



# Studienabschlussarbeiten

Faculty of History and the Arts

UNSPECIFIED

Moser, Thomas:

Das Primat des Körpers

Eine Psychophysiologie der Schmerzerotik im Fin de Siècle

**Master Thesis, Summer Semester 2015**

Gutachter: Kohle, Hubertus

Faculty of History and the Arts  
Department Kunstwissenschaften  
Kunstgeschichte

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.26093>

# Inhaltsverzeichnis

|  |    |
|--|----|
| Einleitung.....  | 1  |
| <i>Verwirrung zwischen Subjekt und Objekt</i> .....                    | 1  |
| <i>Forschungsstand</i> .....   | 2  |
| <i>Vorgehen</i> .....  | 4  |
| Lust .....   | 8  |
| <i>Apostel der Grausamkeit</i> .....                                   | 8  |
| <i>Schmerzerotik in der Medizin</i> .....                              | 9  |
| <i>Baudelaire bis Zola</i> .....                                       | 12 |
| <i>Von den körperlichen Aspekten der Liebe</i> .....                   | 16 |
| <i>Die Geburt des Sadismus aus der masochistischen Phantasie</i> ..... | 19 |
| Schmerz.....   | 24 |
| <i>Dalila und Simson</i> .....   | 24 |
| <i>Weltschmerz – Schmerzwelt</i> .....                                 | 27 |
| <i>Les délices de la cruauté</i> .....                                 | 32 |
| Körper .....   | 38 |
| <i>Homo Psychophysiologicus</i> .....                                  | 38 |
| <i>Somatische Kunstempathie</i> .....                                  | 43 |
| Rezipient.....   | 47 |
| <i>Eine Massage für den Nussbaum</i> .....                             | 47 |
| <i>Repositioning of the observer</i> .....                             | 50 |
| Künstler .....   | 55 |
| <i>Mit blutigem Pinsel</i> .....                                       | 55 |
| <i>Ein Werk aus Fleisch und Blut</i> .....                             | 57 |
| <i>Der defizitäre Körper des Künstlers</i> .....                       | 61 |
| Nachwort.....  | 69 |
| Quellen.....   | 72 |
| Sekundärliteratur.....   | 78 |
| Abbildungsverzeichnis.....   | 86 |

# Das Primat des Körpers

Eine Psychophysiologie der Schmerzerotik im Fin de Siècle

*„Mes personnages imaginaires m’affectent, me poursuivent, ou plutôt c’est moi qui suis en eux. Quand j’écrivais l’empoisonnement d’Emma Bovary, j’avais si bien le goût d’arsenic dans la bouche, j’étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, deux indigestions très réelles, car j’ai vomi tout mon dîner.“<sup>1</sup>*

– Gustave Flaubert

## Einleitung

---

### Verwirrung zwischen Subjekt und Objekt

Hält sich ein Autor für die *personnage* seines Werkes? Und wenn ja, warum? Was Flaubert im obenstehenden Zitat schildert, ist eine Art autorielle Kunstepathie, ein „*sentiment de la confusion de l’objet et du sujet*“<sup>2</sup>. Schon in der Frühen Neuzeit existierten vergleichbare Konzepte, die den Autor in unmittelbare Kohärenz mit seinem *œuvre* bringen. Verkürzt gesagt handelte es sich um die Vorstellung, ein Teil der neoplatonischen Idea des Autors würde nach der Genese im Werk verbleiben.<sup>3</sup> Abgesehen davon, dass oben vielmehr die Fiktion auf den Literaten einwirkt als andersherum, scheint es dort ganz und gar nicht um eine transzendent-abstrakte Idee zu gehen, sondern um den Körper Flauberts. An ihm erlebt er seinen eigenen Roman, sein Leib ist mit der Geschichte verbunden, die er sich ausgedacht hat.

Der menschliche Körper soll auch der Kitt sein, der diese Arbeit zusammenhält; die Frage nach seiner Rolle in der Kunst des französischen Fin de Siècle indes ihr Rahmen. Dabei wird die Untersuchung auf Werke eingegrenzt, in deren Sujets die intensivsten körperlichen Erfahrungen zusammentreffen, nämlich Lust und Schmerz. In schwarzromantischer Tradition werden im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts schmerzerotische Darstellungen kultiviert. In den Arbeiten von Félicien Rops, Gustav Adolf Mossa und François-Rupert Carabin fallen Sexualität und körperlicher Schmerz auf besonders eindrückliche Weise zusammen, weswegen diese hier im Mittelpunkt stehen sollen. In der Wissenschaft wird der Körper ab der Jahrhundertmitte maßgebend, und so werden in der Folge nicht nur

---

<sup>1</sup> Zitiert nach TAINE 1878, S. 90.

<sup>2</sup> N.N. 1903, S. 661.

<sup>3</sup> Das toskanische Sprichwort ‚Ogni pittore dipinge sé‘ reflektiert derartige Überlegungen. Die Arbeiten dazu sind zahlreich, sodass hier lediglich auf die Sammelbände PFISTERER/ROSEN 2005 und PFISTERER/ZIMMERMANN 2005 sowie den Aufsatz ZÖLLNER 1992 hingewiesen wird.

Kognition und Emotionen, sondern auch ästhetische Erfahrungen zusehends somatisch gedacht. Die Liaison von geistigem und physischem Schmerz ist hierfür von Bedeutung, wie ich zu zeigen versuche. Wenn physischer Schmerz und durch Kunst evozierter Schmerz artgleich sind, könnte Flauberts Zitat erklärt werden, das zunächst befremdlich anmuteten dürfte. Die fiktive Vergiftung des Körpers der Madame Bovary affiziert gleichermaßen seinen eigenen Körper. Aus der konstitutiven Funktion des Leibes für die Kunst sind verschiedene Theorien und Praxen hervorgegangen, denen hier ebenfalls nachgegangen werden soll. Dabei kann der Rezipient über seinen eigenen Körper in neue Verhältnisse zum Werk treten. Doch insbesondere in produktionsästhetischer Perspektive wird der Körper fundamental: Die Pathologisierung des Künstlerleibes bestätigt den tradierten Mythos vom leidenden Künstler und zementiert gleichsam sein Genie mit den Mitteln der Wissenschaft. Aufgrund seiner Vitalisierung und Genese aus dem Künstler wird das Kunstwerk zu einem genuinen Teil des Autorenkörpers. Wenn sich das dekadente Genie aber als kranker Leib des Künstlers äußert, scheint es nur logisch, dass auch in seinem externen Kunstleib Symptome evident werden. Es wird zu sehen sein, dass gerade Lust und Schmerz als diese Symptome verstanden werden konnten.

### Forschungsstand

Das Fin de Siècle wurde erst im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sozusagen wiederentdeckt. Ein neues kunsthistorisches Interesse erwachte mit aufsehenerregenden Ausstellungen 1952 in Zürich und 1953 in Paris.<sup>4</sup> Mitte der Siebzigerjahre sprechen Dietfried und Maly Gerhardus in einem Ausstellungskatalog dann emphatisch von einer großen Wiederentdeckungswelle der Zeit um 1900.<sup>5</sup> Die Gründe für das langjährige Desinteresse sind vielfältig, dürften aber auch mit dem Umstand zusammenhängen, dass es sich beim Symbolismus und der *décadence* um vorwiegend literarische Bewegungen handelt.<sup>6</sup> Das aufgewertete Kunsthandwerk und die Neuinterpretation mythologischer Themen sind allein aufgrund des historisch-materiellen Befunds früh untersucht worden.<sup>7</sup> So hat man sich beispielsweise vielfach mit sexuellen Umdeutungen klassischer Mythologie und biblischer Narrative durch Gustave Moreau beschäftigt.<sup>8</sup> Seit den Neunzigerjahren wird die Kunst des Fin de Siècle auch verstärkt mit Sujets wie dem

<sup>4</sup> Vgl. hierfür LENNING 1951 und den Ausstellungskatalog aus Zürich CURJEL/ROTZLER 1952.

<sup>5</sup> Vgl. GERHARDUS/GERHARDUS 1977, S. 5.

<sup>6</sup> Vgl. dazu etwa DABROWSKI 1980, S. 5-8.

<sup>7</sup> Siehe bereits den Ausstellungskatalog HEGEMANN 1978, JULLIAN 1971, KÖRNER 1993 und ESCHENBURG 1995. Ein jüngeres Beispiel wäre Natasha Grigorian's Monographie zum europäischen Symbolismus mit dem sinnfälligen Untertitel ‚In search of myth‘, GRIGORIAN 2009.

<sup>8</sup> Vgl. erneut KÖRNER 1993, aber auch SALADIN 1993 und LIPPERT 2014.

Unbewussten und mit ihren sozial-politischen Umständen zusammengelesen.<sup>9</sup> Für letzteres gilt Deborah Silvermans *Art Nouveau in fin-de-siècle France* bis heute als Standardwerk.<sup>10</sup> Silverman stellt dort den politischen Versuch der angewandten Künste, einen französischen Nationalstil auszuformulieren in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen. Darüber hinaus ist das breite Feld sexualisierter Themen hinlänglich bearbeitet und von offenbar unerschöpflicher Anziehungskraft für die historischen Wissenschaften.<sup>11</sup> Gemeinsam mit Schmerzkonzepten sind derartige Inhalte jedoch fast ausschließlich in Arbeiten zur *Femme fatale* und der *Femme fragile* betrachtet worden. Entsprechend werden die Zeugnisse nach wie vor typologisch dahingehend unterschieden, welches Geschlecht in der Opfer- und welches in der Täterrolle auftritt. Seit Bram Dijkstras Standardwerk *Idols of perversity* hat sich hier nicht viel getan.<sup>12</sup> Naturgemäß interessierte sich insbesondere die Genderforschung für diese Motive und ist dabei konsent, dass sich hier patriarchale Komplexe, Ängste und Neurosen in den Künsten niedergeschlagen haben.<sup>13</sup> Für diese Arbeit spielen Fragen der Wissenschaftsgeschichte des 19. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle, die in den späten Neunzigerjahren ein neues Forschungsinteresse hervorgerufen haben. Wegweisend zu nennen erscheinen mir beispielsweise Jonathan Crarys *Techniques of the observer* oder auch die Dissertation von Jutta Müller-Tamm zu Carl Gustav Carus, *Kunst als Gipfel der Wissenschaft*.<sup>14</sup> Ein verbindendes Element zwischen Wissenschaft und Kunst hat man in den vergangenen etwa zehn bis 15 Jahren in der Psychophysiologie des 19. Jahrhunderts ausgemacht. Von deutscher, angelsächsischer und in den vergangenen Jahren auch französischer Seite wurde die Einfühlungsästhetik als kunsttheoretisches Derivat der Psychophysiologie weitreichend analysiert.<sup>15</sup> Allerdings ist nach wie vor nicht klar, ob die konzise Theorie in dieser Form überhaupt unmittelbaren Einfluss auf die künstlerische Praxis hatte. Ungefähr zeitgleich hat sich die Kunstwissenschaft mit Fragestellungen des ‚Embodiments‘<sup>16</sup> beschäftigt, das in Abkehr

---

<sup>9</sup> Siehe zum freudianisch geprägten Interesse der Forschung am Thema Traum exemplarisch HERAEUS 1998, RAPETTI/THOMPSON 2012 und KOHLE 2012. Dabei fällt auf, dass insbesondere Odilon Redon in eine solche Richtung gelesen wird. Als Standardwerk für die Verschränkung von Kunst, Gesellschaft und Politik in der dritten Republik gilt nach wie vor SILVERMAN 1989, vgl. aber auch HIRSH 2004.

<sup>10</sup> Vgl. SILVERMAN 1989.

<sup>11</sup> Die Beispiele hierfür sind hier nicht aufzulisten. Exemplarisch sei auf DIJKSTRA 1985, HILMES 1990, MAKEIN 1990, MATHEWS 1999, EVANS/GRIFFITHS 2008 und YOLITA 2008 verwiesen, die für diese Arbeit relevant sind.

<sup>12</sup> Vgl. DIJKSTRA 1986 und als jüngeres Beispiel KONDI 2009 und den Sammelband EVANS/GRIFFITHS 2008A.

<sup>13</sup> Siehe schon WIEGAND 1967, STEIN 1985, HILMES 1990, RHODES-DACHSER 1992 und insbesondere EBRECHT 1993 sowie MATHEWS 1999.

<sup>14</sup> Vgl. CRARY 1990 und MÜLLER-TAMM 1995.

<sup>15</sup> Siehe etwa: MÜLLER-TAMM 2005, CURTIS/KOCH 2009, KOHLE 2009, HOCHMANN 2012 und LICHTENSTEIN 2013 C. Vgl. für eine Erläuterung der Einfühlung das Kapitel *Somatische Kunstempathie*.

<sup>16</sup> Vgl. ausführlicher in dieser Arbeit S. 43f.

von klassizistisch-neoplatonischen Ideen annimmt, dass jedwede Form der menschlichen Wahrnehmung physiologischer Natur ist. In der Kognitionsforschung waren Verleiblichungskonzepte bereits im ausgehenden 20. Jahrhundert reichlich diskutiert worden.<sup>17</sup> Die kunsthistorischen Untersuchungen schließen auch Verlebendigungen von Kunstwerken mit ein, wie sie David Freedberg schon 1989 für die Frühe Neuzeit beschrieben hat, 19 Jahre bevor Horst Bredekamps kontrovers diskutierte *Theorie des Bildakts* eine überepochale Typologie derartiger Entitäten etablieren wollte.<sup>18</sup> John Krois und Michael Fried haben darauf aufmerksam gemacht, dass es sich bei der Einfühlung um eine Spielart des Embodiment handelt, was ich unter Verweis auf das Primat der Körpers qua Physiologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausweiten würde.<sup>19</sup> Die virulente Vorstellung einer körperabhängigen Wahrnehmung hat hingegen eine ganze Reihe von ästhetischen Verleiblichungsphänomenen provoziert, die noch nicht erschöpfend untersucht worden sind. Einige dahingehende Vorstöße hat jüngst der Sammelband *Die Biologie der Kreativität* unternommen.<sup>20</sup> Hier versucht die vorliegende Arbeit anzuknüpfen. Da in den schmerzzerotischen Darstellungen zwei explizit somatische Erfahrungen im Mittelpunkt stehen, könnte es gewinnbringend sein, nach Berührungspunkten dieser körperlastigen Sujets mit der körperlastigen Kognitionswissenschaft im Fin de Siècle zu suchen. Diese Abhandlung sieht nicht darin ihr Ziel, eine konzise These zu artikulieren und anschließend zu belegen. Stattdessen soll sie ein erster Versuch sein, einen typologischen Rahmen ästhetischer Embodimentkonzepte zu skizzieren. Und zwar für eine historische Periode, in der dem Körper per se, wissenschaftsgeschichtlich bedingt, besonderes Augenmerk galt.

## Vorgehen

Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Kunst und Literatur expliziten Schmerzdarstellungen häufig sexuelle Momente anvermählt werden. In den teils humorigen Druckgrafiken des Belgiers Félicien Rops werden körperliches Leid und sexuelle Erregung unverhohlen vermengt. Diese Entente stellt sich als ein zunehmend virulentes Thema des Fin de Siècle heraus, sodass im ersten Kapitel

<sup>17</sup> Ein grundlegendes Werk war bereits ZANER 1964. Ab Mitte der Achtzigerjahre setzte man sich zunehmend intensiver mit dem Phänomen verleiblichter Kognition unter dem Begriff ‚Embodiment‘ auseinander, vgl. exemplarisch CSORDAS 1994 und ARBIB 1985.

<sup>18</sup> Siehe FREEDBERG 1989 und BREDEKAMP 2008. Vergleiche dazu auch das bereits in den Neunzigerjahren vielbeachtete Diktum von Georges Didi-Huberman ‚Ce que nous voyons, ce qui nous regarde‘, DIDI-HUBERMAN 1992.

<sup>19</sup> Vgl. KROIS 2010, KROIS 2012 und FRIED 2002.

<sup>20</sup> Vgl. KRÜGER/OTT/PFISTERER 2013.

versucht werden soll, ihre Kultivierung in den Künsten zu skizzieren. Der Schwerpunkt liegt dort zugegebenermaßen zunächst auf literarischen Beispielen, die schlicht wissenschaftlich besser aufgearbeitet sind. Hinzu kommt, dass es offensichtlich eine größere Hemmschwelle gab, explizite, sexuell aufgeladene Gewaltakte zu visualisieren, als sie literarisch wiederzugeben. Hierin ist der Grund dafür zu vermuten, dass es quantitativ mehr schriftliche Beispiele gibt als bildnerische. Es bleibt mir, den Leser um Geduld und Nachsicht für die Roman- und Poesielastigkeit des ersten Kapitels zu bitten. Im Anschluss wird von der Literatur abgerückt werden, während die Exempel aus den bildenden Künsten etwa gleichmäßig über die Arbeit verteilt sind. Ein Blick in medizinisch-psychologische Quellen liefert eine Typologie des mitunter pathologischen Phänomens sowie einen Nachweis für dessen gesellschaftliche Durchdringung. In Tradition des Marquis de Sade bildet sich in der antiklassizistischen Poesie Baudelaires, die zwischen Schwarzromantik und Symbolismus changiert, ein zentraler Bezugspunkt für schmerzzerotische Motive der folgenden Generationen. Neben dem bislang zu isoliert betrachteten Einzelwerk *Les Chants de Maldoror* von Isidore Ducasse spielt die Literatur Émile Zolas eine große Rolle. Dabei weist *La bête humaine* motivische Parallelen zu den *Chants* auf. Die körperliche Gewalt in Zolas *Nana* ist hingegen Ausdruck geschlechtlicher Liebe. Denselben Befund weist fast zeitgleich Pierre Pouÿs *La Femme et le pantin* auf. Das Kapitel schließt mit einer Reflektion über Sadismus und Masochismus, insbesondere in den Konzepten der *Femme fatale* und der *Femme fragile*. Um die Jahrhundertwende treten beide Formen vermehrt in Personalunion auf, sodass immer schwerer klare Grenzen gezogen werden können. Durch den historischen Begriff der ‚Algolagnie‘<sup>21</sup> könnten jedoch alle Spielarten und Kombinationsmöglichkeiten terminologisch subsummiert werden.

Das Gemälde *Dalila s’amuse* von Gustav-Adolf Mossa hebt die Bedeutung des Schmerzes, im Vergleich zu Rops, ungleich hervor. Das zweite Kapitel verfolgt diese Spur und versucht, eine neue Konnotation von Schmerz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Zusammenhang mit der aufkommenden Schmerzerotik zu stellen. Da in den folgenden Abschnitten nur diejenige deutsche Literatur relevant ist, die von französischer Seite auch rezipiert werden konnte, werden alle Zitate, die über eine anekdotische Funktion hinausgehen, historischen, französischen Übersetzungen entnommen. In einigen Schriften des Fin de Siècle werden dem Schmerz sowohl epistemologisch als auch kognitiv zentrale Funktionen zugeschrieben. Darüber hinaus wird die Unterscheidung von geistigem und somatischem Schmerz aufgehoben und damit der Kunst ein neues Potential zugestanden,

---

<sup>21</sup> Zusammengesetzt aus den griechischen Begriffen für ‚Schmerz‘ und ‚Wollust‘, siehe in dieser Arbeit S. 23f.

nämlich das Evozieren körperlicher Gefühle. Diese Vorstellung schlägt sich in ästhetischen Überlegungen nieder, die die kognitive Elementarerfahrung ‚Schmerz‘ zu einem künstlerischen Thema machen. Insbesondere in ostentativen Schmerzdarstellungen scheint sich das Künstlergenie zu materialisieren. Es zeigt sich, dass das Verhältnis zwischen Körper und Kunst durch das Motiv ‚Schmerz‘ ein besonders enges ist. Dieser Konnex beruft sich auf einen somatischen Gefühlsbegriff, der seine Wurzeln in der Physiologie hat. Das folgende Kapitel widmet sich entsprechend der Physiologie des 19. Jahrhunderts. Die durch sie unterfütterte Psychophysiologie begründet wiederum ein weitreichendes Interesse der Ästhetik an Fragen nach Gefühlstranslokationen über das Kunstwerk, sowohl bezüglich des Autors, als auch des Rezipienten. Entscheidend ist die psychophysiologische Annahme, dass menschliche Gefühle kaum von dargestellten Gefühlen in der Kunst zu trennen sind. Es entwickeln sich in der Folge mehrere Modelle, auf welche Weise diese Emotionen übertragen werden können. Ihnen ist eine wesenhafte, stets körperliche Kunstempathie gemein. Ausgehend von der Einfühlungsästhetik sollen verwandte Konzepte betrachtet werden, die im frankophonen Raum bekannt gewesen sind und gewesen sein könnten. Dabei bilden die letzten beiden Kapitel der Arbeit eine Fallunterscheidung. Zuerst sollen rezeptionsästhetische Perspektiven in den Blick genommen werden, also solche Denkmodelle, die sich mit dem Verhältnis des Betrachterkörpers zum Kunstwerk auseinandersetzen. Ein bemerkenswertes Beispiel aus der künstlerischen Praxis liefern die Gebrauchsobjekte des Kunstschnitzers François-Rupert Carabin, die den Betrachter zur Partizipation an schmerzzerotischen Szenen auffordern. Im abschließenden Kapitel zeigen zwei Werke von Mossa hingegen, auf welche Weise der Künstler seinen Schmerz und seinen eigenen Körper im Werk präsent machte. Äußerungen von Kunstkritikern, Künstlern und Ästhetikern legen nahe, dass das Werk zunehmend nicht mehr nur als Erzeugnis, sondern selbst als erweiterter Autorenkörper verstanden wurde. Auch die Verlebendigung des Werks scheint dabei der Physiologie und der damit verbundenen, körperkonstituierten Kognition geschuldet zu sein. Der Leib des Künstlers wurde im Fin de Siècle sukzessive zum wissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand und bisweilen als krank diagnostiziert. Vor dem Hintergrund des traditionell körperlich maladen Genies fühlten sich die sozial randlagigen Künstler mehr bestätigt als angegriffen. Der nun physiologisch gedachte Schmerz wurde durch das Mantra „*Le génie arrose ses œuvres de ses larmes*“<sup>22</sup> traditionsbedingt sublimiert. Und so scheint es, dass die psychophysiologische Ästhetik

---

<sup>22</sup> BALZAC 1874, S. 170.



durch den im Werk verkörperten Künstler eine wissenschaftliche Erklärung dafür liefert, dass das Genie des Autors gerade im prononciert dargestellten Schmerz manifest wird.

# Lust

---

## Apostel der Grausamkeit

1886 steuert der Grafiker Félicien Rops für die Neuausgabe von Jules Barbey d'Aurevilys ursprünglich 1874 erschienenem Buch *Les Diaboliques* eine Serie von Illustrationen bei.<sup>23</sup> Barbey d'Aurevilys Werk umfasst sechs voneinander inhaltlich unabhängige Novellen, in denen Sexualität und Grausamkeit eingeführt werden.<sup>24</sup> So erfährt etwa in der fünften Erzählung ein Offizier der napoleonischen Armee, dass seine Frau ihn nicht nur mit weiten Teilen seines Regiments betrogen hat, sondern auch, dass das Kind, das sie gemeinsam erwarten, nicht von ihm stammt. In einem cholerischen Anfall versiegelt er ihr Geschlecht unter immensen Schmerzen mit flüssigem Kerzenwachs, welches er mit dem Knauf seines Säbels verteilt. Rops' zugehörige Illustration *À un dîner d'athées* (Abb. 1) deutet den qualvollen Racheakt sexuell: Der dargestellte Raum wird lediglich von einer im Raum schwebenden Kerze erhellt. Ihr schwaches Licht fällt auf die untreue Gemahlin, die sich lasziv auf einem Tisch räkelt. Rops lässt bewusst offen, ob die ekstatischen Windungen ihres nackten Körpers auf den Schmerz des heißen Wachses oder ihre offenbar unstillbare Lust zurückzuführen sind.

Nur wenige Jahre später stellt Rops, das enfant terrible der frankophonen Druckgraphik, seinen Bildzyklus *Les Sataniques* fertig, der Sexualität und Schmerzen auf ähnliche Weise verquickt. Die Heliogravur *La Calvaire* (Abb. 2) von 1882 zeigt ein mannshohes Holzkreuz vor einem altarähnlichen Sockel, dahinter befindet sich in einem angedeuteten Halbkreis eine Vielzahl schlanker Kerzen. Am Kreuz hängt ein bocksbeiniger Teufel mit prominent platziertem, erigiertem Glied. Mit christlich-traditionellen Kreuzigungsdarstellungen verbinden ihn seine ausgebreiteten Arme, seine Dornenkrone und die Inschrift über seinem Kopf ‚BELZ[ébuth]‘, die auf Jesus' ‚INRI‘<sup>25</sup> rekurriert. Direkt unter ihm lehnt eine unbekleidete Frau mit ebenfalls ausgebreiteten Armen, die wiederum einen dunklen Umhang aufspannen. Ihr Oberkörper ist leicht nach hinten gekippt, während Beelzebubs Füße, die physiognomisch vielmehr an Hände erinnern, mithilfe eines breiten Bandes ihren Hals gewaltsam zuschnüren. Hatte Rops' Illustration für *Les Diaboliques* noch mit der Frage kokettiert, ob denn Schmerz oder Lust das Bildgeschehen bestimmen, werden bei *La Calvaire* beide explizit miteinander verschränkt. Im Bildzentrum kulminieren Lust und

---

<sup>23</sup> Die von Rops illustrierte Ausgabe erscheint jedoch erst 1886.

<sup>24</sup> Vgl. BARBEY D'AUREVILLY 1995.

<sup>25</sup> Dabei handelt es sich um die Initialen der Bezeichnung ‚Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum‘, die nach Lk 23,38 und Mk 27,37 auf dem Kreuz Christi über dessen Haupt angebracht war.

Schmerz im entrückten Gesichtsausdruck der Frau. Unmittelbar darunter ist die Quelle des Schmerzes zu sehen, nämlich die Strangulation; darüber der Phallus, wobei die satanischen Hoden direkt auf dem Gesicht der Nackten aufliegen. Somit stehen sowohl das Symbol der sexuellen Lust als auch das des Schmerzes in körperlichem Kontakt mit dem Opferleib. Rops bringt Lust und Gewalt in einen kausalen Zusammenhang, was die Darstellung von 1879 noch an Schärfe übertrifft. Dabei weist gerade dieser Aspekt die Werke von Rops als besonders Zeitgemäß aus. Petra Renneke hat für die sexuellen Sujets im Symbolismus postuliert: „*In der Grausamkeit liegt die Lust.*“<sup>26</sup> Dieses Diktum spiegelt sich auch bei Rops wieder. Der Romancier und Kunstkritiker Joris-Karl Huysmans, mit dem Rops befreundet war, hat die *Sataniques* entsprechend als Zeugnisse seiner Gegenwart gelesen:

„*Il y eut dans ces agissements d’ardentes joies maintenant perdues et des douleurs impossibles à notre temps. M. Rops l’a compris et dans certaines de ses planches, il a exprimé ces excès d’allégresse et de souffrance, d’une façon terrible.*“<sup>27</sup>

Im ausgehenden 19. Jahrhundert etablieren sich in den Künsten eine Kultur der Grausamkeit, eine Kultur der Sexualität sowie ein Zusammenhang von Schönheit und dem Bösen.<sup>28</sup> In Figuren wie der *Femme fatale* finden diese Novitäten ihren gemeinsamen Ausdruck. Rops Werke führen diese Kulturen ebenfalls zusammen und veranschaulichen bildlich die Verkettung von sexueller Lust und Grausamkeit, der auch im Zitat von Huysmans anklingt. Die Lust am Schmerz spielt in dieser Zeit immer wieder eine tragende Rolle und rückt so in den Blick wissenschaftlicher Fragestellungen.

### Schmerzerotik in der Medizin

Guillaume Benjamin Duchenne, der bis heute als entscheidende Figur der Elektrotherapie gilt, beschrieb 1862 in seinem Hauptwerk *Mécanisme de la physiologie humaine* einen physiologischen Zusammenhang zwischen Freude und Schmerz. Mittels elektrischer Stimulation untersuchte er, welche Gesichtsmuskeln bei welchen Gefühlsausdrücken beansprucht werden. Er kommt unter anderem zu dem Schluss, dass für den Ausdruck von Schmerz und Freude weitestgehend dieselben Muskeln zuständig sind. Die muskuläre Verknüpfung von Schmerz und Freude würde sich etwa in ‚melancholischem Lächeln‘ wiederfinden:

<sup>26</sup> RENNEKE 1995, S. 35.

<sup>27</sup> HUYSMANS 1908, S. 105.

<sup>28</sup> Vgl. für den Zusammenhang von Schönheit und dem Bösen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts EBRECHT 1993, S. 195f.

*„J'ai vu en effet les lignes qui trahissent la joie s'associer merveilleusement à celles de la douleur, pourvu que le mouvement fût modéré; je reconnaissais alors l'image du sourire mélancolique.“<sup>29</sup>*

Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts bilden derartige Vorstellungen den Ausgangspunkt einer Pathologisierung sexueller Lust durch Schmerz. Die grundlegende Nähe von Schmerz und Freude gilt als pervers, je mehr sich die Freude in Lust steigert. Dabei wird, wie auch in Nietzsches *Zur Genealogie der Moral*, zwischen Gewalt unterschieden, die auf das Subjekt selbst und solcher, die auf andere Personen gerichtet ist.<sup>30</sup> Einen entscheidenden Beitrag für eine Typologie lieferte 1886 Richard von Krafft-Ebings *Psychopathia Sexualis*, die bereits 1895 auch in französischer Sprache vorlag und selbst im angelsächsischen Raum Rezeption erfuhr. Krafft-Ebing differenziert in seiner sexual-psychologischen Arbeit vier verschiedenen Formen der Parästhesie, also der sexuellen Erregung durch inadäquate Reize: Sadismus, Masochismus, Fetischismus und konträre Sexualempfindungen.<sup>31</sup> Sadismus<sup>32</sup> bezeichnet das Phänomen entstehender sexueller Erregung durch Schmerz anderer Personen;<sup>33</sup> der Masochismus *„ist das Gegenstück des Sadismus, insofern er auf der mit Lustgefühlen betonten Vorstellung, von der Konsors Unbilden zu erdulden, schrankenlos deren Gewalt unterworfen zu sein, beruht.“<sup>34</sup>* Krafft-Ebing erläutert, dass die Phänomene zu einem Drang, *„Blut zu vergiessen und Blut zu sehen“<sup>35</sup>* anwachsen können. Hier deutet sich an, weshalb Krafft-Ebing als Folie für die Kunst des Fin de Siècle von Bedeutung ist: für ihn spielt es keine Rolle, ob dem Subjekt eine aktive oder passive Rolle zukommt, wie er explizit betont. Zwischen *„Sehen und Erfahren“<sup>36</sup>* sei nicht zu trennen. Damit muss künstlerischen Gewaltdarstellungen, also nicht unmittelbar physischer Gewalt, ein neues Gewicht beigemessen werden, könnten sie doch entsprechend erregend auf denjenigen wirken, der sie betrachtet. Rops' *La Calvaire* trägt diesem ‚visuellen‘ Sadismus beziehungsweise Masochismus Rechnung, indem nicht nur der Schmerz, sondern auch die

<sup>29</sup> DUCHENNE 1862, S. 40.

<sup>30</sup> Vgl. NIETZSCHE 1887.

<sup>31</sup> Vgl. KRAFFT-EBING 1997, S. 47-49. Als ‚konträre Sexualempfindungen‘ bezeichnet er die Anziehung durch das eigene Geschlecht, also Homosexualität.

<sup>32</sup> Der Begriff geht auf den Marquis de Sade zurück, der im Weiteren noch Gegenstand dieser Untersuchung sein wird. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Krafft-Ebing selbst in einer Fußnote darauf verweist, dass der Begriff im französischen Raum bereits gebräuchlich wäre, dieser jedoch bis heute als Schöpfung von Krafft-Ebing selbst gilt. Siehe *ibid.*, S. 47.

<sup>33</sup> *„Er [der Sadismus] beruht darauf, dass die physiologisch im Bewusstsein kaum angedeutete Assoziation von Wollust mit Grausamkeitsvorstellungen auf psychisch-degenerativer Grundlage mächtig sich geltend macht und die Lustbetonung solcher Grausamkeitsvorstellungen sich bis zur Höhe mächtiger Affekte erhebt.“* *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*, S. 48.

<sup>35</sup> *Ibid.*, S. 87.

<sup>36</sup> *Ibid.*, S. 69.

sexuelle Wirkung bereits im Bild sichtbar gemacht wird. Auch auf die generelle Wirkmacht von Sexualität und Schmerz geht Krafft-Ebing in seinem Buch ein: „*Grausame Handlungen*“ würden die „*stärkste Einwirkung darstellen, die ein Mensch neben und außer dem Koitus auf einen anderen ausüben kann.*“<sup>37</sup> Das Zusammenspiel dieser Polarität in einer Lust am Schmerz entspricht der von Duchenne festgestellten physiologischen Verbindung von Freude und Schmerz, nur ins Übermäßige gesteigert.

Nach der Jahrhundertwende veröffentlicht Iwan Bloch das nächste Standardwerk der Sexualwissenschaft, nämlich *Das Sexualleben unserer Zeit*. Sein Werk ist deutlich breiter angelegt und unternimmt keine Pathologisierung, sondern versucht gerade einen Querschnitt der – der Titel deutet es an – zeitgenössischen Sexualität zu zeigen. Dabei fällt auf, dass Bloch der Lust am Schmerz „*die tiefsten biologischen Wurzeln*“<sup>38</sup> attestiert: „*Ihr Kern, die Lust am [...] eigenen Schmerz (hier Schmerz i. w. Sinne physisch und seelisch genommen), ist ein elementares Phänomen der Liebesbestätigung*“<sup>39</sup>. Sie ist eine ganz alltägliche Erfahrung. Der französische Psychologie Théodule Ribot hatte bereits 1896 erklärt, dass ein allgemeineres „*plaisir de la douleur*“<sup>40</sup> einen wesentlichen Teil des Menschseins ausmachen würde.<sup>41</sup> Insbesondere in der geschlechtlichen Liebe gingen Freude und Schmerz Hand in Hand; aber nicht nur dort:

„*Comme plaisir de la douleur [...], je ne donnerai qu'un exemple la mélancolie, au sens ordinaire, non médical du mot, celle des amants, des poètes, des artistes, etc.*“<sup>42</sup>

Für Liebende, wie auch für Künstler und Poeten ist eine Freude am Schmerz von Bedeutung. Bei Iwan Bloch tritt deren sexuelle Bedeutung in den Vordergrund, wenn für ihn in der Pubertät Sexualität und künstlerisches Empfinden zeitgleich erwachen.<sup>43</sup> Er widmet der Pornographie in Kunst und Literatur entsprechend ein ganzes Kapitel. Seiner Auffassung nach ist der Trend einer idealisiert-asexuellen Frau der Präraffaeliten verebbt; eine Vielzahl von Liebesproblemen würde sich in der Gegenwart spiegeln, die insbesondere durch Zolas Naturalismus und die französischen Symbolisten geprägt wären.<sup>44</sup> Hier gilt es zweifellos auch den belgischen Symbolismus, insbesondere Rops hinzuzuzählen. Wie bereits bei Huysmans Besprechung der *Sataniques* von Rops, zeigt sich, dass die sadistisch und masochistisch gekennzeichnete Kunst des Fin de Siècle als

<sup>37</sup> Ibid., S. 164.

<sup>38</sup> BLOCH 1907, S. 614.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> RIBOT 1896, S. 64.

<sup>41</sup> Vgl. ibid., S. 63-68.

<sup>42</sup> Ibid., S. 64.

<sup>43</sup> Vgl. BLOCH 1907, S. 201.

<sup>44</sup> Vgl. ibid., S. 197-205.

Abglanz ihrer Zeit gelesen wurde. Fragen nach Sexualität und Schmerz werden im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert umfassend thematisiert, wie nicht nur die Werke von Rops zeigen, sondern auch die Literatur.<sup>45</sup> Im folgenden Kapitel sollen nun Poesie und Prosa der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf diese Motive hin untersucht werden, um ihre Kultivierung in den Künsten genauer fassen zu können.

### Baudelaire bis Zola

Die zentrale Bezugsperson für die Auseinandersetzung mit Sadismen und Masochismen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist Donatien Alphonse François, Marquis de Sade. De Sade fasste während den Wirren der Grande Révolution seine Hauptwerke ab, darunter *Les malheurs de la vertu*, *Histoire de Juliette*, und *La philosophie dans le boudoir*. 1904 gab Iwan Bloch, von dem eben bereits die Rede war, de Sades *Les cent vingt journées de Sodome* unter dem Pseudonym Eugen Dühren in deutscher Übersetzung heraus.<sup>46</sup> In seinen Schriften werden ausufernde Orgien mit aufklärerischer Didaktik verwoben; seine Hauptfiguren partizipieren unter verschiedenen Umständen an grenzüberschreitenden Sexualpraktiken, die immer wieder von philosophischen Diskursen unterbrochen werden. Diejenigen Figuren, die als deren Erzieher fungieren, begründen die sadistischen Exzesse durch einen radikalen Sozialdarwinismus *avant la lettre*, demzufolge das Leben der schwachen Menschen im Vergleich zu den starken nichts wert sei. So wäre es nur folgerichtig, dass die Starken mit den Schwachen täten, wonach ihnen beliebt. Oberstes Begehren müssten nach de Sade stets die mächtigsten Gefühle sein, eben Koitus und Schmerz, wie Krafft-Ebing knapp hundert Jahre später ebenfalls konstatierte.<sup>47</sup> Die vorbehaltlosen Ausschweifungen seiner Libertins<sup>48</sup> reichen dabei etwa in den *Cent vingt journées* von Koprophilie („passions simples“) über Flagellation („passions doubles“) bis hin zu Verstümmelungen („passions criminelles“) sowie das Eindringen in offene Wunden und Gedärme noch lebendiger Körper („passions meurtrières“).<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> 1908 geht Freud einen Schritt weiter und spricht sich, ganz im Sinne Ribots, gegen eine zu starke Repression der Künstlersexualität aus, die sich unmittelbar auf die Kreativität auswirke. Eine Gesellschaft, in der Lust als ‚pervers‘ unterdrückt werden muss, könne keine „originelle[n] Denker kühne, Befreier und Reformer heranbilden“. FREUD 1908, S. 125.

<sup>46</sup> Die handbeschriebene, zwölf Meter lange Schriftrolle, die der Marquis um 1785 in Gefangenschaft in der Bastille verfasst hatte, war erst unmittelbar davor wieder aufgetaucht. Weite Teile des Werkes lagen lediglich als Entwürfe vor.

<sup>47</sup> Vgl. SADE 1998, S. 482.

<sup>48</sup> De Sade bezeichnet mit diesem Begriff den intellektuell und sexuell aufgeklärten Menschen. In seinen Werken werden die Protagonisten zumeist durch Libertins zu ebensolchen erzogen, wie seine Schriften eben auch den Leser zu einer aufgeklärten Libertinage führen sollen.

<sup>49</sup> Vgl. SADE 1904. Die Literaturwissenschaften haben sich bereits damit beschäftigt, inwiefern seine Programmatik des Lustvollen auf seine Sprache ausgeweitet ist. Vgl dazu BARTHES 1971, S. 12: „Le text est

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurden de Sades Perversionen immer wieder rezipiert und zum Extrembeispiel sadistischer Literatur. Neben Benjamin Constant, Stendhal und Flaubert, ist bekannt, dass insbesondere die französischen Symbolisten mit ihm vertraut waren.<sup>50</sup> Baudelaire kommt dabei eine wichtige Funktion zu;<sup>51</sup> nicht nur, weil ihm die sadistischen Motive de Sades geläufig waren, sondern vor allem, weil sie, durch ihren Nachklang in seinen eigenen Schriften einem breiten Publikum vertraut wurden. Baudelaire kann inhaltlich wie zeitlich als Bindeglied zwischen de Sade, Schwarzromantik und Fin de Siècle gelten. Der symbolistische Poet Paul Verlaine bezeichnete Baudelaire in einem seiner Gedichte entsprechend als einen „*Marquis de Sade discret*“<sup>52</sup>. Bei Baudelaire findet sich neben de Sade aber auch die Koppelung von Schmerz und Liebe wieder, wie bei Ribot im vorangegangenen Kapitel. Er selbst schrieb dazu, dass „*l’amour ressemblait fort à une torture ou à une opération chirurgicale. [...] Celui-là, ou celle-là, c’est l’opérateur, ou le bourreau; l’autre, c’est le sujet, la victime.*“<sup>53</sup> Diese Position wird in seinem berühmten Gedichtband *Les fleurs du mal* evident, der nach anfänglicher Zensur und einem Skandal in Paris 1868 in seiner endgültigen Fassung in Brüssel verlegt wurde. In den darin enthaltenen Gedichten vermischen sich „*[l]’écume du plaisir aux larmes des tourments*“<sup>54</sup>. Die von ihm erklärte Rollenzuweisung von Henker und Opfer ist dabei nicht fixiert, vielmehr zeigt sich an einigen Stellen, dass beide eng miteinander verbunden sind und gemeinsam auftreten:

„*Je suis la plaie et le couteau!  
Je suis le soufflet et la joue!  
Je suis les membres et la roue  
Et la victime et le bourreau!*“<sup>55</sup>

---

*un objet de plaisir. La jouissance du texte n'est souvent que stylistique: il y a des bonheurs d'expression, et ni Sade ni Fourier n'en manquent“.*

<sup>50</sup> Vgl. LYNCH 1984, S. 122-124.

<sup>51</sup> In England wurde de Sade vornehmlich indirekt durch Algernon Swinburne wahrgenommen, der den französischen Romantikern sehr nahe stand, auch Baudelaire selbst. Seine 1866 erschienenen und als Affront empfundenen *Poems and Ballads* oszillieren, wie Baudelaires *Fleurs du mal* um sadistische und masochistische Phantasien, in deren Mittelpunkt die Figur ‚Lady of Pain‘ steht. Dabei geht die Verschmelzung von Lust und Schmerz über Verwundungen bis zu kannibalischen Motiven: „*Ah that my mouth for Muses' milk were fed / On the sweet blood thy sweet small wounds had bled! / That with my tongue I felt them, and could taste / The faint flakes from thy bosom to the waist! / That I could drink thy veins as wine, and eat / Thy breasts like honey! that from face to feet / Thy body were abolished and consumed, / And in my flesh thy very flesh entombed!*“ (Swinburne 1904, S. 60)

<sup>52</sup> VERLAINE 1975, S. 67.

<sup>53</sup> BAUDELAIRE 1867, App. III.

<sup>54</sup> BAUDELAIRE 1917, S. 241. In diesem Fall im Gedicht *Femmes damnées*, das ursprünglich der Zensur zum Opfer fiel. Vergleichbare Motive finden sich noch in zahlreichen weiteren Gedichten, wie beispielsweise *Le rêve d'un curieux*.

<sup>55</sup> Ibid, S. 141.

Der Titel des Gedichts *L'Héautontimorouménos*, also ‚der Selbsthenker‘<sup>56</sup>, verweist bereits auf diese Personalunion von Sadismus und Masochismus. Baudelaire versteht es darüber hinaus, immer wieder sexuelle Bilder zu evozieren, etwa durch Anspielung eines in Lust anschwellenden Phallus’ („*Mon désir gonflé*“<sup>57</sup>) und dessen anschließende Ejakulation („*Jaillir les eaux de la souffrance*“<sup>58</sup>). Wie Leo Bersani herausstellte, ist Schmerz in den *Fleurs du mal* nicht durchweg sexuell gefärbt, sondern nur dann, wenn er Ausmaße annähme „*strong enough to shatter a certain stability or equilibrium of the self*“<sup>59</sup>. In *À celle qui est trop gaie* erreicht der Schmerz ein solches Niveau, indem Baudelaire auf ein Motiv aus de Sades *Cent vingt journées* zurückgreift: Nach anfänglicher Geißelung der „*chair joyeuse*“ schlägt das lyrische Ich seinem Opfer eine „*blessure large et creuse*“, um in einem sexuellen Akt seinen Samen in diese Wunde zu gießen, der als Gift noch weitere Schmerzen erwarten lässt („*T’infuser mon venin, ma sœur!*“<sup>60</sup>). Diese sadistischen Phantasie erinnern in ihrer Deutlichkeit auch an Félicien Rops’ *La Calvaire* und machen umgekehrt verständlich, warum Baudelaire diesen für den „*seule véritable aristote*“<sup>61</sup> in Belgien hielt.

Baudelaires Einfluss auf die folgenden Generationen von Künstlern und Schriftstellern war immens. So hatte etwa Maurice Rollinat mit seinem Gedichtband *Les Névroses* von 1883 temporär größten Erfolg und galt zeitweilig als Nachfolger Baudelaires.<sup>62</sup> An dieser Stelle soll der Versuch unternommen werden, ein weiteres, bislang sehr isoliert betrachtetes Werk zu kontextualisieren: *Les Chants de Maldoror* von Isidore Ducasse, die der Autor als Comte de Lautréamont 1874 in seiner endgültigen Fassung veröffentlichte, gelten aufgrund ihrer teilweise extremen Gewaltdarstellungen als Singularität im 19. Jahrhundert. Das in sechs Gesänge unterteilte Werk um die vielgestaltige Inkarnation des Bösen, Maldoror, wurde bislang vor allem den Werken de Sades gegenübergestellt, die vergleichbar grausame Akte beschreiben. Es wurde mehrfach festgestellt, dass de Sades einseitiges Interesse am Sadismus in Ducasses Maldoror um masochistische Elemente ergänzt wurde,<sup>63</sup> was die *Chants* jedoch in das hier umrissene Phänomen einschreibt und zu einer durchaus zeitgemäßen Schrift macht, wenn auch einige Passagen in ihrer expliziten Drastik

<sup>56</sup> Siehe EVANS/GRIFFITHS 2008B, S. 12.

<sup>57</sup> Baudelaire 1917, S. 140.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> BERSANI 1977, S. 77.

<sup>60</sup> BAUDELAIRE 1917, S. 82.

<sup>61</sup> BAUDELAIRE 1974, S. 257.

<sup>62</sup> Rollinats Poesie ist dabei subtiler und auch etwas gemäßiger. Die sadistischen Motive geben weiterhin den Ton an, ergehen sich allerdings fast ausschließlich in Schilderungen von Todessehnsucht und zurückhaltender Erotik. Sowohl Schmerz als auch Sexualität treten deutlich gemäßiger zutage als bei Baudelaire: „*L'armour est un ange malsain / Qui frémit, sanglote et soupire*“ (ROLLINAT 1923, S. 101).

<sup>63</sup> Vgl. dafür MEYER 2011, S. 291 und bereits BLANCHOT 1963, S. 109.



möglicherweise ungewöhnlich anmuten. Im Unterschied zu Baudelaire, Rollinat und anderen hebt Ducasse seine sexuellen Gewaltmotive zwar aus dem amourösen Zusammenhang, legt aber gerade damit das zugrundeliegende Phänomen frei, nämlich die Lust am Schmerz per se. Ähnlich wie de Sade werden die noch so abscheulichsten Gewalttaten sexualisiert:

*„Celui-ci tire de sa poche un canif américain, composé de dix à douze lames qui servent à divers usages. Il ouvre les pattes anguleuses de cet hydre d’acier; et, muni d’un pareil scalpel, voyant que le gazon n’avait pas encore disparu sous la couleur de tant de sang versé, s’apprête, sans pâlir, à fouiller courageusement le vagin delà malheureuse enfant. De ce trou élargi, il retire successivement les organes intérieurs; les boyaux, les poumons, le foie et enfin le cœur lui-même sont arrachés de leurs fondements et entraînés à la lumière du jour, par l’ouverture épouvantable. Le sacrificateur s’aperçoit que la jeune fille, poulet vidé, est morte depuis longtemps; il cesse la persévérance croissanté de ses ravages, et laisse le cadavre redormir à l’ombre du platane.“<sup>64</sup>*

De Sade hatte gefordert, dass die Erschütterung der *„atomes voluptueux [... la] plus violent possible“<sup>65</sup>* sein müsse, man kann sich nur schwer eine Szene vorstellen, die seiner Forderung gerechter würde als diese von Ducasse. Hier wird auch die sexuelle Aufladung der Schnitte und Stiche deutlich, die sich wie ein blutroter Faden durch das Werk ziehen. In einem pädophilen Akt dringt das Messer in die Scheide des Mädchens und richtet den größten nur denkbaren Schaden an. Die Klinge ist das phallische Symbol Maldorors sadistischer Erregung am Schmerz seines Opfers. Die *Chants* verweisen aber auch auf die Lektüre Baudelaires. So bleibt es an einer Stelle etwa nicht bei der sadistischen Freude seine langen Fingernägel in den Brustkorb eines ahnungslosen Kindes zu bohren; das Kind müsse sich in einem päderastisch gefärbten Szenario rächen:

*„ma bouche collée à ta bouche. [...] Alors, tu me déchireras, sans jamais t’arrêter, avec les dents et les ongles à la fois. [...] nous souffrirons tous les deux, moi, d’être déchiré, toi, de me déchirer“<sup>66</sup>.*

Ich sehe hier eine Verwandtschaft mit Baudelaires *L’Héautontimorouménos*, in dem ebenfalls die Rollen austauschbar sind – der Henker auch das Opfer ist. Beide verbindet ein erotisiertes Verlangen nach Schmerzen. So scheint Ducasses Symbiose von Sadismus und Masochismus nur konsequent und gleichzeitig Attest eines durchaus zeitgemäßen Skandals.

<sup>64</sup> DUCASSE 1920, S. 171f.

<sup>65</sup> SADE 1998, S. 482.

<sup>66</sup> Ibid., S. 12.

Das Messer als Penis-Substitut tritt 1890 auch in Émile Zolas *La bête humaine* auf, dessen Protagonist Jacques Lantier dem unstillbaren Verlangen unterliegt, eine Frau zu töten:

*„Voilà qu’il avait voulu la tuer, cette fille! Tuer une femme, tuer une femme! cela sonnait à ses oreilles, du fond de sa jeunesse, avec la fièvre grandissante, affolante du désir. [...] Car il ne pouvait se mentir, il avait bien pris les ciseaux pour les lui planter dans la chair, dè [sic] qu’il l’avait vue, cette chair, cette gorge, chaude et blanche. Et ce n’était point parce qu’elle résistait, non! c’était pour le plaisir, parce qu’il en avait une envie, une envie telle, que, s’il ne s’était pas cramponné aux herbes, il serait retourné là-bas, en galopant, pour l’égorger.“<sup>67</sup>*

Die Klinge, die hier noch als Schere in Erscheinung tritt, betont die körperliche Dimension des Verlangens, in das Fleisch der Frau dringen zu wollen. Gerade durch diese ‚Fleischeslust‘ werden die sexuelle Komponente des Tötungswunsches und der phallische Charakter des letztendlichen Instruments, eines Messers, sinnfällig. Nach Krafft-Ebing wäre hier vom ‚Lustmord‘ zu sprechen. Lawrence Kramer schlägt darüber hinaus vor, Jacques Körper auf den seines Opfers auszuweiten; von seiner Schlussfolgerung, „[by] killing a woman, Jacques can suck at his own breasts, invest his body with an organ that is at once a nipple, a penis, and a knife“<sup>68</sup>, würde ich jedoch Abstand nehmen.

### Von den körperlichen Aspekten der Liebe

*„Ist es Liebe oder sind es Prügel, danach fragt kein Weiberfleisch“<sup>69</sup>.*

- Rodrigo in *Die Büchse der Pandora*

Bei Ribot war bereits davon die Rede, dass Schmerz auch für die Liebenden eine Rolle spielt. Schmerzhaft, so möchte man meinen, ist eigentlich nur die unerfüllte Liebe. Bislang standen die Extrema Lust und Schmerz – Koitus und Tod – im Mittelpunkt der Betrachtung, doch sollten ihre Konvergenzpunkte tatsächlich als Topoi des Fin de Siècle infrage kommen, könnten sich diese auch in einer Verknüpfung von Liebe und Schmerz ausdrücken. Vorausgesetzt, man versteht Liebe als einen Wert auf einer Skala, deren Endpunkte der Koitus und minimale Äußerungen von Freude markieren. Dafür spricht etwa ein Kapitel im Buch *Problèmes de l’esthétique contemporaine* des Philosophen Jean-Marie Guyau, dessen gesamte Ästhetik auf Geschlechtlichkeit fußt. In besagtem Kapitel unternimmt er eine Historisierung menschlicher Gefühle und erklärt anekdotisch für die Liebe:

<sup>67</sup> ZOLA 1893B, S. 57.

<sup>68</sup> KRAMER 1997, S. 246.

<sup>69</sup> WEDEKIND 1903, S. 21.

*„L’amour, lui aussi, le plus puissant et le plus concret de tous les sentiments humains, a subi avec les siècles des transformations sans nombre. [...] De nos jours, il se transforme de nouveau: il acquiert une résonance profonde et douloureuse qu’il n’avait peut-être jamais eue à aucune époque de l’histoire.“<sup>70</sup>*

Dass Guyau diesen Schmerz nicht nur psychisch, sondern auch körperlich denkt, ergibt sich nicht allein aus dem physiologischen Gefühlsbegriff, den er in seinem Buch stark macht. Auch in Zolas Erfolgsroman *Nana* von 1880 kommt dieser Aspekt zum Tragen. Die prototypische Femme fatale Nana, die weder singen noch tanzen kann, wird zum frenetisch gefeierten Bühnenstar der Pariser High Society und aufgrund ihres aufreizenden Äußeren von jedermann begehrt. Wohlhabende Adelige und Geschäftsmänner enden im Ruin und intakte Ehe zerbrecen durch Nana, die gerade in ihrer Naivität bisweilen unschuldig wirkt. Doch die Affäre mit ihrem ehemaligen Schauspielkollegen Fontan erfährt nach einem heftigen Streit eine bemerkenswerte Wendung: im Affekt ohrfeigt er sie. Am folgenden Morgen überlegt sie ihn zu erwürgen, als sie plötzlich einen Reiz in der gegen sie gerichteten Gewalt findet: *„Elle l’aimait trop; de lui, c’était encore bon, d’être giflée.“<sup>71</sup>* Immer wieder erzählt sie ihrer Freundin und späteren Geliebten Satin von den Schlägen und durchlebt sie dadurch erneut; immer mehr genießt sie die gröber und häufiger werdenden Züchtigungen, die in Fußtritte und Faustschläge münden: *„D’un bout de la semaine à l’autre, il y avait un bruit de gifles, un vrai tictac d’horloge, qui semblait régler leur existence.“<sup>72</sup>* Zola überträgt die scheinbare Widersprüchlichkeit von körperlicher Gewalt und Liebe selbst auf Nanas Leib: wenn sich ihr Körper eigentlich verunstaltet und geschunden darbieten müsste, konstatiert das erzählende Ich:

*„Nana, à force d’être battue, prenait une souplesse de linge fin; et ça la rendait délicate de peau, rose et blanche de teint, si douce au toucher, si claire à l’œil, qu’elle avait encore embelli.“<sup>73</sup>*

In Pierre Louÿs’ amour fou *La femme et le Pantin* stehen sich Schmerz und Liebe in einem noch kausaleren Verhältnis gegenüber. Die Erzählung von 1898 zeigt in der Figur Concita Perez neben Zolas *Nana* auch deutliche Inspiration durch Oscar Wildes *Salomé* auf, die erst sieben Jahre davor veröffentlicht worden war und einen Archetyp der Femme fatale etablierte.<sup>74</sup> Louÿs’ Protagonist Mateo Diaz schildert dem Franzosen André Stévenol seine

<sup>70</sup> GUYAU 1884, S. 150f.

<sup>71</sup> ZOLA 1882, S. 271.

<sup>72</sup> Ibid., S. 286f.

<sup>73</sup> Ibid., S. 287.

<sup>74</sup> Wildes *Salomé* soll hier nicht ausführlich besprochen werden, obwohl die französische Originalausgabe sehr stark rezipiert worden ist. Wilde macht aus dem biblischen Martyrium des Heiligen Johannes des Täufers

Erfahrungen mit der Andalusierin Concita, in welche sich André eingangs auf dem Karneval in Sevilla verliebt. Schon in dieser Anfangsszene wird mit sexuellen Metaphern gespielt, wie der symbolische Riss von Concitas Fächer durch ein Ei von André verdeutlicht. Wie im weiteren Verlauf der Handlung deutlich wird, wird hier auf eine Entjungferung rekurriert, beteuert die Femme fatale Mateo gegenüber doch über das ganze Buch hinweg ihre Jungfräulichkeit, deren faktische Unmöglichkeit er bisweilen mit eigenen Augen mit ansehen muss. Mateo schildert dem Franzosen sein Martyriums-ähnliches, nicht enden wollendes Werben um Concita, womit das eigentliche Narrativ einsetzt. Immer wieder versichert sie ihm, dass sie sich für ihn aufspare und nur ihm gehöre, während sie anschließend wahlweise spurlos verschwindet oder sich mit anderen Männern sehen lässt, für die sie mitunter auch nackt zu tanzen pflegt. Analog dazu wechselt sich Mateos tiefes Begehren mit grenzenloser Wut ab, bis nicht mehr klar ist, ob die Rolle des Leidenden nicht gerade einen masochistischen Reiz für ihn ausmacht: „*Je n'avais que trois partis à prendre: la quitter, la forcer, ou la tuer. Je pris le quatrième, qui était de la subir.*“<sup>75</sup> Nachdem sie ihn damit konfrontiert, dass er sie nicht liebe, lässt sie sich von ihm, gewissermaßen als Liebesbeweis ein Haus kaufen. Als die Erniedrigungen danach erneut kein Ende nehmen, eilt er zu ihr und schlägt in wilder Raserei auf sie ein. Einigermaßen überraschend erblickt er daraufhin ‚Bewunderung‘ in ihren Augen, während sie stammelt: „*Oh! Mateo! Comme tu m'aimes!*“<sup>76</sup> In der Folge leben sie in einer Beziehung, die durch Sadismus und Masochismus gekennzeichnet ist: sie schlägt etwa selbst eine Obdachlose bei einem Spaziergang, wiewohl sie andererseits immer wieder provoziert, von Mateo geschlagen zu werden. Wie in Zolas *Nana* spielt hier die Körperlichkeit der Gewalt eine tragende Rolle: „*Quand je sens ta force, je t'aime [...] tu ne peux pas savoir comme je suis heureuse de pleurer à cause de toi*“<sup>77</sup>. Mateo kommt unterdessen zu dem Schluss, dass ihre gesamte Existenz darin bestünde, Leid zu säen und diesem beim Gedeihen zuzusehen – das Motto der Femme fatale per se.<sup>78</sup>

Für den körperlichen Schmerz in und als Liebe ist die Femme fatale bei Zola wie bei Louÿs wesentliches Element. Beide Werke haben gezeigt, dass Sadismus und Masochismus in der Femme fatale inkarniert sind: *Nana* stürzt die Männer ins Leid und erregt sich an ihrem

---

einen Lustmord der Tochter der Herodias, Salomé. Diese begehrt den Heiligen, der sie gerade deswegen ignoriert. In einem Anfall von Lust und Wut wünscht sie sich von Herodes, der bereit ist ihr jeden Wunsch zu erfüllen, das Haupt des Johannes auf einer Silberschale. Der Einakter endet nach dem Tod Johannes' und der Erfüllung des lustvollen Verlangens der Salomé, dessen Mund zu küssen, mit ihrem Tod durch die Soldaten des Herodes. Vgl. WILDE 1907.

<sup>75</sup> LOUÏS 1911, S. 166.

<sup>76</sup> Ibid., S. 224.

<sup>77</sup> Ibid., S. 232.

<sup>78</sup> „*[S]emer la souffrance et la regarder croître*“ (ibid. S. 235).

eigenen; Concita erkennt in den Hieben die Liebe Mateos und lässt ihn im Gegenzug über die ganze Erzählung hinweg in gleichem Maße leiden. Sadismus und Masochismus erscheinen beide reziprok. Im Folgenden soll eine kurze Revision des Konzepts der *Femme fatale* Klarheit darüber verschaffen, inwiefern die beiden Frauenfiguren diesem entsprechen.

### Die Geburt des Sadismus aus der masochistischen Phantasie

Die *Femme fatale* ist ein Stereotyp der *décadence* und des Symbolismus. Sie ist das fleischgewordene Produkt männlich-sexuellen Begehrens, unvermeidlicher Untergang des Mannes und unwiderstehlich. Wer ihr verfällt, wird nur Schmerz finden. Gustave Moreau etablierte analog etwa einen neuen Darstellungstypus der Helena von Troja.<sup>79</sup> War die Entführte traditionell als Geschenk von Venus an Paris eher Opfer der Umstände, so zeigt sie der französische Symbolist vielmehr als eigentliche Ursache des Trojanischen Kriegs. Ihre mitunter unverhohlene Nacktheit suggeriert, dass sie Paris mit ihren sexuellen Reizen verführt und Troja dem Untergang geweiht habe. Sowohl Nana als auch Concita sind in diesem Sinne durchaus auch als fatal zu bezeichnen. Das Bild der verhängnisvollen Frau wird als Folge einer Schopenhauerscher Aversion gegen alles Weibliche und einer darwinistischen Diskreditierung der Frau aufgrund ihrer physischen Unterlegenheit verstanden.<sup>80</sup> Als Erzeugnis patriarchaler Überlegenheitskonzepte, entwickelte die feministische Geisteswissenschaft dann die Vorstellung der Frau als negative Projektionsfläche in Figur der *Femme fatale*, die bis heute ihre Gültigkeit besitzt.<sup>81</sup> Die männlichen Ängste um Potenz und Produktivität würden dabei auf die Frau übertragen, die, auf ihre sexuelle Funktion reduziert, nur mehr „*Trieb-Maschine*“<sup>82</sup> bleibt. Als Verkörperung der eigenen Ängste wird sie zum Feindbild des Mannes. Die *Femme fatale* ist folglich auch als Produkt eines nach außen gerichteten Selbsthasses zu sehen.

Das Pendant der *Femme fatale* stellt die *Femme fragile* dar, deren facettenreiche Darstellungsmodi Bram Dijkstra in *Idols of perversity* gezeigt hat.<sup>83</sup> Dabei handelt es sich etwa um schlafende, laszive Nymphen oder aber auch klassische Ikonographien, wie den Raub der Sabinerinnen. Die *Femme fragile* ist sich ihrer Wirkung nicht bewusst und in eine

<sup>79</sup> Vgl. für die Frauenbilder Moreaus und insbesondere Helena KÖRNER 1993.

<sup>80</sup> Vgl. EBRECHT 1993, S. 218; ESCHENBURG 1995. Siehe zur Abkehr von der Frau sinnfällig Otto Weinigers *Geschlecht und Charakter* von 1903. Dort meint der Autor in allen Menschen weibliche und jüdische Anteile zu erkennen, die er für allerlei menschliche Verfehlungen verantwortlich zeichnet. Der Weg zu einer besseren Gesellschaft führe über die Tilgung allem Jüdischen und allem Weiblichen, so seine These. Vgl. WEINIGER 1903.

<sup>81</sup> Vgl. etwa EBRECHT 1993, STEIN 1985, GRAUBY 2001.

<sup>82</sup> EBRECHT 1993, S. 218.

<sup>83</sup> Vgl. DIJKSTRA 1986.

Aura der Unschuld gehüllt. Dies veranschaulichen die Gedanken des Malers Claude Lantier in Zolas Künstlerroman *L'Œuvre*, als dieser die nackte Christine Hallegrain in seinem Bett beobachtet. Er hatte dem jungen Mädchen am Vorabend Obdach gewährt, als er sie verloren in den Straßen von Paris kennenlernte. Sie scheint ihm das perfekte Modell für eine Figur in seinem aktuellen Gemälde, an der er seit einiger Zeit tüfelt. Im Schlaf hatte sie sich unbewusst selbst entblößt und so beginnt der Künstler ihren unwiderstehlichen Körper rasch auf einem Block zu skizzieren.

*„C'était comme un coup de passion, la puberté grondante et qui s'ignorait, dans ces traits noyés, d'une délicatesse enfantine.“*<sup>84</sup>

Ihre kindliche Unschuld steht in Spannung zur sexuellen Erregung, die ihr Äußeres provoziert. Von der Femme fragile geht keine Gefahr aus, sie ist devot und trägt masochistische Züge. Vor dem Hintergrund vorwiegend männlicher Autorenschaft sieht Dijkstra in der Femme fragile die Verbildlichung maskuliner Possessions- und Vergewaltigungsphantasien:

*„[I]n the midst of an intense spasm of uncontrollable desire [...] succeeded in breaking their own backs [...]. The sprawling nymphs' helpless postures, joined with their obvious ecstasy, thus suggested quite deliberately to the viewer that these woman were [...], asking to be raped.“*<sup>85</sup>

Pierre Louÿs' Concita trägt also deutlich Züge der Femme fragile, da sie – ganz Kind – noch bei ihrer Mutter wohnt und nach Prügeln als Beweis für Mateos Liebe verlangt. Gleichzeitig durchbricht Louÿs diese Unschuld, wenn im seriellen Wechsel von dedizierter Enthaltung für Mateo und sadistischen Erniedrigungen nicht mehr klar ist, ob sie nun unschuldig ist oder nicht. Selbiges gilt für Nana, in der Aspekte der sadistischen Femme fatale mit Aspekten der masochistischen Femme fragile zusammenfallen. Die Grenzen beider Typen scheinen gegen die Jahrhundertwende aufzuweichen, ja miteinander zu verschmelzen. Für die männlichen Gegenstücke haben sich keine Bezeichnungen herausgebildet, doch ist meines Erachtens auch hier keine konsequente Trennung sadistischer und masochistischer Charaktere festzustellen. Schon Baudelaires Selbsthenker ist Täter und Opfer zu gleichen Teilen, er will quälen und gequält werden; der Schmerz seines Opfers bereitet ihm gewissermaßen Schmerzen, die ihm Lust bereiten. Auch bei Mateo ist irgendwann nicht mehr klar, ob er sich nicht aus Masochismus der Marter des Werbens um Concita aussetzt. Sie treibt ihn nicht allein in den Untergang, sondern er

<sup>84</sup> ZOLA 1886, S. 14.

<sup>85</sup> DIJKSTRA 1986, S. 105.

vernichtet sich selbst durch sie.<sup>86</sup> Krafft-Ebing konstatiert in seinem Buch, dass das gemeinsame Auftreten von Sadismus und Masochismus einer etwaigen „*Erklärung einige Schwierigkeit*“<sup>87</sup> böte. Der Delinquent Herr X., aus Krafft-Ebings ‚Beobachtung 89‘, wird über Seiten hinweg zitiert. Er erklärt, dass bei ihm beide Phänomene gemeinsam auftreten würden und er sich nicht vorstellen könne, dass es sie überhaupt isoliert voneinander geben könne. Masochismus, so Herr X., sei „*nur ein spezifischer Fall von Sadismus*“<sup>88</sup>. Als wesentlichen Grund führt er auf, dass er sich stets „*mit jemand anderem quälen fühle*“<sup>89</sup>. Er würde den Schmerz der Knaben selbst mitleiden, deren Folter er in seiner Phantasie beiwohne. Also hält er, andersherum als er geschrieben hatte, Sadismus für einen Masochismus, da er sich ja dann am selbst empfundenen Schmerz erregt. Dieses Zusammendenken von Sadismus und Masochismus macht die beschriebene Union von *Femme fatale* und *Femme fragile* plausibel, würde es sich doch gemäß Herrn X. bei beiden um die Erfüllung masochistischer Verlangens des Mannes handeln. Auf diese Weise hat nicht nur der Patient Krafft-Ebings die vermeintlich antipodischen Phänomene verstanden, sondern auch der französische Philosoph Gilles Deleuze. Das Schlüsselwerk masochistischer Literatur *Venus im Pelz* von 1870, stammt von Leopold Ritter von Sacher-Masoch und erzählt die Geschichte Severin von Kusiemskis, der sich in masochistischer Lust der despotischen Wanda von Dunajew unterwirft. Deleuze hat sich in *Présentation de Sacher-Masoch* mit diesem Buch intensiv beschäftigt und dabei eine psychoanalytische Deutung des Sadismus unternommen, um ihn abschließend zu einem Masochismus zu erklären:

*„Le sadique a un surmoi si fort qu’il s’est identifié avec lui : il est son propre surmoi, et ne trouve plus de moi qu’à l’extérieur. Ce qui moralise ordinairement le surmoi, c’est l’intériorité et la complémentarité d’un moi sur lequel il exerce sa rigueur, c’est aussi bien la composante maternelle, gardienne de cette complémentarité. Mais lorsque le surmoi se déchaîne, lorsqu’il expulse le moi, et avec lui l’image maternelle, alors sa foncière immoralité se manifeste dans ce qu’on appelle sadisme. Le sadisme n’a pas d’autres victimes que la mère et le moi. Il n’a d’autre moi qu’à l’extérieur: tel est le sens fondamental de l’apathie sadique. Il n’a pas d’autre moi que celui de ses victimes“*<sup>90</sup>

Unter Bezugnahme auf Freud verlagert Deleuze das sadistische Ich auf das Opfer und macht den sadistischen Akt zur Grausamkeit gegen den Sadisten selbst – den Sadismus

<sup>86</sup> Vgl. dazu WIEGAND 1967, S. 119.

<sup>87</sup> KRAFFT-EBING 1997, S. 165.

<sup>88</sup> Ibid., S. 167.

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> DELEUZE 1967, S. 122f.



zum Masochismus. Der Andere ist kein anderer, sondern er selbst. Wenn auch die freudianische Erklärung mit Vorsicht zu genießen ist, so deckt sich die Vorstellung doch trefflich mit derjenigen aus der *Psychopathia sexualis*. Denn auch dort beruht der masochistische Charakter des Sadismus' auf der Annahme, dass Opfer und Täter verbunden sind. Theodor Reiks Vorstellung einer „Geburt des Masochismus aus dem Geiste der sadistischen Phantasie“<sup>91</sup> müsste folglich umgedreht werden. Soll die Anspielung auf Nietzsches Frühwerk erhalten bleiben, müsste es heißen:<sup>92</sup> Die Geburt des Sadismus aus dem Geiste der masochistischen Phantasie. Vor dem Hintergrund dieser Kongruenz vermag es nicht zu überraschen, dass Sadismus und Masochismus in der Kunst des späteren 19. Jahrhunderts zunehmend konvergieren. Beispiele waren dafür in der bildenden Kunst eines Félicien Rops zu sehen, in Gedichten von Baudelaire, und in der Literatur von Ducasse, Louÿs und Zola.

Es ist nicht meine Absicht, die polaren Begriffe ‚Sadismus‘ und ‚Masochismus‘ für obsolet zu erklären, dafür ist Deleuzes psychoanalytische Erklärung nicht überzeugend genug und die Beispiele im Fin de Siècle zu vielfach, in denen eines der beiden Phänomene jedenfalls stärker hervortritt als das andere. Beispielweise bei der Femme fatale und der Femme fragile. Vielmehr hoffe ich, deutlich gemacht zu haben, dass die allgegenwärtige Veranschaulichung und teilweise gegenseitige Überlagerung von Sadismus und Masochismus lediglich Spielarten einer universelleren Erscheinung darstellen, die von mir bislang unpräzise als ‚Lust am Schmerz‘ bezeichnet worden ist. Die angesprochene Identität der Phänomene legt einen zusammenfassenden Begriff nahe. Da Krafft-Ebing in den Überbegriff ‚Parästhesie‘ jedoch auch Fetischismus und Homosexualität integriert, ist dieser nicht dienlich. Der heute gebräuchliche Begriff ‚Sadomasochismus‘ verweist dagegen zu stark auf ein zusammengesetztes Phänomen, was ich für irreführend halte. Der zugrundeliegende Befund stellt sich doch vielmehr als ein einzelnes Phänomen dar. Darüber hinaus würde ‚Sadomasochismus‘ das einzelne Auftreten von Sadismus und Masochismus begrifflich ausschließen. Ich möchte im Folgenden auf einen heute nicht mehr verwendeten Begriff des späten 19. Jahrhunderts zurückgreifen, nämlich den der ‚Algolagnie‘, also der terminologischen Verbindung der griechischen Vokabeln für Schmerz und Wollust.<sup>93</sup> Albert von Schrenck-Notzing hat diesen Begriff 1892 in seinem Aufsatz zur Suggestionstherapie erstmals benutzt und dabei zwischen aktiver und passiver Algolagnie

---

<sup>91</sup> REIK 1983, S. 219.

<sup>92</sup> Reiks Phrase rekurriert auf den Titel von Nietzsches Jugendwerk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.

<sup>93</sup> Algos (ἄλγος) und Iagneia (λαγνεία).



unterschieden, womit er wiederum Sadismus und Masochismus beschrieben hat.<sup>94</sup> Sein Algolagnie-Begriff beschränkt sich jedoch nur auf diejenigen Phänomene, bei denen man selbst aktiv teilnimmt und lässt so die passiv-visuellen oder imaginativen Stimulationen wie sie Krafft-Ebing miteinbezieht, außen vor. Ich möchte diese entgegen des heute verwaisten Begriffs wieder inkludieren. Der entscheidende Vorteil liegt daran, dass sich unter ‚Algolagnie‘ Sadismus, Masochismus und Sadomasochismus subsummieren lassen und somit der eigentlich dialektische Charakter der beiden isolierten Phänomene terminologisch miteingeschlossen wird. Unter ‚Algolagnie‘ verstehe ich also die Vorstellung eines Zusammenhangs zwischen Lust und Schmerz, die im Fin de Siècle topische Ausmaße angenommen und sich in der Kunst jener Zeit vielgestaltig offenbart hat. Wie im nächsten Kapitel gezeigt werden soll, hat sich die Algolagnie in Abhängigkeit von einem neu konnotierten Schmerz begriff des 19. Jahrhunderts entwickelt.

---

<sup>94</sup> Vgl. SCHRENCK-NOTZING 1892. Grund dafür, dass er bereits benannte Störungen beschreibt, könnte eine Unkenntnis der *Psychopathia sexualis* darstellen, welche allerdings bezweifelt werden kann. Wahrscheinlicher ist, dass die Begriffe von Krafft-Ebing sechs Jahre nach dem Erscheinen seines Werkes noch nicht etabliert waren und Schrenck-Notzing seinerseits versuchte eine andere Terminologie durchzusetzen.

# Schmerz

---

## Dalila und Simson

Hatten einige Symbolisten wie Gustave Moreau noch einen gewissermaßen transzendenten Schmerz zum Thema, der der leidenden *personnage* auf einem geistigen Level einbeschrieben wurde, so ist bei Rops nicht nur der sexuelle Gehalt, sondern auch der Schmerz ungleich physischer im Bild.<sup>95</sup> In seinem Kalvarienberg ist die Schmerzquelle unmittelbar abgebildet, der Schmerz wird nicht angedeutet, sondern gezeigt, er ist nicht Mittel des Sujets, sondern selbst Sujet. In ähnlich frappierender Manier arbeitete der in Nizza geborene Künstler Gustav Adolf Mossa, der zugegebenermaßen abseits eines traditionellen Kunstkanons liegt. Mossa ist mit Rops jedoch nicht nur in dieser Beziehung verbunden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts beginnt der junge Künstler sein später so bezeichnetes ‚œuvre symboliste‘. Diese Periode wird abrupt mit seiner Rückkehr aus dem Ersten Weltkrieg enden. Zwischen 1904 und 1908 schafft er in geradezu manischem Eifer Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, musikalische Kompositionen, Gedichte, kleinere Theaterstücke und vieles mehr. Die entstanden Bilder stellte er jedoch nur selten bis gar nicht aus. Er lebte auch später von seinen selbstentworfenen Karnevalswägen für den berühmten Umzug in Nizza und ab 1927 als Konservator des dortigen Musée des Beaux-Arts<sup>96</sup>. Seiner Exfrau ist die posthume Veröffentlichung seiner Werke in den Siebzigerjahren zu verdanken. Das symbolistische *œuvre* ist in seiner expliziten Darstellung von Schmerz und Sexualität dem von Rops vergleichbar, wenn auch bislang nicht klar ist, inwieweit Mossa mit dem Schaffen des Belgiers vertraut war. Gesichert ist Mossas selbst für einen Symbolisten bemerkenswerte Nähe zur Literatur, was nicht zuletzt für die eigene schriftstellerische Tätigkeit verantwortlich ist. Neben Flaubert, Mallarmé, Huysmans und Rollinat, übte Baudelaire großen Einfluss auf ihn und sein Schaffen aus.<sup>97</sup> Anne-Marie Clais und Sylvie Lafon haben in ihrem Aufsatz zu seinen literarischen Einflüssen, den narrativen Aspekt seiner Werke betont und dafür plädiert, von ‚literarischer‘ Malerei zu sprechen.<sup>98</sup> In seiner künstlerisch produktivsten Phase um 1905 entstand das Werk *Dalila s’amuse* (Abb. 3), das eine Adaption des biblischen Sujets zeigt. In einer Mischtechnik von Tinte, Bleistift und Aquarell zeigt Mossa eine Szene der Geschichte des Richters Simson

---

<sup>95</sup> Vgl. KÖRNER 1993 und FELDHAUS/GROSSE-BROCKHOFF 1985.

<sup>96</sup> Dem heutigen Musée Jules-Chéret.

<sup>97</sup> Vgl. zu seinen Einflüssen SOUBIRAN 1978, ders. 1985, CLAIS/LAFON 1992 sowie FORNERIS 1992. Mossas Gedichte erinnern in ihrem Vokabular stark an Baudelaire und Rollinat. Bildtitel wie *Une charogne*, *Spléen*, *L’invitation au voyage* sind darüber hinaus direkte Entlehnungen aus den *Fleurs du mal*.

<sup>98</sup> Vgl. CLAIS/LAFON 1992.

und Dalila (Ri 14-16). Die Philisterin Dalila wird von ihren Stammesfürsten bestochen, ihnen die Schwachstelle ihres bislang unbesiegteten Geliebten, Simson, zu verraten. Dalila willigt ein und fragt Simson nach seiner Achillesverse. Erst nach drei falschen Aussagen und ebenfalls drei gescheiterten Attentaten der Philister, verrät er ihr den Ursprung seiner Macht, nämlich seine Haare; ohne sie sei er machtlos. Im Schlaf lässt ihn Dalila durch eine weitere Gruppe Philister kahlscheren und blenden. Anschließend muss er als Sklave Korn mahlen. Als seine Haare wieder gewachsen sind und sich eine große Schar von Philistern an seinem Leid belustigen will, reißt er zwei Säulen eines Hauses ein, das seine Spötter unter sich begräbt. In Mossas Darstellung sitzt Dalila im Bildvordergrund auf einer weißen Bank, mit einem Hund auf dem Schoß. In legerer Pose blickt sie über ihre rechte Schulter auf den geschundenen Simson in Ketten. Dieser bewegt blutüberströmt eine riesige Konstruktion aus Holz und Metall, auf der bereits drei Geier seines Zusammenbruchs harren. Den Hintergrund bildet eine Mauer, über die sich karikierte Philister beugen und Steine auf ihn werfen. Die Spannung des Bildes entsteht durch die Gegenüberstellung von Simson und Dalila. Die opulent in Rot und Weiß geschmückte Femme fatale ist mit Teeservice und Sonnenschirm eher für ein Picknick ausgerüstet, denn für die Szenerie, die sich ihr bietet. In seiner Nacktheit und seinem körperlichen Leiden steht ihr Simson gegenüber. Im Gegensatz zur biblischen Erzählung ist er nach wie vor kahlköpfig und damit in seiner Folter gefangen, die Rache wird Mossas Simson verwehrt bleiben. Die Endlosigkeit seiner Marter unterstreichen die eigenen Fußabdrücke vor seinen Füßen: hier ist er schon einmal gewesen; hier wird er wieder vorbeikommen. Dieses repetitive Moment des Leidens an der Femme fatale ist uns schon bei Mateo und Concita in *La femme et le pantin* begegnet.<sup>99</sup> Von besonderer Bedeutung für die Veranschaulichung des Schmerzes selbst ist, neben seinem blutigen Leib, die Maschine, die er bedient. Diese produziert bei Mossa kein gemahltes Korn, sondern literweise Blut, das am linken Bildrand aus einem Rohr in ein Steinbecken fließt. Ihr langer Holzarm, der über ein Zahnrad die Bewegung Simsons auf den Mühlstein überträgt, ist durch ein Konstrukt aus metallenen Stacheln mit dem Gefangenen verbunden. Die langen, bereits blutigen Dornen ragen in Richtung von Simsons Rücken, der durch Seile an den Apparat gefesselt ist; wird er langsamer, bohren sie sich erneut in sein Fleisch. Die leiblich erfahrenen Schmerzen betont auch der Text, den Mossa dem Werk bei seiner einzigen Ausstellung zu Lebzeiten 1906 beigelegt hat. Er bettet die gezeigte Szene in eine umfangreichere Folter des Simson ein, die mit den Attacken riesiger Schweine einsetzt. Die Eber vermengen sich durch ihre große Zahl zu

<sup>99</sup> Soubiran nennt auch die Folter des Mathô in Flauberts *Salammbô* als Inspiration für Mossas *Dalila s'amuse*. Vgl. SOUBIRAN 2010, S. 148.

einer mächtigen Fleischmasse, die in Wellen gegen den einstigen Richter kracht. Die Auswirkungen ihrer schmerzvollen Angriffe werden im Körper Simsons manifest: „*et puis, à genou, le torse incurvé, le cou tendu violemment, il fouaille à pleine bouche, et dispute âprement aux porcs d'ignobles débris*“<sup>100</sup>. Anschließend greift Mossa das Bild des Hauses auf, das Simson in der Bibel zum Einsturz bringt. Hier ist es allerdings die tempête der Schweine, dem die Statik des Stalles unterliegt. Die folgenden Schilderungen sind nicht weniger phantasievoll: zwei Männer in schwarzen Kutten treten auf Simson zu, in deren Gesicht sich Haut und Fleisch zusehends auflösen.<sup>101</sup> In der Folge setzen ihm animierte Pflanzen und eine riesige, dreiäugige Schlange zu, durch deren Erscheinung die Szene sexuell aufgeladen wird: „*Le Malheureux éprouve une volupté indéfinie, extasie*“<sup>102</sup>. Wieder findet der Protagonist gerade im Schmerz zu sexueller Erregung. Die Körper der Kuttenträger durchlaufen anschließend eine weitere Verwandlung und transformieren sich zu anthropomorphen Kerzen: „*Les deux cadavres aux cagoules noires sont venus eux aussi [zu Simson und Delila, die ihn in ihrem Bann hat]. [...] une flamme s'allume et voltige au-dessus d'eux, ils sont maintenant deux cierges monstrueux, pleurant de longues larmes de cire fondue*“<sup>103</sup>. Die Beschreibung der Stacheln in Simsons Rücken betont, dem Bild entsprechend, gerade durch Hervorhebung ihrer Schärfe und des Eindringens in das Fleisch, die somatische Dimension des Schmerzes.<sup>104</sup> In der Schlusszenerie, die nun zeitlich nach dem Bild verortet ist, wird die inhaltliche Nähe zu *Nana* und *La femme et le patin* einmal mehr deutlich: Nach der mehrseitigen Schmerztirade tritt der geschundene Simson vor seine Maitresse und spricht unter „*larmes de sang*“: „*Dalila! Dalila! Mienne, je t'aime!*“<sup>105</sup> Schmerz, Lust und Liebe gehen hier erneut eine Symbiose ein. Ich möchte das Augenmerk auf die explizit körperliche Darstellung von Schmerz, in ihrer vorliegenden Drastik richten. Bereits bei Rops ist die Strangulation unmittelbar abgebildet und die physischen Folgen im nach hinten gebeugten Körper dargestellt. Mossa wird hier noch martialischer und überschreitet die gedachte Grenze von innen und außen des Leibes, indem sich seine scharfen Eisenhaken in Simsons Fleisch graben. Die Vorstellung allein ist schon schmerzhaft; umso schlimmer ist es, die Szene auch noch sehen zu müssen. Der Schmerz steht in den künstlerischen Artikulationen der Alagnolagnie im Fokus. Wie ich im

<sup>100</sup> MOSSA 1978, s. p.

<sup>101</sup> Vgl. *ibid.*: „*Les deux hommes noirs s'avancent, roides, sans se détourner, leurs chairs se décomposent verdâtres sur leurs visages exsangues... corrodées par un fluide bizarre, et le squelette de leur face se dégage, affreux*“.

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> Vgl. *ibid.*: „*Samson, le juge est fixé au collier hérissé de crocs aigus qui entrent inexorables dans sa chair*“.

<sup>105</sup> *Ibid.*

Folgenden zeigen möchte, ist diese Tatsache nicht nur darauf zurückzuführen, dass mit größeren Schmerz auch mehr Lust assoziiert werden kann, sondern auch auf ein neues Schmerzverständnis im späteren 19. Jahrhundert.

## Weltschmerz – Schmerzwelt

„*Der Schmerz ist das Auge des Geistes.*“<sup>106</sup>

- Helmuth Plessner

Der Philosoph und Anthropologe Helmuth Plessner hat sich bereits früh mit der Abhängigkeit der Welt, wie wir sie wahrnehmen, von unseren physischen Voraussetzungen befasst. In seinem Spätwerk in den frühen Achtzigerjahren interessieren ihn Wahrnehmungsmechanismen des Menschen, bei denen der Schmerz eine tragende Rolle spielt. Anschaulich postuliert er, dass Schmerz das Auge des Geistes sei.<sup>107</sup> Nach Plessner sammeln wir im Leben Schmerzerfahrungen verschiedenster Art, über die wir unsere persönlich-subjektive Welt kodieren. Schmerz, so könnte man das Zitat deuten, ist nicht nur etwas, sondern alles, was wir wahrnehmen. Analog zur visuellen Konstruktion unserer Welt über Protonen, die auf unsere Netzhaut treffen, bilden wir uns Existenzindrücke über Schmerzerfahrungen. Kognition ist die Rezeption von Schmerzen. Diese Vorstellung ist von der Physiologie des 19. Jahrhunderts geprägt und weist dort auch künstlerische Derivate auf. Im Gedicht *Les chercheuses de poux* des symbolistischen Poeten Arthur Rimbaud wird der Übergang vom Kind zum Erwachsenen entsprechend durch Schmerz und Trauer markiert, die darüber hinaus in einer intensiven sexuellen Erfahrung ihren Anfang nehmen:

„*L'enfant se sent, selon la lenteur des caresses, / Soudre et mourir sans cesse un désir de pleurer*“<sup>108</sup>.

Die bestimmenden Lebenserfahrungen sind schmerzhaft. Noch deutlicher wird die didaktische Funktion des Schmerzes in der Poesie von Alfred Musset, der da erklärt:

„*L'homme est un apprenti, la douleur est son maître/ Et nul ne se connaît tant qu'il n'a pas souffert.*“<sup>109</sup>

Man weiß also nur so viel, wie man erlitten hat. Auch Jean Guyau schrieb dem Schmerz, in seiner Abhandlung zu Problemen der zeitgenössischen Ästhetik eine epistemologische

<sup>106</sup> PLESSNER 1982, S. 172.

<sup>107</sup> Vgl. *ibid.*

<sup>108</sup> RIMBAUD 1888, S. 27.

<sup>109</sup> MUSSET 1887, S. 126.

Funktion zu: „*aimer, c'est souffrir; mais souffrir, c'est savoir.*“<sup>110</sup> Leiden ist wissen; was wir erleiden, wissen wir. Friedrich Nietzsche hat diesen Aspekt der Wissensproduktion durch Schmerz in philosophischen Beton gegossen. Er entwickelte das Elementarverhältnis von Schmerz und Welterkennen aus dem Pessimismus seines Lehrers Arthur Schopenhauer. Wie ein ums andere Mal herausgestellt wurde, fußt die schopenhauersche Philosophie auf der Annahme überwiegend negativer Gefühle als zentralem Welterleben.<sup>111</sup> Gleichzeitig sieht er im Schmerz auch einen wesentlichen Bestandteil einer lebenswerten Existenz.<sup>112</sup> Es oblag Nietzsche, in seinem Traktat über Lust und Unlust den Schmerz in die Wahrnehmungstheorie zu implementieren:

*„Il y a même des cas où une espèce de plaisir est conditionnée par une certaine succession rythmique de petites crispations de déplaisir: par là on atteint une croissance très rapide du sentiment de puissance, du sentiment de plaisir. Cela est, par exemple, le cas dans l'excitation, aussi dans l'excitation sexuelle pendant l'acte de coït: nous voyons le déplaisir agir ainsi comme ingrédient du plaisir. Une petite entrave apparaît qui est surmontée, mais immédiatement suivie d'une autre petite entrave, surmontée elle aussi - ce jeu de résistance et de victoires stimule le plus ce sentiment général de puissance, superflu et en excédent, qui fait précisément l'essence du plaisir. Le contraire, une augmentation des sensations de douleur, par un enchaînement de petites crispations de plaisir, fait défaut: car le plaisir et la douleur ne sont pas des contraires. - La douleur est un phénomène intellectuel, où se manifeste catégoriquement un jugement, - le jugement ‚nuisible‘, où l'expérience s'est longtemps accumulée. En soi il n'y a point de douleur. Ce n'est pas la blessure qui fait mal; c'est la notion, acquise par l'expérience, des suites néfastes qu'une blessure peut avoir pour l'ensemble de l'organisme, c'est cette notion qui parle dans l'ébranlement profond appelé déplaisir.“*<sup>113</sup>

Schmerz kann dabei nicht nur Lust hervorrufen, was im Kontext der Allogagnie von Bedeutung ist. Körperliches Leid aktiviert eine Summe von Schmerzerfahrungen, die im Leben gesammelt worden sind. Und die dabei erinnerten Schmerzen sind es für Nietzsche, die die physische Erschütterung des Körpers im Schmerz ausmachen. Die Intellektualität des Schmerzes bezieht sich dabei auf diesen Rückgriff, auf das eigene Schmerz-Reservoir, nicht auf seine physiologische Natur. In *Les chants de Maldoror* produziert Schmerz entsprechend Wissen und Erfahrung.<sup>114</sup> Das wissenschaftliche Instrumentarium hierfür sind Messer, Schwerter, Dolche, Zähne und Nägel. Die gebetsmühlenartige Verletzung des

<sup>110</sup> GUYAU 1884, S. 153.

<sup>111</sup> Vgl. etwa BIRNBACHER/HALLICH 2008, S. 492.

<sup>112</sup> Vgl. SCHOPENHAUER 1988, S. 360.

<sup>113</sup> NIETZSCHE 1903, S. 87f.

<sup>114</sup> Meyer hat sich diesem Motiv ausführlich gewidmet, vgl. MEYER 2011, S. 289-297.

schönen Leibes dekonstruiert das klassizistische Ideal und offenbart das Unsichtbare, nämlich das Innere des Körpers. Was dabei zum Vorschein kommt, ist stets ernüchternd. Im Fall des von Maldoror ausgeweideten Mädchens, bleibt von der göttlichen Schöpfung nur mehr ein „*poulet vidé*“<sup>115</sup> übrig. Überraschenderweise hatte Moreau gerade im Schmerz die Gotterkenntnis gesehen:

*„Dieu s’est seulement fait bien connaître à nous par les misères de la vie, la maladie et la mort; sans cela on ne l’eût jamais connu. Sans la douleur, les tristesses de l’âme, Dieu resterait ignoré; on n’eût même pas soupçonné ni deviné son existence et l’humanité se serait adorée elle-même dans ses bassesses, dans ses crimes et dans sa fange.“*<sup>116</sup>

Bei weiterem Überlegen löst sich der vermeintliche Widerspruch jedoch auf: Meint man, in seiner subjektiven Weltwahrnehmung einen transzendenten Gott wahrzunehmen, muss dieser Gott in Konsequenz ebenfalls aus dem Schmerz hervorgegangen sein. Die persönlichen Wirklichkeiten können sich durchaus unterscheiden, trifft die Vorstellung eines produktiven Schmerzes doch nur über die ursächlichen Impulse eine Aussage, nicht aber über das, was konkret wahrgenommen werden kann und was nicht. In seinem Vorwort zur zweiten Ausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* von 1887 spitzt Nietzsche die Produktivität des Schmerzes weiter zu:

*„[Il] faut sans cesse que nous enfantions nos pensées dans la douleur et que, maternellement, nous leur donnions ce que nous avons en nous de sang, de cœur, d’ardeur, de joie, de passion, de tourment, de conscience, de fatalité.“*<sup>117</sup>

Diese Feststellung hat zur Folge, dass man aus seinem Schmerz heraus kreativ ist und hierin liegt wiederum der Wert des Schmerzes für die Kunst: sie entsteht aus ihm. Das Blut des Künstlers gerinnt gewissermaßen zu seinem Werk. Dieses Diktum ist konstitutiv für das späte 19. und frühe 20. Jahrhundert. Gleichsam drückt sich eine schmerzgeborene Kunstgenese in einer parallel aufkommenden Verklärung von Schmerz zum künstlerischen Ausdrucksmittel aus. Kunst entsteht aus Schmerz, also wohnt Schmerz ein künstlerisches Potential inne, das auszuschöpfen, Bestreben des Künstlers sein muss. Dieses Potential äußert sich etwa in der Charakterisierung des Schmerzes als Musik von Paul Valéry:

*„La douleur est chose très musicale, on peut presque en parler en termes de musique. Il y a des douleurs graves et d’aiguës, des andante et des furioso, des notes*

---

<sup>115</sup> DUCASSE 1920, S. 172.

<sup>116</sup> MOREAU 1984, S. 275.

<sup>117</sup> NIETZSCHE 1901, S. 11.

*prolonuées, points d'orgue, et des arpèges, des progressions - des brusques silences, etc“.*<sup>118</sup>

Das erzählende Ich in den *Chants de Maldoror*, bei dem die Grenzen zwischen Autor und dem Anti-Helden Maldoror verschwimmen, erklärt schon im Vorwort, die herrlichsten Grausamkeiten malen zu wollen: „*Moi, je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté!*“<sup>119</sup> Gerade aus seinem künstlerischen Genie verspricht der Erzähler die Schilderungen von Schmerz und Gewalt schöpfen zu wollen, was vor dem Hintergrund der Nietzsche-Lektüre nicht mehr verwundert, wird aus dem Künstlerschmerz doch so konsequent Kunstschmerz. Denkt man an die starke Verwandtschaft von Schmerz und Sexualität, scheint es beinahe logisch, wenn Ducasse das Schreiben, also das Transponieren von Schmerz in Schmerz, als geschlechtlich-produktiven Vorgang versteht und mit Sex vergleicht.<sup>120</sup> Nicht nur in den Texten, sondern auch auf der autoriellen Metaebene ist die Allogagnie ubiquitär. Eindrücklich künstlerische Züge trägt Schmerz in Form von Folter in Octave Mirbeaus *Le jardin de supplices* von 1899. Das einflussreiche Buch des Journalisten, Romanciers und Freund Rodins übt in Konsequenz der Dreyfus-Affäre<sup>121</sup>, vordergründig Kritik an Folter und Mord unter dem Deckmantel politischer Inkaufnahmen. Darüber hinaus werden Folter, Schmerz und Gewalt von Mirbeau ästhetisiert und bis zur Kunst stilisiert. Der umtriebige Erzähler verliebt sich in die sadistische Engländerin Clara, der er von Paris aus nach China folgt, und dort von ihr in einen bizarren Folterkult eingeführt wird. Der titelgebende Garten, in dem besagter Kult seine Kunst auslebt, vermengt aufwendige Botanik mit zahllosen Gewaltphantasien. Die betonte Ästhetik der artenreichen Pflanzen färbt rhetorisch auf die ebenso variantenreichen Folterungen und Tötungen ab. Claras schwärmerisch-ausufernden Erläuterungen erheben den vermeintlich chinesischen Einfallsreichtum für Folterwerkzeuge zur Kunst. Dies wird besonders deutlich, als der Protagonist mit ihr die „*cloche du Jardin du supplices*“<sup>122</sup> im Zentrum der Anlage erreicht. Schon auf dem Weg dorthin ist immer wieder ihr Klingen zu hören, was einen rituellen Charakter auf den Plan ruft. Vor der Glocke liegt eine entstellte Leiche. Clara erklärt, dass diese im Inneren der Glocke kopfüber gehangen habe und diese von

<sup>118</sup> VALÉRY 1946, S. 121.

<sup>119</sup> DUCASSE 1920, S. 5.

<sup>120</sup> „*Il est temps de serrer les freins à mon inspiration et de m'arrêter un instant en route, comme quand on regarde le vagin d'une femme; il est bon d'examiner la carrière parcourue et de s'élaner, ensuite, les membres reposés, d'un bond impétueux*“. Ibid., S. 153.

<sup>121</sup> Die unrechtmäßige Verurteilung des jüdischen Offiziers Alfred Dreyfus 1894 rief in der französischen Bevölkerung vehemente Proteste hervor und führte zu heftiger Kritik an der Pariser Regierungspolitik.

<sup>122</sup> MIRBEAU 1904, S. 185.



zwei Sklaven über Stunden und Tage hinweg geschwungen worden wäre, bis das Opfer unter unbeschreiblichen Qualen gestorben wäre:

*„Regarde ce cadavre qui sur le sable rouge a le ton des vieilles idoles. Regarde-le bien. [C]ar c’est extraordinaire. On dirait que les vibrations de la cloche, sonnante à toute volée, ont pénétré dans ce corps comme une matière dure et refoulante. [Q]u’elles en ont soulevé les muscles, fait craquer les veines, tordu et broyé les os. Un simple son, si doux à l’oreille, si délicieusement musical, si émouvant pour l’esprit, devenant quelque chose de mille fois plus terrible et douloureux que tous les instruments compliqués du vieux patapouf! Crois-tu que c’est affolant?“<sup>123</sup>*

Ihre Beschreibung hebt die somatischen Auswirkungen der Glocke hervor und verbindet die Folter mit der akustischen Ebene, ganz ähnlich wie bei Valéry, der den Schmerz als Musik beschrieben hat. Der geschundene Körper des Opfers wird so zum Bild, das die künstlerische Phantasie des Erfinders der Glocke gemalt hat.

*„Non, mais **concevoir cette chose** prodigieuse, que ce qui fait pleurer d’extase et de mélancolie divine les vierges amoureuses qui passent, le soir, dans la campagne, peut aussi faire rugir de souffrance, peut aussi faire mourir, dans la plus indicible souffrance, une misérable carcasse humaine... je dis que **c’est du génie**.“<sup>124</sup>*

Die vermeintlich genialische Glocken-Folter entstammt aber nicht dem Erfindungsreichtum eines Chinesen, sondern der Kreativität Mirbeaus. Der Autor hat diese Folter ersonnen; Claras Lob ist gleichzeitig ein Eigenlob Mirbeaus, dessen eigenes Genie in der entstellten Leiche bildlich wird. Dem Schmerz haftet hier erneut etwas genuin Künstlerisches an, er ist Ausdruck des Genies, wie Ducasse in den *Chants de Maldoror* bereits geschrieben hat. Mossas *Dalila s’amuse* kann ebenfalls auf diese Weise gelesen werden. Wo die Figur Dalilas im Vordergrund lediglich eine art nouveau-Schablone der Femme fatale darstellt, scheint mir die obskure Folter des Simson, vor dem Hintergrund des Gezeigten, die wesentliche Szene zu sein. Gerade in der Absurdität der in hohem Maße martialischen Foltermaschine liegt, wie bei Mirbeau, die künstlerisch-kreative Leistung. Das Folterinstrument ist einerseits das Mühlrad der biblischen Überlieferung und andererseits, durch die scharfen Eisenhaken und das Blutauffangbecken, perverse Erfindung und Index des Künstlergenies. Dasselbe Muster würde ich auch Rops Frontispiz für Louis Pine-à-l’envers’ parodistische Tragödie *Serrefesse* von 1864 attestieren (Abb. 4). Das Blatt ist mittig durch den leicht diagonal verlaufenden Abschluss einer Gardine geteilt. Die obere Hälfte zeigt neben dem Titel des Werkes einen üppigen Frauenleib, der lediglich mit

<sup>123</sup> Ibid., S. 272f.

<sup>124</sup> Ibid., eigene Hervorhebungen.

Strümpfen bekleidet ist; der Kopf ist vom oberen Bildrand abgetrennt. Durch die Identitätslosigkeit wird die Aufmerksamkeit unweigerlich auf den entblößten Schritt gelenkt, der dem Betrachter zugewandt ist. Dort äußert sich die Künstlerkreativität in Rops' betont körperlich-schmerzlicher Parodie eines Keuschheitsgürtels: ein großes Eisenschloss versperrt die vor Lust tropfenden Vagina. Der verschließende Bügel wird jedoch nicht durch die Öse eines Verschlusses geführt, sondern durch das Geschlecht selbst, wobei die schmerzliche Durchdringung des Fleisches noch dadurch unterstrichen wird, dass nicht etwa die Schamlippen, sondern weiter oberhalb der ganze Schritt durchbohrt wird. Ausdruck des Künstlergenies ist einmal mehr das – hier karikative – Schmerzmoment des Werks. Versucht man diesen Befund mit Nietzsche in Einklang zu bringen, so ergibt sich, dass der Schmerz die künstlerische Potenz einerseits beflügelt und andererseits in den Werken Indikator und Manifest derselben ist. Die entstehende Abhängigkeit des kreativen Individuums von seinem persönlichen Schmerzhorizont wird im Symbolismus zu einem eigenständigen Topos, der im Kapitel *Der defizitäre Körper des Künstlers* eingehend studiert werden soll. Im Folgenden soll nun die leibliche Dimension des Schmerzes untersucht werden.

### Les délices de la cruauté

Verweisen die Werke von Mossa und Rops explizit auf eine Körperlichkeit des dargestellten Schmerzes, stellt sich die Frage, ob dieser von psychischem Schmerz zu trennen ist. Sind sie zu trennen, müsste das bislang gezeigte Kreativ-Potential des Schmerzes daraufhin untersucht werden, für welche Schmerzform es denn überhaupt Gültigkeit besitzt. Man wird sich leicht darauf einigen können, dass die Konsequenzen eines körperlichen Gewaltakts einen gleichermaßen körperlich erfahrbaren Schmerz produzieren. Denkt man etwa an Herzschmerz, so ist die Gemengelage schon ungleich weniger eindeutig. Erfahren wir Herzschmerz überhaupt noch mit unserem Körper oder ist dieser eher als geistig-zerebraler Impuls zu denken? Nietzsche löst diese Frage in besagtem Vorwort der zweiten Ausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* auf, indem er zwischen Seele und Körper nicht unterscheiden möchte:

*„Nous ne sommes pas libres, nous autres philosophes, de séparer le corps de l'âme, comme fait le peuple, et nous sommes moins libres encore de séparer l'âme de l'esprit. Nous ne sommes pas des grenouilles pensantes, nous ne sommes pas des appareils objectifs et enregistreurs avec des entrailles en réfrigération.“*<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> NIETZSCHE 1901, S. 11.

Nietzsches Leib-Seele-Monismus zufolge, müssten alle etwaig physischen Schmerzen allen etwaig psychischen Schmerzen gleichen, zwischen ihnen wäre ebenfalls nicht zu unterscheiden, da Körper und Geist dasselbe sind. Bleibt zu klären, ob Nietzsche einen geistigen oder einen materiellen Leib-Seele-Monismus annimmt. Trotz des großen Einflusses von Spinoza, kann von dessen idealistischem Monismus nicht auf Nietzsches Monismus geschlossen werden.<sup>126</sup> Nietzsches Bruder im Geiste geht davon aus, dass nur eine einzige göttliche Substanz existiert, die als ‚geistig‘ oder ‚körperlich‘ codiert auftreten könne. Beides wäre aber ursprünglich dasselbe, eben die numinose Ursubstanz. Nietzsches Monismus ist hingegen nicht abschließend zu bestimmen, da sich einige seiner Texte in diesbezüglichen Aussagen widersprechen. Entscheidend ist, dass bei Nietzsche ein monistisches Weltbild zu konstatieren ist und ein geistiger Schmerz einem körperlichen artgleich ist. Blickt man etwas weiter zurück, findet sich bereits in Kants *Kritik der Urteilskraft* ein Ansatz eines materiellen Monismus’:

*„Es ist auch nicht zu leugnen, daß alle Vorstellungen in uns, sie mögen objektiv bloß sinnlich oder ganz intellektuell sein, doch subjektiv mit Vergnügen oder Schmerz, so unmerklich beides auch sein mag, verbunden werden können; sogar daß, wie Epikur behauptete, immer Vergnügen und Schmerz zuletzt doch körperlich sei.“<sup>127</sup>*

Kant greift hier auf einen sehr weit gefassten Schmerz begriff zurück, der in einem kognitiven System dem Pol ‚Vergnügen‘ gegenüberliegt. Alles, was wir wahrnehmen erfahren wir letzten Endes entweder als Freude oder als Schmerz. Hatte Schopenhauer sich noch selbst in Nähe zu Kant verortet, so wendet sich sein Schüler Nietzsche von diesem und den Neukantianern des späten 19. Jahrhunderts ab. Wie im vorangegangenen Kapitel zu sehen war, löst Nietzsche die kantische Bipolarität von Freude und Schmerz zugunsten des Schmerzes auf. Nach ihm nehmen wir nur mehr im Schmerz wahr. Neben Nietzsche, den Jean Forneris bereits *en passant* mit Mossa in Verbindung brachte, ist insbesondere Théodule Ribots *La psychologie des sentiments* für das französische Fin de Siècle von Bedeutung. Das bereits zitierte Werk verfasste der Psychologe nach Amtsantritt seiner Professur am Collège de France 1888. Im zweiten Kapitel der ‚douleur morale‘, die er vom physischen Schmerz unterscheidet, wird erklärt, dass der empfundene Schmerz durch ein Hühnerauge oder ein Furunkel nicht von demjenigen Schmerz zu trennen sei, den Michelangelo in seinen Gedichten beschrieb, sein künstlerisch-platonisches Ideal nicht erreichen zu können.<sup>128</sup> Die von Ribot vorgenommene Distinktion *„entre la douleur*

<sup>126</sup> Vgl. GAWOLL 2001.

<sup>127</sup> KANT 1922, S. 126.

<sup>128</sup> Vgl. RIBOT 1896, S. 43f.

*physique et la douleur morale a une valeur pratique, non scientifique.* <sup>129</sup> Was er dadurch trennt, sind lediglich die Ursachen des Schmerzes, wobei der Effekt derselbe bleibt. Ribot erklärt Schmerz zu einem „*état intérieur*“ <sup>130</sup>, einem „*événement psychique, comme fait intérieur, comme pur état de conscience*“ <sup>131</sup>. Die Schmerzursachen können hingegen sowohl intern als auch extern erfahren werden – Michelangelos Ideal und Hühnerauge eben. Grundlage seiner These ist allerdings kein Leib-Seele-Dualismus, wie es hier den Anschein macht, wenn er zwischen innen und außen unterscheidet. Im Gegenteil gilt für den Schmerz als innerer Zustand und psychisches Ereignis stets: „*[La] douleur est toujours physique*“ <sup>132</sup>. Schmerz wird also, ungeachtet seiner Ursache körperlich erlebt.

Dieses explizit körperliche Schmerzkonzept steht im Einklang mit gegenwärtigen Positionen anthropologischer Studien des Schmerzes. <sup>133</sup> Per se wird Schmerz als ein somatisch codiertes ‚Nein‘ verstanden, das gegen jemanden oder etwas gerichtet ist. <sup>134</sup> Wesentliche Charakteristika sind seine Subjektivität und insbesondere sein Verhältnis zur Sprache.

*„Son inscription dans le corps est trop forte [...] pour que nous puissions la verbaliser et, quand il y a langage, il est métaphorique. De toute manière, les signes qui tentent de la révéler - mutisme, plaintes, sanglots ou gémissements, gestes, mimiques, grimaces - ne permettent pas de mesurer l'expérience douloureuse. La vérité de la douleur réside en celui qui souffre.*“ <sup>135</sup>

Der Schmerz ist also nicht nur in hohem Maße relativ für Außenstehende, sondern aufgrund seiner zu starken Einwirkung auf den Körper nicht verbalisierbar, sozusagen destruktiv für die Sprache, der er sich entzieht. <sup>136</sup> Im Schmerz steigt der Mensch auf ein prä-linguales Niveau herab, was sich in Stöhnen, Ächzen und Schreien niederschlägt. Neben der sprachlichen, interessiert die körperliche Wirkweise des Schmerzes. In dualistischen Perspektiven, wie sie Gillian Bendelow und Simon Williams vertreten, wird immer wieder betont, dass es sich beim Schmerz niemals um ein rein anatomisches Phänomen handeln würde, sondern um eine Schnittstelle an der Aspekte von Körper, Geist

<sup>129</sup> Ibid., S. 48.

<sup>130</sup> Ibid., S. 25

<sup>131</sup> Ibid., S. 32.

<sup>132</sup> Ibid., S. 25.

<sup>133</sup> Für diese Arbeit waren davon besonders relevant: BRETON 1995, HERMANN 2006 CORBIN 2005, MEYER 2011 sowie SCHULZ 2014.

<sup>134</sup> Vgl. LIST 1996, S. 234 und SCARRY 1985, S. 52.

<sup>135</sup> CORBIN 2005, S. 263.

<sup>136</sup> Mit der problematische Darstellbarkeit von Schmerz hat sich Schulz eingehend beschäftigt, siehe besonders SCHULZ 2014, S. 62.

und sozial-kultureller Prägung zusammentreffen.<sup>137</sup> Im Moment seines Auftretens wird er jedoch fast durchweg monistisch eingefärbt. So erklärt David Breton in seiner vielzitierten *Anthropologie de la douleur* von 1995 die temporäre Aufhebung des isolierenden Dualismus' zwischen Körper und Geist zum Alleinstellungsmerkmal des Schmerzes.<sup>138</sup> Anne-Rose Meyer hat diesen Aspekt in ihrer Habilitation zu literarischen Schmerzdarstellungen in der Neuzeit nochmals starkgemacht:

*„Meistens jedoch ist Schmerz eine nicht vernunftgesteuerte Reaktion auf Reize, die bestimmte Schwellenwerte überschreiten, eine Empfindung, die meist unkontrollierbar ist, Verhaltensroutinen durchbricht, Menschen plötzlich überwältigen und ihre Aufmerksamkeit sofort von der Außenwelt auf den Körper lenken kann.“*<sup>139</sup>

Schmerz lenkt die Aufmerksamkeit stets auf den eigenen Körper, und alteriert so auf bemerkenswerte Weise unsere Wahrnehmung. Im Schmerz werden wir auf uns selbst zurückgeworfen, und zwar nicht auf unseren Geist, sondern auf unsere Leiblichkeit:

*„Der Schmerz tilgt den Abstand zur Situation und zu sich selbst. [...] Die Differenz zwischen Außen und Innen, zwischen Geschehen und Erlebnis, ist ausgelöscht. Im Schmerz ist der Mensch ganz Leib, nichts sonst.“*<sup>140</sup>

In den Künsten charakterisiert die Darstellung von Schmerz folglich eine besondere Funktionalität. Iris Hermann hat dieser erst in jüngerer Vergangenheit eine ausgesprochene Dialogizität attestiert. Das Zeigen von Schmerz würde sich fast ausschließlich an einen Rezipienten richten.<sup>141</sup> Beispiele dafür sehe ich etwa im christlichen Märtyrerkult. Besonders anschaulich werden in nachtridentinischer Zeit die martialischen Martyrien visualisiert, um didaktisch auf den Betrachter einzuwirken.<sup>142</sup> Dabei versteht Alexandra Schulz die Reaktionen auf Schmerzdarstellungen nicht als Ekel, sondern als einen im Betrachter reproduzierten Schmerz.<sup>143</sup> Aufgrund seiner Subjektivität, müsse Schmerz immer vom Rezipienten reproduziert und nachgestellt werden, um eine Anteilnahme gewährleisten zu können. Konsequent steigt die Anteilnahme mit der Intensität des gezeigten Schmerzes. Ob nun Rops, Mirbeau oder Ducasse, im französischen Fin de Siècle scheint das affektive Potential der schmerzerotischen Bilder durch ungekannte Drastik gesteigert. Die in den Traktaten der *décadence* immer wieder eingeforderte

<sup>137</sup> Vgl. BENDELOW/WILLIAMS 1995, S. 83.

<sup>138</sup> Vgl. BRETON 1995, aber auch SCHULZ 2014, S. 51.

<sup>139</sup> MEYER 2011, S. 13.

<sup>140</sup> SOFSKY 1996, S. 74.

<sup>141</sup> HERMANN 2006, S. 441.

<sup>142</sup> Vgl. SCHUG 2012 und SCHLIE 2010.

<sup>143</sup> Vgl. SCHULZ 2014, S. 62.

Empfindsamkeit, das symbolistische Dogma der „*hypersensitivity*“<sup>144</sup>, unterstreicht zusätzlich die intendierte Überreizung durch die Werke.<sup>145</sup> Diese körperbasierte Reizüberflutung wird von den stärksten Gefühlen, Sexualtrieb und Schmerz, in der Kunst perpetuiert. Wie zu sehen war, ist ihren Derivaten der Schmerz der Künstler einbeschrieben. Nicht zuletzt durch Autoren wie Nietzsche und Ribot, wird in den Jahrzehnten um 1900 ein universalkognitives Schmerzkonzept virulent, das auch die Wahrnehmung von Kunst mit genuin körperlichen Erfahrungen in Konnex bringt. Der seinerzeit vielgelesene britische Emotionsforscher William James hob derweil bereits 1884 die Unterscheidung von Gefühlen und dargestellten Gefühlen auf.<sup>146</sup> Vor diesem geistesgeschichtlichen Horizont des verklingenden 19. Jahrhunderts weichen die Grenzen zwischen Künstlerschmerz, Schmerzdarstellung im Werk und Schmerzevokation beim Betrachter zunehmend auf. Die entstehende Bildergewalt drückt sich etwa in Zolas *L'œuvre* aus, wenn Christine von einem Bild verwundet wird.<sup>147</sup> Jean Guyau hat sich in seiner Ästhetik-Abhandlung ebenfalls mit der somatischen Rezeption von Kunst auseinandergesetzt und schon im ersten Kapitel die konstitutionelle Abhängigkeit der Kunstbetrachtung vom Subjekt-Körper betont:

*„[Toute] perception suppose un jeu de muscles et non pas seulement de nerfs; l'œil juge la distance par des sensations musculaires [...]. Il est impossible de dédoubler notre être, de supposer qu'en nous cela seul est esthétique qui est passif.“*<sup>148</sup>

Kunstbetrachtung passiert nicht mit uns, wir führen sie aktivisch aus. Der Genuss der Kunst selbst, die Affekte und hervorgerufenen Gefühle, wären dabei nie rein intellektueller Natur, es bedürfe immer auch einem Genuss „*sensuel*“<sup>149</sup>. Diese psychophysiologische Kunstwahrnehmung kann dabei den Rezipienten-Leib verletzen, wie es Zolas Christine widerfahren ist. Nach Guyau könne sich auch Musik etwa in das Fleisch des Hörers schneiden. Er geht an anderer Stelle näher auf den dargestellten beziehungsweise ausgedrückten Inhalt der Werke ein und kommt zu dem Schluss, dass die Kunst auch diejenigen Gefühle auslöst, die sie darstellt:

<sup>144</sup> MATTHEWS 1999, S. 46.

<sup>145</sup> Siehe dafür noch ausführlicher Kapitel *Der defizitäre Körper des Künstlers*.

<sup>146</sup> Vgl. JAMES 1884, S. 193.

<sup>147</sup> „*Jamais elle n'avait vu une si terrible peinture, rugueuse, éclatante, d'une violence de tons qui la blessait*“. ZOLA 1886, S. 17.

<sup>148</sup> GUYAU 1884, S. 12.

<sup>149</sup> *Ibid.*, S. 77.

*„Aussi l’art tend-il à produire des actions de même nature que celles qu’il exprime.“<sup>150</sup>*

Traurige Bilder machen traurig; fröhliche Bilder machen fröhlich. Für die schmerzerotische Kunst seiner Gegenwart müsste analog dazu gelten, dass die Spielarten der Algolagnie in den Werken körperlich erfahrbar gemacht werden. Dem Schmerz kommt dabei eine besondere Rolle zu, da er im späten 19. Jahrhundert ein kognitives Elementarteilchen darstellt. Gleichzeitig prädestiniert ihn seine, noch heute verbürgte leibliche Erfahrbarkeit sowie seine Affektionsmacht als Sujet. Die ausgereizte Intensität des dargestellten Schmerzes, die die alltäglichen Wahrnehmungserfahrungen bei weitem übersteigt, scheint Abbild des grenzenlosen Schmerzes der Künstler und soll den Betrachter, Hörer und Leser in gleichem Maße erschüttern, mit Guyau selbst seinen Körper foltern und verwunden.

---

<sup>150</sup> Ibid., S. 30.

# Körper

---

## Homo Psychophysiologicus

Es scheint, in den sexuell aufgeladenen Schmerzdarstellungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts stehen der Körper und somatische Erfahrungen im Mittelpunkt. Die damit genuin körperliche Schmerzerfahrung indiziert ein neues Verhältnis zur Welt, das über den eigenen Körper führt. Dieser wird zum Maßstab der Welt, die nun nicht mehr absolut, sondern zunehmend subjektiv verstanden wird. In der Kunst können gerade diejenigen Elemente kreativ-künstlerisch belegt werden, an denen diese neue Körperlichkeit zu Tage tritt, wie im Fall von Mossas *Dalila s'amuse* und Mirbeaus *Le jardin des supplices* deutlich wurde. Die Grundlage für eine körperliche Bedingtheit der Kunst und Kunstrezeption liefert die Ästhetik, die sich ihrerseits auf die Physiologie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und im speziellen auf die aufkommende Psychophysiologie beruft.

Schopenhauer hat in einem undatierten Brief an den Musikwissenschaftler Ernst Otto Lindner bereits eine gänzlich körperabstinente und zu vergeistigte Existenz verurteilt, indem er für den besonders gefährdeten Philosophen in Anspruch nahm, dass dieser „*nicht bloß mit dem Kopfe, sondern auch mit dem Genitale aktiv sein*“<sup>151</sup> müsse. Offenbar hat Schopenhauer vor seinem Tod 1860 nichts mehr von der zukunftssträngigsten Wissenschaft seiner letzten Tage mitbekommen, nämlich der Physiologie. Andernfalls hätte er vielleicht auch die Denkleistung als eine durchaus physiologisch begründete Tätigkeit erachtet. Insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts findet die Betonung einer körperlich bedingten Kognition ihren Weg zu großer Popularität und damit in viele Fachbereiche. In der französischen Übersetzung seines Buches *Fisiologia del piacere* von 1854 beschreibt der italienische Physiologe Paolo Mantegazza:

*„Une partie très importante du système nerveux, éparse sur toute la superficie sensible du corps, nous avertit de l'impression que font sur nous les agents extérieurs et de quelques modifications moléculaires qui surviennent dans les tissus. Le moi [...] est mis en rapport avec le monde extérieur et a conscience des changements généraux de l'organisme.“*<sup>152</sup>

In diesem Dualismus von innen und außen ist kein transzendenter Geist mehr beteiligt, sondern lediglich ein physiologisch im Gehirn verortetes Bewusstsein, das die körperlich-sinnlichen Eindrücke der Umwelt auf den eigenen Organismus wahrnimmt. Damit

---

<sup>151</sup> SCHOPENHAUER 1862, S. 270.

<sup>152</sup> MANTEGAZZA 1886, S. 7. Hervorhebung durch Mantegazza.



unterscheidet sich Mantegazza wesentlich von aufklärerischen Allmachtsphantasien des intellektuellen und körperlosen Geistes.<sup>153</sup> Er erklärt den ästhetischen Genuss gleichfalls zu einem physischen Reiz der Sinnesnerven und damit zu einem körperlichen Erlebnis. Eine ganze Reihe von Genüssen, die er in seiner ‚édonologie‘ beschreibt, sind für ihn unmittelbar von der Konstitution des menschlichen Körpers abhängig.<sup>154</sup> Hermann von Helmholtz ist Protagonist der um 1850 einsetzenden empirischen Wahrnehmungsphysiologie in Deutschland. Seine wichtigsten Bücher sind bereits in den Sechziger- und Siebzigerjahren ins Französische übersetzt und dort ausführlich rezipiert worden.<sup>155</sup> Helmholtz beschäftigt sich in seiner einflussreichen *Physiologischen Optik* mit dem Auge als zentralem Organ des Sehprozesses. Seine minutiöse Untersuchung des mechanischen Sehapparates lief jeder idealistischen Sehvorstellung zuwider. Noch bis in das 19. Jahrhundert hinein war die visuelle Wahrnehmung ein intellektueller, bisweilen passiver Vorgang. Die betont aktive Physiologie des Sehaktes hat die französische Physiologie in den folgenden Jahrzehnten von Helmholtz übernommen, wie Georges Roque jüngst zeigen konnte.<sup>156</sup> Die zeitgenössische Neurowissenschaft spricht sich ebenfalls für eine solche physiologische Kognition aus.<sup>157</sup> Das aktivische Moment des Sehens schlägt sich später etwa ins Zolas *L'œuvre* nieder. Statt des passiven ‚voir‘ ist oftmals vom ‚regard‘ die Rede, der ‚Blick‘ betont, im Gegensatz zum passiveren ‚Sehen‘ den physischen Gehalt des Sehvorgangs. Der Blick ist etwas, das man jemandem zuwirft, ein gedachtes Ding, das von den Augen durch den Raum mäandert und die darin befindlichen Körper und Objekte berührt. Die Physiologie des Blicks überspitzt Zola im Voyeurismus des Malers Claude:

„Peut-être avait-elle senti enfin ce regard d’homme qui la fouillait. [...] Je garçon [...] la mangeant des yeux“<sup>158</sup>.

Ein jüngerer Kollege von Helmholtz, Rudolf Hermann Lotze, veröffentlichte 1852 ebenfalls ein Traktat, das die Wahrnehmungsphysiologie, die eben *en vogue* wurde, für die Psychologie nutzbar machte. Bis 1881 brachte es die französische Übersetzung seines

<sup>153</sup> Zugegebenerweise finden sich in der Farbenlehre Goethes und Kants Farbwahrnehmung jedoch bereits Ansätze einer subjektiv-körperlichen Bedingtheit des Sehens. Vgl. dazu ausführlich MÜLLER-TAMM 2005, besonders S. 79 sowie GOETHE 1810.

<sup>154</sup> Speziell im Kapitel *Des plaisirs de la vue qui proviennent des conditions physiques du corps*, vgl. MANTEGAZZA 1886, S. 117-122.

<sup>155</sup> HELMHOLTZ 1867 und BRUCKE/HELMHOLTZ 1878.

<sup>156</sup> Vgl. ROQUE 2013.

<sup>157</sup> Dabei spielt vor allem die Gefühlsphysiologie eine tragende Rolle: „[T]here is no perception [...] that is not accompanied by emotion or induced by it“. BERTHOZ 2000, S. 7.

<sup>158</sup> ZOLA 1886, S. 14.

vielrezipierten Werkes sogar zu einer zweiten Auflage. Lotze erklärt jedwede Form von Wahrnehmung zur Physik, erfahren durch den Körper:

*„L'expérience de chaque jour nous apprend que toute réaction entre l'âme et le monde extérieur a lieu par l'intermédiaire d'un phénomène physique. Nous ne pouvons rien connaître de ce que nous entoure sans une impression des forces physiques sur nos organes des sens; nous ne pouvons rien changer autour de nous que par une transmission de mouvements que l'âme ne détermine directement d'abord que dans les membres de notre propre corps.“*<sup>159</sup>

Diese psychophysiologische<sup>160</sup> Kognition impliziert Helmholtz' physiologische Optik. Die Vorstellung von physischen Kräften, die auf unsere Sinnesorgane wirken, erklärt auch literarische Bilder wie Zolas physiologischen Blick. Lotze liefert gleichsam eine Erklärung für die körperliche Wahrnehmung dargestellter Schmerzen, indem die ‚Dissonanz‘ in der Darstellung des Unangenehmen das Gleichgewicht der Nerven stört, was wir als somatischen Schmerz wahrnehmen:

*„[On] ne verra dans ce plaisir causé par des accords harmonieux, que le bien-être produit par la rencontre de deux excitations qui sont [...] dans un rapport si simple, que leur simultanéité ne trouble pas, mais vivifie au contraire les fonctions nerveuses. Une dissonance déplaira, comme une douleur physique, parce qu'elle résulte de deux excitation dont la simultanéité menace de déranger l'équilibre du système nerveux.“*<sup>161</sup>

Im späten 19. Jahrhundert entfaltet diese Verkörperlichung der Wahrnehmung ihre größte Wirkung. Wie bereits gesehen, spielt der Körper für Nietzsches Schmerz begriff eine gewichtige Rolle.<sup>162</sup> Sein vielzitiertes Diktum eines Lebens am ‚Leitfaden des Leibes‘ ist noch umfassender zu denken. Nietzsche stellt den Körper (‚große Vernunft‘) über den Geist (‚kleine Vernunft‘) und macht ihn zu seiner *„philosophische[n] Schlüsselkategorie“*<sup>163</sup>. Ab 1898 war Nietzsches Zuspitzung einer absolut verkörperten Existenz im *Zarathustra* auch einem französischen Publikum zugänglich:

<sup>159</sup> LOTZE 1881, S. 75

<sup>160</sup> Unter Psychophysiologie verstehe ich die Vorstellung, dass ‚innere‘, psychische Vorgänge körperlich-physiologisch bedingt sind. Insofern begründet Helmholtz gewissermaßen eine psychophysiologische Optik, wenn auch es ihm vornehmlich um die physiologischen Aspekte geht.

<sup>161</sup> Ibid., S. 98.

<sup>162</sup> Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Leib und Seele unter ästhetischen Gesichtspunkten ist auch in Frankreich noch lange virulent, wie die Alexandre Bains *L'esprit et le corps* eindrucksvoll zeigt. Vgl. BAIN 1880.

<sup>163</sup> KALB 2000, S. 11.

*„Je suis corps et âme’ - ainsi parle l’enfant. [...] Mais celui qui est éveillé et conscient dit: **Je suis corps tout entier et rien autre**; l’âme n’est qu’un mot pour une parcelle du corps.“<sup>164</sup>*

In diesem nur-Körper-Sein drückt sich ein allumfänglich physiologisches Welterleben aus. In seiner Abhandlung über die Sinnespsychologie, orientiert sich Ribot entsprechend, immer wieder an den entscheidenden deutschen Physiologen wie Helmholtz, Lotze und Wundt.<sup>165</sup> Es scheint nun folgerichtig, dass er auf diese Weise auch ästhetisch hervorgerufene Emotionen zu körperlichen Gefühlen erhebt. Im Kapitel zur Natur der Emotionen erklärt er dies etwa anhand der Musik. Die ästhetischen Gefühle sind daher stets an physiologische Reize von außen geknüpft, was die deutschen Physiologen der Jahrhundertmitte unterschrieben hätten, ist doch jede Wahrnehmung ein physiologischer Vorgang:

*„[I]l reste toujours indiscutable que le sentiment esthétique est nécessairement lié à des conditions physiologiques.“<sup>166</sup>*

Die implizite Erwartungshaltung gegenüber den Künsten verlangt nach einer Begünstigung physischen Kunsterlebens. Der französische Kunstkritiker und Literat Severin Faust, besser bekannt unter seinem Pseudonym Camille Mauclair, trennte hier die Kunst nach ihrer Qualität: *„Il y a deux choses; faire voir et faire sentir.“<sup>167</sup>* Den Rezipienten etwas ‚sehen zu lassen‘ wäre schon gar nicht schlecht,

*„[m]ais faire sentir! [C]e n’est plus le mot qui peut cela, c’est le chant, c’est le grand pouvoir... Or éveiller les sens, c’est tout ensemble montrer, avec une clarté supérieure.“<sup>168</sup>*

Den theoretischen Unterbau liefert eine Ästhetik, die den menschlichen Leib zum konstituierenden Element in der Kunst erhebt. Diese Verschiebung unternimmt um 1900 eine psychophysiologische Ästhetik, die von Fragen der Objekt- und Wesenseigenschaften des Kunstwerks zugunsten von Fragen nach dem ästhetischen Wahrnehmen abrückt.<sup>169</sup> Ausgehend von der kognitiven Subjektivität entwickelt sich ein starker Vitalismus in der

<sup>164</sup> NIETZSCHE 1898, S. 39, eigene Hervorhebungen.

<sup>165</sup> Vgl. THOMAS 2010, S. 201 und inhaltlich WUNDT 1872. Die Schriften von Wundt waren ebenfalls schon in den Siebzigerjahren ins Französische übersetzt und dort rezipiert worden.

<sup>166</sup> RIBOT 1898, S. 103.

<sup>167</sup> MAUCLAIR 1894, S. 173.

<sup>168</sup> Ibid.

<sup>169</sup> Vgl. PERPEET 1966, S. 197f. und WINKO 2003, S. 190.

Ästhetik, wie Jacqueline Lichtenstein 2013 bemerkte.<sup>170</sup> Das Werk wird nicht mehr in bloßer Abhängigkeit von der physiologischen Körpermechanik gesehen, wie noch bei Helmholtz und Lotze. Stattdessen werden Konstitution und Form des Körpers zur entscheidenden Bezugsgröße. 1911 erklärt der englische Neurologe Henri Head entsprechend, dass bei jeder Bewegung des Körpers ein Modell in ursprünglicher Haltung imaginiert wird, aus dessen Relation zur tatsächlichen Haltung das eigene Körpergefühl abgeleitet wird.<sup>171</sup>

Die Vorstellung einer vollumfänglich körperbasierten Kognition ist im späten 20. Jahrhundert wieder virulent geworden und hat seit einigen Jahren auch ein kunsthistorisches Interessenfeld erschlossen. Unter den Bezeichnungen ‚Embodiment‘ und ‚Verleiblichung‘ versteht die Kognitionswissenschaft die Ausweitung körperlicher Erfahrungen über die Grenzen des physischen Gefäßes ‚Körper‘ hinaus. Plessners sinnfällige Unterscheidung von ‚Körper haben‘ und ‚Leib sein‘ ist in diesem Zusammenhang zu einiger Berühmtheit gekommen.<sup>172</sup> Der Körper ist dabei die begrenzende Hülle, die unsere Organe umfasst und weitestgehend mit Haut umspannt ist. Plessners Leibbegriff bezeichnet alle Erfahrungen und Handlungen, die außerhalb dieses Rahmens zu verorten sind. Ein Beispiel wäre der physische Aspekt von Claudes Blick in Zolas *L'œuvre*. Das Embodiment ist inzwischen etwas weiter gefasst und schließt insbesondere psychophysiologische Positionen mit ein. Leib und Körper werden inzwischen auch synonym verwendet. Eine Instanz für die kunsthistorische Untersuchung des Embodiments ist die Kolleg-Forschergruppe *Bildakt und Verkörperung* um Horst Bredekamp und den jüngst verstorbenen John Michael Krois. Im Vorwort zum Sammelband *Sehen und Handeln* erklärt Bredekamp, dass Sehen und Denken nicht als „körperabstinentes, neoplatonisches Gehirnthheater“<sup>173</sup> verstanden werden dürften. Stattdessen ist der Mensch daran gewöhnt, seine eigene persönlich-subjektive Welt zu konstruieren, indem er seinen Körper durch die objektiv-ungreifbare Welt navigiert. Unsere Kognition ist in unserem Körper verleiblicht (‚embodied cognition‘); alles was wir wahrnehmen, nehmen wir im Verhältnis zu ihm wahr. So sehen wir Objekte etwa perspektivisch verschieden, je nachdem, wie sich unsere Position im Raum zu der des

<sup>170</sup> Vgl. LICHTENSTEIN 2013 B, S. 16. „Il devient par contre évident dans les années 1880-1920 qu'une sorte de réaction irrationaliste se déploie, l'esthétique scientifique se dépassant elle-même en une forme de vitalisme délirant.“ Ibid.

<sup>171</sup> HEAD 1911.

<sup>172</sup> Vgl. PLESSNER 1928, S. 294f.

<sup>173</sup> BREDEKAMP 2011, S. VII.

Objekts verhält. Die Physiologie des 19. Jahrhunderts ist vor diesem Hintergrund eine historische Variante der Philosophie der Verleiblichung.

### Somatische Kunstempathie

„[Je] fais même penser les pierres.“<sup>174</sup>

- Gustave Courbet

Im deutschsprachigen Raum entwickelt sich um 1850 ein ästhetisches Denkmodell, das den eigenen Körper gleichfalls zum Maßstab macht, in diesem Fall jedoch für die Kunstwahrnehmung. Die sogenannte ‚Einfühlungsästhetik‘ geht auf Ideen der Natureinfühlung zurück, wie sie bereits Johann Herder beschrieb:

„Ganze Natur der Seele, die alle übrige Neigungen und Seelenkräfte nach sich modelt, noch auch die gleichgültigsten Handlungen färbet - um diese mitzufühlen [...], gehe in das Zeitalter, in die Himmelsgegend die ganze Geschichte, fühle dich in alles hinein“<sup>175</sup>!

Mitte des 19. Jahrhunderts erhält die Idee eines Sich-Hineinversetzens durch die Psychophysiologie ein wissenschaftstheoretisches Fundament. Die von Friedrich Theodor Vischer und seinem Sohn Robert angestoßene Einfühlungsästhetik geht davon aus, dass der Rezipient eines Kunstwerks seinen eigenen Körper auf beziehungsweise in dieses projiziert.<sup>176</sup> Die genaue Wirkweise der verkörperten Einfühlung unterscheidet sich bei den verschiedenen Autoren graduell. Jutta Müller-Tamm hat gezeigt, dass den Ausführungen Friedrich Vischers, in Anlehnung an die noch junge Physiologie seiner Zeit ein ‚Parallelismus‘ von psychischen und nervlich-körperlichen Vorgängen zugrunde liegt.<sup>177</sup> Dieser Parallelismus klingt noch bei seinem Sohn nach:

„Das Auge saugt dabei die Lichtwellen ein, die sich in seinem Instrument zum Hirn fortsetzen. Diese physische Reizung wird aber vom ästhetischen Innenleben zu einer seelischen umgesetzt, so daß wir ihre äußere Qualität mit der Qualität unseres seelischen Gefühls verwechseln; und daher kommt es, daß wir von zornigem Gewitterlicht, bangem Helldunkel, seligem Himmelsblau sprechen. Licht und Sehen sind Wechselbegriffe.“<sup>178</sup>

<sup>174</sup> Gustave Courbet 1861, zitiert nach SILVESTRE 1926, S. 129.

<sup>175</sup> HERDER 1774, S. 46.

<sup>176</sup> Vgl. insbesondere die Dissertation von Robert Vischer, VISCHER 1872. Es kann hier nicht in vollem Umfang auf die Einfühlungsästhetik eingegangen werden, weswegen Figuren wie etwa Johannes Volkelt übergangen werden.

<sup>177</sup> Vgl. MÜLLER-TAMM 2005, S. 224.

<sup>178</sup> VISCHER 1893, S. 196.

Hier wird das Konzept der Einfühlung auf sprachlicher Ebene präsent: weil wir uns selbst in die Natur projizieren, belegen wir die Natur mit Begriffen, die eigentlich Menschen beschreiben. In der Dissertation des Schweizer Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin wird analog dazu Architektur mit Begriffen aus der Anatomie und dem Repertoire menschlicher Gefühle charakterisiert. Diese rhetorische Anthropomorphisierung von anorganischen Körpern ist im Kontext der Vitalisierung zu sehen, von der Lichtenstein sprach. Wölfflin selbst reflektiert die Verbindung jeder Spielart von Empathie mit der Konstitution unseres Körpers: *„Körperliche Formen können charakteristisch sein, nur dadurch, dass wir selbst einen Körper besitzen. [...]“* Man braucht als Mensch einen Körper, muss mit diesem einen Erfahrungsschatz an Gefühlen sammeln, *„die uns erst die Zustände fremder Gestalten mitzuempfinden befähigen.“*<sup>179</sup> Karsten Stueber hat das zugrundeliegende Phänomen als ein menschliches Sehen in Analogie zur *„expressive quality of human vitality in the body“*<sup>180</sup> umschrieben. Die Faszination dafür hat sich bis heute nicht erschöpft.<sup>181</sup> Theodor Lipps hat die Bedeutung von Bewegung und Bewegungsbeobachtung für die Einfühlung in den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende untersucht und in eine sogenannte Intersubjektivitätspsychologie überführt.<sup>182</sup> Entsprechend geht er nicht mehr von einem Objekt und einem Subjekt aus, sondern von der Kommunikation zwischen zwei Subjekten beziehungsweise vielmehr eines Subjekts mit sich selbst:

*„Damit ist nun erst eigentlich das Wesen der ästhetischen Einfühlung bezeichnet [...] Sie ist in ihrem letzten Grunde allemal das Erleben eines Menschen. Dies ist aber das Erleben meiner selbst. Ich also fühle mich als Mensch in der Gestalt, die mir entgegen tritt.“*<sup>183</sup>

Die französische Rezeption der Einfühlungsästhetik ist im Unterschied zu Krafft-Ebing, Schopenhauer und Nietzsche ungeklärt und folglich wohl ungleich geringer. Warum es sich dennoch lohnt, sie in den Kontext der französischen Ästhetik um 1900 zu integrieren, ist der Umstand, dass sie einerseits eine konzise und ausgiebig diskutierte Theorie der physiologischen Ästhetik darstellt und andererseits indirekt auf die französische Schwesternästhetik eingewirkt hat. Ihre indirekte Wirkung kann kaum unterschätzt werden,

<sup>179</sup> WÖLFFLIN 1999, S. 119f.

<sup>180</sup> STUEBER 2006, S. 7.

<sup>181</sup> James Elkins hat das etwas romantisch konstatiert: *„This is a beautiful and complicated subject, the way our eyes continue to look out at the most diverse kinds of things and bring back echoes of bodies.“* ELKINS 1999, S. 1.

<sup>182</sup> Vgl. für die Bewegung LIPPS 1903.

<sup>183</sup> LIPPS 1906, S. 49.

bezeichnete sie Frank Büttner passend als einen „*psychological turn*“<sup>184</sup>. Im Vergleich zur deutschen ist die französische Ästhetik gegen Ende des 19. Jahrhunderts wenig entwickelt, was nicht nur heute, sondern auch damals von französischer Seite bemerkt wurde.<sup>185</sup> Wie Patricia Mathews zeigen konnte, haben sich Philosophie, Kunst und Literatur mitunter stark an den deutschen Theorien orientiert. An den schnell erfolgenden Übersetzungen und inhaltlichen Adaptionen ist dieser Umstand abzulesen.<sup>186</sup> Lichtenstein hat diesen Aspekt für die Ästhetik in besonderem Maße stark gemacht.<sup>187</sup> Bisher ist eine direkte Rezeption der Einfühlung nicht erschöpfend untersucht worden. Um 1900 lassen sich in Fachmagazinen, wie der *Revue philosophique de la France et de l'étranger* durchaus Besprechungen von einfühlungsästhetischen Werken nachweisen, insbesondere Lipps wird sogar in französischen Essays erwähnt.<sup>188</sup> In einigen Dokumenten wird deutlich, dass das Thema den Rezensenten durchaus bekannt war, wenn die Einfühlung etwa 1898 als „*un sujet souvent étudié en ce siècle*“<sup>189</sup> bezeichnet wird. Auch die konzise Beschreibung des Phänomens durch Lucien Arréat macht eine Kenntnis denkbar:

*„l'Einfühlung, c'est-à-dire à la fois l'acte d'imagination par lequel nous entrons dans l'objet même de notre vision artistique, et le transport de notre sentiment à cet objet, qui semble acquérir ainsi le caractère de la personnalité et devient le symbole de nos états internes: en somme, un double procédé d'identification avec les choses et d'anthropomorphisme.“*<sup>190</sup>

In Person Victor Baschs hat die französische Philosophie einen Fachmann für deutsche Ästhetik, der die Einfühlung in einem Kapitel seiner Kant-Kritik bespricht und darüber hinaus auch selbst als Modell vertritt.<sup>191</sup> Basch verwendet das Konzept in seinen eigenen Arbeiten unter der Bezeichnung ‚*imitation intérieure*‘.<sup>192</sup> Gegen Ende des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts scheint die Einfühlung auch in Frankreich bekannter – rechtzeitig zu ihrem Verklingen in Deutschland.<sup>193</sup> Barbara Kontae hat bereits für Van Gogh in Anspruch

<sup>184</sup> BÜTTNER 2003, S. 82.

<sup>185</sup> Vgl. BLANC 1880, S. 2 und ESPAGNE 2013, S. 33.

<sup>186</sup> Vgl. MATHEWS 1999, S. 48. Gerade bei Psychophysiologische Abhandlungen galt dies neben Mantegazza auch für andere italienische Schriften, etwa, vgl. SERGI 1888.

<sup>187</sup> Vgl. LICHTENSTEIN 2013 A, S. 87.

<sup>188</sup> Vgl. etwa die Besprechungen von Paul Sterns Einfühlung und Association in der neueren Ästhetik (STERN 1898) in N.N. 1898, S. 242 und ARRÉAT 1898, S. 183 sowie die Besprechungen von Lipps in N.N. 1903, S. 660f. und KREBS 1904, S. 544,

<sup>189</sup> N.N. 1898, S. 242.

<sup>190</sup> ARREAT 1898, S. 183.

<sup>191</sup> Vgl. BASCH 1896, S. 285-299. Basch bezieht sich hier auf die Friedrich und Robert Vischer, Volkelt, Lotze, Helmholtz und Groos, die er alle namentlich auch nennt. Basch hat den Einfühlungsdiskurs in Deutschland zweifelsfrei sehr gut gekannt.

<sup>192</sup> Vgl. den Aufsatz zu Basch LICHTENSTEIN 2013 A. 1909 schlug Edward Titchener den Begriff ‚*empathy*‘ als englischsprachige Übersetzung der deutschen Einfühlung vor. Vgl. TITCHENER 1909, S. 21.

<sup>193</sup> Vgl. etwa WULF 1909, S. 257 und BASCH 1912, S. 34.



genommen, ihn in den Dunstkreis einer „*Omnipräsenz*“<sup>194</sup> der Einfühlungsästhetik stellen zu können, was sie selbst nicht abschließend klären konnte. Es wird aber aufgrund der Besprechungen davon auszugehen sein, dass gerade in den Neunzigerjahren des 19. Jahrhunderts ähnliche Konzepte in Frankreich Anwendung fanden. Die Einfühlungsästhetik in der französischen Kunst evident zu machen, ist hier nicht mein Ziel. Vielmehr macht ihre Rezeption sichtbar, dass man sich auch in Frankreich dafür interessierte, wie sich Werk und Subjekt-Körper zueinander verhalten, was mindestens als zentraleuropäisches Phänomen anzunehmen ist. Im folgenden Abschnitt soll daher ein rezeptionsästhetischer Blick auf mehrere Formen körperlicher Partizipation und physischer Kunsterfahrung im Kontext der Algolagnie geworfen werden. Aufgrund ihrer emotionalen Überladung scheinen gerade derartige Sujets ein ausgesprochen reizvolles Spielfeld dargestellt zu haben.

---

<sup>194</sup> KONTAE 2010, S. 44.



## Rezipient

---

### Eine Massage für den Nussbaum

Der Kunstschnitzer und Goldschmied François-Rupert Carabin schuf in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts eine Reihe von Möbeln und Alltagsgegenständen, die ich genauer untersuchen möchte. Carabin wurde aufgrund seines heute überschaubaren Renommées erst kürzlich als „*Savernois trop méconnu*“<sup>195</sup> beklagt. Seine ausgesprochen gute Vernetzung in den Kreisen des Art nouveau, Post-Impressionismus und Symbolismus zu seinen Lebzeiten muss hier entsprechend hervorgehoben werden. Er war nicht nur mit Huysmans, Manet, Monet, Toulouse-Lautrec und der Gallionsfigur der Schule von Nancy, Émile Gallé, befreundet, sondern 1884 ebenfalls, neben etwa den Malern Seurat und Signac, Mitbegründer der *Société des Artistes Indépendantes*.<sup>196</sup> Unter seinen knapp 20 produzierten Holzmöbeln befinden sich mehrere Fauteuils, die eine besonders körperhafte Figürlichkeit aufweisen. Ein bemerkenswertes Exemplar dieser Kategorie ist um 1891 entstanden und gilt heute als verschollen (Abb. 5). Lediglich eine Photographie sowie eine Entwurfsskizze geben noch Aufschluss über seine Erscheinung. Der untere Teil des Sitzmöbels stellt einen fast lebensgroßen Frauenakt dar, der mit schmerzverzerrter Miene auf allen Vieren kauert. Die Haltung ist gedrunken und der Körper scheint unter Spannung zu stehen. Im Nacken der Holzfigur liegt der obere Teil des Fauteuils auf, bei dem es sich um eine nach vorne geöffnete, annähernd runde Sitzschale mit schlichten Tiermotiven handelt. Auf der vorliegenden Photographie ist nur ein Widder zu erkennen und daneben zwei nicht identifizierbare Tiere als Gruppe. Deutet man letztere als ein Zwillingsspaar, so entpuppt sich die ganze Arbeit als eine weiblich-erotische Atlas-Variation, was der Forschung bislang entgangen ist. Analog zur mythologischen Figur des Atlas, der das Himmelsgewölbe auf dem Rücken trägt, würde ich die Reliefs auf dem Sitzelement als Tierkreiszeichen deuten, die wiederum Sternbildern entsprechen. Somit würde der Akt ebenfalls den Himmel stemmen. Der Kunstkritiker Rodolphe Darzens hat hingegen die physische Belastung des Frauenkörpers betont:

*„L'accablement du corps accroupie est total: les bras sur lesquels il s'arcboute ploient sous la charge et la tête, tournée vers la gauche, semble chercher l'air“*<sup>197</sup>.

---

<sup>195</sup> HEITZ 2002, S. 41.

<sup>196</sup> Vgl. HEITZ 2002, S. 41.

<sup>197</sup> DARZENS 1895, S. 262.

Darzens attestiert dem Schmerz der Figur eine bestechende Lebendigkeit. Sein Kollege Paul Gsell sah sich angesichts der schmerzhaften Posen der Figuren Carabins, nicht in der Lage, diese adäquat zu schildern: „*aucune description ne pourrait rendre l'inquiète nervosité de ces créations*“<sup>198</sup>. Nicht nur die verdrehte Physiognomie, sondern speziell das Schnappen nach Luft haucht der Skulptur ein beklagenswertes Leben ein. Diese sehr lebendig-leibliche Schmerzrepräsentation ist Carabins Sitzmöbeln gemein, die fast durchweg vollplastische Akte beinhalten. Der erste Fauteuil dieser Reihe entstand bereits 1890 und befindet sich inzwischen in einer privaten Sammlung in Paris (Abb. 6). Eine entblößte, gekrümmt sitzende Dame stemmt, unter Zuhilfenahme ihres rechten Armes, drei übereinandergestapelte Bücher sowie ein Sitzelement mit kurzer Rückenlehne und symmetrisch geschwungenen Armlehnen. Darzens betont erneut die Physis des Aktes aus Nussbaumholz und spricht selbst von ‚Fleisch‘: *“Des contours admirablement musclés, d'une chair savoureuse qui palpite.”*<sup>199</sup> In einem Ausstellungskatalog von 1974, dem einzigen umfangreicheren Werk zu Carabin, schildert die Tochter des Künstlers seine Arbeitsweise:

*„deux heures par jour il pratiquait le pétrissage presque amoureux qui donnait à ses nus le grain d'une peau vivante.“*<sup>200</sup>

Die Verlebendigung der Frauengestalten findet auch in der Bezeichnung dieser Tätigkeit als *„massage patient“*<sup>201</sup> und *„massage amoureux“*<sup>202</sup> Ausdruck. Geradezu hingebungsvoll habe er sich um seine *nus* gekümmert – man kann sich dem Eindruck eines erotischen Verhältnisses des Künstlers zu seinen Werken nicht erwehren. Carabin selbst hatte sich, nach Angaben seiner Tochter, die Vitalität seiner Akte zur obersten Aufgabe gemacht:

*„Il faut que les statues vivent [...] et le bois est vivant.“*<sup>203</sup>

Heute wie damals wurde über die Materialität seiner Arbeiten eine reale Leiblichkeit seiner Frauenfiguren konstatiert.<sup>204</sup> Doch warum wendet Carabin diese Lebenswirklichkeit, die durch die annähernde Lebensgröße der geschnitzten Frauen noch untermauert wird, in derart schmerzverzerrte Gesten und Gesichter? Ein weiterer Fauteuil von 1896 (Abb. 7)

<sup>198</sup> GSELL 1902, zitiert nach BRUNNHAMMER 1974, S. 126.

<sup>199</sup> Ibid., S. 261.

<sup>200</sup> MERKLEN-CARABIN 1974, S. 55f.

<sup>201</sup> Ibid., S. 55.

<sup>202</sup> Ibid., S. 56.

<sup>203</sup> Zitiert nach *ibid.*, S. 59.

<sup>204</sup> Vgl. dazu auch Carabins Vorliebe für Holz als Arbeitsmaterial, was von Brunhammer auf seinen Vater zurückgeführt wird, der seinerseits Förster war: *„Carabin est un amoureux du bois [...] qu'il [...] imprégné d'huile de lin, patiné au pouce pendant des heures, des journées, pour obtenir cette douceur [...], ce brillant mat qui est celui des corps d'athlètes [...]“* BRUNNHAMMER 1974, S. 9.

zeigt den Kontext, in dem Carabins Arbeiten zu sehen sind, meines Erachtens sehr eindringlich. Es handelt sich um einen ebenfalls aus Nussbaumholz gefertigten Pseudo-Klappstuhl mit großer Rückenlehne. Die Armlehnen wurden als Katzen ausgearbeitet, die neugierig hinter die Lehne blicken. Was sie dort zu sehen bekommen, ruft Szenen von de Sade, Ducasse und Mirbeau vor Augen: an die Rückseite des Möbels ist ein verrenkter Akt, dem Betrachter mit dem Rücken zugewandt, geschnürt. Die Knie sind auf Höhe der Sitzfläche abgewinkelt und mit einem horizontalen Element in dieser Haltung fixiert; die Arme über dem Kopf verschränkt. Die makabre Klimax der Arbeit bieten die auffällig plastisch gearbeiteten Finger, da an ihnen das Kopfpolster der gegenüberliegenden Seite mit breiten Schlaufen festgebunden wird. Die dargebotene Szenerie sprüht förmlich vor sadistisch-erotischer Energie. Zum einen verdeutlichen dies die voyeuristischen Katzen, deren französische Vokabel ‚chatte‘ vulgär das weibliche Geschlecht bezeichnet. Ferner sind Katzen in Carabins *œuvre* per se sexuell vermerkt, wie eine Skulptur von 1902 (Abb. 8) verdeutlicht. Dort ist der Volupté-Allegorie eine Katze als Attribut zur Seite gestellt. Zum anderen ist die malträtierte Frauengestalt an der Rückenlehne nicht nur in einer unbestimmt schmerzlichen Lage abgebildet, sondern dem Betrachter explizit wehrlos ausgeliefert, um es mit Dijkstras Worten zu sagen: „*asking to be raped*“<sup>205</sup>. Carabins Werke richten sich unmittelbar an einen Rezipienten, der zur Handlung aufgefordert wird. Der Betrachter wird, den Katzen gleich, zum Voyeur, der sich am Anblick des ekstatisch sich windenden Opfers labt. Carabin liefert dem Rezipienten die nackte Schönheit aus, die sich entgegen der handelsüblichen Femme fragile nicht freiwillig den lustvollen Blicken aussetzt, sondern aufgrund ihrer Fesselung körperlich außer Stande ist, sich dem Betrachter zu verweigern. Die aktive Rolle des Betrachterkörpers ergibt sich aus der gezeigten Physiologie des Sehens. Ähnlich wie Zolas Figur Claude, berühren die Blicke physisch den wehrlosen Leib. Über dieses Beispiel interaktiver Betrachterallogagnie gehen die anderen beiden Fauteuils noch hinaus. Dort wird der Körper des Rezipienten noch unmittelbarer in seiner Physis zur bestimmenden Größe für das Werk, fordert die Objektnatur doch dazu auf, Platz zu nehmen. Und das auf den gleichermaßen erotischen wie schmerzgezeichneten Frauenkörpern. Der Künstler lädt zur Allogagnie gegen die von ihm bis zur Lebendigkeit massierten Sklavinnen des Betrachters ein. Die handlichere Variante dieses Spiels mit dem Kunstleib und dem Betrachterkörper ist der Griff eines Spazierstocks von 1903 (Abb. 9). Hier windet sich ein Schlangenkörper um den Stock, der sich zu einem nackten Frauenleib verwächst. Dieser ist beinahe zu Neunziggrad abgewinkelt, sodass die Rückenpartie das

---

<sup>205</sup> DIJKSTRA 1986, S. 105.

horizontale Element des Griffes formt. Den Abschluss bilden die herabhängenden Arme, die einen Halbedelstein umfassen. Durch die betont hängenden Brüste der Figur weist Carabin die korrekte Handhabe des Objekts aus, da die simulierte Wirkung der Schmerzkraft nur dann sinnvoll wird, wenn der Stock aufrecht gehalten wird. In der vorgesehenen Verwendung als Spazierstock liegt das Moment der körperlichen Algolagnie: der Nutzer legt seine Hand um den Knauf und greift gleichsam den nackten Leib, der durch den Größenunterschied nun noch hilfloser wirkt als in den vorangegangenen Beispielen. Während der Daumen zwangsläufig dazu angehalten ist, in der günstig positionierten Vertiefung zwischen den Pobacken bequem abgelegt zu werden, erinnern die vom Körper abstehenden Brüste ihren Umklammerer haptisch daran, dass er einen Frauenleib in Händen hält, selbst dann, wenn er nicht hinsieht. In Form der entblößten Frau wird die Kunst somatisch erfahren. Hierin liegt meines Erachtens die intendierte Besonderheit der stets physiologischen Vereinnahmung seiner Werke durch den Rezipienten. Bei den Fauteuils bedurfte es noch dem Umweg über die Psychophysiologie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Beim Gehstock, der in Benutzung gar nicht optisch wahrgenommen wird, wird aus der Objektessenz selbst sinnfällig, worum die psychophysiologische Ästhetik zirkuliert: der Körper fühlt die Kunst.

### Repositioning of the observer

Carabin macht kenntlich, wohin sich das „*repositioning of the observer*“<sup>206</sup> entwickelt hat, dessen Ursprung Jonathan Crary in seinen *Techniques of the observer* in den Zwanziger- und Dreißigerjahren des 19. Jahrhunderts verortete. Dass der Handlungsimpetus in Carabins Werken beim Betrachter liegt, trägt gewissermaßen der Natur klassischer Kunstgattungen Rechnung. Wie Krois kurz vor seinem Tod in anderem Zusammenhang schrieb, verweisen diese stets auf den Rezipienten, weil sie selbst reglos bleiben und folglich immer ein Moment aktiver Anteilnahme am Werk latent bleibt.<sup>207</sup> Auch andere Spielarten somatischer Werks-Konstituierung greifen auf ein „*sentiment de la confusion de l'objet et du sujet*“<sup>208</sup> zurück, wie ein anonymes Autor in der *Revue philosophique* 1903 die Einfühlung *in nuce* beschrieb. Baudelaire wird etwa in diese Richtung gedeutet.<sup>209</sup> Gérald Froidevaux sieht in seiner Verneinung der natur-mimetischen Werkgenese des

---

<sup>206</sup> CRARY 1990, S. 24.

<sup>207</sup> Vgl. KROIS 2010, S. 162.

<sup>208</sup> N.N. 1903, S. 661.

<sup>209</sup> Vgl. etwa FROIDEVAUX 1989 und DROST 2006.

Klassizismus, Baudelaires „*esthétique de la participation*“<sup>210</sup> angelegt, die für die folgenden Generationen der symbolistischen und dekadenten *poètes maudits* maßgeblich wurde. Baudelaire bricht mit Schillers Schmerzästhetik, die noch an Winckelmanns Credo ‚edle Einfalt, stille Größe‘ festhält und Schmerzdarstellung in den Künsten ausschließlich in einem Modus der Erhabenheit toleriert.<sup>211</sup> Von ‚erhabenem‘ Schmerz kann bei Baudelaire, aber auch bei Mossa, Carabin oder Rops gewisslich nicht gesprochen werden. Wolfgang Drost brachte Baudelaires Poesie erst vor wenigen Jahren explizit mit der Einfühlung in Verbindung.<sup>212</sup> In den *Fleurs du mal* wirken die schmerzerotischen Motive assoziativ auf den Leserkörper, wobei der poetisch gefasste und detailreich beschriebene Schmerz als Konduktor zwischen den literarischen Körpern und dem Rezipientenleib fungiert. In Guyaus Ästhetik ist es an der Kunst, die Rezipienten-Empathie durch partielle Assimilation an den Rezipienten zu begünstigen.

*„Il faut que, dans les héros d’un drame, je puisse retrouver quelque chose de mes défauts et de mes laideurs même pour croire à leur existence“*<sup>213</sup>

Für Guyaus Annahme, die Kunst evoziere stets diejenigen Gefühle, die sie darstelle, könnte ein Konzept wie die Einfühlungsästhetik als Erklärung dienen.<sup>214</sup> Seine körperliche Partizipation des Lesers am Roman beschreibt eine ebensolche körperliche Identifikation, die bis zur gestisch-leiblichen Imitation reicht.

*„Lire un roman, c’est le vivre en une certaine mesure, à tel point que, si nous le lisons tout haut, nous tendons à mimer par le ton de la voix, quelquefois par le geste, le rôle des personnages. Dans une salle de théâtre, les acteurs ne sont pas les seuls à jouer la pièce; les spectateurs aussi la jouent pour ainsi dire intérieurement: leurs nerfs vibrent à l’unisson [...]. En général, la vivacité du plaisir esthétique est proportionnée à l’activité de celui qui l’éprouve“*<sup>215</sup>.

Selbst im Theater spielt das Publikum das gezeigte Stück mit, im Vergleich zum Roman aber ohne Gestik und erhobene Stimme, die bei Theaterbesuchern eher unpopulär sind. Dass die Nerven des Publikums ebenfalls vibrieren, zeigt Guyaus psychophysiologische

<sup>210</sup> FROIDEVAUX 1989, S. 97.

<sup>211</sup> Vgl. SCHILLER 1994.

<sup>212</sup> DROST 2006, S. 87. „*Cette ouverture aux impressions de la vie fait partie d’une esthétique de l’Einfühlung, de l’empathie [...]. Elle est particulièrement importante dans la critique d’art baudelairienne et celle de son temps.*“

<sup>213</sup> GUYAU 1884, S. 33.

<sup>214</sup> Vgl. nochmals *ibid.*, S. 30.

<sup>215</sup> *Ibid.*, S. 12. Interessant ist das betonte Mitsprechen der Lektüre. Ganz ähnliche Phänomene beschäftigen die Literaturwissenschaft bis heute in Form des Sprechaktes, also einem etwaigen „*plaisir organique*“ (SPIRE 1949, S. 451) beim Mitsprechen des Textes.

Auffassung ästhetischen Genusses. Die somatische Erfahrung des Publikums schildert er anhand der Dramen von Hugo und Shakespeare und kommt zu dem Fazit, dass

*„les gens du peuple éprouveront des émotions violentes, presque pénibles [...]. L'intérêt qu'ils y prennent est brutal, analogue à celui d'un Espagnol devant une course de taureaux: „cela fait mal“ diront-ils.“*<sup>216</sup>

Der Psychologe Pascal Rossi recurriert in *Les suggesteurs et la foule* von 1904 auf das Konzept der ‚multanime‘, ein Phänomen, das man eine leichte Schizophrenie nennen könnte. Schauspieler würden über diese Gabe in besonderem Maße verfügen, die aber in allen Menschen vorhanden sei und etwa beim Lesen eines Romans zum Tragen käme:

*„L'acteur est un être multanime: c'est-à-dire capable de se transformer, en quelques instants, dans le personnage qu'il représente, car il possède au plus haut degré la qualité commune à tous, la multanimité, par laquelle nous vivons tellement des exploits et des vicissitudes du héros, du protagoniste d'un conte, d'une nouvelle, d'un roman, que nous nous sentons transformés en lui.“*<sup>217</sup>

Mit Hilfe der *multanimé* verwandelt sich der Leser in den Protagonisten und erlebt, wie es Guyau vorgetragen hat, die Handlung am eigenen Leib. Bei einem Anti-Helden wie etwa in den *Chants*, macht sich der Rezipient durch das Lesen folglich auch selbst schuldig, weswegen Reto Zöllner dort treffend vom ‚*lecteur-monstre*‘<sup>218</sup> spricht. Ducasse gibt darüber hinaus im ersten Teil seines Pamphlets *Poésis* eine Embodiment-Erfahrung aus seiner Jugend wieder. Als junger Knabe habe er Jacques-Herni Bernardin de Saint-Pierres ehemals berühmten, aufklärerisch-utopischen Roman *Paul et Virginie* gelesen. In Shakespeare'scher Tradition muss der Protagonist Paul auf dem Höhepunkt des Werks mitansehen, wie das Schiff, das seine Geliebte Virginie bestiegen hat, von einem Sturm gegen eine Felsformation getrieben wird und zerschellt.<sup>219</sup> In der Reaktion des jungen Ducasse werden die somatische Betrachter-Empathie sowie deren Stimulation durch die Kategorie Schmerz gleichsam signifikant:

*„Autrefois, cet épisode qui broie du noir de la première à la dernière page, surtout le naufrage final, me faisait grincer des dents. Je me roulais sur le tapis et donnais des coups de pied à mon cheval en bois. La description de la douleur est un contre-sens.“*<sup>220</sup>

Zwar steht in dieser Arbeit der Schmerz als kategorialer Motor für das Wechselspiel von Eigenleib und Kunstwerk im Mittelpunkt, doch finden sich mitunter auch in anderen Zusammenhängen Einfühlungsmotive. Besonders Zola scheint ein Beispiel für Kontaas

<sup>216</sup> Ibid., S. 36.

<sup>217</sup> ROSSI 1904, S. 35.

<sup>218</sup> ZÖLLNER 2013, S. 58.

<sup>219</sup> Vgl. BERNARDIN DE SAINT-PIERRE 1806.

<sup>220</sup> DUCASSE 1870, S. 12.

Omnipräsenz von Einfühlungsgedanken. In seiner *Nana* nimmt die *imitation intérieure* karikierende Züge an. Als Nana auf dem Höhepunkt ihrer Bekanntheit den Grand Prix de Paris, ein Pferderennen und Stelldichein der Pariser High Society besucht, stiftet der Autor Verwirrung, indem er sie auf ein Außenseiterpferd wetten lässt, das ebenfalls auf den Namen Nana hört. Die Identifikation mit dem Pferd symbolisiert Nanas niedere Triebhaftigkeit und gibt Anlass für eine Reihe doppeldeutiger Phrasen. Nana brüskiert sich etwa, dass ‚sie nicht teuer sei‘, womit sie scherzhaft die Stute meint, Zola aber auf ihre kurtisanenhafte Karriere anspielt.<sup>221</sup> Als die umstehenden Personen beratschlagen, auf welches Pferd sie setzen sollen, wirft eine Dame ein, dass man eigentlich auf jedes Pferd setzen könne, *„mais pas de Nana, c’est une rosse!“*<sup>222</sup> Die Zweideutigkeit liegt in der Vokabel ‚rosse‘, die im Französischen sowohl ein ausgemergeltes Pferd bezeichnet als auch eine unverschämte Person. Person und Pferd nähern sich auf rhetorischer Ebene an und werden simultan diskreditiert. Die anrühige Koketterie kulminiert in der Frage, um die sich das ganze Buch zu drehen scheint: *„Qui est-ce qui monte Nana?“*<sup>223</sup> Diese Ehre wird am Tag des Grand Prix ausnahmsweise einem Jockey zuteil. Zolas satirische Verwechslung von Nana und Pferd nimmt im Verlauf des Rennens körperliche Ausmaße an. Als Nanas vierbeiniges Alter Ego mit dem Favoriten Valerio II in den letzten Momenten um den Turniersieg ringt, fühlt sich Nana immer weiter in das Pferd ein:

*„Et, sur le siège, Nana, sans le savoir, avait pris un balancement des cuisses et des reins, comme si elle-même eût couru. Elle donnait des coups de ventre [...]. A chaque coup elle lâchait un soupir de fatigue“*<sup>224</sup>.

Nana assimiliert die Bewegungen des Tieres bis zur körperlichen Melange, die in den gemeinsamen Erschöpfungslauten sogar hörbar wird. Nana, die in der besseren Pariser Gesellschaft Außenseiterin ist, kämpft mit ihren hochwohlgeborenen Konkurrentinnen um den Sieg im Rennen um die besten Partien. Gerade aus der unlösbaren Einfühlung in das Pferd, kann sie dessen schlussendlichen Überraschungscoup nicht von ihrem persönlichen Triumph über Paris unterscheiden: *„Vive Nana! Vive la France!“*<sup>225</sup>

In Verwandtschaft zur Vorstellung einer Betrachterempathie, erklärt Nietzsche in *Crépuscule des idoles* das Kunstschauen zum Genuss der eigenen, bei ihm sehr schwammig definierten Perfektion:

<sup>221</sup> *„Diable! [J]e ne vaud pas cher“*. ZOLA 1880, S. 383.

<sup>222</sup> Ibid., S. 384.

<sup>223</sup> Ibid., S. 398.

<sup>224</sup> Ibid., S. 414.

<sup>225</sup> Ibid., S. 415. Dabei handelt es sich um die Zurufe der aufgebrauchten Menge, die freilich der Stute gelten.



*„Dans cet état on enrichit tout de sa propre plénitude ce que l'on voit, ce que l'on veut, on le voit gonflé, serré, vigoureux, surchargé de force. L'homme ainsi conditionné transforme les choses jusqu'à ce qu'elles reflètent sa puissance, — jusqu'à ce qu'elles deviennent des reflets de sa perfection. Cette transformation forcée, cette transformation en ce qui est parfait, c'est — de l'art. Tout, même ce qu'il n'est pas, devient quand même, pour l'homme, la joie en soi; dans l'art, l'homme jouit de sa personne en tant que perfection.“<sup>226</sup>*

Nietzsche meint den dionysisch-orgiastischen Rausch, der seinem apollinisch-strukturierenden Kunstbegriff gegenüberliegt.<sup>227</sup> Dieser für die Kunst substanzielle Zustand muss aber nicht vom Rezipienten, sondern vom Künstler erreicht und dem Werk implementiert werden. Die Abhängigkeit der Werksgenese vom Künstlergenie liegt auf der Hand; inwiefern der Künstlerkörper eine konstituierende Funktion für das Kunstwerk haben kann, soll im folgenden Kapitel eruiert werden.

---

<sup>226</sup> NIETZSCHE 1908, S. 179f.

<sup>227</sup> In *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, ein von ihm später selbst als Jugendsünde abgetaner Lobgesang auf die Musik Wagners, hatte Nietzsche das komplementäre Begriffspaar apollinisch-dionysisch als kunstimmanente Pole eingeführt. Vgl. NIETZSCHE 1999. Das Dionysische geht dabei auf die Vorstellung eines universalen Kollektivbewusstseins aus einer mythologisierten und rauschhaften Vorzeit zurück. Indem einem Kunstwerk Teile dieses Rauschhaften einbeschrieben würden, könnten die gespeicherten Kollektiverinnerungen reaktiviert und als Kunstgenuss erfahren werden. Die Idee selbst stammt freilich nicht von Nietzsche, er machte sie lediglich zum System einer fundamentalästhetischen Philosophie.



# Künstler

---

## Mit blutigem Pinsel

Simsons geschundener Körper und insbesondere dessen physische Versehrung bilden ein zentrales Thema in *Dalila s'amuse* von 1905. Im selben Jahr malt Mossa ein Selbstportrait, das in der Literatur, auf die Mitarbeiter des Musée des Beaux-Arts in Nizza ein Monopol zu haben scheinen, als *Portrait psychologique de l'auteur* (Abb. 10) bezeichnet wird. Hier steht Mossas eigener Schmerz im Vordergrund. Der leicht nach vorn gebückte Künstler ist in der Bildmitte von der Brustpartie aufwärts abgebildet. Seinen nackten Körper zieren einige Symbole, etwa eine Schlange um den Hals, ein Skorpion auf der Brust und eine Geige zwischen Brust und rechter Hand, die wiederum einen langen Pinsel führt; die linke Hand ist nicht zu sehen, hält aber vermutlich die rechts abgebildete Palette. Der Portraitierte ist von einer weiß-grauen Wand hinterfangen, an der drei Bilder angebracht sind: das Linke davon zeigt die *Ponte dei Sospiri* in Venedig, das rechte eine südfranzösische Landschaft. In der Mitte, über Mossas Kopf hält eine Frau im Profil einen Dolch und einen kleinen Totenschädel in ihren Händen. Links befinden sich auf der Wand zwei auffällige, große rote Flecken, denen rechts zwei kleinere und ein gleichfarbiger Abdruck einer rechten Hand entsprechen. Das besagte Forschungsmonopol weiß auf diese Symbolfülle neben ein paar lexikalischen Allzweckdeutungen nicht mehr zu sagen als, dass es sich bei der Landschaft um die Heimat Mossas handelt und, dass er Venedig offenkundig sehr schätzte, seit sein Vater es mit ihm 1902 besucht hatte.<sup>228</sup> Ich halte jedoch gerade die Flecken, den Handabdruck und die Künstlerinsignien für die zentralen Motive, meines Erachtens spielt Mossa dort mit den Bildebenen: Sinnfällig stehen die Blutflecken im Zusammenhang mit der bewaffneten *Femme fatale*, die hier als Hamlet ad absurdum daherkommt. Das wirklich überraschende ist, dass Palette und Pinsel, die mit dem Handabdruck korrelieren, die Tatsache unterstreichen, dass es sich hier ‚nur‘ um rote Farbe handelt. Die *Femme fatale* ist spätestens seit Baudelaire durchaus auch blutrünstig beschrieben worden; neu ist aber, auf welche Weise sich Mossa an dieser Stelle körperlich in dieses Moment einschreibt. Der Handabdruck symbolisiert den Schmerz und das psychophysiologisch somatische Leiden, die Körperlichkeit, für die auch der hautsichtige Oberkörper sensibilisiert. Der Handabdruck verweist indexikalisch auf die körperliche Gegenwart des Künstlers im Bild, während diese blutige Spur mit Schmerz aufgeladen

---

<sup>228</sup> Vgl. RIOTTOT EL-HABIB 1992, S. 7 und SOUBIRAN 2010, S. 176f. Mossa war mit seinem Vater zwischen 1900 und 1903 mehrfach für Studienzwecke verreist. Darunter befanden sich neben einem Besuch der Weltausstellung 1900 in Paris mehrheitlich Reisen Italien, so etwa nach Mantua, Venedig und Florenz.

wird. Über die *Ponte dei Sospiri* gelangten die Verurteilten vom Dogenpalast in das örtliche Gefängnis. Damit ist auch die vermeintliche Vedute keine simple Liebeserklärung an die Stadt Venedig, sondern ein sinnstiftendes Element des Sujets. Das Künstlerportrait bezeugt in Verbindung mit den Blutspuren die persönliche Authentizität des Schmerzes. Nun versucht Mossa nicht etwa diese Schmerzwirklichkeit zu untergraben, indem er durch den Pinsel vor den Blutflecken, auf die Fiktion des Bildes verweist. Das *Autoportrait* kann meines Erachtens vielmehr als eine Art Programmbild gelesen werden, in dem der Künstler für sich in Anspruch nimmt, seinen eigenen Schmerz Bild werden zu lassen. Der Doppelsinn der Flecken verweist nicht auf die rote Farbe, aus der sie bestehen, sondern darauf, dass er das Bild gewissermaßen mit dem Blut aus einer eigenen Wunde gemalt hat. Wie bei seinem *Simson* steht Blut in Mossas *œuvre* dezidiert für leiblichen Schmerz. Das gilt insbesondere für die Darstellung von Blut in schmerzerotischen Kontexten. Ich sehe zwischen diesem Selbstportrait und einem weiteren Bild des Künstlers aus demselben Jahr einen Zusammenhang, der diesen Gedanken noch evidentester macht. In seinem Ölgemälde *Elle* (Abb. 11) räkelt sich vor dem Betrachter eine nackte junge Frau auf einem Berg entblößter, blutüberströmter Männerleiber. Auf Ihrem Schoß sitzt eine Katze, ‚la chatte‘, was, wie bereits bei Carabins Katzen erklärt, im Französischen vulgär das weibliche Geschlecht bezeichnet. Um ihren Hals trägt die martialische *Femme fatale* eine Kette mit phallischen Waffen: Pistole, Schwert und Knüppel. Ihr braunes Haar flankieren zwei Raben, während ihr Kopf von einem goldenen Nimbus umfassen ist, auf dem die Worte Juvenals zu lesen sind: ‚HOC VOLO SIC JUBEO/SIT PRO RATIONE VOLUNTAS‘ (Juvenal, *Saturae* VI, 223). Das Zitat attestiert der Frau eine Entscheidungshoheit, bei der ein jugendlicher Trotz mitzuschwingen scheint. Der untere Teil des Bildes weist zwei Elemente auf, die einen unmittelbaren Zusammenhang zu Mossas Selbstportrait herstellen. Die blutigen Handabdrücke auf dem rechten Oberschenkel fallen ins Auge, die eben erst für die körperliche Authentizität und persönliche Bedeutung des Schmerzes gestanden haben. Links unten ist zudem ein *Cartellino* zu sehen, auf dem der Künstler sein Bild mit Jahreszahl signiert hat. Das *Cartellino* ist in der Malerei der Frühen Neuzeit traditionell ein gemaltes Stück Papier, das als *tromp-l'œil* beim Betrachter eine Auseinandersetzung mit der Fiktionalität sowie dem Wahrheitsgehalt des Bildes anregen soll. Doch wie meint Mossa dieses gemalte Stück Papier? Der Schlüssel liegt erneut im Blut: denn selbst auf dem *Cartellino*, das mit seiner traditionellen Unabhängigkeit vom fiktiven Bildraum auf die außerbildliche Wirklichkeit verweist, sind Blutspritzer. Mossa führt diese Metaebene nur ein, um die Faktizität des dargestellten Schmerzes zu untermauern. Während diese

Bildrhetorik das Gemacht-Sein der *Elle* unterstreicht, ragt der bildfiktive Zettel in die Wirklichkeit. Die Spritzer auf dem Papier, das dem Gemälde vermeintlich aufliegt, suggerieren, dass Mossa im künstlerischen Akt auf sein Werk geblutet hat – überspitzt formuliert: ein symbolistischer Kaffeefleck. Dabei hebt er das Blut in beiden Bildern aus dem Niveau eines bloßen Symbols oder einer Chiffre – das Blut ist in seiner Physikalität, seinem Rinnen und seinem Spritzen eine Spur des Künstlerkörpers auf der Leinwand und gleichzeitig Verweis auf schmerzzerotische Körperlichkeit per se. Sein Leib ist im Bild manifest. Im Rahmen einer ästhetischen Empathie hat sich Mossa nicht nur in sein Werk eingefühlt, sondern darüber hinaus in Form von Handabdrücken und Blutspritzern auch Spuren seiner körperlichen Präsenz im Bild zurückgelassen.<sup>229</sup> Eine Entäußerung des Künstlers im Bild.

### Ein Werk aus Fleisch und Blut

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts hat sich die Vorstellung eines referentiellen Verhältnisses des Werks zum Leib seines Schöpfers in der Kunstliteratur etabliert. Insgesamt stellt es sich mir so dar, dass das französische Interesse an einem physiologischen Kunstgenuss eher der Seite des Künstlers galt, wohingegen man sich auf deutscher Seite stärker für rezeptionsästhetische Perspektiven interessiert zu haben scheint.<sup>230</sup>

Mit der Ästhetik des Kunstkritikers Charles Blanc hat sich Kontae bereits vor dem Hintergrund der Einfühlung beschäftigt und gezeigt, dass Blanc in diesem Kontext nicht unweit von Zola anzusiedeln ist, ihrer diametralen Gegenüberstellung im Naturalismus-Idealismus-Diskurs ihrer Zeit zum Trotz. Was Kontae in ihrer Arbeit jedoch unterschlägt, ist die Tatsache, dass sich beide nahezu ausschließlich für eine Kunstepathie seitens des Künstlers interessieren.<sup>231</sup> Ausgehend von Blancs Vorstellung einer unbeseelten Natur, die erst vom Menschen mit Leben gefüllt werden muss, suggeriert sie ein rezeptionsästhetisches Interesse, das mir in dieser Form nicht gegeben scheint. In seiner

---

<sup>229</sup> Jörg Fingerhut geht davon aus, dass gerade solche bildimmanenten Spuren des Künstlerkörpers eine Einfühlung des Rezipienten begünstigen. Vgl. FINGERHUT 2012. Dieser interessante Gedanke kann für Mossas Werke nur in sehr eingeschränktem Umfang geltend gemacht werden, stellte er seine symbolistischen Werke ja, wie bereits erwähnt kaum aus und entzog sie damit programmatisch einer Betrachterschaft. Sein Selbstportrait stellte er lediglich 1906 einmal in Nizza aus; *Elle* war vor seinem Tod 1971 hingegen gar niemals öffentlich zu sehen.

<sup>230</sup> Wie das vorangegangene Kapitel zeigt, schließt das freilich die andere Perspektive nicht aus. Sie hat lediglich weniger entsprechende Literatur produziert. Ferner wurden Werke der deutschen Ästhetik häufig schneller ins Französische übersetzt, was etwa Georg Hirths *Psychologie de l'art* veranschaulicht. Vgl. HIRTH 1892.

<sup>231</sup> Vgl. KONTAE 2010, S. 44f.

*Grammaire des arts du dessin* erklärt Blanc die mimetische Naturnachahmung durch das Aufkommen der Ästhetik für beendet:

*„Aussi une telle définition [der Mimesis] n'a-t-elle pu se maintenir, du jour où est née cette science du sentiment que nous appelons l'esthétique, du jour où elle est devenue presque un art. Il n'est pas un seul critique maintenant, ni un seul artiste, qui ne voie dans la nature, au lieu d'un simple modèle à imiter, un thème aux interprétations de son esprit. Celui-ci la considère comme un répertoire d'objets rians ou terribles, de formes gracieuses ou imposantes qui lui serviront à communiquer ses émotions, ses pensées“<sup>232</sup>.*

Dabei ist es der Künstler, der in der Kunst seine Gefühle und Gedanken artikuliert. Wenn Blanc von der Notwendigkeit einer Empfindsamkeit des Rezipienten spricht, dann obliegt diesem nicht die aktive Einfühlung oder gar ein Selbstgenuss im Werk. Das einzige, was er im Werk fühlen kann, sind die Spuren des Künstlers, wie sie bei Mossa gerade gezeigt wurden:

*„Pour obéir au sentiment d'un autre, surtout dans des ouvrages d'une ténuité souvent exquise, il faut avoir soi-même la faculté de sentir. Partout où l'homme met sa main, il est difficile qu'on ne reconnaisse pas la trace de son esprit.“<sup>233</sup>*

Das Werk ist für Blanc in erster Linie Ausdruck der Gefühlswelt des Künstlers und folglich muss dieser auch als Bezugsgröße gelten. In einem Brief an Madame Leroyer de Chantepie erklärt Flaubert ein empathisches Vermögen zur Grundvoraussetzung künstlerischen Arbeitens. Der Künstler und *„le poète est tenu maintenant d'avoir de la sympathie pour tout et pour tous, afin de les comprendre et de les décrire.“<sup>234</sup>* Der seinerzeit berühmte Philosoph Hippolyte-Adolphe Taine zitiert in seinem Werk *De l'intelligence* von 1870 ebenfalls Flaubert, aus seiner persönlichen Korrespondenz mit dem Literaten. Taine, der unter anderem die Gedanken von Helmholtz in Frankreich entscheidend in Umlauf brachte, geht in seinem Werk nurmehr von graduellen Unterschieden zwischen dargestelltem Gefühl und dessen somatischer Entsprechung aus.<sup>235</sup> Im Kapitel *De l'illusion* verteidigt er die Vorstellung, Kunst evoziere real-leibliche Gefühle und zitiert dabei aus besagtem Briefwechsel mit Flaubert:

<sup>232</sup> BLANC 1880, S. 482.

<sup>233</sup> Ibid., S. 646.

<sup>234</sup> FLAUBERT B 1927, S. 243.

<sup>235</sup> Taine selbst untersucht in seinem Buch eigentlich pathologische Formen von visuellen und emotionalen Halluzinationen und parallelisiert diese dabei immer wieder mit der Einbildungskraft des Künstlers, der durch seine halluzinatorischen Visionen weder ganz krank, noch ganz gesund wirkt. Siehe für den Topos des kranken Künstlers das Kapitel *Der defizitäre Körper des Künstlers*.

„*Mes personnages imaginaires m'affectent, me poursuivent, ou plutôt c'est moi qui suis en eux. Quand j'écrivais l'empoisonnement d'Emma Bovary, j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, deux indigestions très réelles, car j'ai vomé tout mon dîner.*“<sup>236</sup>

Der von Flaubert beschriebene Akt erinnert stark an die Einfühlungsästhetik, taucht er doch vollständig in seine Protagonistin ein. Die Identifikation reicht bis in die körperliche Ebene hinein, sodass selbst die Vergiftung der Madame Bovary auf seinen eigenen Leib übergreift. Emmas Körper ist aber kein gänzlich fremder Körper, in den sich der Autor einfühlt. Wie inzwischen an mehreren Stellen deutlich wurde, ist der Körper der fiktiven *personnage* mit dem Autorenleib verknüpft. Insofern sind Kunstwerke in gewisser Hinsicht stets autobiographisch. So urteilt etwa Krafft-Ebing über Sacher-Masoch, dass dieser nicht nur „*der Dichter des Masochismus gewesen, sondern auch selbst mit der in Rede stehenden Anomalie behaftet*“<sup>237</sup> gewesen wäre. Baudelaire, de Sade, Blake, Dostojewski und Nietzsche wurden ebenfalls masochistische und sadistische Anlagen diagnostiziert.<sup>238</sup> Hier spielt sicherlich auch eine künstliche Rückbindung der Werke an ihre Autoren hinein, die gleichermaßen zu Pathologisierungen wie Mythologisierungen beigetragen hat. An der virulenten Vorstellung, die Konstitution des Künstlers sei maßgebend für die Werke, rüttelt diese Verklärung jedoch nicht. Daraus entsteht im späten 19. Jahrhundert eine Selbstreferentialität des Künstlers, die eine größere Zahl von Künstlerromanen dokumentiert. Emilie Sitzia hat 2004 eine Verschiebung innerhalb dieser neuen Gattung nachgezeichnet, die von Balzacs *Le Chef-d'œuvre inconnu* über *Manette Salomon* der Brüder de Goncourt zu Zolas *L'œuvre* führt.<sup>239</sup> Sie macht für die Literatur deutlich, dass aus dem Mythos des Künstlergenies eine Exhibition des zunehmend defizitären Künstlerkörpers wird. Mossas *Autoportrait* und *Elle* veranschaulichen den nachhaltigen Bedeutungsgewinn des physischen präsenten Autorenleibes im eigenen Werk. Die Literaturwissenschaftler Didier Anzieu und Françoise Grauby haben postuliert, dass der Körper des Literaten im Werk immer mitzudenken ist. Seine Spuren wären im Text allgegenwärtig, nur darum könnte der Text selbst körperlich erfahren werden.<sup>240</sup> Analog zum historischen Befund steht bei Grauby die körperliche Erfahrung des Künstlers im Zentrum. Flaubert, die Goncourts und Huysmans, alle hätten ihren Werken persönliche

<sup>236</sup> Zitiert nach TAINE 1878, S. 90.

<sup>237</sup> KRAFFT-EBING 1997, S. 105.

<sup>238</sup> Ibid., S. 132 sowie PRAZ 1930.

<sup>239</sup> Vgl. SITZIA 2004, S. 205.

<sup>240</sup> Vgl. ANZIEU 1981, S. 44 und GRAUBY 2001, S. 7.

physiologische Erfahrungen einbeschrieben.<sup>241</sup> Zola hat wiederholt betont, dass das Kunstwerk nicht aus einem transzendenten Intellekt des Künstlers geschöpft würde, sondern aus seinen Gefühlen und seinem Leib. Im Nachruf auf Taine erklärt er, „*une œuvre belle est une œuvre vivante, originale, qu'un homme a su tirer de sa chair et de son cœur*“<sup>242</sup>. Wie Gott Adam, schafft der Künstler sein *œuvre* aus sich selbst, aus seinem eigenen Fleisch und Blut, wie er in seiner kritischen Biographie Manets erneut erklärt:

„*L'artiste obtint ainsi une œuvre qui était sa chair et son sang.*“<sup>243</sup>

Die Ästhetik ist vom grassierenden Universalvitalismus des späten 19. Jahrhunderts nicht verschont geblieben. erinnert man sich an die Werke Mossas, werden die körperliche Präsenz und selbst das Schöpfen aus dem eigenen Blut sinnfällig. Das Werk ist nicht nur kindsgleiches Erzeugnis aus dem Leib, sondern bleibt ein Teil davon. Der Körper ist, Grauby und Anzieu folgend, auf das Werk ausgeweitet, in ihm verleiblicht. Entsprechend ist die Kritik am Werk gegen den Leib des Künstlers gerichtet. Eine negative Bewertung verletzt nicht nur die Integrität des Künstlers, sondern schneidet gleichsam in sein Fleisch, wie Edmond de Goncourt beklagte:

„*Cuirassé par de journalières souffrances intimes qui lui mettent du métal sous la peau, il [der Künstler] perd la sensibilité, les instinctivités tendres*“<sup>244</sup>.

Für rezeptionsästhetische Perspektiven ist die damit einhergehende Verlebendigung des Werks um 1900 von erheblicher Bedeutung. Der Romancier Paul Bourget verglich 1883 das Buch mit einem lebendigen Organismus.<sup>245</sup> Aber auch Zola fordert in seiner Schrift für Taine menschliche Persönlichkeit und Temperament im Kunstwerk.<sup>246</sup> Doch erst in seiner Beschreibung der Kunstkritik als chirurgischen Eingriff in den Werk-Leib wird explizit, dass das Werk nicht nur einen Körper hat, sondern auch ein organisches Lebewesen ist:

„*Et il y a, pour le critique, une joie pénétrante à se dire qu'il peut disséquer un être, qu'il a à faire l'anatomie d'un organisme, et qu'il reconstruira ensuite, dans sa réalité vivante, un homme avec tous ses membres, tous ses nerfs et tout son cœur, toutes ses rêveries et toute sa chair.*“<sup>247</sup>

<sup>241</sup> Ibid.

<sup>242</sup> ZOLA 1893C, S. 213.

<sup>243</sup> ZOLA 1893A, S. 337.

<sup>244</sup> GONCOURT 1876, S. 114.

<sup>245</sup> „*Tout se tient dans un livre comme dans un organisme.*“ BOURGET 1883, zitiert nach GRAUBY 2001, S. 30.

<sup>246</sup> „*[J]e réclame plus hautement une large place pour la personnalité, lorsque je me demande ce que deviendrait l'art sans elle. Une œuvre, pour moi, est un homme; je veux retrouver dans cette œuvre un tempérament, un accent particulier et unique. Plus elle sera personnelle, plus je me sentirai attiré et retenu.*“ ZOLA 1893C, S. 225.

<sup>247</sup> ZOLA 1893A, S. 327f.

Die Verlebendigung des Kunstwerks veranschaulicht etwa Wildes berühmtes *Picture of Dorian Grey*. Dort wird ein Teil des tatsächlichen Körpers des Protagonisten in einem Portrait ‚gefangen‘, das an seiner Stelle zunehmend altert. Das Bild scheint in diesem Beispiel fast mehr Mensch als Grey selbst. Kunstvitalisierung und Kunstphysiologie sind der *common ground*, auf dem Carabin und Mossa stehen.<sup>248</sup> Die gezeigten, von Algotagnie zerrissenen, blutüberströmten und manischen Leiber in neurotisch-verkrampfter Ekstase werfen indes kein besonders gutes Licht auf die Körper ihrer Autoren. Aus dem frühneuzeitlichen, gottgleichen Schöpfermythos des Künstlers wird im verebbenden 19. Jahrhundert ein narzisstischer Götzenkult, in dem sich die Künstler in ihren Werken am eigenen Verfall laben.

### Der defizitäre Körper des Künstlers

In seinem Werk *Le cult de moi* macht der Romancier Maurice Barrès das egozentrische Weltbild des Fin de Siècle zum Prüfstein seines autobiographischen Protagonisten. Dieser scheitert an der verdrehten Übersensibilität der *décadence* und zieht sich in seine eigene Vergangenheit zurück, die er in seiner Heimat Lothringen findet.<sup>249</sup> Die unermüdliche Reflektion des ‚moi‘ ist das Leitmotiv des literarischen Triptychons und Verbindungsstück zwischen dekadentem Narzissmus und der Befreiung von selbigem. Die titelgebende Obsession des intellektuellen Subjekts mit sich selbst ist nicht lediglich Gegenstand des Werks, das seinerseits autobiographisches Produkt desselben Phänomens ist, sondern Topos des Fin de Siècle. Das neuerliche Interesse für Spiegel(-bilder) in den Künsten veranschaulicht dieses Interesse. Von der inhärenten Narzissmus-Symbolik des Spiegels kann auf die Bedeutung der Selbstanalyse, wie sie Barrès betonte, geschlossen werden. Soubiran hat bereits auf die Häufigkeit von Spiegeln in Mossas Werk hingewiesen, wenn auch Mallarmés Gedicht *Hérodiade* ungleich bekannter war, in dem es ebenfalls der Spiegel ist, der den dort biblischen Stoff mit egozentrischen Elementen anreichert.<sup>250</sup> Die Konvergenz von Künstlerkörper und Werk ist als Sonderfall einer weitreichenden

<sup>248</sup> Sie für die physiologischen Aspekte Zolas Ästhetik aus anderer Perspektive KRÜGER 2007.

<sup>249</sup> Vgl. BARRÈS 1888, ders. 1889 und ders. 1891.

<sup>250</sup> Vgl. SOUBIRAN 1985, S. 94 und MALLARME 1899, S. 54f.:

„O miroir !  
 Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée  
 Que de fois et pendant des heures, désolée  
 Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont  
 Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,  
 Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,  
 Mais, horreur ! des soirs, dans ta sévère fontaine,  
 J'ai de mon rêve épars connu la nudité!“



Ausweitung des Künstler-Inneren auf persönlich konnotierte Objekte zu verstehen. Insbesondere Räume und Innenausstattungen werden zunehmend zur Projektionsfläche des Künstler-Ichs, je dichter man der Jahrhundertwende annähert.<sup>251</sup> Huysmans berühmtem Roman *À rebours* von 1884 kommt hierfür die Rolle eines Manifests zu. Nachdem Edmond de Goncourts *La maison d'un artiste* von 1881 bereits vom Verhältnis des Künstlers zu seinem Wohnraum handelte, überzeichnet erst Huysmans den dekadenten Individual-Subjektivismus zu einer Hyperästhesie.<sup>252</sup> Der bildungsbürgerliche Protagonist Jean Floreas Des Esseintes ist durch eine umfangreiche Erbschaft monetär für Lebzeiten unabhängig und widmet seine Existenz allerlei verschrobene Auswüchsen seines dekadenten Ästhetizismus'. Sein Haus wird dabei zum Abbild seines überempfindsamen und naturverneinenden Inneren; die unablässige Stimulation und Verfeinerung der ästhetischen Wahrnehmung führt im Verlauf des Romans zu einer somatischen „*nervous hypersensitivity*“<sup>253</sup> und dem körperlichen Verfall Des Esseintes. Kulminationspunkt seiner Neurosen ist der Kauf einer Schildkröte, die lediglich einen Teppich beschweren soll und nach exorbitanter Verzierung ihres Panzers durch Edelsteine und Gold ver stirbt. Den symbolistischen Ästhetizismus, also die Vorstellung einer, der Kunst unterlegenen Natur, hat Karin Westerwelle gleichfalls als Motor Baudelaires selbstreferentieller Kunst verstanden.<sup>254</sup> Weil er sich von der akademistischen Mimesis abwendete, hätte Baudelaire alle schöpferisch-kreativen Initiationsprozesse von der Natur in sein Inneres verlegt. Im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert verlangte die industrialisierte Gesellschaft zunehmend nach sozial konformen Bürgern, woran sich die *décadents* ebenso stießen. George Valberts Essay *L'âge des machines* kritisiert 1889 die gleichmachende Gesellschaft und die dadurch erschwerte Selbsterkenntnis als Spezifikum des ausgehenden Jahrhunderts:

*„Dans aucun temps, le moi n'a eu tant de prétentions, n'a tenu tant de place, ne s'est plus étalé, et pourtant tout contribue à gêner le libre développement des individus, à réduire la part d'eux-mêmes qu'ils mettent dans ce qu'ils font, à contrarier l'envie qu'ils pourraient avoir de se façonner à leur guise. La société où nous vivons nous aligne au cordeau, et il n'a jamais été plus difficile d'être quelqu'un.“*<sup>255</sup>

Ebenso problematisch empfindet er jedoch die bildungsbürgerlich-dekadenten Tendenzen eines gegenläufigen Narzissmus' und einer manischen Hyperästhetisierung des Lebens:

<sup>251</sup> Vgl. SILVERMAN 1989, S. 78. Analog dazu ergibt sich auch ein neurowissenschaftliches Interesse am Künstleratelier: „The artist's studio, regardless of its location and time in history, is a natural laboratory for neuropsychologie and neuroscience“. ZAIDEL 2013, s.p.

<sup>252</sup> Vgl. HUYSMANS 1922. Auch De Goncourts Buch hatte bereits international einiges Aufsehen erregt.

<sup>253</sup> SILVERMAN 1989, S. 77.

<sup>254</sup> Vgl. WESTERWELLE 1993, S. 254.

<sup>255</sup> VALBERT 1889, S. 692.



*„Nous aimons à nous compliquer, à nous contourner, à nous tordre et à nous détordre, à tourmenter notre parole comme notre pensée. [...] Nous ne sommes pas seulement des êtres compliqués, nous sommes des agités. Tout nous invite à augmenter notre être, à multiplier, à varier sans cesse nos sensations, à nous donner de nouveaux modes d'existence“<sup>256</sup>.*

Dadurch, dass die Menschen einander in der Gesellschaft gleicher werden, driften sie auf der rastlosen Suche nach Individualität innerlich auseinander. Dabei handelt es sich offenbar um ein gesamteuropäisches Phänomen, wie Georg Simmels Aufsatz *Die Großstädte und das Geistesleben* von 1903 illustriert.<sup>257</sup> Die künstlerische Selbstreferentialität um 1900 ist also auch den sozialen Umwälzungen der dritten Republik geschuldet. Überraschend ähnlich unserer eigenen Gegenwart, wurde auch im Fin de Siècle bereits der ökonomische Fortschrittsgedanke als besonders verheerend für das Individuum empfunden. Die Folgen der wirtschaftlichen Stagnation nach dem Deutsch-Französischen Krieg und die neuerliche Monopolisierung industrialisierter Staaten, etwa des Deutschen Reiches und den USA, machten eine direkte Auseinandersetzung mit der sozial-politischen Wirklichkeit wenig interessant für den künstlerischen Stand.<sup>258</sup> Wenngleich Valbert und Simmel die gesellschaftliche Isolation des Individuums für einen allgemeinen Effekt hielten, empfanden sich die Künstler nichtsdestotrotz von der Gesellschaft ausgeschlossen. Jules de Goncourt schreibt schon 1859 resigniert in sein Tagebuch:

*„L'homme de lettres ne fait plus partie de la société, il n'y règne plus, il n'y entre même plus“<sup>259</sup>.*

Die Psychologen des späten 19. Jahrhunderts interessierten sich infolgedessen zunehmend für den gesellschaftlich randlagigen Künstlerstand. Wenn Valbert alle Zeitgenossen als „*névropathes*“<sup>260</sup> empfand, so schienen die Künstler ein besonders prekärer Fall zu sein. Die Neuropathie wurde allgemein ein zentraler Untersuchungsgegenstand der ‚Psychologie Nouvelle‘. Auf dem psychophysiologischen Kongress der Pariser Weltausstellung 1889, der weitreichend rezipiert wurde, diskutierten Experten sehr kontrovers über halluzinatorische Phänomene und Träume. Stein des Anstoßes war insbesondere die Frage

<sup>256</sup> Ibid., S. 696

<sup>257</sup> Vgl. SIMMEL 1903, S. 185-206. „Denn die gegenseitige Reserve und Indifferenz, die geistigen Lebensbedingungen großer Kreise, werden in ihrem Erfolg für die Unabhängigkeit des Individuums nie stärker gefühlt, als in dem dichtesten Gewühl der Großstadt, weil die körperliche Nähe und Enge die geistige Distanz erst recht anschaulich macht; es ist offenbar nur der Revers dieser Freiheit, wenn man sich unter Umständen nirgends so einsam und verlassen fühlt, als eben in dem großstädtischen Gewühl; denn hier wie sonst ist es keineswegs notwendig, daß die Freiheit des Menschen sich in seinem Gefühlsleben als Wohlbefinden spiegele.“

<sup>258</sup> Vgl. MATHEWS 1999, S. 29f.; BRODER 1993 und jüngst SAGE 2009.

<sup>259</sup> GONCOURT 1989, S. 453.

<sup>260</sup> VALBERT 1889, S. 696.

einer Grenzziehung zwischen pathologischen und gesunden Formen.<sup>261</sup> Wie bei Taine gesehen, wurde das nicht greifbare Genie des Künstlers an diesem Kontext diskutiert. Es galt zu klären, ob der imaginative Erfindungsreichtum und die Empathie der Künstler und Literaten noch gesund seien. Jean-Martin Charcot ist der vermutlich einflussreichste Vertreter der kunstpathologischen Seite. Er war maßgeblich für das Renommee des Hôpital de la Salpêtrière um 1900 verantwortlich, die seinerzeit führende Psychiatrie in Europa. Er zählt zu den wichtigsten französischen Ärzten und etablierte die Hypnose als Behandlungsverfahren für an Hysterie leidende Patienten. In *Les démoniaques dans l'art*, das er 1887 gemeinsam mit Paul Richer veröffentlichte, werden drei Phasen der Hypnose unterschieden. Während das erste Stadium den Patienten lediglich schläfrig macht und das zweite die Konzentration auf den behandelnden Arzt fokussiert, entstehen in der dritten Phase imaginative Bilder vor seinem Auge, die Charcot als „*hallucinations de la vue*“<sup>262</sup> bezeichnet.<sup>263</sup> Die Beschreibung des tranceähnlichen Zustandes erinnert dabei deutlich an kunstempathische Modelle:

*„Le malade entre lui-même en scène et par la mimique expressive et animée à laquelle il se livre, les phrases entrecoupées qui lui échappent, il est facile de suivre toutes les péripéties du drame auquel il croit assister et où il joue le principal rôle.“*<sup>264</sup>

Charcot deutet diese imaginäre Partizipation als Symptom einer Hysterie. Der Arzt führt sie herbei, um die Krankheit offen zu Tage treten zu lassen und seine Diagnose aussprechen zu können. Der Befund, sich durch Hysterie in fiktive Bilder und Figuren zu versetzen und deren Handlungen körperlich zu erleben, entspricht ästhetischen Ideen wie sie Guyau, Rossi und Flaubert äußerten und auch der Einfühlung in hohem Maße. Charcot diagnostiziert den Künstlern eine produktiv kanalisierte Form der Hysterie; wer sich in eine andere, irrealen Person projiziert, ist für ihn nicht gesund. Sein Kollege Hippolyte Bernheim vertrat eine moderatere Position und hielt die Hypnose für eine nicht pathologische Erscheinung.

*„Les phénomènes suggestifs ont leurs analogues dans la vie normale [...]. [L]es illusions sensorielles, les hallucinations, se réalisent dans le somnambulisme [entspricht der dritten Phase bei Charcot] naturel, dans l'hysterie, dans l'aliénation*

<sup>261</sup> Vgl. SILVERMAN 1989, S. 75-106.

<sup>262</sup> CHARCOT/RICHER 1889, S. 92.

<sup>263</sup> Vgl. *ibid.*, S. 92-102.

<sup>264</sup> *Ibid.*, S. 102.

*mentale. [N]ous sommes tous suggestibles et hallucinables par nos propres impressions ou par les impressions venant d'autrui.* <sup>265</sup>

Bernheims Einschätzung stößt etwa der rezeptionsästhetischen Empathie die Tür weit auf, psychophysiologische Phänomene dieser Art erführe man durchaus auch im alltäglichen Leben. Konzepte wie die Einfühlungsästhetik stehen hiermit im Einklang. Sein Beispiel soll an dieser Stelle exemplarisch zeigen, dass die wissenschaftliche Pathologisierung Teil eines Diskurses und nicht von jedermann geteilt wurde. Dennoch war diese Vorstellung virulent. Im Roman *Charles Demailly* wird die innere Zerrissenheit des Künstlers in der Frage zugespitzt, ob im Schriftsteller überhaupt noch Platz für einen Menschen sei.<sup>266</sup> Der Literat ist kaum noch Mensch, er ist Getriebener, „*un homme de génie est un fou*“<sup>267</sup>, schreibt der Psychophysiologe Émile Deschanel 1864. Schon in Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* kommt das Künstlergenie nicht gut weg:

*„L’homme normal, en effet, est plongé dans le tourbillon et dans le tumulte de la vie, à laquelle il appartient par sa volonté; son intellect est tout rempli des choses et des événements de la vie; quant aux choses mêmes, quant à l’existence même, dans leur signification objective, il ne les remarque pas sou cas est celui du marchand qui, à la bourse d’Amsterdam, entend parfaitement les paroles de son voisin, mais non ce bourdonnement semblable au bruit de la mer qui s’élève de la bourse entière et étonne l’observateur placé à distance. Pour le génie au contraire, dont l’intellect est détaché de la volonté et par suite de la personne, rien de tout ce qui concerne l’individu ne lui voile le monde et les choses il les perçoit distinctement, il les voit, tels qu’ils sont en eux-mêmes, dans une intuition objective c’est en ce sens qu’il est «réfléchi». Cette réflexion est ce qui rend capable le peintre de reproduire fidèlement sur la toile la nature qu’il a sous les yeux*“<sup>268</sup>.

Schopenhauer beschreibt hier nichts anderes als einen Autismus, der Künstler kann die alltägliche Erfahrung nicht von der besonderen unterscheiden. Er leidet an der Wirklichkeit, die seine Sinne überfordert. In der Hypersensitivität der *décadents* wird die schopenhauersche Reizüberflutung des Künstlers weiter kultiviert. Deschanel und Charcot setzen dem tradierten Mythos des maladen Künstlers im späten 19. Jahrhundert ein wissenschaftliches Fundament. Der Topos wird im Zeitalter der universellen Verwissenschaftlichung medizinisch untersucht. Überraschenderweise ist dieser Mythos im Fin de Siècle insbesondere von den Künstlern selbst gepflegt worden; man hätte ja erwarten

<sup>265</sup> BERNHEIM 1884, S. 7.

<sup>266</sup> GONCOURT 1876, S. 203. „*Est-ce qu’il y a place pour l’homme dans un homme de lettres?*“

<sup>267</sup> DESCHANEL 1864, S. 147.

<sup>268</sup> SCHOPENHAUER 1889, S. 193f. Das Zitat entstammt der fünften Auflage der Übersetzung von A. Burdeau, die parallel zu einer weiteren Übersetzung von J. A. Cantacuzène bereits im 19. Jahrhundert verbreitet war.

können, dass diese sich diffamiert fühlten. Stattdessen gehen die pathologisierenden Diagnosen mit einem ebenfalls tradierten Diktum konform: „*Un grand homme doit être malheureux*“<sup>269</sup>, wie Balzac schrieb. Denn nur aus seinem Schmerz könne er sein *œuvre* schöpfen, was Balzac gleichfalls poetisch auszudrücken wusste: „*Le génie arrose ses œuvres de ses larmes.*“<sup>270</sup> Gilt der Schmerz bereits seit der Frühen Neuzeit als künstlerische Quelle, steht die kreative Potenz bei den Künstlern in der Tradition Baudelaires noch unmittelbarer in Abhängigkeit eines produktiven Schmerzes, wie Christoph Groß unlängst zeigen konnte.<sup>271</sup> Man stellte sich vor, dass mit einer qualvolleren Existenz eine intensivere Kunsterfahrung gewährleistet werden könne.<sup>272</sup> Georges Vanor schreibt in seiner Abhandlung über die symbolistische Kunst 1889 träumerisch über den Künstler:

*„Il sait. Il comprend. Ses douleurs passées, ses douleurs futures, il les concentrera; elles seront l’huile pour la lutte, la dynamique raisonnée de ses gestes futurs, la raison de sa vie. [...] La douleur, essence de la vie [...], il en tirera sa force, il la transformera jusque l’extase, jusque l’hallucination mystique.“*<sup>273</sup>

Der Künstler transformiert seinen Schmerz, die Essenz seines Genies, in seine imaginativen Bilder und damit in sein Werk. Der zu transformierende Schmerz ist psychophysiologisch nicht platonisch-abstrakt zu denken, sondern real-körperlich. Der Lyriker Arthur Rimbaud fordert entsprechend von seinen Stand:

*„Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n’en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant!“*<sup>274</sup>

Die Liebe, das Leid, der Wahnsinn – alles müsse der Künstler so intensiv wie möglich erleben, diese Erfahrungen gezielt suchen. In der Krankheit des Künstlers läge sein Genie. Vor diesem Hintergrund vermag es kaum zu überraschen, dass Deschanel in seiner wissenschaftlichen Untersuchung etwaiger Faktoren, die das Künstlergenie begünstigen, immer wieder den körperlichen Verfall des Künstlers hervorhebt. In dem Maße, in dem das Genie wächst, zerfällt unter Schmerzen sein Leib.<sup>275</sup> ‚No pain, no gain‘, wie ein

<sup>269</sup> BALZAC 1830, S. 357.

<sup>270</sup> Ders. 1874, S. 170.

<sup>271</sup> Vgl. GROB 2012 und IOTEYKO/STEFANOWSKA 1909, S. 145. Interessanterweise haben mit Ioteyko und Stefanowska gerade zwei Physiologen diese Abhängigkeit beschrieben.

<sup>272</sup> HOLLAND 1993, S. 190.

<sup>273</sup> VANOR 1889, S. 10.

<sup>274</sup> RIMBAUD 1972, S. 251.

<sup>275</sup> Vgl. DESCHANEL 1864, S. 157.

amerikanisches Sprichwort sagt. Aus diesem Grund rieben sich nur wenige Künstler im Fin de Siècle an etwaigen Pathologisierungen ihrer Kunstempathie, sie litten an der Gesellschaft und fühlten sich körperlich krank. Lag in diesem Leid aber traditionell das künstlerische Genie, sind die ärztlichen Urteile ganz anders zu lesen: Krafft-Ebings Diagnose einer Algolagnie bei de Sade, Baudelaire und Sacher-Masoch, aber auch die der Hysterie durch Charcot, waren so gesehen nichts anderes, als das wissenschaftlich attestiertes Genie der Künstler. Die Wissenschaften bestätigten das beklagte Leid der Künstler, nicht Teil der Gesellschaft, ja, körperlich von Schmerz und Lust gezeichnete Genies zu sein. In *Mes haines* stimmt Zola in den Chor derer mit ein, die die Folgen der industrialisierten Gesellschaft als Krankheit beschreiben und macht gleichzeitig ihren Konnex mit der kognitiven Elementarerfahrung Schmerz deutlich:

*„Nous sommes malades de progrès, d’industrie, de science; nous vivons dans la fièvre, et nous nous plaignons à fouiller les plaies, à descendre toujours plus bas, avides de connaître le cadavre du cœur humain. Tout souffre, tout se plaint dans les ouvrages du temps; la nature est associée à nos douleurs, l’être se déchire lui-même et se montre dans sa nudité.“*<sup>276</sup>

Folgt man Zola, muss man das Leiden an der Gesellschaft als Schmerz und somit Versehrung den Körpers begreifen, die sich als ‚maladie‘ äußert. Aus ihr grünt alsdann die ästhetische Gestaltungskraft. In einem Brief vom 30. September 1853 an Louise Colet hält Flaubert einen Gedanken fest, der sowohl den im Kapitel *Weltschmerz – Schmerzwelt* analysierten Schmerz im Werk, als auch den hier beschriebenen produktiven Künstlerschmerz zusammenbringt:

*„Chose étrange [...]. Souffrir et penser seraient-ils donc même chose? Le génie, après tout, n’est peut-être qu’un raffinement de la douleur“*<sup>277</sup>.

Diese Konsequenz mutet banaler an als sie tatsächlich ist. In der frühneuzeitlichen Tradition der Künstlermelancholie sind bis in die Fünfzigerjahre des 19. Jahrhunderts ostentative Schmerzdarstellungen nicht als bildimmanentes Autorengenie kultiviert worden. In den gezeigten Werken liegt das bemerkenswerte Moment im Zusammenfallen von Input und Output: Der Schmerz, aus dem die Kreativität hervorgeht, produziert bei Baudelaire, Rops, Mossa und so weiter Werke, in denen dieser sich wiederum explizit als Schmerz manifestiert. Wie gesehen, kann dieser dargestellte Schmerz psychophysiologisch auch körperlich gedacht werden. Für Paul Bourget stellt sich die rhetorische Frage:

<sup>276</sup> ZOLA 1893C, S. 83.

<sup>277</sup> FLAUBERT 1927 A, S. 358.

*„Si les citoyens d’une décadence sont inférieurs comme ouvriers de la grandeur du pays, ne sont-ils pas supérieurs comme artistes [...] ? [...] S’ils sont de mauvais reproducteurs de générations futures, n’est-ce point que l’abondance des sensations fines et l’exqu Coast des sentiments rares en ont fait des virtuoses stérilisés, mais raffinés, des voluptés et des douleurs?“<sup>278</sup>*

Der Philosoph beschreibt eine Sensibilisierung für die stärksten körperlichen Gefühle, nämlich Schmerz und Wollust. Als Sujets in der Kunst scheinen diese gleichzeitig gesellschaftliche Isolation, Krankheit und Gestaltungskraft des Künstlers körperlich präsent zu machen. In der sozialen Impotenz der *décadence* liegt gleichsam der Samen ihres künstlerischen Genies begründet.

---

<sup>278</sup> BOURGET 1881, S. 413f.

## Nachwort

---

Es hat sich gezeigt, dass sich die physiologische Weltsicht des späten 19. Jahrhunderts auf mehreren Ebenen mit schmerzerotischen Sujets in der Kunst in Verbindung bringen lässt. Die Beispiele expliziter Gewaltakte, die bislang fast ausschließlich literarische waren, konnten mit Rops, insbesondere aber mit Mossa und Carabin erweitert werden. Ist die Gewalt bei der *Femme fragile* stets implizit, ist sie bei der *Femme fatale* noch so selten unmittelbar abgebildet, dass Heller, Hilmes und Eschenburg im Bereich der Bildkünste nur über einen sehr weitgefassten Schmerz begriff von einer Kultivierung sprechen können.<sup>279</sup> Carabin wurde in diesem Kontext überraschend noch nie erwähnt, Mossa immerhin bei Eschenburg. Die Analyse der Werke hat gezeigt, dass körperliche Aspekte bei beiden Künstlern konstitutiv wirken – hätte der Betrachter keinen physischen Leib, wären Carabins *Fauteuils* sinnlos. Erst indem sich der Betrachter mit der Relation seines Körpers zu den Holzkörpern auseinandersetzt – egal ob nur imaginär oder praktisch – entsteht das Kunstwerk. Schmerz ‚schmiert‘ diese Verbindung, er prononciert die leibliche Erfahrung des Betrachters durch das Werk in den verzerrten Gesichtern der geschnitzten Akte. Das Autorenblut in beziehungsweise auf Mossas Gemälden verstehe ich als Produkt einer schmerzvollen Wunde, die bei der Betrachtung mitgedacht werden muss. Seine Werke sind aus seinem Schmerz geboren und gleichzeitig Teil seines Körpers. Als mögliche Erklärung für die im ersten Kapitel aufgefächerte Kultur schmerzerotischer Inhalte habe ich ein neues Schmerz- und Körperverständnis in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorgeschlagen. Philosophen, Psychologen und Physiologen befassten sich damals gleichermaßen, ob nun indirekt oder direkt, mit der Aufhebung des Leib-Seele-Dualismus<sup>7</sup>. Indem psychischer und physischer Schmerz zusammenfallen, konvergieren Schmerz und Kognition bis zur scheinbaren Kongruenz. Damit wird auch der postromantische Weltschmerz des künstlerischen Genius physiologisch denkbar und hinterlässt Spuren auf dem Künstlerkörper, der von ihm befallen ist. Der lädierte Körper des Künstlers macht den Schmerz sichtbar, aus dem das Genie geschöpft wird; der Künstler ist krank. Mediziner wie Charcot bestätigen wissenschaftlich, was Balzac noch mutmaßte.<sup>280</sup> Parallel dazu wird das Kunstwerk anthropomorphisiert, es erhält nicht nur Züge seines Schöpfers, sondern einen Leib aus Fleisch und Blut, wie Zola erklärte. Und zwar den des Künstlers. Dies unterscheidet sich von vorangegangenen Kunstvitalisierungen, etwa in der Frühen Neuzeit dadurch, dass es sich vor dem Hintergrund der Physiologie nicht mehr um reine Rhetorik

---

<sup>279</sup> Vgl. HELLER 1981, DIJKSTRA 1986, HILMES 1990 und ESCHENBURG 1995.

<sup>280</sup> Vgl. Kapitel *Der defizitäre Körper des Künstlers*.

oder Metaphern handelt. Gerade Zola, der sich intensiv mit den Wissenschaften und insbesondere der Physiologie auseinandersetzte, sah im *œuvre* eines Künstlers dessen Körper.<sup>281</sup> Es scheint mir plausibel, dass der kranke Leib des Künstlers und dessen Ausweitung auf sein Werk verbunden werden. Wenn das Werk zum Künstlerkörper zu zählen ist, muss es auch seine Stigmata tragen, die in der *décadence* vor allem zwei – natürlich – körperliche Obsessionen sind: Lust und Schmerz.<sup>282</sup> Die vorliegende Arbeit hat versucht diese Kohärenz nachvollziehbar zu machen. Bestenfalls konnte hier ein geistesgeschichtlicher Rahmen dieses Befundes skizziert werden, der fruchtbare Folgeuntersuchungen erhoffen lässt.

Nach den angestellten Überlegungen zum kranken Künstler und seiner leiblichen Entäußerung im Werk wäre nochmals an Flauberts Zitat zu denken, mit dem diese Arbeit eingeleitet wurde. Dass der Romancier schreibt, er habe sich selbst vergiftet, als er die Vergiftung der Emma Bovary abfasste, klingt nun konsequent, wie auch die körperlichen Folgen seines Erbrechens.<sup>283</sup> Das Ableben der Madame Bovary wird in seinem gleichnamigen Skandalroman als prononciert leiblicher Vorgang geschildert; über Seiten hinweg breitet Flaubert den schmerzhaften, betont körperlichen Verfall der Protagonistin vor dem Leser aus.<sup>284</sup> Madame Bovarys erkrankter Körper ist das Abbild von Flauberts krankem Körper.

Mossa geht über diese Verleiblichung des Künstlers in seinem *œuvre* noch hinaus: In *Elle* ist sein eigener Leib in Form der Blutspuren immanent. Doch die aufgehäuften Körper unter der Femme fatale im Bildzentrum bieten zudem eine Projektionsfläche für jeden anderen Betrachter des Bildes. *Elle* scheint in Richtung des Autors wie des Betrachters gleichermaßen geöffnet, wobei beide dieselbe körperliche Erfahrung im Werk machen, nämlich Schmerz. Aus diesem Grund befindet sich auf dem überdimensionierten Oberschenkel nicht mehr nur ein blutiger Handabdruck des Künstlers, sondern gleich mehrere davon, die weitere Betrachterkörper indizieren. Sie wirken wie eine Aufforderung zur Einfühlung in das Gemälde. In den Handabdrücken und den aufgehäuften blutüberströmter Leibern wird Mossa auf diese Weise zu einem Betrachter von vielen; sein

<sup>281</sup> Vgl. für Zolas Interesse an der Physiologie KRÜGER 2007, S. 182-184 und für sein Interesse an der Wissenschaft per se ZIMMERMANN 2005, S. 286.

<sup>282</sup> Wie von Paul Bourget erläutert, BOURGET 1881, S. 413.

<sup>283</sup> Emma Bovary erbricht sich während ihres qualvollen Todeskampfes ebenfalls, wodurch die Parallelen zwischen Autor und Figur noch eindringlicher werden. Vgl. FLAUBERT 1879, S. 353.

<sup>284</sup> Vgl. *ibid.*, S. 350 und 353f.: „*Elle jeta un cri aigu. Il se recula tout effrayé. Puis elle se mit à geindre, faiblement d'abord. Un grand frisson lui secouait les épaules, et elle devenait plus pâle que le drap où s'enfonçaient ses doigts crispés. [...] Ses dents claquaient, ses yeux agrandis regardaient vaguement autour d'elle [...]. Mais les convulsions la saisirent; elle s'écrivra [...]. Elle ne tarda pas à vomir du sang. Ses lèvres se serrèrent davantage. Elle avait les membres crispés, le corps couvert de taches brunes, et son poulx glissait sous les doigts comme un fil tendu, comme une corde de harpe près de se rompre.*“



Körper im Bild zu einem Körper von vielen. Autor und Betrachter nehmen hier symmetrische, wenn nicht sogar austauschbare Positionen ein, wie es Dario Gamboni bereits für einige Werke der französischen Moderne gezeigt hat.<sup>285</sup> Die Transgression von Subjekt und Objekt spielt über die gesamte zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und noch darüber hinaus im ästhetischen Diskurs der Moderne eine gewichtige Rolle. Formuliert wurde sie schon 1852 in Baudelaires Leitmotiven für eine moderne Kunst:

*„Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet [...].“<sup>286</sup>*

---

<sup>285</sup> Vgl. GAMBONI 2002.

<sup>286</sup> BAUDELAIRE 1925, S. 119.

## Quellen

---

### ARRÉAT 1898

Arréat, Lucien: Paul Stern. Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik. [Rezension], in: *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 23 (1898), S. 183.

### BAIN 1880

Bain, Alexandre: *L'esprit et le corps. Considérés au point de vue de leurs relations*, Paris 1880.

### BALZAC 1830

Balzac, Honoré -de: Des artistes, in: *La Silhouette* (1830).

ders. 1874

Balzac, Honoré -de: *Œuvres complètes* (Bd. 8), hrsg. v. Houssiaux, Paris 1874.

### BARBERY D'AUREVILLY 1995

Barbey d'Aurevilly, Jules: *Les diaboliques*, [1874], Paris, Genève 1995.

### BARRES 1888

Barrès, Maurice: *Sous l'œil des Barbares*, 3 Bde. (Bd. 1), Paris 1888.

ders. 1889

Barrès, Maurice: *Un Homme libre*, 3 Bde. (Bd. 2), Paris 1889.

ders. 1891

Barrès, Maurice: *Le Jardin de Bérénice*, 3 Bde. (Bd. 3), Paris 1891.

### BASCH 1896

Basch, Victor: *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris 1896.

ders. 1912

Basch, Victor: Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine, in: *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 73 (1912), S. 22-43; 167-190.

### BAUDELAIRE 1867

Baudelaire, Charles: *Fusées*, 1867, unter: <http://fr.wikisource.org/wiki/Fus%C3%A9es>, Stand: (Abgerufen: 25. März 2015).

ders. 1917

Baudelaire, Charles: *Les fleurs du mal*, [1857], Paris 1917.

ders. 1974

Baudelaire, Charles: *Album Baudelaire*, hrsg. v. C. Pichois, Paris 1974.

### BERNARDIN DE SAINT-PIERRE 1806

Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri: *Paul et Virginie*, [1789], Paris 1806.

### BERNHEIM 1884

Bernheim, Hippolyte: *De la suggestion dans l'état hypnotique. Response à Paul Janet*, Paris 1884.

### BLANC 1880

Blanc, Charles: *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture*, [1867], Paris [1880].

### BLOCH 1907

Bloch, Iwan: *Das Sexualleben unserer Zeit. in seinen Beziehungen zur modernen Kultur*, Berlin 1907.

### BOURGET 1881

Bourget, Paul: Essais de psychologie contemporaine. Charles Baudelaire, in: *La Nouvelle Revue* 13 (1881), S. 398-417.

ders. 1883

Bourget, Paul: *Essais de psychologie contemporaine*, Paris 1883.

**BRUCKE/HELMHOLTZ** 1878

Brucke, Ernst W. –von/Helmholz, Hermann –von: *Principes scientifiques des beaux-arts. Essais et fragments de théorie*, Paris 1878.

**CHARCOT/RICHER** 1887

Charcot, Jean-Martin/Richer, Paul: *Les démoniaques dans l'art*, Paris 1887.

**DARZENS** 1895

Darzens, Rodolphe P. A.: Notes sur les ouvriers d'art. R. Carabin, in: *L'art moderne* (1895), S. 261f.

**DESCHANEL** 1864

Deschanel, Émile: *Physiologie des écrivains et des artistes. Ou essai de critique naturelle*, Paris 1864.

**DUCASSE** 1870

Ducasse, Isidore: *Poésies*, 2 Bde. (Bd. 1), Paris 1870.

ders. 1920

[Ducasse, Isidore] Lautréamont –Comte de: *Les Chants de Maldoror*, [1874], Paris 1920.

**DUCHENNE** 1862

Duchenne, Guillaume-Benjamin: *Mécanisme de la physiologie humaine. Ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques*, Paris 1862.

**FLAUBERT** 1879

Flaubert, Gustave: *Madame Bovary. Mœurs de province*, [1857], Paris 1879.

ders. 1927 A

Flaubert, Gustave: *Œuvres complètes. Correspondance*, 9 Bde. (Bd. 3), hrsg. v. L. Conard, Paris 1927.

ders. 1927 B

Flaubert, Gustave: *Œuvres complètes. Correspondance*, 9 Bde. (Bd. 4), hrsg. v. L. Conard, Paris 1927.

**FREUD** 1908

Freud, Sigmund: Die ›kulturelle‹ Sexualmoral und die moderne Nervosität, in: *Sexual-Probleme* Bd. 3 (1908), S. 107–129.

**GOETHE** 1860

Goethe, Johann W. –von: *Zur Farbenlehre*, 2 Bde., Tübingen 1810.

**GONCOURT** 1860

Goncourt, Edmond –de: *Charles Demailly*, [1860], Paris 1876.

**GONCOURT** 1989

Goncourt, Jules –de: *Journal* (Bd. 1), hrsg. v. R. Laffont, Paris 1989.

**GSELL** 1902

Gsell, Paul: Rupert Carabin, in: *La Contemporaine* (1902), S. 361–372.

**GUYAU** 1884

Guyau, Jean-Marie: *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris <sup>1</sup>1884.

**HEAD** 1911

Head, Henri: Sensory Disturbances from Cerebral Lesions, in: *Brain* 34 (1911), S. 102–254.

**HELMHOLTZ** 1867

Helmholtz, Hermann –von: *Optique Physiologique*, Paris 1867.

ders. 1891

Helmholtz, Hermann  $\rightarrow$ von: *Principes scientifiques des beaux-arts. Essais et fragments de théorie*, [1878], hrsg. v. Brücke, Ernst Wilhelm  $\rightarrow$ von, Paris <sup>4</sup>1891.

**HERDER** 1774

Herder, Johann G.  $\rightarrow$ von: *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Beytrag zu vielen Beyträgen des Jahrhunderts*, [Riga] 1774.

**HIRTH** 1892

Hirth, Georges: *Physiologie de l'art*, Paris 1892.

**HUYSMANS** 1908

Huysmans, Joris-Karl: *Certains. G. Moreau, Degas, Chéret, Wisthler, Rops, Le Monstre, Le Fer, etc.*, [1889], Paris 1908.

ders. 1922

Huysmans, Joris-Karl: *À rebours*, [1884], hrsg. v. G. Crès, Paris 1922.

**IOTEYKO/STEFANOWSKA** 1909

Ioteyko, Iosifina/Stefanowska, Micheline: *Psycho-Physiologie de la douleur*, Paris 1909.

**JAMES** 1884

James, William: What is an Emotion?, in: *Mind* 9 (1884), S. 188–205.

**KANT** 1922

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. K. Vorländer, Leipzig <sup>5</sup>1922.

**KRAFFT-EBING** 1997

Krafft-Ebing, Richard  $\rightarrow$ von: *Psychopathia sexualis*, [1886], München 1997.

**KREBS** 1904

Krebs, M.: Theodor Lipps. Aesthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. 1. Teil. Grundlegung der Ästhetik. [Rezension], in: *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 29 (1904), S. 544.

**LIPPS** 1903

Lipps, Theodor: *Grundlegung der Aesthetik. Erster Teil*, Hamburg 1903.

ders.

Lipps, Theodor: *Aesthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst* (Bd. 2), Hamburg 1906.

**LOTZE** 1881

Lotze, Rudolf H.: *Principes généraux de psychologie physiologique*, [1852], Paris <sup>2</sup>1881.

**LOUÿS** 1911

Louÿs, Pierre: *La femme et le pantin*, [1898], Paris 1911.

**MALLARME** 1899

Mallarmé, Stéphane: *Poésies de Stéphane Mallarmé*, hrsg. v. E. Deman, Brüssel 1899.

**MANTEGAZZA** 1886

Mantegazza, Paolo: *Physiologie du Plaisir*, [1854], Paris 1886.

**MAUCLAIR** 1894

Mauclair, Camille: *Eleusis. Causeries sur la cité intérieure*, Paris 1894.

**MIRBEAU** 1904

Mirbeau, Octave: *Le jardin des supplices*, [1899], Paris 1904.

**MOREAU** 1984

Moreau, Gustave: *L'assembleur de rêves. Écrits complets*, hrsg. v. P.-L. Mathieu, St. Clément la Rivière 1984.

**MOSSA** 1887

Mossa, Gustav A.: Dalila s'amuse, in: Soubiran, Jean-Roger (Hg): *Gustav-Adolf Mossa et les Symboles. 1883-1971*. [Kat. Ausst.], Nizza 1978, s. p.

**MUSSET 1887**

Musset, Alfred  $\neg$ de: *Poésies nouvelles. 1836 - 1852*, Paris 1887.

**N.N.A**

N. N.: Dr Paul Stern: Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik. Ein Beitrag zur psychologischen Analyse der ästhetischen Anschauung. [Rezension], in: *Revue Thomiste* 6 (1898), S. 241–243.

**N.N.B**

N. N.: Theodor Lipps. Einfühlung, innere Nachahmung und Organenempfindung [sic!]. [Rezension], in: *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 28 (1903), S. 660f.

**NIETZSCHE 1887**

Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*, Leipzig 1887.

## ders. 1898

Nietzsche, Friedrich: *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre pour tout le monde et personne*, [1883-1885], Paris 1898.

## ders. 1908

Nietzsche, Friedrich: *Crépuscule des idoles. Ou Comment on philosophe avec un marteau*, [1888], Paris <sup>7</sup>1908.

## ders. 1903

Nietzsche, Friedrich: *La volonté de puissance* (Bd. 13), hrsg. v. H. Albert, Paris 1903.

## ders. 1988

Nietzsche, Friedrich: *Le gai savoir. La gaya scienza*, [1887], Paris 1901.

## ders. 1999

Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, [1872], München 1999.

**RIBOT 1896**

Ribot, Théodule: *La psychologie des sentiments*, Paris 1896.

**RIMBAUD 1888**

Rimbaud, Arthur: Les Chercheuses de poux, in: *Les poètes maudits*, hrsg. v. L. Vanier, Paris 1888, S. 26f.

## ders. 1972

Rimbaud, Arthur: *Lettres du Voyant*, hrsg. v. A. Adam, Paris 1972.

**ROLLINAT 1923**

Rollinat, Maurice: *Les Névroses*, [1883], hrsg. v. E. Fasquelle, Paris 1923.

**ROSSI 1904**

Rossi, Pascal: *Les suggesteurs et la foule. Psychologie des meneurs, artistes, orateurs, mystiques, guerriers, criminels, écrivains, enfants, etc.*, Paris 1904.

**SADE 1904**

Sade, Donatien A. F.  $\neg$ de: *Les Cent Vingt Journées de Sodome. Ou l'École du libertinage*, Paris 1904.

## ders. 1998

Sade, Donatien A. F.  $\neg$ de: *Histoire de Juliette* (Bd. 3), hrsg. v. M. Delon, [Paris] 1998.

**SCHILLER 1994**

Schiller, Friedrich: *Ueber Anmuth und Würde*. Mikrofiche, [1793], München 1994.

**SCHOPENHAUER 1862**

Schopenhauer, Arthur: *Von Ernst Otto Lindner und Memorabilien, Briefe und Nachlassstücke*, hrsg. v. J. Frauenstädt, Berlin 1862.

ders. 1888

Schopenhauer, Arthur: *Le monde comme volonté et comme représentation*, [1819], 3 Bde. (Bd. 3), Paris <sup>5</sup>1909.

ders. 1988

Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena*. Kleine philosophische Schriften, [1851] hrsg. v. A. Hübscher, Mannheim <sup>7</sup>1988.

SCHRENCK-NOTZING 1892

Schrenck-Notzing, Albert von: *Die Suggestions-Therapie bei krankhaften Erscheinungen des Geschlechtssinnes*. Mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung, Stuttgart 1892.

SERGI 1888

Sergi, Giuseppe: *La psychologie physiologique*, Paris 1888.

SILVESTRE 1926

Silvestre, Théophile: *Les artistes français. Éclectiques et réalistes*, [1861] (Bd. 2), Paris 1926.

SIMMEL 1903

Simmel, Georg: Die Grosstädte und das Geistesleben, in: Petermann, Thomas (Hg): *Die Grosstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*, Dresden 1903, S. 185–206.

STERN 1898

Stern, Paul: *Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik*. Ein Beitrag zur psychologischen Analyse der ästhetischen Anschauung, Hamburg, Leipzig 1898.

SWINBURNE 1904

Swinburne, Algernon C.: *Poems and Ballads. First Series*, [1866], 6 Bde. (Bd. 1), London 1904.

TAINE 1878

Taine, Hippolyte-Adolphe: *De l'intelligence*, [1870], 2 Bde. (Bd. 2), Paris <sup>3</sup>1878.

TITCHENER 1909

Titchener, Edward B.: *Lectures on the Experimental Psychology of Thought-Processes*, New York 1909.

VALBERT 1889

Valbert, George: L'âge des machines, in: *Revue des Deux Mondes* 93 (1889), S. 686–697.

VALERY 1946

Valéry, Paul: *Monsieur Teste*, [1926], Paris 1946.

VANOR 1889

Vanor, Georges: *L'art symboliste*, Paris 1889.

VERLAINE 1975

Verlaine, Paul: *Œuvres poétiques* (Bd. 6), hrsg. v. J. -. Bonnot, Paris 1975.

VISCHER 1872

Vischer, Robert: *Über das optische Formgefühl*. Ein Beitrag zur Ästhetik. [Diss.], Tübingen 1872.

ders. 1893

Vischer, Robert: *Ueber ästhetische Naturbetrachtung*, [s.l.] [1893].

WEDEKIND 1903

Wedekind, Frank: *Die Büchse der Pandora*. Tragödie in drei Aufzügen, [1902], Berlin [1903].

WEININGER 1903

Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*. Eine prinzipielle Untersuchung, München 1903.

WILDE 1907

Wilde, Oscar: *Salomé*. Drame en un acte, [1891], Paris 1907.

ders. 2012

Wilde, Oscar: *The picture of Dorian Gray*, [1891], hrsg. v. N. Bartlett, London 2012.

WÖLFFLIN 1999

Wölfflin, Heinrich: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, [1886], Berlin 1999.

WULF 1909

Wulf, Maurice -de: L'histoire de l'esthétique et ses grandes orientations, in: *Revue néo-scholastique* 16 (1909), S. 237–357.

WUNDT 1872

Wundt, Wilhelm: *Nouveaux Éléments de Physiologie Humaine*, Paris 1872.

ZOLA 1880

Zola, Émile: *Nana*, Paris 1880.

ders. 1886

Zola, Émile: *L'Œuvre*, Paris 1886.

ders. 1893A

Zola, Émile: Édouard Manet. Étude biographique et critique, in: *Mes haines, Mon Salon, Édouard Manet. Causeries littéraires et artistiques*, Paris 1893, S. 327–372.

ders. 1893B

Zola, Émile: *La Bête Humaine*, [1890], Paris 1893.

ders. 1893C

Zola, Émile: *Mes haines. Causeries littéraires et artistiques*, in: *Mes haines, Mon Salon, Édouard Manet. Causeries littéraires et artistiques*, Paris 1893, S. 1–253.



## Sekundärliteratur

---

### ANZIEU 1981

Anzieu, Didier: *Le corps de l'œuvre. Essais psychoanalytiques sur le travail créateur*, Paris 1981.

### ARBIB 1985

Arbib, Michael A.: *In search of the person. Philosophical explanations in cognitive science*, Amherst 1985.

### BARTHES 1971

Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*, Paris 1971.

### BENDELOW/WILLIAMS 1995

Bendelow, Gillian/Williams, Simon: Pain and the Mind-Body Dualism. A Sociological Approach, in: *Body and Society* 1, Heft 2 (1995), S. 83–103.

### BERSANI 1977

Bersani, Leo: *Baudelaire and Freud*, Berkeley 1977.

### Berthoz 2000

Berthoz, Alain: *The Brain's Sense of Movement*, Cambridge 2000.

### BIRNBACHER 2008

Birnbacher, Dieter/Hallich, Oliver: Schopenhauer. Emotionen als Willensphänomene, in: Landweer, Hilge/Renz, Ursula (Hg): *Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*, Berlin 2008, S. 479–499.

### BLANCHOT 1963

Blanchot, Maurice: *Lautréamont et Sade*, [1949], Paris 1963.

### BREDEKAMP 2010

Bredenkamp, Horst: *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010.

### ders. 2011

Bredenkamp, Horst: Vorwort, in: Bredenkamp, Horst/Krois, John M. (Hg): *Sehen und Handeln*, Berlin 2011, S. VII–X.

### BRETON 1995

Breton, David -Le: *Anthropologie de la douleur*, Paris 1995.

### BRODER 1993

Broder, Albert: *L'économie française au XIXe siècle*, Paris 1993.

### BRUNHAMMER 1974

Brunhammer, Yvonne (Hg): *L'oeuvre de Rupert Carabin*. [Kat. Ausst.], Paris 1974.

### BÜTTNER 2003

Büttner, Frank: Das Paradigma "Einfühlung" bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer. Die problematische Karriere einer kunsttheoretischen Fragestellung, in: Drude, Christian/Kohle, Hubertus (Hg): *200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen, Perspektiven, Polemik; 1780 - 1980*, München, Berlin 2003, S. 82–93.

### CLAIS/LAFON 1992

Clais, Anne-Marie/Lafon, Sylvie: La peinture "littéraire" de Gustav Adolf Mossa, in: Forneris, Jean (Hg): *Gustav Adolf Mossa. L'oeuvre symboliste 1903-1918*. [Kat. Ausst.], Paris 1992, S. 41–57.

### CORBIN 2005

Corbin, Alain: Douleurs, souffrances et misères du corps, in: Corbin, Alain u.a. (Hg): *Histoire du corps* (Bd. 2), Paris 2005, S. 215–273.

**CRARY 1990**

Crary, Jonathan: *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge, Mass. 1990.

**CSORDAS 1994**

Csordas, Thomas J.: *Embodiment and experience. The existential ground of culture and self*, Cambridge/New York 1994.

**CURJEL/ROTZLER 1952**

Curjel, Hans/Rotzler, Willy (Hg.): *Um 1900. Art nouveau und Jugendstil*. [Kat. Ausst.], Zürich 1952.

**CURTIS/KOCH 2009**

Curtis, Robin/Koch, Gertrud (Hg.): *Einführung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München 2009.

**DABROWSKI 1980**

Dabrowski, Magdalena (Hg.): *The Symbolist aesthetic*. [Kat. Ausst.], New York 1980.

**DELEUZE 1967**

Deleuze, Gilles: *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris 1967.

**DIDI-HUBERMAN 1992**

Didi-Huberman, Georges: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris 1992.

**DIJKSTRA 1986**

Dijkstra, Bram: *Idols of perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*, New York 1986.

**DROST 2006**

Drost, Wolfgang: Défense et illustration de l'imagination, in: Salon de 1859. *Texte de la 'Revue française'*, hrsg. v. W. Drost, Paris 2006.

**EBRECHT 1993**

Ebrecht, Angelika: Das Objekt des Horrors und der Begierde. Zur Psychoanalyse der bösen Frau am Beispiel von Pierre Louÿs' Roman 'La femme et le pantin', in: Schuller, Alexander (Hg.): *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Berlin 1993, S. 193–226.

**ELKINS 1999**

Elkins, James: *Pictures of the body. Pain and metamorphosis*, Stanford, Calif. 1999.

**ESCHENBURG 1995**

Eschenburg, Barbara: Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in Literatur, Philosophie und Kunst, in: Eschenburg, Barbara/Friedel, Helmut (Hg.): *Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930*. [Kat. Ausst.], Köln 1995, S. 9–42.

**ESPAGNE 2013**

Espagne, Michel: La science du beau de Charles Lévêque, in: Lichtenstein, Jacqueline u.a. (Hg.): *Vers la science de l'art. L'esthétique scientifique en France, 1857-1937*, Paris 2013, S. 33–45.

**EVANS/GRIFFITHS 2008A**

Evans, David/Griffiths, Kate (Hg.): *Pleasure and pain in nineteenth-century French literature and culture*, Amsterdam 2008.

**dies. 2008B**

Evans, David/Griffiths, Kate: Introduction, in: Evans, David/Griffiths, Kate (Hg.): *Pleasure and pain in nineteenth-century French literature and culture*, Amsterdam 2008, S. 9–27.

**FELDHAUS/GROSSE-BROCKHOFF 1985**

Feldhaus, Irmgard/Grosse-Brockhoff, Hans-Heinrich (Hg.): *Bildwelten des Symbolismus*, Neuss 1985.

**FINGERHUT 2012**

Fingerhut, Jörg: Das Bild, Dein Freund. Der fühlende und der sehende Körper in der enaktiven Bildwahrnehmung, in: Feist, Ulrike/Rath, Markus (Hg): *Et in imagine ego. Facetten von Bildakt und Verkörperung*, Berlin 2012, S. 177–198.

**FORNERIS 1992**

Forneris, Jean: De l'enracinement niçois aux marges du surréalisme. La parcours symboliste de Gustav Adolf Mossa, in: Forneris, Jean (Hg): *Gustav Adolf Mossa. L'oeuvre symboliste 1903-1918*. [Kat. Ausst.], Paris 1992, S. 15–39.

**FREEDBERG 1989**

Freedberg, David: *The power of images. Studies in the history and theory of response*, Chicago 1989.

**FRIED 2002**

Fried, Michael: *Menzel's realism. Art and embodiment in nineteenth-century Berlin*, New Haven 2002.

**FROIDEVAUX 1989**

Froidevaux, Gérald: *Baudelaire. Représentation et modernité*, Paris 1989.

**GAMBONI 2002**

Gamboni, Dario: *Potential Images. Ambiguity and indeterminacy in modern art*, London 2002.

**GAWOLL 2001**

Gawoll, Hans-Jürgen: Nietzsche und der Geist Spinozas. Die existenzielle Umwandlung einer affirmativen Ontologie, in: *Nietzsche-Studien* 30 (2001), S. 44–61.

**GERHARDUS/GERHARDUS 1977**

Gerhardus, Dietfried/Gerhardus, Maly: *Symbolismus und Jugendstil. Krisenbewusstsein, Verfeinerung sinnlichen Handelns und die Erneuerung des Lebens in Schönheit*, Freiburg im Breisgau 1977.

**GRAUBY 2001**

Grauby, Françoise: *Le corps de l'artiste. Discours médical et représentations littéraires de l'artiste au XIXe siècle*, Lyon 2001.

**GRIGORIAN 2009**

Grigorian, Natasha: *European symbolism. In search of myth (1860-1910)*, Oxford/New York 2009.

**GROB 2012**

Groß, Christoph: Les affres du réel. Le dolorisme esthétique de Charles Baudelaire, in: Valastro, Orazio M. (Hg): *Écritures de soi en souffrance*, Rom 2012, S. 57–68.

**HEGEMANN 1978**

Hegemann, Hans W. (Hg.): *Europäische Elfenbeinkunst vom Fin de Siècle bis zum Art Déco*. [Kat. Ausst.], Erbach 1974.

**HEITZ 2002**

Heitz, Henri: Carabin François Rupert. Sculpteur (1862 - 1932), in: *Pays d'Alsace* 200 (2002), S. 41–46.

**HELLER 1981**

Heller, Reinhold (Hg.): *The earthly chimera and the femme fatale. Fear of women in nineteenth-century art*. [Kat. Ausst.], Chicago 1981.

**HERAEUS 1998**

Heraeus, Stefanie: *Traumvorstellung und Bildidee. Surreale Strategien in der französischen Grafik des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1998.

**HERMANN 2006**

Hermann, Iris: *Schmerzarten. Prolegomena einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse*, Heidelberg 2006.

**HILMES 1990**

Hilmes, Carola: *Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990.

**HIRSH 2004**

Hirsh, Sharon L.: *Symbolism and modern urban society*, Cambridge 2004.

**HOCHMANN 2012**

Hochmann, Jacques: *Petite histoire de l'empathie*, Paris 2012.

**HOLLAND 1993**

Holland, Eugene W.: *Baudelaire and schizoanalysis. The sociopoetics of modernism*, Cambridge, New York 1993.

**JULLIAN 1974**

Jullian, Philippe: *Mythen und Phantasmen in der Kunst des fin de siècle*, Berlin 1971.

**KALB 2000**

Kalb, Christoph: *Desintegration. Studien zu Friedrich Nietzsches Leib- und Sprachphilosophie*, Frankfurt am Main 2000.

**KOHLE 2008**

Kohle, Hubertus: Franz von Stuck, Arnold Böcklin und die (Natur-)Wissenschaften ihrer Zeit, in: Brandlhuber, Margot/Buhrs, Michael (Hg): *Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei*, München 2008, S. 130–147.

## ders. 2012

Kohle, Hubertus: Les hallucinations d'Arnold Böcklin. L'art à l'époque de la psychologie scientifique, in: Barbillon, Claire/Chevillot, Catherine/Martin, François-René (Hg): *Histoire de l'art du XIXe siècle*, Paris 2012, S. 679–690.

**KONDI 2009**

Kondi, Kleila: Die Psychodynamik des Sadeschen Libertins, in: Schaub, Miriam (Hg.): *Grausamkeit und Metaphysik. Figuren der Überschreitung in der abendländischen Kultur*, Bielefeld 2009, S. 291–320.

**KONTAE 2010**

KONTAE, Barbara: *Lebendige Kunst. Psychologische Ansätze zur Van Gogh-Deutung*. [Mag.], 2010, unter: [http://epub.ub.uni-muenchen.de/11790/1/Barbara\\_Kontae.pdf](http://epub.ub.uni-muenchen.de/11790/1/Barbara_Kontae.pdf), Stand: (Abgerufen: 08. April 2015).

**KÖRNER 1993**

Körner, Hans: Helenas Himmelfahrt. Die 'Femme fatale' im Werk Gustave Moreaus, in: Schuller, Alexander (Hg): *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*, Berlin 1993, S. 227–250.

**KRAMER 1997**

Kramer, Lawrence: *After the loved death. Sexual violence and the making of culture*, Berkeley, London, Los Angeles 1997.

**KROIS 2010**

Krois, John M.: Experiencing Emotion in Depictions. Being Moved Without Motion, in: Flach, Sabine u.a. (Hg): *Habitus in habitat I. Emotion and motion*, Bern, New York 2010, S. 159–179.

## ders. 2012

Krois, John M.: Bildkörper und Körperschema, in: Blum, André L. u.a. (Hg): *Verkörperungen*, Berlin 2012, S. 91–117.

**KRÜGER 2007**

Krüger, Matthias: *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850–1890*, München 2007.

ders./OTT/PFISTERER 2013

Krüger, Matthias/Ott, Christine/Pfisterer, Ulrich: *Die Biologie der Kreativität. Ein produktionsästhetisches Modell in der Moderne*, Zürich 2013.

LENNING 1951

Lenning, Henry F.: *The art nouveau*, Nijhoff 1951.

LICHTENSTEIN 2013A

Lichtenstein, Jacqueline: Victor Basch et l'esthétique expérimentale. Une histoire oubliée de l'esthétique française, in: Lichtenstein, Jacqueline u.a. (Hg): *Vers la science de l'art. L'esthétique scientifique en France, 1857-1937*, Paris 2013, S. 81–93.

dies. 2013B

Lichtenstein, Jacqueline u.a.: Pour une Aisthesis, in: Lichtenstein, Jacqueline u.a. (Hg): *Vers la science de l'art. L'esthétique scientifique en France, 1857-1937*, Paris 2013, S. 7–17.

dies. 2013C

Lichtenstein, Jacqueline u.a. (Hg): *Vers la science de l'art. L'esthétique scientifique en France, 1857-1937*, Paris 2013.

LIPPERT 2014

Lippert, Sarah: Salomé to Medusa by way of Narcissus. Moreau and typological conflation, in: *Artibus et historiae* 35 (2014), S. 233–266.

LIST 1996

List, Elisabeth: Schmerz. Der somatische Signifikant im Sprechen des Körpers, in: Huber, Jörg/Müller, Alois M. (Hg): *Die Wiederkehr des Anderen. Interventionen*, Basel, Frankfurt am Main 1996, S. 223–244.

LYNCH 1984

Lynch, Lawrence W.: *The Marquis de Sade*, Boston 1984.

MAKEIN 1990

Makein, Sabine: *Die Gestalt der dämonischen Frau im Werk Félicien Rops. Ikonographie und Ikonologie*. [Diss], Münster 1990.

MATHEWS 1999

Mathews, Patricia: *Passionate discontent. Creativity, gender, and French symbolist art*, Chicago 1999.

MERKLEN-CARABIN 1974

Merklen-Carabin, Colette: Rupert Carabin, in: Brunhammer, Yvonne (Hg): *L'oeuvre de Rupert Carabin*. [Kat. Ausst.], Paris 1974, S. 17–64.

MEYER 2011

Meyer, Anne-Rose: *Homo Dolorosus. Körper - Schmerz - Ästhetik*, München 2011.

MÜLLER-TAMM 1995

Müller-Tamm, Jutta: *Kunst als Gipfel der Wissenschaft. Ästhetische und wissenschaftliche Weltaneignung bei Carl Gustav Carus*. [Diss.], Berlin, New York 1995.

dies. 2005

Müller-Tamm, Jutta: *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*, Freiburg im Breisgau 2005.

PERPEET 1966

Perpeet, Wilhelm: Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 11 (1966), S. 193–216.

PFISTERER/ROSEN 2005

Pfisterer, Ulrich/Rosen, Valeska –von (Hg.): *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstportraits vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005.

- ders./ZIMMERMANN 2005  
Pfisterer, Ulrich/Zimmermann, Anja (Hg.): *Animationen, Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005.
- PLESSNER 1928  
Plessner, Helmuth: *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Berlin 1928.
- ders. 1982  
Plessner, Helmuth: *Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie*, Stuttgart 1982.
- PRAZ 1930  
Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München 1930.
- RAPETTI/THOMPSON 2012  
Rapetti, Rodolphe/Thompson, Richard. *Traumlandschaften. Symbolistische Malerei von Van Gogh bis Kandinsky*. [Kat. Ausst.], Stuttgart 2012.
- REIK 1983  
Reik, Theodor: *Aus Leiden Freude. Masochismus und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1983.
- RENNECKE 1995  
Renneke, Petra: *Körper, Eros und Tod. Gustav Klimt im Kontext der Ästhetik des Fin de Siècle*, Essen 1995.
- RHODES-DACHSER 1992  
Rhodes-Dachser, Christa: *Expeditionen in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*, Berlin, Heidelberg, New York 1992.
- RIOTTOT EL-HABIB 1992  
Riottot El-Habib, Béatrice. [Vorwort d. Katalogs], in: Forneris, Jean (Hg): *Gustav Adolf Mossa. L'oeuvre symboliste 1903-1918*. [Kat. Ausst.], Paris 1992, S. 7–8.
- ROQUE 2013  
Roque, Georges: La sensation visuelle selon Hermann von Helmholtz et sa réception en France, in: Lichtenstein, Jacqueline u.a. (Hg): *Vers la science de l'art. L'esthétique scientifique en France, 1857-1937*, Paris 2013, S. 117–129.
- ROUIR 1992  
Rouir, Eugène (Hg): *Félicien Rops. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et lithographié*, 3 Bde., Brüssel 1992 (Bd. 3).
- SAGE 2009  
Sage, Elizabeth M.: *A dubious science. Political economy and the social question in 19th-century France*, New York 2009.
- SALADIN 1993  
Saladin, Linda A.: *Fetishism and fatal women. Gender, Power and reflexive discourse*, New York 1993.
- SCARRY 1985  
Scarry, Elaine: *The Body in Pain. The Making an Unmaking of the World*, New York, Oxford 1985.
- SCHLIE 2010  
Schlie, Heike: Excentric Crucifixions circa 1500. On the Invention of Emotional Resonance in Painting and the Theories of Transferring Depicted Emotions to the Beholder, in: Flach, Sabine u.a. (Hg): *Habitus in habitat I. Emotion and motion*, Bern, New York 2010, S. 207–225.
- SCHUG 2012  
Schug, Wolfgang: *Grundmuster visueller Kultur. Bildanalysen zur Ikonographie des Schmerzes*, Wiesbaden 2012.

**SCHULZ 2014**

Schulz, Alexandra: *No pain, no gain? Nonmainstream body modifications - Transformation durch rituellen Schmerz*. [Diss.], Münster, Berlin 2014.

**SILVERMAN 1989**

Silverman, Deborah: *Art Nouveau in fin-de-siècle France. Politics, psychology, and style*, Maarssen 1989.

**SITZIA 2004**

Sitzia, Emilie: *L'artiste entre mythe et réalité dans trois œuvres de Balzac, Goncourt et Zola*. [Diss.], Åbo 2004.

**SOFSKY 1996**

Sofsky, Wolfgang: *Traktat über die Gewalt*, Frankfurt am Main 1996.

**SOUBIRAN 1978**

Soubiran, Jean-Roger (Hg): *Gustav-Adolf Mossa et les Symboles. 1883-1971*. [Kat. Ausst.], Nizza 1978.

## ders. 1985

Soubiran, Jean-Roger: *Gustave-Adolf Mossa. 1883-1971*. [Kat. Ausst.], Nizza 1985.

## ders. 2010

Soubiran, Jean-Roger (Hg): *Gustav-Adolf Mossa. Catalogue raisonné des oeuvres symbolistes*, Paris 2010.

**SPIRE 1949**

Spire, André: *Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'évolution des techniques poétiques*, New York 1949.

**STEIN 1985**

Stein, Gerd: *Femme fatale - Vamp - Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft*, Frankfurt am Main 1985.

**STUBER 2006**

Stueber, Karsten R.: *Rediscovering empathy. Agency, folk psychology, and the human sciences*, Cambridge, Mass. 2006.

**THOMAS 2010**

Thomas, Kerstin: *Welt und Stimmung. Bei Puvis de Chavannes, Seurat und Gauguin*, Berlin 2010.

**WESTERWELLE 1993**

Westerwelle, Karin: *Ästhetisches Interesse und nervöse Krankheit. Balzac, Baudelaire, Flaubert*, Stuttgart 1993.

**WIEGAND 1967**

Wiegand, Anke: *Die Schönheit und das Böse*, München, Salzburg 1967.

**WINKO 2003**

Winko, Simone: *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, Berlin 2003.

**YOLITA 2008**

Yolita, René (Hg): *Eros et Thanatos dans l'oeuvre symboliste de Gustav Adolf Mossa*. [Kat. Ausst.], Vaumarcus 2008.

**ZAIDEL 2013**

Zaidel, Dahlia W.: *Neuropsychology of Art. Neurological, Cognitive and Evolutionary Perspectives*, [2005], New York 2013.

**ZANER 1964**

Zaner, Richard M.: *The problem of embodiment. Some contributions to a phenomenology of the body*, Nijhoff 1964.



**ZIMMERMANN 2005**

Zimmermann, Anja: Vererbung als kreativer Akt. Mythen von Geschlecht, Autorität und Lebendigkeit in der ‚Bio-Art‘, in: Pfisterer, Ulrich/Zimmermann, Anja(Hg.): *Animationen, Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005, S. 286-304.

**ZÖLLNER 1992**

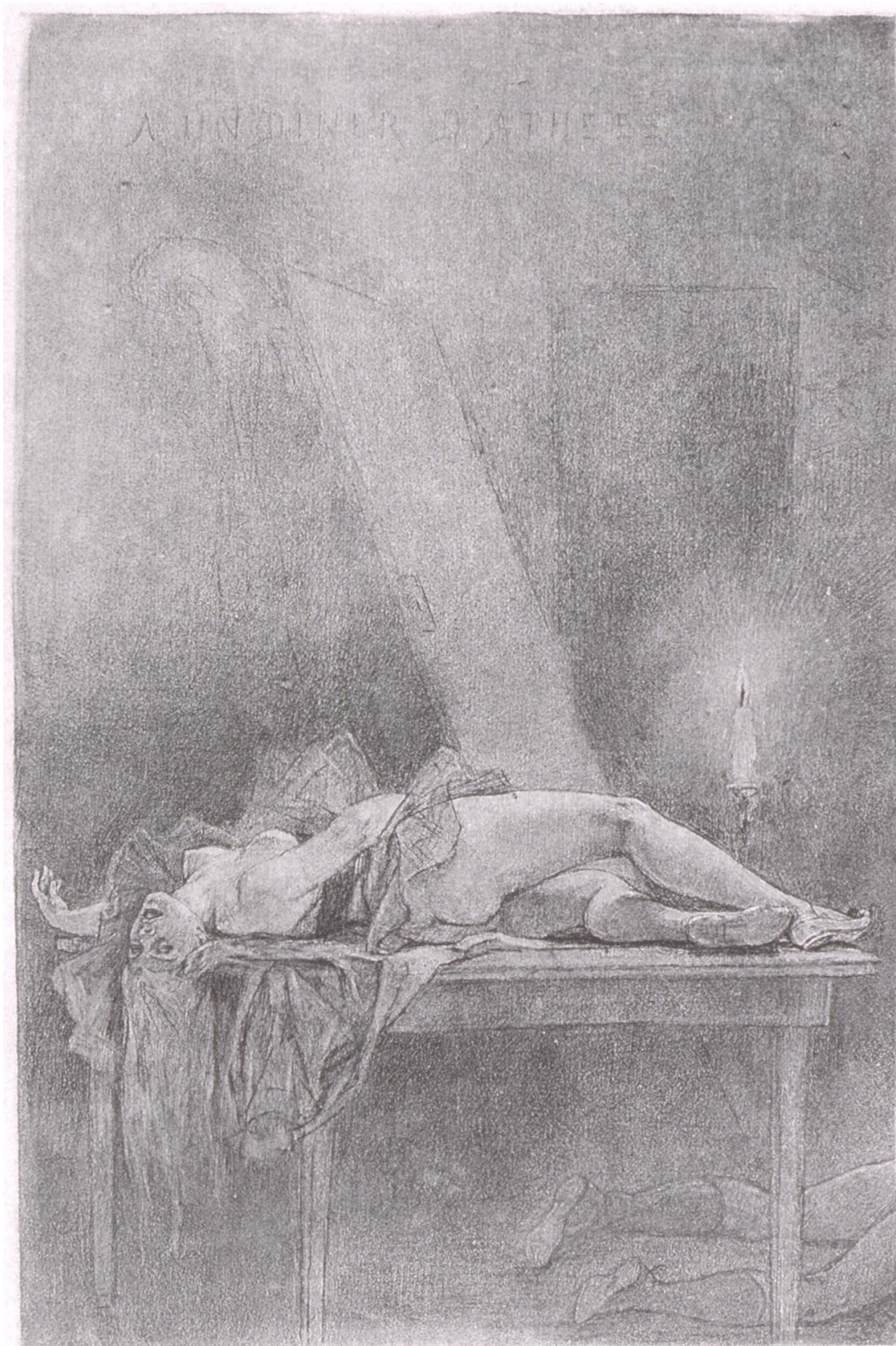
Zöllner, Frank: ‚Ogni pittore dipinge sé‘. Leonardo da Vinci and ‚automimesis‘, in: Winner, Matthias (Hg.): *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim 1992, S. 137-160.

**ZÖLLNER 2013**

Zöllner, Reto: Maldoror monstre protéiforme. Monstres et monstrueux dans Les Chants de Maldoror, in: Milcent, Anne-Laure (Hg.): *L'inquiétante étrangeté des monstres. Monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIXe-XXe siècle*, Dijon 2013, S. 53–67.

## Abbildungsverzeichnis

---



**Abb. 1** Félicien Rops: *A un dîner d'athées*, undatiert [vor 1886], 286x204mm, nachbearbeitete Heliogravur; Sammlung Carlo De Poortere, Kortrijk. Quelle: ROUIR 1992, S. 653.





**Abb. 2** Félicien Rops: *La calvaire*, undatiert [1882], 279x207mm, nachbearbeitete Heliogravur; Sammlung Carlo De Poortere, Kortrijk. Quelle: ROUIR 1992, S. 644.



**Abb. 3** Gustav Adolf Mossa: *Dalila s'amuse*, 1905, 345x625mm, Aquarell, Bleistift und Tinte auf Papier; Musée des Beaux-Arts, Nizza. Quelle: SOUBIRAN 2010, S. 148.



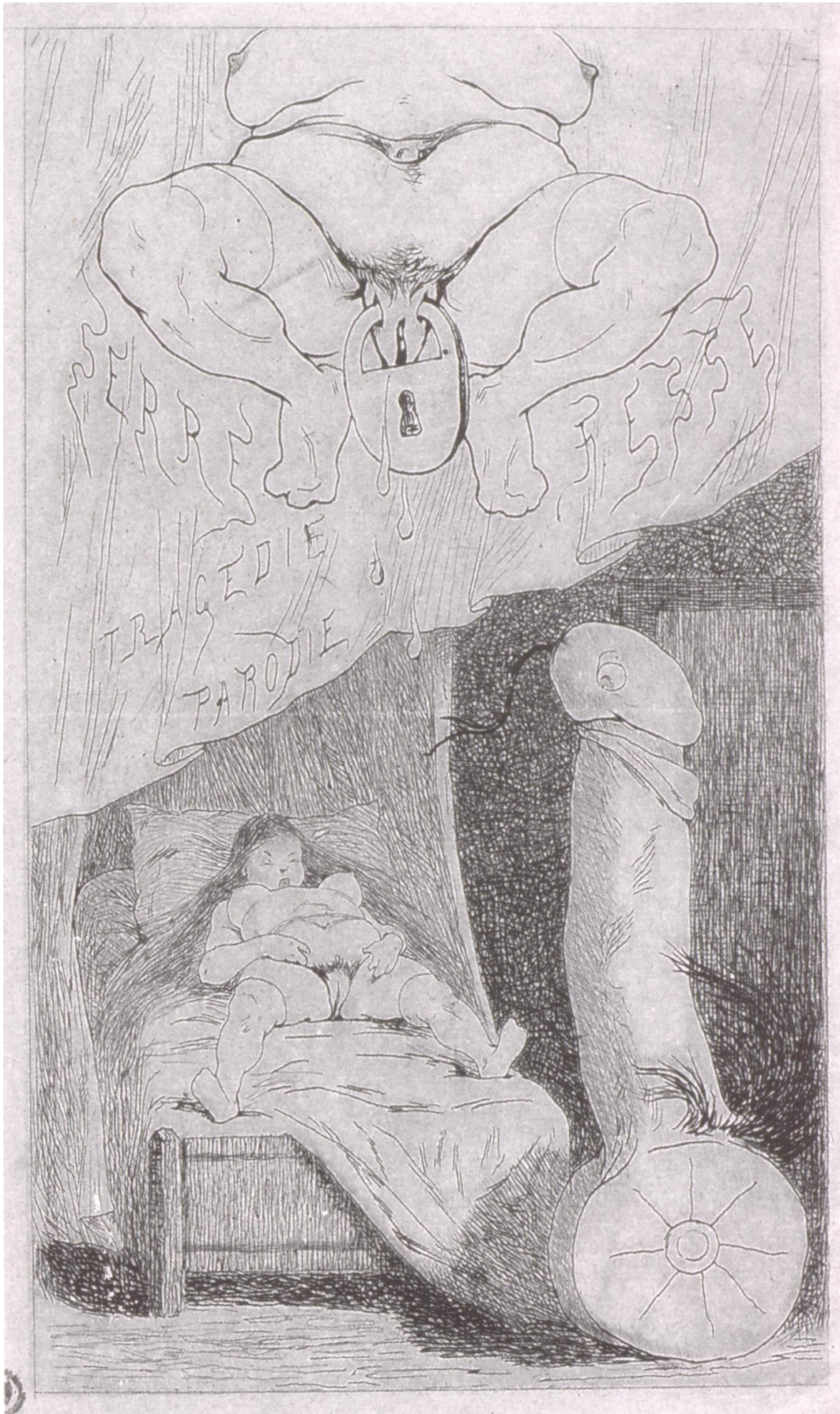
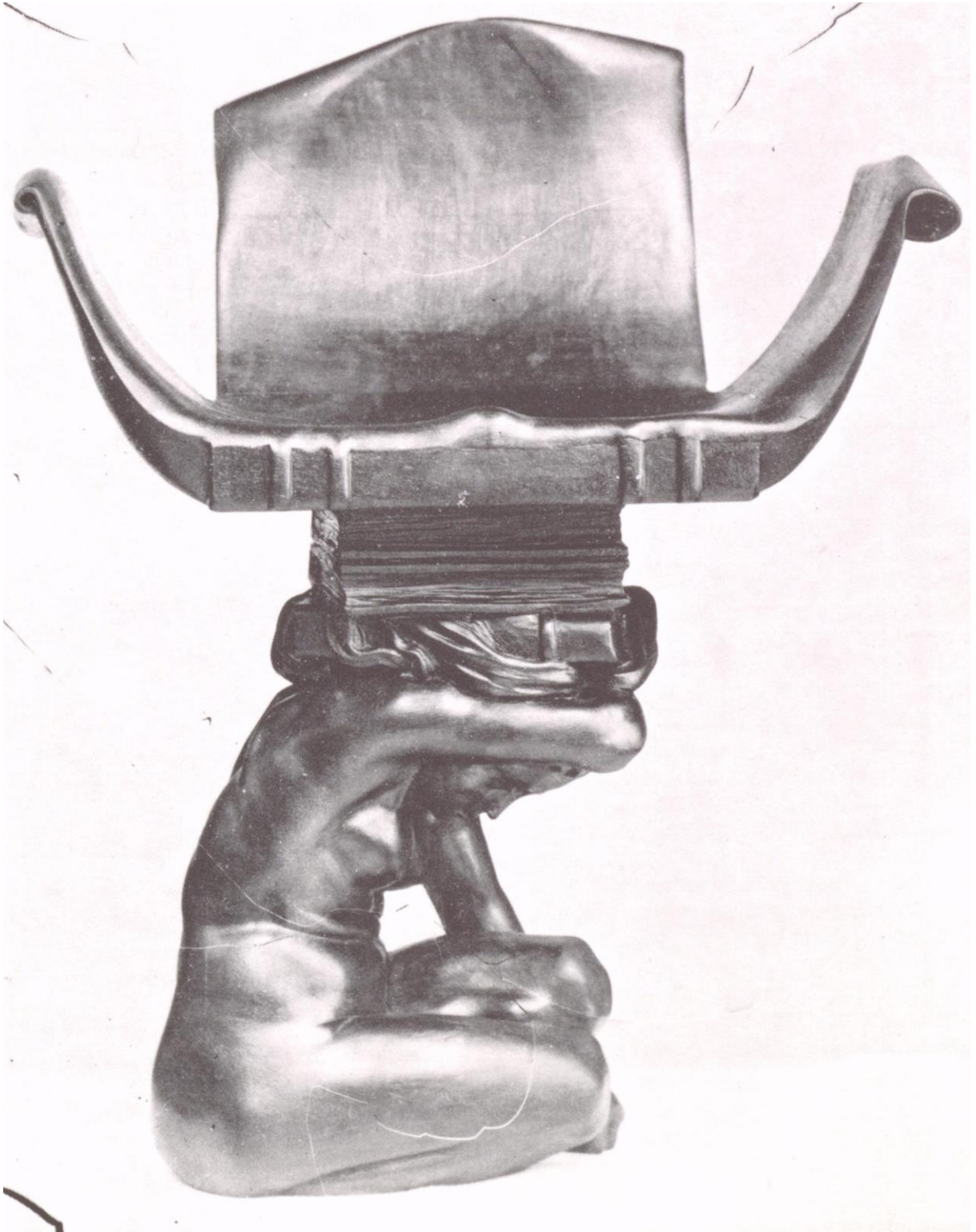


Abb. 4 Félicien Rops: *Serrefesse*, undatiert [1864], 182x126mm, Kaltnadelradierung; Sammlung Carlo De Poortere, Kortrijk. Quelle: ROUIR 1992, S. 653.





**Abb. 5** François-Rupert Carabin: *Fauteuil*, 1891-1892, unbekannte Maße, geschnitztes Holz; Verbleib unbekannt. Quelle: BRUNHAMMER 1974, S. 107.



**Abb. 6** François-Rupert Carabin: *Fauteuil*, 1890, H:470mm, geschnitztes Nussbaumholz; Sammlung M. Maurice, Reims. Quelle: BRUNHAMMER 1974, S. 101.





**Abb. 7** François-Rupert Carabin: *Fauteuil*, 1896, H:1110mm, geschnitztes Nussbaumholz; Sammlung Herr und Frau Robert S. Walker Jr., Paris. Quelle: BRUNHAMMER 1974, S. 127.

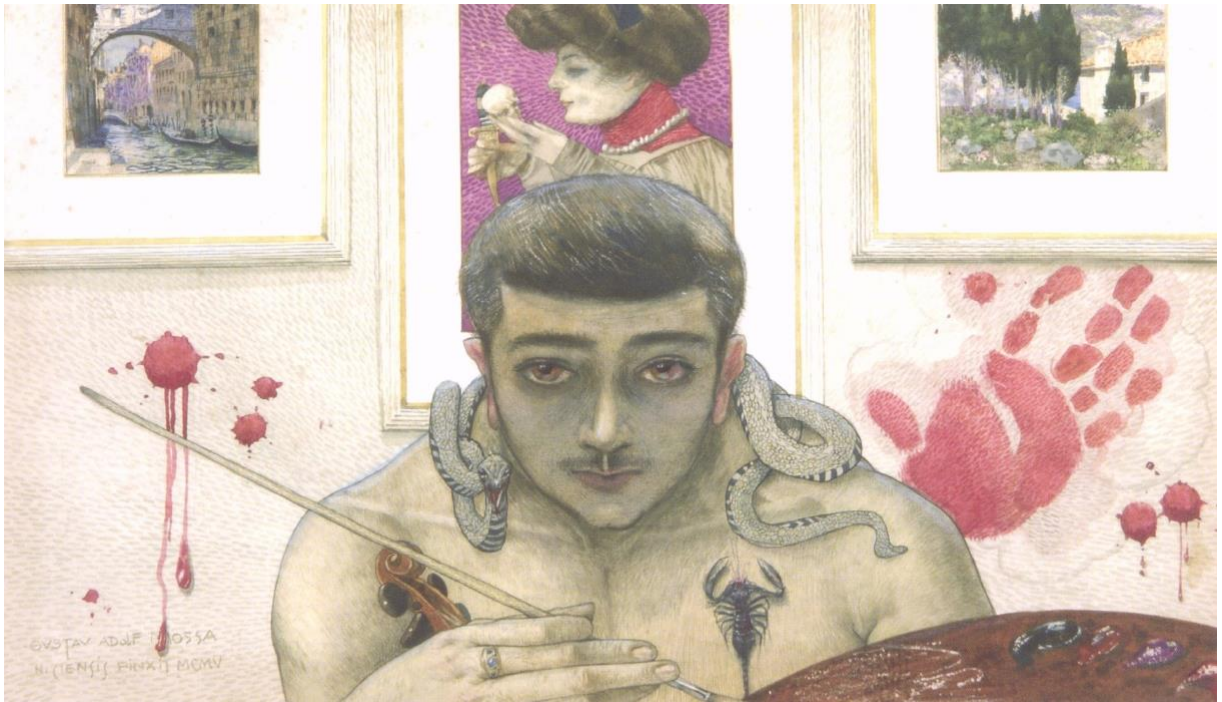


**Abb. 8** François-Rupert Carabin: *La volupté*, 1896, H:1200mm, geschnitztes Holz; Musée des Beaux-Arts, Straßburg Quelle: BRUNHAMMER 1974, S. 136.





**Abb. 9** François-Rupert Carabin: *Griff für einen Gehstock*, 1903-1904, H:130mm, Silber, Holz und Halbedelstein; Verbleib unbekannt, ein Modell aus Bronze befindet sich in der Sammlung Etienne Martin, Paris. Quelle: BRUNHAMMER 1974, S. 220.



**Abb. 10** Gustav Adolf Mossa: *Portrait psychologique de l'auteur*, 1905, 275x470mm, Aquarell, Bleistift und Tinte auf Papier; Privatbesitz, Nizza. Quelle: YOLITA 2008, S. 26.





**Abb. 11** Gustav Adolf Mossa: *Elle*, 1905, 800x630mm, Öl und Goldauflage auf Leinwand; Musée des Beaux-Arts, Nizza. Quelle: SOUBIRAN 2010, S. 40.