



**AUBREY BEARDSLEYS  
REZEPTION DES  
18. JAHRHUNDERTS  
ALS AUSDRUCK VON  
SELBSTINSZENIERUNG  
UND (SELBST)-PARODIE**

Lisa Hecht: Aubrey Beardsleys Rezeption des 18. Jahrhunderts  
als Ausdruck von Selbstinszenierung und (Selbst)-Parodie



## Studien zur Kunst 42

Lisa Hecht: Aubrey Beardsleys Rezeption des 18. Jahrhunderts  
als Ausdruck von Selbstinszenierung und (Selbst)-Parodie

Lisa Hecht

**AUBREY BEARDSLEYS  
REZEPTION DES  
18. JAHRHUNDERTS  
ALS AUSDRUCK VON  
SELBSTINSZENIERUNG  
UND (SELBST)-PARODIE**

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungsfonds Wissenschaft der VG Wort  
Die Arbeit wurde gefördert durch ein Stipendium der a.r.t.e.s. Graduate School  
for the Humanities Cologne.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2019 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Lindenstraße 14, D-50674 Köln  
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen  
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Aubrey Beardsley: The Billet-Doux. 1896, Bleistift und schwarze Tinte  
auf Papier, 14,2 × 14 cm, © 2019 Fine Arts Museums of San Francisco.

Korrektur: Ulrike v. Düring-Ulmenstein, Köln  
Satz: büro mn, Bielefeld  
Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen  
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier  
Printed in the EU

**Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)**

ISBN 978-3-412-15178-2

Lisa Hecht: Aubrey Beardsleys Rezeption des 18. Jahrhunderts  
als Ausdruck von Selbstinszenierung und (Selbst)-Parodie

Für meine Eltern

Lisa Hecht: Aubrey Beardsleys Rezeption des 18. Jahrhunderts  
als Ausdruck von Selbstinszenierung und (Selbst)-Parodie

# Inhalt

1	Einleitung	9
2	Geistesgeschichtlicher Hintergrund: Rokoko-Rezeption im 19. Jahrhundert	26
2.1	„Aristokraten des Geschmacks“ – Rokoko-Rezeption im Frankreich des 19. Jahrhunderts	26
2.2	„Décadence délicate“ oder Dekadenz als Parodie – Rokoko-Rezeption in England	46
3	„... the gay rococo thing I was“ – Aubrey Beardsley und das 18. Jahrhundert	79
4	Libertinage als Rechtfertigung – Rokoko-Rezeption im Magazin The Savoy	107
5	Schmückende Bilder – Text-Bild-Relationen in The Rape of the Lock (1714/1896)	125
6	Aubrey Beardsley und die Motive des 18. Jahrhunderts	156
6.1	Aubrey Beardsley in Pierrots Bibliothek	159
6.2	„For the era of rouge is upon us“ – Aubrey Beardsleys toilette-scenes	182
6.3	Androgyn und Travestie bei Gautier und Beardsley	211
7	„Ces livres qu'on ne lit que d'une main“ – Beardsleys Rezeption von Erotika und Pornografie	235
8	Die Dame im Kimono – Beardsley zwischen Chinoiserie und Japonismus	267
9	Parodie und Übertreibung – Rokoko, Beardsley, Camp	288
10	Ausblick	304
	Danksagung	312
	Quellen- und Literaturverzeichnis	313
	Internetquellen	330
	Abbildungsnachweis	332
	Personenregister	339

Lisa Hecht: Aubrey Beardsleys Rezeption des 18. Jahrhunderts  
als Ausdruck von Selbstinszenierung und (Selbst)-Parodie

# 1 Einleitung

„... he was the Hogarth of his day, and [...] he had no more sympathy with decadence than Hogarth had for the vices [he depicted].“<sup>1</sup>

„The only pictorial influence which had a creative effect upon the work of Beardsley was that of Watteau, under whose spell, born of deep sympathy with the old master's sophisticated period, Beardsley produced some of his most satisfying pictures.“<sup>2</sup>

Nach dem Tod des Zeichners und Autors Aubrey Vincent Beardsley (1872–1898) versuchen die Zeitgenossen, den jung an Tuberkulose verstorbenen Künstler in eine kunsthistorische Tradition einzubetten. Dabei kommt sein ehemaliger Verleger John Lane (1854–1925) zu dem Schluss, dass Beardsley nichts anderes als der Hogarth seiner Zeit gewesen sei. Der Chronist der englischen 1890er Jahre, Holbrook Jackson (1874–1948), hingegen, kann als einzigen bildkünstlerischen Einfluss auf den Illustrator nur den Maler der *fêtes galantes*, Antoine Watteau, gelten lassen. Beide Male wird Aubrey Beardsley zu einer Reinkarnation von künstlerischen Größen des längst vergangenen 18. Jahrhunderts stilisiert. Bei diesem Passus handelt es sich sicherlich zunächst um eine Rehabilitation des von der Kunstkritik wenig geliebten Illustrators von Oscar Wildes *Salome* oder des berüchtigten *Yellow Book*. Indem Lane und Jackson Beardsley in die Genealogie des 18. Jahrhunderts einbetten, verorten sie ihn gleichsam in einer vor dem Kunstpublikum vertretbaren Tradition der kanonischen Hochkunst.

Daneben schwingt jedoch ein weiterer Aspekt in der Identifikation Beardsleys mit zwei so unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten wie Hogarth und Watteau mit. In beiden Fällen wird versucht, Parameter der beardsleyschen Ästhetik, die sich doch durch so viele Unstimmigkeiten und Irritationen auszeichnet, mittels eines Vergleichs zu klären. Der Witz und die karikaturesken Elemente in Beardsleys Bildern werden dem bissigen Humor Hogarths zugeordnet, seine Eleganz und Melancholie den traumhaften Liebesinseln Watteaus. In der Sichtweise Beardsleys als neuem Hogarth ergibt sich zum einen die Möglichkeit, ihm in der Geschichte der künstlerischen Grafik einen hochgeschätzten Platz an der Seite Hogarths zuzuweisen. Zum anderen kann Beardsley damit von der ihn umgebenden kulturellen Strömung – dem englischen *Decadent Movement* – distanziert werden. Lane unterstellt Beardsley, er habe ebenso wenig Sympathie für die zeitgenössische Dekadenz<sup>3</sup> wie Hogarth für die moralischen Abgründe seiner Zeitgenossen. Damit

---

1 Lane, John: Aubrey Beardsley and the Yellow Book. London 1903, S. 7.

2 Jackson, Holbrook: The Eighteen-Nineties. A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century. London 1922<sup>2</sup>, S. 100.

3 Obwohl ich mir der Problematisierung des Dekadenzbegriffs (spätestens seit der Zeit des deutschen Faschismus) durchaus bewusst bin, verwende ich ihn in seiner historischen Bestimmtheit

wird Beardsley zum Moralisten in der Tradition Hogarths, der mit seinen Grafiken und Gemälden die aus seiner Sicht verderbte Gesellschaft und den vermeintlich niedergehenden Kunstmarkt anprangert. Beardsley jedoch, und dies soll einer der Gegenstände der folgenden Ausführungen sein, weist in theoretischer wie ästhetischer Hinsicht zahlreiche bedeutsame Übereinstimmungen mit Hogarth und seinen Zeitgenossen auf, offenbart sich allerdings vielmehr als liebevoller Parodist einer Bewegung, dessen Galionsfigur er selbst ist.

Die von Beardsley selbst gewählte Verwandtschaft zu Antoine Watteau scheint daher aufschlussreicher im Hinblick auf fruchtbare Bildvergleiche. Mehrfach bedient sich der junge Zeichner an Figuren und Bilderfindungen des ebenfalls frühzeitig an Tuberkulose verstorbenen Watteau, insbesondere wenn es um die fragile Gestalt des Pierrot geht. Er sammelt Grafiken und Reproduktionen des frühen Rokokomalers und liest in zeitgenössischen Monografien über dessen Œuvre. Der Künstlermythos, der im Laufe des 19. Jahrhunderts um Watteau konstruiert wird,<sup>4</sup> dient Beardsley immer wieder als Mittel seiner eigenen Selbstinszenierung, die bis heute in ihrer kongenialen psychoanalytischen Tragweite in der Forschung nachwirkt. Der Künstler als melancholischer, kränklicher Außenseiter und zugleich distinguiertes Aristokrat des Stils scheint in Watteau verkörpert und wird somit zur idealen Schablone für Aubrey Beardsleys Selbstverortung vor seinem Publikum.

Schon anhand dieser beiden Vergleiche Aubrey Beardsleys mit Künstlern des 18. Jahrhunderts ergibt sich die Notwendigkeit, das Schaffen des jungen Zeichners in Hinblick auf seine Auseinandersetzung mit eben dieser vergangenen Epoche zu analysieren. Nicht nur die Zeitgenossen, sondern auch sämtliche folgenden Monografien konstatieren die Relevanz von künstlerischen, literarischen und kulturellen Quellen aus dem 18. Jahrhundert insbesondere für die zweite Hälfte von Beardsleys überaus kurzer Schaffenszeit in den 1890er Jahren. Dies geschieht in solch unklaren Äußerungen wie Brian Reades Formulierung über Beardsleys „advance into a mock eighteenth-century dream“.<sup>5</sup> Reade stößt hier 1966 zum ersten Mal in die Forschungslücke vor, die ich in dieser Arbeit füllen möchte. Zur im gleichen Jahr stattfindenden Einzelausstellung des Werks von Aubrey Beardsley im Victoria & Albert Museum London erscheint das erste Werkverzeichnis des Künstlers mit Reades Kommentaren. Dabei handelt es sich um die erste umfassende Publikation zu Beardsley überhaupt und zur ersten seit langen Jahrzehnten der Stille um den Zeichner.

Nach den eingangs zitierten Zeitgenossen, die bis in die 1930er Jahre hinein ihre Memoiren über die *Yellow Nineties*<sup>6</sup> veröffentlichen und noch mehrfach zu Wort kommen sollen,

---

und erläuterer im Folgenden auch den jeweiligen Wandel im Verständnis dieses Terminus im Verlauf der Geschichte. Vgl. Klein, Wolfgang: Dekadent/Dekadenz. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. II. Stuttgart 2010, S. 1–40, hier S. 2.

4 Vgl. Jones, Louisa E.: Pierrot-Watteau. A Nineteenth-Century Myth. Tübingen, Paris 1984.

5 Reade, Brian: Aubrey Beardsley. London 1966, S. 11.

6 Obwohl die Genese des Begriffs *Yellow Nineties* nicht genau zu rekonstruieren ist, bezieht sich dieser höchstwahrscheinlich auf das berühmte *Yellow Book* – die bibliophile Zeitschrift, welche die Dekade

gerät die Beardsley-Zeit in den kulturellen Wirrungen des Zweiten Weltkriegs weitestgehend in Vergessenheit. Prädestiniert für eine Rezeption in den dem Okkulten und Dekadenten ebenfalls nicht abgeneigten 1920er Jahren, scheinen die Bilder Beardsleys in den 40ern lediglich als Phantasmagorien einer längst vergangenen Zeit zu gelten. Bis dahin etabliert sich indes bereits eine Lesart dieser Zeichnungen, welche die Beardsley-Forschung des 20. Jahrhunderts wie kaum eine zweite prägt. Roger Fry (1866–1934), Maler und Kritiker aus dem Umfeld der *Bloomsbury Group*, widmet Beardsleys Œuvre einen kurzen Abschnitt in seinem Buch *Vision and Design* (1920), in dem folgende denkwürdige Schilderung der beardsleyschen Ästhetik zu lesen ist:

„Beardsley’s moral perversity actually prevented him, in spite of his extraordinary specific talent for design, from ever becoming a great designer. [...] There is no suggestion in his work [...] that corruption is an affectation taken up in order to astonish the *bourgeoisie*. Beardsley is never funny or amusing or witty; [...] he is very serious, very much in earnest. [...] It is as the Fra Angelico of Satanism that his work will always have an interest for those who are curious about this recurrent phase of complex civilisations.“<sup>7</sup>

Die Formulierung „Fra Angelico of Satanism“ ist in die Forschungsgeschichte zu Aubrey Beardsley eingegangen. Fry hebt damit auf die zuweilen religiösen Aspekte in Beardsleys Formensprache ab: „the love of pure decoration, the patient elaboration and enrichment of surface, [...] the extravagant richness of invention“<sup>8</sup>, welche durch den ihm unterstellten Diabolismus durchbrochen werden. Ich möchte mich jedoch von Frys gesamter Sichtweise auf die Künstlerpersönlichkeit distanzieren: nicht nur, dass es in Beardsleys Werk oder seinen Aussagen keinerlei Hinweise auf satanistische oder okkulte Riten gibt, sondern auch, dass die Ernsthaftigkeit, die Fry dem jungen Zeichner unterstellt, in Frage zu stellen ist. Ersteres lässt sich anhand der folgenden Analysen einzelner Bilder nachvollziehen. Religiöse Topoi treten darin immer wieder zu Tage, doch wird bei Beardsley keinesfalls der Teufel angebetet, sondern vielmehr die Schönheit zum Gegenstand der Liturgie. Zudem geben die sehr gut editierten Briefe des Künstlers weiteren Aufschluss über dessen Persönlichkeit und nicht zuletzt über seinen Humor.<sup>9</sup>

---

stark prägt. Mit seinem gelben Umschlag sorgt das Magazin für Aufsehen, da es sich eindeutig auf zeitgenössische französische Romane bezieht, welche ebenfalls in Gelb eingebunden sind und für das viktorianische Publikum gleichbedeutend mit Dekadenz und sogar Perversität sind. Vgl. Gertner Zatlín, Linda: *Aubrey Beardsley. A Catalogue Raisonné*, Bd. II. London 2016, S. 60.

7 Fry, Roger: *Vision and Design*. London 1920, S. 155. Kursive Hervorhebungen in Zitaten sind stets ebenso in der jeweiligen Quelle abgedruckt und daher übernommen.

8 Ebd.

9 Maas, Duncan und Good haben die Briefe erstmals 1970 zusammengetragen und veröffentlicht. Auf diese Publikation, in zweiter Auflage aus dem Jahr 1990, beziehe ich mich hauptsächlich in den Verweisen auf Beardsleys eigene Aussagen. Vgl. Maas, Henry; Duncan, J. L.; Good, W. G. (Hg.): *The Letters of Aubrey Beardsley*. Oxford 1990<sup>2</sup> (1970). Im Folgenden zitiert als *Letters*, 1990.

Insbesondere die Ernsthaftigkeit und in Teilen sogar die Düsternis, die Roger Fry aus seinem postimpressionistischen Blickwinkel für das Schaffen Beardsleys konstatiert, hallt noch bis in Publikationen der frühen 2000er Jahre nach. Fry gehört dabei zunächst zu dem Rezipientenkreis dieser Werke, der von den harten Schwarz-Weiß-Kontrasten und der großen Popularität eines frühen Illustrationsprojekts Beardsleys zu der Annahme gelangt, es könne sich bei diesem jungen Mann nur um einen *décadent* in der Nachfolge Baudelaires oder Swinburnes handeln. Die bis heute berühmten Bilder zu Oscar Wildes Einakter *Salome*, die Beardsley 1893/94 anfertigt, sind Gegenstand zahlloser wissenschaftlicher und unwissenschaftlicher Auseinandersetzungen gewesen und formen mit ihren Darstellungen wahnsinniger, kastrierender Weiber und hermaphroditischer Wesen bis heute die Aura der schwarzen Romantik<sup>10</sup> um Beardsleys *Persona*.

Vor allem in den 1960er Jahren, als Aubrey Beardsley durch die Retrospektive im V&A regelrecht zur Modeerscheinung avanciert und sogar auf dem Cover des *Sgt. Pepper* Albums (1967) der *Beatles* zu finden ist, werden seine Zeichnungen immer noch in der Tradition Frys als Ausdrücke halluzinatorischer Träume verstanden. Im Zeitalter der *Swinging Sixties*, von Woodstock und LSD, lässt sich eine subversive Lesart von Beardsleys Zeichnungen als psychoanalytische Traumbilder ideal einpassen.<sup>11</sup> Und so setzt sich auch in vielen Monografien und Aufsätzen eine psychoanalytische Interpretation der Werke fort, welche die geistige Verfasstheit des Künstlers nicht von seinen Bildern und Texten trennen will. Ich möchte indes keineswegs anstreben, diese Trennung in meinen Analysen ausnahmslos zu vollziehen. Vielmehr gehe ich von dem Inszenierungscharakter hinter Beardsleys eigener bewusster Verschränkung von Kunst und Leben aus. In diesem Verständnis spielt beispielsweise die Selbstdarstellung Beardsleys als androgyner Jüngling – im Leben, wie im Werk – eine größere Rolle als es die rein spekulativen Annahmen über eine mögliche inzestuöse Verbindung mit seiner Schwester Mabel tun können. Ersteres ist für die Interpretation des Kunstwerks essenziell, weil die Selbstinszenierung ebenso Bestandteil des Künstlerischen ist, wie das produzierte Bild. Letzteres hingegen ist lediglich Ausdruck einer (wissenschaftlichen) Sensationslust des Biografen. Es kann für den Erkenntnisgewinn, den die Betrachterin oder der Leser bei der Rezeption von Beardsleys Werken erreicht, nicht zielführend sein, dass dieser bestens über die faktische sexuelle Orientierung des Zeichners informiert ist. Vielmehr ist die Unklarheit über diesen Umstand als bedeutender Aspekt seiner Selbstinszenierung herauszustellen.

Einen Höhepunkt erreicht die psychoanalytische Tendenz in der 1972 erschienenen Monografie von Malcolm Easton mit dem enigmatischen Titel „Aubrey and the Dying Lady. A Beardsley Riddle“.<sup>12</sup> Darin versucht der Autor, die Antwort auf Beardsleys eigenümliche Rätselbilder in dessen vermeintlicher Transsexualität zu finden. Beardsleys enge

---

10 Mit dem Begriff der schwarzen Romantik beziehe ich mich auf die Seite der europäischen Romantik in Literatur und Bildkünsten, welche Mario Praz in seinem Buch „La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica“ (Florenz 1930) beschreibt.

11 Vgl. Sturgis, Matthew: Aubrey Beardsley. A Biography. New York 1999<sup>2</sup> (1998), S. 359 f.

12 Vgl. Easton, Malcolm: Aubrey and the Dying Lady. A Beardsley Riddle. London 1972.

Verbindung zu seiner Mutter und seiner Schwester, der Umgang mit den homosexuellen Protagonisten der englischen 1890er und die Vorliebe für das Theater mit seinen Möglichkeiten der Verkleidung seien die Grundlage für den Wunsch des Zeichners, das Geschlecht zumindest mittels Kleidung zu ändern.<sup>13</sup>

In einem Vorwort zu einer 1989 aktuellen Bibliografie fasst Nicholas A. Salerno die Problematik der psychoanalytischen Beardsley-Forschung folgendermaßen und vollkommen gerechtfertigt zusammen:

„Later biographers tells [sic!] us that the mother-dominated son had an incestuous relationship with his sister. Or that the sister aborted what may have been Aubrey's child, and that little Aubrey may have assisted at the actual moment of abortion. [...] Do we really care whether or not Aubrey slept with Mabel?“<sup>14</sup>

Dennoch sind im selben Sammelband, der bis heute die variantenreichste Anzahl von Essays zu Aubrey Beardsley zusammenträgt, auch Aufsätze von Brian Reade<sup>15</sup> oder Linda (Gertner) Zatin<sup>16</sup> abgedruckt, die noch zu diesem Zeitpunkt mit spekulativen Aussagen über die Künstlerpersönlichkeit versuchen, Werke zu interpretieren. Während Brian Reade die erste Generation der Beardsley-Forschung dominiert, tritt mit Linda Gertner Zatin die bis heute bedeutendste Autorin in Bezug auf den Illustrator in Langenfelds Sammelband erstmals in Erscheinung.

Wie die meisten Autoren, die sich mit Beardsley beschäftigen, kommt auch Gertner Zatin aus dem Umfeld der englischen Literaturwissenschaft mit einem Schwerpunkt in der viktorianischen Kultur: Nicht nur die älteren Biografien von Stanley Weintraub<sup>17</sup> oder Ian Fletcher<sup>18</sup>, sondern auch spätere Publikationen von Jane Haville Desmarais<sup>19</sup> oder Emma Sutton<sup>20</sup> nähern sich dem Illustrator mit literaturwissenschaftlichen Methoden. Zwar hat dies durchaus seine Berechtigung in der Beschäftigung mit einem Künstler, der nicht nur immer wieder Werke der Literatur bebildert, sondern auch selbst Prosa und Lyrik produziert. Nur selten ist jedoch eine bildwissenschaftliche Analyse der Zeichnungen in diesen und anderen Monografien oder Aufsätzen zu finden. So bleiben ikonografische und motivische Vergleiche weitestgehend aus oder überzeugen nicht zur Gänze und auch

---

13 Vgl. ebd., S. 243–251.

14 Salerno, Nicholas A.: Preface to the Bibliography. Beardsley under the Microscope. In: Langenfeld, Robert (Hg.): *Reconsidering Aubrey Beardsley*. Ann Arbor, Michigan 1989, S. 269–280, hier S. 277.

15 Vgl. Reade, Brian: Beardsley Re-Mounted. In: ebd., S. 103–130.

16 Vgl. Zatin, Linda: Félicien Rops and Aubrey Beardsley: The Naked and the Nude. In: ebd., S. 167–205.

17 Vgl. Weintraub, Stanley: *Aubrey Beardsley. Imp of the Perverse*. Lincoln, Nebraska 2000 (Pennsylvania State University 1976).

18 Vgl. Fletcher, Ian: *Aubrey Beardsley*. Boston 1987.

19 Vgl. Haville Desmarais, Jane: *The Beardsley Industry. The Critical Reception in England and France, 1893–1914*. Aldershot 1998.

20 Vgl. Sutton, Emma: *Aubrey Beardsley and British Wagnerism in the 1890s*. Oxford 2002.

die Argumentation über ästhetische Muster vollzieht sich zumeist im Rahmen literarischer Parameter, die eins zu eins auf Beardsleys Werke übertragen werden.

Solche kunsthistorischen Leerstellen werden spätestens in Gertner Zatlins neuestem *Catalogue Raisonné* zu Aubrey Beardsley deutlich.<sup>21</sup> Darin trägt die Autorin die Ergebnisse einer jahrelangen Beschäftigung mit dem Künstler zusammen und bietet damit eine essentielle Grundlage für jedwede folgende Forschung. Nicht nur, dass Gertner Zatlin in dem neuen Katalog sämtliche gesicherte Werke Beardsleys mit Angaben zur Provenienz und Technik einzeln bespricht, sie bildet auch erstmals Fälschungen und Kopien ab, sowie früheste Zeichnungen, die lediglich auf Briefen übermittelt waren. Dennoch verharret sie nur allzu häufig in einer Lesart der Bilder, wie sie sich seit den 1970er Jahren etabliert hat, und revidiert auch ihre eigenen älteren Ansätze zum Thema kaum. So ist der vordergründige Anlass zur Beschäftigung mit Beardsley noch immer derjenige, ihn als einen „Vater der Moderne“ zu etablieren.<sup>22</sup> Spätestens seit der 1966er-Retrospektive ist dies ein wiederkehrendes Motiv der Beardsley-Forschung. Der Künstler wird dabei in einen modernistischen Geniediskurs eingepasst, der erst die Rechtfertigung für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung zu geben scheint. Diese Beobachtung stellt einen interessanten Kontrapunkt zu den frühen Bemühungen seiner Zeitgenossen dar, Beardsley in tradierte kunsthistorische Topoi zu integrieren. Meine Analysen werden diese Polarität in der posthumen Inszenierung Beardsleys als intellektuellen Traditionalisten oder freidenkerischen Bürgerschreck weitestgehend aufheben, zugunsten einer differenzierten Interpretation der sichtbaren und rekonstruierbaren ästhetischen Gegebenheiten.

Gertner Zatlins Herangehensweise zeichnet sich indes weiterhin durch einen feministischen Ansatz aus; diesen unterstellt sie auch Beardsley selbst, obwohl es hierfür keinerlei Beweise in den Aussagen des Künstlers gibt. Sicher ist, dass er sich wiederholt der Frau als tradiertem Sujet der Kunstgeschichte zuwendet und dieses unterwandert, deformiert oder ganz in Frage stellt; dies in einem Jahrzehnt, das durch die ‚Frauenfrage‘ stark geprägt ist. Dennoch möchte ich eher von einer künstlerischen Auseinandersetzung mit einem aktuellen Diskurs sprechen, als Beardsley den Anspruch zu unterstellen, Frauen in seinen Bildern regelrecht von ihrem Objektstatus zu befreien. So schreibt Gertner Zatlin:

„Typical of his work, Beardsley grants woman sovereignty over her body by showing her neither as a worshipful slave nor a sexual object.“<sup>23</sup>

Obwohl an dieser Stelle die Aufzählung und Kommentierung des Forschungsstandes allein zum Thema ‚Aubrey Beardsley‘ längst nicht beendet wäre, möchte ich dies auf die folgenden Kapitel verschieben, in denen die jeweiligen Schwerpunktsetzungen einzelne Publikationen hervorheben werden. Ebenso wird eine Darstellung der Forschung zum kulturellen Kontext Beardsleys – der englischen und französischen 1890er Jahre – insbesondere in

21 Vgl. Gertner Zatlin, Linda: *Aubrey Beardsley. A Catalogue Raisonné*, Bd. I/II. London 2016.

22 Vgl. ebd. Bd. I, S. XV.

23 Ebd. Bd. II, S. 311.

Kapitel 2.2 geschehen. Vorab sei lediglich bemerkt, dass sich auch hierbei eine historische Entwicklung abzeichnen lässt, die gewissermaßen parallel zur Beardsley-Forschung verläuft: die kulturelle Angleichung des Dekadenztopos an die jeweilige Entstehungszeit der Publikationen sowie der Schwerpunkt in der literaturwissenschaftlichen Analyse. Es lässt sich eine Wahrnehmung des kulturellen Phänomens erkennen, die einer Revision bedarf, wie dies bereits 1978 Linda C. Dowling – offenbar weitestgehend ungehört – fordert:

„Although the contribution of the nineties to the shaping of modernism has long been recognized, these self-parodic or consciously ironic tones in fin de siècle literature have been muted by a heavily biographical emphasis in most discussions of the period, an emphasis that has long laid its stress on disaster and self-destruction.“<sup>24</sup>

In meinen Ausführungen werde ich nun dieses selbstparodistische Element innerhalb der Kultur der Dekadenz mit einer zeitgleichen Rezeption des 18. Jahrhunderts in Zusammenhang bringen. Dabei möchte ich den bisherigen literaturwissenschaftlichen Fokus<sup>25</sup> um die Fragestellung ergänzen, wie Selbstparodie in Bildkünsten – am Beispiel Aubrey Beardsleys – sichtbar gemacht werden kann und inwiefern das theoretische und ästhetische Bezugssystem des 18. Jahrhunderts dabei ausschlaggebend ist. Daraus wird sich schließlich ein alternatives Verständnis von der Kultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts ergeben, welches die Klischees von Untergang und Düsternis um die Dimension einer ironischen Brechung erweitert. Weiterhin folgt eine Aufwertung der grafischen Künste in der medialen Hierarchie der Kunstgeschichte. In der Grafik ist es möglich, mit alternativen Mitteln der Rezeption, Traditionen zu antizipieren oder sie zu unterwandern. Eines dieser Mittel ist die Parodie, welche ich in dieser Arbeit besonders betonen will. Jürgen von Stackelberg folgend, möchte ich Parodie als eine der wohl bedeutendsten Handwerkszeuge in literatur- wie kunsthistorischen Entwicklungen annehmen.

In seinem Buch „Supplement und Parodie als literarische Rezeptionsformen“ (2009) gibt Stackelberg zunächst eine lexikonartige Definition von Parodie und der eng verwandten Travestie vor, welche er sogleich in Frage stellt, da sie nicht auf alle Beispiele in dieser klaren Scheidung anwendbar ist. Nichtsdestotrotz sei diese Definition als Ausgangspunkt zum Verständnis von Parodie im Allgemeinen vorangestellt.

„... es handele sich [bei der Parodie] um eine komische, karikierende oder sonstwie verzerrende Nachahmung bzw. Umbildung einer ernsten Dichtung, bei der die äußere Form gewahrt, der Inhalt jedoch so geändert werde, daß er zu dieser Form nicht mehr passe. Das zieht dann die Definition des Gegenbegriffs, der Travestie, nach sich, bei der der Inhalt

---

24 Dowling, Linda C.: ‚Venus and Tannhäuser‘. Beardsley’s Satire of Decadence. In: *Journal of Narrative Technique* 1, 1978, S. 26–41, hier S. 27.

25 So legt beispielsweise Michele Hannoosh bereits 1989 eine eindruckliche Arbeit über die Dekadenzparodie von Jules Laforgue vor. Vgl. Hannoosh, Michele: *Parody and Decadence. Laforgue’s Moralités légendaires*. Columbus 1989.

beibehalten, jedoch in einer anderen, dazu nicht passenden oder ‚lächerlichen‘ Form dargestellt wird.“<sup>26</sup>

Beide Begriffe spielen sowohl für die Kultur des 18. Jahrhunderts (wie sie Stackelberg anhand französischer Literatur nachzeichnet) als auch für die des späten 19. Jahrhunderts eine große Rolle. Als Voraussetzungen für Parodie sieht Stackelberg vor allem das Vorhandensein etablierter ästhetischer Regeln an sowie das Kerngebot, welches auf einer Entsprechung von Form und Inhalt beharrt.

„Solange dieses Gebot [...] der ‚Einheitlichkeit‘ in jeder Hinsicht als oberste Richtschnur allen Dichtens gelten konnte, war es verhältnismäßig einfach, Parodien zu schreiben.“<sup>27</sup>

Dies ist im Falle der Literatur des frühen 18. Jahrhunderts noch ein nachvollziehbarer Vorgang, gestaltet sich jedoch im Zuge einer Aufweichung der Gattungs- und Stilhierarchien während des 18. und vor allem 19. Jahrhunderts zunehmend schwieriger.<sup>28</sup> Nicht zuletzt aus diesem Grund ist für die in dieser Arbeit herausgestellte Dekadenzparodie im *fin de siècle* festzustellen, dass hier eine Bewegung in Wort und Bild parodiert wird, welche eigentlich zu jung sein dürfte, um bereits eingefahrene eigene Traditionen zu besitzen, die es zu unterwandern gilt. Dennoch lässt sich ein parodistischer Ansatz insbesondere in den Werken Aubrey Beardsleys feststellen, der – wie zu zeigen sein wird – immer wieder auf ästhetizistische und dekadente Klischees verfällt, die in seinen Bildern auch als solche dargestellt werden. Es handelt sich bei dieser Vorgehensweise der Distanzierung von etwas, an dem man selbst teilhat, um einen Nebeneffekt der Parodie, dem für jegliche ästhetische Positionierung im Umfeld der (englischen) Dekadenz eine hohe Bedeutung zukommt.

„Sie [die Parodie] ist so etwas wie eine intellektuelle Schutzvorrichtung vor dem ‚Überschwang des Gefühls‘ [...]. Hier wie dort handelt es sich um ‚Unterkühlungsverfahren‘ – im Falle der Parodie freilich um ein solches, das mit literaturhistorischen Bezügen arbeitet.“<sup>29</sup>

Das Rezeptionsverfahren, welches Stackelberg hier lediglich auf die Literatur des 18. Jahrhunderts bezieht, wird demnach zum Mittel einer kühlen Ästhetik, wie sie auch Beardsley wiederholt attestiert werden kann.

Mit dieser Herangehensweise berufe ich mich also auf literaturwissenschaftliche Grundlagen. Auch wenn meine Arbeit einen kunsthistorischen Fokus anstrebt, bleiben die der Literaturwissenschaft entlehnten Methoden unseres Faches dennoch ein wichtiges Utensil

---

26 Stackelberg, Jürgen von: Supplement und Parodie als literarische Rezeptionsformen. Gattungsgeschichtliche Untersuchungen zur französischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Berlin 2009, S. 63.

27 Ebd.

28 Vgl. ebd., S. 64.

29 Ebd., S. 66.

meiner Analysen und Interpretationen. Dies wird in erster Linie dann bedeutsam, wenn sich zeigt, dass Beardsleys Bilder teils als sich selbst beschreibend auftreten. Der Begriff des ekphrastischen Bildes soll dabei die beredten Werke des Zeichners erläutern (Kap. 5).

Weder für das ausgehende 19. Jahrhundert noch für den speziellen Fall von Beardsleys Œuvre wurde die Relevanz einer Rezeption des 18. Jahrhunderts für die künstlerische Selbstverortung bisher genau analysiert und hinterfragt. Die Beschäftigung von Künstlern und Literaten jener Zeit mit dem *Ancien Régime* scheint nicht recht in das Bild zu passen, welches bis dato sowohl für die Dekadenz als auch für Beardsley gezeichnet worden ist. Die Hinwendung zu einem aristokratisch geprägten Zeitalter, das aus heutiger Sicht mit leichten, frivolen Motiven verbunden werden kann, nicht jedoch mit der Schwere und Düsternis einer vermeintlich niedergehenden Gesellschaft, fügt sich nicht in die populäre Wahrnehmung des *fin de siècle*. Doch zeigt ein eingehender Blick in die Quellen aus dem 18. und 19. Jahrhundert, inwiefern vor allem die Protagonisten aus dem Umfeld der literarischen und künstlerischen Dekadenz ganz bewusst nach einer Verwandtschaft mit einer Epoche suchen, die schon von ihren Zeitgenossen als dem Untergang geweiht deklariert wurde.

Für diesen Aspekt meiner Arbeit erweisen sich die Schriften der Brüder Edmond und Jules de Goncourt (1822–1896 und 1830–1870) als besonders aufschlussreich. In journalistischen und belletristischen Publikationen befassen sich die Romanciers immer wieder mit dem vorangegangenen Jahrhundert. Sie formulieren dabei eine Verwandtschaft zwischen der zeitgenössischen literarischen Dekadenz von Baudelaire oder Mallarmé mit der Regentschaft Louis' XV, indem sie vom Rokoko als einer „*décadence délicate*“<sup>30</sup> sprechen. In ihrem Werk geschieht eine fundamentale romantisch-ästhetische Neubewertung des Rokoko, in der die noch von Diderot und anderen Zeitgenossen kritisierten Aspekte, wie die vermeintliche Effeminiertheit und Überfeinerung des Rokoko, zu künstlerischen Mitteln der antibürgerlichen Positionierung umgedeutet werden, welche für das ausgehende 19. Jahrhundert entscheidende Impulse vorgeben.

Dieser Entwicklung widme ich mich im anschließenden Kapitel der Arbeit gesondert. Dabei soll zunächst die französische Rezeption des Jahrhunderts wiedergegeben werden, das die Goncourts bereits als „*le siècle français par excellence*“<sup>31</sup> beschreiben. Sowohl die künstlerische (insbesondere literarische) Rezeption spielt hier eine wichtige Rolle, als auch die „*lebenswirkliche*“ Dimension, in welcher das Rokoko zu einem französischen Nationalstil avanciert, der für das repräsentative bürgerliche Interieur maßgebend wird und nicht zuletzt das antiquarische Interesse des 19. Jahrhunderts speist. Die Sammlung ist ein Thema, das im 18. Jahrhundert selbst einen großen Stellenwert besitzt sowie für die Rezeption selbiger Epoche im 19. Jahrhundert kaum zu überschätzen ist. Nicht nur, dass Gegenstände und Kunstwerke aus jener Zeit ihre distinguierten Verehrer finden, das Sammeln selbst wird in beiden Jahrhunderten zu einer eigenständigen ästhetischen Kategorie. Dies wird sich im Verlauf der Arbeit mehrfach zeigen.

30 Goncourt, Jules und Edmond de: *L'art du dix-huitième siècle*. Paris 1881, S. 196.

31 Goncourt, Jules und Edmond de: *La femme au dix-huitième siècle*. Paris 1862, S. I.

Im Anschluss wende ich mich dem ausgehenden 19. Jahrhundert zu und lege dar, wie es im Zuge des englischen *Decadent Movement* zu einer Auseinandersetzung mit der Kultur des *Ancien Régime* kommt. Dabei wird vor allem der Dekadenzbegriff hinterfragt werden, welcher trotz seiner inhärenten Kritik zugleich Möglichkeiten der Referenz an historische ‚Verfallszeiten‘ bietet.<sup>32</sup> Eine weitere Fragestellung, die sich im Zuge dieser ersten geistesgeschichtlichen Einordnung ergeben wird, ist die nach dem Konflikt zweier im 19. Jahrhundert ausgeprägter nationaler Identitäten, die sich stets durch die dezidierte Abgrenzung voneinander auszeichnen. Mir geht es bei einer solchen Entwicklung um die Rolle, welche insbesondere der Aneignung eines französischen ‚Nationalstils‘ – des Rokoko – oder zumindest dem Verweis auf nur lose mit diesem assoziierbare kulturelle Versatzstücke im Rahmen der englisch-dekadenten Künstleridentität zukommt. Frankophilie wird für die Künstler und Literaten der *Yellow Nineties* zu einem Habitus, der sie weiterhin von der viktorianischen Frankophobie abgrenzt, welche sowohl den politischen als auch den kulturellen Diskurs dominiert. In der Forschung ist dies immer wieder auch die Grundlage für die Analysen von Beardsleys Werken, doch steht dabei stets die enge Verbindung des Künstlers und seiner Zeitgenossen zur aktuellen französischen Bohème im Vordergrund. Wie in Jennifer Higgins 2011 erschienenem Aufsatz „France and the Grotesque in Aubrey Beardsley’s Poetry and Prose“ etwa wird die Frankophilie des Illustrators hauptsächlich auf die zeitgenössische Bewunderung für die vermeintliche kulturelle Freiheit im Frankreich der Dritten Republik bezogen.<sup>33</sup> Doch auch die Geschichte Frankreichs mit seinem *Ancien Régime* sowie der Revolution hat einen bedeutenden Anteil an der Manifestation von Klischees, die mit jeder Allusion von Französischem erneut in Erscheinung treten. Die Opulenz und Verschwendungssucht der barocken Aristokratie, welche gegen Ende des 18. Jahrhunderts verstärkt zum Stein des Anstoßes für die Revolution wird, formt gewissermaßen die Gleichung von allem Französischem mit Frivolität und Perversität. Die subversive Wirkung von Frankophilie in der englischen Dekadenz hat demnach ihre Wurzeln in der kritischen Wahrnehmung des Rokoko. Paul Greenhalgh konnte dies bereits in seinem Essayband „Art Nouveau“ (2000) feststellen, nennt jedoch lediglich kunstgewerbliche Beispiele nach 1900.<sup>34</sup> In meiner Arbeit werde ich diese Entwicklung allerdings anhand ausgewählter Beispiele aus dem bildkünstlerischen Werk Aubrey Beardsleys nachvollziehen.

---

32 So stellt Jerome Hamilton Buckley in seiner Studie „The Triumph of Time“ (1966) für die viktorianische Beziehung zur Geschichte fest: „A new generation of historians, both literate and laborious, enlarged the limits of the human past and speculated on the possibility of finding patterns of recurrence or meaningful analogies with their own time.“ Buckley, Jerome Hamilton: *The Triumph of Time. A Study of the Victorian Concepts of Time, History, Progress, and Decadence*. Cambridge 1966, S. 3.

33 Vgl. Higgins, Jennifer: France and the Grotesque in Aubrey Beardsley’s Poetry and Prose. In: *The Modern Language Review* 1, 2011, S. 63–85, hier S. 64.

34 Vgl. Greenhalgh, Paul: *Alternative Histories*. In: Ders. (Hg.): *Art Nouveau 1890–1914*. London 2000, S. 37–53, hier S. 45.

An dieser Stelle ist es geboten, eine begriffliche Problematik dieser Arbeit zu thematisieren. Aus sprachlichen Gründen habe ich bisher – und werde so auch in den folgenden Ausführungen vorgehen – den Begriff ‚Rokoko‘ nahezu synonym mit der Kultur des ‚langen‘ 18. Jahrhunderts gebraucht. Dies erklärt sich aus der gewählten Perspektive auf jene Epoche. Eine gewisse Unschärfe mit Blick auf ihren Ursprung birgt wohl jede Art der Rezeption in sich und insbesondere jene, die sich ganze Epochen produktiv aneignet. So geschieht es auch während der Rezeption des 18. Jahrhunderts im Laufe des 19. und sogar noch im 20. Jahrhundert. Die sich erst herausbildenden Stilbegriffe für historische Epochen werden immer wieder vermischt und chronologisch selten festgelegt.

Das 18. Jahrhundert selbst kennt den Begriff ‚Rokoko‘ noch nicht und setzt sich in der zeitgenössischen Kritik dennoch verstärkt mit diesem Stil in Malerei und Kunstgewerbe auseinander.<sup>35</sup> Bis in die 1840er Jahre hinein existieren noch zahllose unterschiedliche Bezeichnungen für künstlerische Erzeugnisse unter der Herrschaft Louis’ XV (*gouût moderne, Louis XV, style pompadour* etc.)<sup>36</sup> und sorgen im Laufe des 19. Jahrhunderts für etliche Verwirrungen auf dem Kunstmarkt.<sup>37</sup> Auch der Terminus ‚Rokoko‘ taucht bereits vor dieser Zeit auf, wird jedoch erst 1842 offiziell in einem Zusatz zum 1835 erschienenen *Dictionnaire de l’Académie Française* aufgeführt.<sup>38</sup> Wohl als Amalgam aus ‚rocaille‘, ‚coquille‘ und/oder ‚baroque‘, entsteht der Begriff zunächst als klassizistische Kritik am Altmodischen.<sup>39</sup> Diese Konnotation des allgemein Unzeitgemäßen und Altmodischen behält ‚Rokoko‘ laut Hyde noch bis Ende des 19. Jahrhunderts<sup>40</sup> und bleibt zeitgleich eine unscharfe Bezeichnung für die grobe Zeitspanne von der *Régence* bis zur Herrschaft Louis’ XVI.<sup>41</sup> Lediglich in Deutschland<sup>42</sup> bildet sich ‚Rokoko‘ schon während des 19. Jahrhunderts als konkreter Stilbegriff heraus und meint damit laut Scott „forms produced by artistic practices in France roughly during the reign of Louis XV (1723–1774)“.<sup>43</sup> Es gilt daher hier und im Folgenden zwischen einer kunsthistorischen Stilbezeichnung und

---

35 Vgl. Kluge, Dorit: Kritik als Spiegel der Kunst. Die Kunstreflexionen des La Font de Saint-Yenne im Kontext der Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert. Phil. Diss. Koblenz-Landau 2007, Weimar 2009, S. 167.

36 Vgl. Hyde, Melissa Lee: Rococo Redux. From the *Style Moderne* of the Eighteenth Century to Art Nouveau. In: Ausst.-Kat.: Rococo. The Continuing Curve, 1730–2008. New York, Smithsonian’s Cooper-Hewitt, National Design Museum, 2008, S. 13–21, hier S. 13; Ireland, Ken: Cythera Regained? The Rococo Revival in European Literature and the Arts, 1830–1910. Madison, NJ 2006, S. 97.

37 Vgl. Greenhalgh, 2000, S. 41.

38 Vgl. Ireland, 2006, S. 97.

39 Vgl. Bauer, Hermann; Sedlmayr, Hans: Rokoko. Struktur und Wesen einer europäischen Epoche. Köln 1992, S. 8f; Ireland, 2006, S. 97.

40 Vgl. Hyde, 2008, S. 14.

41 Hyde, Melissa: Making-Up the Rococo. François Boucher and His Critics. Los Angeles 2006, S. 10 f.

42 Vgl. Riehl, Wilhelm Heinrich: Der Kampf des Rococo mit dem Zopf. In: Culturstudien aus drei Jahrhunderten. Stuttgart 1859, S. 127–143.

43 Scott, Katie: Foreword. Rococo Echo: Style and Temporality. In: Hyde, Melissa Lee; Scott, Katie (Hg.): Rococo Echo. Art, History and Historiography from Cochin to Coppola. Oxford 2014, S. 1–30, hier S. 3.

einem eher schematischen Kulturbegriff zu unterscheiden. Da Letzteres für das 19. Jahrhundert bis auf wenige Ausnahmen in der frühen deutschsprachigen Kunstgeschichte eine weit größere Verbreitung findet, werde ich mich ebenfalls einer solchen Begriffsverwendung anschließen. Damit stimme ich außerdem mit der aktuellen Forschungsliteratur zur Rokoko-Rezeption überein:

Es handelt sich dabei um ein noch recht junges Forschungsfeld. Obwohl Werner Busch in seinem Buch „Die notwendige Arabeske“ (1985), in dem er den „Wandel der Ikonographie zur Allegorie“<sup>44</sup> im späten 18. und 19. Jahrhundert nachvollzieht, bereits Beispiele der kritischen Rokoko-Rezeption in der deutschen Romantik anbringt, dürfte Ken Ireland mit seiner umfassenden Studie „Cythera Regained:“ (2006) doch einer der ersten sein, der sich ausführlich, aber noch überblicksartig mit dem Thema auseinandersetzt.<sup>45</sup> Er bringt darin auch erstmals Beardsleys Œuvre konkret mit dem Phänomen in Zusammenhang.<sup>46</sup> Ihm folgt 2008 der Ausstellungskatalog „Rococo. The Continuing Curve“ des Smithsonian Design Museums, der vor allem die kunstgewerbliche Rezeption der Rocaille bis in die Gegenwart zum Anlass nimmt.<sup>47</sup> Schließlich handelt es sich bei zwei 2014 erschienenen Sammelbänden zur Rokoko-Rezeption des 19. und 20. Jahrhunderts um den aktuellen Forschungsstand zum Thema. Vogtherr, Preti und Faroult legen mit dem Band „Delicious Decadence“ die bedeutendste Publikation zur romantischen bis dekadenten Auseinandersetzung mit dem französischen 18. Jahrhundert vor.<sup>48</sup> Doch befassen sie sich lediglich mit malerischen Erzeugnissen und behandeln für diese Arbeit verhältnismäßig wenige Anknüpfungspunkte der Rokoko-Rezeption für die Analyse von Beardsleys Bildern. Eine Veröffentlichung, auf die ich mich indes vermehrt beziehen werde, ist der Band „Rococo Echo“ von Melissa Lee Hyde und Katie Scott, in dem die Autorinnen und Autoren die Entwicklung der Rokoko-Rezeption von den Goncourts über Montesquiou bis hin zu Andy Warhol, Sofia Coppola und Nicki Minaj nachvollziehen.<sup>49</sup>

In dieser Literatur bedient man sich hauptsächlich des Begriffs ‚Rokoko‘ mit einem jeweiligen Zusatz. Ken Ireland beispielsweise verwendet den Passus „rococo revival“, dessen ersten Bestandteil er folgendermaßen herleitet:

---

44 Busch, Werner: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985, S. 13.

45 Vgl. Ireland, 2006.

46 Vgl. ebd.: Ireland beschränkt sich auf knappe Analysen von drei Werkbeispielen Beardsleys: *The Pierrot of the Minute* (S. 34f.), *The Story of Venus and Tannhäuser* (S. 57) und *The Rape of the Lock* (S. 165–176).

47 Vgl. Ausst.-Kat.: Rococo. The Continuing Curve, 1730–2008. New York, Smithsonian's Cooper-Hewitt, National Design Museum, 2008.

48 Vgl. Vogtherr, Christoph; Preti, Monica; Faroult, Guillaume (Hg.): Delicious Decadence. The Rediscovery of French Eighteenth-Century Painting in the Nineteenth Century. Surrey 2014.

49 Vgl. Hyde, Melissa Lee; Scott, Katie (Hg.): Rococo Echo. Art, History and Historiography from Cochin to Coppola. Oxford 2014.

„It implies the adoption by new generations in the nineteenth century of the original eighteenth-century style, but does not rule out phases of development within the individual arts nor national expressions.“<sup>50</sup>

Den Zusatz „revival“ entlehnt Ireland den unterschiedlichen anderen historischen Rezeptionen, die während des 19. Jahrhunderts alternierend und parallel auftreten und setzt so das „rococo revival“ auf eine Stufe mit dem „gothic revival“, wobei er für Ersteres einen Schwerpunkt in der literarischen Rezeption feststellt.<sup>51</sup>

Katie Scott stellt im Vorwort zum Sammelband „Rococo Echo“ den gleichnamigen Begriff vor und räumt sogleich ein, dass sie sich der Ungenauigkeit der Bezeichnung ‚Rokoko‘ sehr wohl bewusst ist. Sie erklärt deren Verwendung daher unter folgenden Voraussetzungen: „... in the sense of a collection of recognised formal conventions and to denote a more or less stable identifying discourse“.<sup>52</sup> Von „Echo“ wird in überzeugender Weise gesprochen, da der Terminus eine Unschärfe in der Rezeption bereits andeutet und außerdem eher einen Widerhall des 18. im historisch nahegelegenen 19. Jahrhundert herausstellt als eine bloße Wiederbelebung einer lange vergangenen Epoche, wie der des Mittelalters. Zusätzliche Legitimierung bekommt der Begriff durch die Herleitung aus Jules Michelets (1798–1874) Geschichtsverständnis:

„Jules Michelet construed the past as a ‚voice‘ whose message the historian was beholden to echo and preserve.“<sup>53</sup>

In diesen und anderen Publikationen bekommt der Stilbegriff ‚Rokoko‘ als Rezeptionsphänomen somit eine weitreichendere Bedeutung zugeschrieben, die eine größere Zeitspanne und ein als allgemein verstandenes Lebensgefühl des Jahrhunderts mit einschließt. Katie Scott fasst dies wie folgt zusammen:

---

50 Ireland, 2006, S. 17.

51 Vgl. ebd., S. 29.

52 Scott, 2014, S. 3.

53 Ebd., S. 5. Vgl. Michelet: *Histoire de France*, Bd. IV. Paris 1869–1876, S. 1. Karl Heinz Metz beschreibt dieses Geschichtsverständnis Michelets mit dem ebenfalls von ihm gebrauchten Begriff der „résurrection“: „Wenn Michelet daher die Historiographie eine ‚résurrection intégrale du passé‘ nennt, so denkt er vor allem an die ‚schweigenden Schatten‘ der Geschichte, an das Volk, das keine Stimme besitzt. [...] Der Historiker, ausgestattet mit der Gabe der stellvertretenden Erinnerung, ein wahrer *magister memoriae*, wird zum Retter – wie zum Richter der Schatten.“ Metz, Karl Heinz: Die Resurrektion der Geschichte. Ein Beitrag zum historischen Denken Jules Michelets und zur Entstehung des Nationalismus im 19. Jahrhundert. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 65, 1983, S. 451–478, hier S. 453. Beth Wright nennt Michelets Verständnis von Geschichte als einer Stimme aus der Vergangenheit einen antiliterären Passus des liberalen Historikers: „Michelet, and other liberal and Saint-Simonian historians who wished to ‚hear‘ the past, describing history as a cultural dynamic which could be recognized empathetically by the populace instead of objectively by an erudite elite.“ Wright, Beth S.: ‚That Other Historian, the Illustrator‘: Voices and Vignettes in Mid-Nineteenth Century France. In: *Oxford Art Journal* 23, 2000, S. 115–136, hier S. 117.

„... notions of rococo style were based less on specific form and syntax and more on historical and social causes: the aristocratic wit and absolute pleasure it was said to embody.“<sup>54</sup>

Der Stilbegriff evoziert also gleichsam ein ganzes kulturelles Assoziationsgeflecht, weshalb insbesondere in den Bildkünsten weniger der Rokokostil als vielmehr die damit verbundene Lebensart rezipiert wird. Einzelne Motive stehen dabei Pate für die Ganzheit der imaginierten Epoche. Diese Auffassung soll nun auch die anschließenden Analysen der Werke Beardsleys prägen, der, wie sich zeigen wird, ebenfalls stärker auf Geisteshaltungen, Moden und Motive des 18. Jahrhunderts rekurriert als Stilvorlagen zu kopieren. Da jedoch die oben genannten Publikationen mit ihren jeweiligen Formulierungen von *Rokoko*-Rezeption einen Fokus auf die Auseinandersetzung mit französisch-höfischer Kultur dieser Epoche legen, wird in meiner Arbeit ebenso von einem ‚18. Jahrhundert‘ die Rede sein, welches auch andere Nationalitäten in diesen speziellen Historismus integrieren kann. So ist dabei die Relevanz des englischen 18. Jahrhunderts und seiner Diskurse für Beardsleys Schaffen keinesfalls zu unterschätzen. Denn während das französische Rokoko die Oberfläche seiner Werke ab 1896 dominiert, sind die theoretischen Grundlagen für die Art und Weise, wie Beardsley mit seinen bildlichen Vorlagen umgeht, im England von Pope und Hogarth zu suchen.

Um diese Gegenüberstellung herausarbeiten zu können, wird in den Kapiteln 3 und 4 zunächst eine grundlegende Verortung des Künstlers in seiner Zeit unternommen. Fürs Erste soll daher Beardsleys zwar zeitlich kurze, doch überaus produktive und vielfältige Schaffensphase skizziert werden, wobei ich im Fokus meiner Arbeit stets das bereits früh ausgeprägte Interesse des jungen Zeichners für die Kultur des englischen und französischen 18. Jahrhunderts pointiere. Die Selbstinszenierung Beardsleys spielt in diesem Verlauf immer wieder eine bedeutende Rolle, weshalb ich mich dieser *Persona* auch mittels der Interpretation eines seiner wohl wichtigsten Krypto-Selbstportraits als „Abbé“ (1896) für sein eigenes Romanfragment *Under the Hill* nähern will. Bereits hierin werden die Anleihen Beardsleys an einem weitgefassten Begriff von *Ancien Régime*, Rokoko und Barock deutlich sowie deren inhärente Möglichkeiten, einen selbstkritischen Kommentar im Selbstbildnis zu hinterlassen. Es handelt sich bei diesem ersten Analysebeispiel demnach nicht um ein Frühwerk des Künstlers. Auch in den anschließenden Kapiteln werde ich den ersten chronologischen Überblick nutzen, um Bildbeispiele aus unterschiedlichen Werkphasen heranziehen zu können, wenn sie für den Untersuchungsschwerpunkt relevant werden. Die gewählten Beispiele orientieren sich also an Themenschwerpunkten und nicht an einer chronologischen Abfolge.

Ein Jahr, das sich im Zuge meines monografischen Fokus als besonders relevant herausstellen konnte, ist das Jahr 1896, in dem Beardsley gleich mehrere Aufträge ausführt, die ihn in die kulturelle Sphäre des 18. Jahrhunderts lenken. Dazu gehört auch das Magazin

---

54 Scott, 2014, S. 10.

*The Savoy*, welches er zusammen mit dem Autor und Kritiker Arthur Symons (1865–1945) sowie seinem Verleger Leonard Smithers (1861–1907) im selben Jahr herausgibt. In Kapitel 4 widme ich mich dieser Publikation im Besonderen, da sie eine der bedeutendsten Quellen für die Rokoko-Rezeption der englischen 1890er darstellt. Zwar gestalten Beardsleys Illustrationen jenes Jahres die historisierende Erscheinung des Magazins maßgeblich mit, doch beteiligen sich auch andere Künstler und Autoren an diesem Interesse und positionieren sich mit libertinen Topoi des 18. Jahrhunderts vor dem viktorianischen Publikum. Daher wird an dieser Stelle auch ein im *Savoy* erschienenes Bild Beardsleys genauer analysiert, welches einen regelrechten libertinen Klischeetypus darstellt: den Comte Valmont aus Chorderlos de Laclos' *Liaisons dangereuses*.

Bevor ich im Hauptteil meiner Arbeit einen ikonografischen Schwerpunkt auf Motive und Figuren lege, die Beardsley dem 18. Jahrhundert entlehnt, werde ich die Auffassung des Zeichners von seiner Aufgabe als Illustrator näher beleuchten. Das beste Beispiel hierfür ist die 1896er-Ausgabe von Alexander Popes *The Rape of the Lock* (1712/14), zu der Beardsley insgesamt neun Zeichnungen und eine Umschlaggestaltung beiträgt. Für den gewählten Themenschwerpunkt ist nicht nur ausschlaggebend, dass Beardsley hier ein Werk des frühen 18. Jahrhunderts illustriert, sondern auch, dass sich der Vergleich zu anderen historischen Ausgaben desselben Gedichtes anbietet. Ich habe mich dabei für die gewinnbringende Gegenüberstellung des Frontispizes und Titelblatts der ersten buchkünstlerisch gestalteten Ausgabe des *Lockenraub* von 1714 mit Beardsleys Variante von 1896 entschieden. Dies ermöglicht es mir, exemplarisch den produktiven und selbstreflexiven Austausch zu verdeutlichen, den Beardsley mit der langen Tradition der bebilderten literarischen Grundlage im Falle von Popes parodistischer Lyrik anstrebt. Zugleich möchte ich auf die enge Verbindung aufmerksam machen, die Beardsley mit Popes Ästhetik eingeht. Nicht nur, dass er dessen sprachliche Raffinessen in Zeichnungen umzusetzen vermag, er macht sich Popes Art zu eigen, Vorbilder zu parodieren oder zu travestieren. Dabei kann der Künstler auf genuin englische Diskurse des 18. Jahrhunderts, wie *wit* oder *politeness* zurückgreifen, welche ich in Kapitel 2.2 näher erläutern werde.

Im sechsten Abschnitt und damit Hauptteil meines Textes werde ich dann auf drei Motive zu sprechen kommen, die im Œuvre Beardsleys einen je bedeutenden Platz einnehmen und vor allem für die Selbstinszenierung des Künstlers relevant sind. Abermals habe ich mit diesen Sujets Motive fokussiert, die für Beardsleys Auseinandersetzung mit der Kultur des 18. Jahrhunderts sinnfällig sind und zudem wichtige Aspekte der englischen Dekadenz und deren selbstkritischer Haltung aufzeigen können. Pierrot, Friseur und Androgyn zeigen sich in dieser Reihenfolge als Identifikationsfiguren des Künstlers und dienen ihm gleichzeitig für ein komplexes Geflecht aus Anspielungen, die das eigene Werk und die vermeintliche Zugehörigkeit zu einer künstlerisch intellektuellen Strömung kommentieren. Beardsley nutzt diese Figuren und die sie umgebenden Motive, um sich selbst eine *Persona* zu kreieren, die ihn dezidiert von einer bürgerlichen Ästhetik absetzt. Es handelt sich bei allen dreien um Typen der Maskerade im weitesten Sinne, die ihr Selbst durch die Möglichkeiten der Verkleidung und der Pose vor der Öffentlichkeit definieren und sich somit vom schwarzen Einheitsanzug des Viktorianers mittels Artifizialität distanzieren.

Vor allem die enge Verbindung von Rokoko und Ästhetizismus wird in diesen Analysen immer wieder angesprochen. Diese präsentiert sich vordergründig als eine Wahlverwandtschaft zwischen zwei geistesgeschichtlichen Strömungen, denen die Schönheit und die Oberfläche anscheinend weit mehr gilt als der Inhalt oder die Moral. In zweiter Instanz zeigt sich jedoch, dass diese Analogie von den *decadents* der 1890er Jahre bewusst gewählt ist, um den nunmehr überholten Ästhetizismus der vorherigen Künstlergeneration der 1870er parodistisch in Frage zu stellen.

Die beiden folgenden Kapitel setzen schließlich einen kulturhistorischen Fokus, wenn ich mich darin zum einen mit Beardsleys Rezeption von Erotika und Pornografie des 18. Jahrhunderts auseinandersetze und zum anderen den Zusammenhang von Chinoiserie und Japonismus anhand eines konkreten Beispiels aus den berühmten Illustrationen zu Aristophanes' Komödie *Lysistrata* darstellen werde. Wie auch in den zuvor behandelten Themenschwerpunkten nutze ich dabei die eingehende Bildanalyse, welche um eine Diskursanalyse des jeweiligen kulturhistorischen Hintergrundes erweitert wird, um Aussagen über mögliche Kontinuitäten zwischen dem 18. und dem 19. Jahrhundert treffen zu können. So erweist sich etwa die große Verbreitung von Erotika unterschiedlichster Qualitäten während des 18. Jahrhunderts als Ausgangspunkt für eine andauernde Verquickung von allem Französischen mit allem Erotischen, sodass das eine zur Chiffre des anderen wird. Dies weiß Beardsley noch in seinen Werken zu nutzen. Auch die Exotismen des 18. und 19. Jahrhunderts zeigen sich in einer ungeahnt engen Verwandtschaft, wenn der Japonismus, für den Beardsleys Schaffen gewissermaßen Pate steht, auf Topoi der Chinoiserie rekurriert und beispielsweise die schöne Frau zum wichtigsten Agens seiner Kultur macht.

Nach diesen verschiedenartigen Schwerpunkten, die allesamt das große Thema von Beardsleys Rokoko-Rezeption vereinen und zeigen, inwiefern dies auf einen Großteil seines Schaffens übertragbar ist, werden die Gründe für diese Mannigfaltigkeit in die Einheit eines Begriffes gebracht. Hierfür sei der seit den 1920er Jahren im anglophonen Bereich gebräuchliche Begriff des *Camp* angeführt, der es meiner Meinung nach vermag, die unterschiedlichen Aspekte der Rokoko-Rezeption Beardsleys und die Verbindung von Rokoko und Dekadenz zu vereinen. Obwohl diese nur selten konkret definierte Kategorie erst nach Beardsleys Tod aufkommt, werde ich insbesondere anhand der *Notes on ‚Camp‘* von Susan Sontag (1964)<sup>55</sup> die Parameter dieser Ästhetik, die sich aus Übertreibung und Parodie speist, auf das von mir untersuchte Phänomen beziehen. *Camp*, das Sontag auch als „the delicate relation between parody and self-parody“<sup>56</sup> beschreibt, ermöglicht nicht nur in diesem Bereich eine Vereinbarkeit von Rokoko und der Kunst Beardsleys. Auch dem modernen Topos der Selbstreflexion ist mit diesem Parodie-Begriff beizukommen.

Christoph Zuschlag spricht in einem Aufsatz von 2002 von einer vermeintlichen Erweiterung des tradierten Zitierens und Paraphrasierens von kunstgeschichtlichen Vorbildern

55 Vgl. Sontag, Susan: *Notes on ‚Camp‘*. In: Cleto, Fabio (Hg.): *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Edingburgh 1999, S. 53–65.

56 Ebd., S. 58.

in der Moderne bzw. Postmoderne, wofür er den Begriff „Metakunst“ anwendet.<sup>57</sup> Hier wird eine kunsthistorische Entwicklungsgeschichte aufgerufen, der ich in dieser Arbeit entgegen treten will. In meinen Analysen zeichnen sich sowohl die Bildkünste des 18. Jahrhunderts (parallel zur zeitgenössischen Literatur) als auch Beardsleys Zeichnungen stets durch einen den eigenen Kunstwerkstatus und zugleich die Zugehörigkeit zu einer aktuellen Kunstströmung hinterfragenden Modus aus. Dies tun beide mit den Mitteln, die der Parodie eigen sind: der verzerrende Rückbezug auf kanonische und genuin nichtkanonische Vorbilder sowie die Übertreibung. Damit sehe ich keinen qualitativen Unterschied in Fragen der Selbstreflexion und Metaebene, wie Zuschlag sie in seinem Essay andeutet. Insbesondere die Parodie begreife ich als ein ästhetisches Instrumentarium, welches stets zwischen entwicklungsgeschichtlichen Wahrnehmungen von Kunst zu verorten ist und diese folglich hinterfragt. Somit wird sich Beardsleys Rezeptionsweise als ein Bindeglied zwischen tradierten Techniken des Zitats und der Paraphrase und der plakativen Aneignung kunsthistorischer Vorbilder der (Post-)Moderne herausstellen. Der hauptsächliche ‚Bruch‘ zwischen diesen beiden lässt sich allerdings – und dies hat Zuschlag bereits treffend formuliert – auf der medialen Ebene suchen. Beardsley befindet sich an der Schwelle zu einem „Jahrhundert der Massenmedien“,<sup>58</sup> in dem Kunst zwar nicht mehr nur einer elitären Gruppe zugänglich ist, aber gleichzeitig durch Presse und Werbung nutzbar gemacht und gelenkt wird. Daher wird sich zeigen lassen, wie Beardsleys künstlerische Aneignungen stets zwischen plakativer Wirkung und hintergründigem Verweis oszillieren.

Am Schluss meiner Dissertation zeigt ein Ausblick, inwiefern im 20. Jahrhundert selbst der andere modernistische Mythos von der Normverletzung<sup>59</sup> immer wieder durch die Bezugnahme auf das 18. Jahrhundert unterwandert wird. So ist es für die Qualität von Beardsleys Kunst weder von Nöten, sie in den Hochkunstkannon der Alten Meister einzubetten, noch sie in die Genealogie der Moderne zu integrieren. Vielmehr steht Beardsley in einer ästhetischen Tradition des 18. Jahrhunderts, in der die unterschiedlichen ‚Formhöhen‘ der Künste und Gattungen erstmals hinterfragt und aufgelöst werden<sup>60</sup> und somit die Grundlagen für ein Kunstverständnis geprägt wird, das bis heute erprobt werden will und in Beardsleys Werken einen besonders bemerkenswerten Ausdruck von produktiven Widersprüchen und Syntheseleistungen erfährt. Was diese Arbeit leistet, ist es, eine Analyse und Interpretation außerhalb kunsthistorischer Hierarchien auf das Werk eines außergewöhnlichen Zeichners anzuwenden und damit ein selbstreflexives Kunstwollen sichtbar zu machen, welches Rezipienten zugleich fordert und amüsiert.

---

57 Vgl. Zuschlag, Christoph: Vom Kunstzitat zur Metakunst. Kunst über Kunst im 20. Jahrhundert. In: Ausst.-Kat.: Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. München, Haus der Kunst, 2002, S. 170–189.

58 Ebd., S. 189.

59 Vgl. Hofmann, Werner: Das gespaltene Pathos der Moderne. In: Herding, Klaus (Hg.): Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten. Berlin 2004, S. 378–399, hier S. 378 f. und S. 392.

60 Vgl. ebd., S. 379, 382 und 384.