the True“, S. 225-228; Kirsten von Hagen, „Fensterblicke, Kunstwerke und Dioramen – Reflexionen zu Gautiers *La morte amoureuse*“, in: *Théophile Gautier: Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, hg. v. Kirsten von Hagen/Corinna Leister, Berlin 2022, S. 139-155.

⁷⁹¹ „[I]l aimait passionnément les femmes à cheveux rouges, ce qui ne l'empêchait pas de s'accommoder fort bien des négresses et des filles de couleur; les Espagnoles le charmaient, mais il adorait les Anglaises et ne dédaignait aucunement les Indiennes; les Françaises même lui paraissaient fort agréables [...]“ (Fo, S. 610). Die Sklavinnen, mit denen er sich „abfinden“ muss, sind „esclaves, noirs, jaunes ou rouges“ (Fo, S. 610). In seinem Brief erläutert er ebenso, dass er Musidora aufgrund ihrer „stupides idées européennes“ nicht seinem Serail hinzufügen kann (Fo, S. 646).

Zur Erfüllung des Ideals wird Musidora ebenso als Kunstwerk konstruiert wie Madelaine/Théodore, allerdings trägt sie diesmal maßgeblich selbst zu dieser Inszenierung bei. Hierbei bleibt sie ebenso nicht in der bildenden Kunst verhaftet, sondern inszeniert sich – wie oben erläutert – als Gesamtkunstwerk. Durch diese große Rolle der Selbstinszenierung wird sie sowohl zum Kunstobjekt als auch zu ihrer eigenen Schöpferin. Die Erzählinstanz setzt sie mit einem Diamanten gleich, der erst in Fortunio einen gleichberechtigt harten und schönen Gegenstand findet, sie zu prägen, das heißt, Gefühle in ihr auszulösen (vgl. Fo, S. 579). Ihre Zuordnung scheint zwischen Schöpferin und Schöpfung zu oszillieren. Sie wird zu Betrachtungsobjekt und Kunstwerk – wenn auch der *male gaze* weniger deutlich ist als in *Mademoiselle de Maupin* und einigen der Novellen (vgl. Kapitel 3.1.1 und 4.2.1) – und gleichzeitig zu ihrer eigenen Schöpferin.

Auch die Verteilung der Handlungsmacht markiert dieses Schwanken besonders durch den Einschnitt, als sie Fortunio wiedertrifft, der sie gleichzeitig statisch-passiv und dynamisch-aktiv konnotiert. Die Wette, die letztendlich dazu führt, dass Musidora versucht, Fortunio zu verführen, wird von ihr angestoßen (vgl. Fo, S. 531). Aus ihrer Passivität, als sie zunächst ihren Misserfolg hinnehmen muss, wird sie allerdings nur durch Hinweise und Zureden von Arabelle bzw. George gerissen (vgl. Fo, S. 555, S. 571-574), verfolgt dann aber äußert aktiv ihr Ziel. Sobald sie allerdings mit Fortunio eine Beziehung eingegangen ist, verliert sie diese Aktivität. Vor ihrem Selbstmord wird sie nur durch einen Brief von ihm gerettet (vgl. Fo, S. 587). Fortunio ist daraufhin der Diamant, der sie schleift, ihr „maître“, sie ist neugeboren. Selbst ihre Wohnung zündet er aus Eifersucht an und stellt ihr eine neue, ohne ihr vorheriges Wissen (vgl. Fo, S. 625-626). Die einzige Handlung, die noch von ihr selbst ausgeht, ist ihr Suizid – der allerdings wiederum durch eine gefälschte Nachricht über Fortunios Tod ausgelöst wird und mit einer vergifteten Nadel begangen wird, die sie schon vor ihrem ersten Selbstmordplan in Fortunios Portefeuille gefunden hat (vgl. Fo, S. 642). Die Beziehung kennzeichnet also auch einen Wandel in Musidoras Charakter von einem aktiveren Status als Kunstwerk-Künstlerin zum passiven Besitzobjekt. Auch ihre kriegerischen Eigenschaften sowie die Vergleiche ihrer Verführungskunst mit einer militärischen Eroberung finden sich nur zu Beginn des Romans (vgl. Fo, S. 534). Zu diesem Zeitpunkt bildet sie noch einen eindeutigen Kontrast zur unterwürfigen Soudja-Sari, die als ornamentaler Gegenstand in Fortunios Serail fungiert und ihr Leben nur fristet, um für ihn zur Verfügung zu stehen.⁷⁹² Mit ihrer Aktivität und kriegerischen Beschreibung repräsentiert Musidora anfänglich Eroberin statt Besitz. Dieses

⁷⁹² So sagt sie nach einer längeren Abwesenheit Fortunios: „À quoi bon être éveillée et vivre quand il [Fortunio, Anm. d. Verf.] n’est pas là?“ (Fo, S. 640).

Verhältnis kehrt sich allerdings im Laufe des Textes um. Fortunio fordert den vollständigen und alleinigen ‚Besitz‘ seiner Geliebten: „je voudrais que jamais personne ne t’ait vue, ni touchée, ni entendue“ (Fo, S. 627), dem sie allerdings trotz dieses Wandels nicht gerecht werden kann. Fortunios Leben in Paris scheitert letztendlich an den Grenzen seines Besitzanspruchs auf Musidora als Lustobjekt, deren Vergangenheit er nicht ändern kann.⁷⁹³ Die Begegnung mit dem Anderen, sei es orientalisch, ästhetisch oder sexuell, ist bei Gautier laut Hölz stets auf den Wunsch ausgelegt, sich unmögliche Lust anzueignen und zu unterwerfen. Die Aneignung des Fremden dient der Definition der eigenen Individualität, weshalb das begehrte Objekt stets durch das ästhetische Subjekt modelliert wird. Um sich selbst tatsächlich als Musidoras Schöpfer zu sehen, muss sie zu seinem alleinigen Besitz werden, er muss die Spuren vorheriger Männer tilgen und zündet deswegen ihre Wohnung an.⁷⁹⁴

Durch die „Prägung des Diamanten“ Musidora wird Fortunio dementsprechend ebenfalls zum Künstler – der sie prägt – und zum Kunstobjekt – als Diamant. Er hat den schon im Zusammenhang mit d’Albert erwähnten Blick des Liebhabers und Künstlers in einem (vgl. Fo, S. 613, S. 541, MdM, S. 258). Musidora erkennt ihn als ihren „maître“, „vainqueur“ und „créateur“, durch den sie neugeboren, erst erschaffen wird. Hier wird die schon zuvor verwendete Kriegs- mit der Künstlermetapher vermischt. Als Poet schafft er außerdem einen märchenhaften Raum mitten in Paris (Fo, S. 625, S. 633) und damit seine eigene irrealen und zugleich ideale Welt; sein Eldorado erweckt gleichzeitig den Eindruck des künstlerischen *microcosme*.⁷⁹⁵ Auf der einen Seite ist er selbst ein Diamant, ein Objekt des Kunsthandwerks, wird durch intermediale Bezüge gemeinsam mit Musidora zum Gesamtkunstwerk konstruiert und in seiner Fiktionalität betont. Auf der anderen Seite bewegt er sich durch die Kommentare der Erzählinstanz zwischen kreativer Schöpfung und Realitätsillusion, ist sowohl fiktionale Figur als auch Schöpfer der Handlung. Die Vollkommenheit, die Fortunio mit seinem Eldorado zu Beginn der Handlung geschaffen zu haben scheint, wandelt sich schließlich durch ihren illusionären und vorübergehenden Status zu der Suche eines Ideals ähnlich der d’Alberts. Diese Suche wird ebenfalls zur Allegorie für die Suche nach einem dichterischen Ideal.⁷⁹⁶

Protagonist und Protagonistin erfüllen folglich beide Merkmale von Kunstwerk und Künstler*in. Sie bilden zunächst gemeinsam ein perfektes Kunstwerk und die ideale Lebenswelt, von der d’Albert träumt, die allerdings auch in diesem pseudo-intradiegetischen Paris nicht existieren kann, durch ihre Vernichtung am Ende den „fiktive[n] Charakter der

⁷⁹³ Vgl. Hölz, *Zigeuner, Wilde und Exoten*, S. 98.

⁷⁹⁴ Vgl. ebd., S. 89, S. 100.

⁷⁹⁵ Vgl. Berkebille McManus, „Illusion and the True“, S. 222.

⁷⁹⁶ Vgl. Hölz, *Zigeuner, Wilde und Exoten*, S. 91.

Idealsuche“ verdeutlicht.⁷⁹⁷ In Frankreich begegnet Fortunio zum ersten Mal etwas, das er sich nicht komplett aneignen kann. Da er die Vergangenheit nicht ändern kann, wird ihm sein Wunsch versagt, sein Ideal damit unmöglich. Es sind Musidoras „idées européennes“ (Fo, S. 646), ihre modernen Ideen, und seine Eifersucht, welche die Beziehung für ihn unmöglich machen (Fo, S. 642). Die Rivalität zwischen Orient und Okzident verhindert die Erhaltung dieser idealen Welt. *Fortunio* beschreibt zu Beginn die Verkörperung ästhetischer Theorien, scheint die Verwirklichung all der Grenzüberschreitungen, die dem *beau idéal* in Gautiers anderen Texten im Weg stehen: Zwischen Kunst und Leben, Schöpfer und Schöpfung, den Künsten und den Geschlechtern. Okzident und Orient, im Roman Sinnbilder für Modernität und Moral auf der einen Seite, Hedonismus, Ästhetik und Loslösung von Einschränkungen auf der anderen Seite, können nicht miteinander vereint werden: Letztendlich steht dem künstlerischen Genie stets die europäische Moderne entgegen.

⁷⁹⁷ Ebd., S. 98.

6. Fazit: Metareflexion, Geschlechterkonstruktion und Ästhetik: intermediale Bezüge als strukturgebendes Element

Die Häufung intermedialer Bezüge in Gautiers Prosawerk, die bereits bei einer ersten Sichtung seiner Romane und Novellen deutlich wird, war der grundlegende Ausgangspunkt für die hier verfolgten Fragen: Wie gestalten sich die intermedialen Phänomene in Gautiers Werk? Inwiefern entfalten sie ein performatives Potential, um eine Konzeption von Geschlecht und Weiblichkeit zu konstruieren? Welche Reflexionen werden durch sie in das Werk eingeführt? Die Analyse hat nicht nur eine durchgängige intermediale Ästhetik bestätigt, sondern auch deren enge Verknüpfung mit Weiblichkeit: Im Zusammenhang mit Gautiers Frauenfiguren finden sich gehäuft intermediale Bezüge; sämtliche als weiblich gestaltete Figuren werden über und als verschiedene Arten der Kunst beschrieben, verhandelt und definiert.

Es ist allerdings nicht nur diese auffällige Quantität an intermedialen Bezügen, welche die intermediale Ästhetik als strukturgebend kennzeichnet. Vielmehr ist es die immer wiederkehrende medienreflexive Funktion, die als verbindendes Element über Gautiers Prosawerk steht. Die verschiedenen Formen, Ausführungen und Variationen der intermedialen Phänomene stehen miteinander in Verbindung, ergänzen und bestätigen sich, reflektieren Möglichkeiten und Unmöglichkeiten: Fortunios Leben ist eine Verwirklichung des Traums von d'Albert aus *Mademoiselle de Maupin*; Tiburce' künstlerische (ästhetische) Anstrengungen können als Kompromiss mit einem kommerzialisierten Kunstbetrieb gesehen werden – ein Kompromiss, den d'Albert nicht erreicht; die Kritik an der Gesellschaft und ihrem Umgang mit Kunst wird in der extradiegetischen Handlung von *La Mille et deuxième nuit* wieder aufgegriffen: Scheherazades Kampf ums Überleben durch die Qualität ihrer Geschichten dient als Metapher für den Druck zur Produktion des Feuilletonisten; die Einschränkungen des Christentums, die dem Schönen im Weg stehen, werden auf unterschiedliche Weise in *La Morte amoureuse* und *Arria Marcella* verarbeitet.

Diese übergreifenden Themen werden durchweg über das Mittel intermedialer Bezüge und über die Grenzen der einzelnen Texte hinweg verhandelt, wie insbesondere in Kapitel 3 und seinen Unterkapiteln gezeigt werden konnte. Tiburce' Schwierigkeiten im Kunstbetrieb, seine Unproduktivität und gleichzeitige Fixierung auf die Kunst (statt der Realität), werden über die intermediale Überführung der Frauenfiguren in die Kunst verhandelt. Das Schöne, das dem Christentum gegenübergestellt wird, manifestiert sich ebenso in Frauenfiguren, in Arria und Clarimonde, die wie alle Frauenfiguren durch intermediale Bezüge der Kunst und einem ästhetischen Ideal angenähert werden.

Einen weiteren Teil dieser strukturgebenden intermedialen Ästhetik bildet, wie sich hier schon andeutet, der Fokus auf Frauenfiguren. Auch diese Verbindung ist nicht ausschließlich auf eine bloße Quantität zurückzuführen. Die Analyse hat belegt, dass die intermedialen Bezüge a) Frauenfiguren performativ als Kunstwerke konstruieren, b) die jeweiligen Figuren dadurch zentral sind für die metareflexive Funktion der intermedialen Bezüge und c) die Konstruktion als Kunstwerke immer wieder mit der Inszenierung einer Einheit aus Kunst – Frau – Ideal einhergeht, wie insbesondere anhand von *Mademoiselle de Maupin* aufgezeigt werden konnte (vgl. Kapitel 4.2.1).

Da die Relevanz intermedialer Bezüge, ihre strukturgebende Funktion in Gautiers Prosawerk und ihre Verbindung zur Frauenkonzeption festgestellt werden konnten, sollen im Folgenden zum einen die Reflexionen abgeleitet werden, welche die Bezüge beinhalten, und zum anderen ihre Bedeutung für die Konzeption von Geschlecht insbesondere der Frau als Kunstwerk erfasst werden.

Betrachtet man die intermedialen und auch intertextuellen Phänomene⁷⁹⁸ zunächst mit einem übergeordneten Blick, ohne auf Phänomene der Grenzüberschreitung oder die Frage nach Geschlechterkonstruktion näher einzugehen, zeigt sich ähnlich wie bei der *transposition d'art* in der Lyrik – und wie bei Gautier stets zu erwarten – ein Drang zur ästhetischen Perfektionierung, eine Suche nach der Möglichkeit, ein ästhetisches Ideal zu erreichen. Im Laufe der Analyse wurde deutlich, dass intermediale und intertextuelle Bezüge unter anderem dazu genutzt werden, Figuren, Handlung und Schönheit optimal abzubilden, indem die Grenze des Literarischen überschritten wird. Die intermedialen Phänomene dienen dazu, Eigenschaften der Figuren zu unterstreichen, zeitliche Abläufe zu unterstützen und Schönheit zu sakralisieren, wie bspw. die strukturellen Besonderheiten in *Mademoiselle de Maupin* deutlich zeigen, sowie die deskriptiven Pausen in *Fortunio*.

Im Zuge dieser Maßnahmen nutzt Gautier insbesondere die langwährenden von Lessing verteidigten Zuordnungen von Statik/Dynamik und Raum/Zeit zu bildender Kunst respektive Literatur. Einprägsame Beispiele hierfür waren die durch dramatische Szenen unterstützte Lebendigkeit von Rosette in *Mademoiselle de Maupin*, die zeitliche Manipulation in *Fortunio* durch die zahlreichen Erzählerkommentare und das Heraufbeschwören einer statischen Wahrnehmung, die Frauenfiguren als Kunstwerke inszeniert. Einen Höhepunkt bildet hierbei die Figur von Musidora, die sowohl in Fremd- als auch Selbstinszenierung je nach Situation

⁷⁹⁸ Trotz der untergeordneten Rolle der intertextuellen Bezüge unter den intermedialen Bezügen, sind sie doch vor allem in *Mademoiselle de Maupin* von Relevanz (vgl. Kapitel 4.1), aber auch in *La Mille et deuxième nuit* (vgl. Kapitel 3.3.2).

bildender Kunst, Musik und Literatur zugeordnet ist und damit als eine Art ideales Gesamtkunstwerk erscheint. Die jeweiligen Bezüge unterstützen ihren Charakter ebenso wie die Handlung, formen sie als Ideal im Kunstraum der Fiktion.

Insbesondere in Verbindung mit den Frauenfiguren erhalten die intermedialen Bezüge bei Gautier ihre meta- und medienreflexive Funktion. Über die performative Konstruktion als Kunstwerke der Frauenfiguren werden verschiedene Kunstarten (im Falle Musidoras), kreative Schöpfung, Kunst in der Gesellschaft (bspw. im Fall von *La Mille et deuxième nuit* und *Le Roi Candaule*) und ein angestrebtes künstlerisches Ideal verhandelt. Die Protagonisten können mit Hilfe der Frauenfiguren zu Schöpfern werden, wie Tiburce, oder zu Sammlern, wie Candaule. Nyssia steht gleichzeitig für den Umgang mit Kunst und Öffentlichkeit, Scheherazade für die Macht der Öffentlichkeit, über das „Überleben“ (hier wörtlich genommen) der Schriftsteller*innen zu entscheiden. Und schließlich steht die Frau als Kunstwerk am Ende immer für ein unerreichbares *beau idéal*, wie Madeleine de Maupin, Prinzessin Hermonthis, Cléopâtre oder Angéla, um nur einige Beispiele zu nennen.

Im Aufbau des Analysekapitels zu Gautiers Novellen spiegelt sich bereits das andauernde Spiel mit Grenzen, insbesondere die übergeordnete Grenze zwischen Kunst und Natur, der alle anderen untergeordnet werden können. Die Diskussion, die Gautier mit den Begriffen ‚Kunst‘ und ‚Natur‘ aufwirft, betrifft letztendlich nicht nur die bildende Kunst, sondern existiert in der Literatur in der Frage nach dem Verhältnis von Realität und Fiktion, der insbesondere in *Fortunio* nachgegangen wird, indem die Erzählinstanz immer wieder mit Fiktionsebenen und Authentizitätssignalen spielt.⁷⁹⁹ Das Hervorheben von Fiktionalität und Artifizialität, deren Grenzen zur Realität auch hier als mal mehr mal weniger durchlässig gezogen werden, reflektiert das Verhältnis von Realität und Kunst, die Frage nach ‚Wahrheit‘ und ‚Lüge‘ (vgl. insbesondere Kapitel 3). Die Frauenfiguren dienen in diesem Fall als Manifestation der Grenze von Realität und Fiktion: Musidora wird als fiktionale Konstruktion von der Erzählinstanz hervorgehoben, und Tiburce durchlebt anhand der gemalten Madeleine und dem lebendigen Gretchen, der ‚Kunst‘ und der ‚Natur‘, den Zwiespalt zwischen den beiden Elementen, die Unvereinbarkeit beider.

Die Frage nach diesem Verhältnis scheint intermedialen Phänomenen inhärent: Die Leerstellen und Brüche, die diese ausmachen, sind nicht nur Leerstellen zu einem anderen Medium, stattdessen verweisen sie gleichzeitig auf eine Diskrepanz zur Natur, zur

⁷⁹⁹ Vgl. Kapitel 5 sowie Leister, „Unzuverlässiges Erzählen und Metafiktion“.

extramedialen Realität: Die Diskrepanz zwischen einem Bezug zu einem Fremdmedium und dem tatsächlichen Fremdmedium. Diese Grenze von ‚Natur‘ und ‚Kunst‘ steht in Gautiers Metareflexionen über den weiterführenden Fragen nach Grenzen und ihren Überschreitungen: dem ästhetischen Ideal, verkörpert in einer lebendigen Frau, oder einer Frau aus einem Kunstwerk, dem Ideal in Traum oder Wirklichkeit, Verhältnis von Schöpfung und Schöpfer*in und letztendlich dem Platz der Kunst in der Gesellschaft. Der Blick auf das, was ‚natürlich‘ gegeben scheint oder künstlich geschaffen ist, lässt sich wiederum auf eine langanhaltende Diskussion um eine binäre Geschlechterordnung übertragen, die Gautier auch zumindest in Grundzügen in *Mademoiselle de Maupin* anschneidet.

Ein erster untergeordneter Punkt der Frage von Kunst und Natur ist der des Schöpfungsprozesses. In Gautiers Novellen wird die kreative Schöpfung durchgängig zum Imperativ seiner Protagonisten: Unproduktivität steht ihren Zielen entgegen. Das wird an den Novellen deutlich, insbesondere an *La Toison d'or* und der doppelten Sterilität von Tiburce, dessen Probleme erst gelöst werden, wenn er Gretchen selbst als Kunstwerk verewigt. Ebenso reiht sich *Le Roi Candaule* in diese Deutung ein, der Nyssia als sein Kunstwerk präsentieren will, ohne selbst Schöpfer zu sein (vgl. Kapitel 3.1). *Mademoiselle de Maupin* thematisiert wiederum die negative Unproduktivität von d'Albert, der trotz all seines Strebens nach ästhetischer Vervollkommenung in seinem Leben selbst nicht kreativ wird (vgl. Kapitel 4.2.2). Die Problematik der Unproduktivität lässt allerdings nicht automatisch den Umkehrschluss zu, dass kreative Schöpfung automatisch zum ersehnten Ideal führt: Tiburce erreicht mit seinem Gemälde von Gretchen nur eine Art Kompromiss, die Akzeptanz eines guten Kunstwerks. Mahmoud-Ben-Ahmeds Dichtung lässt ihn eine Péri für sich gewinnen, was allerdings nur in der intradiegetischen Handlung möglich ist, also innerhalb eines gesonderten literarischen Raums. Außerdem verpasst er gerade durch den Fokus auf seine eigene Kunst beinahe die Chance, seinen Traum zu erfüllen.

Durch die Blicklenkung gepaart mit den intermedialen Bezügen wird von den Protagonisten immer wieder der „Blick des Künstlers“ eingenommen, eine Sicht, aus der Realität nach künstlerischen Kriterien beurteilt wird: Gautiers künstlerische Protagonisten sehen nicht ‚Natur‘ und Realität, sondern immer das potenzielle Kunstwerk, in das sich eine Frau verwandelt, aus dem eine Frau entsteigt, das aus einer Muse entstanden ist. Das Schöpfungsmotiv wird dadurch immer wieder auf Frauenfiguren gelenkt: Sie dienen als Musen, werden von Blicken in Kunstwerke überführt oder aus Kunstwerken zum Leben erweckt.

Die Schönheit, die sie in den Frauenfiguren sehen, ist dabei nicht einfach nur Schönheit: Es ist – und das wird eben erst durch die intermedialen Bezüge deutlich – immer eine künstlerische Schönheit, künstlerische Ästhetik, die wertgeschätzt wird. Die Suche nach und Bewunderung für schöne Frauenfiguren ist also eine Bewunderung und vor allem Sehnsucht nach der Schönheit der Kunst. Die bestätigte Einheit aus Kunst – Frau – Ideal stellt genau diese Verbindung her, zwischen dem schöpferischen Protagonisten und seiner idealen Schöpfung, verkörpert durch die jeweilige Frauenfigur. Der Schöpfungsprozess, die Beziehung zwischen Künstler*in und Kunstwerk wird durch die Konstruktion der Frau als Kunstwerk auf zwischenmenschliche Beziehungen übertragen.

Gautiers Reflexionen zum Schöpfungsprozess bieten dabei keine allgemeingültigen Lösungsansätze für ein Überleben als Künstler: Die Schwierigkeiten von Kreativität, des unerreichbaren Ideals und der Kompromisse im Kunstbetrieb werden anhand der Beziehungen thematisiert, aber nie zufriedenstellend gelöst. Auch wenn Mahmoud-Ben-Ahmed am Ende tatsächlich eine Péri heiratet, reicht die Erzählung nicht aus, Scheherazade zu retten; Tiburce muss sich mit einem Kompromiss zufriedengeben; d'Albert kann den Konflikt zwischen *désir* und Besitz nicht auf Dauer lösen. Am Ende gilt immer: Grenzen können nicht dauerhaft überschritten werden, weder von Madelaine/Théodore die der Geschlechter, noch von Nyssia oder Gretchen die zum Kunstwerk, noch von Clarimonde und Prinzessin Hermonthis die zu den Lebenden, noch von Omphale die aus dem Kunstwerk hinaus.

Wie die Analyse weiterhin gezeigt hat, kann die Grenze zwischen Leben und Tod ebenfalls den Kategorien Natur und Kunst zugeordnet werden. Tod und Kunst werden mit ähnlichen Parametern inszeniert, Tote mit Bezügen auf die Statik der bildenden Kunst gestaltet, das Nicht-Lebendige von Kunstwerken betont. Die Überschreitung dieser Grenze, die Einführung des einen in das andere – die absolute Statik in die lebendige Person, wie Nyssia oder **Madeleine**/Théodore als Statuen oder eben das Leben in Kunstwerke wie Omphale – führen zum Erreichen des ästhetischen Ideals. Kongruent zu den bisherigen Erkenntnissen ist für diese für das ästhetische Ideal notwendige Überschreitung die intermediale Bezugnahme verantwortlich: Mit Hilfe der intermedialen Bezüge wird versucht, ein Ideal auszudrücken, das die Statik und Dynamik von bildender Kunst und Literatur vereint, sowohl Leben als auch Tod, Natur und Kunst verkörpert.

Diese Grenze ist offensichtlich schwer und häufig nur punktuell erreichbar, die Unmöglichkeit, Leben und Tod miteinander zu vereinbaren, bekräftigt nur die Unerreichbarkeit des Ideals, die Gautiers Protagonisten immer wieder erleben. Trotz der Annäherung beider

Elemente, Statik und Dynamik, durch die intermediale Bezugnahme, bleiben wie immer Leerstellen und Brüche bestehen, welche die Unmöglichkeit betonen. Begleitet wird diese Diskrepanz noch von dem Konflikt zwischen Verfall und Ewigkeit, der insbesondere von Gautiers Wiedergängerfiguren aufgegriffen wird: Auch die Kunst als Versuch, Schönheit für die Ewigkeit festzuhalten, ist dem Verfall unterlegen (vgl. Kapitel 3.2.2). Wenn die Novellen auch zumeist den Mythos der Ewigkeit der Kunst thematisieren, wird der Verfall doch in den nur teilweise erhaltenen Körpern von Arria Marcella und Hermonthis angedeutet. Die Kunst soll Schönheit für die Ewigkeit erhalten, doch hierzu müsste es den unproduktiven Schöpfer-Protagonisten erst einmal gelingen, die Schönheit inklusive ihrer Lebendigkeit künstlerisch einzufangen.

Die intermedialen Bezüge können also in diesem Zusammenhang als Versuch gesehen werden, eine Art Annäherung, das Unmögliche möglich zu machen, Kunstwerk und Modell, Bild und Abbild, Natur und Kunst in Einklang zu bringen. Unter diese Bemühungen fallen auch Gautiers verschiedene Arten von „Kunsträumen“. Die Grenzüberschreitungen von Zeit, Raum, Fiktion und Traum lassen seine Protagonisten in mehr oder weniger abgetrennte Räume eintreten, in denen das künstlerische Ideal, verkörpert durch die ideale Frauenfigur, erreichbar ist, in denen die Grenze von Tod und Leben irrelevant ist (wie bei seinen Wiedergängerinnen), Kunst zum Leben erwacht (wie bei Omphale), antiker Hedonismus den Fokus auf Ästhetik erlaubt (wie in *Une Nuit de Cléopâtre*), oder die Situierung in Fiktion alle Wünsche wahr werden lässt (wie in *Fortunio* und *La Mille et deuxième nuit*). Auch diese Räume werden erst durch die intermedialen Bezüge und die Konstruktion als Kunstwerke der in ihnen vorkommenden Protagonistinnen zu Kunsträumen, in denen das künstlerische Ideal existieren kann. Selbst innerhalb von Gautiers Fiktion müssen gesonderte Kunsträume geschaffen werden, um das Ideal erreichen zu können – und selbst dann nur vorübergehend. Der Versuch der dauerhaften Grenzüberschreitungen scheitert, das Ideal bleibt stets unerreichbar.

Es ist allerdings nicht nur das unmöglich zu erreichende Ideal, das der Kunst im Weg steht: Die Gesellschaft und der Kunstbetrieb selbst erschweren Gautiers Protagonisten das Leben; die Schwierigkeiten des Verhältnisses von Kunst und der Gesellschaft, in der sie entstehen und bestehen muss, werden damit thematisiert. Forderungen nach *l'art pour l'art*, nach der Kunst für die Kunst, die Gautiers Werk prägen, werden auch über die zu Kunstwerken konstruierten Frauenfiguren verhandelt. Mit unterschiedlichen Schwerpunkten stellen seine Texte Werte der Bourgeoisie und des Christentums, die künstlerische Ignoranz und das Hässliche, die damit einhergehen, der Sakralisierung und Erhöhung der Kunst gegenüber – durch die Sakralisierung der zur Kunst erhobenen Frau. Verschiedenste Schwierigkeiten, die zeitgenössische

Gesellschaft mit den Idealen des Künstlers zu vereinen, werden thematisiert: Die moralischen Einschränkungen des Christentums, der Verlust der Schönheit, den diese hervorrufen, werden in *Arria Marcella* mit den vermeintlichen Freiheiten der Antike verglichen. In *Le Roi Candaule* wiederum wird das Zurschaustellen von Kunst dem privaten Genuss gegenübergestellt. Neben diesen allgemeinen Konflikten zwischen Kunst und Gesellschaft, werden auch die individuellen Schwierigkeiten der Künstler*innen herausgestellt. Die Rahmenhandlung von *La Mille et deuxième nuit* wirft die Entscheidung zwischen künstlerischer Integrität und dem Druck des Literaturbetriebs, überspitzt dem Überleben auf. Anhand von Tiburce und d'Albert wird die Gefahr, sich in der Kunst zu verlieren, die Realität zu Gunsten der Kunst aufzugeben, deutlich. Eine andere Art, sich in der Kunst zu verlieren, erfährt Mahmoud-Ben-Ahmed: In seine eigene Kunst vertieft, verpasst er den Wunsch, der sich um ihn herum erfüllt.

Die Metareflexionen, die über die performativ als Kunstwerke konstruierten Frauenfiguren ausgetragen werden, thematisieren demnach mehrere Punkte zu kreativer Schöpfung, der Rolle von Schöpfung und Schöpfer innerhalb der Gesellschaft sowie die Unmöglichkeit der Erreichung eines künstlerischen ästhetischen Ideals. Doch neben diesen metareflexiven Elementen führt das performative Potential der intermedialen Bezüge immer auch unweigerlich zu einer Sichtbarmachung der Geschlechterkonstruktion: Die intermediale Gestaltung der Frauenfiguren, die eben einem bestimmten Geschlecht zugeordnet sind, lässt diese nicht nur zur Repräsentationsfigur von Kunst werden, sondern beinhaltet zwangsläufig auch immer eine Konzeption von Weiblichkeit und einer Rolle, die der Frau (als Konstrukt) zugewiesen wird. Dieser Seite soll im folgenden Teil des Fazits nachgegangen werden.

In einem Text des 19. Jahrhunderts rechnet man selten mit unproblematischen Darstellungen von Geschlecht, die Repräsentation von Schönheit durch Frauenfiguren ist häufig anzufinden, und Geschlechterrollen sowie die binäre Geschlechterordnung werden als gegeben betrachtet. Gautiers Prosatexte fügen sich zunächst exakt in dieses Klischee, wird doch die Suche nach Schönheit mit der Suche nach einer schönen Frauenfigur gleichgesetzt. Vor allem in den kürzeren Novellen spielen die Frauen kaum eine Rolle, die über die des Schön-Seins hinausgeht.⁸⁰⁰ Der Mangel an Individualität und Eigenschaften neben der der Schönheit verstärkt nur die Repräsentationsfunktion: Repräsentation bedeutet, dass diese Frauenfiguren für die Kunst eintreten, ihre Individualität tritt dahinter in den Hintergrund (oder entsteht erst

⁸⁰⁰ Insbesondere *Mademoiselle de Maupin* bildet hierbei eine Ausnahme, auf die im weiteren Verlauf genauer eingegangen wird.

gar nicht), wie ausführlich in Rückbezug auf Elisabeth Bronfen in Kapitel 2.2 erläutert wurde. Die Frauenfiguren in den untersuchten Texten sind Kunstwerke, keine Individuen mehr.

Mit dem Fokus auf den weiblich konnotierten Körpern, dem immer wieder inszenierten Voyeurismus, findet auch eine Sexualisierung der Körper statt. Besonders beispielhafte Szenen hierfür sind die heimliche Beobachtung von Cléopâtre in ihrem Bad, von Musidora im Bad durch den Erzähler, ebenso wie das Betrachten aus dem Versteck heraus von Nyssia. Interessanterweise wird aber gerade diese Sexualisierung stellenweise durch die Repräsentation des Kunstwerks unterbrochen: In einigen Fällen wird die Betrachtung des ästhetischen Körpers als Kunstwerk der Sexualität vorgezogen (so bei Candaule und Tiburce)⁸⁰¹.

Während diese Frauenkonzeptionen zu erwarten sind, finden sich allerdings auch hin und wieder kritische Betrachtungen. Teilweise wird die Transparenz der Frauenfigur als Person, die als Teil des Mangels an Individualität gesehen werden kann, explizit und kritisch thematisiert. Über eine bloße kritische Thematisierung hinaus kommt es ebenso in unterschiedlichem Ausmaß zu Fällen der Selbstermächtigung unter den weiblichen Figuren. So hat die Analyse des Blicks gezeigt, dass zwar die Fokalisierung der Prosatexte fast immer einem *male gaze* folgt, doch teilweise auch eine Gegenwehr impliziert ist: In den passivsten Fällen durch Verschleierung, jedoch auch bis zu einem Zurückblicken mit Blicken, die Macht beinhalten (vgl. Kapitel 3.1.1). Gerade Nyssia scheint ihre Rolle als Kunstwerk zwar zu akzeptieren, führt sie aber unter ihren eigenen Bedingungen aus, an die sich auch ein König halten muss. Musidora, zwar insgesamt keineswegs eine emanzipatorische Figur in ihrer Passivität und Abhängigkeit von Fortunio, zeigt doch eine gewisse Selbstermächtigung, indem sie sich selbst als Kunstwerk inszeniert, sich selbst gestaltet, statt es wie die anderen Frauenfiguren den jeweiligen Protagonisten zu überlassen. Explizit angesprochen wird das Gefühl der Transparenz aus der Sicht von **Madeleine**/Théodore in einem ihrer Briefe (vgl. Kapitel 4.2.1). Die Reduktion von Frauen auf passive Objekte führt Madeleine dazu, ihr Leben als Théodore weiterzuführen. Damit verbirgt sie ihre Weiblichkeit, wird gleichzeitig als Mann wahrgenommen und dadurch für ihre Umwelt als Individuum „sichtbar“. Auch Leyla erfährt diese Art der Transparenz und führt sie Mahmoud-Ben-Ahmed vor: Er hat nicht erkannt, dass es sich bei der jungen Sklavin um dieselbe Person handelt wie seine geliebte Ayesha. In diesem Fall ist das Nicht-Wahrnehmen der Frau gleich zweifach begründet, durch ihr Geschlecht und ihren Status als Sklavin.

⁸⁰¹ Vgl. Kapitel 3.1.1 sowie Geisler-Szmulewicz, „Le Roi Candaule“, S. 305.

Mademoiselle de Maupin hebt sich hinsichtlich der Frage nach Geschlechterkonstruktionen schon auf den ersten Blick von den anderen Texten des vorliegenden Korpus ab. Durch den starken Fokus auf androgynen Schönheit und der Identifikation mit einem „dritten Geschlecht“, wie Madeleine es bezeichnet (vgl. MdM, S. 389), gestaltet sich der Roman als komplexer und wesentlich moderner. Während ein androgyn anmutender Körper als Schönheitsideal keineswegs eine neue Idee ist, weisen die inneren Konflikte von Madeleine/Théodore, die/der sich in keiner der festgeschriebenen Rollen einfügen kann, auf ein fast schon aktuelles Verständnis von Geschlechtszuschreibungen hin. Durch Madeleines/Théodores Perspektive wird deutlich, dass es sich zum einen um eine Frage der Identifikation handelt, statt um ein vermeintlich ‚natürlich‘ zugeordnetes Geschlecht. Allein schon der so überzeugend vollzogene Wechsel von Madeleine zu Théodore beweist, wie sehr die Geschlechterzuordnung ein gesellschaftliches Konstrukt ist, das von Madeleine nachgeahmt werden kann. Ihre eigene Schöpfung von sich selbst als Mann, nicht nur in Form ihres Aussehens, sondern auch in Verhaltensweisen, durch die sie von ihrer Umgebung automatisch als männlich wahrgenommen wird, bestätigt die Konstruiertheit von Geschlechtszuordnungen, letztendlich die Performativität von Geschlecht. Zum anderen zeigen sich in Madeleines/Théodores Entwicklung deutlich die Unzulänglichkeiten einer binären Geschlechterordnung:

[Je] n'ai ni la soumission imbécile, ni la timidité, ni les petitessees de la femme; je n'ai pas les vices des hommes, leur dégoûtante crapule et leurs penchants brutaux: – je suis d'un troisième sexe à part qui n'a pas encore de nom (MdM, S. 389).

Allein schon die Tatsache, dass in diesem Text die Frauenfigur (denn in diesem Fall sind die Briefe eindeutig Madeleine als Frau an ihre Freundin zugeordnet) eine eigene Stimme erhält, ihre Sicht ausdrückt und ihre Probleme mit vorherrschenden Geschlechterrollen ansprechen kann, lässt den Roman unter den anderen Texten hervorstechen.

Trotz der Repräsentationsfunktion der Frauenfiguren in Gautiers Texten lassen sich also auch durchaus Ansätze erkennen, die Frauenfiguren etwas mehr Selbstermächtigung zugestehen und einen Ausbruch aus der Funktion als Kunstwerk andeuten. *Mademoiselle de Maupin* geht weit über diese Ansätze hinaus und deutet mit den aufgeworfenen Fragen nach Geschlechterrollen, Geschlechterbinarität und der Performativität von Geschlecht bereits auf Diskussionen hin, die mit Simone de Beauvoir (*Le deuxième sexe*, 1949) und im Falle der Performativität mit Judith Butler (*Gender Trouble*, 1990) erst im 20. Jahrhundert einen Höhepunkt erfahren.

Eine der grundlegenden Fragen des DFG-Projekts „Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien: Théophile Gautier und die Ästhetik der Moderne“ unter Leitung von Prof. Dr. Kirsten von Hagen, in dessen Rahmen die vorliegende Arbeit entstanden ist, ist Gautiers

Vorreiterrolle für die sich entwickelnde literarische Moderne. Die Beiträge der in mehreren Tagungen entstandenen Anthologie verfolgen exemplarisch diese Fragestellung, die Einleitung der Herausgeberinnen gibt hierbei einen Überblick über verschiedene Bereiche, in denen Gautiers Ästhetik bereits auf Ideen der kommenden Moderne hinweist.⁸⁰²

Auch mehrere der untersuchten Aspekte, die hier aufgezeigten Metareflexionen und der Einsatz einer intermedialen Schreibweise, weisen, wie die Auffassung der Konstruktion von Geschlecht, auf modernes Gedankengut und aktuelle Theorieansätze hin. Damit geben die Ergebnisse der vorliegenden Studie erste Hinweise auf Gautiers Rolle in der sich ausbildenden Moderne.

Das trifft auf Gautiers intermediale Ästhetik selbst zu: Seine intermediale und intertextuelle Bezugnahme als eine Art „medial[e] Experiment[e]“⁸⁰³ findet in der Moderne (vor allem mit dem Aufkommen neuer Technologien) ihren Höhepunkt. Die Überwindung einer Kunst, die sich vor allem eine mimetische Darstellung zum Ziel setzt, ist weiterhin mit der Moderne verknüpft. Gautier geht hierbei über die der Romantik entsprungene Fantastik hinaus. Gerade die Potenzierung der Mimesisrelation durch intermediale Schreibweisen, das Hinterfragen der Grenze von Realität und Fiktion, sein Konzept von ‚Natur‘ und ‚Kunst‘, Lüge und Wahrheit, weisen in diese amimetische Richtung.⁸⁰⁴ Der Aspekt von Wahrheit und Lüge wurde im Zusammenhang mit Gautiers Parnasse-Lyrik erläutert, die Relevanz dieses Verständnisses wurde auch in Gautiers Prosatexten (vgl. Kapitel 3) bestätigt.⁸⁰⁵ Die intermediale Ästhetik und ihre Metareflexionen verleihen den Texten automatisch eine gewisse Selbstreflexivität und Selbstreferentialität, die Becker und Kiesel wiederum als Zeichen der ästhetischen Moderne sehen.⁸⁰⁶

Gautiers Verteidigung des *l'art pour l'art*-Konzepts wurde mehrfach erläutert: Im Grunde verlangt er eine Priorisierung von Ästhetik, der Kunst an sich, schließt allerdings äußere Einflüsse auf den kreativen Prozess keineswegs aus.⁸⁰⁷ Damit erfüllt seine Vorstellung von *l'art pour l'art* das, womit Becker und Kiesel eine Entwicklung der Moderne abgrenzen: Dass die Kunst eben kein geschlossenes System ist, sondern offen für äußere Einflüsse, die in der Kunst umgesetzt werden.⁸⁰⁸ Trotz seines Plädoyers für den Ästhetizismus zeigen insbesondere seine

⁸⁰² Vgl. von Hagen/Leister, „Einleitung: Théophile Gautier“.

⁸⁰³ Ebd., S. 14.

⁸⁰⁴ Vgl. ebd.

⁸⁰⁵ Zum einen im Rahmen der Tagungen des vorliegenden Projekts von Henning Hufnagel („Über Wahrheit und Lüge“, S. 248-264) sowie von Hoffmann, *Parnassische Theoriebildung*, S. 233-238.

⁸⁰⁶ Vgl. Sabine Becker/Helmuth Kiesel, „Literarische Moderne. Begriff und Phänomen“, in: *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, hg. v. dens., unter Mitarbeit von Robert Krause, Berlin/New York 2007, S. 9-35, S. 13.

⁸⁰⁷ Vgl. in der vorliegenden Arbeit Kapitel 3, sowie Leister, „Ästhetizismus und Autonomie der Kunst“, S. 216.

⁸⁰⁸ Vgl. Becker/Kiesel, „Literarische Moderne“, S. 14.

Metareflexionen, die über Intermedialität und Frauenfiguren transportiert werden, nicht nur seine Reflexion und Verarbeitung von Fragen zu Medialität und den Künsten, sondern auch zum Literaturbetrieb, zum Verhältnis von Kunst und Gesellschaft.

Gautier weist zwar in geringerem Maße als ihre vorbildlichsten Vertreter (als „Prototyp“ sei bspw. Charles Baudelaire genannt⁸⁰⁹) doch eindeutige Züge eines *Antimoderne* auf: ein kritisches Infragestellen von Entwicklungen der Moderne, das „negativ[e] Spannungsverhältnis zur modernen Lebenswelt“ der ästhetizistischen Moderne,⁸¹⁰ und eine Rückgewandtheit, die allerdings keiner absoluten Ablehnung entspricht.⁸¹¹ Gerade sein Ausloten der Stellung der Literatur sowie der Kunst innerhalb der Gesellschaft und des Literaturbetriebs verdeutlicht eine kritische Sichtweise und verweist gleichzeitig auf einen Wandel der romantischen Subjektivität hin zur modernen Reflexivität.⁸¹² Wie die vorliegende Analyse des umfangreicheren Korpus gezeigt hat, handelt es sich bei Gautiers Metareflexionen tatsächlich um Reflexionen, statt um absolute Wahrheiten und Lösungsvorschläge.

Gautiers intermediale Spielformen selbst sind ein weiterer Punkt, der erste Gedanken späterer Strömungen der Moderne vermuten lässt. Die Grenzüberschreitungen von Fiktion und Realität, die Gautier immer wieder mit Hilfe intermedialer Bezüge vornimmt, lassen bereits an die Entgrenzung der Kunst durch intermediale Verfahren denken, die in der Avantgarde eine große Rolle spielen. Die Stilisierung einzelner Körperteile zu Kunst (wie Hermonthis' Fuß oder Arrias Brustabdruck) erinnert ebenfalls an diese Entgrenzung. Gautiers Umgang mit einer intermedialen Ästhetik, dem Streben nach Optimierung durch intermediale Bezüge gepaart mit dem verdeutlichen von Diskrepanzen, Leerstellen und Brüchen, scheint ein sehr ambivalenter, aber dennoch nicht explizit dem romantischen Gesamtkunstwerk verschrieben.

Diese Erkenntnisse sind Hinweise auf Ansätze und Ideen, die erst in der literarischen Moderne ihre volle Relevanz entfalten. Allein die Komplexität des Begriffs, auf die insbesondere Becker und Kiesel, aber auch Henning Hufnagel verweisen,⁸¹³ fordert eine eingehendere Untersuchung, als im Rahmen der vorliegenden Arbeit möglich wäre. Die vorliegende Analyse

⁸⁰⁹ Vgl. Antoine Compagnon, *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris 2005, S. 7.

⁸¹⁰ Becker/Kiesel, „Literarische Moderne“, S. 18. Compagnon beschreibt den Modernismus: „En vérité, historiquement, le modernisme ou le modernisme véritable, digne de ce nom, a toujours été antimoderne, c'est-à-dire ambivalent, conscient de soi, et a vécu la modernité comme un arrachement.“ und die Antimodernen: „Qui sont les antimodernes? [...] mais les modernes en délicatesse avec les Temps modernes, le modernisme ou la modernité, ou les modernes qui le furent à contrecœur, modernes déchirés ou encore modernes intempestifs.“ (Compagnon, *Les antimodernes*, S. 7).

⁸¹¹ Vgl. ebd., S. 12-13, von Hagen/Leister, „Einleitung: Théophile Gautier“, S. 15. Dies wurde in der vorliegenden Untersuchung weniger deutlich. Kirsten von Hagen behandelt ebenso Gautiers ambivalente Haltung gegenüber technischen Neuerungen (vgl. „Von gespitzter Feder und durchgehenden Pferden“, S. 275-299).

⁸¹² Vgl. Becker/Kiesel, „Literarische Moderne“, S. 17.

⁸¹³ Vgl. ebd., S. 9; Hufnagel, „Über Wahrheit und Lüge“, S. 240.

zeigt allerdings insbesondere die Ausprägungen einer intermedialen Ästhetik in Gautiers Werk und die Abgrenzung bzw. Erweiterung von romantischen Konzepten wie dem Gesamtkunstwerk sowie Verwandtschaften zum Umgang mit unterschiedlichen Medien der Moderne.

Die Erkenntnis, dass Frauenfiguren hier zu Repräsentationsfiguren werden, fordert eine nähere Untersuchung der Entindividualisierung dieser Figuren: Nicht nur aus Sicht einer feministischen Fragestellung, sondern auch in einer literaturhistorischen Einordnung, wendet sie sich doch sowohl von der realistischen als auch der romantischen Figurenkonzeption ab, die beide einen Fokus auf Sensibilität und Psychologie legen.⁸¹⁴

Die Frage nach Gautiers literaturhistorischer Einordnung, seiner Rolle für die Moderne, die er immer wieder mit einem sehnsüchtigen Blick in die Vergangenheit konterkariert, kann durch die Betrachtung dieses einen Aspekts, der intermedialen Spielformen in seinen Prosatexten, nur ansatzweise beantwortet werden. Seine Reflexionen zu Ästhetik und Kunst, aber auch zum Kunstbetrieb verweisen jedoch eindeutig auf eine Auseinandersetzung mit den Entwicklungen der Moderne. Die immer wieder angewandte intermediale Schreibweise, das Austesten von Möglichkeiten von Literatur, die zu seiner ganz eigenen Ästhetik führen, zeugen trotz aller Verehrung der Antike von seiner progressiven Ausrichtung. Gautier hat im letzten Jahrzehnt eine wohlverdiente neue Aufmerksamkeit erfahren (wie die Zusammenfassung des Forschungskontexts in Kapitel 1.1 deutlich zeigt). Seine Relevanz und komplexe Rolle für das nicht nur literaturhistorisch ereignisreiche 19. Jahrhundert werfen dennoch unbeantwortete Fragen auf, zeigen neue Forschungsfelder, die nicht nur einen Beitrag zur Analyse von Gautiers Werk leisten, sondern auch zu einem erweiterten Verständnis der Moderne und ihrer Vorreiter führen könnten.

⁸¹⁴ Die *sensibilité* gilt insbesondere als Merkmal der Romantik, vgl. hierzu Gérard Genette, *Le romantisme*, Paris 2008, S. 31.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Galland, Antoine: *Les mille et une nuit* [sic], Bd. 2, Paris 1726.

Gautier, Théophile: „La Mille et deuxième nuit“, in: *Musée des familles. Lectures du soir* 9:11 (1842), S. 321-330.

Gautier, Théophile: *Mademoiselle de Maupin*, Paris 2011.

Gautier, Théophile: *Fortunio*, in: ders., *Œuvres complètes, Section I, Romans, contes et nouvelles 1, Tome 6: Contes et nouvelles 1*, hg. v. Alain Montandon/Anne-Geisler-Szmulewicz/Françoise Court-Perez/François Brunet, Paris 2017, S. 515-647.

Gautier, Théophile: „La Cafetière“, in: ders., *Œuvres complètes, Section I: Romans, contes et nouvelles, Tome 6: Contes et Nouvelles 1*, hg. v. Alain Montandon/Anne-Geisler-Szmulewicz/Françoise Court-Perez/François Brunet, Paris 2017, S. 37-50.

Gautier, Théophile: „Omphale, histoire rococo“, in: ders., *Œuvres complètes, Section I: Romans, contes et nouvelles, Tome 6: Contes et Nouvelles 1*, hg. v. Alain Montandon/Anne-Geisler-Szmulewicz/Françoise Court-Perez/François Brunet, Paris 2017, S. 379-389.

Gautier, Théophile: „La Morte amoureuse“, in: ders., *Œuvres complètes, Section I: Romans, contes et nouvelles, Tome 6: Contes et Nouvelles 1*, hg. v. Alain Montandon/Anne-Geisler-Szmulewicz/Françoise Court-Perez/François Brunet, Paris 2017, S. 401-430.

Gautier, Théophile: „Une Nuit de Cléopâtre“, in: ders., *Œuvres complètes, Section I: Romans, contes et nouvelles, Tome 6: Contes et Nouvelles 2*, hg. v. François Brunet/Véronique Bui/Anne Geisler-Szmulewicz/Martine Lavaud/Alain Montandon/Évanghélia Stead/Paolo Tortonese, Paris 2018, S. 13-51.

Gautier, Théophile: „La Toison d’or“, in: ders., *Œuvres complètes, Section I: Romans, contes et nouvelles, Tome 6: Contes et Nouvelles 2*, hg. v. François Brunet/Véronique Bui/Anne Geisler-Szmulewicz/Martine Lavaud/Alain Montandon/Évanghélia Stead/Paolo Tortonese, Paris 2018, S. 65-112.

Gautier, Théophile: „Le Pied de momie“, in: ders., *Œuvres complètes, Section I: Romans, contes et nouvelles, Tome 6: Contes et Nouvelles 2*, hg. v. François Brunet/Véronique Bui/Anne Geisler-Szmulewicz/Martine Lavaud/Alain Montandon/Évanghélia Stead/Paolo Tortonese, Paris 2018, S. 171-184.

- Gautier, Théophile: „La Mille et deuxième nuit“, in: ders., *Œuvres complètes, Section I: Romans, contes et nouvelles, Tome 6: Contes et Nouvelles 2*, hg. v. François Brunet/Véronique Bui/Anne Geisler-Szmulewicz/Martine Lavaud/Alain Montandon/Évanghélia Stead/Paolo Tortonese, Paris 2018, S. 225-252.
- Gautier, Théophile: „Le Roi Candaule“, in: ders., *Œuvres complètes, Section I: Romans, contes et nouvelles, Tome 6: Contes et Nouvelles 2*, hg. v. François Brunet/Véronique Bui/Anne Geisler-Szmulewicz/Martine Lavaud/Alain Montandon/Évanghélia Stead/Paolo Tortonese, Paris 2018, S. 333-393.
- Gautier, Théophile: „Arria Marcella. Souvenir de Pompéi“, in: ders., *Œuvres complètes, Section I: Romans, contes et nouvelles, Tome 6: Contes et Nouvelles 2*, hg. v. François Brunet/Véronique Bui/Anne Geisler-Szmulewicz/Martine Lavaud/Alain Montandon/Évanghélia Stead/Paolo Tortonese, Paris 2018, S. 539-583.
- Perrault, Charles: „Les Fées“, in: ders., *Contes*, hg. v. Nathalie Frologg/Jean-Pierre Collinet, Paris 1999, S. 89-92.

Sekundärliteratur

- Académie Française: *Dictionnaire de l'Académie française*, 6. Aufl., 2 Bände, Paris 1835.
- Albersmeier, Franz-Josef: *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt 1992.
- Albouy, Pierre: „Le mythe de l'androgynisme dans ‚Mademoiselle de Maupin‘“, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 72:4 (1972), S. 600-608.
- Anastasaki, Elena: „Un ‚rêve ... pour les éveillés‘: les fonctions du rêve dans l'œuvre narrative de Th. Gautier“, in: *BTS* 30 (2008), S. 305-322.
- Arbeitsgruppe Gender: „Begehrende Körper und verkörpertes Begehren. Interdisziplinäre Studien zu Performativität und gender“, in: *Paragrana* 13:1 *Praktiken des Performativen* (2004), S. 251-309.
- Arbeitsgruppe Medien: „Über das Zusammenspiel von ‚Medialität‘ und ‚Performativität‘“, in: *Paragrana* 13:1 *Praktiken des Performativen* (2004), S. 129-185.
- Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*, 2. Aufl., Stuttgart 1979.
- Austin, John L.: „Performative Äußerungen“, in: ders., *Gesammelte philosophische Aufsätze*, hg. v. Joachim Schulte, Stuttgart 1986, S. 305-327.

- Bathrick, David/ Preußer, Heinz-Peter: „In Between – Das mediale ‚Dazwischen‘. Text, Bild und Ton im audiovisuellen Zeitalter. Eine Einleitung“, in: *Literatur inter- und transmedial / Inter- and Transmedial Literature*, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 82, hg. v. dens., Amsterdam 2012, S. 7-29.
- Baudrillards, Jean: *Le système des objets*, Paris 1978 [1968].
- Baudry, Robert: „Gautier voyageur ... du temps“, in: *BSTG* 15:2 (1993), S. 481-496.
- Becker, Sabine/Kiesel, Helmuth: „Literarische Moderne. Begriff und Phänomen“, in: *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, hg. v. dens., unter Mitarbeit von Robert Krause, Berlin/New York 2007, S. 9-35.
- Bellati, Giovanna: „Dialogue romanesque, dialogue dramatique, soliloque: figures de l’ambiguïté dans *Mademoiselle de Maupin*“, in: *BSTG* 29 (2007), S. 273-292.
- Berger, Andrea Ch.: *Das intermediale Gemäldezitat. Zur literarischen Rezeption von Vermeer und Caravaggion*, Berlin 2012.
- Bergez, Daniel: *Littérature et peinture*, Paris 2004.
- Berkebile McManus, Elizabeth: „Illusion and the True: Arcades, Dioramas, and Irony in Théophile Gautier’s *Fortunio*“, in: *Nineteenth-Century French Studies* 44:3&4 (2016), S. 218-234.
- Bernsen, Michael/Neumann, Martin (Hrsg.): *Die französische Literatur des 19. Jahrhunderts und der Orientalismus*, Tübingen 2006.
- Bernsen, Michael/Neumann, Martin: „Einleitung“, in: *Die französische Literatur des 19. Jahrhunderts und der Orientalismus*, hg. v. dens., Tübingen 2006, S. 1-5.
- Bolter, Jay David/Grusin, Richard: *Remediation. Understanding new Media*, Cambridge/ London 1999.
- Bourgeois, Bertrand: „Gautier et le culte de l’art: de la femme-objet au texte-bibelot dans ‚Le Roi Candaule‘“, in: *Art et création chez Théophile Gautier*, hg. v. Ana Clara Santos/Maria de Jesus Quintas Reis Cabral, Paris 2013, S. 35-52.
- Bronfen, Elisabeth: „Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse“, in: *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, hg. v. Hadumod Bußmann/Renate Hof, Stuttgart 1995, S. 409-445.
- Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Würzburg 2004.
- Bruneau, Charles: *L’époque realiste (Histoire de la langue française des origines à nos jours, Bd. 13)*, Paris 1968.
- Brunet, François: *Théophile Gautier et la musique*, Paris 2006.

- Brunet, François: „Une Nuit de Cléopâtre“, in: Théophile Gautier, *Œuvres complètes, Section I: Romans, contes et nouvelles, Tome 6: Contes et Nouvelles 2*, hg. v. François Brunet/Véronique Bui/Anne Geisler-Szmulewicz/Martine Lavaud/Alain Montandon/Évanghélia Stead/Paolo Tortonese, Paris 2018, S. 7-12.
- Brunon, Jean-Claude: „Fortunio. Notice“, in: Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles, Tome I*, hg. v. Pierre Laubriet unter der Mitarbeit von Jean-Claude Brunon/Jean-Claude Fizaine/ Claudine Lacoste-Veysseyre/Peter Whyte, Paris 2002, S. 1368-1375.
- Buisine, Alain: „Préface“, in: *Théophile Gautier, Contes et récits fantastiques*, hg. v. Michel Simonin, Paris 1990, S. 5-37.
- Butler, Judith: *Bodies that matter*, New York/London 1993.
- Butler, Judith: *Gender Trouble*, New York/London 2010 [1990].
- Caraion, Marta: „De l'utilité et de la survie en littérature. Préfaces 1835-1855“, in: *La Préface. Formes et enjeux d'un discours d'escorte*, hg. v. Marie-Pier Luneau/Denis Saint-Amand, Paris 2016, S. 109-125.
- Cenerelli, Bettina B.: *Dichtung und Kunst. Die „transposition d'art“ bei Théophile Gautier; mit 56 Abb. und Gautiers Kunstkritik*, Stuttgart 2000.
- Chambers, Ross: „Gautier et le complexe de Pygmalion“, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 72:4 (1972), S. 641-658.
- Chambers, Ross: „Two Theatrical Microcosms: Die Prinzessin Brambilla and Mademoiselle de Maupin“, in: *Comparative Literature* 27:1 (1975), S. 34-46.
- Chaouachi, Slaheddine: *Les sensations orientales et le merveilleux dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Tunis 2005.
- Chaudhuri, Shohini: *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, London 2006.
- Cogman, Peter: „Le triangle de la mort: Du *Roi Candaule* à *Jettatura*“, in: *BSTG* 18 (1996), S. 239-254.
- Compagnon, Antoine: *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris 2005.
- Crahay, Géraldine: „Oh! Non, je ne pourrai jamais te le dire ... j'aime un homme!‘: Hermaphrodite et l'esthétisation de l'homosexualité dans *Mademoiselle de Maupin*“, in: *Nineteenth-Century French Studies* 45:1-2 (2016-2017), S. 17-32.
- Crestan, Sandrine: „Pour une relecture artistique de *Fortunio*: Fortunio, un véritable Sardanapale“ in: *BSTG* 25 (2003), S. 41-55.
- Crouzet, Michel: „Gautier et le problème de créer“, in: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 4 (1972), S. 659-687.

- Culler, Jonathan: „Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative“, in: *Poetics Today* 21:3 (2000), S. 503-519.
- David-Weill, Natalie: *Rêve de Pierre: La Quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève 1989.
- Delon, Michel: „Despotisme, luxure et cruauté“, in: *Die französische Literatur des 19. Jahrhunderts und der Orientalismus*, hg. v. Michael Bernsen/Martin Neumann, Tübingen 2006, S. 7-17.
- Derrida, Jacques: „signature événement contexte“, in: ders. *Marges de la philosophie*, Paris 1972, S. 365-393.
- Deutsche Bibelgesellschaft: *Gute Nachricht. Bibel*, Stuttgart 1997.
- Didion, Joan: „Sentimental Journeys“, in: dies., *We tell ourselves stories in order to live*, New York/London 2006, S. 685-727 [1990].
- Dieterle, Bernard: „Théophile Gautiers *Mademoiselle de Maupin* – Prototyp des ästhetizistischen Romans?“, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 47 (1997), S. 101-115.
- Drost, Wolfgang: „L'image comme pré-texte. Über die Verfügbarkeit von Kunst in französischen Bildgedichten des 19. Jahrhunderts oder Die verlorene Einheit der Künste“, in: *Texte – image. Bild – Text*. [Colloquium Berlin, 2. - 4. XII. 88], hg. v. Sybil Dümchen/Michael Nerlich, Berlin 1990, S. 191-208.
- Drost, Wolfgang: „Der Blick der Frau auf den Voyeur. Zu Gautiers *Roi Candaule*“, in: *Die Ästhetik des Voyeur/L'Esthétique du voyeur*, hg. v. Lydia Hartl/Yasmin Hoffmann/Walburga Hülk/Volker Roloff, Heidelberg 2003, S. 136-145.
- Drost, Wolfgang: „Une lecture de *La Toison d'or*: de la corruption de l'art. De Gautier à Zola“, in: *BSTG* 28 (2006), S. 105-117.
- Drost, Wolfgang: „Rhetorische Strategien des Kunstkritikers Gautier“, in: „*Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien*“. *Théophile Gautier als Wegbereiter der Moderne*, hg. v. Kirsten von Hagen/Stephanie Neu, Bonn 2017, S. 189-218.
- Drost, Wolfgang: „*L'aesthetica in nuce* de Gautier et sa recension de Töpffer. Du beau et de sa subversion“, in: *Théophile Gautier et la religion de l'art*, hg. v. Martine Lavaud/Paolo Tortonese, Paris 2018, S. 51-68.
- Drost, Wolfgang: *Der Dichter und die Kunst. Kunstkritik in Frankreich: Baudelaire, Gautier und ihre Vorläufer Diderot, Stendhal und Heine*, unter Mitwirkung von Ulrike Riechers, Heidelberg 2019.

- Drost, Wolfgang: „Romantik, Klassik und die diffizile Moderne – Ansichten des Kunstkritikers Gautier“, in: *Théophile Gautier: Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, hg. v. Kirsten von Hagen/Corinna Leister, Berlin 2022, S. 169-182.
- Eigeldinger, Marc: „L’inscription du théâtre dans l’œuvre narrative de Gautier“, in: *Romantisme* 38 (1982), S. 141-150.
- Elleström, Lars: „The Modalities of Media. A Model for Understanding Intermedial Relations“, in: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, hg. v. dems., Basingstoke 2010, S. 11-48.
- Fielder, Adrian V.: *Mapping Postcolonial Historicities in Francophone Fiction: Gautier, Maupassant, Gide, Diderot, Djbar, Al'issat*, Northwestern University Illinois 2002.
- Fischer-Lichte, Erika: „Vom ‚Text‘ zur ‚Performance‘ der ‚performative turn‘ in den Kulturwissenschaften“, in: *Schnittstelle. Medien und Kulturwissenschaften*, hg. v. Georg Stanitzek/Wilhelm Voßkamp, Köln 2001, S. 111-115.
- Fischer-Lichte, Erika: „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. v. Uwe Wirth, Frankfurt a. M. 2002, S. 277-300.
- Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, 4. Aufl., Bielefeld 2021.
- Fornoff, Roger: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim/Zürich/New York 2004.
- Garber, Marjorie: *Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety*, London/New York 1992.
- Gatz, Felix M.: „Die Theorie des L’art pour l’art und Théophile Gautier“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 29:2 (1935), S. 116-140.
- Gautier, Théophile: „Collection égyptienne de M. Mimaut“, in: *La Presse* 19 décembre 1837 (o.S.).
- Gautier, Théophile: „Salon de 1844“, in: *La Presse* 26 mars 1844 (o. S.).
- Gautier, Théophile: „Salon de 1851“, in: *La Presse* 15 février 1851 (o. S.).
- Gautier, Théophile: *Souvenirs romantiques*, Paris 1929.
- Gautier, Théophile: „Lettre de Théophile Gautier à Charles Augustin Sainte-Beuve“ (Nr. 3133), in: ders., *Correspondance Générale. 1862-1864*, Band VIII, hg. v. Pierre Laubriet/Claudine Lacoste-Veysseyre, Genf/Paris 1993, S. 202-203.

- Gautier, Théophile: „Théâtres. Académie royale de musique. Représentation au bénéfice de mesdemoiselles Elssler“, *Le Messager*, 4 mai 1838, in: ders. *Œuvres complètes, Critique théâtrale, Tome 1, 1835-1838*, Paris 2007, S. 802-805.
- Gautier, Théophile : *Voyage en Russie, Œuvres complètes, Section IV: Voyages, Tome 5*, hg. v. Serge Zenkine, Paris 2007.
- Gautier, Théophile: „Du Beau dans l’art“, in: ders.: *L’art moderne*, hg. v. Corinna Bayle/Olivier Schefer, Lyon 2011, S. 126-155.
- Gautier, Théophile: „Préface“, in: ders., *Mademoiselle de Maupin*, hg. v. Anne Geisler-Szmulewicz, Paris 2011, S. 73-122.
- Gebauer, Gunter: „Die Beziehungen von Bild und Text in Lessings Laokoon“, in: *Texte-Image. Bild – Text*, hg. v. Sybil Dümchen/Michael Nerlich, Berlin 1990, S. 17-27.
- Geisler-Szmulewicz, Anne: *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris 1999.
- Geisler-Szmulewicz, Anne: „Introduction“, in: Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, hg. v. ders., Paris 2011, S. 7-71.
- Geisler-Szmulewicz, Anne/Lavaud, Martine: „Introduction“, in: *Théophile Gautier et le Second Empire*, Actes du Colloque international du Palais Impérial de Compiègne, 13-15 octobre 2011, Nîmes 2013, S. 9-22.
- Geisler-Szmulewicz, Anne: „Le Roi Candaule“, in: Théophile Gautier, *Œuvres complètes, Section I: Romans, contes et nouvelles, Tome 6: Contes et Nouvelles 2*, hg. v. François Brunet/Véronique Bui/Anne Geisler-Szmulewicz/Martine Lavaud/Alain Montandon/Évanghélia Stead/Paolo Tortonese, Paris 2018, S. 287-332.
- Genette, Gérard: *Figures III*, Paris 1972.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*, 2. Aufl., München 1998.
- Gengembre, Gérard: *Le romantisme*, Paris 2008.
- Girard, Marie-Hélène: „Théophile Gautier et l’éternité de l’art“, in: *Théophile Gautier et la religion de l’art*, hg. v. Martine Lavaud/Paolo Tortonese, Paris 2018, S. 107-128.
- Giraud, Raymond: „Winckelmann’s Part in Gautier’s Perception of Classical Beauty“, in: *Yale French Studies* 38 (1967), S. 172-182.
- Goldfield, Joël D.: „Les concepts de l’exotisme chez Théophile Gautier et Arthur de Gobineau“, in: *BSTG* 3 (1981), S. 59-88.
- de Goncourt, Edmond et Jules: *Journal des Goncourt. Tome III: 1861-1864*, hg. v. Christiane Cabanès/Jean-Louis Cabanès, Paris 2013.

- Gosselin-Schick, Constance: „Le fantastique d’*Une Nuit de Cléopâtre*“, in: *BSTG* 28 (2006), S. 69-83.
- Guégan, Stéphane: „Gautier et l’art pour l’art, 1830-1848“, in: *Quarante-huit quatorze: 1848–1914* 5 (1993), S. 63-82.
- Guégan, Stéphane: *Théophile Gautier*, Paris 2011.
- von Hagen, Kirsten: „Intermedialität als neues Forschungsparadigma der Romanistik“, in: *Grenzgänge* 14:27 (2007), S. 136-166.
- von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität*, München 2009.
- von Hagen, Kirsten/Neu, Stephanie (Hrsg.): „*Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien*“. *Théophile Gautier als Wegbereiter der Moderne*, Bonn 2017.
- von Hagen, Kirsten: „Die Frau als Kunstwerk oder der gewobene Text: Gautiers *Omphale: Histoire rococo*“, in: „*Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien*“. *Théophile Gautier als Wegbereiter der Moderne*, hg. v. ders./Stephanie Neu, Bonn 2017, S. 45-68.
- von Hagen, Kirsten/Leister, Corinna (Hrsg.): *Théophile Gautier: Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, Berlin 2022.
- von Hagen, Kirsten/Leister, Corinna: „Einleitung: Théophile Gautier – Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien“, in: *Théophile Gautier: Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, hg. v. dens., Berlin 2022, S. 7-27.
- von Hagen, Kirsten: „Von gespitzter Feder und durchgehenden Pferden – Schreiben zwischen Disziplin und Digression“, in: *Théophile Gautier: Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, hg. v. ders./Corinna Leister, Berlin 2022, S. 275-299.
- von Hagen, Kirsten: „Fensterblicke, Kunstwerke und Dioramen – Reflexionen zu Gautiers *La morte amoureuse*“, in: *Théophile Gautier: Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, hg. v. ders./Corinna Leister, Berlin 2022, S. 139-155.
- von Hagen, Kirsten: „Raconter la catastrophe: *Arria Marcella* comme diorama entre cataclysme et reconstitution“, in: *La géographie de Gautier*, hg. v. Alain Guyot/Sarga Moussa, Paris 2022, S. 141-156.
- Hallaq, Wael B.: *Restating Orientalism: A Critique of Modern Knowledge*, New York Chichester/West Sussex 2018.
- Hamon, Philippe: *La Description littéraire. De l’Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*, Paris 1991.
- Hamrick, Cassandra: „L’image de Cléopâtre dans *Une Nuit de Cléopâtre*“, in: *BSTG* 28 (2006), S. 85-100.

- Hartung, Stefan: „Kunstautonome Ästhetik – parnassische Mediatisierung. Der Spielraum der *transposition d'art* am Beispiel fünf komplexer Texte“, in: *Jenseits der Mimesis. Parnassische transposition d'art und der Paradigmenwandel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Klaus W. Hempfer, Stuttgart 2000, S. 9-41.
- Häsner, Bernd/Henning S. Hufnagel/Irmgard Maassen/Anita Traninger: „Text und Performativität“, in: *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, hg. v. Klaus W. Hempfer/Jörg Volbers, Bielefeld 2011, S. 69-96.
- Hempfer, Klaus W.: „*Transposition d'art* und die Problematisierung der Mimesis in der Parnasse-Lyrik“, in: *Frankreich an der Freien Universität*, hg. v. Winfried Engler, Stuttgart 1997, S. 177-196.
- Hempfer, Klaus W. (Hg.): *Jenseits der Mimesis. Parnassische transposition d'art und der Paradigmenwandel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart 2000.
- Hempfer, Klaus W.: „Vorwort“, in: *Jenseits der Mimesis. Parnassische transposition d'art und der Paradigmenwandel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, hg. v. ders., Stuttgart 2000, S. 7-8.
- Hempfer, Klaus W.: „*Performance*, Performanz, Performativität. Einige Unterscheidungen zur Ausdifferenzierung eines Theoriefeldes“, in: *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, hg. v. dems./Jörg Volbers, Bielefeld 2011, S. 13-41.
- Hertrampf, Marina Ortrud M.: *Photographie und Roman. Analyse – Form – Funktion. Intermedialität im Spannungsfeld von nouveau roman und postmoderner Ästhetik im Werk von Patrick Deville*, Bielefeld 2011.
- Hilmes, Carola: *Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990.
- von Hoff, Dagmar: „Performanz/Repräsentation“, in: *Gender@Wissen: ein Handbuch der Gender-Theorien*, 3. Aufl., hg. v. Christina von Braun, Köln 2013, S. 275-295.
- Hofmann, Anne: *Parnassische Theoriebildung und romantische Tradition*, Stuttgart 2001.
- Hölz, Karl: *Zigeuner, Wilde und Exoten. Fremdbilder in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2002.
- Hufnagel, Henning: „Über Wahrheit und Lüge im innerparnassischen Sinne“, in: *Théophile Gautier: Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, hg. v. Kirsten von Hagen/Corinna Leister, Berlin 2022, S. 241-277.

- Hülk, Walburga: „Le Bain de Diane et de Suzanne. Voyeurisme et châtement“, in: *Die Ästhetik des Voyeur/L'Esthétique du voyeur*, hg. v. Lydia Hartl/Yasmin Hoffmann/Walburga Hülk/Volker Roloff, Heidelberg 2003, S. 18-25.
- Illanes Ortega, Immaculada: „L'inscription de la peinture dans les récits fantastiques de Théophile Gautier“, in: *Art et création chez Théophile Gautier*, hg. v. Ana Clara Santos/Maria de Jesus Cabral, Paris 2013, S. 53-75.
- Immer, Nikolas: „Die Adoption der schweifenden Phantasie. Zur Hoffmann-Rezeption bei Théophile Gautier“, in: *„Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien“. Théophile Gautier als Wegbereiter der Moderne*, hg. v. Kirsten von Hagen/Stephanie Neu, Bonn 2017, S. 87-103.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*, München 1976.
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt 2001.
- de Jesus Cabral, Maria/Santos, Ana Clara/do Nascimento Carneiro, Maria: „Introduction“, in: *Art et création chez Théophile Gautier*, hg. v. Ana Clara Santos/Maria de Jesus Cabral, Paris 2013, o. S. [S. 11-16].
- Jurt, Joseph: „Schwestern oder Rivalinnen? Zum Verhältnis des künstlerischen und des literarischen Feldes in Frankreich des 19. Jahrhunderts“, in: *Visualisierung, Visibilisierung und Verschriftlichung. Schrift-Bilder und Bild-Schriften im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Ottmar Ette/Gesine Müller, Berlin 2015, S. 67-83.
- Kapp, Volker: „Le Mythe de Pygmalion et le concept de la ‚création‘ littéraire ou artistique dans *Mademoiselle de Maupin* de Gautier“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft* 41 (2000), S. 145-160.
- Kerlouégan, François: „Une relecture de l'androgynie romantique: la quête du genre dans *Fragoletta*, *Sarrasine* et *Mademoiselle de Maupin*“, in: *Insignis* 1 (2010), S. 36-53.
- Klinkenberg, Michael F.: *Das Orientbild in der französischen Literatur und Malerei vom 17. Jahrhundert bis zum fin de siècle*, Heidelberg 2009.
- Krämer, Sybille: „Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Aisthetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen“, in: *Performativität und Medialität*, hg. v. ders., München 2004, S. 13-32.
- Krämer, Sybille/Stahlhut, Marco: „Das ‚Performative‘ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie“, in: *Paragrana* 10:1 *Theorien des Performativen* (2001), S. 35-64.
- Kranz, Gisbert: „Das Bildgedicht: Geschichtliche und poetologische Betrachtungen“, in: *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hg. v. Ulrich Weisstein, Berlin 1992, S. 152-157.

- Kreutzer, Eberhard: „Orientalism“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 5. Aufl., hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart 2013, S. 578-579.
- Krömer, Wolfram: *Die französische Novelle im 19. Jahrhundert*, Frankfurt 1972.
- Labre, Chantal: „Époux/Épouse“, in: *Dictionnaire biblique culturel et littéraire*, hg. v. ders., Paris 2002, S. 124.
- Lacoste, Claudine: „Le personnage du narrateur dans ‚Fortunio‘“, in: *BSTG* 6 (1984), S. 43-50.
- Lacoste, Claudine: „La femme orientale vue et rêvée par le poète“, in: *BSTG* 12:1 (1990), S. 11-21.
- Laforge, Pierre: *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, Paris 1998.
- de Lauretis, Teresa: *Alice doesn't*, Bloomington 1984.
- Lavaud, Martine: „Chiffres et colonnes: réflexions sur le morcellement de l'œuvre de Gautier dans la presse de son temps“, in: *BSTG* 30 (2008), S. 19-40.
- Lavaud, Martine/Tortonese, Paolo (Hrsg.): *Théophile Gautier et la religion de l'art*, Paris 2018.
- Lavaud, Martine/Tortonese, Paolo: „Avant-Propos“, in: *Théophile Gautier et la religion de l'art*, hg. v. dens., Paris 2018, S. 7-14.
- Lavaud, Martine: „Le syndrome d'Octavien et le complexe de Candaule“, in: *Théophile Gautier et la religion de l'art*, hg. v. ders./Paolo Tortonese, Paris 2018, S. 145-161.
- Leister, Corinna: „Ästhetizismus und Autonomie der Kunst: *L'art pour l'art* in *Mademoiselle de Maupin*“, in: *Théophile Gautier: Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, hg. v. Kirsten von Hagen/Corinna Leister, Berlin 2022, S. 211-226.
- Leister, Corinna: „Unzuverlässiges Erzählen und Metafiktion in Théophile Gautiers *Fortunio* (1837)“, in: *Unzuverlässiges Erzählen in den romanischen Literaturen. Historisierungen, Revisionen, Öffnungen*, hg. v. Sarah Burnautzki/Jobst Welge, Berlin 2024, S. 53-69.
- Lemaitre, Henri: *Du Romantisme au Symbolisme. L'âge des découvertes et des innovations 1790–1940*, Paris 1982.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie Teil I*, Berlin/Boston 2020 [1805].
- Lewis, Reina: „The Harem: Gendering Orientalism“, in: *Orientalism and Literature*, hg. v. Geoffrey P. Nash., Cambridge 2019, S. 166-184.
- Liauzu, Claude (Hrsg.): *Dictionnaire de la colonisation française*, Paris 2007.
- Ljungberg, Christina: „Intermedial Strategies in Multimedia Art“, in: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, hg. v. Lars Elleström, Basingstoke 2010, S. 81-95.
- Lloyd, Rosemary: „Gautier est-il-aussi partisan de la doctrine de l'art pour l'art qu'on veut nous le faire croire?“, in: *Bulletin des études parnassiennes* 7 (1985), S. 1-13.

- Lloyd, Rosemary: „Le Prisme du désir dans les romans de Gautier“, in: *Relire Théophile Gautier: le plaisir du texte*, hg. v. Freeman G. Henry, Amsterdam 1998, S. 207-220.
- Loxley, James: *Performativity*, London 2007.
- Maassen, Irmgard: „Text und/als/in der Performanz in der frühen Neuzeit: Thesen und Überlegungen“, in: *Paragrana 10:1 (Theorien des Performativen)* (2001), S. 285-302.
- Margolin, Uri: „Theorising Narrative (Un)reliability: A Tentative Roadmap“, in: *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, hg. v. Vera Nünning, Berlin/München/Boston 2015, S. 31-58.
- Mertens, Mathias: *Forschungsüberblick „Intermedialität“. Kommentierungen und Bibliographie*, Hannover 2000.
- Meter, Helmut: „Ästhetisierte Alterität – Théophile Gautiers Orientalismus im Spiegel seiner Frauenfiguren“, in: *Die französische Literatur des 19. Jahrhunderts und der Orientalismus*, hg. v. Michael Bernsen/Martin Neumann, Tübingen 2006, S. 113-132.
- Michaelis, Beatrice: „Intersektionalität“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart 2013, S. 348.
- Mielly, Michelle: „Madeleine séductrice/Théodore séducteur: Rupture et Réconciliation dans *Mademoiselle de Maupin*“, in: *Nineteenth-century French Studies 25:1&2* (1996-1997), S. 50-59.
- Milner, Max: *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, Paris 1991.
- Mitchell, W.J.T.: *Iconology: image, text, ideology*, Chicago 1986.
- Mitchell, W.J.T.: *Picture Theory*, Chicago 1994.
- Mombert, Sarah: „Les ornières du temps. Le voyage dans le temps chez Théophile Gautier“, in: *BSTG 34* (2012), S. 148-162.
- Monneyron, Frédéric: *L'androgynie romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble 1994.
- Montandon, Alain: „La séduction de l'œuvre d'art chez Théophile Gautier“, in: *L'Art est l'artiste: Actes du colloque international Théophile Gautier de Montpellier*, Montpellier 1982, S. 349-368.
- Montandon, Alain: *Théophile Gautier. Le poète impeccable*, Brüssel 2013.
- Montandon, Alain: „La Cafetière“, in: Théophile Gautier, *Œuvres complètes, Section I: Romans, contes et nouvelles, Tome 6: Contes et Nouvelles 1*, hg. v. Alain Montandon/Anne-Geisler-Szmulewicz/Françoise Court-Perez/François Brunet, Paris 2017, S. 31-36.
- Montandon, Alain: „Omphale“, in: Théophile Gautier, *Œuvres complètes, Section I: Romans, contes et nouvelles, Tome 6: Contes et Nouvelles 1*, hg. v. Alain Montandon/Anne-Geisler-Szmulewicz/Françoise Court-Perez/François Brunet, Paris 2017, S. 371-377.

- Montandon, Alain: „Variantes des éditions de *La Morte Amoureuse*“, in: Théophile Gautier, *Œuvres complètes, Section I: Romans, contes et nouvelles, Tome 6: Contes et Nouvelles 1*, hg. v. Alain Montandon/Anne-Geisler-Szmulewicz/Françoise Court-Perez/François Brunet, Paris 2017, S. 430.
- Montandon, Alain: „La Morte amoureuse“, in: Théophile Gautier, *Œuvres complètes, Section I: Romans, contes et nouvelles, Tome 6: Contes et Nouvelles 1*, hg. v. Alain Montandon/Anne-Geisler-Szmulewicz/Françoise Court-Perez/François Brunet, Paris 2017, S. 391-400.
- Montandon, Alain: „La Toison d’or“, in: Théophile Gautier, *Œuvres complètes, Section I: Romans, contes et nouvelles, Tome 6: Contes et Nouvelles 2*, hg. v. François Brunet/Véronique Bui/Anne Geisler-Szmulewicz/Martine Lavaud/Alain Montandon/Évanghélia Stead/Paolo Tortonese, Paris 2018, S. 53-63.
- Montoro Araque, Mercedes: „L’art de l’androgynie ou l’androgynie dans l’art? L’héritage décadent“, in: *BSTG 21* (1999), S. 331-346.
- Moser, Walter: „L’interartialité: pour une archéologie de l’intermédialité“, in: *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d’un concept*, hg. v. Marion Froger/Jürgen E. Müller, Münster 2007, S. 69-92.
- Moussa, Sarga: „La musique dans les récits de voyage méditerranéens de Gautier“, in: *Théophile Gautier: Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, hg. v. Kirsten von Hagen/Corinna Leister, Berlin 2022, S. 301-315.
- Müller, Jürgen E.: „Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art“, in: *montage/av 3:2* (1994), S. 119-138.
- Müller, Jürgen E.: „Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte“, in: *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, hg. v. Jörg Helbig, Berlin 1998, S. 31-40.
- Müller, Jürgen E.: „Intermedialität und Medienhistoriographie“, in: *Intermedialität – analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*, hg. v. Joachim Paech/Jens Schröter, München 2008, S. 31-46.
- Müller, Jürgen E.: „Intermediality Revisited: Some Reflections about Basic Principles of this *Axe de pertinence*“, in: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, hg. v. Lars Elleström, Basingstoke 2010, S. 237-252.
- Mulvey, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: dies.: *Visual and Other Pleasures*, 2. Aufl., Basingstoke 2009, S. 14-27.

- Murphy, Margueritte: „Pure Art, Pure Desire: Changing Definitions of ‚l’art pour l’art‘ from Kant to Gautier“, in: *Studies in Romanticism* 47:2 (2008), S. 147-160.
- Nash, Geoffrey P.: „Introduction“, in: *Orientalism and Literature*, hg. v. dems., Cambridge: 2019, S. 1-32.
- Neu-Wendel, Stephanie: „Archäologie, Mesmerismus und Magie: (para-)wissenschaftliche Diskurse in Théophile Gautiers fantastischen Novellen *Le pied de momie* (1840) und *La pipe d’opium* (1838)“, in: *Théophile Gautier: Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, hg. v. Kirsten von Hagen/Corinna Leister, Berlin 2022, S. 73-88.
- Neumann, Birgit: „Performanz und Literatur: Vorschläge zur Konzeptualisierung der Text-Kontext-Relationen“, in: *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*, hg. v. Marion Gymnich/Birgit Neumann/Ansgar Nünning, Trier 2006, S. 87-106.
- Neumann, Birgit: „Methoden postkolonialer Literaturkritik und anderer ideologiekritischer Ansätze“, in: *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*, hg. v. Vera Nünning/Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar 2010, S. 271-292.
- Ovidius Naso Publius, *Metamorphosen. Lateinisch-deutsch*, hg. und übersetzt v. Niklas Holzberg, Berlin 2017, S. 506-507.
- Pabst, Esther Suzanne: *Die Erfindung der weiblichen Tugend. Kulturelle Sinngebung und Selbstreflexion im französischen Briefroman des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 2007.
- Payr, Bernhard: *Théophile Gautier und E. T. A. Hoffmann. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der deutschen Romantik*, Berlin 1932.
- Pinon, Esther: „La toile et le voile: L’art, la littérature et le sacré dans trois récits romantiques“, in: *Quêtes littéraires* 3 (2013), S. 58-65.
- Poulet, Georges: „Théophile Gautier et le Second Faust“, in: *Revue de Littérature comparée* 22 (1948), S. 67-83.
- Poulet, Georges: *Études sur le temps humain*, Paris 1949.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen 2002.
- Rajewsky, Irina O.: „Intermedialität und remediation. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung“, in: *Intermedialität – analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*, hg. v. Joachim Paech/Jens Schröter, München 2008, S. 47-60.
- Rajewsky, Irina O.: „Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality“, in: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, hg. v. Lars Elleström, Basingstoke 2010, S. 51-68.

- Rißler-Pipka, Nanette: „Im Zwischenreich von Kunst und Leben: die *femme-statue* bei Gautier und Balzac“, in: *Die Kunst des Dialogs. Sprache, Literatur, Kunst im 19. Jahrhundert*, hg. v. Anne Geisler Szmulewicz/Walburga Hülk/Franz-Josef Klein/Paolo Tortonese, Heidelberg 2010, S. 131–141.
- Roloff, Volker: „Intermedialität als neues Forschungsparadigma der Allgemeinen Literaturwissenschaft“, in: *Allgemeine Literaturwissenschaft. Konturen und Profile im Pluralismus*, hg. v. Carsten Zelle, Opladen/Wiesbaden 1999, S. 115-127.
- Roloff, Volker: „Intermedialität, Traumspiele und Mediensynästhesie. Anmerkungen zu aktuellen Fragen“, in: *Grenzgänge* 14:27 (2007), S. 28-38.
- Roloff, Volker: „Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen Problemen“, in: *Intermedialität – analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*, hg. v. Joachim Paech/Jens Schröter, München 2008, S. 15-29.
- Roloff, Volker: „Die Poetik der Arabeske bei Théophile Gautier“, in: *„Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien“. Théophile Gautier als Wegbereiter der Moderne*, hg. v. Kirsten von Hagen/Stephanie Neu, Bonn 2017, S. 69-85.
- Roloff, Volker: „Theater, Theatralität, Traum. Anmerkungen zu Gautiers Theaterromanen“, in: *Théophile Gautier: Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, hg. v. Kirsten von Hagen/Corinna Leister, Berlin 2022, S. 157-167.
- Roulin, Jean-Marie: „Confusion des sexes, mélange des genres et quête du sens dans *Mademoiselle de Maupin*“, in: *Romantisme* 103 (1999), S. 31-40.
- Ruby, Franck: „Théophile Gautier et la question de ‚l’art pour l’art‘“, in: *BSTG* 20 (1998), S. 3-13.
- Said, Edward W.: *Orientalism*, London u.a. 2003.
- Saidi-d’Outreligne, Narjess: „Les pérégrinations initiatiques dans *La Mille et Deuxième Nuit* (1842) de Théophile Gautier“, in: *La réception mondiale et transdisciplinaire des Mille et une Nuits*, hg. v. Wael Rabadi/Isabelle Bernard, Amiens 2012, S. 324-335.
- Saminadayar-Perrin, Corinne: „Les fictions antiques de Gautier: une déconstruction spectaculaire de l’histoire“, in: *BSTG* 34 (2012), S. 163-182.
- Santos, Ana Clara/de Jesus Quintas Reis Cabral, Maria (Hrsg.): *Art et création chez Théophile Gautier*, Paris 2013.
- Schaber, Ina: *Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung*, Stuttgart 1997.
- Schapira, Marie-Claude: „Fortunio, héros expérimental“, in: *BSTG* 25 (2003), S. 23-39.

- Schapira, Marie-Claude: „*La Toison d'or*: la quête picturale d'un art poétique“, in: *BSTG* 27 (2005), S. 33-49.
- Schmidt, Wolf Gerhard: „Was ist ein ‚Gesamtkunstwerk‘? Zur medienhistorischen Neubestimmung des Begriffs“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 52 (2011), S. 251-278.
- Schmidt, Wolf Gerhard: „Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk – Literarische Intermedialität 1815-1848: Eine historisch-methodische Einführung“, in: *Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk. Literarische Intermedialität 1815-1848*, hg. v. Stefan Keppler-Tasaki/dems., Berlin/München/Boston 2015, S. 1-51.
- Smith, Albert B.: „Mlle de Maupin, Chapter XI Plot, Character, Literary Theory“, in: *Kentucky Romance Quarterly* 25:3 (1978), S. 245-256.
- Société Théophile Gautier (Hg.): *Théophile Gautier et la musique*, *BSTG* 8 (1986).
- Société Théophile Gautier (Hg.): *L'Orient de Théophile Gautier*, *BSTG* 12, 2 Bände (1990).
- Société Théophile Gautier (Hg.): *Théophile Gautier et le théâtre, Colloque international Montpellier*, *BSTG* 26 (2004).
- Sosień, Barbara: „Mademoiselle de Maupin: sur un pacte épistolographique rompu“, in: *De la lettre aux belles-lettres. Études dédiées à Regina Bochenek-Franczakowa. Od litery i listu do literatury. Studia dedykowane Reginie Bochenek-Franczakowej*, Waław Rapak, hg. v. Jakub Kornhauser/Iwona Piechnik, Kraków 2012, S. 507-512.
- von Stackelberg, Jürgen: „Briefroman“, in: *Handbuch der literarischen Gattungen*, hg. v. Dieter Lamping, Stuttgart 2009, S. 84-95.
- Stead, Évanghélia: „La nouvelle Schéhérazade, la machine fiction et la lecture croisée: Théophile Gautier, Edgar Allan Poe et Nicolae Davidescu“, in: *Les littératures européennes et les mythologies lointaines*, hg. v. Véronique Gély/Jean-Marc Moura/Joëlle Prunghaud/Évanghélia Stead, Lille 2006, S. 89-100.
- Stead, Évanghélia: „La Mille et deuxième nuit“, in: Théophile Gautier, *Œuvres complètes, Section I: Romans, contes et nouvelles, Tome 6: Contes et Nouvelles 2*, hg. v. François Brunet/ Véronique Bui/Anne Geisler-Szmulewicz/Martine Lavaud/Alain Montandon/Évanghélia Stead/Paolo Tortonese, Paris 2018, S. 201-224.
- Stritzke, Nadine: *Subversive literarische Performativität. Die narrative Inszenierung von Geschlechtsidentitäten in englisch- und deutschsprachigen Gegenwartsromanen*, Trier 2011.
- Strohmaier, Paul: „‚Ne croyez pas aux chronomètres‘ Gautiers Phantastik als Repertoire möglicher Zeiten“, in: „*Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien*“. *Théophile*

- Gautier als *Wegbereiter der Moderne*, hg. v. Kirsten von Hagen/Stephanie Neu, Bonn 2017, S. 105-130.
- Tennant, Philip. E.: *Théophile Gautier*, London 1975.
- Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970.
- Tortonese, Paolo: *La vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Paris 1992.
- Tortonese, Paolo: „Malaise du personnage et forme épistolaire dans *Mademoiselle de Maupin*“, in: *Difficulté d'être et mal du siècle dans les Correspondances et Journaux intimes de la première moitié du XIXe siècle*, hg. v. Simone Bernard-Griffiths, Clermont-Ferrand 1998, S. 339-347.
- Tortonese, Paolo: „La Préface de *Mademoiselle de Maupin*, entre manifeste et pamphlet“, in: *Revue des Sciences Humaines* 295 (2009), S. 115-131.
- Tortonese, Paolo: „„À quoi cela sert-il?“ La polémique contre l'utilitarisme dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*“, in: *Romantismes, l'esthétique en acte*, hg. v. Jean-Louis Cabanès, Nanterre 2009, S. 325-334.
- Tortonese, Paolo: „Art et absolu chez Théophile Gautier“, in: *Art et création chez Théophile Gautier*, hg. v. Ana Clara Santos/Maria de Jesus Cabral, Paris 2013, S. 17-33.
- Töpffer, Rodolphe: *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le beau dans les arts*, Paris 1998 [1848].
- Ubersfeld, Anne: „Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion“, in: *Romantisme* 66 (1989), S. 51-59.
- Ubersfeld, Anne: „Théophile Gautier et la beauté virile“, in: *BSTG* 12:1 (1990), S. 23-34.
- Viegnes, Michel: „De même étoffe que les rêves: le fantastique comme interrogation sur le réel“, in: *Rêve & fantastique*, hg. v. Marie Bonnot/Émilie Frémond, Paris 2015, 23-38.
- Vinken, Barbara: „Femme Fatale. Sie lockt ins Verderben. Über eine Figure männlicher Angst“, in: *Femme Fatale. Blick. Macht. Gender*, hg. v. Markus Bertsch, Bielefeld 2023, S. 24-32.
- Weisstein, Ulrich: „Einleitung. Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden“, in: *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hg. v. Ulrich Weisstein, Berlin 1992, S. 11-31.
- Whyte, Peter: „La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier“, in: *BSTG* 4:2 (1982), S. 281-295.
- Whyte, Peter: „Rêve de pierre: la quête de la femme chez Théophile Gautier. By Natalie David-Weill“, in: *The Modern Language Review* 86:4 (1991), S. 1033-1034.

- Whyte, Peter: „Autour des références artistiques, explicites et implicites, dans *Le Poème de la femme* de Théophile Gautier“, in: *Die Kunst des Dialogs. Sprache, Literatur, Kunst im 19. Jahrhundert*, hg. v. Anne Geisler Szmulewicz/Walburga Hülk/Franz-Josef Klein/Paolo Tortonese, Heidelberg 2010, S. 543-558.
- Whyte, Peter: *Théophile Gautier, conteur fantastique et merveilleux*, Manchester 2011.
- Wing, Nathaniel: *Between Genders: Narrating Difference in Early French Modernism*, Newark 2004.
- Wirth, Uwe: „Performative Rahmung, parergonale Indexikalität. Verknüpfendes Schreiben zwischen Herausgeberschaft und Hypertextualität“, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. v. dems., Frankfurt a. M. 2002, S. 403-433.
- Wirth, Uwe: „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. v. dems., Frankfurt a. M. 2002, S. 9-60.
- Wirth, Uwe: „Intermedialität“, in: *Handbuch Literaturwissenschaft. Band I Gegenstände und Grundbegriffe*, hg. v. Thomas Anz, Stuttgart/Weimar 2007, S. 254-264.
- Wörsdörfer, Anna: „Im Widerstreit der Zeitregimes. Gautiers *Femme fatale* als Symptom der Moderne“, in: *Théophile Gautier: Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, hg. v. Kirsten von Hagen/Corinna Leister, Berlin 2022, S. 337-361.
- Yee, Jennifer: *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, Paris 2000.
- Zenkine, Serge: „L’exotisme de Théophile Gautier: à la recherche de la souveraineté“, in: *BTSG* 36 (2014), S. 191-206.
- Zenkine, Serge: „D’un régime moderne des images: La prose romanesque de Théophile Gautier“, in: *Théophile Gautier: Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien*, hg. v. Kirsten von Hagen/Corinna Leister, Berlin 2022, S. 227-236.

Onlinequellen

- AELF (Association Épiscopale Liturgique pour les pays Francophones), *Cantique des Cantiques*, 8,6, o. D. <https://www.aelf.org/bible/Ct/8> [letzter Zugriff: 28.02.25].
- AELF (Association Épiscopale Liturgique pour les pays Francophones), *Première lettre de Saint Jean*, 4,16, o. D. <https://www.aelf.org/bible/1Jn/4> [letzter Zugriff: 28.02.25].

AELF (Association Épiscopale Liturgique pour les pays Francophones), *Livre de Daniel* 13, o.D. <https://www.aelf.org/bible/Dn/13> [letzter Zugriff: 28.02.2025].

Église catholique en France, *Credo: symbole des Apôtres*, o. D. <https://eglise.catholique.fr/approfondir-sa-foi/prier/prieres/372210-credo-symbole-des-apotres/> [letzter Zugriff: 28.02.2025].

Eigenständigkeitserklärung

Ich erkläre: Ich habe die vorgelegte Dissertation selbständig und nur mit den Hilfen angefertigt, die ich in der Dissertation angegeben habe. Alle Textstellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten oder nicht veröffentlichten Schriften entnommen sind, und alle Angaben, die auf mündlichen Auskünften beruhen, sind als solche kenntlich gemacht.

Ort, Datum

Unterschrift