

HERMETISCHE LIEBESAKROBATIK

Joris-Karl Huysmans' *Des Esseintes* und
Thomas Manns *Felix Krull* im Zirkus

Von Anna-Sophie Jürgens (München)

Virtuos-exquisit vorgeführte Höchstleistungen kennzeichnen die transgressive Sphäre des Zirkus. Dieser Artikel untersucht vergleichend die spezifische Verbindung zwischen Zirkus und Mythos anhand der Zirkusszenen in den Romanen ›A rebours‹ von Joris-Karl Huysmans und ›Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull‹ von Thomas Mann, in welchen jeweils eine männliche Hermesgestalt einer weiblichen Luftgöttin im performativen, sich durch erotische Unerfülltheit auszeichnenden Zirkusraum gegenübersteht.

The article compares the relationship between circus and myth in the novels ›A rebours‹ by Joris-Karl Huysmans and ›Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull‹ by Thomas Mann. The circus is a sphere of transgression presenting exquisite feats performed with virtuosity. In the performative circus scenes in each novel a male Hermes-like protagonist is confronted with a divine female aerialist, a confrontation that remains unfulfilled.

What a cheap, convenient, expressionist device, this sawdust ring, this little O! Round like an eye, with a still vortex in the centre; but give it a little rub as if it were Aladdin's wishing lamp and, instantly, the circus ring turns into that durably metaphoric, uroboric snake with its tail in its mouth, wheel of fortune, the potter's wheel on which our clay is formed, the wheel of life on which we all are broken. O! of wonder; O! of grief.¹⁾

Der Zirkus stellt Transgressionen zur Schau, welche er verkörpert. Eine mögliche Verbindung zwischen dem Zirkus als Ort vielfältiger Grenzüberschreitungen und Transgressionen, wie sie im Mythos erscheinen können, offenbaren die mythologisch konnotierten Zirkusszenen der Romane ›A rebours‹ von Joris-Karl Huysmans sowie ›Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull‹ von Thomas Mann. Beide Romane weisen Textpassagen auf, in denen der von ihnen thematisierte Zirkus sich – über die Manege hinausgehend – durch folgende Strukturen und Konstituenten auszeichnet: durch eine männliche, passive *Hermesgestalt* sowie eine aktive *Akrobatin* mit *mythologischer Dimension*, die in einem *unerfüllten erotischen Verhältnis* vertikal in einem *abgeschlossenen Raum* zueinander stehen und verschie-

¹⁾ ANGELA CARTER, *Nights at the Circus*, London 1984, S. 123.

dene Erscheinungsformen von geschlechtlicher Alteration bzw. *Transgression*²⁾ verkörpern. Ziel dieses Artikels ist es, in zwei literarischen Zirkuspassagen eine mögliche Facette der transgressiven Dimension des Zirkus bedingt durch den je spezifischen mythischen Charakter der Protagonisten herauszuarbeiten.³⁾

Die Tektonik des Aufsatzes reserviert für die Präsentation der zu untersuchenden Werke in ihrer historischen und mythologischen Tragweite den ersten Teil, die ‚Trapezbesteigung‘. Die folgenden, mit ‚Trapezschwünge‘ überschriebenen Seiten diskutieren die maskulinen Protagonisten der beiden Romane hinsichtlich ihrer genuin hermeshaften Eigenschaften sowie die Akrobatinnen als ihnen entsprechende, weibliche Pendants in ihrer geschlechtlichen Polyvalenz, bevor sich im ‚Salto mortale‘ ein resümierender Vergleich der beiden untersuchten Ausschnitte samt Verortung im Zirkus anschließt, dem ein Fazit – ‚Abgang‘ genannt – mit Ausblick folgt.

I.

Trapezbesteigung

1. Joris-Karl Huysmans – Naturalismus, Mythos und die „Bibel der Dekadenz“

Joris-Karl Huysmans veröffentlichte ›A rebours‹, die berühmte „Bibel der Dekadenz“, die als eine „Anweisung zur neurotisch-verfeinerten Lebenskultur“⁴⁾ oder „Sammlung hysterischer Kunstergüsse“⁵⁾ bezeichnet wird, im Jahr 1884. Zu dieser Zeit verkehrte der Autor, der befreundet war mit Okkultisten und „personnalités en marge, non conventionnelles“⁶⁾, im Kreis *Médan*, der Gesellschaft um Zola, von der er sich jedoch bald distanzierte. Huysmans – laut J. Borie selbst aus mystischer Umgebung: „La Flandre imaginaire est breughelienne et baudelairi-

²⁾ Transgression meint hier v. a. das Übertreten von Schwellen der Geschlechterrollen durch Verhaltensweisen, die traditionell als soziale Norm dem anderen Geschlecht zugeordnet sind.

³⁾ Zu anders gearteten Verbindungen zwischen Zirkus und Mythos (zum Zirkus als Artefakt, welches in ritualisierter Weise gefährliche, supra-normale, exotische und inszenierte Fähigkeiten vorführt bzw. zum Zirkus als Ausdruck anthropologischer Urkonstanten), siehe: PAUL BOUISSAC, *Semiotics at the circus*, Berlin und New York 2010, S. 12. – Vgl. auch: ROGAN P. TAYLOR, *Death and resurrection show. From Shaman to superstar*, London 1985, S. 11; – PASCAL JACOB, *Le cirque. Voyage vers les étoiles*, Paris 2002, S. 51, und RAFFAELE DE RITIS, *Storia del Circo. Dagli acrobati egizi al Cirque du Soleil*, Roma 2008, S. 53. – Eine Verbindung zwischen heutigen Performance-Formen und schamanistischen Séances untersucht auch Kirby, der seinerseits im Theater Elemente schamanistischer Rituale und Zeremonien (Heiltänze, Exorzismus etc.) rekonstruiert: ERNEST THEODORE KIRBY, *Ur-Drama. The Origins of Theatre*, New York 1975. Vgl.: VICTOR TURNER, *The Anthropology of performance*, New York 1987.

⁴⁾ MANFRED ACH, *Joris Karl Huysmans und die okkulte Dekadenz*, München 1980, S. 118.

⁵⁾ VICTOR KLEMPERER, *Die französische Literatur von Napoleon bis zur Gegenwart*, Leipzig 1931, S. 24.

⁶⁾ JEAN BORIE, *Huysmans. Le diable, le célibataire et Dieu*, Paris 1991, S. 15.

enne, sensuelle et mystique⁷⁾ – grenzte sich bewusst von Zola und dem *roman expérimental* ab, da der Naturalismus, so Huysmans, nur noch als Erklärung von Degeneriertheit diene.⁸⁾ Huysmans Ziel war es, etwas weniger Massives, etwas Subtileres zu schaffen, das Kunst, Wissenschaft und Geschichte eindringen lässt, sich dessen also nicht nur bedient. Er verlangte von der Kunst einen „élan vers le surnaturel et l’au-delà“⁹⁾ und warf dem Naturalismus vor allem die Unsauberkeit seiner Ideen vor: „Ce que je reproche au naturalisme, ce n’est pas le lourd badigeon de son gros style, c’est l’immondice de ses idées; ce que je lui reproche, c’est d’avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d’avoir glorifié la démocratie de l’art!“¹⁰⁾ Huysmans, selbst ein wegweisender Kunstkritiker symbolistischer Werke und vorzüglich jener der Künstler Félicien Rops, Matthias Grünewald und Gustave Moreau – ein „païen mystique“¹¹⁾, über den er notierte: „il voit resplendir les féériques visions, les sanglantes apothéoses des autres âges“¹²⁾ – setzte sich zeitlebens mit den verschiedensten Mythologien, Mythen und vornehmlich der Mystik auseinander.

Die Wirkung des Romans ›A rebours‹ wird in Huysmans Vorwort mit einem Meteoriten verglichen, der auch auf Nachgeborene einschlagen sollte. So besitzt z. B. Oscar Wildes Romanfigur Dorian Gray fünf Exemplare verschiedener Farben: „[...] he was reading the spiritual ecstasies of some mediaeval saint or the morbid confessions of a modern sinner.“¹³⁾ H. Bahr erklärt die spezifische Wirkung Huysmanscher Prosa, die er als schwül, üppig und entnervend charakterisiert, „aus dem exklusiven Kunstterrorismus seiner Modernität“¹⁴⁾ heraus. Aufgrund der Absenz ideologischer oder transzendentaler Orientierungsraster erhebt sich der Protagonist von ›A rebours‹ als Kind seiner Zeit in der Stimmung des Fin de Siècle zwischen drohender Apokalypse und erhofftem Aufschwung selbst zum Maßstab allen Handelns. Die einst kreativitätsfördernde, geistige Höhenflüge katalysierende Stimmung eines Baudelaireschen *spleen* konzentriert sich nun zu einem dekadenten Pessimismus: „El sadismo, la violencia, la perversidad, el erotismo

7) Ebenda, S. 9.

8) „Au moment où parut «A rebours», c’est-à-dire en 1884, la situation était donc celle-ci: le naturalisme s’essouffait à tourner la meule dans le même cercle. La somme d’observations que chacun avait emmagasinée, en les prenant sur soi-même et sur les autres, commençait à s’épuiser [...] et «A rebours», qui me libéra d’une littérature sans issue, en m’aérant, est un ouvrage parfaitement inconscient, imaginé sans idées préconçues, sans intentions réservées d’avenir, sans rien du tout.“ (JORIS-KARL HUYSMANS, ›A rebours‹, Paris 1977, S. 58f. Im Folgenden zit. mit Sigle AR.)

9) JORIS-KARL HUYSMANS, *Là-bas*, o. O. 1988, S. 1f.

10) Ebenda.

11) HELENE BILZ, *Die Kunstkritik bei J.-K. Huysmans und ihre Bedeutung für seine eigene und die allgemeine literarische Entwicklung in Frankreich*, Greifswald 1939, S. 50.

12) Ebenda.

13) OSCAR WILDE, *The picture of Dorian Gray*, München 1984, S. 124. Vgl. auch Andrea Spirelli Fieschi d’Ugenta in ›Il piacere‹ von G. D’Annunzio. Die Ausstrahlung von ›A rebours‹ reichte sogar bis nach Lateinamerika, so sind z. B. ›De sobremesa‹ von J. A. Silva und ›El Extraño‹ von C. Reyles von diesem Werk beeinflusst.

14) HERMANN BAHR, *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904*, Stuttgart 1968, S. 66 und 64.

doloroso que, junto a la rebelía y el espiritualismo místico componen el satanismo baudelairiano, no escapó a la sensibilidad de des Esseintes.¹⁵⁾ Nicht nur durch den Umgang mit Zirkuspersonal, Artisten und Schauspielerinnen erfährt der Protagonist den (enttäuschenden) Zusammenhang von Schein und Sein, sondern auch an sich selbst: durch seine Neurose und Neurasthenie¹⁶⁾, die das zeittypische Interesse der Dekadenten „an den überaus feinen Schwingungen der Seele“ spiegeln.¹⁷⁾ Ganz in diesem Sinne ist der exzentrische Protagonist des Buches der letzte Sprössling und dekadente Ästhet einer alten adligen Familie:

[...] un grêle jeune homme de trente ans, anémique et nerveux, aux joues caves, aux yeux d'un bleu froid d'acier, au nez éventé et pourtant droit, aux mains sèches et fluettes. Par un singulier phénomène d'atavisme, le dernier descendant ressemblait à l'antique aïeul, au mignon, dont il avait la barbe en pointe d'un blond extraordinairement pâle et l'expression ambiguë, tout à la fois lasse et habile. (AR, S. 78)

Nachdem er in einer Jesuitenschule erzogen wurde, zerrüttet Des Esseintes seine ohnehin kümmerliche Gesundheit durch hemmungslose, dank seines Reichtums ermöglichte Ausschweifungen, in die eine maßlose Sinneslust ihn hineintreibt. Er hält sich Zirkusdamen und Bauchrednerinnen als Maitresses, gibt sich Straßendirnen, verkommenen Mädchen aus Armenvierteln hin und stürzt sich unaufhaltsam tiefer in die Abgründe der Sinnlichkeit, bis eine vollständige Erschöpfung ihn überwältigt. Daraufhin entschließt er sich zu einem Leben in ästhetizistischer Weltflucht, wofür er ein von ihm extravagant ausgestattetes Anwesen in der Pariser Peripherie erwirbt, in dem er erlesene, exquisit gestaltete Bücher kollektioniert, eine Schildkröte zum Accessoire seiner Einrichtung kürt, sich der Betrachtung der Bildenden Kunst (vor allem der Malerei) widmet, äußerst exotische Pflanzen (sehr kostspielig und bald eingehend) pflegt und sich mit Edelsteinen, Düften sowie Literatur inbrünstig laborierend befasst. Schließlich ruiniert diese aberwitzige Lebensweise seine Gesundheit und forciert (s)eine Neurose, so dass er nach Einläufen – die in ihm sensationelle Glücksgefühle erwecken – und Siechtum, durch einen Arzt zur Rückkehr in die Gesellschaft genötigt wird. Ob dies gelingt und ob Des Esseintes überdies zur Religion findet, lässt der Roman offen.

Da der Aufbau einer gesunden Beziehung zur Welt misslingt, muss Des Esseintes die Außenwelt in sein Ich inkorporieren, wobei die Identität des Objektes

¹⁵⁾ MARÍA JOSÉ JIMÉNEZ TOMÉ, Jean Floressas des Esseintes. Antecedentes, realidad y ficción, in: *Analecta Malacitana VII* (1984), S. 79–97, hier: S. 82f.

¹⁶⁾ Vgl.: ARTHUR SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zürich 1977, S. 144. – Zum maßgebenden Einfluss Schopenhauers auf die Frauenportraits in *À rebours*, vgl.: BRIGITTA COENEN-MENNEMEIER, *Der schwache Held. Heroismuskritik in der französischen Erzählliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1999, S. 33ff. – Vgl. auch Meiners, die untersucht, inwieweit den Dekadenten die ihnen charakteristische Nervenschwäche Ursache oder Resultat einer mystischen Disposition ist, in: NICOLE MEINERS, *Heimat in orphischen Tiefen. Mystische Dispositionen in Thomas Manns frühen Novellen*, Frankfurt/M. 1997, S. 68).

¹⁷⁾ ANNE AMEND-SÖCHTING, *Ichkulte. Formen gebündelter Subjektivität im französischen Fin de Siècle-Roman*, Heidelberg 2001, S. 46.

ihm gleichgültig ist und seine Wünsche ziellos bleiben. Des Esseintes widmet sich dem Sammeln, Ordnen und Klassifizieren von Signifikanten, deren Signifikanz sich oftmals schon auf der Signifikantenebene erschöpft. Diese Reduktion der Realität zu Zeichen vollzieht sich analog zur Theatralisierung von Wirklichkeit; sein höchstpersönliches ‚*theatrum mundi*‘ produziert die Wahrnehmung seiner selbstgezüchteten Welt als ein Absolutum; eine solche Existenz vollzieht sich unter dem Primat der Antiphysis und bedeutet in letzter Konsequenz einen psychotischen Realitätsverlust. In diesem „*réarrangement complet de l’héritage culturel*“¹⁸⁾ diagnostiziert J. Borie sogar ein surrealistisches Element. In seinem Universum der Artefakte und Simulacra frönt Des Esseintes einer Apotheose des Artifizialen, die Natürlichkeit als primitiv deklariert: „Comme il le disait, la nature a fait son temps; elle a définitivement laissé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et ses ciels, l’attentive patience des raffinés“ (AR, S. 103). Analog zum „*veuf*“ Hugues in Georges Rodenbachs ›*Bruges-la-Morte*‹ verinnerlicht Des Esseintes einen Willen zur Vitalschwäche: „[i]l avait besoin de silence infini et d’une existence si monotone qu’elle ne lui donnerait presque plus la sensation de vivre.“¹⁹⁾ Darüber hinaus lässt er sich aufgrund der für ihn charakteristischen Spaltung des Selbst in ein beobachtendes Subjekt sowie ein beobachtetes Objekt als „*egotistisch*“²⁰⁾ definieren. Des Esseintes steht im Zeichen der Überempfindlichkeit, der Neurasthenie, des – unheroischen²¹⁾ – Leidens und kontinuierlich wiederholten Versagens. Seine Schwächlichkeit und bisexuelle Orientierung konstituieren eine, wie noch aufzuzeigen sein wird, für ihn signifikante Zwiespältigkeit, wie sie zugleich als Merkmal seiner Epoche des *Fin de Siècle* gelten kann.²²⁾

2. Thomas Manns Auseinandersetzung mit Mythologie, Dekadenz und dem Hochstapler Krull

In Bertolt Brechts Korrespondenz findet sich über Thomas Manns Affinität zum Mythischen folgender Vermerk: „*thomas mann treffe ich höchstens zufällig und dann schauen 3000 jahre auf mich herab.*‘ Dieser Satz erweckt [laut Pütz, Anm. d. Verf.] Assoziationen an Pyramiden, Sphinxen und Mumien, an Uraltes, Starres und Lebloses.“²³⁾ Dass Thomas Mann die literarischen Resultate seiner intensiven Auseinandersetzungen mit antiken, mit sumerisch-babylonischen,

¹⁸⁾ BORIE, Huysmans (zit. Anm. 6), S. 130.

¹⁹⁾ GEORGES RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, Bruxelles 1986, S. 119. – Diese Passivität eines Prototypen dekadenter Dilettanten im Sinne Bourgets ist paradigmatisch für den kontemplativen Rückzug der Helden. Vgl.: Bourget über Henri-Frédéric Amiel (PAUL BOURGET, *Nouveaux Essais de Psychologie contemporaine*, Paris 1905, S. 253).

²⁰⁾ AMEND-SÖCHTING, *Ichkulte*, (zit. Anm. 17), S. 5.

²¹⁾ Zum Unheroischen von Des Esseintes siehe: COENEN-MENNEMEIER, *Der schwache Held* (zit. Anm. 16).

²²⁾ HANS HINTERHÄUSER, *Fin de siècle. Gestalten und Mythen*, München 1977, S. 204.

ägyptischen sowie gnostischen Texten und Mythen vielmehr mit einer außergewöhnlichen, synthetischen Lebendigkeit versehen konnte, förderte nicht nur sein „mythisches Bewusstsein“²⁴⁾, sondern auch die mannigfaltige Bearbeitung des Hermes-Stoffes; „Mann concludes that the typical is actually the mythical, that one might just as well say ‚lived myth‘ as ‚lived life‘.“²⁵⁾ Der „Erzschelm“²⁶⁾ Hermes ist Thomas Manns Lieblingsgottheit und tritt mit Vorliebe als Verführer auf.²⁷⁾ Die Faszination für Maskierung, Doppelgängertum, Hochstapelei sowie die Bezauberung durch proteische Wandelbarkeit prädestinieren Manns „Ergriffenheit vom hermetischen Wesen“.²⁸⁾ W. Jens betrachtet sogar das gesamte Werk Thomas Manns als die Offenbarung des Gottes Hermes.²⁹⁾ In Jung-Kerényis von Mann intensiv rezipiertem Buch³⁰⁾ über ›Das göttliche Kind‹ wird nicht nur Hermaphroditos als Synthese der stärksten Gegensätze, sondern auch die zweigeschlechtliche Natur der Mehrzahl der kosmogonischen Götterbilder festgehalten: „So scheint Thomas Manns Lieblingsgottheit manchmal nicht Hermes, sondern Hermaphroditos zu sein.“³¹⁾ Sein Interesse fürs Mythisch-Religionshistorische betrachtet Thomas Mann selbst als „Alterserscheinung“.³²⁾

Mit Vorliebe konstatiert die Thomas-Mann-Forschung, dass seine Bearbeitung mythologischer Themen diese humanisiere: „Die griechische Mythologie, ursprünglich Sage von den antiken Göttern, wird bei ihm auf die Menschen übertragen.“³³⁾ Eine solche Affinität zum „irisierend Janushafte[n] und Satyrhafte[n]“³⁴⁾ ist bereits in seinen frühen Werken angelegt,³⁵⁾ die sich darüber hinaus durch eine Tendenz zu dekadenten Themen auszeichnen. Auch ist sein Interesse an

²³⁾ Bertolt Brecht an Karl Korsch, in: PETER PÜTZ (Hrsg.), *Thomas Mann und die Tradition*, Frankfurt/M. 1971, S. VII.

²⁴⁾ MANFRED DIERKS, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, Bern und München 1972, S. 9. – Zur Synthese-Beziehung ägyptischer und griechischer Gottheiten und Hermes siehe: LORA JEAN HEISS, *The Osiris-Hermes Symbolism in Thomas Mann's Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, Washington 1983, S. 8 und 28. – Siehe auch: WILLY BERGER, *Thomas Mann und die antike Literatur*, in: PÜTZ, *Thomas Mann* (zit. Anm. 23), S. 55.

²⁵⁾ DONALD NELSON, *Portrait of the artist as Hermes. A Study of Myth and Psychology in Thomas Mann's Felix Krull*, Chapel Hill 1971, S. 6.

²⁶⁾ JOHANNES ROSKOTHEN (Hrsg.), *Hermetische Pikaeske. Beiträge zu einer Poetik des Schelmenromans*, Frankfurt/M. 1992, S. 86.

²⁷⁾ Vgl.: MARGOT BERGHAUS, *Versuchung und Verführung im Werk Thomas Manns*, Hamburg 1971, S. 50.

²⁸⁾ ROSKOTHEN, *Pikaeske* (zit. Anm. 26), S. 167.

²⁹⁾ WILLY BERGER, *Die mythologischen Motive in Thomas Manns Roman ›Joseph und seine Brüder‹*, Köln 1971, S. 250.

³⁰⁾ IGNACE FEUERLICHT, *Thomas Mann und die Grenzen des Ich*, Heidelberg 1966, S. 169f. Hier wird auch ausführlich auf Freuds Auseinandersetzung mit der Doppelgeschlechtlichkeit eingegangen.

³¹⁾ Ebenda, S. 172.

³²⁾ In einem Brief vom 20. Februar 1934 an Kerényi, in: KARL KERÉNYI, *Romandichtung und Mythologie. Ein Briefwechsel mit Thomas Mann*, Zürich 1945, S. 19f.

³³⁾ SANDRA DANGL, *Griechische und christliche Mythologie bei Thomas Mann*, in: *Literaturwissenschaftliche Mythosforschung*, hrsg. von PETER TEPE, Essen 1996, S. 103–113, hier: S. 108.

okkulten Phänomenen und Grenzerfahrungen in der Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts, insbesondere bezüglich ihrer genuinen „Entlarvungspsychologie“, vielerorts beschrieben: „Die französischen Romanciers der Zeit, wie die Goncourts, Huysmans, Maupassant, Bourget [...] unterstützten teils die antibürgerlichen pessimistischen, antirationalistischen Tendenzen des eigenen romantischen Erbes, teils fügten sie den Kult des literarischen Stils hinzu.“³⁶⁾ Auch die Rezeption von Huysmans' ›A rebours‹ ist für Thomas Mann belegt.³⁷⁾ Dieser bezeichnet sich selbst als „Chronist und Erläuterer der Décadence, Liebhaber des Pathologischen und des Todes“³⁸⁾. Vor allem in seinen frühen Erzählungen findet die Einbuße von Vitalität, eine Vergeistigung und Sensibilisierung des Individuums im Zustand der Überreflexivität sowie der immanente Dualismus von Geist und Leben seinen spezifischen allegorischen Ausdruck in den Träumen und Visionen von Protagonisten wie Gustav Aschenbach oder Tonio Kröger.³⁹⁾ Nicht weniger intensiv, aber schalkhafter wird in ›Felix Krull‹ Vitalität thematisiert.

In einer Zuchthauszelle legt der Verfasser der ›Bekenntnisse‹ und Protagonist Felix Krull seine Memoiren nieder, und zwar von ersten Tricks und Schabernacken in Kinderwagen und Schule, vom Bankrott der dubiosen Sektfabrik seines Vaters im Rheingau und der Ausmusterung vom Militär dank eines inszenierten Epilepsieanfalls, von der Einweihung in erotische Unterhaltungen durch eine gewisse Rosza in Frankfurt bis zum Hotelboydasein in Paris. Seine gelungene körperliche Erscheinung fördert dort seinen sozialen Aufstieg, der in einem Rollentausch mit dem Marquis de Venosta gipfelt, als der er ein Jahr um die Welt reist. Derweil folgt der junge Aristokrat alias „Kroull“ seiner Geliebten Zaza in die Pariser Halb-

³⁴⁾ ROSKOTHEN, Pikareske (zit. Anm. 26), S. 167. – Siehe z. B. die Stutzer-, Gondoliere- und Straßensänger-Nebenfiguren in ›Tod in Venedig‹, in: BERGHAUS, Th. Mann (zit. Anm. 27), S. 8 und 11. – Zum ›Lieblingsgott‹ siehe auch: FEUERLICHT, Th. Mann (zit. Anm. 30), S. 172, sowie BERGER, Th. Mann (zit. Anm. 29), S. 250. – K. Kerényi bezog hieraus „die subjektiv durchaus begründete Legitimation, in ›Thomas Mann eine Verkörperung des ›Hermetischen‹ zu erblicken [...]“ (DIERKS, Mythos, zit. Anm. 24, S. 215).

³⁵⁾ So werden die Protagonisten der frühen Erzählungen z. B. als Orpheus-Gestalten interpretiert (vgl.: MEINERS, Th. Mann, zit. Anm. 16) oder als Osiris-Hermes-Erscheinungen: „In *Tod in Venedig* he is Hermes Psychopompos, who conducts souls to the underworld. In *Joseph and Krull* he is the godly messenger, the mediator between gods and men; simultaneously he is the god of deception, the god of thieves.“ (HEISS, Th. Mann, zit. Anm. 24, S. 6.) Weiteres zu allen Arten von Hermes-Gestalten in Thomas Manns Werken: WALTER JENS, Der Gott der Diebe und sein Dichter. Ein Versuch über Thomas Manns Verhältnis zur Antike, in: Antike und Abendland 5 (1956), S. 139–153, hier: S. 148.

³⁶⁾ HERBERT LEHNERT, Die Künstler-Bürger-Brüder. Doppelorientierung in den frühen Werken Heinrich und Thomas Manns, in: PÜTZ, Thomas Mann (zit. Anm. 23), S. 14–52, hier: S. 15. – Vgl.: FEUERLICHT, Th. Mann (zit. Anm. 30), S. 181ff., und MEINERS, Th. Mann (zit. Anm. 16), S. 64.

³⁷⁾ LEHNERT, Die Künstler-Bürger-Brüder (zit. Anm. 36), S. 16 und 26.

³⁸⁾ THOMAS MANN, Gegen Recht und Wahrheit, in: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden IV, Frankfurt/M. 1974, S. 149–222, hier: S. 153.

³⁹⁾ Zu einem knappen Vergleich zwischen ›A rebours‹, ›Die Buddenbrooks‹, ›Tonio Kröger‹ und ›Tod in Venedig‹ siehe: MARTIN SCHLAPPNER, Thomas Mann und die französische Literatur. Das Problem der Dekadenz, Saarlouis 1950, S. 48.

welt. Krull als Venosta lernt auf dem Weg nach Madrid einen paläontologische Vorlesungen haltenden Museumsdirektor kennen, mit dessen Tochter Zouzou (Susanne) und iberischer Mutter Maria Pia er am Romanschluss „ins Reich der Wonne“⁴⁰⁾ eintritt. Alle Widerstände und Konflikte werden vom schelmenhaften Krull mit List und Tücke bewältigt, jedoch ohne einen Gewinn an Erfahrung oder Einsicht, weshalb eine Charakterisierung dieses Werkes als Bildungs- und Entwicklungsroman fraglich wäre. Aufgrund der diskontinuierlichen und langen Entstehungszeit bleibt eine literarhistorische Einordnung des Romans diffizil; eine Nähe zum literarischen Expressionismus sowie zur Nachkriegsliteratur wäre untersuchenswert, darüber hinaus auch eine Anregung durch Kafkas Faszination am Hotelwesen. Der Schwerpunkt der ›Bekenntnisse‹ kann im „Widerspruch zwischen Wirklichkeit und Wahrheit“⁴¹⁾ erkannt werden, aber vor allem besteht er im „Hermes-Spiel auf urtypisch-mythologischem Hintergrund“⁴²⁾.

II.

Trapezschwünge

„Ich bin der großmächtige Mercurius, wer mich losläßt, dem muß ich den Hals brechen.“⁴³⁾ So zetert der erzürnte ‚Geist aus der Flasche‘ in dem gleichnamigen Märchen der Gebrüder Grimm, nachdem er aus seinem Glasgehäuse erlöst wurde. Durch die Erwähnung des Namens Merkur wurde dieses Märchen „zu einer alchemistischen Vulgärlegende“⁴⁴⁾, welche dennoch zeigt, dass jener schillernde Gott mit dem Untergang der Antike noch längst nicht verschwand und sogar im tiefsten Sinn des hermetischen Mysteriums – als Quintessenz – im Märchen überliefert ist. Der wandernde Schutzgott der Reisenden, Kaufleute, Hirten und der heimlich Verliebten, aber auch der Gott der Diebe, Kunsthändler, des Schlafes, der Redekunst und Gymnastik sowie der Alchemie – das ist in der griechischen Mythologie Hermes, in der römischen: Merkur. In Homers ›Ilias‹ tritt er als Meisterdieb und Geleiter auf, der Reichtum durch Zeugungskraft spendet. Im letzten Gesang der ›Odyssee‹⁴⁵⁾, der Hermesepiphanie, erscheint er als Seelenführer in göttlicher Wesenhaftigkeit und im Hermes-Hymnus – ein urmythologischer Stoff, aus dem die klassische Überlieferung wurde – vor allem als Schlingel. Im Hermesmythos erfährt Hermes eine charakterliche Erweiterung zum Titan, obwohl er ein solcher nicht ist. Er gilt als „vorolympisches Urwesen“ und erscheint kindgleich, wobei die Kindheit der Götter nicht in eine olympische, sondern in eine urtümlichere

⁴⁰⁾ THOMAS MANN, Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, Frankfurt/M. 2007, S. 399. (Im Folgenden zit. mit Sigle FK.)

⁴¹⁾ HELMUT KOOPMANN, Thomas Mann und Schopenhauer, in: PÜTZ, Thomas Mann (zit. Anm. 23), S. 180–201, hier: S. 195.

⁴²⁾ DIERKS, Mythos (zit. Anm. 24), S. 226.

⁴³⁾ WILHELM UND JAKOB GRIMM, Kinder- und Hausmärchen, München 1996, S. 417.

⁴⁴⁾ CARL GUSTAV JUNG, Symbolik des Geistes, Zürich 1948, S. 79.

⁴⁵⁾ Vgl.: KARL KERÉNYI, Urbilder der griechischen Religion, Stuttgart 1998, S. 87.

Mythologie gehört.⁴⁶⁾ J. Roskothten ergänzt: „Aushöhlung, Entwertung, Umwertung, Umstülpung, Vertauschen von Oben und Unten – das scheinen mir die signifikantesten Leistungen des Hermes.“⁴⁷⁾

Inwiefern Huysmans Des Esseintes und Thomas Manns Felix Krull beide zahlreiche Merkmale dieses ambivalenten Gottes aufweisen, wird im Folgenden gezeigt.

1. Des Esseintes

Eine erste Verbindung zwischen Hermes und Des Esseintes liegt in dessen exquisit-häuslichem Quartier, denn ist dieses exzentrische Domizil im Sinne von H.-W. Schütt kein Hermopolis?⁴⁸⁾ „Es ist im vollen Sinne eine Welt, das heißt, eine ganze Welt, nicht irgendein Bruchteil der gesamten Summe des Daseins, was Hermes beseelt und beherrscht.“⁴⁹⁾ Das Reich von Des Esseintes erscheint, wie die Kräutersandalen des Gottes, zusammengesponnen: Sein Esszimmer glänzt in der Art eines Schiffsrumpfes samt Aquarium voll mechanischer Fische, ein anderer Hausteil weist einen Tabernakel auf und zur täglichen Waschung wird ein Taufbecken benützt. In seinem Refugium umsorgt Des Esseintes wie der Gott des Gestaltwandels Pflanzen, und zwar unter anderem Orchideen – Kunstblumen der Natur, deren Name sich vom griechischen Wort für ‚Hoden‘ ableitet und die als Aphrodisiakum Verwendung fanden.⁵⁰⁾ Durch ihren Täuschungscharakter (obwohl sie natürlich sind, scheinen sie künstlich und damit tot⁵¹⁾) gehören sie in die Sphäre des Hermes, die vor allem aus Nacht besteht: „Ist aber die Welt der aktiven, kecken, eben zu Hermes passenden Männlichkeit eine weniger nächtliche Welt als diejenige der Nacht selbst?“⁵²⁾ Laut C. Paglia ist der vorzüglich nachtaktive Des Esseintes ein geschlechtsloser Held, der einem mit seinen Besitztümern bestatteten Pharao ähnele – „Er ist beides: Priester und Idol seines Kultes“⁵³⁾ – und die Frauen, die dieser leibhaftig begehrt, sind Darstellerinnen von Körperkünsten, bei denen er das „fantasme à la chair, le personnage à la personne“⁵⁴⁾ bevorzugt: „Il ne s'intéresse

⁴⁶⁾ Vgl.: „Es ist außerdem zu bedenken, dass Hermes ohne Frage ein uralter (althellenischer) Gott mit uralten Kultformen ist [...]“ (ERNST SIECKE, Hermes der Mondgott. Studien zur Aufhellung der Gestalt dieses Gottes, Leipzig 1908, S. 15).

⁴⁷⁾ ROSKOTHEN, Pikareske (zit. Anm. 26), S. 57.

⁴⁸⁾ HANS-WERNER SCHÜTT, Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie, München 2000, S. 102.

⁴⁹⁾ KARL KERÉNYI, Hermes der Seelenführer. Das Mythologem vom männlichen Lebensursprung, Zürich 1944, S. 11.

⁵⁰⁾ Vgl. AR, S. 187 und 188. Es sei auch an Prousts ‚faire cattery‘ erinnert, welches in ‚A la recherche du temps perdu‘ den Liebesakt umschreibt.

⁵¹⁾ In Des Esseintes übersteigertem, grenzüberschreitendem Kunstblumeneifer sieht J. Borie ein surrealistisches Element; BORIE, Huysmans (zit. Anm. 6), S. 124.

⁵²⁾ KERÉNYI, Hermes (zit. Anm. 49), S. 62. Zum Hermes als Wesen der Nacht siehe: Ebenda, S. 60f. Zu Des Esseintes eigentümlichen, grenzgängerischen Nexus zur Nacht: AR, S. 98f.

⁵³⁾ CAMILLE PAGLIA, Die Masken der Sexualität, Berlin 1992, S. 530.

⁵⁴⁾ BORIE, Huysmans (zit. Anm. 6), S. 107.

aux femmes, à Miss Urania, à la ventriloque, que parce qu'elles lui paraissent, soit déjà dénaturées (la musculeuse, la virile Urania), soit aptes à jouer docilement les rôles très précisément combinés qu'il écrivait pour elles (la ventriloque).⁵⁵⁾ Der Protagonist von »A rebours« versucht außerdem einen Knaben durch verfrühte Verlustierungen in einem Bordell zum Schwerverbrecher zu erziehen – „[...] j'aurai contribué, dans la mesure de mes ressources, à créer un gredin, un ennemi de plus pour cette hideuse société qui nous raçonne“ (AR, 165f.) –, was misslingt. Die Verführung eines Buben zum Kriminellen erscheint hier als eine pervertierte Version der Seelengeleiter-Qualität des Gottes Hermes' und lässt Des Esseintes' (über-)machaftige und mephistophelische Züge erkennen.⁵⁶⁾ Seine Megalomanie (sowie der Simulakren-Charakter seiner Existenz) zeigt sich aber auch, indem er, der das Reisen verabscheut, da ihm alle Erfahrungen zu Hause vorstellbar dünken, vermeint, in begrenzter Häuslichkeit die Totalität räumlicher Ausdehnung statuieren zu können.

Des Esseintes, der aus Gründen harmonischer Dekoration ein lebendiges Reptil erst vergolden, später mit Edelsteinen (tödlich) inkrustieren lässt, überschreitet im Akt dieses Schildkrötenötens die Natur, indem er ein Geschöpf denaturiert und in ein (Kunst-)Objekt verwandelt. Der »alchemistische« Hintergrund zeigt, dass Des Esseintes hier in Nachfolge des Gottes Hermes agiert, der aus dem Panzer einer Schildkröte die Leier herstellte und damit wie dieser einen »Lebensstoff« artifizialisiert, ohne Rücksicht auf die tödlichen Folgen: »Sans doute habituée à une existence sédentaire, à une humble vie passée sous sa pauvre carapace, elle n'avait pu supporter le luxe éblouissant qu'on lui imposait, la rutilante chape dont on l'avait vêtue, les pierreries dont on lui avait pavé le dos, comme un ciboire“ (AR, S. 139). Dieser willkürlich-egotistische Umgang mit einem Lebewesen kann als Bruch mit dem Kosmos verstanden werden, da die Schildkröte, die sich (ebenso wie der Protagonist) selbst in ihr »Gehäuse« zurückziehen kann, in orientalischen Mythen insbesondere als Repräsentation des Universums ikonisiert wird, als Sinnbild der Beständigkeit und als Trägerin der Welt. Der Reichtum der leuchtenden Facetten der gequälten Kreatur bedeutet für Des Esseintes das höchste Glück, was auch als dekadente Perversion bezeichnet werden kann. Theologisch geurteilt, könnte diese Szene ferner den persönlichen Sündenfall, zumindest einen Gipfel blasphemischer Dreistigkeit, darstellen.⁵⁷⁾ Hermesunabhängig enthebt hier eine lediglich dekorativ verstandene Welt der Dinge den Kultus um das Ich seines Zwecks, da er an der narzisstischen Oberfläche agiert und der Selbstfindung nicht mehr dienstbar gemacht werden kann. Außerdem experimentiert Des Esseintes, dessen Ernährung ebenfalls alchemistische Züge annimmt⁵⁸⁾, wie ein alchemistischer Parfümeur

⁵⁵⁾ Ebenda, S. 107 und S. 114.

⁵⁶⁾ FRANZ STRUNZ, *Astrologie, Alchemie, Mystik. Ein Beitrag zur Geschichte der Naturwissenschaften*, München-Planegg 1928, S. 168 und 186ff. Als »eine verderbte und absichtlich entstellte Form für Magist-ophiel« versteht Strunz Hermes-Mephistopheles, wobei sich »ophiel« auf des Hermes' Stab beziehe.

⁵⁷⁾ Vgl.: AR, S. 145.

oder Spirituosenvirtuose mit Alkohol und Parfümen, „attentif aux variations concomitantes de la sensation, n’importe quelle sensation, gustative, olfactive, tactile, visuelle, auditive“.⁵⁹⁾ Seine so genannte alkoholische „Mundorgel“ erinnert an die Doppelflöte, wie sie Hermes auf einer attischen Vase hält.⁶⁰⁾ Aber Des Esseintes ist nicht nur mit einem Alchemisten-Hermes identifizierbar, sondern – wenn Alchemie als Wissenschaft von der Umwandlung der unedlen Materie in edle, der Metamorphosen des Stoffes, verstanden wird – auch mit dem Ablauf eines alchemistischen Experiments selbst.⁶¹⁾ Es besteht eine Verbindung zwischen dem Alchemisten Des Esseintes, der Essenzen bearbeitet und herstellt, und seiner Individuation, wie sie C. G. Jung eindrucksvoll austarierte. Das geheime Wissen von Transmutation und alchemistischen Prozessen sei ihm zufolge ein unbewusstes oder halbbewusstes Wissen über psychologische Veränderungen im Alchemisten selbst, welcher innere Prozesse auf die Stoffe der Retorte projiziert und demzufolge nur Halluzinationen oder Visionen im Labor sondiert.⁶²⁾

Des Weiteren ist Hermes die Frucht eines Seitensprungs des Göttervaters Zeus mit der Bergnymphe Maia und auch der Protagonist von ›A rebours‹ weist eine die bürgerliche Normen sprengende, ominöse Abkunft auf. Analog zu der nur bedingt männlichen Erscheinung Hermes’ ist Des Esseintes’ leibliche Disposition zudem ebenso wenig von prometheischer Titanenhaftigkeit geprägt. Seine sexuelle Orientierung richtet sich darüber hinaus auf beide Geschlechter, weshalb er als bise-xuell interpretiert werden kann⁶³⁾, und wenn auch nicht mit anhaltendem Erfolg, so kreuzten Des Esseintes’ Weg doch eine Vielzahl von Frauen, was ebenfalls an Hermes erinnert, den nicht umsonst der Beiname „Tychon“ (‘Treffer‘) kleidet, was auf ‚Glück‘ insbesondere im Erotischen verweist.⁶⁴⁾ Adäquat zu den mit der Dekadenz verbundenen Attributen charakterisiert Des Esseintes hierbei jedoch eine frappierende Gefühlskälte sowie die ‚Erschlaffung des Fleisches‘. Emotionalität allgemein reduziert sich bei ihm auf das physiologische Reiz-Reaktionsschema – etwa als ein Versuch, seine Impotenz (ein Zeichen seiner physischen Endlichkeit) zu überlisten? Die im Roman vorgestellten Frauen werden negiert oder

⁵⁸⁾ Vgl.: AR, S. 293.

⁵⁹⁾ BORIE, Huysmans (zit. Anm. 6), S. 115. Erstaunlicherweise wurde das Alchemistische von Des Esseintes bisher nur von J. Borie, allerdings unter dem Aspekt eines ‚bricoleurs‘, untersucht.

⁶⁰⁾ KERÉNYI, Hermes (zit. Anm. 49), S. 85. – Vgl.: AR, S. 134 und Kapitel X. Es fällt alchemistisches Vokabular überall im Text auf, z. B. bezüglich französischer Literatur (AR, S. 321).

⁶¹⁾ Vgl.: RUDOLF BERNOUILLI, Seelische Entwicklung im Spiegel der Alchemie und verwandter Disziplinen“, in: Eranos-Jahrbuch, hrsg. von ADOLF PORTMANN, Zürich 1935, S. 231–287, hier: S. 255 und 261, – sowie ALEXANDER ROOB, Alchemie und Mystik. Das hermetisch Museum, Köln 1996, S. 32f.

⁶²⁾ Vgl.: CARL GUSTAV JUNG, Mysterium coniunctionis. Untersuchung über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie, Zürich 1955, S. 105.

⁶³⁾ Vgl.: PETER EHMANN, Zur Ätiologie und Phänomenologie ambisexueller und androgyner Daseinsweisen. Versuch einer Überwindung des Bisexualitäts-Konzepts, Bonn 1976, S. 9 und 36–66.

⁶⁴⁾ KERÉNYI, Hermes (zit. Anm. 49), S. 71f. und 81.

als entpersonalisierte Objekte der Begierde bzw. mit verschlingend-fantastischen Zügen apostrophiert. Dementsprechend muss sich die weibliche Dienerin seines extravaganten Domizils verkleiden, damit keine Frau aus Fleisch und Blut seine Zurückgezogenheit beeinträchtigt. Seine drei ausführlich im Roman vorgestellten Geliebten werden als Inversion von Fiktion und Realität präsentiert: In die Konstruktion des Jetzt, die Realisierung einer Erinnerung im fiktiven Universum, bricht die vergangene Realität als Fiktion herein. Gegenwart wird somit durch eine eklektisch verarbeitete Vergangenheit ersetzt. Im Festlegen respektive Fabrizieren der erotischen Rollen erlangt Des Esseintes eine Genugtuung. Ist diese Rolle einmal anders als erwartet, versagt er.

2. *Des Esseintes und seine Akrobatin*

Außer mit einer Bauchrednerin, die Des Esseintes durch ihre Kenntnis der Ventriloquistik als Phänomen und Ungeheuerlichkeit betörte, und einem effeminierten Schulbuben – die Missachtung der Geschlechtsschranken vollzieht sich nun wirklich mit dem Ziel, die (re)produktive Liebe als Grundkraft des Lebens auszuschalten –, geht Des Esseintes eine Affäre mit einer Trapezkünstlerin und Zirkusartistin ein, welche hier im Vordergrund stehen soll.

„En tête du défilé des maîtresses“ (AR, S. 205) turnt Miss Urania, „une Américaine, au corps bien découpé, aux jambes nerveuses, aux muscles d’acier, aux bras de fonte“, die mit ihrem Astralleib unter einer blonden Pudelfrisur als „clownesse“ (AR, S. 206) Des Esseintes das Wasser im Mund zusammen laufen lässt. Doch sind es weder ihre Nagetieraugen, ihre langen Zähne noch ihr Leib, die ihn elektrisieren, sondern die Vorstellung eines Geschlechtswandels, der die erst musenhafte Frau in eine androgyne und hernach in einen brutalen Mann transformiert:

Peu à peu, en même temps qu’il l’observait, de singulière conceptions naquirent; à mesure qu’il admirait sa souplesse et sa force, il voyait un artificiel changement de sexe se produire en elle; ses singeries gracieuses, ses mièvreries de femelle s’effaçaient de plus en plus, tandis que se développaient, à leur place, les charmes agiles et puissants d’un mâle; en un mot, après avoir tout d’abord été femme, puis après avoir hésité, après avoir avoisiné l’androgyne, elle semblait se résoudre, se préciser, devenir complètement un homme. (AR, S. 206.)

An jenem in der Akrobatin wahrgenommenen Mann bewundert Des Esseintes die Aura brutaler Kraft, die er fürchtet und zugleich begehrt. Dies zerstört jedoch die Realität der körperlichen Liebe: „Il s’était imaginé l’Américaine, stupide et bestiale comme un lutteur de foire, et sa bêtise était malheureusement toute féminine“ (AR, S. 207). Anstelle der gewünschten Athletenbrutalität, die ihn mit ihrem tierischen Aroma erregend zermalmen sollte, fand er bei ihr nur die Fähig- und Fertigkeiten einer herkömmlichen Kokotte.⁶⁵⁾ Das sehnliche Begehren nach Beherrschung und Destruktion durch das Weib entspricht dem Bedürfnis

⁶⁵⁾ Vgl.: „Certes, elle manquait d’éducation et de tact, n’avait ni bon sens ni esprit, et elle témoignait d’une ardeur animale, à table, mais tous les sentiments enfantins de

nach Unterordnung, ja Unterwerfung, das Des Esseintes vergeblich bei Urania zu stillen gehofft hatte, dessen Erfüllung ihm aber die Augenblicke an der Seite der Bauchrednerin gewährten. Es gipfelt in der Abhängigkeit von dem hermaphroditischen Jüngling. Des Esseintes' Liebesvorstellungen sind ‚pervers‘ im Sinn des 19. Jahrhunderts (Krafft-Ebing), da seine mit Gewalt lüierte Sexualität durch andere Sexualobjekte als Personen des entgegengesetzten Geschlechts, z. B. durch äußere Dinge (Voyeurismus, Fetischismus), angesprochen wird und Angst ihn stimuliert.⁶⁶⁾ Die von Des Esseintes begehrte Akrobatin Miss Urania verkörpert ihrerseits eine Negation des Geschlechtes, ist aber an ihre Anatomie gebunden oder wie C. Paglia es formuliert:

Miss Urania ist nichts als Muskel und hat nicht die Spur von Geheimnis an sich. Ihre Weigerung, die Führung zu übernehmen, bringt Des Esseintes außer sich. Ohne die sexuelle Unterwerfung à la Baudelaire ist er impotent (offenbar wie Huysmans selbst [sic!]). Potenz aber gehört ins Reich der ordinären Tat. Dekadente Erotik ist Wahrnehmung und Vorstellung.⁶⁷⁾

Dass der Name der Zirkusdame ‚Urania‘ lautet, überrascht im zeitgenössischen Kontext sexualwissenschaftlicher Debatten um „Uranismus“ (K. H. Ulrichs) oder „Konträrsexualität“ (C. von Westphal) wenig und scheint sie für ein homoerotisches Begehren förmlich zu prädestinieren.⁶⁸⁾ Indem Des Esseintes sie in seinem Kopf übergangsweise androgynisiert⁶⁹⁾, schreibt er ihr ein Sowohl-als-auch zu und unterlegt diesem verschiedene Abstufungen von Männlichkeit. Unter dem Fokus der Dekadenz bedeutet dies Folgendes:

Die androgyne Restauration des Geschlechterverhältnisses kommt nur unter der paradoxen Bedingung wollüstiger Keuschheit (bzw. keuscher Wollust) zustande und führt daher zu einer Reidealisierung der gerade erst in ihrer Sinnlichkeit befreiten Geschlechtsliebe als einer konstitutiv geschlechtsbezogenen. [...] Aus libertinistischer Verbots-Überschreitung ist die Lust nihilistischer Gebots-Verweigerung, etwa der Fortpflanzung, geworden.⁷⁰⁾

la femme subsistaient en elle; elle possédait le caquet et la coquetterie des filles entichées de balivernes; la transmutation des idées masculines dans son corps de femme n'existait pas. Avec cela, elle avait une retenue puritaine au lit et aucune de ces brutalités d'athlète qu'il souhaitait tout en les craignant; elle n'était pas sujette comme il en avait, un moment, conçu l'espoir, aux perturbations de son sexe.“ (AR, S. 207f.)

⁶⁶⁾ Des Esseintes liebt es, die Grausamkeit zu besichtigen und Salomé als ein Archetypus (der zerstörerischen Kräfte des Eros) vereint für ihn Helena, Salammbô, Jungfrau und Kurtisane, Paganismus und Christianismus, Indien und Ägypten; sie manifestiert die Abkehr vom Natürlichen mit der Macht einer Krankheit mit geradezu physiologischer Wirkung.

⁶⁷⁾ PAGLIA, Masken (zit. Anm. 53), S. 531.

⁶⁸⁾ Zur Überschneidung von Narzissmus und Homosexualität vor allem im Werk von Thomas Mann siehe: CLAUS SOMMERHAGE, Eros und Poesis. Über das Erotische im Werk Thomas Manns, Bonn 1983, S. 92ff.

⁶⁹⁾ Zu Androgynität und Phantasie vgl.: „[...] um in den narzisstischen Genuss androgyner Vollkommenheit zu erlangen, bedarf es nicht allein des Sexualverzichts, sondern [...] der stets von außen gefährdeten Unschuld der Phantasie.“ (ANNETTE RUNTE, Über die Grenze. Zur Kulturpoetik der Geschlechter in Literatur und Kunst, Bielefeld 2006, S. 127.)

⁷⁰⁾ Ebenda, S. 116f.

Somit stellt die imaginierte Geschlechtsmetamorphose ein antigenerisches Modell dar. Des Esseintes' Imagination beweist die Fähigkeit, Apperzeptionen im Subjekt selbst zu verändern, d. h. eine innere Wirklichkeit zu schaffen, der man es nur ersparen muss, mit der äußeren zu kollidieren. Im Rollentausch wird die psychische Voraussetzung des Erlebens im Subjekt selbst verändert. Wiewohl ihr frischer Tiergeruch und ein Überschuss an Gesundheit ihn intensiv zu ihr hinzogen, scheitert der ‚Geschlechtstausch‘ zwischen Miss Urania – die im Zirkus dank der einer Luftakrobatin gemäßen lordotischen und kyphotischen Haltungen (Verkrümmungen der Wirbelsäule nach vorn und hinten) sowie Bewegung und Drehung im bzw. durch den Raum als der aktivere Teil der beiden wahrgenommen werden kann – und Des Esseintes, der sich seinerseits beeilt, diese unerfüllte, unerfüllende Beziehung zu finalisieren.⁷¹⁾

Gleich Des Esseintes weist aber auch die ein Erlebnis gesteigerter Körperlichkeit darstellende Akrobatin Miss Urania eine mythologische Dimension auf: So deutet bereits der Name ‚Urania‘ auf die himmlische Liebe einer Aphrodite Urania oder Astarte, welche in der hellenistischen Zeit mit der griechischen Göttin Aphrodite, der Göttin Venus des Morgen- und Abendsterns, identifiziert und als „Aphrodite urania“ verehrt wurde, und zwar insbesondere in ihrem gewaltsamen Aspekt.⁷²⁾ Der alchemistische Hermes, Hermes Trismegistos, mit dem Des Esseintes identifizierbar ist, gilt seinerseits als Nachkomme des Uranos.⁷³⁾ Wird Des Esseintes im alchemistischen Kontext betrachtet, böte es sich an, bezüglich der Beziehung zwischen ihm und Miss Urania von einer ‚Übertragung‘ im Jungschen Sinne zu sprechen, von der Problematik der Projektion in der gegengeschlechtlichen Sexualität.⁷⁴⁾

3. Felix Krull

Felix Krulls Assoziation mit Hermes – sie wurde bereits in vielfacherweise Weise in der Forschungsliteratur bearbeitet⁷⁵⁾ – werden im Roman hgleich zu Beginn evoziert: so steckt eine Aristokratin ihm eine Diamantbrosche in Leier-Gestalt an⁷⁶⁾, die ein Symbol des Gottes Hermes ist. Das Spektrum Krullscher Hermesidentifizierung reicht vom hier vertretenen „identifiable“ bis zur Behauptung, dass Felix eine Reinkarnation des mythologischen Hermes sei.⁷⁷⁾ W. R. Berger sieht in

⁷¹⁾ Auf das (todes-)engelhafte Motiv einer fliegenden Akrobatin – wobei nach Baudelaires ›Fanfarlo‹ alle Engel Hermaphroditen sind, denn „[t]out ce qui est complet est double“ (CHARLES BAUDELAIRE, *L'œuvre poétique*, Paris 1924, S. 401.) – kann hier leider nicht weiter eingegangen werden.

⁷²⁾ Vgl.: ROBERT VON RANKE-GRAVES, *Die weiße Göttin. Sprache des Mythos*, Reinbek bei Hamburg 1985, S. 447–449.

⁷³⁾ STRUNZ, *Alchemie* (zit. Anm. 56), S. 181.

⁷⁴⁾ Vgl.: CARL GUSTAV JUNG, *Die Psychologie der Übertragung. Erläutert anhand einer alchemistischen Bilderserie*, München 1991, S. 98.

⁷⁵⁾ Siehe: DIERKS, *Mythos* (zit. Anm. 24), S. 217.

⁷⁶⁾ FK, S. 23.

⁷⁷⁾ NELSON, *Hermes* (zit. Anm. 25), Vorwort und S. 54.

ihm den Schelm des Hermes-Hymnus, der sich zum Mittelsmann sowie „Mittler-Jüngling“ mit Mondbezug verwandelt.⁷⁸⁾ „Felix, der als echt mythische Figur [...] ‚kein scharf umgrenztes Ich‘ hat und von dem Gedanken der Vertauschbarkeit aller Dinge fasziniert ist“⁷⁹⁾, erhält Silbermünzen, weshalb ihm L. J. Heiss – da Silber die Währungsgrundlage im Mondland Babylonien war – eine kosmische Dimension zuspricht.⁸⁰⁾ In diesem Kapitel werden zwei Eigenschaften, die Krull-Hermes neben seiner Sprachbegabung⁸¹⁾ und seiner Affinität zum Schlaf insbesondere auszeichnen, näher vorgestellt und untersucht: sein Grenzgängertum sowie seine androgynen Verführungsfähigkeiten.

Felix Krull, der sich „von jeher im tiefsten Grunde leidend und pflegebedürftig“ (FK, S. 40) wahrnimmt (aber gegensätzlich zur Selbstwahrnehmung auftritt), ist ein personifiziertes Simulakrum, das das Verkleiden als Erfahrung seiner Identität liebt. So besitzt Krull nicht nur einen „Kostümkopf“ (FK, 26), sondern täuscht vor (mit Unterstützung seiner Eltern), ein violinisierendes Wunderkind zu sein, wartet regelmäßig dem Hausarzt mit fingierten Brechkrämpfen auf, um der Schule abhold sein zu können, was er als „Spiel auf meiner eigenen Natur“ bezeichnet, und befreit sich gar in einer den Leser unterhaltenden Weise aufgrund eines simulierten epileptischen Anfalls vom Militärdienst.⁸²⁾ Krull, dessen erstes Aneignungsdelikt im Knabenalter in einem Delikatessenladen erfolgte, gibt zu erkennen, dass er nicht nur einmal als stibitzender Langfinger in fremden Zimmern unterwegs war und auch voyeuristisch von „dem schönen Leben abgestohlenen Schaugenüsse[n]“ (FK, S. 87) weiß. Gleichzeitig ist der Raub auch Fund und das Errungene ein „Liebes-Diebsgut“ (FK, S. 190). J. Plöger sieht in den darüber hinaus immer wieder auf Krull applizierten Adjektiven „dreist“, „keck“ und „kühn“ seine Rolle als „urtümlichen, ungeläuterten, [...] priapischen Hermes manifestiert.“⁸³⁾ Infolgedessen steht er den literarischen Schelmen nahe. Außerdem ist Krull ambivalent. Er genießt in der Vertauschbarkeit und Aufhebung seiner Existenz eine Unabhängigkeit von Realität und Vergangenheit: „Verkleidet also [...] war ich in jedem Fall, und die unmaskierte Wirklichkeit zwischen den beiden Erscheinungsformen, das Ich-selber-Sein, war nicht unbestimmbar, weil tatsächlich nicht vorhanden“ (FK, S. 238). Und er äußert: „[...] der Gedanke an den Ausgleich von Sein und Schein, den das Leben mir gewähren, an den Schein, den es dem Sein gebührend hinzuzufügen wollte, überrieselte mich mit Freude“ (FK, S. 261). Plöger erkennt darin nicht nur Amoralität, sondern in Krull sogar einen ‚Übermenschen‘.⁸⁴⁾

⁷⁸⁾ BERGER, Th. Mann (zit. Anm. 29), S. 275.

⁷⁹⁾ JENS, Hermes (zit. Anm. 35), S. 151.

⁸⁰⁾ HEISS, Th. Mann (zit. Anm. 24), S. 69. Zur Verwendung kosmisch-hermetischer Zahlenkombinationen bei Thomas Mann siehe: Ebenda, 28ff. Darüber hinaus interpretiert er Kuckuck als Zeus (ebenda, S. 3).

⁸¹⁾ Vgl.: FK, S. 154.

⁸²⁾ Siehe: FK, S. 22, 39ff., 46 und 91ff. Zur Musterung: ebenda, S. 107.

⁸³⁾ JÜRGEN PLÖGER, Das Hermesmotiv in der Dichtung Thomas Manns, Kiel 1960, S. 167.

⁸⁴⁾ Ebenda, S. 165 und 169.

Felix Krull bewegt sich als hermeshafter Grenzgänger auch zwischen räumlichen Ebenen, so spielt er Tennis als eine „in federndes Hin- und Herspringen und -gleiten gehüllte Stümperei“, und zwar mit „beflügende[n] Schuhen an den Füßen“ (FK, S. 356 u. 354), und fährt als Liftjunge eines Pariser Luxushotels in seinem „Schwebestübchen“ (FK, S. 177)⁸⁵ hinauf und hinunter. Das ‚Schweben‘ kann als sein wahrer Zustand begriffen werden: „Groß ist seine Gabe des Sichentziehens, der Rückkehr aus einer aufs Flüchtige angelegten menschlichen Bindung ins Lose, Schwebende, an den geometrischen Ort der meisten Möglichkeiten. [...] Dieses Schicksal erscheint als Spiel – wunderbar leicht, gleitend, die Widerstände in beflissene Helfer verwandelnd.“⁸⁶ Von seinen zahlreichen Aufenthaltsorten (Rheingau, Frankfurt, Wiesbaden, Paris, Lissabon) abgesehen, ist Krull auch wesenhaft ein Vagant, der Bummeleien durch Frankfurt als „Lust- und Studienfahrten“ bezeichnet, im Höchstmaß euphorisch selbst eine Reise von 32 Kilometern durchführt und als Venosta auf eine einjährige Weltreise geschickt wird.⁸⁷

Felix Krull, der mit zarter Haut und seidenweichem Haar hüllenfrei einem Maler Modell steht, ist „überaus angenehm und göttergleich gewachsen, schlank, weich und doch kräftig von Gliedern, goldig von Haut und ohne Tadel in Hinsicht auf schönes Ebenmaß“ (FK, S. 15 u. 26)⁸⁸ und kann als sexuell dimorph, als androgyn bezeichnet werden. D. F. Nelson definiert ihn sogar als asexuell.⁸⁹ Krull erscheint zwischen blond und brünett, zwischen Jüngling und Mann, zwischen Mann und Frau als egozentrische Mannweiblichkeit.⁹⁰ Beruhen seine von narzisstischer Selbstverwehrtheit ungelösten Liebeshändel letztlich auf einer androgynen Vollkommenheit, die keiner Ergänzung bedarf? Krull wird jedenfalls mehrmals gleichzeitig Zielobjekt verschiedener Zuneigungen: Bei dem „Klein-Mädchen-Wildfang“ Eleanor Twentyman – „Sie war ein blondes Ding, hübsch nach Art eines Zickleins, mit den rührendsten Schlüsselbeinen von der Welt, wenn abends ihr seidenes Kleidchen ein wenig ausgeschnitten war“ (FK, S. 215 u. 219) – sowie dem Lord Kilmarnock löst er durch seine Verweigerung einen „Doppelliebeskummer“ aus; und auch die in hohem Liebreiz prangende Zouzou und ihre Mutter

⁸⁵ Aufgrund dieser ‚Geleiterfunktion‘ lässt sich eine Parallele zu Hermes-Psychopompos finden, der die Seelen auch in das tiefere Stockwerk, den Hades, führte. Krull zu seinem ‚Schwebezustand‘ siehe: FK, S. 146, 323 und 370.

⁸⁶ MAX RYCHNER, Manns neuer Roman. Felix Krull, in: Universitas 9 (1954), S. 1271–1276, hier: S. 1274.

⁸⁷ Vgl.: FK, S. 81.

⁸⁸ Zum Modellstehen: „Ich erwähne, dass ich ihm auch mehrmals nackend Modell stand für ein großes Tableau aus der griechischen Sagenkunde [...]“ (FK, S. 26).

⁸⁹ NELSON, Hermes (zit. Anm. 25), S. 44.

⁹⁰ Vgl. Thomas Mann: „Man darf hier das Weibliche nicht als Gegensatz des Männlichen verstehen. Der Urgrund der Dinge ist ‚jungfräulich‘, das heißt: er ist mann-weiblich, und die Sumerer haben die Allmutter bärtig vorgestellt (Venus barbata). Merkwürdig genug, diese Begriffszusammenziehung, diese Definition der Jungfräulichkeit durch die Zweigeschlechtlichkeit.“ (THOMAS MANN, Die Einheit des Menschengeistes, in: Reden und Aufsätze, Bd. I, Frankfurt/M. 1965, S. 391–396, hier: S. 393)

Maria Pia⁹¹⁾ erwählten ihn in paralleler Weise zum Galan. In seinem Hang zum Doppelbild, zur Doppelbegeisterung, der die Grenzen zweier verschiedener Menschen auflöst und aus zwei (ihn reizenden) Personen eine einzige formen kann⁹²⁾, sowie in seinem Rollenspiel zeigen sich eine nicht scharf abgegrenzte Individualität; damit einhergehend entwickelt Krull – ein Virtuose des Metaphysischen – eine Neigung zu Pan-Erotik und „kosmische[r] Allsympathie“, ein Ausdruck, den er von Professor Kuckuck übernimmt.

Aufgrund einer Wesensverwandtschaft huldigt er vor allem dem Bruder-Schwester-Paar so begehrtlich.⁹³⁾ Krull erliegt diesem „double image“⁹⁴⁾, der Doppelfaszination, da sie seinem androgynen Wesen entspricht. Außerdem werden durch Krull Schwärmer angesprochen, „welche nicht die Frau suchen, aber auch nicht den Mann, sondern etwas Wunderbares dazwischen. Und das Wunderbare war ich.“ (FK, S. 115). Von seiner Kinderfrau ins Paarungszeremoniell eingeführt, begegnet Krull einem Wink, „jene[m] seitlichen ins Buhlerisch-Unge- wisse“ (FK, S. 120), der ausländisch-exotischen Prostituierten Rosza, „jene[r] wilde[n] Blüte des Ostens“ (FK, S. 124) – der als Verkörperung einer Ishtar-Tempeldirne L. J. Heiss ein ganzes Analyse-Kapitel widmet⁹⁵⁾ – mit Selbstbewusstsein und genießt eine „Unverantwortlichkeit, die sonst nur dem Traum eigentümlich ist“ (FK, S. 120f). Wenn seine dem Zirkus entsprungene Geliebte Rosza mit anderen Männern Intimitäten austauscht, erlebt er diese zudem – wie es der Gott Hermes bei ‚fremden‘ Innamorati betreibt⁹⁶⁾ – klandestin mit.

Außerdem lässt sich im Roman eine weitere, zwar als Ehebruch maskierte, homoerotische Episode in Form der Beziehung von Diane und Felix finden: Während in ›A rebours‹ Des Esseintes sich einen Mann als eine Frau imaginiert und von ihr homoerotisch männliches Begehren sowie Brutalität erwartet, zeigt

⁹¹⁾ Vgl.: „Alle die verführenden Frauen Thomas Manns erlauben, nicht nur durch mythologische Anklänge in den Texten selbst, sondern auch durch ihre Typisierung [...] eine Verbindung zum Mythos, denn mythisch und typisch, das fließt für Thomas Mann zusammen. [...] Als Helena, Aphrodite, Lilith und, in babylonischer Variation, Ishtar-Astarte erscheinen alle diese Frauen. Es sind mythische Urbilder, die in der Aussage: ‚verderbenbringende Schönheit‘ übereinstimmen.“ (BERGHAUS, Th. Mann, zit. Anm. 27, S. 84 und 87.) So ist z. B. Esmeralda von gleichem Gesichtsschnitt wie Clawdia Chauchat, ebenso das Freudenmädchen Rosza. Siehe auch Heiss über die Isis-Typisierung Krullscher Frauen: „Other Isis characteristics are that three of them have head coverings called or corresponding to veils, and two of them have the suggestion of a Bart. Genovefa serves the function of Eve, with Krull as the first Adam, Rosza depicts the Ishtar Tempeldirne, which has a spiritual signification; she also represents the timelessness of the dream. Diane Philibert is a forerunner to Maria da Cruz.“ (HEISS, Th. Mann, zit. Anm. 24, S. 85.)

⁹²⁾ Vgl.: Venosta: „Wir sind ein und derselbe. Armand de Kroullosta ist unser Name“ (FK, S. 261).

⁹³⁾ Vgl. Ebenda, S. 86f. und 298.

⁹⁴⁾ NELSON, Hermes (zit. Anm. 25), S. 26.

⁹⁵⁾ Vgl.: HEISS, Th. Mann (zit. Anm. 24), S. 85f.

⁹⁶⁾ Allerdings ohne Des Esseintes-gleich seine Spannkraft in entnervender Wollust zu schädigen.

sich die flaumbärtige Diane⁹⁷⁾ ihrerseits männlich werbend um den Liftboy Krull, der sie zuvor nicht nur bestahl, sondern ihr auch den masochistischen Genuss gesellschaftlicher Erniedrigung verschaffte.⁹⁸⁾ Die ephebophile und dennoch selbst unfruchtbare Diane – wobei „Unfruchtbarkeit“ in der Liebe bei Thomas Mann als Chiffre für Homosexualität gelesen werden kann⁹⁹⁾ – identifiziert Krull direkt mit dem Dieb-Diener-Hermes.¹⁰⁰⁾ Dem entspricht Dianes mythologische Interpretation nicht nur als Artemis¹⁰¹⁾ und Mondgöttin, sondern auch als „Hecate, the aggressive and lascivious nymph“.¹⁰²⁾ Diane kann darüber hinaus als Auslöser von psychischen Veränderungen im Protagonisten begriffen werden, die seinen latenten Hermes-Charakter aktiviert, „from the private, self-centered concerns of narcissism to a universally-oriented consciousness“.¹⁰³⁾ Krull erkennt: „Stolz – sogar auf meine Kühnheit, die ich gar nicht besessen, sondern die sie mir einfach unterstellt und zudiktirt hatte. Jedenfalls besaß ich sie nun im Überfluss. Sie hatte sie mir eingeflößt [...]“ (FK, S. 180). Die hier interessanteste Geliebte Krulls ist jedoch die Zirkusartistin Andromache.

4. Krull und seine Akrobatin

Schon im Knabenalter frequentiert Felix Krull eine Operette – ein Werk der „leichtgeschürzten Muse“ (FK, S. 28) – sowie in Paris ein Variété-Theater,

wobei Seelöwen brennende Petroleumlampen auf der Nase balancierten, ein Zauberkünstler jemandes goldene Uhr in einem Mörser zerstampfte, um sie dann einem völlig unbeteiligten Zuschauer, der weit zurück im Parterre gesessen hatte, wohlbehalten aus der hinteren Hosentasche zu ziehen, eine bleiche Diseuse in langen schwarzen Handschuhen mit Grabesstimme düstere Unanständigkeiten in den Saal lancierte und ein Herr meisterhaft aus dem Bauche sprach. (FK, S. 173)

⁹⁷⁾ Zur bärtigen Ishtar und Ishtar als „Herrin“ siehe: JOHANN JAKOB BACHOFEN, *Urreligion und antike Symbole*. Systematisch angeordnete Auswahl aus seinen Werken in drei Bänden, hrsg. von CARL ALBRECHT BERNOULLI, Leipzig 1926, S. 133. – Zu Diane, die übrigens auch den Schleier Ischters trägt, als „fluctuating type between Ishtar and Osiris“ siehe: HEISS, Th. Mann (zit. Anm. 24), S. 101. Sie nennt ihren als Armand kaschierten Felix ausdrücklich „Mignon in Livree“ (FK, S. 182) und die Bedeutung dieses Wortes als Bezeichnung für ein homosexuelles Liebchen soll Thomas Mann wohl vertraut gewesen sein, siehe: FEUERLICHT, Th. Mann (zit. Anm. 30), S. 157. – Vgl.: „Ob sie nun die Mignon Goethes meint, das androgyne, in Jungenkleider gewandete und erst im Sterben zum Mädchenhaften erblühende Zwischenwesen aus *Wilhelm Meister* oder das französische Schimpfwort, das seit Henris III. Tagen auf feminine Homosexuelle angewandt wird: In beiden Fällen verliert Krull so die Eindeutigkeit seiner Männlichkeit [...]“ (WERNER FRIZEN, *Thomas Mann. Bekenntnisse des Hochstaplars Felix Krull*, München 1995, S. 59.)

⁹⁸⁾ FK, S. 185.

⁹⁹⁾ FRIZEN, Th. Mann (zit. Anm. 97), S. 59.

¹⁰⁰⁾ FK, S. 189f.

¹⁰¹⁾ NELSON, Hermes (zit. Anm. 25), S. 27 u. 46ff.

¹⁰²⁾ Ebenda, S. 49.

¹⁰³⁾ Ebenda, S. 45f.

Ob Theater, Variété oder Zirkus – für Krull ist jedes Bühnenspektakel eine illusionserweckende Schauveranstaltung. Insbesondere die in einer „Gala-Soirée“ des Cirkus Stoudebecker (FK, S. 195) auftretende Trapezkünstlerin Andromache – laut A. Ettinger „eine Allegorie des Künstlers und seines Verhältnisses zur Welt¹⁰⁴⁾ – verkörpert für ihn hierbei die Idee des Androgynen. Allein die erste Hälfte ihres Namens indiziert, dass bei ihr allerdings der maskuline Aspekt überwiegt, „which makes her the complementary counterpart, in feminine form, to Krull’s androgyny which, prior to the Diane-experience, inclines toward a predominance of the feminine principle.“¹⁰⁵⁾ Sie trägt eine Kappe mit Flügeln ähnlich der, die den Gott Hermes zierte, und ihr Zustand ist ebenso schwebend, wie der von Krull:

Sie war von etwas mehr als mittlerer Weibesgröße [...]. Ihre Brust war geringfügig, ihr Becken schmal, die Muskulatur ihrer Arme, wie sich versteht, stärker ausgebildet als sonst bei Frauen, und ihre greifenden Hände zwar nicht von männlicher Größe, aber doch auch nicht klein genug, um die Frage ganz auszuschalten, ob sie in Gottes Namen, denn vielleicht heimlich ein Jüngling sei. Nein, die weibliche Artung ihrer Brust war immerhin unzweideutig, und so doch auch, bei aller Schlankheit, die Form ihrer Schenkel. Sie lächelte kaum. Ihre schönen Lippen, fern von Verpresstheit, standen meist leicht geöffnet, aber das taten freilich auch, gespannt, die Flügel ihrer griechisch gestalteten, ein wenig niedergehenden Nase. [...] Sie war kein Weib; aber ein Mann war sie auch nicht und also kein Mensch. (FK, S. 198f u. 200)

Andromache, die Trapezkünstlerin, ist – wie Miss Urania – nicht nur dank ihrer Androgynität ein Zwischenwesen, sondern auch aufgrund ihrer Zirkusexistenz, denn im Zirkus agiert sie als Ausbund der Volksbelustigung weder im Bürgerlichen noch im Natürlichen; laut W. Frizen sei sie sogar ein „kobolzene[r] Zwitter aus Mensch und närrischer Kunst“ sowie ein Wesen zwischen Tier und Homo sapiens.¹⁰⁶⁾ Als solcher ist sie mit dem Stierkämpfer Ribeiro vergleichbar, den Krull in Lissabon in blutiger Aktion bewundern kann.¹⁰⁷⁾ Da sich beider Performances, im Gegensatz zum theatralen Rollenspiel, durch hochriskante Einsätze auszeichnen, d. h. ihre körperlichen Leistungen nicht vorgetäuscht werden können, lassen sie sich als Kontrafaktur zu Krulls Täuschungsqualitäten (z. B. des närrisch-genialen Tennisspiels) verstehen:

¹⁰⁴⁾ ALBERT ETTINGER, *Der Epiker als Theatraliker. Thomas Manns Beziehungen zum Theater in seinem Leben und Werk*, Frankfurt/M. 1988, S. 324.

¹⁰⁵⁾ NELSON, *Hermes* (zit. Anm. 25), S. 61.

¹⁰⁶⁾ FRIZEN, *Th. Mann* (zit. Anm. 97), S. 56. – Vgl.: „As such, it finds a thematic forerunner in the novel in the form of Andromache, who is dangerously poised between heaven and earth, an object of reverence, yet who as a human being is described as existing a little lower than the angels rather than a little higher than the animals.“ (HEISS, *Th. Mann*, zit. Anm. 24, S. 140.) – Vgl. auch: *Zarathustras Seiltänzerphilosophie: „Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch – ein Seil über einem Abgrunde. Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben.“* (FRIEDRICH NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, München 1999, S. 13.)

¹⁰⁷⁾ Vgl.: FK, S. 385ff.

Andromache und Ribeiro verbindet die Zuspitzung des Künstlerberufs ins Akrobatische und Lebensgefährliche. Entsprechend den neuen Existenzbedingungen Krulls verschiebt sich das Modell aus dem bloß Illusionären oder auch Kriminellen ins Außer- und Übermenschliche. In beiden Zirkusveranstaltungen nehmen die Akteure Züge Hermes' an. [...] Die Gefährlichkeit der Gratwanderung entrückt Krull, seinen Ebenbildern entsprechend, dem menschlichen Maß.¹⁰⁸⁾

Andromache zeichnet sich darüber hinaus durch ein antireproduktives Moment aus:

Aber wiederholt frage ich hier: War Andromache etwa menschlich? War sie es außerhalb der Manege, hinter ihrer Berufsleistung, ihrer ans Unnatürliche grenzenden, für eine Frau tatsächlich unnatürlichen Produktion? Sie sich als Gattin oder Mutter vorzustellen war einfach läppisch; eine Gattin und Mutter, oder jemand auch nur, der es möglicherweise sein könne, hängt nicht mit den Füßen kopfab vom Trapez, schaukelt sich so daran, dass es sich fast überschlägt [...]. (FK, S. 200)

In diesem Sinne betont D. F. Nelson ihre Asexualität, als Resultat der Verausgabung an eine abenteuerliche Kunstleistung, als Schwund eines Energiepotentials, das von anderen in Liebe investiert wird:

Krull surmises that sexual love is alien to her and that even as a mother she is unthinkable. Her libido is totally expended and lavished upon her art. Art as an alienator from life and from love – this persistent theme of Mann's works – is here translated into the mythical. [...] She is his alter ego. If Krull feels love for her, it is the result once again of narcissistic projection of transference.¹⁰⁹⁾

Auf dem Programmzettel, den Krull zitiert, wird Andromache, mit ihrer griechisch gestalteten Nase, einen „knappen und schmiegsamen, mit Schwan besetzten Silberpanzer“ (FK, S. 198) tragend, als „La fille de l'air“ angekündigt, was nicht verwundert, da das erotische Element der Akrobatik aus Frankreich nach Deutschland wirkte, z. B. in der ihrerzeit prominenten Nummer „Le déshabillage sur le trapèze“.¹¹⁰⁾ In den „in wunderbarer Vollendung ausgeführten Evolutionen im Luftraum“ ist Andromache „mit ihren weder männlichen noch weiblichen Händen“ (FK, S. 199) als autonomes Wesen unerreichbar. Krull kann ihrer aktiven Intensität, ihrer Reise durch den durchsichtigen, hindernisfreien Raum nur in passiver Intensität bewegungslos folgen, wobei seine Froschperspektive verstärkt wird durch die ästhetische Distanz zu dem erhabenen Ideal einer zweieinigen Vollkommenheit.

¹⁰⁸⁾ FRIZEN, Th. Mann (zit. Anm. 97), S. 34f.

¹⁰⁹⁾ NELSON, Hermes (zit. Anm. 25), S. 64.

¹¹⁰⁾ ERNST GÜNTHER, Geschichte des Variétés, Berlin 1981, S. 344.

III.

*Salto Mortale**1. Hermeszüge bei Des Esseintes und Krull*

Nach der Untersuchung der Protagonisten der Romane ›A rebours‹ und ›Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull‹ sowie ihres erotischen Kosmos anhand je eines besonders signifikanten Liebesabenteuers mit Zirkusbezug sollen hier vergleichend die Parallelen ihrer Wesensart dargelegt werden, die sie als Hermesgestalten auszeichnen. Dabei sei nicht zu vergessen, dass Krulls Existenz und Welterschaffung weder eine isoliert-solipsistische, antikommunikative und pathologisch-morbide wie die von Des Esseintes ist, noch einen psychotischen Realitätsverlust demonstriert. Vielmehr zeichnet sich Krull insbesondere durch seine spielerisch-wohlgemute Weltgewandtheit und Vitalität aus. Trotz der im Folgenden dargestellten Parallelen in Bezug auf ihre Hermeshaftigkeit ist Krull weder ein Dekadent des 19. Jahrhunderts noch einer ihrer späteren Nachfahren wie Thomas Manns irreführter, elitärer Leistungsethiker Aschenbach; und obgleich Krull durch seine Liebe zum Schein, durch seine Sehnsucht nach der einheitlichen (mystischen) ›Doppelperscheinung‹ sowie seinen Hang zum Schwebenden und Unherkömmlichen dekadente Züge erkennen lässt¹¹¹⁾, so erscheint seine Hermeshaftigkeit im Gegensatz zu der Des Esseintes' doch wie überstreut mit pikareskem Puderzucker. Während Krull – „ein Vorzugskind des Himmels“ (FK, S. 13) – sich insbesondere für eine Identifizierung mit den heiter-schelmischen Eigenschaften des Gottes Hermes eignet und vorzüglich als Pikaro täuschend agiert, überwiegen bei Des Esseintes dessen alchemistisch-nebulösen Qualitäten.

Beide Charaktere, Des Esseintes und Felix Krull, fallen prinzipiell durch widersprüchliches Verhalten auf, worin sie ambivalent sind wie Hermes. Sowohl Krull als auch Des Esseintes können ferner als ›Magier‹ bezeichnet werden, insofern die ursprüngliche Magie auf eine „manipulation of the external world“¹¹²⁾ abzielt, denn dies ist ein hermeshafter Zug: „It was pointed out that Hermes the Trickster derives from Hermes the Magician, since the prelogical mind sees trickery as a manifestation of magical power.“¹¹³⁾ Auch die Durchführung des mythologischen

¹¹¹⁾ Vgl.: Die Merkmale der Dekadenz – Hingabe an das Nervöse, Liebe zum Künstlichen, Sucht nach dem Mystischen und ein unersättlicher Zug ins Schrankenlose –, wie sie der von Thomas Mann verehrte Bahr, der den Begriff „Décadence“ auch 1891 in Deutschland einführte, im Laufe seiner Schriften herausarbeitet; BAHR, Naturalismus (zit. Anm. 14). – Vgl.: „Wenn man bedenkt, dass auf alle die deutschen Dichter, die der Décadence zuzählen sind, vor allem der eine Karl Joris Huysmans bleibenden Eindruck gemacht hat, ist es verwunderlich, dass Thomas Mann von diesem nie gesprochen hat. In seinem Roman ›A rebours‹, der durch seine wissenschaftlichen Analysen und seine objektive Trockenheit und Strenge naturalistisch ist, erscheint der Franzose dem deutschen Dichter doch in manchem nahe.“ (SCHLAPPNER, Th. Mann, zit. Anm. 39, S. 47.)

¹¹²⁾ NELSON, Hermes (zit. Anm. 25), S. 17.

¹¹³⁾ Ebenda, S. 16.

Rinderdiebstahles ist magisch konnotiert, ebenso die Kreation der Leier: „The relation between primitive craftsmanship and magic, although difficult to define, is admittedly close. [...] The primitive craftsman supplements his technique with magical practices, and success at his craft is taken to indicate possession of magical powers.“¹¹⁴) Darüber hinaus lassen sich dem Feld der Verführung magische Dimensionen zusprechen: „Seduction was, throughout Greek civilization, a magic art, employing love-charms, compulsive magic directed at the person desired, and supplicatory rituals invoking the deities of love – of whom Hermes was one, and Aphrodite the foremost.“¹¹⁵) Im Hochstapler-Roman fällt zudem der Satz: „Très amusant. Sie sind ein Zauberer“ (FK, S. 240).¹¹⁶) Krulls überzeugende Täuschungskünste, der euphorische Suggestionzauber, mit dem er seine Umwelt traktiert, sowie sein schauspielerischer Freikampf vom Militär können als magische Manipulation interpretiert werden. Aber auch Des Esseintes manipuliert seine Umwelt, indem er sie zum Bösen zu verleiten und zu verderben sucht oder (vor seiner Klausur) zu exaltierten Veranstaltungen, wie zum lukullisch-exquisiten Beerdigungsmahl seiner erschöpften Männlichkeit, lädt: „Le dîner de faire-part, d’une virilité momentanément morte, était-il écrit sur les lettres d’invitations semblables à celles des enterrements“ (AR, S. 90).

Sowohl Des Esseintes als auch Krull verkehren mit Prostituierten, sei es eine Bauchrednerin oder die ungarische Rosza, was in Anbetracht von Hermes als Gott der Prostituierten nur natürlich erscheint.¹¹⁷) Beide Hermes-Charaktere verführen und werden verführt: Krull als „kühner Knecht“ (FK, S. 178) und Des Esseintes in Form einer „Knechtschaft“ (AR, S. 213); eine Zahnbehandlung infolge derer ihm ein Zahn samt Zahnfleisch herausgerissen wird, klingt gleich gar wie eine Vergewaltigung durch einen Athleten.¹¹⁸) Hierbei ist nicht zu vergessen, dass das Phallische am Gott Hermes und seinen Hermesgestalten der Romane keine Verbindung zu Fruchtbarkeit und Fortpflanzung aufzeigt: „Unlike Demeter and Dionysos, Hermes was never regarded as a source of vegetable fertility, and the use of the phallus as a symbol of fertility is inseparable from vegetation magic, being derived from the notion that ritual performance of the sexual act stimulates agricultural growth.“¹¹⁹)

Weiterhin treten beide Protagonisten wie der Gott Hermes im jugendfrischen Alter auf, als junge Erwachsene, denen eine schwächliche Konstitution, in Des

¹¹⁴) Ebenda, S. 20.

¹¹⁵) NORMAN BROWN, *Hermes the Thief. The evolution of a myth*, Wisconsin 1947, S. 13f. Auf den – dem alchemistischen Hermes zugrunde liegenden – Magier Thot wurde bereits hingewiesen.

¹¹⁶) FK, S. 240. – Vgl.: „It was pointed out that Hermes the Trickster derives from Hermes the Magician, since the prelogical mind sees trickery as a manifestation of magical power.“ (NELSON, *Hermes*, zit. Anm. 25, S. 16.)

¹¹⁷) Ebenda, S. 36.

¹¹⁸) Vgl.: AR, S. 138.

¹¹⁹) BROWN, *Hermes* (zit. Anm. 115), S. 34.

Esseintes Fall sogar Antivitalität, zugesprochen werden kann. Der eine, der mit sechzehn bis achtzehn Jahren, beinahe noch ein Jüngling, göttergleich Modell steht, wird als „mignon“ bezeichnet, des anderen Päderastie erlaubt eine Verbindung zu den *mignons* des Henri III und beide weisen männliche und weibliche Eigenschaften auf, wie bereits dargestellt wurde. Die Protagonisten beider Romane frönen also, jeder auf seine spezifische Art, der Transgression, insofern diese das (spielerische) Überschreiten von Grenzen der Geschlechterrollen durch Verhaltensweisen bedeutet, die konventionell dem anderen Geschlecht zugeschrieben werden, und beide gefallen sich im Rollenspiel mit Simulakrum-Prägung. Transgression im Sinne von Grenzüberschreitung allgemein und in Bezug zum volatilen Hermes als Gott der Reisenden – in der Antike weithin zeichenhaft sichtbar durch die ihm und den Fahrenden gewidmeten Steinhäufen und Wegsteine¹²⁰⁾ – betrifft beide Protagonisten, allerdings geographisch in je spezifischer Weise: Des Esseintes ist ein unbeweglicher, nur imaginär Reisender in Räumlichkeiten, die z. B. Verkehrsmittel imitieren, während sich Krulls Existenz in fortlaufender Bewegung vollzieht, meist schwebender Art. Nicht zuletzt wird Krull als Hermes auch mit der Odyssee in Verbindung gebracht, vor allem als Venosta.¹²¹⁾ Während jedoch Krull räumliche Grenzen passiert, überschreitet Des Esseintes in seinen alchemistisch anmutenden Experimenten vor allem diejenigen der Materie. Außerdem sind diese Hermesgestalten ‚Außenseiter‘. So distanziert sich Krull z. B. im Zirkus von der Masse der Gaffer, die blöde und gierig das Programm über sich ergehen lassen.¹²²⁾ Was auf Krull zutrifft, gilt ebenso für Des Esseintes: „The oddities connected with his various talents and the dubious social standing of his parents make him the object of dark and contemptuous glances among the small-town bourgeoisie.“¹²³⁾ Und dies ist von beiden gewollt; ihr Verhalten zur Gesellschaft ist kontradiktorisch, wenn nicht gestört.

Schließlich wirken beide Hermesgestalten im Dienst an der ‚elysischen Form‘. Des Esseintes betreibt dies durch seine dekadent-preziöse Einrichtung und seine omnipräsenten ästhetischen Klassifizierungs- und Ordnungsambitionen¹²⁴⁾ und der Mannsche Hochstapler, dessen Garten in Knabenjahren ebenso wie Des Esseintes Unterkunft zu einer artifiziiellen Wirklichkeit mutiert¹²⁵⁾, auf seine Krullsche Art: „Dienst an der schönen Form ist Krulls Lebensauftrag [...] Hier will eine Existenz, die ästhetische, nicht nur genossen [...], sondern geschaffen und gestaltet [sein].“¹²⁶⁾ Beide oszillieren dabei zwischen den Polen Schein und Sein.

¹²⁰⁾ Vgl.: „The stone-heaps were a primitive sort of boundary-stone, marking a point of communication between strangers.“ (Ebenda, S. 32.)

¹²¹⁾ Vgl.: KERÉNYI, Urbilder (zit. Anm. 45), S. 87, – und NELSON, Hermes (zit. Anm. 25), S. 55.

¹²²⁾ Vgl.: FK, S. 203.

¹²³⁾ NELSON, Hermes (zit. Anm. 25), S. 33.

¹²⁴⁾ Vgl.: AR, Kapitel XIV.

¹²⁵⁾ Vgl.: FK, S. 11.

¹²⁶⁾ PLÖGER, Hermesmotiv (zit. Anm. 83), S. 172f., – vgl.: FK, S. 301.

2. Die Akrobatinnen als zirkensisch-mythische ‚Himmelsgöttinnen‘

Für die Hermesgestalten Des Esseintes und Krull ist jeweils eine sie erotisch irritierende Zirkusakrobatin mit ihrem instabilen Geschlecht von großer Bedeutung. Das Wort und Begriffsfeld ‚Akrobatik‘ als eines der ältesten „Kunstspiele“ der Menschheit¹²⁷⁾ ist hier der Luftartistik¹²⁸⁾ verpflichtet, die in den vorliegenden Romanen die sportliche Aktivität einer Frau am Hochtrapez bezeichnet, welche daran nicht nur pendelartig schaukelt oder durch luftige Purzelbäume imponiert, sondern spektakuläre Tricks und komplizierte Überschläge vorführt – und zwar in der autonomen, eigengesetzlichen Welt einer Manege, diesem „artificialen Kosmos der unmöglichen Möglichkeiten, in dem die Schwerkraft und die landläufige Logik außer Kraft gesetzt werden.“¹²⁹⁾ Es ist markant, dass viele Künstler, vor allem Maler des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts sich auf den Gegenstandsbereich des Zirkus richteten – so gilt insbesondere Picasso als ein von clownesker Travestie Faszinierter¹³⁰⁾ – und Pierrotgestalten sowie Akrobaten erscheinen als Kryptoportrait des Künstlers per se. Diese Identifikation führte teilweise zur religiösen Überhöhung, bis zur Analogie mit der Passion Christi; schließlich erscheint der Zirkus (wie die Kathedrale oder Rakete) als eine kollektive Erhebung, ja Ausstülpung der Erdoberfläche in eine himmlische Sphäre. Die Wahrnehmung eines kuppelförmigen Zirkusdaches als Himmel lässt sich (in den Worten J. Simmens) wie folgt erklären:

Die vergleichenden Strukturanalysen, die Lévi-Strauss zu den Kosmologien der Kulturen und Epochen angestellt hat, ergaben eine hochgradige Übereinstimmung in den ‚Himmelsarchitekturen‘. Der vermutete sprachliche Relativismus der Weltbilder kann nicht länger behauptet werden. Es gibt nur einen Himmel der Menschheit, der als Trias von umgekehrter Welt, paradiesischer Unerschöpflichkeit und heilsgeschichtlicher Erfüllung zwar unterschiedlich erzählt,

¹²⁷⁾ GÜNTHER, *Variété* (zit. Anm. 110), S. 342, – und WOLFGANG DECKER, *Sport und Spiel im Alten Ägypten*, München 1987, S. 144.

¹²⁸⁾ Einzeltrapez, Vertikalseil, Balancetrapez, Luftgymnastik, Hängeperche, Luftvoltigieren, Fliegendes Trapez u. a. sind hiermit gemeint.

¹²⁹⁾ MARKUS MÜLLER, *Der Künstler als Gaukler*, München und Berlin 2006, S. 98.

¹³⁰⁾ R. Penrose spricht beispielsweise von Picassos wesensmäßiger Verwandtschaft mit einer harlekinesken Gestalt, wobei ein grundlegendes Wesensmerkmal seiner Kunst darin bestünde, dass er „seinem merkurhaften Naturell folgend Selbstaussagen vornehmlich im Gewand des Kostüms und des Rollenspiels verhüllte.“ (MÜLLER, *Gaukler*, zit. Anm. 129, S. 66). – Vgl.: JEAN STAROBINSKI, *Portrait des Künstlers als Gaukler*, Frankfurt/M. 1985. – Der Zirkus als Thema und Motiv in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts sowie der Jahrhundertwende ist gut erschlossen, siehe z. B.: SOPHIE BASCH, *Barbey d’Aureville et la critique de cirque*, in: *Le Cirque au risque de l’art*, hrsg. von EMMANUEL WALLON, Arles 2002, S. 158–165; – ELLEN SAKARI, *Prophète et pierrot. Thèmes et attitudes ironiques dans l’œuvre de Jules Laforgue*, Jyväskylä 1974; – CHRISTIANE MÜHLEGGGER, *‚Pierrot s’agit et tout le mène‘. Metamorphosen einer Lachfigur. Jules Laforgue und die Pierrotfigur im Zeichen der Philosophie des Unbewussten* Eduard von Hartmanns, Frankfurt/M. 2000; – HENRI BÉHAR, *Jarry. Le monstre et la marionette*, Paris 1973. – Zur deutschsprachigen Literatur siehe: ROBERT JONES, *Art and Entertainment. German Literature and the Circus 1890–1933*, Heidelberg 1985.

abgeleitet oder begründet wird, dennoch aber der Struktur nach, also im Verhältnis von Wahrnehmung und Vorstellung, von Denken und vielfältiger sprachlicher Vergegenständlichung, immer der gleiche ist und zwar in mono- wie polytheistischen Religionen, mögen sie nun Gott oder Götter schöpferisch begabt oder nur einer animistischen Belebung der Naturprozesse in Geistern oder Geistgestalten sich konfrontiert sehen. Dass die Himmelsarchitekturen der Menschheit so erstaunlich übereinstimmen, liegt zweitens daran, wie uns unser Vestibularium strikt auf die Vertikalität, also auf den rechten Winkel, ausrichtet. Aufgrund dieses unabdingbar vorgegebenen, auch im Schweben, Taumeln, Stürzen und im Zustand der Schwerelosigkeit vom Organismus nicht suspendierbaren Koordinationsprinzips wird für alle Menschen der Himmel stets oben sein. Jede Vertikale – sei es als Baumstamm oder Säule – wird als Verweis nach oben gelesen werden. Per Analogie wird die natürliche, aber falsche Wahrnehmung des Himmels als Halbkreisbogen jede Kuppel zu einem Himmel machen; jedes Kreissegment wird per Analogie zum Regenbogen und als transzendentaler Brückenbau sinnhaft besetzt werden. [...] Jede Vogelschwinge wird als Medium der Elevation erlebt, dessen sich auch Geistwesen bedienen, weshalb die Engel Flügel haben.¹³¹⁾

Nun liegt es nahe, eine *Aufsehen* erregende Akrobatin unter dem Dach eines Zirkus als eine (Be-)Herrscherin dieser himmelsartigen Kuppel, als ‚Himmelsgöttin‘ respektive Himmels- oder Höhenherrscherin zu verorten. Diese könnte mit unterschiedlichen, sich im Himmel tummelnden Göttinnen, wie der ägyptischen Mut oder Hathor, der Sonnengöttin Šapsu, der westsemitischen Göttin Anat, der kanaanäischen Göttin Astarte, der ostsemitischen Ishtar oder der jüdischen Aschera identifiziert werden bzw. mit synkretistischen Verbindungen zwischen Ishtar und Astarte oder Aschera und Ishtar.¹³²⁾ In hellenistischer Zeit wurde Astarte mit der griechischen Göttin Aphrodite, der Göttin Venus des Morgen- und Abendsterns, identifiziert und laut Herodot und Pausanias als „Aphrodite urania“ verehrt.¹³³⁾ Als Morgenstern brachte man sie mit der Sonne in Verbindung, weshalb ihr in dieser Rolle männliche Attribute zueigen sind; als Abendstern, entsprechend einer Gleichsetzung mit dem Mond, zieren sie weibliche Eigenschaften. Infolgedessen vermag sie in Gestalt dreier Geschlechter aufzutreten: männlich, weiblich

¹³¹⁾ JEANNOT SIMMEN, *Vertigo. Schwindel der modernen Kunst*, München 1991, S. 28f.

¹³²⁾ Vgl.: „Die Verehrung von Göttinnen mit dem Epitheton ‚Himmelskönigin‘ ist über einen Zeitraum von mehr als zweieinhalb Jahrtausenden und über einen großen geographischen Raum von Mesopotamien zu den Küsten Syriens und Palästinas über Ägypten und das nördliche Afrika bis an die Donau bezeugt. Trugen sie verschiedene Namen, wie Inanna/Ishtar, Astarte, Aschera, Aphrodite, Isis, kamen sie aus unterschiedlichen Kulturen und sind deshalb zu differenzieren, so konnten sie doch, wo Menschen dieser Kulturen aufeinander trafen und ähnliche Erwartungen an die jeweilige Göttin hatten, miteinander gleichgesetzt werden. Aus diesem Grund ist es nicht erstaunlich, dass die Praktiken wie sie im Jeremiabuch für den Kult der ‚Himmelskönigin‘ beschrieben werden, sich sogar bis in die christliche Zeit erhalten haben.“ (RENATE JOST, *Frauen, Männer und die Himmelsgöttin*, Gütersloh 1995, S. 27f. und 68.) Und sie fanden vielfältige Abbildungen. Ein Siegel aus der Eisenzeit z. B., welches „[...] stilistische Merkmale assyrischer, urartäischer und phönizischer Glyptik verbindet und dem vermutlich erst nachträglich ein hebräischer Name eingefügt worden ist, zeigt eine vierflügelige Göttin über einem stilisierten Palmbaum gegenüber einem geflügelten, menschenköpfigen Stier“ – eine Himmelsheerrscherin. (Ebenda, S. 49.)

¹³³⁾ Ebenda, S. 62.

sowie im Erscheinungsbild des Zwitter. Darüber hinaus erlebte sie eine Gleichsetzung mit Isis samt deren Nimbus einer ‚Herrin des Krieges‘.¹³⁴⁾ Diese scheinbar widersprüchlichen Qualitäten einer Himmelsherrscherin können als Aspekte einer Person aufgefasst werden, die holistisch alle Spektren männlicher und weiblicher Potenzen umfasst.¹³⁵⁾ Die Trapeznummern sowohl von Miss Urania als auch von Andromache stellen in ihrem jeweiligen Zirkus die Hauptattraktion dar: die eine „[...] war der Stern des Cirkus, die große Nummer, und tat eine Hochtrapez-Arbeit ganz ohnegleichen“ (FK, S. 198), die andere „avait été l’une des acrobates les plus renommés du Cirque“ (AR, S. 206), wobei bemerkenswert ist, dass Miss Urania als Amerikanerin das Trapez besteigt, das zur Zeit des Erscheinens von ›A rebours‹ in Frankreich als Zirkusdisziplin keine genuine Tradition besaß und erst im Zuge einer Amerikanisierung des Zirkuswesens zu einer neuen Sensation wurde.¹³⁶⁾ Beide Akrobatinnen, deren Leistungen und Körper Des Esseintes und Felix Krull – „Krull places the angelic Andromache closer to heaven than earth, so his circus tent also has divine dimensions“¹³⁷⁾ – nicht ohne erotische Faszination aus passiven Positionen bewundern, zeichnen sich durch aktiv-geschmeidige Kraft aus und weisen in der Perspektive ihrer hermeshaften Betrachter mannweibliche und männliche Eigenschaften auf. Während Krull Andromaches Reize allerdings nur betrachtend genießt, arrangiert Des Esseintes eine wollüstige Begegnung mit Miss Urania, die ihn jedoch frustrierend enttäuscht, da der von ihm ersehnte Tausch der Geschlechterrollen sich in letzter Instanz doch als unrealisierbar bewahrheiten sollte.

Die Zirkusattraktion oder Trapezvorführung mit ihrem extensiv selbstreferenziellen Charakter bietet eine vorzügliche Projektionsfläche für ihr Publikum, welches sich hier aus Des Esseintes und Krull rekrutiert, und in diesem Sinne auch einen Spiegel der beiden darstellt. Beide Artistinnen sind nicht nur Erscheinungen von Höhenherrscherinnen, da der „ideelle Sitz“ solcher Göttinnen sich am „räumlich und zeitlich gedachten Weltenrand“¹³⁸⁾ befindet, sondern auch exotisch sterile Prachtstücke ihrer Zunft. Die Akrobatin ist hier „[...] eine Frau, der es dadurch möglich ist, an der Männerwelt zu partizipieren und

¹³⁴⁾ Ebenda, S. 66.

¹³⁵⁾ Inanna/Ishtar wird zugeschrieben, dass sie Mann zu Frau und Frau zu Mann wandeln kann (ebenda, S. 76).

¹³⁶⁾ Mit dem Trapez debütierte Jules Léotard 1859 im Cirque Napoléon in Paris, ab 1860 wurde es auch in Berlin verwendet. Amerikaner und von ihnen Inspirierte warben ab den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts mit „Riesen-Monster-Showprogramm[en] für jedermann“: „Das Streben der Unternehmer nach höchstem Gewinn führte zu einem Gigantismus, zu Massenaufgeboten an Menschen, Tieren, Sensationen, wie sie die Welt des Zirkus bis dahin nicht kannte, zu ungeheuerem Tempo der Vorstellungen, zu Effekten und Reizmitteln aller Art [...]“ (ERNST GÜNTHER und DIETMAR WINKLER, *Zirkusgeschichte. Ein Abriss der Geschichte des deutschen Zirkus*, Berlin 1986, S. 62 und 97.)

¹³⁷⁾ NAOMI RITTER, *Art and Androgyny. The Aerialist*, in: *Studies in Twentieth Century Literature* 13/2 (1989), S. 173–193, hier: S. 188.

¹³⁸⁾ BERGHAUS, *Th. Mann* (zit. Anm. 27), S. 89.

die auf diese Weise viele Ängste hervorruft. So ist Inanna/Ischtar eine Göttin, die Gegensätzliches miteinander verbindet. [...] Sie ist es, die in Kontrastanalogien die herkömmlichen Machtverhältnisse umkehrt, wenn sie das Starke zum Schwachen und das Schwache zum Starken macht.“¹³⁹⁾

Zwar können auch andere Gottheiten als die hier mythologisch identifizierten Göttin Ischtar/Astarte oder Ianna männlich sowie weiblich in Erscheinung treten, doch findet sich das Motiv der Geschlechtermetamorphose nur bei Hymnen auf eben diese.

IV.

Abgang

Der wenig human temperierte Des Esseintes hat ein tiefes Bedürfnis, Grenzen zu überschreiten, so transformiert seine Imagination Miss Urania über die Zwischenstufe eines Androgynen, diesem „mannweiblichen Traumbild“¹⁴⁰⁾, in einen begehrten Mann.¹⁴¹⁾ Sein Verhältnis zur Trapezkünstlerin hat chthonische und uranische Züge: Es verbindet die hohe Erwartung und den himmelwärts gelegenen Arbeitsplatz einer Akrobatin, zu der es aufzuschauen gilt, mit dem Niederen einer handfesten körperlichen Enttäuschung beim Vollzug der Liebe. Hermes der Dreimalgroße – Hermes Trismegistos – seinerseits verlangt, alle Metalle nichtmetallisch zu machen, um sie dann zu neuem metallischem Leben zu entfachen, wie Des Esseintes seine Frauen durch eine Verwandlung zu etwas Neuem zu erwecken strebt. Miss Urania offenbart zum ersten Mal den eigentlichen Charakter seiner erotischen Phantasien, und zwar einen homoerotisch imprägnierten, wie der Text expliziert: „En sondant bien le vide de ses convoitises, peut-être eût-il cependant aperçu un penchant vers un être délicat et fluet, vers un tempérament absolument contraire au sien, mais alors il eût découvert une préférence non pour une fillette, mais pour un joyeux gringalet, pour un cocasse et maigre clown“ (AR, S. 208). Thomas Mann seinerseits war der französischen Geburtsstätte dieser Lebenshaltung eng verbunden und die aufgezeigten Parallelen im Aufbau der Krullschen Zirkusszene sowie ihrer Protagonisten legen eine präsumtive Vorbildfunktion der Huysmanschen Zirkuspassage für die Andromache-Seiten der ›Bekenntnisse‹ nahe. Huysmans' Miss Urania gilt jedoch nicht nur Thomas Mann als Vorbild: „This idea of the paradoxical balance of the androgynous acrobat develops further in the work of Picasso's colleague, friend and would be lover, Cocteau.“¹⁴²⁾ Letz-

¹³⁹⁾ JOST, Himmelsgöttin (zit. Anm. 132), S. 72f.

¹⁴⁰⁾ HERMANN HESSE, Gesammelte Dichtungen VII, Frankfurt/M. 1957, S. 215. In ›Demian‹ ist dies „ein Wunschbild und eine Steigerung“ des Selbst; auch im ›Steppenwolf‹ unterliegt Haller der hermaphroditischen Magie Hermines.

¹⁴¹⁾ Vgl.: „Da der Prozess sexueller Läuterung [...] über eine *Feminisierung des Maskulinen* verläuft, stellt die Vermännlichung des Weiblichen bloß noch deren moralisches Negativ dar.“ (RUNTE, Kulturpoetik, zit. Anm. 69, S. 128.)

¹⁴²⁾ RITTER, Art and Androgyny (zit. Anm. 137), S. 178. Ritter erklärt den Namen ‚Andromache‘ als Verbindung zwischen dem ‚andro‘ des Androgynen und Heroismus (ebenda, S. 182).

terer ließ sich für sein Drama ‚Orphée‘ (1926) durch den von ihm hoch verehrten amerikanischen Trapezkünstler Barbette, berühmt durch Travestie-Soloakte im Zirkus, inspirieren.¹⁴³⁾

Felix Krull seinerseits, der schon in frühesten Jugend durch Schauspiel und Verstellung das Verhältnis von Imagination und Wirklichkeit erprobt, „erfährt den Liebesakt als Fortsetzung seiner Entrückung durch das künstlerische Erlebnis des Kostümzaubers und damit die Verwandtschaft von Liebe und Kunstgenuss.“¹⁴⁴⁾ Krull selbst – Parodie eines Casanovas? –, bei dem das Hetero-Erotische nur hervortritt, weil es aussichtsreicher ist¹⁴⁵⁾, erscheint in seiner Empfänglichkeit für sinnliche Abenteuer, in seiner Wandelbarkeit und Täuschungsbegeisterung hermeshaft und androgyn – Androgynität mag Manns Neigung zur Ambivalenz entsprechen – und er bewundert wie Des Esseintes eine Hochseilartistin wegen ihrer ‚luftigen Existenz‘. Selbst wenn man in Krull mehr Osiris als Hermes wiedererkennt, geht er eine Einheit mit den weiblichen Protagonisten ein:

The Isis figures in the book are counterparts to Krull; linguistically speaking, Isis and Osiris were the same, and the four Isis figures in Krull – Genovefa, Rozsa, Diane Philibert, and Maria da Cruz – suggest the continued harmony of Krull’s approach. [...] The double image as part of the Osiris myth suggests the opposite sides of the moon, the ambivalence which entails the perpetual possibility of alternation.¹⁴⁶⁾

Das Begehren, mit dem die beiden Hermesgestalten ihre Akrobatinnen erschauen, ist ein inhärent ungestilltes und unstillbares, weil es sich nicht primär auf ein reales, vom Subjekt unabhängiges Objekt bezieht, sondern auf ein imaginäres ‚Objekt‘, auf eine Phantasie mannweiblicher bzw. androgyner Vollkommenheit. Hierbei sind die Protagonisten der Romane jung und in ihrer geschlechtlichen Rolle nicht radikal ausgebildet: „Aus diese[n] Roman[en] ist herauszulesen, dass Androgynie als Fähigkeit zum zeitweiligen Rollentausch – und nicht als eine konsequente, dauernde Überwindung der Grenzen der Geschlechterrollen von Frauen und Männern gedacht wird. Es ist ein ‚Spiel‘, ein Privileg der Jugend ...“¹⁴⁷⁾ Gleich den Akrobatinnen im Zirkus changieren, transgredieren die Hermesgestalten zwischen den Geschlechtern. Ein Raum, in dem sich diese vielfacettigen Transgressionen manifestieren, ist der Zirkus; Ort der Grenzüberschreitung per se:¹⁴⁸⁾

¹⁴³⁾ Speziell in der Figur des weiblichen Todes (vgl. ebenda, S. 178).

¹⁴⁴⁾ MECHTHILD CURTIUS, *Erotische Phantasien bei Thomas Mann*, Königsstein/Taunus 1984, S. 30.

¹⁴⁵⁾ SOMMERHAGE, *Eros* (zit. Anm. 68), S. 24.

¹⁴⁶⁾ HEISS, *Th. Mann* (zit. Anm. 24), S. 85f. und 141.

¹⁴⁷⁾ HARTMUT MEESMANN und BERNHARD SILL (Hrsgg.): *Androgyn. Jeder Mensch in sich ein Paar!?*. Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität, Weinheim 1994, S. 22.

¹⁴⁸⁾ Zirkus und hermetische Alchemie, Manège und Athanor lassen sich zudem vergleichen: Ihre Vitalität gründet auf physischer Erfahrung; sie sind Horte körperlicher Verwandlung und beziehen entscheidende Impulse aus dem spontanen physischen Zusammenspiel von Wahrnehmung, Bewegung und Sprache. Der Kreis (einer Manège) und das hermetische Gefäß nimmt Jung als ein und dieselbe Sache wahr. Vgl.: JUNG, *Mysterium coniunctionis* (zit. Anm. 62), S. 14.

Sämtliche Prinzipien, die das Leben normalerweise ungefragt regeln – physikalische Gesetze, biologische Determinanten, Umgangsformen, moralische Standards –, sind im Zirkus für die Dauer einer Vorstellung außer Kraft gesetzt. Verteilt auf unterschiedliche performative Genres, leistet er damit nichts weniger als eine versuchsweise Generaltransgression der herrschenden Weltordnung [...].¹⁴⁹⁾

Diese im Zirkus erbrachte „Generaltransgression“ wird durch virtuos-exquisite Leistungen vorgeführt – „Traditional circus is the domain of bodies and physicalities that are out of the ordinary, and its hyperbole exploited ideas of extraordinariness.“¹⁵⁰⁾ –, welche einen Schritt über das durchschnittlich Machbare hinausgehen (wie das Dressieren von Raubkatzen, Befliegen von Trapezen etc.), mit dem Unmöglichen flirten¹⁵¹⁾ und dabei Zwischen- oder Übergangsstadien (z. B. zwischen Leben und Tod) präsentieren. „Grenzüberschreitungen – auf nationaler, ‚rassischer‘, körperlich-physikalischer und Verhaltensebene –, das Zurschaustellen von Differenz und die daraus entstehende Spannung machen die Hauptattraktion des Zirkus als Kunstform und Unterhaltungsgeschäft aus.“¹⁵²⁾ Die Transgressivität vieler Zirkusnummern wird dabei als Heldentat inszeniert: „Spectacle sportif, le numéro du cirque est fondé sur la prouesse au sens étymologique du mot, c’est-à-dire ce qui est réservé au preux, à l’être d’exception, au quasi demi-dieu, mais il est traité comme une séquence de spectacle, il est scénarisé, il est théâtralisé.“¹⁵³⁾ Es bietet sich an, bezüglich zirkensischer Transgression Turner heranzuziehen, dessen liminoide Phänomene, wie schon M. Christen kritisch erkannt hat¹⁵⁴⁾,

¹⁴⁹⁾ MATTHIAS CHRISTEN, *Der Zirkusfilm – Exotismus, Konformität, Transgression*, Marburg 2010, S. 69f.: „Trapezartistinnen und Schleuderbrettakrobaten entziehen sich fliegend der Schwerkraft, die ihre Zuschauer Tag für Tag am eigenen Leib als physikalische Beschränkung erfahren. Magier und Jongleure nehmen den Dingen das Trägheitsmoment, das den Umgang mit ihnen im Alltag mitunter beschwerlich macht. Hochseilakrobaten und Äquilibristen behaupten ihr Gleichgewicht unter Umständen, in denen es Ungeübte mit fatalen Folgen für Leib und Leben längst verloren hätten. Dompteure schließlich brechen biologisch determinierte Verhaltensmuster auf, indem sie Raubtiere, zu deren potenziellen Opfern sie gehören, trotz ungleich verteilter Kräfte dazu bringen, sich ihnen unterzuordnen. Selbst die Basis jeder Kultur, die Abgrenzung des Menschen vom Tier, steht in der Manege vorübergehend zur Disposition: Die unendlich biegsamen Körper der Kontorsionistinnen, der ‚Schlangenmenschen‘, bewegen sich, wie es sonst nur Reptilien können, während Rad fahrende Affen und rechnende Pferde im Gegenzug menschliche Verhaltensweisen annehmen. Dabei kommt es allerdings nie zum wirklichen Bruch physikalischer oder biologischer Gesetze; vielmehr nutzen die Artisten diese nur so geschickt, dass der Eindruck entsteht, sie seien ihrer Wirkung enthoben.“

¹⁵⁰⁾ PETA TAIT, *Circus Bodies. Cultural identity in aerial performance*, New York 2005, S. 138.

¹⁵¹⁾ Vgl.: HUGUES HOTIER, *Cirque, communication, culture*, Bordeaux 1995, S. 147.

¹⁵²⁾ ANNA LIPPHARD, *Spielraum des Globalen. Deutschland und der Zirkus*, in: *Die Vermessung der Globalisierung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von REICHARDT ULFRIEG, Heidelberg 2008, S. 159–178, hier: S. 159.

¹⁵³⁾ HUGUES HOTIER, *L’imaginaire du cirque*, Paris 2005, S. 118.

¹⁵⁴⁾ Vgl.: „Die Besucher bezahlen Geld dafür, dass Artisten, Clowns und Freaks an ihrer Stelle kulturelle Grenzen überschreiten. Die Teilnahme an der Vorstellung erfolgt freiwillig; die Besucherinnen und Besucher folgen allein ihren persönlichen Vorlieben. Wer den Zirkus nicht mag, den zwingt keine gesellschaftliche Konvention, sich trotzdem auf ihn einzulassen.“

sich im Zirkus wieder finden. Jedoch kommt Christen zu dem Schluss, dass nicht die Überschreitung von Grenzen allein, sondern vielmehr ihre Einfriedung für die Zirkuserfahrung entscheidend ist: „So macht der Umstand, dass im Rahmen von Manegenprogrammen Regeln und Grenzen überschritten werden, die die Besucher im Alltag als Beschränkung erfahren, den Zirkus trotz des utopischen Potenzials, das darin liegt, noch nicht zum Gegenstand der Unterhaltung; er wird dazu erst durch die gleichzeitige Begrenzung der Transgression.“¹⁵⁵⁾

Diese hier vorgestellte, grundsätzlich grenzüberschreitende Dimension des Zirkus ist in den untersuchten Romanpassagen potenziert durch die Hermeshaftigkeit der verglichenen Protagonisten, Krull und Des Esseintes, mit ihrem libidinösen bzw. idealisierenden Bezug zu den beiden Luftakrobatinnen Andromache und Miss Urania. Eine ganz ähnliche Konstellation findet sich im eingangs zitierten Roman ›Nights at the Circus‹ von Angela Carter, der wie ein Feuerwerk aus dem Fin de Siècle anmutet und ebenfalls einen pikaresken Hermeshelden sowie eine mannweibliche Trapezkünstlerin aufweist.¹⁵⁶⁾ Der Zirkus fungiert hier gleichermaßen u. a. als Projektionsfläche und Gegenpol zu den (Selbst-)Täuschungen der männlichen Protagonisten, dieser hermetisch Geprägten. Es wäre lohnenswert, die in diesem Aufsatz herausgearbeitete ‚hermetische Brüderschaft‘ zwischen Des Esseintes und Krull sowie ihren *zoon erotikon*-Charakter mit Carters Protagonisten und seiner zirkensischen ‚Himmelgöttin‘ zu vergleichen, um so an einem weiteren Beispiel zu zeigen, wie und dass die einzelnen, isolierbaren Komponenten (Hermesheld, Akrobatin, Zirkus) der untersuchten ‚hermetischen Liebesakrobatik‘ trotz ihrer Disposition zu bestimmten Inhalten nicht eindeutig sind, sondern von den verschiedensten mythologischen Gehalten aufgefüllt und in ein enges Netzwerk von Bezügen gebettet sein können: so ist zum Beispiel der Androgyne selbst ein Equilibrist universaler Zweideutigkeit.

Was jedoch die Art und Weise angeht, wie im Zirkus ansonsten fraglos geltende Normen und Regeln gebrochen werden, stößt Turners Konzept der *cultural performance* seinerseits an Grenzen. Zwischen Publikum und Performern besteht nämlich ein stillschweigendes Einverständnis darüber, dass es sich bei der zirkensischen Normüberschreitung um eine Form von Unterhaltung handelt, die als solche bestimmten, konventionalisierten Regeln folgt. Eine solche Binnendifferenzierung sieht Turners Entwurf, der die unterschiedlichsten *cultural performances* in einer übergeordneten anthropologischen Perspektive zusammenführt, nicht vor. Indem er die modernen liminoiden Formen der kulturellen Selbstverständigung an ältere, vormoderne zurückbindet und so auf das ihnen eigene rituelle Moment verweist, liefert aber gerade Turner einen wichtigen Ansatzpunkt zu einem besseren Verständnis der Funktion von Unterhaltung.“ (CHRISTEN, Zirkusfilm, zit. Anm. 149, S. 30.)

¹⁵⁵⁾ Ebenda, S. 34.

¹⁵⁶⁾ Vgl.: „Her face, in its Brodingtonagian symmetry, might have been hacked from wood and brightly painted up by those artists who build carnival ladies for fairgrounds or figureheads for sailing ships. It flickered through his mind: is she really a man? [...] As she raised her arms, Walser, confronted by stubbled, thickly powdered armpits, felt faint; God! she could easily crush him to death in her huge arms, although he was a big man with the strength of Californian sunshine distilled in his limbs. A seismic erotic disturbance convulsed him [...]“ (CARTER, Circus, zit. Anm. 1, S. 37 und 57.)