

FRANK-RUTGER HAUSMANN

Literatur und Kunst um die Jahrhundertwende –
Gabriele D’Annunzio und die bildende Kunst

FRANK-RUTGER HAUSMANN

**Literatur und Kunst um die Jahrhundertwende – Gabriele
D'Annunzio und die bildende Kunst**

Der Parallelismus der Künste hat schon immer die Künstler selber bewegt, aber eher als technisches denn als theoretisches Problem. Das Bildverbot der altjüdischen und islamischen Religionen wirkte auch im Christentum nach, wo es seit Anbeginn Bilderverehrer und Bilderstürmer gab. Wenn auch die katholische Kirche spätestens seit dem 7. Ökumenischen Konzil von Nicäa (787) die Verehrung der Bilder erlaubte, sind ikonoklastische Tendenzen doch immer nachweisbar und haben im Abendland einen starken Logozenismus befördert.¹ Bilder zu beschreiben oder zu evozieren, war hingegen nie verboten; nur eine Sprache, die bildhaft genannt wird, sich bildlicher Vergleiche bedient, gilt bis heute als poetisch. Infolgedessen hat der Begriff »Bild« immer eine doppelte Bedeutung.² Uns soll im vorliegenden Kontext ausschließlich seine mediale Funktion beschäftigen.

Erst mit dem Einsetzen kunstästhetischer Diskussionen im 18. Jahrhundert kam es zu einer allgemeinen und unvoreingenommenen Methodenreflexion über das Wechselspiel von Bild und Text. Die Frage bewegte nach wie vor die Gemüter und sollte historisch wie systematisch geklärt werden. Das Aufkommen der Photographie um die Mitte des 19. Jahrhunderts stellte die Authentizitätsfrage noch einmal neu und spitzte sie zu,³ schien doch dieses revolutionäre Medium dem Wort, selber nur unvollkommene Abbildung der Sprache, eindeutig den zweiten Platz zuzuweisen.⁴ An Versuchen, Bilder und Photos Texten unterzuordnen, hat es aber auch nach der Erfindung der Photographie

¹ Collins (1991).

² Moreau (1982).

³ Fresnault-Deruelle (1989), *passim*.

⁴ Koppen (1987).

nicht gefehlt, es sei nur an die Surréalisten und ihre Experimente erinnert.⁵ Danach wurde es ein halbes Jahrhundert lang still um diese Auseinandersetzung. Das Verhältnis der einzelnen Künste zu- und untereinander ist nun, wie Sammelbände, Kongresse und Monographien lehren, nach längerem Schweigen plötzlich wieder en vogue, ist sozusagen Mode geworden. Dies liegt vermutlich an der sog. Zweiten Medienrevolution, mit deren Auswirkungen die Welt, soweit sie technisch dazu in der Lage ist, im Augenblick zu kämpfen hat. Auch die Literaturwissenschaft trägt wieder ihr Scherflein zur Frage des Miteinanders mehrerer Künste bei,⁶ wobei das Wechselverhältnis von Bild und Text besonderes Interesse beansprucht.

Opernlibretti, Lieder, Bildgedichte,⁷ Stunden- und Emblembücher, visuelle Poesie, Drehbücher, illustrierte Bücher, Kollage- und Montageromane, aber auch Opern-, Kunst- und Städteführer, sind nur die auffälligsten Zeugen des Parallelismus der Künste, da sie ihn in irgendeiner Weise visualisieren, Abbildungen einfügen und begeben, die das Gesagte verdeutlichen; noch häufiger sind die stillschweigenden, nicht markierten Interferenzzeugnisse wie Reisebeschreibungen, kunstkritische Essays und Künstlerromane;⁸ Legion letztlich alle Werke, die andere Künste 'zitieren'. Und selbst an anatomische Atlanten, Handbücher der einzelnen Natur- und Ingenieurwissenschaften ist in diesem Kontext zu denken, wenn ihr Beitrag zur Kunst auch gering erscheinen mag.

Über den positivistischen Nachweis solcher thematischen Gemeinsamkeiten hinaus stellt sich für den Literaturwissenschaftler die Frage nach ihrem tieferen Sinn. Als erste Antwort genügt ein Blick in die Geschichte der Ästhetik. Als Teilgebiet der Philosophie wurde sie von dem Hallenser Professor Alexander Baumgarten (1714-1762) begründet. Ihm schwebte eine Ästhetik als Lehre vom Schönen in der Natur, besonders aber in der Kunst,

⁵ Mead (1978).

⁶ Zima (1995). Das Buch behandelt in drei Sektionen das Verhältnis von Wort und Ton, Wort und Bild und Wort, Ton und Bild (Film). Leider fehlt ein Namensindex.

⁷ Kranz (1981-1987)

⁸ Seret (1992). Die Vf. behandelt zwar nur Hermann Hesse, D.H. Lawrence, James Joyce und Theodore Dreiser, liefert aber in der Bibliographie (S. 155-168) wie im Kap. 2 »Origins of the Künstlerroman« zahlreiche weiterführende Hinweise, z.B. auf Herbert Marcuses Freiburger Dissertation von 1922 (*Der Deutsche Künstlerroman*) oder Maurice Z. Icarus Shroder (*The Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge 1961) u.ö.

vor, die von seinen Nachfolgern zu einem System der Künste weiterentwickelt wurde. Hieraus entstand die vergleichende Kunstwissenschaft als besonderer Zweig der Ästhetik, die die spezifisch ästhetischen Komponenten der Dichtung gegen die der anderen Künste abgrenzen soll. Dabei werden nicht nur die verschiedenen Künste terminologisch miteinander vermischt (man spricht bekanntlich vom 'Aufbau' und der 'Komposition' einer Dichtung, von 'Wortmalerei' oder 'Musikalität' der Sprache, von einem literarischen 'Porträt' oder 'Tableau', von 'Synästhesie', 'Stimmung' usw.), sondern später haben Wissenschaftler wie Oskar Walzel (1864-1944) und Fritz Strich (1882-1963) sogar versucht, die von Heinrich Wölfflin (1864-1945) für die verschiedenen Epochen der Malerei, Plastik und Baukunst entwickelten kunstgeschichtlichen Grundbegriffe ('linear, flächenhaft, geschlossen, klar' für die Renaissance; 'malerisch, offen, tief, unklar' für den Barock usw.) auf die Literatur zu übertragen, nachdem die Abfolge der Kunststile mit Gotik, Renaissance, Barock, Rokoko, Romantik, Biedermeier, Realismus, Impressionismus, Expressionismus usw. bereits als Periodisierungsschema in die Literaturwissenschaft aufgenommen worden war. Eine literaturwissenschaftliche 'Ikonologie', die einzelne Elemente von Kunstwerken auf literarische Parallelen oder Quellen zurückführt, wurde von Erwin Panofsky (1892-1968) begründet und von Theodore Ziolkowsky, H.-J. Schings u.a. weiterentwickelt. Letztlich liegt allen diesen Versuchen wohl das Horazische »ut pictura poesis« zu Grunde, eine Formel, die besagt, daß der Dichter in seinen Beschreibungen die Wirkungen der Malerei (und anderer Künste) erzielen will und soll.⁹ Horaz ist der Überzeugung, daß Malerei und Dichtung im Grundsätzlichen miteinander zwar verwandt seien, daß aber ein Gemälde dem Betrachter leichter Bilder und Vorstellungen vor die Seele führe als die Dichtung. Beide Künste gestalten denselben Stoff, die Mythologie, und beide gestalten ihn auf dieselbe Weise, in der Art der Vergegenwärtigung.

Dennoch ist auch bei Horaz, der selber mit Worten arbeitet, ein Primat der Literatur über die anderen Künste festgeschrieben, der, notgedrungen, auch die vorliegende (literaturwissenschaftliche) Untersuchung leiten soll. Worte erweisen sich im allgemeinen als flexibel und sehr ausdrucksfähig, aber dennoch gibt es offenkundig Situationen, die auch Schriftsteller auf andere Künste ausweichen lassen, weil diese, alleine oder im Verbund, gewisse Beschreibungen präziser, verständlicher oder komplexer werden lassen, als Worte dies

⁹ Willems (1989), S. 216f. Der Vf. beleuchtet gut den Kontext, in dem das Zitat steht, und die Mißverständnisse, die aus seiner isolierten Zitierung entstehen.

vermögen. Aber, was eine Kunst bei der anderen erfaßt und borgt, unterwirft sie den eigenen Gesetzen und verändert es. Jede Anverwandlung ist zugleich auch Umwandlung, doch häufig legt das Verwandelte einen ursprünglichen Sinn frei. Texte, Bilder, Melodien, Statuen usw. treffen sich gerade in dem, was sie nicht offen oder eindeutig abzubilden vermögen. Ausgerechnet diesen Sachverhalt verschweigen sie meist da, wo sie sich zitieren.¹⁰

Es gilt noch eine letzte Vorbemerkung. Jegliche Wiedergabe von Realität ist Analogie, alle Künste wollen mimetisch sein, ohne ihre Eigengesetze zu verraten. Sie haben Bezug zu Personen, Gegenständen, Landschaften, Situationen, Gefühlen usw., aber dabei stoßen sie, wie Michel Foucault in der Analyse von Velasquez Gemälde *Las Meninas* eindringlich gezeigt hat,¹¹ an eine doppelte Grenze. Was dort für die Spiegelungen gilt, die ein Stück Dargestelltes reduplizieren, gilt für jegliche Mimesis. Sie produziert verschiedene Hierarchien der Repräsentation. Wenn die Realität der Vorlage die erste Instanz ist, dann stellen bei gleicher Vorlage Sprechen, Schreiben, Malen, Komponieren, Bildhauen usw. jeweils weitere Repräsentationen dar, die Gleiches nach unterschiedlichen Gesetzen zerlegen und rekonponieren. Ein schriftlicher literarischer Text mit 'Zitaten' anderer Künste bildet dabei einen besonders komplexen Fall der Repräsentation. Sprechen über Kunst wird zum Sprechen auf einer dritten Ebene, wird zur mimetischen Doppelung: Original, pikurale Abbildung, verbale Deskription. Im vorliegenden Fall, und dies ist noch genauer auszuführen, analogisiert D'Annunzio diesen Prozeß. Insbesondere bei der Porträtierung von Personen beschreibt er ihr Aussehen und verdeutlicht dies mit 'Zitaten' aus der bildenden Kunst. Diese werden aber nicht etwa als Abbildungen beigefügt oder genauer analysiert; es wird vielmehr unterstellt, daß der gebildete Leser sie kennt. Ähnlich verhält es sich mit anderen Künsten, deren Kenntnis oder Ausübung für eine genauere Porträtierung von Personen eingesetzt werden.

Die Literatur der Dekadenz ist aus mehreren Gründen für den Nachweis von wechselseitigen Kunstbezügen ergiebig. Wir können im vorliegenden Zusammenhang nur einige Aspekte herausgreifen: Der Dandy, ein Protagonist der Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, versteht sich als Künstler und Kunstprodukt zugleich; er zelebriert sich und sein Leben als Kunst

¹⁰ Renner (1995), S. 173.

¹¹ Foucault (?1978), S. 35-39.

werk. Er ist, wie es Rainer Gruenther einmal ausgedrückt hat,¹² ein 'ornamentaler Mensch'. Sein Handeln ist nicht oder nur punktuell auf andere Menschen oder Dinge bezogen, „sondern auf sich selbst als Kult-Figur einer auf ihre Formen reduzierten Selbstvervollkommnung.“ Er wird zum tatenlosen Herkules, zum König Midas der Ideen, dem zwar alles, was er anrührt, zu Gold, aber gerade dadurch unbrauchbar und steril wird. Von diesem Elitewesen ist es nicht mehr allzu weit zum Übermenschen, der seinerseits, wenn auch nicht ausschließlich, auf den 'uomo universale' der Renaissance zurückgeführt werden kann. Nicht von ungefähr wird der Dekadentismus als die letzte Blüte des sog. Renaissancismus verstanden, der die europäischen Literaturen des 19. Jahrhunderts von Victor Hugo, Honoré de Balzac, Henri Beyle-Stendhal, Prosper Mérimée, Alfred de Musset u.a. über Jakob Burckhardt, Jules Michelet, Gregor Voigt und Joseph Arthur Graf Gobineau bis hin zum frühen Thomas Mann und zu Gabriele D'Annunzio prägt.¹³ Sie alle verherrlichen in ihren Romanen, Novellen, Dramen und Essays den Renaissancemenschen als modernes Individuum, das sich von kirchlichen und staatlichen Bevormundungen emanzipiert hat und keine fremden Gesetze mehr anerkennt. Es ist dies zwar nur eine, aber eine wirkmächtige Reaktion auf den wissenschaftlichen Positivismus, der alles erklären und regeln will, bzw. auf immer stärker werdende Demokratisierungstendenzen in der zweiten Jahrhunderthälfte, die von einer Elite als blinde Gleichmacherei verstanden und diskriminiert wird. Der 'uomo universale' exzelliert in vielen Kulturbereichen, wie ja die Renaissance - im Unterschied zum Humanismus - ein kulturelles Gesamtphänomen ist, das Geist und Fleisch gleichermaßen anspricht.

Wenn wir Mario Praz Glauben schenken,¹⁴ ist Gabriele D'Annunzio die monumentalste Gestalt der Dekadenz, die Europa hervorgebracht hat. Praz nennt ihn Barbar und Décadent zugleich, bescheinigt ihm Mangel an innerer Entwicklung und Subtilität der Empfindungen. Im Vittoriale, D'Annunzios Villa in Gardone am Gardasee, die er sich nach seinen Vorstellungen einrichtete, sieht Praz die faszinierende und zugleich abstoßende Verwirklichung von des Dichters Idealen:

¹² Gruenther (1976), S. 25 u.ö.

¹³ Rehm (1924) u. (1929).

¹⁴ Praz (1963), S. 278.

Im Vittoriale scheint die Dekadenz ihren endgültigen monumentalsten Ausdruck erreicht zu haben [...] in dieser Atmosphäre begegnen sich Parsifals Heiligtum, ein Fürstenschloß und ein Ästhetenparadies mit Abgüssen griechischer Statuen, mit emblemverzierten Decken, franziskanischen Symbolen, mit Kult- und Kriegsgerät. Die verschiedensten Kulturen und Epochen, Kunst, Religion und Natur haben zu dem gewaltigen Trödlerladen beigetragen. Denn in einem Jahrhundert, das jede Art von Exotismus und Eklektizismus bejahte, um die gereizten Sinne zu beruhigen und den Mangel an tiefem Glauben und echtem Stil auszugleichen, waren seltene und seltsame Dinge für Menschen wie Gautier, die Brüder Goncourt, für des Esseintes, Dorian Gray und Lorrain lebenswichtig. (S. 281)

Literarisch hat sich D'Annunzios Dekadentismus vor allem in seinem Romanzyklus 'Romanzi della Rosa', bestehend aus *Il Piacere* (1889), *L'Innocente* (1892) und *Trionfo della morte* (1894), niedergeschlagen. Erwin Koppen nennt Andrea Sperelli, den Protagonisten von *Il Piacere*, die „vollkommene Verkörperung des dekadenten Helden“,¹⁵ vergleichbar mit Des Esseintes aus Huysmans Schlüsselroman *A rebours* oder Dorian Gray aus Oscar Wildes gleichnamigem Roman. Dieses Urteil in Verbindung mit dem angeführten Zitat von Mario Praz soll es uns gestatten, uns im folgenden allein auf *Il Piacere* zu konzentrieren und zunächst die Rolle der Künste in diesem Werk herauszuarbeiten.¹⁶ Das Erarbeitete darf aber als paradigmatisch für D'Annunzios Schreiben schlechthin gelten. Sperelli ist Künstler, Kunstkritiker und Kunstsammler in einem; der Roman somit eine besondere Variante des Künstlerromans,¹⁷ und zwar des Romans des scheiternden Künstlers, wie ihn das 19. Jahrhundert schätzte. Da vielfach aus der Perspektive Sperellis erzählt wird, finden sich zahllose Zitate aus Malerei, Musik, Architektur und Plastik, ja, man kann den ganzen Roman als einen Kento von Architektur- und Bildbeschreibungen, von Werturteilen über bekannte und unbekannte Gemälde, Arien, Lieder, Konzertstücke, von Direktziten fremder Dichter (Goethe, Shelly, D'Annunzio selber), von Kunstversteigerungen und von dilettantischen Salonkonversationen, in deren Zentrum Künstler und Künste stehen, lesen. Die Namen der zitierten Künstler reichen von bekannten zu höchst unbekanntem und unbedeutenden und lassen keine ästhetische Hierarchie erkennen.¹⁸

¹⁵ Koppen (1972), S. 100.

¹⁶ Ich verweise auf einen früheren Aufsatz, der hier weiterentwickelt und auf eine 'intermediale' Fragestellung ausgerichtet wird (Hausmann, 1988). Dort finden sich auch weitere Literaturhinweise.

¹⁷ Seret (1992).

¹⁸ Die wichtigsten Maler sind: Botticelli (77, 336), Correggio (78, 127), Moreau, Gravelot (112), Raffael (120), Leighton (387), Reynolds (388), Redgrave (388), Ghirlandajo (175), Rem-

Die Handlung des Romans ist 'more geometrico' gebaut, denn sie besteht aus zwei weitgehend parallelen Strängen, die kunstvoll miteinander verflochten werden, da sie sich als Erinnerungen des Protagonisten erweisen: Ende 1884 nimmt der junge Graf Andrea Sperelli-Fieschi d'Ugenta in Rom seinen Wohnsitz und richtet sich im Palazzo Zuccari bei der Kirche Trinità dei Monti sein 'home' ein. Hier lebt er, umgeben von ausgewählten Kunstgegenständen, das Leben eines reichen Aristokraten. Im Haus seiner Kusine, der Gräfin Francesca Ateleta, wird ihm anlässlich einer Abendgesellschaft die schöne, junge, geistvolle und wohlhabende Witwe Donna Elena Muti, Duchessa di Scerni, vorgestellt, von der er sofort weiß: „ecco la mia donna.“ Schon wenig später wird sie seine Geliebte, die geistig und körperlich mit ihm harmoniert. Um so schockierender ist ihre unmotiviert Trennung, die sie ihm nach einem Ausritt auf der Via Nomentana am Abend des 25. März 1885 erklärt. Andrea akzeptiert anscheinend den Bruch und tröstet sich durch ständig wechselnde Abenteuer darüber hinweg, aber dies ist nur vordergründig. Als er Ippolita Albónico den Hof macht, wird er von deren Liebhaber, Giannetto Rútolo, zum Duell gefordert und lebensgefährlich verletzt. Wieder greift seine Kusine Ateleta ein und pflegt ihn auf ihrem Landgut Schifanoja im Ferraresischen gesund. Sie stellt ihm auch ihre Jugendfreundin Donna Maria Ferres y Capdevila, Frau des guatemaltekischen Gesandten in Rom, vor, die für mehrere Wochen mit ihrer Tochter Delfina in Schifanoja weilt. Als Ehefrau und Mutter wird sie von Skrupeln geplagt, ob sie ihrer Leidenschaft nachgeben soll, und verzichtet nach langem Ringen. In Rom trifft Sperelli beide Frauen, zwischen denen er hin- und hergerissen ist, wieder. Ihre Namen - Elena und Maria - sind dabei symbolträchtig und programmatisch. Elena verspricht Andrea ein letztes Rendezvous, das sie jedoch nicht einhält. Den Strauß weißer Rosen, den er für sie mitgebracht hat, wirft er daher zornig in Marias Vorgarten, die ihn dabei heimlich beobachtet und ihn wegen dieses vermeintlichen Hommage nur noch um so heftiger liebt, ihm endlich den ersten Kuß gewährt. Elena hat inzwischen den englischen Lord Humphrey Edgcombe, einen perversen Lüstling, geheiratet, dem sie zu widerlichen

brandt (177), Rossetti und die Präraffaleiten (237, 241), die Primitiven (241, 266), Perugino (267), Adolphus Jeckyll (318), Holman Hunt (312) und Pinturicchio (315, 316); Dichter: Lorenzo il Magnifico (176), Petrarca (225, 379), Senancour (253), Shakespeare (266, 271, 275), Th. Gautier (309), E.T.A. Hoffmann, Flaubert, Angelo Firenzuola (310), Keats (312), Goethe (379); Musiker: Chopin (234, 261), Schumann (234, 269, 281), Salieri, Paisiello (236, 262), Leonardo Leo (236), Rameau (262, 289, 296, 370), Bach (261, 269, 270, 276, 352), Boccherini (233), Cherubini (276), Scarlatti (261, 281), Mozart (261, 262), Clementi (281), Mendelsohn (250), Brahms (353), Bizet (356), Beethoven (261, 369), Muzio Clementi (281).

Orgien herhalten muß. Als Andrea ihr erneut seine Leidenschaft gesteht, weist sie ihn brüsk von sich: Wenn er sexuelle Bedürfnisse habe, möge er sich von ihrem Mann Geld fürs Bordell geben lassen. Diese Beleidigung treibt ihn in die Arme Marias, die endlich seine Geliebte wird. Da ihr Mann beim Falschspiel ertappt wird, ist die Familie ruiniert und muß nach Südamerika zurückkehren. Andrea steht Maria bei, als sie ihren Haushalt auflöst. Dennoch: Wenn er mit ihr zusammen ist, muß er an Elena denken. In der leidenschaftlichen Umarmung vor ihrer Abreise aus Rom - beide wollen sich in Siena treffen - unterläuft ihm der Fehler, sie statt mit ihrem, mit dem Namen der Rivalin anzureden. Schreckensbleich erhebt sie sich, kleidet sich an und verläßt ihn für immer. Am nächsten Tag, dem 20. Juli 1887, wird der Haushalt Capdevilla aufgelöst und zwangsversteigert. Andrea nimmt an der Versteigerung teil und erwirbt Möbel sowie einen Buddha. Als Elena mit einem Liebhaber auftaucht, flieht er wie von Sinnen und versteckt sich in seiner Wohnung.

Graf Andrea Sperelli-Fieschi d'Ugenta entstammt der neapolitanischen Hocharistokratie und hat unter seinen Vorfahren, vor allem im 15. und 16. Jahrhundert, zahlreiche Künstler. Er ist ein Spätprodukt, „l'ultimo discendente d'una razza intellettuale“, muß aber „sotto il grigio diluvio democratico odierno“ (106) leben. Er fühlt sich vorzeitig alt, „gli sembrò che il suo vecchio spirito non potesse più omai rinnovellarsi né risollevarsi“ (208). Er führt, wie gesagt, das Leben eines Aristokraten des Fin de siècle, fern der Alltagswelt und voll Verachtung für die Masse. Er bewohnt ein prunkvoll eingerichtetes Palais, den Palazzo Zuccari.¹⁹ Bekanntlich ist im wirklichen Palais seit 1913 die Bibliotheca Hertziana untergebracht; begonnen hat den Palast der Spätrenaissancemaler Federico Zuccari, der auch das Erdgeschoß mit Fresken versah, die später von den Nazarenern Cornelius, Overbeck, Schadow und Veith vervollständigt wurden. Es handelt sich hier jedoch nicht um eine 'historische' Anspielung, sondern um eine Evokation. Evoziert wird wieder die Renaissance, nicht anders als zuvor durch den Namen Schifanoja, den Sperellis Kusine Ateleta ihrem Landgut gibt und der an den berühmten gleichnamigen Renaissancepalast in Ferrara gemahnt.²⁰ Sprechend ist es auch, wenn D'Annunzio Sperelli mit einem Porträt Raffaels in der Galleria Borghese ver-

¹⁹ Bruhns (1951); S. 468-469; Torselli (o.J.), S. 317-321 (mit Abb.).

²⁰ Agnelli (o.J.), S. 45-51 (mit Abb.); der Name Schifanoia lautete ursprünglich Schiva-noja und meint einen Ort, der die Langeweile vertreibt.

gleich, das jedoch nicht den Borgia zeigt, sondern ein „ritratto d'uomo“; die dargestellte Person soll nach neueren Erkenntnissen entweder Perugino, Pinturicchio oder Serafino d'Aquila sein.

Sperelli nimmt regelmäßig an den obligaten gesellschaftlichen Verpflichtungen teil. Das ihm angemessene Ambiente ist allein Rom, das Rom des ausgehenden 19. Jahrhunderts, von dessen Modernität nichts zu spüren ist. Sperelli bewegt sich nur an den Orten des Roms der Spätrenaissance, wo er sich ausschließlich wohlfühlt. Er träumt nämlich davon, ein „principe romano“, ein Renaissancefürst, zu sein, eine Art Cesare Borgia, dem er, wie gesagt, auf verblüffende Weise ähnelt oder ein Sigismondo Malatesta. Darüber hinaus hat er selber Ambitionen als Mäzen und Künstler. Er ist nämlich Dichter und Kupferstecher und hat als Hauptwerk eine *Favola d'Ermafrodito* verfaßt, aber auch Sonette und Gedichte. Als Graveur ist sein schönstes Blatt *Il Sonno*, doch auch die Darstellung Elenas unter einer Seidendecke mit den zwölf Tierkreiszeichen aus dem Besitz einer Sforza bzw. in einer silbernen Badewanne, die Cesare Borgia der Fürstin di Bisonti verehrt hatte, vermögen zu gefallen (*Zodiaco; Tazza d'Alessandro*). Diese Werke sind Vorarbeiten zu einem erträumten Hauptwerk und größeren künstlerischen Arbeiten, denn „tutto penetrato e imbevuto di arte, non aveva ancora prodotto nessuna opera notevole“ (110), und dabei wird es wohl bleiben. Andrea ist im Grund genommen ein unmoralischer und willensschwacher Mensch, ein Hypokrit und schillernder Charakter, krank und korrupt, der von unerreichbaren Idealen, von künstlerischer Kreativität, träumt, dessen Ästhetizismus und Genußsucht jegliche Charakterstärke zerstört haben. Er ist unfähig zu Spontaneität und Aufrichtigkeit, daher artifiziell, ein Schauspieler, der sein Leben inszeniert und sich selber nur in Szene setzt. D'Annunzio hat ihn dem Verleger Emilio Treves gegenüber als 'Ungeheuer' („una specie di mostro“) bezeichnet; im Roman selber finden sich über ihn Epitheta wie „camaleontico, mutabile, ambiguo, falso, incoerente, inconsistente, malsano, chimerico.“

Man hat Sperellis Haltung als geistigen Hermaphroditismus bezeichnet, ein Begriff, der bereits dadurch legitimiert wird, daß Sperelli in der Galleria Borghese den Saal V bevorzugt, der in den fünf Vouten die fünf Gemälde Buonvicinis der 'Favola di Ermafrodito e Salmace' zeigt, und wo die bekannte Statue des Hermaphroditen, vielleicht eine Kopie des Polikles, aufbewahrt wird. Geistiger Hermaphroditismus meint im engeren Sinn eine Mischung aus sinnenfrohem Epikureismus und Dienst an der Kunst. „La salute dunque stava in una specie di equilibrio goethiano tra un cauto e fine

epicureismo pratico e il culto profondo e appassionato dell'Arte“ (212). Sperelli kann sich zwischen Kunstideal und Sinnenwelt nicht wirklich entscheiden bzw. beide nicht in einen harmonischen Ausgleich bringen. Auch die beiden geliebten Frauen können ihm keinen Halt geben, da Elena eher den sinnlich-kurtisanenhaften, Maria den geistig-platonischen Typ verkörpert. Sperellis Künstlertum in allen seinen Ausformungen (Kennerschaft, Dilettantismus, Scheitern) wird zu seiner eigentlichen Wesensbestimmung, zum manifesten Ausdruck des Gespaltenseins. Das Interesse an der Kunst hebt ihn zwar über die Banalität des Alltags und die materialistische Masse hinaus; das Unvermögen, ein bedeutender Künstler zu sein, konditioniert jedoch seinen permanenten Absturz in die öde Welt des Genusses.

Man hat immer wieder auf die autobiographischen Elemente in *Il Piacere* hingewiesen und D'Annunzio mit Sperelli gleichgesetzt. Aber, anders als sein Protagonist, erkannte der Dichter früh die Gefahren seines eigenen sterilen Donjuanismus, seines ästhetischen Dilettantismus und seines elitären Antidemokratismus, die aus ihm einen 'Babilan' zu machen drohten.²¹ Er versuchte, sich mit *Il Piacere* davon freizuschreiben, indem der formal wie sprachlich ausgeklügelte Roman den lebenden Beweis dafür liefert, daß D'Annunzio trotz seines Dandytums zu großen literarischen Leistungen befähigt und in der Lage war, die sinnliche Seite in sich zu überwinden und der Kunst zu ihrem Recht zu verhelfen.

Bei genauerer Lektüre erweist sich das 'name-dropping' von Künstlernamen - Maler, Musiker, Bildhauer und Dichter - nicht nur als Pose, sondern ist kalkulierte schriftstellerische Absicht. Besonders häufig sind in den ersten beiden Kapiteln Analogien zu gemalten Porträts, vor allem dann, wenn neue Personen eingeführt werden. Als Beispiel möge Elenas Gesicht dienen, das in seiner rätselhaften Schönheit und Ambiguität an syrakusanische Medaillen [Abb. 1]²², an Monna Lisa [Abb. 2]²³ und an die ihr ikonographisch verwandte Nelly

²¹ Dieser Begriff wird aus Stendhals Roman *Armance* übernommen und bezeichnet körperliche wie geistige Impotenz.

²² Probszt (1963), Nr. 27-29.

²³ Pomilio (1967), Tav. XLVII (La Gioconda).

O'Brien von Joshua Reynolds [Abb. 3]²⁴ gemahnt; ihr Körper gleicht Correggios Danae [Abb. 4].²⁵

L'enigma quasi direi plastico della sua bellezza era ancor più oscuro e attirante. La sua testa dalla fronte breve, dal naso diritto, dal sopracciglio arcuato, d'un disegno così puro, così fermo, così antico, che pareva essere uscita dal cerchio d'una medaglia siracusana, aveva negli occhi e nella bocca un singolar contrasto di espressione: quell'espressione passionata, intensa, ambigua, sopraumana, che solo qualche moderno spirito, impregnato di tutta la profonda corruzione dell'arte, ha saputo infondere in tipi di donna immortali come Monna Lisa e Nelly O'Brien. (96)

Bereits eine kurze Betrachtung der Abbildungen lehrt, daß D'Annunzio die Ikonographie sehr genau kennt, denn die Gemeinsamkeiten der Porträts springen ins Auge, wenn man sich auf die Gesichter (Augen, Mund) konzentriert. Die Vorlagen entsprechen weitgehend Elena, so wie D'Annunzio sie schildert, denn niedrige Stirnen, grade Nasen und gewölbte Brauen überwiegen. Zwei nach links schauenden Seitenporträts stehen zwei Frontalporträts gegenüber. Insbesondere bei Monna Lisa und Nelly O'Brien wird der Betrachter vom Blick der weit geöffneten Augen angezogen, die ihn zu fixieren scheinen und in ihren Bann schlagen. Danae betrachtet zwar ihren Schoß, der soeben den Goldregen aufgenommen hat, aber auch ihr Blick ist fragend-verheißungsvoll. Die vier Frauen lächeln, wie die Lippenstellung andeutet, und man mag dies als leidenschaftlich, intensiv, doppeldeutig und überirdisch bezeichnen.

D'Annunzio hebt Leonardo da Vinci und Joshua Reynolds besonders hervor, erkennt ihnen das Epitheton 'modern' („moderno spirito“) zu, da sie von der tiefgehenden 'Verderbtheit' der Kunst durchdrungen seien. Das ist weniger negativ, als es klingt. Die genannten Maler sind eben nicht mehr mittelalterliche Maler, die zur Verherrlichung der Religion malen, ihre Kunst der Moral unterordnen, sondern sie sind frei und folgen ihrem Ingenium, das sich aus der Beobachtung der Wirklichkeit speist. Menschen, Frauen zumal, sind komplex und rätselhaft, und dies spiegelt sich in ihren Zügen. Eine Referenz auf vier Abbildungen ist also nötig, um Elenas Doppelbödigkeit zu verdeutlichen, die somit zum Phänotyp wird, den es, *mutatis mutandis*, durch die Jahrhunderte hindurch gibt. Man müßte alle vier Porträts übereinanderlegen und würde sicherlich feststellen, daß Augen und Münder zwar nicht deckungsgleich sind,

²⁴ Waterhouse (1973), S. 29.

²⁵ Bevilacqua (1970), Tav. LX-LXI.

sich jedoch ähneln. Eine derartige Überblenden, eine derartige Schichtung versucht zwar auch die Sprache, aber sie kann Züge nur isolieren, nicht ganze Köpfe verschmelzen, so daß das Gemeinsame hervortritt. D'Annunzios schriftstellerische Technik dürfte deutlich geworden sein, und sie wird, was die Porträtierung der Protagonisten angeht, äußerst bewußt eingesetzt.

Derartige Porträts sind relativ zahlreich; sie haben einen multiplen Effekt: Der Autor unterlegt Worte mit Bildern, was man als besondere Emblemtechnik bezeichnen könnte. Wer den Worten mißtraut, kennt vielleicht die Bilder, die in jedem Fall der Imagination aufhelfen. Da sich der Autor an ein Elitepublikum wendet, geht er wohl davon aus, daß seine Leser die Bilder aus eigener Anschauung kennen. Noch wichtiger scheint, daß die Porträts sich in eine alte Tradition einschreiben. D'Annunzios Menschen sind somit nicht nur Zeitgenossen des Fin de siècle, sondern gehören auch früheren Dekadenphasen wie der Spätrenaissance und der französischen Régence zu Beginn des 18. Jahrhunderts (1715-23) an; sie sind individualistisch und stereotyp zugleich. Der Régence-Stil zumal ist ein Übergangstil zwischen Barock und Rokoko, der die Formen zierlicher macht und auflöst.

Ein analoger Effekt der Mischung und Verweisung wird durch Gespräche über Kunst erzielt, die ebenfalls die Konversationspartner porträtieren. Maria, die im Gegensatz zu Elena selber singt und viel von Musik versteht, unterhält sich mit Sperelli und kommt beispielsweise zu folgendem Schluß:

Il cugino di Francesca è, in musica, un conoscitore raffinato. Ama molto i maestri settecentisti e in specie, tra i compositori per clavicembalo, Domenico Scarlatti. Ma il suo più ardente amore è Sebastiano Bach. Lo Chopin gli piace poco; il Beethoven gli penetra troppo a dentro e lo turba troppo. Nella musica sacra non trova da paragonare al Bach altri che il Mozart. - Forse - egli ha detto -in nessuna Messa la voce del soprannaturale giunge alla religiosità e alla terribilità a cui è giunto il Mozart nel *Tuba mirum* del Requiem. (262)

Mozart in diesem Kontext über Bach zu stellen, ist ungewöhnlich und wirft ein bezeichnendes Licht auf Sperellis Interessen wie auch seine Ästhetik der Spätzeit. Zwar stellt er seine Urteile bewußt zur Schau - „ed egli poneva un'assidua cura nel mostrare a lei il suo valore, la larghezza della sua cultura, la raffinatezza della sua educazione, la squisitezza della sua sensibilità“ (239), doch ist dies nicht nur Pose, sondern entspricht wahrer Meinung. Die Elitewesen verständigen sich vorzugsweise über Kunst.

D'Annunzio ist von den Diskussionen über Realismus, Naturalismus und Verismus, die sein Jahrhundert prägten, nicht unbeeindruckt geblieben. Objek-

tivität der Darstellung ist auch für ihn ein hohes Ziel, und er weiß um die mimetische Schwäche der Beschreibung, die zwar äußerst objektiv sein will, aber letztlich doch nur approximativ sein kann. Neben der verbalen Kommunikation wird daher ein breites Register non-verbaler Kommunikationsformen eingesetzt. Die einzelnen Künste vereinen ihre Stimmen zu einem harmonischen Konzert, denn der gebildete Leser, und nur an ihn denkt D'Annunzio, sieht alle die Porträts und Stiche, hört alle die Melodien, und läßt die Umrisse all der Statuen, die Begrenzungslinien aller Gebäude, die in einem ununterbrochenen Reigen evoziert und zitiert werden, auf sich wirken. Das sind zwar auch nur Surrogate, aber eine gesteigerte Wirkung entsteht durch den Zusammenklang. Letztlich erweist sich D'Annunzio, nicht anders als sein Held Sperelli, der sich in den hauptsächlichsten Künsten auskennt und in ihnen dilettiert, als ein 'uomo universale', dem nicht nur das Schreiben, sondern das Dichten, Malen, Kupferstechen und Musizieren zu Gebote stehen. „Per ognuna di tali opere bisognavano, naturalmente, molti mesi, molte ricerche, molte fatiche, un alto calore d'ingegno, una vasta capacità di coordinazione“ (226).

Wenn die Abkehr vom mimetischen Realismus als Zeichen der Moderne gilt, die vom Laokonprinzip des schönen Scheins endgültig abrückt, dann darf D'Annunzio zu den Wegbereitern der Moderne gerechnet werden. Dies scheint zunächst paradox, denn er bemüht sich durch den Rückgriff auf mehrere Künste scheinbar um ein höheres Maß mimetischer Präzision, aber es ist darauf hinzuweisen, daß zwar der Naturalismus das Prinzip der Genauigkeit der Darstellung radikalisiert, aber daß es ihm nicht wirklich um Mimesis zu tun ist.²⁶ Er will nicht Symbolkunst sein, Illusionierung ist nicht sein Ziel. Die moderne Kunst kann als ein Oszillieren zwischen Ent- und Remimetisierung gedeutet werden. Mit der Avantgarde kommt eine Montagekunst auf, die dokumentarisches Material einmontiert und auf das intuitionistische Prinzip der Authentizität abhebt:

An den Schnittstellen wird das Publikum aus der Darstellung heraus- und in sich selbst zurückgeworfen. Fühlend, denkend muß jeder für sich selbst den Zusammenhang des Montierten herausfinden, und insofern er ihn so erkennt, hat er ihn auf eine aktive Weise. (Willems, 1989, S. 436)

²⁶ Dies und das folgende nach Willems (1989), S. 341f., 432f.

Im gleichen Sinne zitiert D'Annunzio unterschiedliche Kunstwerke, montiert sie sozusagen verbal in seine Porträts ein; der Leser soll sie wiedererkennen und in den Kontext einordnen. Gelingt ihm dies, verkleinert er seine Illusion und erzielt eine größere Unmittelbarkeit des Verstehens und Erlebens, um die es D'Annunzio zu tun ist.

Literatur

Agnelli, Giuseppe (o.J.), *Ferrara e Pomposa*, Bergamo.

Bevilacqua, Alberto (1978), *L'opera completa del Corregio*, Milano.

Bruhns, Leo (1951), *Die Kunst der Stadt Rom. Ihre Geschichte von den frühesten Anfängen bis in die Zeit der Romantik*, Wien.

Collins, Christopher (1991), *Reading the written image: verbal play, interpretation and the roots of iconophobia*, University Park, Pa.

D'Annunzio, Gabriele (⁸1980), *Il Piacere. Con la Cronachette delle pellicce (D'Annunzio 1884), un racconto storico sulla nascita de Il Piacere, una cronologia della vita dell'autore e del suo tempo e una bibliografia a cura di Giansiro Ferrata*, Milano.

Foucault, Michel (²1978), *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Aus dem Franz. v. U. Köppen, Frankfurt a.M.

Fresnault-Deruelle, Pierre (1989), *Les images prises au mot: (rhétoriques de l'image fixe)*, Paris.

Gruenther, Rainer (1976), *Jugendstil in der Literatur*, Darmstadt.

Hausmann, Frank-Rutger, „Dekadentismus und Hermaphroditismus in Gabriele D'Annunzios Roman *Il Piacere*“, in: *Beiträge zur Romanischen Philologie XXVII*, 1988, S. 83-100.

Koppen, Erwin (1972), *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin-New York.

Koppen, Erwin (1987), *Literatur und Photographie - Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart.

Kranz, Gisbert (1981-87), *Das Bildgedicht. Theorie, Lexikon, Bibliographie*, Köln, Wien, 3 Bde.

Mead, Gerald (1978), *The Surrealist Image. A Stylistic Study*, Bern usw.

Moreau, François (1981), *L'Image littéraire. Position du problème. Quelques définitions*, Paris.

Pomilio, Mario (1967), *L'opera completa di Leonardo pittore*, Milano.

Praz, Mario (1963), *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München.

Probszt, Günter (1963), *Wesen und Wandel der Münze. Ein Brevier*, Braunschweig-Berlin.

Rehm, Walther (1924), *Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung vom Rationalismus bis zum Realismus*, München.

Rehm, Walther (1929), „Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung“, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 54, 296-328.

Renner, Rolf Günter, „Schrift-Bilder und Bilder-Schriften. Zu einer Beziehung zwischen Literatur und Malerei“, in: Zima (1995), S. 171-208.

Seret, Roberta (1992), *Voyage Into Creativity: The Modern Künstlerroman*, New York.

Torselli, Giorgio (o.J.), *Palazzi di Roma*, Milano.

Waterhouse, Elli (1973), *Reynolds*, London.

Willems, Gottfried (1989), *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen.

Zima, Peter V. (1995), *Literatur intermedial. Musik - Malerei - Photographie - Film*, Darmstadt.



Abbildung 1



Abbildung 2