

# *Experimentelle Poetik*

## *Poetik als Experiment*

Inauguraldissertation  
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie  
im Fachbereich 10  
der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität  
zu Frankfurt am Main

vorgelegt von Britta L. Hofmann  
aus Rodgau

Einreichungsjahr 2002

Erscheinungsjahr 2003

1. Gutachter: Professor Dr Friedrich Wolfzettel

2. Gutachter: Professor Dr Peter Ihring

Tag der Promotion: 12. Dezember 2002

# *Experimentelle Poetik*

## *Poetik als Experiment*

*in franzoesischer Prosa*

*vom Spaetsymbolismus bis in die 20er Jahre*

*J.-K. Huysmans – André Gide – Remy de Gourmont –  
Marcel Schwob – Raymond Roussel – Paul Valéry*

---

Britta L. Hofmann

“Quoi de plus facile que d’écrire un roman comme les autres!

J’y répugne, tout simplement,  
et ne me décide pas plus que Valéry à écrire:  
«La marquise sortit à cinq heures»,  
ou, ce qui est d’un tout autre ordre,  
mais me paraît plus compromettant encore:  
«X. se demanda longtemps si...»<sup>1</sup>

André Gide, *Journal*.

---

<sup>1</sup> André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951), 1068, Eintrag vom 1. August 1931.

## *Inhaltsverzeichnis*

<i>Einleitung</i> .....	8
Le Miroir de papier – Un Miroir individuel.....	8
<i>I. A Rebours</i> .....	12
J.-K. Huysmans: <i>A Rebours</i> (1884).....	14
“ <i>La Nature a fait son temps</i> ”.....	16
“ <i>Faire à tout prix du neuf</i> ”.....	18
“ <i>de confus désirs de migration</i> ”.....	21
<i>Voyages imaginaries</i> .....	32
<i>A Rebours – Ein ‘naturalisme à rebours’?</i> .....	35
J.-K. Huysmans: <i>En Rade</i> (1887).....	40
<i>Traumwelten vs. Positivismus</i> .....	51
J.-K. Huysmans: <i>Là-Bas</i> (1891).....	53
<i>Naturalisme matérialiste vs. Naturalisme spiritualiste et mystique</i> .....	57
<i>Huysmans vs. Durtal</i> .....	70
<i>II. Vies Cérébrales</i> .....	73
Remy de Gourmont: <i>Sixtine, Roman de la vie cérébrale</i> (1890).....	75
“ <i>le monde, c’est moi</i> ”.....	81
“ <i>un peu de bruit intérieur</i> ”.....	90
<i>Ein Roman fuer Romanciers?</i> .....	94

André Gide: <i>Les Cahiers d'André Walter</i> (1891).....	97
<i>Le Cahier Blanc</i> .....	99
<i>Le Cahier Noir</i> .....	103
“ <i>ce procédé du blazon</i> ”.....	108
Paul Valéry: <i>Une Soirée avec Monsieur Teste</i> (1896).....	115
“ <i>Je suis étant, et me voyant; me voyant me voir, et ainsi de suite</i> ”.....	117
<b>III. Les Livres des Masques</b> .....	<b>123</b>
Marcel Schwob: <i>Cœur double</i> (1891).....	125
<i>Cœur Double</i> .....	130
<i>Le Train 081</i> .....	139
<i>Les Sans-Gueule</i> .....	141
<i>L'homme double</i> .....	142
<i>L'homme voilé</i> .....	144
Marcel Schwob: <i>Le Roi au Masque d'Or</i> (1892).....	147
<i>Le Roi au Masque d'Or</i> .....	150
Remy de Gourmont: <i>Proses Moroses – Prose pour un Poète</i> (1894).....	154
<i>Sprache als Maske</i> .....	156
Raymond Roussel: <i>La Doublure</i> (1897).....	159
<b>IV. Voyages du Rien &amp; Prophètes inutiles</b> .....	<b>165</b>
André Gide: <i>Le Voyage d'Urien</i> (1893).....	167
<i>Le Voyage du Rien</i> .....	168
André Gide: <i>Paludes – Le Traité de la contingence</i> (1895).....	179

<i>L'inutile prophète</i> .....	181
<i>“j'écris un roman moderne”</i> .....	189
<b>V. Aventures Possibles &amp; Vies imaginaries</b> .....	193
Marcel Schwob: <i>Le Livre de Monelle</i> (1895).....	195
<i>Monelle vs. Schriftstellerfigur</i>	
- <i>Destruktion als konstitutives Element</i> .....	198
<i>Le réalisme irréel</i> .....	205
Marcel Schwob: <i>Vies imaginaries</i> (1896).....	210
<i>Vies imaginaries</i> .....	216
Remy de Gourmont: <i>Les Chevaux de Diomède</i> (1897).....	218
<i>Aventures possibles vs. Mimesis</i> .....	230
<b>VI. Dissociations d'Idées &amp; Actes Gratuits</b> .....	233
Remy de Gourmont: <i>La Culture des Idées</i> (1900),	
<i>Le Problème du Style</i> (1902).....	235
<i>“L'art est le jeu suprême de l'humanité”</i> .....	239
André Gide: <i>Les Caves du Vatican</i> (1914).....	243
<i>L'Illusion réaliste vs. L'Acte gratuit</i> .....	245
<i>L'Impasse Claude Bernard</i> .....	255
<i>L'Acte gratuit –</i>	
<i>Die Suche nach Freiheit, Authentizitaet und Disponibilitaet</i> .....	265
<b>VII. Procédés des Faux-Monnayeurs</b> .....	277

Raymond Roussel: <i>Locus Solus</i> (1914).....	279
<i>Der ‘procédé’ Raymond Roussels</i> .....	281
<i>Locus Solus</i> .....	288
André Gide: <i>Les Faux-Monnayeurs</i> (1926).....	299
<i>Edouard – Le Faux-Monnayeur</i> .....	306
<i>Paris – “Que cette question de sincérité est inquiétante”</i> .....	306
<i>Saas-Fée – “la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons”</i> .....	309
<i>Paris – “je n’aime pas les faits-divers”</i> .....	313
<i>Erzaehlebenen</i> .....	314
<i>Le Journal des Faux-Monnayeurs – Edouard vs. Gide</i> .....	319
<i>Faux-Monnayeurs</i> .....	326
<i>Fiktion als Falschgeld</i> .....	329
<i>Quelque chose comme l’art de la fugue</i> .....	332
<i>Schlussbetrachtung</i> .....	339
<i>Ein Spiegelspiel der Moeglichkeiten</i> .....	339
<i>Bibliographie</i> .....	348
<i>Lebenslauf</i> .....	353



## *Einleitung*

### *Le Miroir de papier – Un Miroir individuel*

“La seule excuse qu’un homme ait d’écrire, c’est de s’écrire lui-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire dans son miroir individuel; sa seule excuse est d’être original; il doit dire des choses non encore dites et les dire en une forme non encore formulée. Il doit créer sa propre esthétique – et nous devons admettre autant d’esthétiques qu’il y a d’esprits originaux et les juger d’après ce qu’elles sont et non d’après ce qu’elles ne sont pas.”<sup>2</sup>

Remy de Gourmont, *Premier Livre des Masques*.

André Gide, der bereits 1891 zu Beginn seiner literarischen Laufbahn in einem Brief an seinen Freund Paul Valéry schreibt: “Donc Mallarmé pour la poésie, Maeterlinck pour le drame – et quoique auprès d’eux deux, je me sente bien un peu gringalet, j’ajoute Moi pour le roman”<sup>3</sup>, formuliert drei Jahre später in seinem *Journal de la Brévine* ueber die Zukunft dieser Gattung: “Le roman doit prouver à présent qu’il peut être autre chose qu’un miroir promené le long du chemin – qu’il peut être supérieur et a priori – [...] c’est-à-dire composé, c’est-à-dire œuvre d’art.”<sup>4</sup>

*Autre chose qu’un miroir promené le long du chemin* – damit spielt Gide auf das von Stendhal uebernommene Zitat des Abbé de Saint-Réal an, “Un roman: c’est un miroir qu’on promène le long d’un chemin”, welches als Epigraph fuer das XIII. Kapitel von *Le Rouge et le Noir* erscheint.

Bei genauerer Betrachtung wirken sicherlich viele der zunaechst scheinbar eindeutigen literarischen Gattungsbezeichnungen fragwuerdig. Die in dieser Arbeit behandelten Werke setzen sich zu einem Grossteil ganz bewusst und oft provokant mit der Problematik der Gattungsbezeichnungen von Prosawerken, insbesondere mit der Form des Romans, auseinander und deren Rechtfertigungsdilemma beim

<sup>2</sup> Remy de Gourmont, *Premier Livre des Masques* (Paris 1987), 13.

<sup>3</sup> *Correspondance d’André Gide et de Paul Valéry 1890 – 1942* (Paris 1955), 46 f.

<sup>4</sup> Zitiert nach: Jean Delay, *La Jeunesse d’André Gide*, Bd. 2 (Paris 1957), 666.

Anspruch darauf, ein der Lyrik mit ihren hohen Anforderungen an Form und Sprache gleichwertiges Kunstwerk sein zu koennen.

André Gide bezeichnet nur eines seiner vielen Prosawerke, *Les Faux-Monnayeurs*, als Roman, anderen gibt er die Bezeichnung *récit* oder *sotie*; Raymond Roussel weist in einer Notiz zu *La Doublure*, einem Werk, das zur Gaenze aus Alexandrinern besteht, den Leser darauf hin, dass es sich bei diesen fast 200 Seiten in reinsten Versen um einen Roman handelt! Viele Erzaehlungen Remy de Gourmonts und Teile seiner Prosatexte erscheinen dagegen wie *poèmes en prose* – und so verwundert es nicht, dass er seinen einzigen Gedichtband, *Divertissements* (1912) als *poèmes en vers* bezeichnet.

Der hier zusammengestellte Textkorpus erscheint auf den ersten Blick aeusserst divers, handelt es sich doch um eine bunte Mischung aus Romanen, Erzaehlungen, Prosawerken der unterschiedlichsten Art, sowie kritischen und philosophischen Werken. Es kann und soll hier nicht versucht werden, eine Studie des jeweiligen Gesamtwerkes der Autoren zu liefern. Vielmehr geht es darum, die hier versammelten Schriftsteller in einen neuen Zusammenhang zu stellen, der, meiner Meinung nach, bislang uebersehen wurde.

Waehrend in Einzelstudien das Werk von Gide, Valéry, Schwob, Roussel und Huysmans analysiert wurde und viele Aspekte ihres Schaffens mehr oder minder isoliert und als Einzelfaelle der Literaturgeschichte dargestellt wurden, fehlt eine Studie, die aufzeigt, wie aehnlich diese Autoren vorgingen bei der Suche nach einer Loesung fuer ein Problem, welches von allen als gleichermassen grundlegend angesehen wurde: Wie kann die Prosa zu einem Kunstwerk verarbeitet werden, welches der Lyrik gleichwertig ist? Und wie kann der Roman aus der als eindeutigen Sackgasse empfundenen Richtung, die der Naturalismus eingeschlagen hatte, herausgefuehrt werden?

Vorherrschend in der Literaturszene des ausgehenden 19. Jahrhunderts sind im Bereich der Prosa der Naturalismus, im Bereich der Lyrik der Symbolismus, die jeweils diametral entgegengesetzte Tendenzen verfolgen und deren Autoren sich so scharf wie moeglich voneinander abzugrenzen suchten. Waehrend die Schriftsteller der naturalistischen Schule die Literatur ‘weniger literarisch’ machen wollten und sich bewusst einer ‘einfachen’ Sprache bedienten, ihre Romanfiguren aus den niederen Schichten waelhnten und alles, worueber sie schrieben mit wissenschaftlichen Methoden zu untermauern versuchten, um somit Objektivitaet fuer diese Schreibweise

beanspruchen, ging der Symbolismus dem anderen Extrem folgend vor. Die Lyrik symbolistischer Autoren steht in schärfstem Kontrast zu der Massenware ‘naturalistischer Roman’, sie erscheint auf den ersten und oft auch noch auf den zweiten Blick hermetisch verschlossen und nur einem kleinen Kreis, einem eingeweihten Publikum zugaenglich.

Im Zentrum der naturalistischen Literaturkonzeption steht die Mimesis – das Nachahmen der realen Welt, Basis fuer das literarische Schaffen der Symbolisten dagegen bildet die Poesis, die Erschaffung eines Werkes, einer eigenstaendigen Welt aus der Kraft der Sprache heraus! Hierin liegt auch Valéry's Poetikverstaendnis begruendet, ueber das er schreibt: “Le nom de *Poétique* nous paraît lui convenir, en entendant ce mot selon son étymologie, c’est-à-dire comme nom de tout ce qui a trait à la création ou à la composition d’ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen, - et point au sens restreint de recueil de règles ou de precepts esthétiques concernant la poésie.”<sup>5</sup>

Sprache mit all ihren Moeglichkeiten als konstitutives Element fuer die Entstehung eines Werkes, die Bedeutungsvielfalt, das Grundproblem, dass sich der Literat zwangslaeufig derselben Sprache bedienen muss, wie sie auch im Alltag gebraucht wird, stellt gleichzeitig eine Herausforderung dar, sich kritisch mit diesem ‘Rohmaterial’ auseinanderzusetzen, an der gegebenen, ueberlieferten Sprache zu arbeiten und sie zu formen.

*Experimentelle Poetik - Poetik als Experiment* – der Titel dieser Dissertation ist zugleich These und Programm. Eine Vielzahl der hier versammelten Texte haben einen Schriftsteller als zentrale Figur. Diese Helden befinden sich jeweils an einem Wendepunkt ihres Lebens, sie verfassen ihr erstes Werk, welches ihre gesamte Existenz veraendern soll, oder sie arbeiten an einem Werk, das sich von ihrem bisherigen Schaffen grundlegend unterscheidet. Dabei werden sie oft wiederum mit Personen konfrontiert, die, entweder selbst Schriftsteller sind, jedoch eine voellig andere Literaturkonzeption vertreten – wie beispielsweise Durtal und Chantelouve in *Là-Bas*, oder Edouard und Passavant in *Les Faux-Monnayeurs*; oder aber mit Figuren, die selbst nicht schreiben, die sich jedoch in ihrer Handlungsweise zur Gaenze von den Literaten unterscheiden und deren Weltbild erschuettern, wie zum Beispiel Lafcadio in den *Caves du Vatican*.

Die hier untersuchten Werke erscheinen als Experimentierfelder fuer Autoren, die innerhalb ihrer eigenen Texte ihre Helden wiederum auf die Suche nach einer ‘anderen’, neuen Literaturkonzeption schicken, diese zum Teil wiederum mit anderen Auffassungen konfrontieren - und somit mit einem Werk gleich zwei oder mehrere Moeglichkeiten durchexerzieren koennen. Poetik als Experiment wird zu einem Spiel mit den unendlichen Moeglichkeiten, einiges wird realisiert, anderes bleibt Fiktion, wird lediglich von dem jeweiligen Romancier im Roman angestrebt, jedoch nie verwirklicht – der Akt des Schreiben tritt in den Vordergrund und wird verstanden als ein “jeu de la pensée”<sup>6</sup>, bei dem jeder Spieler seinen eigenen, individuellen Weg geht und zu eigenen Prinzipien kommt, die dann wiederum, in einem neuen Spiel auf den Pruefstand kommen oder durch andere ersetzt werden.

Der Prosatext ist also nicht mehr der *miroir qu’on promène le long d’un chemin*, der dem Prinzip der Mimesis folgt, sondern ein “miroir de papier”<sup>7</sup> eines Autors, sein “miroir individuel”<sup>8</sup> und durch diese Individualitaet, durch die er sich von anderen unterscheidet, wird das Werk ‘neu’. Es ist gerade dieses Beduerfnis, sich zur Gaenze von dem bisher geschriebenen abzusetzen, Huysmans *A Rebours* mit dem von ihm formulierten Ziel – *faire à tout prix du neuf* – welches den Ausgangspunkt dieser Arbeit bildet und einen Stein ins Rollen bringt, der zum Spielball der hier untersuchten Autoren wird. Der Verlauf dieses Spiels wird in dieser Arbeit dokumentiert.

---

<sup>5</sup> Paul Valéry, *L’Enseignement de la Poétique au Collège de France*, in: Valéry, *Œuvres*, Bd. 1, hg. v. Jean Hytier (Paris 1957), 1441.

<sup>6</sup> Remy de Gourmont, *Préface*, in: Gourmont, *La Culture des Idées* (16. Auflage, Paris 1916), X.

<sup>7</sup> Paul Valéry, *Lettre d’un ami*, in: Valéry, *Œuvres*, Bd. 2, hg. v. Jean Hytier (Paris 1960), 54.

<sup>8</sup> Remy de Gourmont, *Premier Livre des Masques* (Paris 1987), 13.

# I.

## À Rebours

---

**J.-K. Huysmans:**

*À Rebours* (1884)

*En Rade* (1887)

*Là-Bas* (1891)

- “- Comment est-elle, cette ville-là?
- Si vous voulez le savoir, faites comme moi; allez-y.  
Ou bien, lisez un roman naturaliste;  
vous êtes sûrs d’y trouver quinze pages à la file  
qui peuvent s’appliquer à Malenvers.”

Georges Darien, *Le Voleur* (1897), Kapitel 14.

*J.-K. Huysmans*

## **A Rebours**

**(1884)**

“Et Moi! que je déchire, et que je nourris de sa propre substance toujours re-mâ-chée, seul aliment pour qu’il s’accroisse.”

Paul Valéry, *Extraits du Log-Book de Monsieur Teste*.<sup>9</sup>

“Art is our spirited protest, our gallant attempt to teach Nature her proper place. [...] Life in fact is the mirror, and Art the reality.

Oscar Wilde, *Intentions* (1891).<sup>10</sup>

1877 schreibt J.-K. Huysmans *Emile Zola et l’Assommoir* und verteidigt darin Zolas gerade erschienenen Roman mit einem Text, der wie ein Manifest des literarischen Naturalismus wirkt. Zwei Jahre später erscheinen *Les Sœurs Vatard* – von Zola in *Le Roman Expérimental* hoch gelobt und 1880 partizipiert Huysmans mit der Novelle *Sac au dos* an den *Soirées de Médan*. Er scheint zu diesem Zeitpunkt fest in den Kreis der Naturalisten integriert.

Zola schätzt Huysmans frühe Romane aufgrund ihrer absichtlichen Einfachheit. In dem *Avant-Propos* zu *Marthe, Histoire d’une fille* beschreibt Huysmans 1876 sein Vorhaben folgendermassen: “Je fais ce que je vois, ce que je sens et ce que j’ai vécu, en l’écrivant du mieux que je puis, et voilà tout. Cette explication n’est pas une excuse, c’est simplement la constatation du but que je poursuis en art.”<sup>11</sup>

In einer Zeit, in der der Naturalismus die Romanproduktion unangefochten beherrscht, erscheint 1884 völlig unerwartet ein Buch mit dem Titel *A Rebours*, drei Jahre später *En Rade*, 1891 gefolgt von *Là-Bas*. Der Autor dieser drei Werke, nicht

---

<sup>9</sup> Paul Valéry, *Extraits du Log-Book de Monsieur Teste*, in: Valéry, *Œuvres*, hg. v. Jean Hytier, Bd. 2 (Paris 1960), 42.

<sup>10</sup> Oscar Wilde, *Intentions* (1891; London 1904), 4, 31.

<sup>11</sup> J.-K. Huysmans, *Avant-Propos zu Marthe, Histoire d’une fille* in: Huysmans, *Œuvres complètes*, Bd. 2 (Paris 1928), 9.

minder ueberraschend, ist kein anderer als J.-K. Huysmans, bis dahin Schueler und Freund Zolas.

Bereits die Titel unterscheiden sich deutlich von den Romanen Zolas: Nicht konkrete Substantive wie beispielsweise *L'Argent* oder *L'Assommoir*, keine Namen wie *Germinal* oder *Nana*, auch keine Staedte - *Rome* oder *Paris* -, sondern nur vage, vieldeutige Umschreibungen, *A Rebours*, *En Rade* und *Là-Bas*. Diese drei Werke, die Huysmans in einer Zeit schreibt, in der er nach einer neuen, sich vom Naturalismus und seinem Lehrmeister Zola distanzierenden Form des Romans sucht, sein kuenstlerisches Schaffen auf eine neue Basis stellen will, bilden den Ausgangspunkt dieser Arbeit, insbesondere deshalb, weil *A Rebours* fuer viele Autoren ein Schluesselwerk darstellt und die Literatur – nicht nur in Frankreich nachhaltig beeinflusst hat.

Huysmans befindet sich in diesen sieben Jahren, von 1884 bis 1891, “between two conflicting orthodoxies and explores the boundaries and limitations of both”<sup>12</sup>, so schreibt Christopher Lloyd in seiner Studie ueber den Autor und er betont den experimentellen Charakter dieser ‘Zwischenzeit’ im Werk des Schriftstellers, zwischen dem starken Einfluss des Naturalismus in seinem Fruehwerk dem Katholizismus in seinen spaeteren Werken. Diese ‘Zwischenzeit’ erscheint als eine Zeit des Suchens und Ausprobierens: Allen drei Texten gemeinsam ist die systematische Kritik an der zeitgenoessischen Literaturkonzeption; Kunst- und Literaturkritik, die Rezeption, aber auch die Produktion von Kunst werden in ihnen zum Werkinhalt, ebenso wie der Versuch, um jeden Preis dem Bekannten etwas voellig Neues entgegenzusetzen.

---

<sup>12</sup> Christopher Lloyd, *J.-K. Huysmans and the fin-de-siècle-novel* (Edinburgh 1990), 84.



## “La nature a fait son temps”

“NATURE, rien de toi ne m’émeut, ni les  
champs  
Nourriciers, ni l’écho vermeil des pastorales  
Siciliennes, ni les pompes aurorales  
Ni la solennité dolente des couchants.”  
Paul Verlaine, *L’Angoisse*.<sup>13</sup>

“Loin du monde, je vis tout seul comme un  
ermite  
Enfermé dans mon cœur mieux que dans un  
tombeau.  
Je raffine mon goût du bizarre et du beau,  
Dans la sérénité d’un rêve sans limite.”  
Paul Valéry, *Solitude*.<sup>14</sup>

Trotz einer relativ geringen ersten Auflage war Huysmans *A Rebours* eines der am kontrovers diskutiertesten Bücher seines Erscheinungsjahres; zwar wurde es nicht von einem grossen Publikum, jedoch in den einflussreichen Literatenkreisen, von Schriftstellern wie Paul Valéry, Oscar Wilde und Stéphane Mallarmé rezipiert und begreusst.

Mallarmé schrieb in einem Brief an Huysmans: “Le voici, ce livre unique, qui devrait être fait – l’est-il bien, par vous! – cela à nul autre moment littéraire que maintenant! [...] Je ris en pensant à ceux qui croient tout connaître d’à présent; et qui n’ont jamais songé à rien de ce que contient ce manuel extraordinaire, *A Rebours*. Quelle surprise pour les simples romanciers, et comme ils vont ouvrir des yeux!”<sup>15</sup>

*A Rebours* – dieses einzigartige Buch, ein aussergewöhnliches Werk, dass sich auf erstaunliche Art und Weise gegen alles richtet, was zum Zeitpunkt seines Erscheinens in Kunst und Literatur praktiziert wurde, hat sowohl von der zeitgenössischen Literaturkritik als auch später in den Literaturgeschichten viele unterschiedliche Titel bekommen. Mal wird der Roman als Manifest der Dekadenzliteratur bezeichnet, als

---

<sup>13</sup> Paul Verlaine, *L’Angoisse*, in: Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, hg. v. Y.-G. Le Dantec (Paris 1962), 64.

<sup>14</sup> Paul Valéry, *Solitude*, in: Valéry, *Œuvres*, Bd. 1, hg. v. Jean Hytier (Paris 1957), 1588.

<sup>15</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, hg. v. Bertrand Marchal (Paris 1995), 570 f.

“bible de la génération de 1884”<sup>16</sup>, auch als symbolistischer Roman, als Antiroman, als die “étude naturaliste d’un cas de névrose”<sup>17</sup> oder als “roman surnaturaliste”<sup>18</sup>. Bereits im Vorfeld des Erscheinens schreibt Huysmans 1882 an Zola, dass er gerade an einer “sorte de roman-fantaisie bizarre” arbeite, “une folie nerveuse qui sera, je crois, assez neuve, mais qui fera demander mon immédiat internement à Charenton. [...] J’avais positivement besoin de me remettre au vert dans une noire et furieuse fantaisie, toquée mais tout de même réelle.”<sup>19</sup> In seinem Brief vom 23. November 1883 bezeichnet Huysmans selbst *A Rebours* als “mon absurde bouquin” und er fügt hinzu: “Je me suis décidément fourré dans un affreux guêper, avec ce roman à un personnage et sans dialogue. Ça va être littéralement assomant, je m’en rends de mieux en mieux compte.”

Sein Roman wird – gemaess Huysmans’ eigenen Ankuendigungen - zwar ungewoehnlich sein und sich von den vorangegangenen Werken deutlich unterscheiden, scheint aber keineswegs eine generelle Absage an den Naturalismus darzustellen; so erklart Huysmans Jules Destrée selbst noch nach dem Erscheinen von *A Rebours*: “Je suis naturaliste”, ergaenzt jedoch, was dies fuer ihn persoendlich bedeutet: “c’est-à-dire travaillant sur documents et écrivant le moins mal que je puis”. Er uebernimmt also nicht einfach die Forderungen und Thesen Zolas, sondern benutzt den weitraeumigen Begriff ‘Naturalismus’ als Ueberbegriff, den er individuell mit Sinn und Bedeutung erfuehlt. Und Huysmans ist sich vollkommen bewusst, dass er sich von anderen Naturalisten unterscheidet: “je diffère peut-être des autres écrivains compris sous le même épithète, qui ne veut pas dire au fond grand chose, en ce que je n’aime guère le temps que je vis et que j’ai ça et là des échappées vers des ‘aux-delà’”.<sup>20</sup>

Diese Aussage verdeutlicht, dass Huysmans, obwohl er sich als Naturalist betrachtet, in seiner Vorstellung darueber, was dieser Begriff bedeutet, seine eigene Auffassung hat. Er uebernimmt die Bezeichnung *naturaliste* mangels einer besseren Alternative; die Zugehoerigkeit zu einer bestimmten Schule ist fuer ihn nicht entscheidend, auch die Bezeichnung, die man ihm gibt, spielt keine wesentliche Rolle - und so faellt seine Kategorisierung von Schriftstellern ganz einfach folgenermassen aus: “Au fond, il y a

---

<sup>16</sup> Michael Issacharoff, *J.-K. Huysmans devant la critique en France. 1874 – 1960* (Paris 1970), 65.

<sup>17</sup> Michael Issacharoff, *J.-K. Huysmans devant la critique en France. 1874 – 1960* (Paris 1970), 68.

<sup>18</sup> *Anthologie de la Littérature française, XIXe siècle*, hg. v. Anne-Elisabeth Halpern (Paris 1994), 309.

<sup>19</sup> J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Emile Zola*, hg. v. Pierre Lambert (Genève/Lille 1953), 89 f.

des écrivains qui ont du talent et d'autres qui n'en ont pas, qu'ils soient naturalistes, romantiques, décadents, tout ce que vous voudrez, ça m'est égal; il s'agit pour moi d'avoir du talent, et voilà tout."<sup>21</sup>

### ***“Faire à tout prix du neuf”***

“L'éducation profonde consiste à défaire l'éducation première.”  
Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*.<sup>22</sup>

J.-K. Huysmans selbst schreibt in seiner *Préface écrite vingt ans après le roman 1903*, “*A Rebours* tombait ainsi qu'un aérolite dans le champ de foire littéraire.”<sup>23</sup> Und ueber dieses literarische Umfeld in der Entstehungszeit seines Romans gibt er in seinem Vorwort folgendes Zeugnis ab: “On était alors en plein naturalisme; mais cette école, qui devait rendre l'inoubliable service de situer des personnages réels dans des milieux exacts, était condamné à se rabâcher, en piétinant sur place.” Er kritisiert die naturalistische Schule mit der Begründung: “Elle n'admettait guère, en théorie du moins, l'exception; elle se confinait donc dans la peinture de l'existence commune, s'efforçait, sous prétexte de faire vivant, de créer des êtres qui fussent aussi semblables que possible à la bonne moyenne des gens.”<sup>24</sup>

Huysmans erkennt die Neuerungen und Verdienste des Naturalismus zwar an, bemerkt aber gleichzeitig dessen einsetzende Stagnation: “nous [...] étions donc, tous, réduits, en ce temps-là, à louvoyer, à rôder par des voies plus ou moins explorées, tout autour.”<sup>25</sup> Die Inhalte der zu dieser Zeit entstehenden Romane erscheinen ihm zu

---

<sup>20</sup> J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Jules Destrée*, hg. v. Gustave Vanwelkenhuyzen (Genève/Paris 1967), 32. Brief vom 22. November 1884.

<sup>21</sup> J.-K. Huysmans, *J.-K. Huysmans*, in: Huysmans, *En Marge*, hg. v. Lucien Descaves (Boulogne 1991), 64.

<sup>22</sup> Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, in: Valéry, *Œuvres*, hg. v. Jean Hytier, Bd. 1 (Paris 1957), 1165 f.

<sup>23</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours* (1884; Paris 1994), 75.

<sup>24</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 55 f.

<sup>25</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 56.

stereotyp: “Quoi qu’on inventât, le roman se pouvait résumer en ces quelques lignes: savoir pourquoi monsieur Un tel commettait ou ne commettait pas l’adultère avec madame Une telle” – und die einzige Variante dieses Themas schien allein im Milieu zu bestehen, in dem die Geschichte spielte: “si l’on voulait être distingué et se déceler, ainsi qu’un auteur du meilleur ton, l’on plaçait l’œuvre de chair entre une marquise et un comte; si l’on voulait, au contraire, être un écrivain populaire, un prosateur à la coule, on la campait entre un soupirant de barrière et une fille quelconque; le cadre seul différait.” So liess sich die Handlung der zu dieser Zeit vorherrschenden Romanproduktion Huysmans Auffassung nach zusammenfassen mit “Tombera? Tombera pas?” - und fuer die Naturalisten, so bemerkt er kritisch, “cela s’intitule étude psychologique.”<sup>26</sup> Was von den Naturalisten als psychologische Studie angesehen wurde, erscheint Huysmans lediglich als klischeehaftes Wiederholen und Variieren des Altbekannten.

Der Naturalismus drehte sich, zumindest in den Augen Huysmans, zu diesem Zeitpunkt nur noch im Kreis und um die zentrale Figur Zola. “La somme d’observations que chacun avait emmagasinée, en les prenant sur soi-même et sur les autres, commençait à s’épuiser”<sup>27</sup> – und nicht nur er, sondern auch andere aus dem Umfeld Zolas waren sich dessen zunehmend bewusst: “Zola était Zola, c’est-à-dire un artiste un peu massif, mais doué de puissants poumons et de gros poings. Nous autres, moins râblés et préoccupés d’un art plus subtil et plus vrai, nous devons nous demander si le naturalisme n’aboutissait pas à une impasse et si nous n’allions pas bientôt nous heurter contre le mur du fond.”<sup>28</sup>

Huysmans Gefuehl, dass der Naturalismus in einer Sackgasse angelangt war, seine Kritik an Zola und anderen Naturalisten beinhaltet auch, dass diese selbst das, was sie als ihre grosse Staerke ansehen - die genaue Observation - letztendlich nur oberflaechlich und laienhaft verwirklichen konnten, und sein Urteil faellt dementsprechend schonungslos aus: “Il faut bien le confesser, personne ne comprenait moins de l’âme que les naturalistes qui se proposaient de l’observer.” Als Gruende fuer diese Schwaeche gibt er an: “Il voyaient l’existence d’une seule pièce; ils ne l’acceptaient que conditionnée d’éléments vraisemblables, et j’ai depuis appris, par expérience, que l’invraisemblable n’est pas toujours, dans le monde, à l’état

---

<sup>26</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 57 f.

<sup>27</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 58.

<sup>28</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 59.

d'exception, que les aventures de Rocambole sont parfois aussi exactes que celles de Gervaise et de Coupeau."<sup>29</sup>

In der *Préface* beschreibt Huysmans auch eine Begegnung mit Zola, welche nach der Veroeffentlichung von *A Rebours* stattfand und die von dem durch dieses Werk hervorgerufenen Konflikt zwischen den beiden Schriftstellern zeugt: "Il [Zola] me reprocha le livre, disant que je portais un coup terrible au naturalisme, que je faisais dévier l'école, que je brûlais d'ailleurs mes vaisseaux avec un pareil roman, car aucun genre littéraire n'était possible dans ce genre épuisé en un seul tome." Zola habe ihn aufgefordert "à rentrer dans la route frayée, à m'atteler à une étude de mœurs." Hierzu bemerkt Huysmans: "Je l'écoutais, pensant qu'il avait tout à la fois et raison et tort, - raison, en m'accusant de saper le naturalisme et de me barrer tout chemin, - tort, en ce sens que le roman, tel qu'il le concevait, me semblait moribond, usé par les redites, sans intérêt, qu'il le voulût ou non, pour moi."<sup>30</sup> Der Versuch, Zola von seinem Werk *A Rebours* zu ueberzeugen, scheidert und Huysmans schreibt, dass ihm Zola bei diesem Gespraech ohne Unterbrechung wiederholt habe: "Je n'admets pas que l'on change de manière et d'avis; je n'admets pas que l'on brûle ce que l'on a adoré."<sup>31</sup> Rueckblickend definiert Huysmans das Ziel, welches er mit *A Rebours* verfolgte, folgendermassen: "d'abord, ce besoin que j'éprouvais d'ouvrir les fenêtres, de fuir un milieu ou j'étouffais; puis, le désir qui m'appréhendait de secouer les préjugés, de briser les limites du roman, d'y faire entrer l'art, la science, l'histoire, de ne plus se servir, en un mot, de cette forme que comme d'un cadre pour y insérer de plus sérieux travaux." Was ihn zu dieser Zeit am meisten interessierte und er in seinem Roman zu verwirklichen suchte, bringt er auf den Punkt mit den Worten: "supprimer l'intrigue traditionnelle, [...] concentrer le pinceau de lumière sur un seul personnage, faire à tout prix du neuf."<sup>32</sup>

*Faire à tout prix du neuf* – Huysmans will die Grenzen der Gattung 'Roman' um jeden Preis aufbrechen und erweitern und somit wird der bewusst provokante Titel *A Rebours* zum Programm, er kuendigt die radikale Umkehrung dessen an, was den naturalistischen Roman ausmachte und das Werk wird zu einem Befreiungsschlag,

---

<sup>29</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 71 f.

<sup>30</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 70.

<sup>31</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 71.

<sup>32</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 71.

der den Weg frei macht fuer Neues: *A Rebours*, so Huysmans, “me libéra d’une littérature sans issue, en m’aérant”<sup>33</sup>.

**“de confus désirs de migration”**

“Car nous voulons la Nuance encor,  
Pas la Couleur, rien que la nuance!  
Oh! la nuance seule fiancée  
Le rêve au rêve et la flûte au cor!”  
Paul Verlaine, *Art poétique*.<sup>34</sup>

“Car j’installe, par la science,  
L’hymne des cœurs spirituels  
En l’œuvre de ma patience,  
Atlas, herbiers et rituels.”  
Stéphane Mallarmé, *Prose pour des Esseintes*.<sup>35</sup>

Eine *Notice* informiert den Leser noch vor dem ersten Kapitel des Romans ueber die Familiengeschichte Jean Floressas des Esseintes, der letzte Nachfahre einer Familie, die sich seit zwei Jahrhunderten lediglich durch inzestuoese Ehen ausgezeichnet hat. Zwar stammt des Esseintes aus einer Adelsfamilie mit lange zurueckreichender Tradition, doch er verkauft den Besitz seiner Ahnen, das *Château de Lourps* und befreit sich somit von der (Ver-)Bindung an seine Familie und deren Historie. Seine sozialen Kontakte reduziert er auf ein Minimum, da er ohnehin weder bei anderen Aristokraten noch bei den Literaten und Kuenstlern auf verwandte Seelen trifft. Die zeitgenoessischen Schriftsteller werden dabei zu einer ganz besonders grossen Enttaeuschung fuer ihn, “il approcha les hommes de lettres avec lesquels sa pensée devait rencontrer plus d’affinités et se sentir mieux à l’aise. Ce fut un nouveau leurre; il demeura révolté par leur conversation aussi banale qu’une porte d’église, par leurs dégoûtantes discussions, jugeant la valeur d’une œuvre selon le nombre

---

<sup>33</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 59.

<sup>34</sup> Paul Verlaine, *Art poétique*, in: Verlaine, *Œuvres complètes*, hg. v. Y.-G. Le Dantec (Paris 1962), 327.

<sup>35</sup> Stéphane Mallarmé, *Prose pour des Esseintes*, in: Mallarmé, *Poésies*, hg. v. Bertrand Marchal (Paris 1994), 44.

d'éditions et le bénéfice de la vente."<sup>36</sup> Ihre Gesprächsthemen erachtet Des Esseintes als zu banal und dort, wo der Wert eines Kunstwerks allein nach dessen Verkaufserfolg gemessen wird, fühlt er sich nicht zuhause.

Sein Plan lautet daher, sich ganz aus Paris zurückzuziehen, um auf dem Land, in Fontenay-aux-Roses, seinen Traum von einer eigenen Welt nach seinem Idealbild zu realisieren: "Déjà il rêvait à une thébaïde raffinée, à un désert confortable, à une arche immobile et tiède où il se réfugierait loin de l'incessant déluge de la sottise humaine."<sup>37</sup> Dieses Projekt erscheint bereits im Vorfeld in höchstem Masse widersprüchlich, geradezu ein materialisiertes Oxymoron, da Des Esseintes Unvereinbares miteinander zu kombinieren sucht, die Idee der *thébaïde raffinée*, die *désert confortable* und die *arche immobile*. Und obwohl er dem Trubel der Hauptstadt entfliehen will, möchte er sich doch nicht allzuweit von Paris entfernen, auch weiterhin an die Metropole angeschlossen sein und sie innerhalb kurzer Zeit erreichen können. Ungeachtet dieser Widersprüche beginnt Des Esseintes seine neue Existenz in dem festen Glauben, dass er in seiner neuen Umgebung findet wird, was ihm in Paris versagt blieb.

Einmal in seiner scheinbar isolierten *thébaïde raffinée* eingerichtet, sieht er keine weitere Notwendigkeit, mit der Aussenwelt persönlich in Kontakt zu treten.

Räumliche Bewegung findet, wenn überhaupt, einzig in seinen Zimmern statt und wird zunehmend durch eine andere Art der Fortbewegung ersetzt, die sich nur noch in seinem Kopf vollzieht: Er unternimmt mittels Erinnerungen Ausflüge in die Zeit vor seinem Rückzug aus der Gesellschaft, oder imaginäre, durch speziell für diesen Zweck ausgewählte Objekte beziehungsweise Kunstwerke evozierte 'Reisen': "Le mouvement lui paraissait d'ailleurs inutile et l'imagination lui semblait pouvoir aisément suppléer à la vulgaire réalité des faits. A son avis, il était possible de contenter les désirs réputés les plus difficiles à satisfaire dans la vie normale, et cela par un léger subterfuge, par une approximative sophistication de l'objet poursuivi par ces désirs mêmes."

Die Imagination ersetzt ihm die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, der *vulgaire réalité des faits* setzt er ein Höchstmass an Künstlichkeit entgegen und Des Esseintes begründet dies so: "Ainsi, il est bien évident que tout gourmet se délecte aujourd'hui, dans les restaurants renommés par l'excellence de leurs caves, en buvant

---

<sup>36</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 83.

les hauts crus fabriqués avec de basses vinasses traitées suivant la méthode de M. Pasteur.” Ob das Aroma der Weine echt oder falsch ist, spielt dabei keine Rolle mehr, denn ein Unterschied kann ohnehin nicht mehr festgestellt werden, “et par conséquent le plaisir qu’on éprouve en dégustant ces breuvages altérés et factices est absolument identique à celui que l’on goûterait, en savourant le vin naturel et pur qui serait introuvable, même à prix d’or.” Was in der materiellen Welt Gueltigkeit besitzt – der Fakt, dass das kuenstliche Imitat oft vom kostbaren Original ununterscheidbar scheint -, uebertraegt des Esseintes in die “monde de l’intellect”, und so besteht fuer ihn kein Zweifel “qu’on ne puisse se livrer à de longues explorations, au coin de son feu, en aidant, au besoin, l’esprit rétif ou lent, par la suggestive lecture d’un ouvrage racontant de lointains voyages”<sup>38</sup>.

Die Moeglichkeit, sich auf rein geistige Aktivitaeten zu reduzieren, auf die reale Welt ohne Einbussen verzichtet zu koennen, diese vollkommene Kuenstlichkeit stellt fuer des Esseintes die “marque distinctive du génie de l’homme” dar. Die Natur, d. h. fuer ihn die Aussenwelt, wird in seinem Weltbild ueberfluessig und er kommt zu dem Schluss: “Le tout est de savoir s’y prendre, de savoir concentrer son esprit sur un seul point, de savoir s’abstraire suffisamment pour amener l’hallucination et pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité même.” Alles Reale kann seiner Meinung nach problemlos und ohne Einbussen durch Kuenstliches ersetzt werden, daher auch sein abschliessender Urteilsspruch: “La nature a fait son temps; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l’attentive patience des raffinés.” Fuer die *raffinés*, zu denen sich des Esseintes zweifelsohne zaehlt, bietet die Natur nichts Neues mehr: “A n’en pas douter, cette sempiternelle radoteuse a maintenant usé la débonnaire admiration des vrais artistes, et le moment est venu où il s’agit de la remplacer, autant que faire se pourra, par l’artifice.”<sup>39</sup> Das Ersetzen des Natuerlichen durch Kuenstlichkeit wird von des Esseintes also nicht nur als moeglich dargestellt, er bevorzugt vielmehr den kuenstlichen Ersatz.

Ebenso paradox wie sein Projekt einer *thébaïde raffinée* wirkt auch das Leben, welches er in Fontenay fuehrt: “il menait une existence presque analogue à celle d’un religieux. Il avait ainsi les avantages de la claustration et il en évitait les inconvénients.” Seine “cellule” hat er zu einem “chambre confortable et tiède”

---

<sup>37</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 84.

<sup>38</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 101 f.

<sup>39</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 103.



gemacht und so ist er ein Eremit in einem behaglichen Haus ohne Entbehrungen, ein Mönch, ohne die ublichen religioesen Pflichten.

Des Esseintes schafft sich ein in sich geschlossenes System, in dem jeder Gegenstand eine eigene Funktion erhaelt und diese zu erfuellen hat. Der Kult, den er um die Auswahl der Dinge betreibt, die in seine Wohnung integriert werden koennen, sowie seine intensive Beschaeftigung mit sorgfaeltig ausgewaehlten Objekten traegt stark religioese Zuege. Er allein zelebriert diesen aussergewoehnlichen Kult, da er seiner Meinung nach auch der einzige ist, der den Wert dieser exquisiten Gegenstaende zu erkennen vermag. Somit erklaert er sich selbst zum Auserwaehlten, sein Haus wird zu einer Art Arche, in der er aufbewahrt und schuetzt, 'rettet', was ihm wuerdig erscheint.

Nachdem er jedoch seine Arche, sein eigenes Museum eingerichtet hat, erscheint es ihm, als ob sein "esprit saturé de littérature et d'art se refusait à en absorber davantage. Il vivait sur lui-même, se nourrissait de sa propre substance, pareil à ces bêtes engourdies, tapies dans un trou, pendant l'hiver." Sein Zustand aehnel dem eines Winterschlafs, "la solitude avait agi sur son cerveau, de même qu'un narcotique. Après l'avoir tout d'abord énérvé et tendu, elle amenait une torpeur hantée de songeries vagues; elle annihilait ses desseins, brisait ses volontés, guidait un défilé de rêves qu'il subissait, passivement, sans même essayer de s'y soustraire."<sup>40</sup>

Der aktive Teil seines Projektes, die Auswahl, das Zusammentragen und das Arrangement von geeigneten Objekten, ist beendet und die unvorhergesehenen Probleme werden langsam – aber auch immer deutlicher - sichtbar. Er durchlebt in seiner Einsamkeit *défilés de rêves*, ausgelooet von seiner selbstgeschaffenen Umgebung, oder aber das Gefuehl der Langeweile, denn nach kurzer anfaenglicher Begeisterung wird er einer jeden Beschaeftigung und eines jeden Gegenstandes schnell muede: "Son ennui devint sans borne; la joie de posséder de mirobolantes floraisons était tarie; il était déjà blasé sur leur contexture et sur leur nuances."<sup>41</sup>

Somit empfindet er die so ersehnte Einsamkeit auf Dauer als unertraeglich, als eine "détresse affreuse"<sup>42</sup>. Im dem Moment der Fertigstellung seines Projektes ist der Zauber gebrochen, sein Werk beendet und kein neues geplant. Zwar hat er verwirklicht, was er zu realisieren suchte, doch bleibt die erhoffte Zufriedenheit aus.

---

<sup>40</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 169.

<sup>41</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 202.

<sup>42</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 233.

“Ça ne me distraît pas, moi, les plaisirs des autres”<sup>43</sup> – mit diesen trotzig formulierten Worten zieht sich des Esseintes zurueck in seine Raemlichkeiten, in denen sich Kunstwerke und Curiositaeten auf verschiedenste Art und Weise spiegeln, miteinander ‘korrespondieren’. Nicht bei Menschen, sondern nur in Kunstobjekten findet er verwandte Seelen, daher baut er sich in Fontenay sein eigenes Museum, eine Gegenwelt zur enttaeuschenden Realitaet, individuell auf seine Praeferenzen und Beduerfnisse individuell zugeschnitten. Sein Kunstbegriff ist dabei unabhaengig von Schulen und Stilrichtungen: “En art, ses idées étaient pourtant parties d’un point de vue simple; pour lui, les écoles n’existaient point; seul le tempérament de l’écrivain importait; seul le travail de sa cervelle intéressait quel que fût le sujet qu’il abordât.”<sup>44</sup> So verwundert es nicht, dass er gerade die Schriftsteller und Maler schaezt, die sich von den zeitgenoessischen und erfolgreichen Modellen unterscheiden, die unabhaengig und ungeachtet der jeweil anerkannten Theorien ihr eigenes und eigengesetzliches Werk geschaffen haben.

Zentrale Bedeutung hat fuer des Esseints nicht das behandelte Thema, sondern der jeweils individuelle Stil des Kuenstlers. Den Maler Gustave Moreau schaezt er deshalb, weil er scheinbar von niemandem kuenstlerisch abzustammen scheint und seine Werke einzigartig wirken: “Sans ascendant véritable, sans descendants possibles, il demeurerait, dans l’art contemporain, unique.”<sup>45</sup>

Zwar faszinieren des Esseintes die Werke Goyas und Rembrandts, doch die “universelle admiration”, die diese Kuenstler im Laufe der Zeit bei einem breiten Publikum erlangt haben, verringert sogleich seine Bewunderung fuer sie, und dies so sehr, dass er selbst die Bilder, die sich in seinem Besitz befinden, nicht mehr aufhaengt, “de peur qu’en les mettant en évidence, le premier imbécile venu ne jugeât nécessaire de lâcher des âneries et de s’extasier, sur un mode tout appris, devant elles.”<sup>46</sup>

Die Wertschaetzung, die des Esseintes Kunstwerken entgegenbringt, beruht zu einem grossen Teil auf deren dauerhaften Exklusivitaet und Unzugaenglichkeit, denn “le plus bel air du monde devient vulgaire, insupportable, dès que le public le frédonne, dès que les orgues s’en emparent” und analog hierzu gilt seiner Meinung nach: “l’œuvre d’art qui ne demeure pas indifférente aux faux artistes, qui n’est point

---

<sup>43</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 336.

<sup>44</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 295.

<sup>45</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 149.

contestée par les sots, qui ne se contente pas de susciter l'enthousiasme de quelques-uns, devient, elle aussi, par cela même, pour les initiés, polluée, banale, presque repoussante.”

Diese “promiscuité dans l'admiration” hat ihm im Lauf seines Lebens bereits viele zunaechst geschaezte Buecher und Bilder fuer immer verdorben, “devant l'approbation des suffrages, il finissait par leur découvrir d'imperceptibles tares, et il les rejetait, se demandant si son flair ne s'épointait pas, ne se dupait pas.”<sup>47</sup>

Die Anzahl franzoesischer Werke in seiner Bibliothek ist aeusserst gering und bleibt, abgesehen von wenigen Ausnahmen, auf moderne Autoren beschraenkt. Er schaezt ohne Einschraenkung die Schriftsteller Charles Baudelaire, Paul Verlaine und Stéphane Mallarmé. An Baudelaire fasziniert ihn insbesondere, dass in einer Zeit, in der die Literatur “attribuait presque exclusivement la douleur de vivre aux malchances d'un amour méconnu ou aux jalousies de l'adultère, il avait négligé ces maladies infantiles et sondé ces plaies plus incurables, plus vivaces, plus profondes, qui sont creusées par la satiété, la désillusion, le mépris, dans les âmes en ruine que le présent torture, que le passé répugne, que l'avenir effraye et désespère.”<sup>48</sup> Wieder ist es also gerade das Wirken gegen den Geschmack des Publikums, gegen die zeitgenoessische Erwartungshaltung, das Distanzieren von bewaehrten Erfolgsrezepten ohne Ruecksichtnahme auf den womoeglich gerade dadurch ausbleibenden Erfolg, was des Esseintes an einem Schriftsteller fasziniert.

Er denkt in Fontenay darueber nach, was ein Kunstwerk besitzen muss, um ihn zu faszinieren und er kommt zu dem Schluss, “une œuvre devait revêtir ce caractère d'étrangeté”, den er beispielsweise im Werk E. A. Poes wiederfindet, “une indécision troublante sur laquelle il pût rêver, jusqu'à ce qu'il la fit, à sa volonté, plus vague ou plus ferme selon l'état momentané de son âme.” Er will Kunstwerke, die so viele Deutungsmoeglichkeiten zulassen, dass sie sich seiner jeweiligen Stimmung anzupassen vermoegen und ihm genau das liefern, was er zu diesem Zeitpunkt sucht. “Il voulait, en somme, une œuvre d'art et pour ce qu'elle était par elle-même et pour ce qu'elle pouvait permettre de lui prêter; il voulait aller avec elle, grâce à elle, comme soutenu par un adjuvant, comme porté par un véhicule, dans une sphère où les

---

<sup>46</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 203.

<sup>47</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 203.

<sup>48</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 254.

sensations sublimées lui imprimeraient une commotion inattendue et dont il cherchait longtemps et même vainement à analyser les causes.”<sup>49</sup>

Ein Kunstwerk wird fuer des Esseintes demnach zu einem Ausgangspunkt, von dem aus er zu eigenen Traeumen und imaginaeren Reisen in unbekannte Sphaeren aufbricht. Die Aussenwelt wird dabei bedeutungslos und ueberfluessig, sie dient nicht einmal mehr als Referezzsystem. Er stellt fest, dass er sich seit seiner Abkehr von Paris immer weiter von der Realitaet und der “monde contemporain qu’il tenait en une croissante horreur” entfernt, “cette haine avait forcément agi sur ses goûts littéraires et artistiques, et il se détournait le plus possible des tableaux et des livres dont les sujets délimités se reléguaient dans la vie moderne.”<sup>50</sup> Werke, die sich mit dem konkreten, modernen Leben beschaeftigen, bieten des Esseintes nicht die Moeglichkeit, in eine andere, imaginaere Welt aufzubrechen; sie sind beschraenkt auf das, was real existiert, sind fest in Raum und Zeit situiert, mit einer Handlung, die nicht suggeriert, sondern direkt sich wiederholende Inhalte zu vermitteln sucht.

“Je cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inédits.” – Dieser Satz Gustave Flauberts scheint des Esseintes exakt auf seine Situation zu passen und allein zu ihm zu sprechen und nur er glaubt, die ganze Bedeutung der Werke der von ihm ausgewaehlten Kuenstler erfassen zu koennen: “Ah! c’était à lui-même que cette voix aussi mystérieuse qu’une incantation, parlait; c’était à lui qu’elle racontait sa fièvre d’inconnu, son idéal inassouvi, son besoin d’échapper à l’horrible réalité de l’existence, à franchir les confins de la pensée, à tâtonner sans jamais arriver à une certitude, dans les brumes des au-delà de l’art!”<sup>51</sup>

Des Esseintes ist erfuehlt von der Sehnsucht nach einer anderen Zeit, und er vertritt die Meinung: “lorsque l’époque où un homme de talent est obligé de vivre, est plate et bête, l’artiste est, à son insu même, hanté par la nostalgie d’un autre siècle.” Wenn ein Kuenstler sich nicht mit seiner Gegenwart in Einklang bringen kann, dort nicht zu finden vermag, was er sucht, “de confus désirs de migration se lèvent qui se débrouillent dans la réflexion et dans l’étude. Les instincts, les sensations, les penchants légués par l’hérédité se réveillent, se déterminent, s’imposent avec une impérieuse assurance. Il se rappelle des souvenirs d’êtres et de choses qu’il n’a pas personnellement connus, et il vient un moment où il s’évade violemment du

---

<sup>49</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 296.

<sup>50</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 296.

<sup>51</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 211.

pénitencier de son siècle et rôle, en toute liberté, dans une autre époque avec laquelle, par une dernière illusion, lui semble qu'il eût été mieux en accord."<sup>52</sup> Des Esseintes – obwohl selbst nicht kuenstlerisch taetig – setzt sich diesem Kuenstler gleich, der sich in andere Epochen fluechtet und er befriedigt seine *confus désirs de migration* mit der Erschaffung seiner rein kuenstlichen Gegenwelt aus Werken der bildenden Kunst, der Musik und der Literatur.

Zolas Werke finden sich selbstverstaendlich nicht in des Esseintes Bibliothek, denn er habe nicht diesen "désir de migration vers les régimes disparus, vers les univers égarés dans la nuit des temps" empfunden und sein Temperament "puissant, solide, épris des luxuriances de la vie, des forces sanguines, des santés morales, le détournait des grâces artificielles et des chloroses fardées du dernier siècle, ainsi que la solennité hiératique, de la férocité brutale et des rêves efféminés et ambigus du vieil Orient."<sup>53</sup>

Des Esseintes schaezt Autoren, die von einem "public incapable de les comprendre"<sup>54</sup> verachtet oder schlichtweg ignoriert werden. Er ist fasziniert von den Gedichten Mallarmés, der ihm "à l'écart des lettres" erscheint, "loin du monde"<sup>55</sup> und beim Blaettern in einer Sammlung seiner Werke findet des Esseintes ein Fragment der *Hérodiade*, welches ihn wiederum an die Salomé Bilder Gustave Moreaus erinnert: "Combien de soirs, sous la lampe éclairant de ses lueuers baissées la silencieuse chambre, ne s'était-il point senti effleuré par cette Hérodiade qui, dans l'œuvre de Gustave Moreau maintenant envahie par l'ombre, s'effaçait plus légère, ne laissant plus entrevoir qu'une confuse statue, encore blanche, dans un brasier éteint de pierres! L'obscurité cachait le sang, endormait les reflets et les ors, enténébrait les lointains du temple, noyait les comparses du crime ensevelis dans leurs couleurs mortes, et, n'épargnant que les blancheurs de l'aquarelle, sortait la femme du fourreau de ses joailleries et la rendait plus nue."

Die Hérodiade Moreaus betrachtend, beginnt er, Mallarmés Verse zu zitieren, das Bild ruft die Worte des Dichters hervor: "Invinciblement, il levait les yeux vers elle, la discernait à ses contours inoubliés et elle revivait, évoquant sur ses lèvres ces bizarres et doux vers que Mallarmé lui prête:

«... *O miroir!*

*Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée*

---

<sup>52</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 297.

<sup>53</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 300 f.

<sup>54</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 305.

*Que de fois et pendant les heures, désolée  
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont  
Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,  
Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine.  
Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine,  
J'ai de mon rêve épars connu la nudité!»<sup>56</sup>*

Dies stellt nur eines von vielen Beispielen in *A Rebours* dar, welches verdeutlicht, wie des Esseintes die *Correspondances* des von ihm so bewunderten Baudelaire in seinem 'Museum' realisiert und alles – d. h. alles in seiner eigens kreierte Welt - miteinander in Verbindung setzt. Doch im Gegensatz zum baudelaireschen "La Nature est un temple" ersetzt des Esseintes in seinem Credo die Natur durch die Kunst, und diese wird zu seinem Tempel. Seine *thébaïde* besteht aus Malerei, Literatur, aber auch aus Dueften, Blumen und Toenen, die wiederum auf andere Gegenstaende oder Sinneswahrnehmungen verweisen und so ein eigenstaendiges, selbsterschaffenes Referenzsystem bilden. Seine 'Gegenwelt' in Fontenay scheint jenseits von Zeit und Raum zu existieren, ein harmonisches Ganzes, abgeschirmt und auf den ersten Blick ohne innere Widersprueche. Hier hat alles seine bewusste Bedeutung und seinen eigenen, sorgfaeltig ausgewaehlten Platz. In einem schier unendlichen Spiegelspiel von Sinneseindruecken und Traeumereien, bewusst evoziert durch diese spezielle Umgebung, entsteht ein Zusammenhang, der alles miteinander verbindet und auch des Esseintes zum Teil dieses Ganzen, zum Verbindungsglied werden laesst.

Von allen literarischen Gattungen ist das *poème en prose* des Esseintes bevorzugte Form, in der sich, wenn ein 'wuerdiger' Kuenstler sich dieser Form bedient, seiner Meinung nach all das realisieren und einschliessen laesst, was er von einem Kunstwerk verlangt: "Maniée par un alchimiste de génie, elle devait, suivant lui, renfermer, dans son petit volume, à l'état d'of meat, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives." Des Esseintes hat – obwohl selbst kein Schriftsteller – haeufig darueber nachgedacht, wie das perfekte literarische Werk auszusehen habe und ihn beschaefigt "cet inquiétant problème, écrire un roman concentré en quelques phrases qui contiendraient le suc

---

<sup>55</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 316.

<sup>56</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 315 f.

cohobé des centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits"<sup>57</sup>.

Nach dem Vorbild Mallarmés, dessen Werke er als eine "littérature condensée, un coulis essentiel, un sublimé d'art"<sup>58</sup> bezeichnet, an denen nicht das Geringste mehr geändert werden kann, setzt er seine Ueberlegungen zu einem *idealen Roman* fort: "Alors les mots choisis seraient tellement impermutables qu'ils suppléeraient à tous les autres; l'adjectif posé d'une si ingénieuse et d'une définitive façon qu'il ne pourrait être légalement dépossédé de sa place, ouvrirait de telles perspectives que le lecteur pourrait rêver, pendant des semaines entières, sur son sens, tout à la fois précis et multiple, constaterait le présent, reconstruirait le passé, devinerait l'avenir d'âmes des personnages, révélés par les lueurs de cette épithète unique."<sup>59</sup> Entscheidend fuer die Qualitaet eines Werkes ist in des Esseintes Augen also nicht nur der definitive Charakter der einzelnen vom Autor ausgewaehlten Woerter, sondern auch deren suggestives Potenzial, welches den Leser ueber Wochen zu beschaeftigen und zu eigenen Gedanken, Phantasien und Traeumereien anzuregen vermag. Auch hier klingt wieder stark Mallarmé an mit seiner in den *Hérésies Artistiques* niedergeschriebenen Feststellung: "nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est fait du bonheur de deviner peu à peu; suggérer, voilà le rêve." Ein idealer 'Roman' – wie des Esseintes ihn verwirklicht sehen will -, auf ein oder zwei Seiten verdichtet, "deviendrait une communication de pensée entre un magique écrivain et un idéal lecteur, une collaboration spirituelle consentie entre dix personnes supérieures éparses dans l'univers, une délectation offerte aux délicats, accessible à eux seuls" – ihm schwebt eine Art 'Geheimbund' zwischen dem *magique écrivain* und dem *idéal lecteur* vor, eine kleine Gruppe von Eingeweihten, die allein diesen komprimierten und nur ihnen zugaenglichen Text geniessen. "En un mot, le poème en prose représentait, pour des Esseintes, le suc concret, l'osmazôme de la littérature, l'huile essentielle de l'art."<sup>60</sup> In seiner Idealvorstellung eines literarischen Werkes geht es nicht darum, Inhalte zu vermitteln; Handlung im traditionellen Sinn wird ueberfluessig, ebenso der Bezug auf die Aussenwelt, das reale Leben. Damit eruebrigt sich die Frage nach der Mimesis fuer des Esseintes von selbst: Die Sprache verliert zur Gaenze ihre Abbildfunktion und dient nur doch der Transzendenz; ein solches

---

<sup>57</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 319 f.

<sup>58</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 317.

<sup>59</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 320.

Werk autonomisiert sich nicht nur gegenüber der Wirklichkeit, sondern die Literatur wird zudem unabhängig von der konkreten Bedeutung der Sprache. Kunst erhält eine Brückenfunktion, sie (ent-)führt den geeigneten Rezipienten in einen anderen Bewusstseinszustand. Das ideale Kunstwerk schützt sich selbst vor ‘unwürdigen’ Lesern und Betrachtern, in dem es ihnen den Zugang verwehrt und für sie unverständlich, unentzifferbar bleibt.

---

<sup>60</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 320.



## *Voyages imaginaires*

“Lesen ist ein blosses Surrogat des eigenen Denkens. Man laesst dabei seine Gedanken von einem Anderen am Gaengelbande fuehren. [...] Lesen soll man also nur dann, wann die Quelle der eigenen Gedanken stockt [...]. Hingegen die eigenen, urkraeftigen Gedanken verscheuchen, um ein Buch zur Hand zu nehmen, ist Suende wider den heiligen Geist. Man gleicht alsdann Dem, der aus der freien Natur flieht, um ein Herbarium zu besehn, oder um schoene Gegenden im Kupferstiche zu betrachten.”  
Arthur Schopenhauer, *Selbstdenken*.<sup>61</sup>

“Je pense, et cela ne gêne rien. Je suis seul. Que la solitude est confortable! Rien de doux ne me pèse... La même rêverie ici, que dans la cabine du navire, la même au café Lambert.”  
Paul Valéry, *Monsieur Teste*.<sup>62</sup>

Als neue Zerstreung plant des Esseintes eine lange, zeitlich nicht begrenzte Reise nach London, die ihn aus seinem nach der anfaenglichen Begeisterung einsetzenden *ennui* herausreissen soll. Er bereitet seine Abreise mit groesster Sorgfalt vor, gibt seinen Dienstboten Anweisungen, wie waehrend seiner Abwesenheit zu verfahren sei und macht sich dann auf den Weg zum Bahnhof.

Da er noch ueber viel freie Zeit bis zur Abfahrt seines Zuges verfuegt, geht er in die Bodega, in der auch viele Englaender verkehren und diese Umgebung versetzt ihn in ein fiktives London; die anwesenden Personen evozieren in seiner Imagination Figuren, die des Esseintes aus den Romanen von Charles Dickens kennt und er beginnt, die unterschiedlichen ‘realen’ Menschen den einzelnen Charakteren in Dickens Werken zuzuordnen; auch Geschichten E. A. Poes werden in ihm wieder lebendig. Die ihn umgebenden Personen werden so zu Romanfiguren, er nimmt sie nicht als ihm unbekannte Individuen wahr, sondern assoziiert sie mit fiktiven Charakteren, die ihm vertraut sind, so dass er letztendlich glaubt, auch die Menschen

---

<sup>61</sup> Arthur Schopenhauer, *Selbstdenken*, in: Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, hg. v. Ludger Luetkehaus, Bd. 2 (Zuerich 1988), 436 f.

<sup>62</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, in: Valéry, *Œuvres*, hg. v. Jean Hytier, Bd. 2 (Paris 1960), 25.

in der Bodega zu kennen. Im Anschluss daran begibt er sich in eine Taverne, um vor seiner Reise noch zu Abend zu essen und er trifft dort am Nachbartisch auf eine Gruppe von Engländerinnen, die er beim Essen beobachtet. Er bestellt sich das gleiche Menu, “et il éprouva le contentement de ne point détonner dans ce milieu, d’être en quelque sorte et superficiellement, naturalisé citoyen de Londres.”<sup>63</sup> Des Esseintes kopiert das Verhalten der Engländerinnen in Paris und dies lässt ihn glauben, dass auch er Bürger von London ist.

Dann allerdings beginnt er, noch einmal über sein Reiseprojekt nachzudenken, auch darüber, dass ihn in seinem Leben nur zwei Länder wirklich interessiert haben: Holland und England. Eine Fahrt nach Holland jedoch, die er eines Tages kurzentschlossen realisiert hatte, endete mit einer bitteren Enttäuschung. Statt für Stadt hatte er das Land bereist, doch nichts entsprach seinen Erwartungen, seinem durch die niederländischen Maler im Museum – die Werke von Teniers, Steen, Rembrandt und d’Ostade – bereits fest vorgeprägten Bild von den Landschaften und Menschen und so endete dieser Ausflug in einer völligen Desillusion. Die “école hollandaise du Louvre l’avait égaré; elle avait simplement servi de tremplin à ses rêves; il s’était élancé, avait bondi sur une fausse piste et erré dans des visions inégalables, ne découvrant nullement sur la terre ce pays magique et réel qu’il espérait.”<sup>64</sup>

Warum, so fragt er sich, sollte er also noch einmal verreisen und nach Holland nun auch noch sein Idealbild von England der zu erwartenden Enttäuschung preisgeben? Und so kommt er zu dem Schluss: “A quoi bon bouger, quand on peut voyager si magnifiquement sur une chaise? N’était-il pas à Londres dont les senteurs, dont l’atmosphère, dont les habitants, dont les pâtures, dont les utensiles, l’entouraient?” Er hat gesehen und erlebt, was er während seiner Reise erfahren wollte, in der Bodega und anschließend in der Taverne war er von all den Dingen umgeben, die er in England anzutreffen vermutete. Was also könnte ihm eine Fahrt nach London bringen, “sinon de nouvelles désillusions, comme en Hollande?”<sup>65</sup> Es geht des Esseintes nicht darum, die Eindrücke, die er aufgrund von Büchern oder Bildern gewonnen hat, auf ihre Richtigkeit hin zu überprüfen, um dann, gegebenenfalls, seine Vorstellungen durch den direkt erworbenen Eindruck zu ergänzen, zu

---

<sup>63</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 245.

<sup>64</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 245 f.

<sup>65</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 247.

korrigieren oder gaenzlich zu ersetzen. Er ist sich durchaus bewusst, dass Romane und Gemaelde nicht dem realen Leben entsprechen, zieht jedoch das durch die Kunstwerke evozierte Bild in seinem Kopf der Wirklichkeit vor und er moechte sich dieses Ideal bewahren - im Fall von England will er nicht mehr denselben Fehler machen wie mit seiner Reise nach Holland. Daher stellt er noch in der Taverne fest: “En somme, j’ai éprouvé et j’ai vu ce que je voulais éprouver et voir. Je suis saturé de vie anglaise [...]; il faudrait être fou pour aller perdre, par un maladroit déplacement d’impérissables sensations.” Und er fragt sich, wie er nach all seinen enttaeuschenden Erfahrungen ueberhaupt auf die Idee einer erneuten Reise hat kommen koennen: “Enfin quelle aberration ai-je donc eue pour avoir tenté de renier des idées anciennes, pour avoir condamné les dociles fantasmagories de ma cervelle, pour avoir, ainsi qu’un véritable béjaune, cru à la nécessité, à la curiosité, à l’intérêt d’une excursion?”<sup>66</sup>

Des Esseintes kehrt nach Fontenay zurueck; seine auf unbestimmte Zeit angesetzte Englandreise brachte ihn nur fuer einige Stunden nach Paris und dennoch empfindet er bei der Ankunft in seinem Haus “l’éréitement physique et la fatigue morale d’un homme qui rejoint son chez soi, après un long et périlleux voyage.”<sup>67</sup> Er hat erlebt, was er erleben wollte, die reale Reise wurde durch eine imaginaere, nicht minder erschoeffende ersetzt, das reale London durch *ce Londres fictif*, die Umgebung in der Bodega und der Taverne rief die Erinnerung an die englischen Romane hervor, die Reise hat somit ihren Zweck erfuellt und die wirkliche Erfahrung wird ueberfluessig, koennte im besten Fall nur das wiederholen, was er in der Imagination bereits erlebt hat und schlimmstenfalls sein Idealbild (zer-)stoeren.

Diese imaginaere Reise nach Endland entspricht des Esseintes vielzaehligem Reisen in seiner Bibliothek, bei denen er bei bestimmten Autoren Station macht, um mittels deren Lektuere zu evozieren, was er zum jeweiligen Zeitpunkt virtuell durchleben moechte. Er will nicht wirklich Orte besuchen oder Laender kennenlernen, er zieht es vor, in seiner Bibliothek darueber zu lesen oder Kunstwerke zu betrachten und sich so ein eigenes Bild zu entwerfen – basierend auf den Werken anderer.

Sein Versuch, sich eine autonome Existenz aufzubauen, *hors du temps et de l’espace*, in der alles, einschliesslich der Nahrung, die er zu sich nimmt, auf die Essenz reduziert und konzentriert wird, scheitert: “l’existence qu’il s’était créée; son

---

<sup>66</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 248.

penchant vers l'artificiel avait maintenant, et sans même qu'il l'eût voulu, atteint l'exaucement suprême; on n'irait pas plus loin; la nourriture ainsi absorbée était, à coup sûr, la dernière déviation qu'on pût commettre."<sup>68</sup> Er erkrankt an der fuer seine Zeit typischen Neurose und diese zwingt ihn, sein Projekt aufzugeben: "Ainsi, sa béatitude était finie! Ce havre qui l'abritait, il fallait l'abandonner, rentrer en plein dans cette intempérie de bêtise qui l'avait autrefois battu!"<sup>69</sup>

### *A Rebours – Ein "naturalisme à rebours"?*

Des Esseintes, die zentrale Figur des Romans – und abgesehen von einigen Komparsen am Rande auch die einzige, wurde zum Inbegriff des Dandys mit seiner typischen Haltung von Opposition und Revolte, die des Esseintes jedoch nur noch fuer sich und in sich auslebt. Er will die Welt nicht mehr schockieren und reduziert sich daher bewusst auf rein geistige Bewegung, von der nichts mehr nach aussen dringt, sein *désir de migration* befriedigt er mit virtuellen Reisen und 'Abenteuern', durch das Rezipieren von nach Strengen Kriterien ausgewaehlten Kunstobjekten. Er ist nicht die erste Romanfigur Huysmans, die an den "terribles détails de la vie qui brisent les plus fiers"<sup>70</sup> scheitert. Die voellige Unfaehigkeit von Huysmans Charakteren, sich in der gegenwaertigen Zeit zurechtzufinden, mit den alltaeglichen Dingen umzugehen, macht sie letztendlich immer abhaengig von Helfern, wie beispielsweise dem Haushaelterehepaar in *A Rebours*, das sich um des Esseintes Essen kuemmert. Auch wenn er sich dies glauben machen will: seine Existenz in Fontenay ist alles andere als autonom. Er bleibt in zweierlei Hinsicht abhaengig von der Aussenwelt: zum einen kommen seine Nahrungsmittel von ausserhalb und werden dann in Fontenay von seinem Diener mittels Dampfkochtopf zu Essenzen reduziert, da des Esseintes Magen keine andere Nahrung mehr vertraegt; zum anderen erhaelt er aber auch alle Objekte, die er fuer die Gestaltung seiner Wohnung, seines Referenzsystems benoetigt – Gemaelde, Juwelen, Parfums, Buecher etc. – durch

---

<sup>67</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 248.

<sup>68</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 333.

<sup>69</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 340.

Lieferungen von ausserhalb. Lebendes hat in des Esseintes seltsamen Arche keine Chance: die Schildkroete, deren Panzer er mit Edelsteinen besetzen laesst, stirbt und auch er kann in Fontenay nicht dauerhaft ueberleben. Des Esseintes selbst verstaerkt mit der konsequenten Vernach-laessigung seines Koerpers seine Krankheit und muss letztendlich aufgeben.

Die Rahmenhandlung des Romans – einige auf dem Land verbrachte Wochen einer einzelnen Person – entspricht noch dem, was Zola nach dem Erscheinen der *Sœurs Vatarde* bereits fuer Huysmans' zukuenftige Werke vorhergesagt hatte: “Notre roman contemporain se simplifie de plus en plus par haine des intrigues compliquées et mensongères; il y a là une revanche contre les aventures, le romanesque, les fables à dormir debout. Une page de vie humaine, et c’est assez pour l’intérêt, pour l’émotion profonde et durable. Le moindre document humain vous prend aux entrailles plus fortement que n’importe quelle combinaison imaginaire. On finira par donner de simples études, sans péripétie ni dénouement, l’analyse d’une année d’existence, l’histoire d’une passion, la biographie d’un personnage, les notes prises sur la vie logiquement classées.”<sup>71</sup>

Romanhaft sind in *A Rebours* nur die in die Kapitel eingeschobenen kurzen Erzaehlungen von Episoden aus des Esseintes Leben vor seinem Rueckzug nach Fontenay; in ihnen findet noch ‘Handlung’ im traditionellen Sinn statt. Der Hauptteil der einzelnen Kapitel besteht jedoch aus Aufzaehlungen von Schriftstellern, Malern, Edelsteinen, Parfums, etc.; jedes Kapitel handelt dabei von etwas anderem und bringt immer wieder neue Listen zu neuen Themen.

In seiner *Préface écrite vingt ans après le roman* spricht Huysmans selbst von seinem Buch als “petit musée”<sup>72</sup>, “chaque chapitre devenait le coulis d’une spécialité, le sublimé d’un art différent; il se condensait en un ‘of meat’ de pierreries, de parfums, de fleurs, de littérature religieuse et laïque, de musique profane et de plainchant.”<sup>73</sup> Im Verlauf des Romans wird immer deutlicher, dass es weniger die Gegenstaende an sich sind, die des Esseintes interessieren, sondern die Moeglichkeit einer “évasion hors du réel, hors du moi”<sup>74</sup>, die sie ihm kurzfristig bieten.

---

<sup>70</sup> J.-K. Huysmans, *Marthe – Histoire d’une fille*, in: Huysmans, *Œuvres complètes* (Paris 1928), 86 f.

<sup>71</sup> Emile Zola, *J.-K. Huysmans*, in: *Le Voltaire*, 4. Maerz 1879.

<sup>72</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 64.

<sup>73</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 59 f.

<sup>74</sup> Pierre Cogy, *J.-K. Huysmans à la Recherche de l’Unité* (Paris 1953), 77.

Des Esseintes *arche* bewahrt Vergangenes, Erinnerungen und Kunstwerke – wenn schon in der Gesellschaft die funktionslos werdende Aristokratie durch die Geldbourgeoisie ersetzt wird, dann will er wenigstens die Beispiele einer Kunst, die sich nicht nach wirtschaftlichem Erfolg richtet, vor dem Untergang retten. Er fuehlt sich fuer dieses kulturelle Erbe verantwortlich, das ausser ihm, zumindest in seinen Augen, niemand gebuehrend zu schaeetzen weiss. Diese Konservation von Kunst wird zu des Esseintes neuen ‘Funktion’.

Dem gesamten Roman stellt Huysmans als Motto ein Zitat von Ruusbroec voran: “Il faut que je me réjouisse au-dessus du temps..., quoique le monde ait horreur de ma joie, et que sa grossièreté ne sache pas ce que je veux dire.”<sup>75</sup> Der Rueckzug aus Paris geht fuer des Esseintes einher mit dem Rueckzug aus der Realitaet, die ihren Referenzcharakter voellig einbuesst, in einen selbstgeschaffenen Raum der Imagination und Suggestion, der ihm die Aussenwelt ersetzen soll. Des Esseintes’ Mikrokosmos stellt eine ungewoehnliche, rein subjektive Auswahl aus dem Makrokosmos dar, die in ihrer Einzigartigkeit nur vergleichbar scheint mit den vielen seltsamen und wunderbaren Objekten, die dem Leser im Park von Raymond Roussels Roman *Locus Solus* begegnen.

Die Suggestionskraft und bewusste Ambiguitaet des Kunstwerks, wie sie des Esseintes fordert, beinhaltet eine neue Rolle fuer den Rezipienten, der eine aktive Rolle einnimmt – einnehmen muss. “L’action qui en dérivera dans l’esprit du spectateur l’incitera à des fictions dont les significations seront grandes ou petites, selon sa sensibilité et selon son aptitude imaginative à tout agrandir ou rapetisser.”<sup>76</sup> Die Kunstwerke, mit denen er sich umgibt und die er auf sich einwirken laesst, erfuellen seine Kriterien, sie sind suggestiv, allerdings missbraucht er diese Wirkung, sie dienen ihm als Fluchtmoeglichkeit; “Gustave Moreau est une des ‘drogues’ de des Esseintes.”<sup>77</sup> Dennoch verdeutlicht sein Projekt, sein Kult von Kuenstlichkeit und Imagination, der die etablierten gesellschaftlichen und kulturellen Normen ablehnt – wenn auch letztendlich zum Scheitern verurteilt – wie Sprache und Vorstellungskraft eine Alternativ-Welt kreieren koennen, die nicht mehr die Realitaet abzubilden versucht, sondern eine eigene, andere, erschafft.

---

<sup>75</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 54.

<sup>76</sup> Odilon Redon, *A soi-même* (1922), zit. nach: *L’ABCdaire du Symbolisme et de l’Art Nouveau* (Paris 1997), 106.

<sup>77</sup> Françoise Grauby, *La création mythique à l’époque du symbolisme* (Paris 1994), 88.

Huysmans' in seiner *Préface* formuliertes Ziel lautete: "faire du neuf à tout prix"; des Esseintes dagegen konserviert, er reduziert wiederholt. Huysmans stellt Analogien, Assoziationen her, lässt seine Hauptfigur in einer scheinbar autonomen Welt der artifiziellen *Correspondances* leben, er benutzt seine Romanfigur als eine "exercice spirituel littéraire", "une sorte de jeu dramatique qui lui aurait permis d'aller jusqu'au bout d'une de ses postulations les plus profondes, non pour s'y abandonner, mais pour prendre du recul par rapport à elle. Entre l'auteur et son personnage, dans l'espace littéraire, c'est un jeu de vérité qui se joue, mais enfin c'est un jeu, dont l'auteur garde en main les cartes maîtresses."<sup>78</sup>

Des Esseintes erscheint alles andere als nachahmenswert, auch wenn er vielfach als Vorbild, als Modell einer Lebensweise gesehen wurde und der Roman als "programme involontaire, la loi et le code, le texte de ralliement, l'hymne des enrôlés pour l'art neuf"<sup>79</sup> galt.

In *A Rebours* ersetzt Huysmans den Roman durch das Programm vieler möglicher Romane, zusammengehalten durch eine rudimentäre Rahmenhandlung. Léon Bloy bemerkte in *Le Chat Noir* vom 14. Juni 1884: "Il n'y a pas une page où l'on puisse se reposer, ou prendre haleine dans un semblant de sécurité. L'auteur ne vous offre jamais de siège dans ce défilé kaléidoscopique de tout ce qui peut intéresser à un degré quelconque la pensée moderne, il n'est rien qui ne soit flétri, bafoué, vilipendé et maudit."<sup>80</sup> Und so ist *A Rebours* nicht nur ein "storehouse of art treasures"<sup>81</sup>, in dem über viele Seiten Kunstwerke beschrieben, betrachtet und analysiert werden; es ist auch "un livre de livres, un festival de l'intertextualité"<sup>82</sup>, ein "long soliloque traversé de rêves, de lectures et de descriptions d'œuvres d'art."<sup>83</sup>

Zwar ist des Esseintes einzigartig, "mais non point imaginaire; artificiel mais non point irréel"<sup>84</sup>. Huysmans verlässt in seinem Buch nicht die Ebene des Realen - *A Rebours* ist kein phantastischer Roman - nur öffnet er dem Imaginären ebenfalls Räume, wertet diesen Bereich auf und überlässt des Esseintes' Träumen,

---

<sup>78</sup> Marc Fumaroli, *Préface*, in: J.-K. Huysmans, *A Rebours* (Paris 1994), 18.

<sup>79</sup> Georges Rodenbach, *La Poésie nouvelle. A propos des Décadents et Symbolistes*, in: *La Revue Blanche*, April 1891.

<sup>80</sup> Zit. nach: Michael Issacharoff, *J.-K. Huysmans devant la critique en France. 1874 – 1960* (Paris 1970), 68.

<sup>81</sup> James Huneker, *Egoists. A Book of Supermen* (New York 1909), 200.

<sup>82</sup> Jeanne Bern, *Le Sphinx et la Chimère dans A rebours*, in: *Huysmans. Une esthétique de la décadence* (Genève/Paris 1987), 23.

<sup>83</sup> Séverine Jouve, *Huysmans*, in: *L'ABCdaire du Symbolisme et de l'Art Nouveau* (Paris 1997), 58.

<sup>84</sup> Fernande Zayed, *Huysmans Peintre de son Epoque* (Paris 1973), 385.

Visionen und Sinneseindrücke den größten Teil des Buches. Insofern stellt das Werk eine Umkehrung der Werte des naturalistischen Romans dar. Huysmans bricht “sans idées préconçues”<sup>85</sup> auf, wie er in seiner *Préface* vermerkte und manifestiert mit *A Rebours* – in den Augen Goncourts - “le *Je m’en fous* intellectuel de l’opinion de tout le monde, c’est la bravoure la plus rare que j’aie encore rencontrée, et ce n’est absolument qu’avec ce don qu’on peut faire des œuvres originales”<sup>86</sup>.

Paul Valéry schreibt über *A Rebours*, dass Huysmans mit diesem Buch “la transmutation du naturalisme en symbolisme” vorbereitet habe, “conséquence fatale d’un travail de style poussé à l’extrême, d’une sorte de majoration systématique de l’expression. On arrive fatalement lorsqu’on cherche avec obstination à *rendre le réel*, à abuser des valeurs et des contrastes de mots. La rhétorique ultra-pittoresque, l’épithète de plus en plus forte ou lointaine, les images de plus en plus denses, et de plus en plus particulières, tout ceci finit par transformer la ‘vérité’ follement poursuivie et lui substitue l’excitation poétique.” Von Huysmans Roman, in dem “l’éclat et le jeu même du langage deviennent le principal intérêt [...], aux dépens des choses représentées”<sup>87</sup> ist es seiner Meinung nach nicht mehr weit zu der Schreibweise Mallarmés oder auch Valérys selbst, jedoch mit dem wichtigen Unterschied, dass es sich im Fall von Huysmans um Prosatexte handelt, die – wie auch von den Essentiellen gefordert – mit der Sprache vergleichbar den Symbolisten und deren Lyrik umgehen. Kunst soll evozieren, neue Realitäten in der Imagination kreieren, und nicht versuchen, die ‘Wirklichkeit’ mimetisch abzubilden.

---

<sup>85</sup> J.-K. Huysmans, *A Rebours*, 59.

<sup>86</sup> Zit. nach: Lucien Descaves, *Note sur ‘A Rebours’*, in: J.-K. Huysmans, *Œuvres Complètes*, Bd. 7 (Paris 1929), 341.

<sup>87</sup> Zit. nach: Michael Issacharoff, *J.-K. Huysmans devant la critique en France. 1874 – 1960* (Paris 1970), 65.



*J.-K. Huysmans*

## **En Rade**

**(1887)**

“- Et quelle difference voyez-vous entre  
l’imaginaire et le réel?  
- Subjectivement aucune, Hyacinthe, vous le  
savez bien.”  
Remy de Gourmont, *Le Fantôme*.<sup>88</sup>

*En Rade* erscheint zunaechst als Fortsetzungsroman in der *Revue indépendante* von November 1886 an und wird im April 1887 in Buchform veroeffentlicht. Die Hauptfigur, der dreissigjaehrige Schriftsteller Jacques Marles verfuegt – im Gegensatz zu des Esseintes – nicht ueber die finanziellen Moeglichkeiten, sich eine *thébaïde* fern der Gesellschaft einzurichten. Zusammen mit seiner an einer raetselhaften Krankheit leidenden Frau Louise zieht er sich nach Jutigny auf das ziemlich verwahrloste und unkomfortable Landschloss von Verwandten, das *Château de Lourps*<sup>89</sup>, zurueck, um Geld zu sparen.

*En Rade* – eine ungewuenschte, und anders als des Esseintes Aufenthalt in Fontenay – von vornherein zeitlich begrenzte ‘Einsamkeit’, in der Jacques versucht, vor seinen finanziellen Problemen in Paris zu fliehen, ohne jedoch konkret an einer Loesung zu arbeiten. Jutigny wird zum “seul refuge sur lequel lui et sa femme pussent maintenant compter; abandonnés par tout le monde, dès la débâcle, ils pensèrent à chercher un abri, une rade, où ils pourraient jeter l’ancre et se concerter, pendant un passager armistice, avant que de rentrer à Paris pour commencer la lutte.”<sup>90</sup>

Zwar taeuschen Jacques und Louise ihren Verwandten gegenueber vor, nur auf Urlaub gekommen zu sein, ueber viel Geld zu verfuegen und den Aufenthalt aus gesundheitlichen Gruenden fuer Louise zu machen; doch ihr Verhalten verraet immer

---

<sup>88</sup> Remy de Gourmont, *Le Fantôme*, in: Gourmont, *Histoires magiques et autres récits*, hg. v. Hubert Juin (Paris 1982), 316.

<sup>89</sup> *Château de Lourps* war in Huysmans *A Rebours* der Name von des Esseintes Familienbesitz.

<sup>90</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade* (1887; hg. v. Jean Borie, Paris 1993), 41.

wieder, dass dies nicht der Wahrheit entspricht. Die beiden sind Touristen wider Willen und als solche nicht im geringsten neugierig auf die fremde Umgebung; sie sind arm, obwohl sie aus der Hauptstadt kommen; sie sind zwar ein Ehepaar, doch kinderlos, dem Landleben koennen sich nichts abgewinnen und die Menschen in Jutigny sind ihnen zutiefst suspekt.

*En Rade* ist eines der wenigen Buecher Huysmans, in denen die Hauptfigur kein Junggeselle ist. Die Heirat von Jacques und Louise wird nicht als Liebesheirat geschildert, sie sollte ihn vielmehr von den ihm verhassten Alltagsproblemen erloesen. Diese Erwartungshaltung hat sich allerdings nicht erfuehlt, wie ihm auf dem Land zum ersten Mal bewusst wird: “Il songeait mélancoliquement, à cette heure, à la désorganisation progressive de son intérieur; ah! c’était irrémédiable maintenant! et de sourdes révoltes se dressaient en lui. Après tout, il ne s’était pas marié pour renouveler le désordre de sa vie de garçon. Ce qu’il avait voulu, c’était l’éloignement des odieux détails, l’apaisement de l’office, le silence de la cuisine, l’atmosphère douillette, le milieu duveté, éteint, l’existence arrondie, sans angles, pour accrocher l’attention sur des ennuis; c’était dans une bienheureuse rade, l’arche captionnée, à l’abri des vents, et puis, c’était aussi la société de la femme, la jupe émouchant les inquiétudes des tracasseries futiles, le préservant, ainsi qu’une moustiquaire, de la piqûre des petits riens, tenant la chambre dans une température ordonnée, égale; c’était le tout sous la main, sans attentes et sans courses, amour et bouillon, linges et livres.”<sup>91</sup>

Die Heirat, als *bienheureuse rade*, als *arche captionnée* geplant, brachte ihm nicht die gewuenschte Ordnung in sein Leben, trotz sorgfaeltig ueberlegter Wahl seiner Ehefrau: “il avait incarné son rêve de quiétude, en épousant une bonne fille sans le sou, [...] sans famille à voir”<sup>92</sup>. Und so findet er sich, in dem Moment als auch noch zusaetzlich selbstverschuldete Geldprobleme auftreten, vor den Scherben eines ausgekluegelten Lebensplanes, der nicht aufging.

Staeendig auf der Suche nach neuen Ideen und Projekten, bleibt Jacques jedoch bei jeder neuen Sache nur fuer kurze Zeit; er verfolgt immer neue Interessen, um sich aus seinem *désœuvrement* herauszureissen, ohne dass ihn etwas laengerfristig faszinieren koennte: “Il avait fouillé des bibliothèques, épuisé des cartons, s’était congestionné l’intellect à écumer la surface de ces fatras, et tout cela par désœuvrement, par attirance momentanée, sans conclusion cherchée, sans but utile.”

---

<sup>91</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 120 f.

So hat er im Laufe der Zeit eine “science énorme et chaotique” erworben, “plus qu’un à peu près, moins qu’une certitude.” Allerdings kann er dieses Wissen nicht verwerten: “manque de suite dans les idées, faiblesse du pal spirituel promptement tordu, ardeur excessive à courir par les voies bifurquées et à se lasser des chemins dès qu’on y entre, dyspepsie de cervelle exigeant des mets variés, se fatiguant vite des nourritures désirées, les digérant presque toutes mais mal, tel était son cas.”<sup>93</sup>

Auf dem Land lernen sich die Eheleute erst richtig kennen, denn dort lenkt nichts mehr von Jacques Unfähigkeit, sich in der Realität zurechtzufinden, ab: Durch seine Geldsorgen mit den “inextricables réseaux de la vie réelle” konfrontiert, muss er sich mit praktischen Dingen auseinandersetzen – und dadurch wird seiner Frau bewusst, dass er mit der Lösung realer Probleme hoffnungslos überfordert ist, sie lediglich ignoriert, solange er kann. Und während er sich von Paris aus die Einsamkeit gewünscht hatte, muss er nun feststellen, dass diese ihm unerträglich wird “quand on la subit, loin de tout, sans domestique et sans voiture”<sup>94</sup>. Er verfügt nicht über das Personal, das des Esseintes in seiner *arche* beschäftigt, für ihn verstärkt die Zurückgezogenheit vielmehr sofort die Sorgen, die ihn aus der Hauptstadt trieben. Louise und ihre mysteriöse Krankheit werden Jacques zunehmend zu einem Hindernis; er muss auf sie Rücksicht nehmen und so jammert er: “Ah! s’il était seul, comme sa vie s’arrangerait mieux! si c’était à refaire, comme il ne se marierait plus!”<sup>95</sup> Auch Louise kommt zu dem Schluss: “Ah! si c’était à refaire, comme elle ne se marierait pas!”<sup>96</sup>

Jacques Geldmangel und die Krankheit seiner Frau – zwei ganz konkrete reale Probleme, wie sie in jedem naturalistischen Roman vorkommen könnten und gerade diese Sorgen zwingen ihn heraus aus seiner imaginären Welt, er muss sich zum ersten Mal mit so scheinbar banalen, alltäglichen Dingen auseinandersetzen, sie bringen seine heile *vie cérébrale* zum Einsturz und machen eine weitere Selbsttäuschung weitaus schwieriger; auch des Esseintes wurde durch seine ‘reale’ Krankheit aus seiner Arche herausgerissen. Jacques Marles versucht zunächst, seine Flucht auf andere Gebiete auszuweiten.

---

<sup>92</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 121.

<sup>93</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 122.

<sup>94</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 102.

<sup>95</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 125.

<sup>96</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 127.

Während Louise die alltaeglichen Angelegenheiten in Jutigny trotz ihres Gesundheitszustandes alleine bewaeltigen muss und versucht, sich mit den Gegebenheiten zu arrangieren, wuenscht sich ihr Ehemann, kaum angekommen, schon wieder an einen anderen Ort, “il rêva de ne pas être où il était, souhaita de s’enfuir loin de Lourps, à l’étranger, n’importe où, de laisser en panne ses tracas et ses ennuis, d’oublier son existence, de faire âme nouvelle et peau neuve” – diesem Wunsch nach einem neuen Zufluchtsort folgt jedoch sogleich die Erkenntnis: “Eh! ce serait la même chose partout, [...] il faudrait être transporté dans une autre planète et encore, du moment qu’elle serait habitable, la misère y serait.”<sup>97</sup> Und so bleibt er mit seiner Frau mangels besserer Alternative in Jutigny, zieht sich aber – teils bewusst, teils unbewusst – in andere raeumliche und zeitliche Regionen zurueck: einerseits in seine ausserordentlichen Traumwelten, andererseits in die Geschichte des Schlosses und seiner frueheren Bewohner; somit findet seine Bewegung im imaginaeren Raum statt, in seinen unterbewussten Vorstellungen und der von ihm durch die Ausschmueckung der wenigen bekannten Fakten erfundenen Vergangenheit. Da Jacques auf dem Land nicht dieselben Ablenkungen vorfindet wie in der Hauptstadt und ueber mehr Zeit verfuegt, verselbstaendigen sich seine Gedanken und er geraet immer wieder in tagtraumaehnliche Zustaende, die er nicht beeinflussen kann: “Graissé et remonté par l’ennui, l’outillage de son cerveau s’était remis en marche et la nourricière du cauchemar et de la peur, l’imagination, l’emportait aussitôt, suggérant des exagérations, multipliant des aspects de dangers, courant, en tous sens, par les voies nerveuses dont le délicat système oscillait à chaque secousse et déchargeait son énergie. Et il demeura, agité sur sa table par une tempête interne, dans laquelle surnageaient des commencements de pensées qui s’inachevaient, des décombres d’idées dont la structure démolie ressemblait à celle de certains rêves.”<sup>98</sup> Er lenkt sich tagsueber zunaechst oft mit Lesen ab, geraet aber ueber die Lektuere wiederum in Traeume, an deren Ende er nicht mehr zwischen Imagination und Wirklichkeit unterscheiden kann.

Nachts durchlebt er seltsame Traeume, die er sich nicht erklaren kann und die ihn zusehends verwirren. Die drei Traeume, die Jaques im Schloss hat und die in Huysmans *En Rade* ganze Kapitel einnehmen, bleiben – sowohl fuer ihn als auch fuer den Leser - groesstenteils raetselhaft. Weder Jacques, der seine Traeume zwar mit

---

<sup>97</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 135.

wissenschaftlicher Akribie jedoch erfolglos zu analysieren versucht, noch der Autor geben eine Erklärung für diese mysteriösen Geschichten. Der erste Traum, der im zweiten Kapitel des Romans beschrieben wird, ähnelt der Stimmung in Gustave Moreaus Salomé-Bildern, wie sie in *A Rebours* dargestellt wurden. Jacques liegt neben seiner Frau im Bett, “assommé par une fatigue spirituelle infinie”<sup>99</sup> und er kann nicht einschlafen, also betrachtet er das Zimmer im Dunkeln und driftet von diesem Zustand in einen Traum: “Il s’appliquait à engourdir ses angoisses par des occupations mécaniques et vaines; il compta les losanges du panneau, [...] soudain un phénomène bizarre se produisit: les bâtons verts des treilles ondulèrent, tandis que le fond saumâtre du lambris se ridait tel qu’un cours d’eau. Et ce friselis de la cloison jusqu’alors immobile s’accentua; le mur devenu liquide, oscilla, mais sans s’épandre; bientôt, il s’exhaussa, creva le plafond, devint immense, puis ses moellons coulants s’écartèrent et une brèche énorme s’ouvrit, une arche formidable sous laquelle s’enfonçait une route.”<sup>100</sup>

Jacques folgt diesem Weg, der sich plötzlich aufgetan hat und kommt zu einem Palast, in dem sich in einem grossen Saal ein König befindet, der selbst in einen Traum versunken ist, von dem er langsam aufwacht. Der König sieht einen alten Mann und ein junges Mädchen; der Alte greift nach dem Kleid und zieht, so dass sie nackt dasteht. Daraufhin reicht ihr der König sein Zepter, dessen Spitze das Mädchen kusst. Auf einmal beginnt der Saal zu schwanken und Nebelschwaden verdecken die Sicht; “peu à peu, le brouillard se dissipa; la femme apparut, renversée, toute blanche, sur les genoux de pourpre, le buste cabré sous le bras rouge qui la tisonnait.”<sup>101</sup> Der Schrei von Louise, die, durch ein Geräusch geweckt, einen Eindringling im Schloss vermutet, reisst Jacques aus diesem ersten Traum heraus und er kehrt abrupt zurück in die “absolue réalité”<sup>102</sup>. Gleich im Anschluss versucht er, sich seinen Traum zu erklären, “il eut alors un inexplicable tohu-bohu de réflexions, un chapelet d’idées aux grains diligents et divers qui se dévida, grêlant dans sa cervelle, sans aucun fil d’attache, sans aucune suite” und er fragt sich: “comment avait pu se produire un tel rêve?”<sup>103</sup>

---

<sup>98</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 165 f.

<sup>99</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 57.

<sup>100</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 58.

<sup>101</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 63.

<sup>102</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 63.

<sup>103</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 67.

Das folgende dritte Kapitel in *En Rade* besteht groesstenteils aus Jacques Erklarungsversuchen fuer seinen ihn so beunruhigenden Traum: “Il tenta de s’analyser, s’avoua qu’il se trouvait dans un état désorbité d’âme, soumis contre toute volonté à des impressions externes, travaillé par des nerfs écorchés en révolte, contre sa raison dont les misérables défaillances s’étaient, quand même, dissipées depuis la venue du jour. Cette lutte intime l’accabla.”<sup>104</sup> Er schliesst daraufhin die Augen, “pour mieux s’abstraire” und er denkt von Neuem ueber diesen erstaunlichen Traum nach. “Il cherchait à se l’expliquer. Où, dans quel temps, sous quelles latitudes, dans quels parages pouvait bien se lever ce palais immense, avec ses coupoles élancées dans la nue, ses colonnes phaliques, ses piliers émergées d’un pavé d’eau miroitant et dur?”<sup>105</sup> Um sich erklaren zu koennen, wie es zu diesem Traum mit diesen ungewoehlichen Personen, Gegenstaenden und Handlungen hat kommen koennen, versucht er nachzuvollziehen, was er in letzter Zeit gelesen hat und er vermutet die Quellen dieses Traumes in alten Legenden: “peu à peu pendant une lueur jaillit et les souvenirs des livres saints en dérive dans sa mémoire se ressoudèrent, les uns aux autres, et convergèrent sur ce livre où Assuérus, aux écoutes d’une virilité qui s’use, se dresse devant la nièce de Marcochée, l’auguste entremetteur, le bienheureux truchement du Dieu des Juifs.”

Ploetzlich scheint ihm alles klar zu werden: “Les personnages s’éclairaient à cette lueur, se délinéaient aux souvenirs de la Bible, devenaient reconnaissables” – Jacques glaubt, die Erklarung fuer seinen Traum gefunden zu haben: “le Roi silencieux, en quête d’un rut, Esther macérée, douze mois durant, dans les aromates baignée dans les huiles, roulée dans les poudres, conduite nue, par Egée l’eunuque, vers la couche rédemptrice d’un peuple.”<sup>106</sup> Mit diesem Deutungsversuch gibt er sich zufrieden, fragt sich jedoch, warum er gerade jetzt einen solchen Traum hatte, denn er habe schliesslich zuvor keine “livres stimulant” gelesen, die in einer Passage auf Esther hingewiesen haetten, noch habe er ein Gemaelde betrachtet. “Il devait donc croire que cette lecture de la Bible avait été couvée pendant des années dans une des provinces de sa mémoire pour qu’une fois la période d’incubation finie, Esther éclatât comme une mystérieuse fleur, dans le pays du songe.”<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 76.

<sup>105</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 77.

<sup>106</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 77 f.

<sup>107</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 78.

Dennoch lässt sich kein direkter Kausalzusammenhang ziehen und Jacques bleibt ratlos mit seinen Vermutungen zurück. Von seinem eigenen Traum kommt Jacques zu Theorien über Traume im Allgemeinen und deren Bedeutung und er bemerkt hierzu: “Tout cela est bien étrange”. Er denkt über das “insondable énigme du Rêve” nach, vergleicht verschiedene Auffassungen und fragt, ob die Visionen im Traum eine “voyage de l’âme hors du corps, un élan hors du monde, un vagabondage de l’esprit échappé de son hôtellerie charnelle” darstellen, “errant au hasard dans d’occultes régions, dans d’antérieures ou futurs limbes”.

Ihn beschäftigt insbesondere die Frage danach, ob Traume einen Sinn haben in ihren “démences hermétiques” und setzt fort: “Artémidore avait-il raison lorsqu’il soutenait que le Rêve est une fiction de l’âme, signifiant un bien ou un mal, et le vieux Porphyre voyait-il juste, quand il attribuait les éléments du songe à un génie qui nous avertissait, pendant le sommeil, des embûches que la vie réveillée prépare?”

Diesen alten Theorien, nach denen Traume die Zukunft vorhersagen und als Hinweise für zukünftige Entscheidungen dienen können, setzt er die “modernes théories de la science” entgegen, die in ihnen eine einfache “métamorphose des impressions de la vie réelle, une simple déformation de perceptions précédemment acquises” sehen. Und er schließt seine Überlegungen mit der Frage, ob man uaternatuerliche Einflüsse zugeben müsste, “croire aux desseins d’une Providence incitant les incohérents tourbillons des songes, et accepter du même coup les inévitables visites des incubes et des succubes, toutes les lointaines hypothèses des démonistes” – oder schlichtweg halt machen sollte bei den “causes matérielles, de rapporter exclusivement à des leviers externes, à des troubles de l’estomac ou à d’involontaires mouvements du corps, ces divagations éperdues de l’âme.”<sup>108</sup>

Von der Wissenschaft fasziniert, möchte Jacques auch für seinen verwirrenden Traum eine eindeutige Erklärung. Doch gibt es in seinen Augen viel zu viele Möglichkeiten, Traume und deren Bedeutung zu erklären, während er nach einer einzigen, für alle Situationen und Aspekte gültigen Theorie sucht. Und es überrascht ihn, dass die Wissenschaft, die ihn so sehr interessiert und an deren Fähigkeit, alles erklärbar zu machen, er glaubt, ihm keine Universaltheorie bieten kann, sondern nur eine Vielzahl höchst unterschiedlicher und auch widersprüchlicher Meinungen, Theorien, die je nach subjektiver Auffassung und

---

<sup>108</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 78 ff.

Praferenz der jeweiligen Wissenschaftler variieren. Ganz gleich, welche der ihm bekannten Traumdeutungsversuche er durchgeht: “tout cela n’expliquait pas ce mystère de la psyché devenue libre et partant à tire-d’aile dans des paysages de féerie, sous des ciels neufs, à travers des villes ressuscitées, des palais futurs et des régions à naître, tout cela n’expliquait pas surtout cette chimérique entrée d’Esther au château de Lourps!” Sein eigener Traum bleibt unerklärbar und so schliesst er diese Überlegungen mit einem recht verzweifelten und niedergeschlagenen: “C’est à s’y perdre”<sup>109</sup>.

Das fünfte Kapitel besteht ausschliesslich aus einer Traumerzählung. Anders als bei Jacques erstem Traum findet hier kein Übergang vom Wachzustand in den Traum statt, sondern die Handlung setzt sofort ein. Jacques befindet sich in diesem Traum mit seiner Frau auf dem Mond und wandert dort über die Meere und Gebirge, ausgerüstet mit einer exakten Karte der Mondoberfläche, die seinen wissenschaftlichen Ansprüchen in höchstem Masse genüge trägt: “publiée à Gotha, par les soins de Justus Perthes” erscheint ihm diese Karte “d’une indiscutable clarté, avec ses masses pointillées, ses détails en relief, ses dénominations latines”<sup>110</sup> – daher fühlt er sich trotz der völlig fremden Umgebung sicher und hat keine Angst davor, sich zu verirren.

Die Eheleute bewegen sich zu Fuss auf dem Mond fort und sie wundern sich darüber, dass die Meeres- und Gebirgsnamen, die äquivalent zu denen auf der Erde sind, nicht mit deren dortigen geographischen Lage übereinstimmen. Es erstaunt die beiden ausserdem, dass die Namen nicht die wirklichen Gegebenheiten widerspiegeln. So stellen sie zum Beispiel bei der Ankunft im *Marais de la Putridité* fest: “ce n’est pas un marais et il ne sent rien!” Desweiteren finden sie heraus: “il est vrai que l’Océan des Tempêtes est parfaitement sec et que la Mer des Humeurs qu’on devrait se figurer grasse telle qu’un lac de pus est tout bonnement une exorbitante assiette de faïence craquelée, liserée de filets gris par les laves”<sup>111</sup>. Anders als im realen Leben, ist Jacques in seinem Traum froh darüber, seine Frau bei diesem Abenteuer dabei zu haben, mit ihr zusammen diese Wanderung zu unternehmen und am Ende des Traumes beobachten beide gemeinsam einen Sonnenaufgang. Die Traumhandlung

---

<sup>109</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 80.

<sup>110</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 111.

<sup>111</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 110.



steht im krassen Gegensatz zur Wirklichkeit, in der sich das Ehepaar immer weiter voneinander entfernt.

Im darauffolgenden Kapitel stellt Jacques erfreut und erleichtert fest, dass dieses Mal die Quelle fuer seinen Traum eindeutig ist und leichter nachzuvollziehen als noch bei seiner ersten Vision, denn: “la soirée qui précéda mon départ pour le vieil astre, j’ai regardé les étoiles et la Lune et je me souviens qu’à ce moment je me rappelais nettement les détails des cartes sénélographiques que je possède.”<sup>112</sup> Und so – dank dieser ihn zufriedenstellenden Erklarung - beunruhigt ihn dieser Traum nicht weiter. Der dritte und letzte in *En Rade* beschriebene Traum von Jacques stellt ihn jedoch wieder vor ein Erklarungsproblem. Das zehnte Kapitel besteht zur Gaenze aus der Traumerzaehlung. Jacques befindet sich in Paris, im Glockenturm von Saint-Sulpice, in den er sich vor unbekanntem Verfolgern gefluechtet hat. Schritte kommen naeher, waehrend Jacques immer hoeher in den Turm hinaufsteigt. Seine Verfolger sind keine realen Wesen, sondern Daemonen, “il les devinait sans les avoir jamais vus, les démons qu’implore, la nuit, l’aberration des filles qui se forment, les monstres en quête de cratères nubiles, les pâles et mystérieux incubes, au sperme froid”<sup>113</sup>. Er erinnert sich an einen Satz des Exorzisten Del Rio, den er in *Disquisitionum Magicarum* gelesen hat – “Demones exercent cum magicis sodomiam” - und weiss ploetzlich, “dans quel abominable sérail il s’était égaré”, er ist sich sicher, dass ein Hexensabbat bevorsteht!

Jacques versucht, zu fliehen, doch wird ihm der Boden unter den Fuessen weggezogen und er findet sich unter einer Glocke wieder, die sich zwar bewegt, jedoch keinen Ton von sich gibt. Bei ihm befinden sich zu diesem Zeitpunkt noch eine alte Frau und ein Mann, deren Anwesenheit er sich damit erklart, dass diese “bizarres créatures” Helfer fuer den Betrieb des Glockenturms sind. Die Frage danach, warum die Frau weine, beantwortet er fuer sich ausreichend damit, dass sie vielleicht eine Auseinandersetzung mit ihrem Ehemann hatte und “cette explication le satisfait”<sup>114</sup>.

Was er auch versucht, er wird weiter verfolgt von verschiedenen uebernaturerlichen Erscheinungen, die ihm Angst machen und denen er sich nicht entziehen kann. Nach diesem Traum wacht Jacques schweissgebadet auf. Auch in den darauffolgenden

---

<sup>112</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 135.

<sup>113</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 191.

<sup>114</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 192.

Nachts wird er wieder von Alpträumen heimgesucht, diese werden jedoch in *En Rade* nicht näher beschrieben, es heisst lediglich: “Plusieurs nuits se succédèrent, des nuits où l’âme élargie de sa misérable geôle voletait dans les catacombes enfumées du rêve.”<sup>115</sup>

Während ihn seine Träume zunächst erschreckten, da er sie sich nicht erklären konnte, dann jedoch – sobald er eine für sich ausreichende und zufriedenstellende Ursachensuche betrieben hat, wie im Fall des Mond-Traums – nicht weiter verunsichern, werden sie gegen Ende des Romans, mit dem Beginn einer ganzen Reihe von Alpträumen mit übernatürlichen Erscheinungen wieder zu einer Quelle der Angst. Die ersten beiden Träume boten ihm noch eine Flucht aus der Wirklichkeit, einen Rückzug aus der materiellen, realen Welt in eine phantastische, teilweise auch eine Flucht aus der problematisch gewordenen Beziehung zu seiner Frau – Louise erscheint nur im zweiten Traum und dort ist sie eine völlig andere Person als die ‘reale’ Louise, sie sind ihm also einerseits eine willkommene Ablenkung von seinem alltäglichen Elend, ab dem dritten Traum aber werden sie in ihrer Undurchschaubarkeit furchterregend. Somit schlägt nicht nur sein Rückzug von Paris nach Jutigny fehl, sondern auch sein zweiter Versuch, die generelle Flucht aus der materiellen Welt in das imaginäre, irrealer Reich seiner Träume.

Auch in der Literatur – eine stets willkommene Ablenkung in Paris - findet er nicht mehr, wie noch in der Hauptstadt, die gesuchte Zerstreuung. Ein Freund schickt ihm zwar seine bevorzugten Bücher aufs Land, jedoch: “ces phrases, qui le captivaient à Paris, se desserraient, s’effilocheaient à la campagne; enlevée de son milieu, la littérature capiteuse s’éventait.”<sup>116</sup> Die Werke des von ihm so geschätzten Baudelaire kann er in Jutigny nicht mehr lesen.

Jacques findet eine weitere Fluchtmöglichkeit aus der Realität und aus seinem *ennui*: die in die Vergangenheit des Schlosses, in die Zeit, als es noch ein ‘richtiges’ Schloss war. Er beginnt nach seinem ersten Traum mit der Erkundung des Gebäudes, welches ihm wie ein Labyrinth erscheint. Zunächst ist er bei seinem Gang durch die Zimmer auf der Suche nach einem Raum für sich und seine Frau, der sicherer und bequemer ist, als der, den Louise ausgesucht hat. Er will sich auch von seinem beunruhigenden Traum in der Nacht zuvor ablenken, “cet rêve inexplicable qui

---

<sup>115</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 199.

<sup>116</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 170 f.

l'obsédait maintenant encore"<sup>117</sup>. Jacques verirrt sich dabei im Schloss, er dreht sich im Kreis bei seinem Weg durch die Zimmer und ploetzlich vermischen sich fuer ihn die Vergangenheit des Gebaeudes, welches einst von einem Marquis und dessen Gattin bewohnt wurde und von denen er nur wenig weiss, mit der Gegenwart. Er findet sich in einem Raum wieder, der seiner Meinung nach vielleicht einmal der Marquise gehoerte und er trifft immer wieder auf Spuren der Vergangenheit, die ihn zu Vermutungen anregen, ohne dass ihm die Geschichte des Schlosses dadurch klarer wuerde. Diese Wanderungen durch die raetselhafte Vergangenheit des Gebaeudes und seiner fruerehen Bewohner werden Jacques schnell langweilig, da er aufgrund der zu geringen Anzahl von Fakten lediglich vage Vermutungen anstellen kann, die 'wahre' Geschichte jedoch fremd und unbekannt bleibt.

Die Vorstellung vom Landleben, die sich Jacques in Paris gemacht hat, passt nicht zu der Wirklichkeit, wie er sie in Jutigny erlebt. Die Landbewohner, sind so ganz anders, als er erwartet hatte. Allerdings beruhte sein Bild von der Arbeit der Bauern auf den Darstellungen auf Gemaelden und in Buechern. Antoine und Norine, das Paar bei dem die Marles leben, sind so ganz anders als die Landbewohner in Jacques idealisierter Vorstellung. Sie jammern den ganzen Tag lang, beschweren sich ueber ihr hartes Leben und betruengen ihre Gaeste bei jeder sich bietenden Gelegenheit; aber auch die anderen Menschen, denen sie auf dem Land begegnen, entsprechen nicht Jacques Erwartungen und den Beschreibungen, die er in Romanen gelesen hat.

Erst kurz vor seiner Abreise findet er in Jutigny einen Platz, der ihm gefaellt: auf dem Friedhof erscheint es ihm "que là seulement il pourrait pactiser avec ses transes et bercer l'insomnie de ses pensées tristes." Dort, so glaubt er, koennte er, "si loin de tout, si caché, si seul"<sup>118</sup> sein, wie er es sich von Anfang an gewuenscht hatte; aber dies ist ihm jetzt nicht mehr moeglich, da die Rueckkehr nach Paris bereits veranlasst wurde, ein Aufbruch ins Unbekannte, denn die Reede, sein Ankerplatz, der ihm eine Ruhepause gewaehren sollte, hat seine Lage verschlechtert und er kann in der Hauptstadt nicht mehr an das Leben anknuepfen, welches er zuvor gefuehrt hat.

---

<sup>117</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 84.

<sup>118</sup> J.-K. Huysmans, *En Rade*, 201.

## *Traumwelten vs. Positivismus*

Huysmans *En Rade* erscheint nach dem provokanten *A Rebours* auf den ersten Blick wie ein Rueckschritt. Abgesehen von den ausfuehrlich beschriebenen Traumsequenzen gibt es wenige Verbindungen zu den aussergewoehnlichen Objekten und Visionen des Esseintes. Doch sowohl Jacques Marles als auch des Esseintes folgen dem gleichen Schema: Aufbruch und Rueckzug in der Hoffnung, nicht nur aus der aktuellen Unzufriedenheit entkommen zu koennen, sondern auch der enttaeuschenden 'realen' Welt eine bessere entgegenzusetzen, gefolgt von Desillusion und Verzweiflung und endend in der Rueckkehr zum Ausgangspunkt mit der Erkenntnis, dass nicht nur das Fluchtprojekt fehlgeschlagen ist, sondern dass sie schlechter dastehen als noch zu Beginn.

Waehrend in *A Rebours* versucht wird, eine kuenstliche Gegenwelt nach eigenen Vorstellungen zu kreieren, einen Raum, in den die Realitaet nicht eindringen kann, in dem die Natur konsequent durch Kunst und Kuenstlichkeit ersetzt wird, kontrastiert *En Rade* bewusst die Realitaet mit den aussergewoehnlichen Traeumen Jacques Marles. Huysmans benutzt diese Gegensaezte, um so Jacques Konflikt zwischen seinen Illusionen und der ihn umgebenden Wirklichkeit aufzuzeigen und gleichzeitig das bewusste, sowie das un- und unterbewusste Leben seiner Hauptfigur darzustellen, sein Roman umfasst beide Seiten.

Des Esseintes glaubt nach dem Verlassen von Paris zumindest fuer eine begrenzte Zeit jenseits der Realitaet zu leben, in seinem eigens geschaffenen reduzierten und konzentrierten Kunst-Universum; Jacques dagegen wird ausserhalb der Hauptstadt und somit fern seiner Kunst- und Literatenkreise erst in vollem Umfang mit der Realitaet konfrontiert, da er nicht dieselben Ablenkungen vorfindet.

In *En Rade* wird nichts erkluert oder aufgekluert, weder die Traeume, noch die Geschichte des Schlosses, und auch Jacques kommt mit seinen Versuchen, seinen Visionen und Gedanken einen Sinn zu geben, nicht weit - die Widersprueche und Vermutungen stehen nacheinander, nebeneinander.

Sowohl Marles als auch des Esseintes sehnen sich nach geschlossenen Raeumen, die sie hermetisch von der Aussenwelt abschirmen und ihnen die Sicherheit geben, die sie fuer ihre auf die *vie cérebale* beschaenkte Existenz benoetigen. Aber beide muessen, nach einem ersten Aufbruch zu dem Ort, in dem sie diesen Zustand zu finden glauben,

erneut aufbrechen, vielmehr wieder an ihren Ausgangsort zurueckkehren. Beide Romane enden jeweils zu dem Zeitpunkt, an dem der zweite Aufbruch, die Rueckkehr, unmittelbar bevorsteht.

Noch deutlicher als *A Rebours* zeigt *En Rade*, “cet intéressant mélange de rêverie et de naturalisme positiviste”<sup>119</sup>, dass diese “échappatoires” (wie André Breton Huysmans Werke *En Rade* und *Là-Bas* in seinem Roman *Nadja* bezeichnet) nur voruebergehend die eigentlichen Probleme ueberspielen koennen. Die Fluchtprojekte von des Esseintes und Marles sind von Anbeginn durch Widersprueche charakterisiert, die zwar von den jeweiligen Personen ignoriert, von Huysmans jedoch in den Romanen bewusst zum Vorschein gebracht werden.

---

<sup>119</sup> Michael Issacharoff, *J.-K. Huysmans devant la critique en France. 1874 – 1960* (Paris 1970), 78.

*J.-K. Huysmans*

**Là-Bas**

**(1891)**

“L’âme seulette a mal au cœur d’un ennui dense.  
Là-bas on dit qu’il est de longs combats  
sanglants.  
Ô n’y pouvoir, étant si faible aux vœux si lents,  
Ô n’y vouloir fleurir un peu cette existence!”  
Paul Verlaine, *Langeur*.<sup>120</sup>

“Mon enfant, ma sœur,  
Songe à la douceur  
D’aller là-bas vivre ensemble!  
Aimer à loisir,  
Aimer à mourir  
Au pays qui te ressemble!  
Les soleils mouillés  
De ces ciels brouillés  
Pour mon esprit ont les charmes  
Si mystérieux  
De tes traîtres yeux,  
Brillant à travers leurs larmes.  
Là, tout n’est qu’ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté.”  
Charles Baudelaire, *L’Invitation au Voyage*.<sup>121</sup>

1890 beschreibt Huysmans das Werk, an der er zu diesem Zeitpunkt arbeitet, in einem Brief an Arij Prins als “mystique, réaliste et satanique, à la fois”.<sup>122</sup> Kurz darauf, in einem weiteren Brief, erzählt er von einer Begegnung mit Zola, bei der dieser von seinem neuen Romanprojekt mit dem Titel *L’Argent* spricht, “et il ajouta sur un certain ton de fierté et de défie: et j’en ferai l’éloge!” Huysmans füegt in seinem Brief

---

<sup>120</sup> Paul Verlaine, *Langeur*, in: *Jadis et Naguère*, in: Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, hg. v. Y.-G. Le Dantec (Paris 1962), 371.

<sup>121</sup> Charles Baudelaire, *L’Invitation au Voyage*, in: Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, hg. v. Jacques Dupont (Paris 1991), 99 f.

<sup>122</sup> J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins 1885 – 1907*, hg. v. Louis Gillet (Genève 1977), 188. Brief, datiert 26. Februar 1890.

diesbezuglich hinzu: “il est vraiment temps que je fasse mon livre sur le satanisme au moyen âge et dans les temps modernes, car je vomis dans le premier chapitre sur le naturalisme, tel qu’il est devenu: scientifique et matérialiste et amoureux de son temps.”<sup>123</sup>

Huysmans Kritik richtet sich also gegen das, was aus dem Naturalismus geworden ist und Zolas Roman *L’Argent*, der zeitgleich mit *Là-Bas* erscheint, dient Huysmans als ein “bon exemple du naturalisme insupportable, la ressucée sur les banlieues, sur les ouvrières, de ce qui a déjà été fait et mieux!” – Was Zola in seinem Werk beschreibt, ist also in den Augen Huysmans weder neu noch gut und daher kommt er zu dem Schluss: “L’inutilité d’un livre comme cela est immense! – eh bien, c’est ce qu’ils font presque tous maintenant; ah oui! le naturalisme est mort! – et il meurt dans un doux gâtisme sous l’ombre de Zola dont le muflisme dégoûte encore celui de tous les autres.”<sup>124</sup> Zwei Monate später urteilt Huysmans über sein eigenes Werk: “Mon livre aura cela de bon que ce sera aussi le dernier décarcassement de cette butte croulante qu’on nomme le naturalisme!”<sup>125</sup>

Die Gilles de Rais-Biographie des Abbé Boullan dient Huysmans als wichtige Informationsquelle für seinen Roman, in dem die Hauptfigur, der Schriftsteller Durtal, ein Werk über den Baron de Rais zu schreiben beabsichtigt. In die insgesamt 22 Kapitel des Buches integriert Huysmans sechs Episoden, in denen Durtal am Text seiner Studie über Gilles de Rais arbeitet.

Huysmans äußert sich in einem Brief an Boullan über seinen ehemaligen Freund Zola und dessen Theorien, “dont le positivisme me dégoûte” und er bemerkt, dass er der Systeme von Doktor Charcot überdrüssig geworden sei, welcher zu demonstrieren versucht habe, “que la démonialité était une rengaine, que, lui, développait ou matait, en pressant sur des ovaries, le satanisme des femmes traitées dans les salles à la Salpêtrière.” Er habe auch genug von den Okkultisten und will alle mit seinem neuen Buch verwirren. Sein Ziel lautet: “faire une œuvre d’art d’un réalisme surnaturel, d’un naturalisme spiritualiste.”<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins 1885 – 1907*, hg. v. Louis Gillet (Genève 1977), 190. Brief, datiert 7. April 1890.

<sup>124</sup> J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins 1885 – 1907*, hg. v. Louis Gillet (Genève 1977), 192. Brief, datiert 17. Mai 1890.

<sup>125</sup> J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins 1885 – 1907*, hg. v. Louis Gillet (Genève 1977), 200. Brief, datiert 24. Juli 1890.

<sup>126</sup> Brief zitiert nach: Pierre Cogny, *J.-K. Huysmans à la Recherche de l’Unité* (Paris 1953), 122 f.

Während der gesamten Entstehungszeit von *Là-Bas* ist sich Huysmans ueber die Form seines entstehenden Romans im Unklaren; er gibt seinem Freund Arij Prins zu bedenken, dass sein Werk aus zu vielen Dokumenten zu bestehen scheint, “o les documents! il y en a tant dans ce livre qu’il n’y a pas moyen d’y faire d’art”<sup>127</sup>. Und er schreibt: “ce livre est presque en dialogues, c’est terrible – ça n’a plus l’air d’être écrit”, doch er setzt dem sogleich hinzu: “au moins c’est neuf”<sup>128</sup>. Wie bereits mit *A Rebours* scheint auch bei diesem Werk Huysmans Hauptkriterium zu sein, etwas vollkommen Neues zu schaffen, sich deutlich von der vorherrschenden Romanproduktion und insbesondere von Emile Zola zu unterscheiden. In einem Interview mit Huret, welches im *Echo de Paris* am 6. April 1891 erscheint, auessert sich Huysmans ueber den Naturalismus folgendermassen: “Evidemment, le naturalisme est fini. [...] Il ne pouvait pas toujours durer! Tout a été fait, tout ce qu’il y avait à faire du nouveau et de typique dans le genre.” – Der Naturalismus ist seiner Meinung nach also in seinen Moeglichkeiten ausgereizt, er bietet nichts Neues mehr, doch Huysmans fuegt hinzu: “Oh! je sais bien qu’on peut continuer jusqu’à la fin des temps: il n’y aurait qu’à prendre un par un les sept péchés capitaux et leurs dérivés, toutes les professions du *Bottin*, toutes les maladies des cliniques.”<sup>129</sup> Unter Heranziehung saemtlicher Krankheiten und Berufsstaende liessen sich also bis in alle Zeit und Ewigkeit naturalistische Romane schreiben – ohne jedoch eine Bereicherung der Gattung, ohne etwas Neues zu bringen. Huysmans dagegen will den Roman erweitern, muss allerdings, so vehement er sich auch zu dieser Zeit gegen den Naturalismus wendet, eingestehen: “il n’y a rien pour le remplacer. Les essais des décadents et symbolistes sont déjà terminés – ces gens n’avaient rien à dire.”<sup>130</sup> *Là-Bas* erscheint zunaechst als Feuilleton-Roman in *L’Echo de Paris* (16. Februar – 20. April 1891), im April 1891 in Buchform. Bereits die ersten Auszuege im Feuilleton veranlassten viele Leser, mit der Kuendigung ihres Abonnements zu drohen. Die Publikation in Buchform loest nicht nur eine Welle von Protesten gegenueber Huysmans und seinem Werk aus – aufgrund der Thematik des Romans und den ausfuehrlichen Beschreibungen von satanistischen Praktiken -, sondern auch

<sup>127</sup> J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins 1885 – 1907*, hg. v. Louis Gillet (Genève 1977), 195.

<sup>128</sup> J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins 1885 – 1907*, hg. v. Louis Gillet (Genève 1977), 190. Brief, datiert 7. April 1890.

<sup>129</sup> Zitiert nach: Michael Issacharoff, *J.-K. Huysmans devant la critique en France. 1874 – 1960* (Paris 1970), 84.

<sup>130</sup> J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins 1885 – 1907*, hg. v. Louis Gillet (Genève 1977), 229. Brief, datiert 4. September 1891.



eine heftige Diskussion ueber den Naturalismus. Schon das erste Kapitel des Werkes besteht aus einer ausfuehrlichen und sehr direkten Kritik dieser Schule, vermittelt durch den Dialog der Hauptfigur, des Schriftstellers Durtal, mit seinem Freund, dem Arzt des Hermies. Zum dritten Mal in Folge urteilt Huysmans also vernichtend ueber das, was aus dem Naturalismus geworden ist.

Léon Bloy schreibt, nachdem er die ersten beiden Feuilleton-Auszuege von *Là-Bas* gelesen hat, in *Les Funérailles du naturalisme* (am 15. Mai 1891 in *La Plume* publiziert): “L’accusation capitale vient d’être portée contre le naturalisme par un écrivain de ma generation, dans un roman des plus audacieux, qui passionne en ce moment le monde littéraire. Cet écrivain se nomme Huysmans.” In seinem Artikel beschreibt er Zola als den “intransigeant ennemi du mystère” und bezeichnet den Naturalismus als die “exclusion formelle de l’imagination, de l’invention, de l’intuition et de toutes les facultés de l’âme jusqu’alors jugées indispensables à l’éclosion d’un beau livre”. Bloy greift die Kritikpunkte Huysmans auf:

“L’imagination n’ayant désormais aucun credit sur cette populace littéraire qui ne voulait plus rien accepter d’elle, on la remplaça par le *document*. On ne parla plus que du document. [...] Enfin, il y eut des banquiers de documents et une Bourse documentaire qui s’appelait la librairie Charpentier.”<sup>131</sup>

Dennoch spricht Huysmans selbst davon, in seinem neuen Roman einen “naturalisme spiritualiste et mystique” verwirklichen zu wollen, er bedient sich also weiterhin des Begriffes ‘Naturalismus’, setzt diesem jedoch ein mit dieser Schule unvereinbares Adjektiv hinzu. Was versteht er aber unter dieser ungewoehnlichen Bezeichnung?

---

<sup>131</sup> Léon Bloy, *Les Funérailles du Naturalisme*, zitiert nach: *Répertoire*, in: J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, hg. v. Yves Hersant (Paris 1995), 401 ff.

*Naturalisme matérialiste*

vs.

*Naturalisme spiritualiste et mystique*

“Je suis l’écume qui monte sur la roche et en  
rejaillit et redescend, à un mille d’ici.  
Mon ‘âme’ est ‘là-bas’. ‘Là-bas’ est un foyer /  
Où se concentrent, se composent, se  
reconnaissent / Les puissances de figure et de  
mouvement que les / Images de cette écume  
viennent exciter ‘en moi’.  
Je doute la distance, le relief, l’assaut, le rythme,  
la durée... *là-bas*, où je suis, et ne suis...”<sup>132</sup>  
Paul Valéry, *Motifs ou Moments*.

*Là-Bas* beginnt mit einer langen Diskussion ueber die zeitgenoessische Literatur, insbesondere ueber die Unzulaenglichkeit der naturalistischen Psychologie mit deren voelligen Negation des Uebernatuerlichen und ihrem geradezu mechanisch anmutenden Dogmatismus; die Gesprachspartner sind der Arzt des Hermies und der Schriftsteller Durtal.

Des Hermies erklart seinem Freund: “Je ne reproche au naturalisme ni ses termes de pontons, ni son vocabulaire de latrines et d’hospices, car ce serait injuste et ce serait absurde; d’abord, certains sujets les hêlent, puis avec des gravats d’expressions et du brai de mots, l’on peut exhausser d’énormes et de puissantes œuvres, *L’Assomoir*, de Zola, le prouve.” Ebenso wie Huysmans Kritik am Naturalismus differenziert ausfaellt und er die anfaenglichen Verdienste dieser Schule durchaus anerkennt, richtet sich auch des Hermies nicht prinzipiell gegen saemtliche Werke dieser literarischen Richtung. Der Hauptkritikpunkt des Arztes bildet nicht der “lourd badigeon de son gros style”, sondern “l’immondice ce ses idées” und er setzt fort: “ce que je lui reproche, c’est d’avoir incarné le matérialisme dans la littérature, c’est d’avoir glorifié la démocratie de l’art.”

Seiner Meinung nach ist der Naturalismus eine “théorie de cerveau mal famé”, ein “miteux et étroit système”, welches sich einzig in die “buanderies de la chair” zurueckzuziehen versucht und die Existenz des “suprasensible” ebenso leugnet wie

das Imaginäre. Und so fragt des Hermies den Schriftsteller: “Qu’a-t-il donc vu, ton naturalisme, dans tous ces décourageants mystères qui nous entourent?” – und er beantwortet diese Frage sogleich selbst mit einem entschiedenen: “Rien”<sup>133</sup>, erstaunt darüber, “qu’un homme a pu écrire trois à quatre cent pages, alors qu’il n’avait absolument rien à nous révéler, rien à nous dire.”<sup>134</sup>

Der Naturalismus – in den Augen des Arztes – “n’est pas qu’inexpert et obtus, il est fétide, car il a prôné cette vie moderne atroce, vanté l’américanisme nouveau des mœurs, abouti à l’éloge de la force brutale, à l’apothéose du coffre-fort. Par un prodige d’humilité il a révééré le goût nauséeux des foules, et par cela même, il a répudié le style, rejeté toute pensée altière, tout élan vers le surnaturel et l’au-delà.”<sup>135</sup>

Des Hermies wirft den naturalistischen Romanen also vor, dass sie das moderne Leben glorifizieren, ebenso wie den Geschmack der Masse und dies zusammengekommen hat seiner Meinung nach negative Auswirkungen auf den Stil. Es widerstrebt ihm ebenfalls, dass der Naturalismus das Uebernatuerliche zur Gaenze leugnet. Alles in allem erscheinen seine Kritikpunkte aeusserst ungewoehnlich fuer einen Arzt!

Sein Freund, der Romancier, teilt seine Auffassungen groesstenteils, obwohl er sich bislang selbst der Gruppe der Naturalisten zugehoerig empfunden hat. Durtal richtet sich jetzt gegen den Materialismus der Naturalisten; doch erlaeutert er des Hermies auch die Dienste, die sie seiner Meinung nach der Kunst erwiesen haben: “car enfin, ce sont eux qui nous ont débarassés des inhumains fantoches du romantisme et qui ont extrait la littérature d’un idéalisme de ganache et d’une inanition de vieille fille exaltée par le célibat!” – und er fuegt hinzu: “ils ont créé des êtres visibles et palpables et ils les ont mis en accord avec leurs alentours; ils ont aidé au développement de la langue commencé par les romantiques”.

Durtal schliesst seine Ausfuehrungen mit dem Kommentar: “enfin, ils n’ont pas toujours été soulevés par ce fanatisme de bassesse dont tu parles.”<sup>136</sup> Auch er wendet sich gegen die Richtung, in die sich der Naturalismus entwickelt hat; er erkennt zwar die Verdienste an, sieht jedoch in dieser Schule keine Zukunft. Der Roman befindet sich fuer Durtal in einer Sackgasse, und so sehr er auch seine naturalistischen

---

<sup>132</sup> Paul Valéry, *Mélange*, in: Valéry, *Œuvres*, Bd. 1, hg. v. Jean Hytier (Paris 1957), 353.

<sup>133</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas* (1891; hg. v. Yves Hersant, Paris 1995), 27.

<sup>134</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 29.

<sup>135</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 28.

<sup>136</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 28.

Zeitgenossen und deren “études d’êtres médiocres” kritisiert, eine echte Alternative zu ihnen kann er noch nicht erkennen. “Durtal ne voyait pas, en dehors du naturalisme, un roman qui fût possible, à moins d’en revenir aux explosibles fariboles des romantiques, aux œuvres lanugineuses des Cherbuliez et des Feuillet, ou bien encore aux lacrymales historiettes des Theuriet et des Sand! Alors quoi?”<sup>137</sup>

Die zeitgenössische Literatur in Frankreich unterteilt Durtal in zwei Lager – Naturalismus und Dekadenzliteratur – und er verachtet beide gleichermassen: “Les uns [...] faisaient sonner l’argent. Les autres [...] publiaient leur génie.”<sup>138</sup>

Zwar hat der Schriftsteller oft und intensiv darüber nachgedacht, wie der Roman weitergeführt werden könnte, mit einer Lösung kann Durtal jedoch nicht aufwarten. Für seine neue Literaturkonzeption will er nicht alles aufgeben, was den Naturalismus kennzeichnet, so erklärt er beispielsweise: “Il faudrait [...] garder la véracité du document, la précision du détail, la langue étoffée et nerveuse du réalisme”. Allerdings müssen seiner Meinung nach noch eine Vielzahl anderer Dinge hinzukommen: “il faudrait aussi se faire puisatier d’âme et ne pas vouloir expliquer le mystère par les maladies des sens.”

Für den Roman fordert er – auch wenn er nicht weiss, wie sich dies in der Praxis realisieren lässt: “le roman, si cela se pouvait, devrait se diviser de lui-même en deux parts, néanmoins soudées ou plutôt confondues, comme elles le sont dans la vie, celle de l’âme, celle du corps, et s’occuper de leurs réactifs, de leurs conflits, de leur entente. Il faudrait, en un mot, suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer en l’air un chemin parallèle, une autre route, d’atteindre les en deçà et les après, de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste; ce serait autrement fier, autrement complet, autrement fort.”<sup>139</sup>

Ein *naturalisme spiritualiste* – ein Roman, der aus zwei Teilen besteht, der Körper und Geist getrennt erfasst und dennoch wieder zusammenführt, indem er sich mit den gegenseitigen Wechselwirkungen beschäftigt, mit den Konflikten und deren Auflösung: Dieses Projekt erinnert an Huysmans *En Rade*, das bereits aus diesen beiden Teilen und deren problematische Beziehung besteht und Jacques reale Existenz sowie die realistische Erzählung Huysmans mit der Beschreibung von Jacques Traäumen und Visionen kontrastiert. Was Huysmans in *En Rade* begonnen

---

<sup>137</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 30.

<sup>138</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 42.

<sup>139</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 30 f.

hat, setzt er in *Là-Bas* mit dem im Vergleich zu Jacques Marles weitaus ungewöhnlicheren Helden Durtal fort.

Der Schriftsteller Durtal lebt zwar in Paris, hat sich zu Beginn des Romans jedoch bereits seit zwei Jahren aus den Literatenkreisen der Hauptstadt zurückgezogen, weil er dort keine “aristocratie d’âme” finden konnte, keinen “coin intime où l’on pouvait, à quelques artistes, causer à l’aise, sans promiscuités de cabarets et de salons, sans arrière-pensée de traîtrises et de dols, où l’on pouvait ne s’occuper que d’art, à l’abri des femmes”<sup>140</sup>. Durtal suchte also nach einem exklusiven Ort, an dem verwandte Seelen fern der Realität einzig und allein über Kunst diskutieren können - konnte einen solchen Platz jedoch in Paris nicht finden und plant daher den vollständigen Rückzug aus der gegenwärtigen Zeit, denn, so Durtal: “il n’y a de bonheur que chez soi et au-dessus du temps.”<sup>141</sup>

Er will sich nicht räumlich von der Hauptstadt entfernen – wie des Esseintes in *A Rebours* und Jacques Marles in *En Rade* -, sondern zeitlich. Aus diesem Grund beginnt Durtal, sich intensiv mit dem 15. Jahrhundert zu beschäftigen und dieser Rückzug in die Geschichte, in eine Zeit, die für ihn das positive Gegenstück zu der industrialisierten Welt darstellt, in der er lebt, und dies führt ihn in eine Zeit Widersprüche und der Extreme, die noch exakt über die seltsame Mischung zwischen Realität und Spiritualität verfügt, die er in der aktuellen materialistischen und positivistischen Welt nicht mehr finden kann. Für Durtal erscheint es als ein völlig logischer Schritt, sich aus dem Paris des ausgehenden 19. Jahrhunderts zurückzuziehen, eine Studie über Gilles de Rais zu schreiben und dadurch in eine andere Epoche zu versinken. Er wählt diese Figur bewusst aus, da sie in jeder Hinsicht für Extreme steht und das komplette Gegenteil zu den *êtres médiocres* naturalistischer Romane darstellt.

In *Là-Bas* erklärt der Arzt des Hermies seinem Schriftsteller-Freund, warum er gerade jetzt ein Buch über Gilles de Rais schreiben will – ein Werk, welches sich von seinen vorangegangenen Romanen deutlich unterscheiden soll und seine Schilderung klingt beinahe wie die Beschreibung von Huysmans eigener literarischer Laufbahn. Er macht ihm bewusst, dass er immer schon eher ein Einzelgänger war mit von der Gruppe, zu der er sich zugehörig fühlte, abweichenden Auffassungen: “il y a toujours eu entre toi et les autres réalistes une telle différence d’idées qu’un

---

<sup>140</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 43.

accord péremptoire ne pouvait durer.” Des Hermies fuehrt ihm auf, wie sehr er sich von den anderen unterscheidet: “tu exècres ton temps et eux l’adorent; tout est là.” In den Augen des Arztes ist Durtals Versuch, etwas voellig anderes zu machen, lediglich der naechste logische und vorhersehbare Schritt, der sich lange schon angekuendigt habe: “tu devais, un jour, fuir ce territoire américain de l’art et chercher, au loin, une région plus aérée et moins plane! Dans tous tes livres, tu es constamment tombé à bras raccourcis sur cette queue de siècle; mais dame, on se lasse à la longue de taper sur du mou qui s’affaire et se relève”. Des Hermies erscheint es also voellig nachvollziehbar, dass Durtal sich gerade jetzt – als Kontrast zu den in der Gegenwart lebenden Romancharakteren - mit einer Figur aus der Geschichte beschaeftigt, “tu devais reprendre haleine et t’asseoir dans une autre époque, en attendant d’y découvrir un sujet à traiter qui te plût. Cela explique bien facilement ton désarroi spirituel pendant des mois et cette santé qui t’est subitement revenue lorsque tu t’es emballé sur Gilles de Rais.”<sup>142</sup> Als Arzt kann er sich das Verhalten des Romanciers problemlos wissenschaftlich erklæaren, Durtals Handeln hat fuer ihn nahezu Lehrbuchcharakter. Waehrend sich des Esseintes und Jacques Marles aufs Land zurueckzogen, schliesst sich Durtal in sein Arbeitszimmer ein, “se cloîtra mentalement, pour tout dire, dans le château de Tiffauges auprès de Barbe-Bleue et il vécut en parfait accord, presque en coquetterie, avec ce monstre.”<sup>143</sup> Des Hermies wird zu seinem Haupt-Kontakt zur Aussenwelt; durch ihn lernt er auch andere Personen kennen, die ihm wichtige Informationen fuer sein Werk liefern.

Einer dieser neuen Kontakte ist Carhaix, der im Glockenturm von St. Sulpice lebt, “loin [...] des idées et du langage du Paris moderne”<sup>144</sup>. Auch Durtal traeumt von einem Leben fern der modernen Zeit in Paris, genauer gesagt von einer Existenz “au-dessus de Paris, un séjour balsamique et douillet, un havre tiède” – sein Programm klingt ganz aehnlich wie das von Jacques Marles, der ebenfalls nach diesem *havre tiède* suchte, sich zu diesem Zweck allerdings aus der Hauptstadt wegbewegte. Durtal dagegen schwebt der Rueckzug in eine andere Ebene vor, weg von den lauten Strassen und den vielen Menschen, ein Leben allein, ueberhalb von Paris in der Illusion, sich auch zeitlich von der Moderne zu entfernen: “Alors, on pourrait mener, seul, dans les nuages, là-haut, la réparate vie des solitudes et parfaire, pendant des

---

<sup>141</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 41.

<sup>142</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 43.

<sup>143</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 44.

années, son livre. Et puis, quel fabuleux bonheur ce serait que d'exister enfin, à l'écart du temps, et, alors que le raz de la sottise humaine viendrait déferler au bas des tours, de feuilleter de très vieux bouquins, sous les lueurs rabattues d'une ardente lampe!" In voelliger Einsamkeit und Ruhe sein Werk zu schreiben, umgeben einzig und allein von Buechern – dies stellt fuer Durtal die ideale Form der Existenz dar, doch: "Il se prit à sourire de la naïveté de son rêve"<sup>145</sup>, er ist sich zwar bewusst, dass dies ein recht naiver Traum ist, wuenscht sich dennoch ein solches Leben, "si loin de Paris, si loin de son siècle"<sup>146</sup>, um sein Buch ueber Gilles de Rais zu schreiben.

Ebenso wie bereits des Esseints glaubt auch Durtal, dass die gegenwaertige Gesellschaft immer schlechter wird, "la société n'a fait que déchoir depuis les quatre siècles qui nous séparent du Moyen Age"<sup>147</sup>. Das ausgehende 19. Jahrhundert zeichnet sich in Durtals Augen durch einen seiner Meinung nach aeusserst dubiosen Fortschritt aus und er fragt sich: "Le progrès de qui? le progrès de quoi? car il n'a pas inventé grand-chose, ce miserable siècle! Il n'a rien édifié et tout détruit."<sup>148</sup>

Durtal will sich ganz bewusst von den Naturalisten distanzieren, denn diese, so erklaert er, "aiment leur siècle et cela les juge"<sup>149</sup>. Er empfindet einen "besoin de surnaturel", den er in der Literatur zwar noch nicht verwirklicht sieht, jedoch aus der Malerei bereits kennt: "Là, il le trouvait pleinement réalisé par les Primitifs, cet ideal!"<sup>150</sup> Maler wie Gruenewald haben in ihrer bildlichen Darstellung Durtals Auffassung nach erreicht, was dieser in seinem neuen literarischen Werk ebenfalls zu verwirklichen sucht: "dans leurs décors authentiques, patiemment certains, des êtres surgissaient en des postures prises sur le vif, d'une réalité subjugante et sûre; et de ces gens à têtes souvent communes, de ces physionomies parfois laides mais puissamment évoquées dans leurs ensembles, émanaient des joies célestes, des détresses aiguës, des bonaces d'esprit, des cyclones d'âme. Il y avait, en quelque sorte, une échappée hors des sens, sur d'infinis lointains."<sup>151</sup>

Dieser "naturalisme mystique"<sup>152</sup> fasziniert ihn, da er von einer realistischen Abbildungsweise den Betrachter in andere Dimensionen ueberfuehrt. Die

---

<sup>144</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 310.

<sup>145</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 63.

<sup>146</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 84.

<sup>147</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 148.

<sup>148</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 150.

<sup>149</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 28.

<sup>150</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 32.

<sup>151</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 32.

<sup>152</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 37.

Kreuzigungsszene Gruenewalds, die Durtal einst in Kassel gesehen hat, wird fuer ihn zum “prototype exaspéré de l’art”, den er als “supranaturalisme”<sup>153</sup> bezeichnet. Er schaezt die Gemaelde Gruenewalds, weil sie sowohl im Positiven als auch im Negativen Bereich Extreme darstellen und so urteilt er ueber den Maler: “Jamais peintre n’avait si magnifiquement exalté l’altitude et si résolument bondi de la crime de l’âme dans l’orbe éperdu d’un ciel. Il était allé aux deux extrêmes et il avait, d’une triomphale ordure, extrait les menthes les plus fines des dilections, les essences les plus acérées des pleurs.”<sup>154</sup> Die gleichen Eigenschaften, die ihn an Gruenewald und seinen Bildern interessieren, faszinieren ihn auch an der geschichtlichen Figur Gilles de Rais, der Hauptfigur seines neuen Buches. Er begibt sich auf eine Reise in die Vergangenheit, da ihm die Gegenwart nichts zu bieten hat: “L’histoire supplanta chez lui le roman”<sup>155</sup>, die Geschichte ersetzt ihm den (naturalistischen) Roman, der sich mit der Gegenwart beschaeftigt – und somit in letzter Konsequenz auch die Gegenwart, das moderne Leben.

Durtal bezeichnet die Geschichtsschreibung als die “plus solennel des mensonges, le plus enfantin des leures”, denn “l’exactitude est impossible”; die Geschichte kann unter keinen Umstaenden so genau sein, wie die meisten Historiker seiner Meinung nach den Leser glauben machen wollen. Daher gibt es fuer Durtal nur einen Ausweg: “Il ne reste donc qu’à se fabriquer sa vision, s’imaginer avec soi-même les créatures d’un autre temps, s’incarner en elles, endosser, si l’on peut, l’apparence de leur défroque, se forger enfin, avec des détails adroitement triés, de fallacieux ensembles”. Indem sie bewusst eine voellig subjektive Version der Geschichte schreiben, sich voellig aus ihrer eigenen Zeit in die der betreffenden Personen oder Epochen zurueckversetzen, liegt fuer Historiker, so Durtal, die einzige Chance, eine ‘authentische’ Geschichtsschreibung zu realisieren, die zudem ein literarisches Kunstwerk darstellt. Dies hat, Durtals Meinung nach, bislang einzig Michelet erreicht, “le moins véridique des historiens, puisqu’il en était le plus personnel et le plus artistique.”<sup>156</sup>

Alle Historiker sind in seinen Augen nichts als “valeurux faussaires”, aber die meisten haben im Vergleich zu Michelet “ni son empan, ni ses visions” und so sind sie fuer Durtal “les petits merciers de l’histoire, des camelots, des notulateurs qui

---

<sup>153</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 40 f.

<sup>154</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 36.

<sup>155</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 44.



pointillaient sans donner un ensemble, comme font maintenant les peintres qui punaient les tons, comme les décadents, qui cuisinent des hachis de mots”<sup>157</sup>. Selbst Geschichtsschreiber, die jegliche Imagination ablehnen, Objektivität vortauschen und dem Leser gegenüber behaupten, nichts zu erfinden, manipulieren dennoch bewusst oder unbewusst, so Durtal, durch die Auswahl der Dokumente, die sie verwenden. Zudem können ihre Quellen gefälscht oder unzuverlässig, apokryph oder widersprüchlich sein.

Durtal dagegen fordert für die Geschichtsschreibung eine eigenständige, persönliche und poetische Vision der Vergangenheit und macht sie hiermit zu einer Kunstgattung. Er will in seinem Werk keiner dieser *valeureux faussaires* sein, der dem Leser gegenüber ein Objektivitätsversprechen macht, welches er nicht einzulösen vermag. Sowohl Realisten als auch Naturalisten sind für ihn schlechte Historiographen ihrer eigenen Epoche, obwohl sie sich explizit als solche verstehen und – wie Zola mit *L’Assommoir* – ein “œuvre de vérité”<sup>158</sup> und nichts als “la vérité, l’âpre vérité”<sup>159</sup> zu schreiben vorgeben, oder sich, wie Balzac im Vorwort zu seiner *Comédie humaine* als Sekretär<sup>160</sup> ihrer Zeit sehen - dies macht sie für Durtal zu Fälschmüenzern.

Für sein eigenes Werk bedeutet der Rückbezug auf die Geschichte, dass er keine Figur erfinden muss; er kann sich für die Charakterisierung seines Helden und seiner Taten auf vorhandene Dokumente stützen und sich von diesem Ausgangspunkt aus frei bewegen, schließlich will er eine eigenständige, literarische Version der Vergangenheit liefern. Zu seiner Art der Darstellung von Gilles de Rais bemerkt Durtal: “Il ne pouvait prétendre à peindre un Barbe-Bleue exact, mais il était sûr au moins de ne pas l’édulcorer, de ne pas l’amollir dans des bains de langue tiède, de ne pas en faire ce médiocre dans le bien ou dans le mal qui plaît aux foules.”<sup>161</sup> Er will nicht die Erwartungshaltung des Publikums erfüllen, ganz im Gegenteil, er schreibt gezielt dagegen an und will einen Gilles de Rais der Extreme darstellen, das Aussergewöhnliche dieser Person und der Epoche zeigen in all ihren inhärenten

---

<sup>156</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 44 f.

<sup>157</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 46.

<sup>158</sup> Emile Zola, *Préface*, in: Zola, *L’Assommoir* (1877; Paris 1990), 522.

<sup>159</sup> Dieses Danton-Zitat setzt Stendhal dem ersten Buch seines Romans *Le Rouge et le Noir* (1831) voran.

<sup>160</sup> Honoré de Balzac schreibt im *Avant-Propos de ‘La Comédie Humaine’* 1842: “La Société française allait être l’historien, je ne devais être que le secrétaire.”

<sup>161</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 46.

Widerspruechen. Sein Werk stellt ihn allerdings vor ein grosses Problem: “La grande difficulté, [...] c’est d’expliquer comment cet homme, qui fut brave capitaine et bon chrétien, devint subitement sacrilège et sadique, cruel et lâche.”<sup>162</sup>

Die Widersprueche in Gilles de Rais Verhaltensweise, die ihn so sehr faszinieren, entbehren gleichzeitig jeglicher Kohärenz und bleiben rätselhaft. Es bereitet Durtal daher Schwierigkeiten, die Verbrechen seines Helden zu erklären, da es sich scheinbar um *actes gratuits*, um motivlose schlechte Handlungen handelt; ebenso die guten Taten von Gilles de Rais, die gleichfalls grundlos vollbracht werden.

Durtal kann dies alles nicht in Worte fassen: “quand il voulut commencer son chapitre sur les crimes de Gilles de Rais, il constata qu’il était incapable de souder deux phrases. Il s’évaguait à la poursuite du Maréchal, le rejoignait, mais l’écriture dans laquelle il le voulait cerner demeurait lâche et inerme, criblée de trous”. Er versucht, sich in die Zeit zurückzusetzen, während er die Arbeit an seinem Text unterbricht, “il jeta sa plume, s’enforça dans un fauteuil et, rêvassant, il s’installa à Tiffauges, dans ce château où Satan, qui refusait si obstinément de se montrer au Maréchal, allait descendre, d’incarner en lui, sans même qu’il s’en doutât, pour le rouler, vociférant, dans les joies du meurtre”<sup>163</sup>.

Durtal geht äusserst positivistisch an sein Projekt heran; er sammelt eine Vielzahl von Dokumenten, die er dann aber zusätzlich mit fiktiven Episoden auffüllen will. Doch so sehr er sich auch bemüht, er kann keinen Zusammenhang zwischen den so unterschiedlichen Verhaltensweisen Gilles de Rais’ finden und seine Hauptfigur bleibt ihm fremd, obwohl er Parallelen zwischen sich selbst und seinem Helden zieht – er fühlt sich, ebenso wie Gilles de Rais, als ein “isolé dans son temps” und in diesem Gefühl der Isoliertheit empfindet er sich ihm seelenverwandt, ebenso in der Suche nach einer anderen Kunstauffassung; so urteilt Durtal über den Baron de Rais: “Alors que ses pairs sont de simples brutes, lui, veut des raffinements éperdues d’art, rêve de littérature térébrante et lointaine, compose même un traité sur l’art d’évoquer les démons, adore la musique d’Eglise, ne veut s’entourer que d’objets introuvables, que de choses rares” – Für Durtal steht bezüglich Gilles de Rais fest: “Il était le des Esseintes du quinzième siècle”<sup>164</sup>, somit vergleicht der fiktive Charakter Durtal in

---

<sup>162</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 68.

<sup>163</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 138.

<sup>164</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 74.

Huysmans *Là-Bas* 'seinen' fiktiven, aber auf einer realen Personen basierenden Gilles de Rais mit einer anderen Romanfigur Huysmans: des Esseintes aus *A Rebours*.

In einer Unterhaltung mit des Hermies gibt Durtal zu, dass die Arbeit an seiner Studie ihm immer dann langweilig erscheint, wenn er konkrete Ereignisse aus Gilles de Rais Leben, wie z. B. den Prozess, darstellen muss; er sieht keine Notwendigkeit, sein Werk schnell zu beenden, liegt fuer Durtal doch die alleinige Aufgabe der Literatur darin, ihn vom wirklichen Leben zu beschuetzen:

“- Et toi, que fais-tu, reprit des Hermies, tu travailles?

- Mais oui, je pioche le process du noble baron de Rais. Ce sera aussi ennuyeux à écrire qu'à lire!

- Et tu ne sais toujours pas quand tu auras fini ton volume?

- Non, répondit Durtal, en s'étirant. Au reste, je ne desire pas qu'il se termine. Que deviendrai-je alors? Il faudra chercher un autre sujet, retrouver la mise en train des chapitres de début si embêtants à poser; je passerai de mortelles heures d'oisiveté. Vraiment, quand j'y songe, la littérature n'a qu'une raison d'être, sauver celui qui la fait du dégoût de vivre!”<sup>165</sup>

Die Arbeit an seinem Buch bietet Durtal also die Moeglichkeit der Flucht aus der Realitaet, aus einen Leben in einer Zeit, die er nicht ausstehen kann, in eine andere Ebene. Doch durch die Beschaeftigung mit dem Baron de Rais und dem Diabolismus im Mittelalter, durch seine intensiven Recherchen kommt Durtal auch in Kontakt mit der Gegenwart und den diabolistischen Praktiken seiner Zeitgenossen. Die Gegenwart erweist sich dabei fuer Durtal zunehmend als ebenwo widerspruechlich wie die Zeit Gilles de Rais und aeusserst erstaunt stellt er fest: “Quelle bizarre époque! [...] C'est juste au moment où le positivisme bat son plein, que le mysticisme s'éveille et que les folies de l'occulte commencent.”<sup>166</sup>

Durtal, der sich mit seiner besonderen Art der Biographie ueber Gilles de Rais auf ungewoehnliches Terrain begeben und von anderen Schriftstellern seiner Zeit abgrenzen will, kommen die anonymen Briefe einer Frau, die er ploetzlich erhaelt, gerade recht, da sie in sein Leben noch mehr Neues und Unvorhersehbares bringen. Diese Ungewissheit versucht er sich so lange wie moeglich zu erhalten und deshalb lehnt er zunaechst ab, die Unbekannte zu treffen, damit die Vorstellung, die er sich von der geheimnisvollen Frau gemacht hat, nicht durch den Kontakt mit der Realitaet

---

<sup>165</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 258.

zerstoert wird. Als er letztendlich die Identitaet der Schreiberin erfahrt, empfindet er sogleich eine “*désillusion, car son inconnue lui plaisait mieux*” und er bedauert, dass Mme Hyacinthe Chantelouve niemals an das Idealbild wird heranreichen koennen, welches er sich aufgrund der Briefe von ihr gemacht hat. Dennoch beginnt er eine Affaire mit ihr und versucht, ihr gegenueber dem Klischee eines Schriftstellers zu entsprechen. Da seine Wohnung nicht der typischen Unterkunft eines *fin-de-siècle* Autors gleicht, veraendert er vor dem ersten Besuch von Mme Chantelouve einige Dinge: “Il organisa le désarroi convaincu de son bureau, espaça des cahiers de notes, des livres traversés par des coupe-papier, posa un vieil in-folio ouvert sur une chaise. – Le symbole du travail! se dit-il, en riant.”<sup>167</sup> Und Durtal malt sich im voraus aus, wie der Besuch von Mme Chantelouve von statten gehen wird, - doch verlaeuft die reale Begegnung voellig anders als geplant und vorgestellt. Hyacinthe selbst weist ihn darauf hin, dass er in einem seiner vorangegangenen Buecher geschrieben habe: “Il n’y a de bon que les femmes que l’on n’a pas”<sup>168</sup> und dass “la réalité tuera le rêve”<sup>169</sup>. Am Ende muss Durtal gaenzlich desillusioniert erkennen: “Décidément, la réalité ne pardonne pas qu’on la méprise; elle se venge en effondrant le rêve, en le piétinant, en le jetant en loques dans un tas de boue!”<sup>170</sup>.

Die Affaire mit Mme Chantelouve bringt ein Grundproblem seiner auf pausenloser Reflexion basierender Existenz zum Vorschein: “quelle maladie que celle-là: se souiller d’avance par la réflexion tous les plaisirs, se salir tout idéal dès que l’on atteint! il ne pouvait plus toucher à rien, sans le gâter. Dans cette misère d’âme, tout, sauf l’art, n’était plus qu’une recreation plus ou moins fastidieuse, qu’une diversion plus ou moins vaine.”<sup>171</sup>

Mme Chantelouve stellt Durtal vor ein Raetsel, da er sich ihr Verhalten nicht erklaeren kann. Seine Analyse faellt folgendermassen aus: “Il y a en elle trois êtres distincts: D’abord, la femme assise ou debout que j’ai connue dans son salon, réservée, presque hautaine, devenue bonne fille dans l’intimité, affectueuse, tendre même. Puis, la femme couchée, complètement changé d’allures et de voix, une fille, crachant de la boue, perdant toute vergogne. Enfin, la troisième que j’ai aperçue hier,

---

<sup>166</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 286.

<sup>167</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 182.

<sup>168</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 205.

<sup>169</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 154.

<sup>170</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 219.

<sup>171</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 221.

une impitoyable mâtime, une femme vraiment satanique, vraiment rosse.”<sup>172</sup> Er stellt sich daraufhin die Frage: “comment tout cela s’amalgame et s’allie?” - da er die verschiedenen Seiten ihres Wesens nicht zu einer kohärenten Figur zusammenfügen kann.

Bezüglich Gilles de Rais steht er vor dem gleichen Problem und auch ihn unterteilt er in drei unterschiedliche Charaktere: “Gilles de Rais se divise comme elle en trois êtres qui diffèrent. D’abord le soudard brave et pieux. Puis, l’artiste raffiné et criminel. Enfin, le pécheur qui se repent, le mystique. Il est tout en volte-face d’excès, celui-là! A contempler le panorama de sa vie, l’on découvre en face de chacun de ses vices une vertu qui le contredit; mais aucune route visible ne les rejoint.”<sup>173</sup> Sowohl Mme Chantelouve als auch Gilles de Rais verwirren ihn in ihrer undurchschaubaren, widersprüchlichen Komplexität, doch steht für Durtal außer Frage, dass ihn Hyacinthe, da er ihr in seinem realen Leben im Paris des ausgehenden 19. Jahrhunderts begegnet, notgedrungen enttäuschen muss, während dieser Realitätsschock bei Gilles de Rais glücklicherweise und zwangsläufig ausbleibt, da er nie mit dem realen Baron de Rais konfrontiert werden wird und er somit getrost seinen ‘eigenen’ Gilles de Rais erfinden kann.

M. Chantelouve, Hyacinthes zweiter Ehemann, ist wie Durtal Schriftsteller und hat eine Geschichte Polens und des *Cabinets du Nord* verfasst, die Geschichte von Bonifaz VIII. und seines Jahrhunderts, eine *Vie de la Bienheureuse Jeanne de Valois*, sowie die Biographie der *Vénérable Mère Anne de Xaintogne* geschrieben und zudem noch “d’autres livres du même genre, parus chez Lecoffre, chez Palmé, chez Poussielgue”. Es handelt sich dabei, so Durtal, um die Sorte Bücher, “que l’on ne se figure reliés qu’en basane racine ou en basane chagrinée, noire”. Chantelouve bereitet seine Kandidatur für die *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* vor und hofft dabei auf die Unterstützung von einflussreichen Freunden; “aussi recevait-il, une fois par semaine, des cagots influents, des hobereaux et des prêtres.”<sup>174</sup>

Im Gegensatz zu Durtal arbeitet Hyacinthes Ehemann konkret am Aufbau seiner Karriere und sucht bewusst die Gesellschaft anderer Schriftsteller; er ist fester Bestandteil der Literatenszene und sehr darauf bedacht, im Gespräch zu bleiben. Durtal und Chantelouve, zwei Schriftsteller, wie sie unterschiedlicher nicht sein

---

<sup>172</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 249.

<sup>173</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 250.

<sup>174</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 134.

koennten: Der eine schreibt eine halbfiktive Studie ueber Gilles de Rais, der andere verfasst Biographien unbekannter Heiliger. Und waehrend sich Durtal sein Thema bewusst ausgewaehlt hat und seine Aufgabe darin sieht, ein Werk zu schreiben, welches der Literatur neue Wege oeffnet, arbeitet Chantelouve an einer ganzen Serie von Heiligenviten – er erledigt Auftragsarbeiten fuer seinen Verleger, “non signé, commandé pour l’exportation par une maison de Tours.” Chantelouve fuegt erklaerend hinzu: “les sujets me sont imposés et l’on dirait que l’éditeur se complâit à vouloir me faire célébrer la crasse! J’ai à décrire des Bienheureux qui sont, pour la plupart, déplorablement sales.”<sup>175</sup>

Chantelouve beschaeftigt sich mit drittklassigen Heiligen, Durtal dagegen ist durch sein Interesse am Satanismus auf der Suche nach immer neuen Suenden und so erzaehlt er Hyacinthe voller Stolz, dass er auf eine neue Suende gekommen sei: “dans la province de la Luxure, on relève, si je ne me trompe pas, le péché ordinaire, le péché contre nature, la bestialité, ajoutons-y, n’est-ce pas, la démonialité et le sacrilège. Eh bien, il y a, en sus de tout cela, ce que j’appellerai le Pygmalionisme, qui tient, tout à la fois, de l’onanisme cérébral et de l’inceste.”

Bei dieser speziellen Art des Pygmalionismus handelt es sich – erklart Durtal – um eine exclusive Suende, die nur von Kuenstlern begangen werden kann: “Imaginez, en effet, un artiste tombant amoureux de son enfant, de son œuvre, d’une Hérodiade, d’une Judith, d’une Hélène, d’une Jeanne d’Arct, qu’il aurait ou décrite ou peinte, et l’évoquant et finissant par le posséder en songe!” Und er setzt hinzu, dass eine solche Liebesbeziehung bei Weitem ‘schlimmer’ sei als der “inceste normal”, denn bei diesem Verbrechen “le coupable ne peut jamais commettre qu’un demi-attentat, puisque sa fille n’est pas née de sa seule substance mais bien aussi d’une autre chair. Il y a donc, logiquement, dans l’inceste, un côté quasi-naturel, une part étrangère, presque licite, tandis que, dans le Pygmalionisme, le père viole sa fille d’âme, la seule qui soit réellement pure et bien à lui, la seule qu’il ait put enfanter sans le concours d’un autre sang. Le délit est donc entiere et complet.” – Und diese Suende ist in den Augen Durtals die vollkommene, da sie die Natur, “c’est-à-dire l’œuvre divine” verachtet und ueberfluessig macht, “le sujet du péché n’est plus, ainsi que dans la bestialité même, un être palpable et vivant, mais bien un être irréel, un être créé par une projection du talent qu’on souille, un être presque céleste, puisqu’on le rend

---

<sup>175</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 205.

souvent immortel, et cela par le génie, par l'artifice." Als letzte Steigerung dieses "crime contre nature" fuegt Durtal ein Beispiel an: "un artiste peigne un Saint et [...] s'en éprenne."<sup>176</sup>

Dieser "hermaphrodisme cérébral" sei das Privileg von Kuenstlern, "un vice réservé aux élus, inaccessible aux foules!"<sup>177</sup> Kunst muss, Durtals Auffassung nach, ohnehin "hors de portée, dans l'espace, loin" sein; hierin stimmt er mit dem Arzt des Hermies ueberein, der davon ueberzeugt ist, dass die Literatur insbesondere mit den Naturalisten eine "véritable prostitution" geworden sei, "la mise en vente, c'est l'acceptation des déshonorantes familiarités du premier venu; c'est la pollution, le viol consenti, du peu qu'on vaut!"<sup>178</sup>

### *Huysmans vs. Durtal*

Huysmans recherchierte gruendlich fuer *Là-Bas*; der *Avis du premier éditeur* weist den Leser darauf hin, dass die Schilderungen satanistischer Praktiken in dem Roman authentisch sind: "Si étranges que puissent sembler ces récits, M. Huysmans en garantit l'absolue véracité; il nous prie de déclarer aussi que les renseignements qu'il donne sur les sociétés sataniques contemporaines, sur les secrets et les formules du succubat, sur les pratiques et les recettes de l'envoûtement et de la messe noire, il les tient d'un ancien supérieur de communauté religieuse, d'un des prêtres les plus érudits, d'un des thaumaturges les plus mystérieux de ce temps."<sup>179</sup>

Das Werk wird demnach angekuendigt als eine umfangreiche Dokumentensammlung ueber den Satanismus, von Huysmans zu einem Roman 'arrangiert' – doch diese glaubhaft formulierte 'Authentizitaets-Garantie' wird vom Autor nicht eingeloest. Zwar sind in der Tat viele Details sorgfaeltig recherchiert, doch nicht alle und es bleibt dem Leser ueberlassen herauszufinden, was wahr ist und was nicht, Fakt und Fiktion werden nicht getrennt.

---

<sup>176</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 211.

<sup>177</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 212.

<sup>178</sup> J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, 259.

<sup>179</sup> Zitiert nach: Yves Hersant, *Préface*, in: Huysmans, *Là-Bas*, hg. v. Yves Hersant (Paris 1995), 21.

Huysmans geht demnach aehnlich vor wie sein Romanheld Durtal: er stuetzt sich auf bekannte Fakten, erfindet aber willkuerlich hinzu, ohne dass eine erkennbare Trennung zwischen historischen Fakten und der Fiktion des Autors vollzogen wird. So sind beispielsweise zentrale Stellen des Romans, unter anderem auch die Beschreibung einer schwarzen Messe – fuer die Huysmans die Echtheit garantiert – frei erfunden; gleiches gilt fuer die Darstellung Gilles de Rais durch Durtal, die sich zwar oft auf Quellen stuetzt, jedoch nicht immer. Die Erlebnisse Gilles de Rais im Wald, wie sie im elften Kapitel beschrieben werden, sind beispielsweise frei erfunden. Wenn Huysmans aussagt: “Je crois [...] au document exact, à la vie – et, de ceci, je n’ai nullement l’intention de me départir”, dann nicht, um der naturalistischen Schule treu zu bleiben. Er fuegt vielmehr sogleich ueber sein eigenes Literaturverstaendnis hinzu: “mais je vais vers un au-delà autre que Zola ou même les Goncourt, vers des états d’âme moins connus, je crois, intéressants et troublés.”<sup>180</sup>

Die Handlung wird von Huysmans nicht linear erzaehlt, verschiedene Ebenen ueberlappen und spiegeln sich. Der Roman spielt zudem gleichzeitig in verschiedenen Zeitebenen: im Frankreich Charles VII. und im modernen Paris. Einige der Charaktere sind frei erfunden, andere dagegen real, so dass sich Wirklichkeit und Fiktion vermischen. Die Figuren befinden sich auf unterschiedlichen Ebenen zwischen zwei Extremen: von den Satanisten, die sich ‘unterhalb’ von Paris zu schwarzen Messen treffen bis hin zu Carhaix, der im Glockenturm von St. Sulpice von oben auf die Stadt hinabsieht. Das ‘normale’ Leben auf den Strassen der Hauptstadt – die Ebene also, auf der ein naturalistischer Roman spielen wuerde – ist in *Là-Bas* praktisch nicht existent, beziehungsweise nur in der staendigen Negation praesent: Durtal blickt auf dem Weg durch Paris auf den Boden und versucht so, das alltaegliche Leben bewusst auszublenden, in Gedanken zur Gaenze in der von ihm bevorzugten Zeit, dem 15. Jahrhundert, zu bleiben.

Ausgerechnet er, die einzige Figur im Roman, die nichts mit dem Satanismus zu tun hat und auch von dessen Existenz im modernen Paris zu Beginn noch nicht einmal ahnt, schreibt ein Buch ueber Gilles de Rais und kommt ueber das Studium der Quellen und durch den Arzt des Hermies in Kontakt zu den zentralen Personen – jeder der Charaktere entpuppt sich im Verlauf des Romans als Kenner der Szene und/oder praktizierender Satanist. Einzig Durtal scheint etwas naiv und darauf bedacht, aus-

---

<sup>180</sup> Zitiert nach: Yves Hersant, *Préface*, in: Huysmans, *Là-Bas*, hg. v. Yves Hersant (Paris 1995), 11.



fuehrliche Quellenstudien in seinem Studierzimmer zu betreiben, um Fakten fuer sein Buch zu sammeln, scheitert aber letztendlich trotz all seiner Bemuehungen daran, das Verhalten Gilles de Rais verstehen zu koennen, da er eben doch – obwohl er ein seine Zeitgenossen verwirrendes Werk verfassen will – an positivistischen Methoden festhaelt und nach Sammeln der historischen Dokumente eine schluessige Erklaerung der so widerspruechlichen und vielschichtigen Figur Gilles de Rais erwartet, ein koharentes Bild seines Helden.

Je mehr Durtal in Kontakt zu den vielen ihm bis dahin unbekanntem Facetten des modernen Paris kommt, immer mehr Fakten ueber den Satanismus sammelt, um so mehr verwirrt ihn das ganze Feld. Anstelle von klaren Antworten, findet er weitere Fragen und er steht, konfrontiert mit Mme de Chantelouve und den satanistischen Praktiken vor einem fuer ihn unerklaerlichen Raetsel.

Waehrend Durtal nur den Plan eines *naturalisme spiritualiste et mystique* verfolgt, ihn aber letztendlich nicht umsetzen kann, schreibt Huysmans ein Buch, das zwar auf der einen Seite in der Realitaet verankert ist und zeitlich im Gegensatz zu seinen Vorgaengern *A Rebours* und *En Rade* durch die Vielzahl real existierender Personen genau situierbar ist, sich andererseits aber sowohl durch seine Thematik als auch durch seine Form von naturalistischen Romanen deutlich unterscheidet. Er hat sich in diesen drei Werken intensiv mit der Gattung Roman auseinandergesetzt, insbesondere damit, wie er den Naturalismus weiterfueren kann. Auf den Vorwurf seiner Zeitgenossen, dass sich seine Buecher – insbesondere verglichen mit den naturalistischen Romanen - nur an ein relativ kleines Publikum richten, antwortet Huysmans schlichtweg: “je n’ai jamais eu la prétention d’écrire pour les jeunes filles. N’ont-elles pas la Bibliothèque Rose? En admettre ce principe, il faudrait détruire l’œuvre de Balzac, celle de Victor Hugo, toute la littérature!”<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> J.-K. Huysmans in: *Gil Blas* vom 2. Mai 1895; zitiert nach: Michael Issacharoff, *J.-K. Huysmans devant la critique en France. 1874 – 1960* (Paris 1970), 67.

## **II.**

### **Vies cérébrales**

---

**Remy de Gourmont:**

*Sixtine, Roman de la vie cérébrale (1890)*

**André Gide:**

*Les Cahiers d'André Walter (1891)*

**Paul Valéry:**

*La Soirée avec Monsieur Teste (1896)*

“A mon avis il n’y a pas de Je *simple* - (simplex) –  
«Je», signifie au moins dédoublement.  
Et si ma sensibilité était plus exercée,  
si *je* me percevais ou si *je* se percevait  
sans confusion ni amortissement,  
ce n’est pas un triplex que nous aurions  
mais un milliardiplex, d’ailleurs gênant.”

Paul Valéry an Pierre Louÿs, 13. November 1915.<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> Paul Valéry, *Six lettres à Pierre Louÿs*, in: Valéry, *Une Soirée avec Monsieur Teste* (Paris, ohne Jahr) 120.

## *Remy de Gourmont*

### **Sixtine, Roman de la vie cérébrale (1890)**

“Ici, en art, c’est le désarroi. Les écoles étant brisées – on va comme des bestiaux, n’importe où. Ils en sont la plupart à refaire à Rebours mais ça ne peut mener à rien. Quel gâchis! Je vous fais envoyer par Remy de Gourmont [...] un volume de lui qui vient de paraître. Je l’ai parcouru – c’est avec des choses mauvaises, assez curieux. Il y a au moins une tentative. Que demander maintenant de plus?”

J.-K. Huysmans, *Brief an Arij Prins*.<sup>183</sup>

Im vorangegangenen Kapitel wurde anhand von drei Werken Huysmans aufgezeigt, welche Probleme dieser fuer die Gattung Roman insbesondere durch die scheinbar unerschuetterliche Dominanz der Naturalisten und der Unzulaenglichkeit ihrer Literaturkonzeption sah und wie er auf seine Weise versuchte, den Roman weiterzuentwickeln. *A Rebours*, *En Rade* und *Là-Bas* problematisierten die Rolle des Schriftstelles und warfen Fragen nach der Zukunft der Gattung auf, ohne jedoch eine Antwort zu geben; sie stellen unterschiedliche Versuche, Experimente Huysmans dar, mit dem Ziel, den Roman zu erweitern.

Doch nicht nur aus den Reihen des Naturalismus wird Kritik an dieser Gattung laut. Die Symbolisten kritisieren den Roman generell – also nicht nur den naturalistischen – als wenig kunstvoll; sie wenden sich groesstenteils von dieser Gattung ab und wirken hauptsaechlich auf dem Gebiet der Lyrik. Einige Autoren, die sich zunaechst im Umfeld des Symbolismus bewegen, versuchen allerdings, ganz bewusst Prosawerke

zu verfassen, die sich deutlich von der Masse der naturalistischen Romanproduktion absetzen; sie wollen gerade diese vom Symbolismus vernachlässigte Gattung zu einer kunstvollen, der Poesie ebenbürtigen erheben.

Aber was heisst Symbolismus und wodurch zeichnet sich diese Schule, abgesehen von der radikalen Abneigung des Naturalismus, aus? Stéphane Mallarmé, die zentrale Figur des Symbolismus, schreibt 1891 in einem Brief an Jules Huret: “J’abomine les écoles”. Zwar wird noch versucht, die verschiedenen Strömungen unter einer Schule, unter einem einzigen Begriff zusammenzufassen, doch auch Jules Renard notiert in seinem *Journal* als Definition des Symbolismus: “Le symbolisme, c’est toujours le ‘nous ferons route ensemble’ des voyageurs qui partent en même temps. A l’arrivée, on se sépare.”<sup>184</sup>

Die herausragenden Figuren, allen voran Mallarmé, sind Individualisten, die, aufbrechend von der einigenden Abneigung gegenüber den Naturalisten und in besonderem Masse Zola, eine eigene Poetik zu entwickeln suchen. Ziel ist also nicht, analog zur *Ecole de Médan* eine literarische Schule zu gründen und ein Programm zu entwickeln, dem die Mitglieder dann folgen. Dies erklärt, warum sich im Umkreis des Symbolismus eine Vielzahl von Autoren finden, die sehr unterschiedliche Projekte verfolgen: Der Begriff ‘Symbolist’ steht daher in erster Linie für ‘Individualist’.

Das Wort Symbolismus, welches zum ersten Mal offiziell in dem von Moréas im *Figaro* publizierten Manifest auftritt, bedeutet grundsätzlich ebensowenig wie all die anderen –ismen, in die sich die Literaturgeschichtsschreibung zur Vereinfachung, aus Bequemlichkeit oder mangels einer besseren Bezeichnung immer wieder flüchtet und Paul Valéry bemerkt über diese Wortwahl: “C’est en vain que les observateurs de ces expériences, et que ceux mêmes qui les pratiquent, s’en prenaient à ce pauvre mot de Symbole. Il ne contient que ce que l’on veut; si quelqu’un lui attribue sa propre espérance, il l’y retrouve!”<sup>185</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, “qu’il n’y eût pas un Symbolisme mais des Symbolismes, c’est-à-dire des interprétations différentes et contrastées d’un mouvement s’opposant au Naturalisme et que ce rassemblement d’individualités ne pouvait

---

<sup>183</sup> J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins 1885-1907* (Genève 1977), 206. Brief, datiert: 3. November 1890).

<sup>184</sup> Jules Renard, *Journal*, (Paris, Pleiade), Bd. 1, 91.

<sup>185</sup> Paul Valéry, *Avant-Propos à la connaissance de la déesse* (1920), in: Valéry, *Œuvres*, hg. v. Jean Hytier, Bd. 1 (Paris 1957), 1272.

être que bref et divergent.”<sup>186</sup> Kennzeichnend fuer den Symbolismus ist also die Oppositionshaltung, das Wirken *à rebours*, gegen alle naturalistischen Prinzipien. Wogegen man sich explizit wendet, scheint schnell und klar definiert: Kunst soll keine Massenware sein, der Hauptfeind ist der Naturalismus, der zeitgleich die Literaturszene beherrscht und dessen Werke sich inflationsartig verbreiten. Symbolist zu sein, wird gleichbedeutend mit der Tatsache, *kein* Naturalist zu sein. Was jedoch an dessen Stelle gesetzt wird, entscheidet sich individuell und so schreibt Gustave Kahn: “Chacun tira de son côté, dégageant son originalité propre, [...] les divergences, qu’on ne s’était jamais vues, mais qui ne pouvait éclater lors des premières luttes contre des adversaires communs, devenaient nécessairement plus visibles puisque nous avions des idéaux différents.”<sup>187</sup> So gibt es viele verschiedene, individuelle Auffassungen, und “on ne trouve dans aucune œuvre individuelle l’ensemble de la doctrine exposé en totalité.”<sup>188</sup>

In den Reihen der Symbolisten und deren Umfeld finden sich zunaechst auch Autoren wie André Gide, Remy de Gourmont, Paul Valéry; auch Marcel Schwob wird als Symbolist bezeichnet. Insbesondere die Fruehwerke dieser Schriftsteller wurden von der zeitgenoessischen Kritik ‘symbolistisch’ genannt, eine Bezeichnung die ebenso inflationaer gebraucht wie – bei naeherer Betrachtung - bedeutungsarm erscheint. Sowohl Huysmans *A Rebours*, als auch Gourmonts *Sixtine*, *Le Livre de Monelle* von Marcel Schwob, Valérys *Monsieur Teste* sowie gleich drei Werke André Gides – *Les Cahiers d’André Walter*, *Le Voyage d’Urien* und *Paludes* – wurden von ihren Zeitgenossen jeweils als *der* symbolistische Roman schlechthin bezeichnet. Wie so oft wird ein Alles und Nichts bedeutender neuer *-ismus* benutzt, um Werke zu erfassen, die sich von dem Bekannten unterscheiden und in keine traditionelle Kategorie zu passen scheinen.

Symbolismus und Romanproduktion schliessen sich auf den ersten Blick aus, da sich die Symbolisten gegen die naturalistischen Romane, gegen die gesamte Gattung aussprechen. Doch versuchen gerade die genannten Autoren auch und gerade im Bereich der Prosa eine Alternative zu den Werken der Naturalisten zu schaffen. So ist es nicht die Gattung ‘Roman’ als solche, die sie verachten, sondern das, was der Naturalismus aus ihr gemacht hat.

---

<sup>186</sup> Françoise Grauby, *La création mythique à l’époque du symbolisme* (Paris 1994), 7.

<sup>187</sup> Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents* (Genève 1977), 67.

<sup>188</sup> Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme* (Paris 1961), 402.

“Faire à tout prix du neuf” – so lautete Huysmans Motto bezueglich *À Rebours*. Sein Ziel war der Versuch, gegen den Strich, gegen die vorherrschenden literarischen Schulen und Denkmodelle zu arbeiten und einen individuellen Beitrag zu leisten. Ganz aehnlich klingt das Programm des zehn Jahre juengeren Remy de Gourmont in seinen beiden *Livres des Masques*: “Du nouveau, encore du nouveau, toujours du nouveau: voilà le premier principe de l’art. [...] Il faut se dire soi-même, chanter sa propre musique, quitte à chanter moins bien, parfois, que si on récitait, sur des airs connus les paroles traditionnelles.”<sup>189</sup>

Remy de Gourmont, ein auf vielen Gebieten taetiger Schriftsteller – Dichter, Kritiker, Essayist, Erzaehler, Gelehrter, Romancier und Dramaturg – wird von Mario Praz als “un cerebrale”<sup>190</sup> bezeichnet. André Billy schreibt in seiner *Littérature française contemporaine* in den 20er Jahren: “Remy de Gourmont fut un trop haut esprit et un trop pur écrivain pour ne pas échapper aux classifications d’école”<sup>191</sup>; und Charles Dantzig kommt in seiner Studie ueber Remy de Gourmont zu dem Schluss: “Une ‘Vie de Gourmont’ pourrait se composer de cette simple phrase: *Il a écrit*.”<sup>192</sup>

Gourmonts erster Roman, *Merlette*, “le chant de cygne du romantisme gourmontien”<sup>193</sup>, erscheint 1886; es ist ein konventioneller Roman, der noch nichts von der “amour intellectuel”<sup>194</sup> *Sixtines* enthaelt und das Werk handelt von einer jungen Baeuerin, die unerwidert ihrer *frère de lait*, einen jungen Adligen, liebt und zuletzt Selbstmord begeht. Bereits vor diesem ersten Roman veroeffentlicht Gourmont zahlreiche wissenschaft-liche Artikel in kleinen Zeitschriften und *revues*. Der seit Januar 1890 erscheinende und von Gourmont mitbegruendete *Mercure de France* ermoeגlicht ihm, relativ problemlos eigene Werke zu veroeffentlichen und er sagt selbst ueber diese guenstige Kombination: “J’ai pu parler en toute liberté. C’est ce principe de liberté qui a permis l’éclosion de ma personnalité. Où je ne suis pas libre, je ne suis pas moi. Je m’ennuie et j’ennuie.”<sup>195</sup>

Auch Remy de Gourmont, haeufig von seinen Zeitgenossen – als auch spaeter in der Sekundaerliteratur - als Symbolist bezeichnet, stellt bezueglich des Symbolismus und

---

<sup>189</sup> Remy de Gourmont, *Deuxième Livre des Masques* (Paris, Mercure de France), 220, 74.

<sup>190</sup> Mario Praz, *La carne, la morte et il diavolo* (Florenz 1988), 322.

<sup>191</sup> André Billy, *La Littérature française contemporaine. Poésie – Roman – Idées* (3. Auflage, Paris 1929), 188.

<sup>192</sup> Charles Dantzig, *Remy de Gourmont. Cher Vieux Daim!* (Paris 1990), 20.

<sup>193</sup> Karl-D. Uitti, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont* (Paris 1962), 124.

<sup>194</sup> Charles Dantzig, *Remy de Gourmont. Cher Vieux Daim!* (Paris 1990), 27.

<sup>195</sup> Remy de Gourmont, *Promenades Littéraires, 6e Série*, Mercure de France (Paris 1927), Préface.

dessen Bedeutung in seinem *Livre des Masques* die Frage: “Que veut dire Symbolisme?” Und er gibt darauf folgende Antwort: “Si l’on s’en tient au sens étroit et étymologique, presque rien; si l’on passe outre, cela peut vouloir dire: individualisme en littérature, liberté de l’art, abandon des formules enseignées, tendances vers ce qui est nouveau, étrange et même bizarre; cela peut vouloir dire aussi: idéalisme, dédain de l’anecdote sociale, antinaturalisme, tendance à ne prendre dans la vie que le détail caractéristique, à ne prêter attention qu’à l’acte par lequel un homme se distingue d’un autre homme, à ne vouloir réaliser que des résultats, que l’essentiel.”<sup>196</sup> Symbolismus – in den Augen Gourmonts also ein anderes Wort fuer Antinaturalismus und Individualismus und Freiheit der Kunst, er repräsentiert fuer ihn “un retour à l’individualisme encore plus marqué que l’impulsion individualiste du romantisme”<sup>197</sup>. Individualismus – dies bedeutet fuer Gourmont von vornherein, dass es keine verbindlichen Theorien fuer kuenstlerisches Schaffen gibt: “Chaque homme qui pense et qui rêve est le dernier comme il a été le premier. Le monde est son œuvre, il le crée, il le sculpte et il le brise, il l’anéantit et le ressuscite chaque jour de sa vie.”<sup>198</sup> Dieser Individualismus spiegelt sich in der Diversität der als ‘symbolistisch’ bezeichneten Werke und Autoren wieder.

Knapp zwanzig Jahre spaeter, in den *Promenades littéraires* (1912), erlaeutert Gourmont auf den Symbolismus zurueckblickend: “Peut-être faut-il entendre par symbolisme, ainsi que j’ai écrit et toujours pensé, une littérature très individualiste, très idéaliste, au sens strictement philosophique du mot, et dont la variété et la liberté mêmes doivent correspondre à des visions personnelles du monde.”<sup>199</sup>

Individualismus, Antinaturalismus, die Konzentration auf des Essentielle – all dies spielte eine zentrale Rolle in Huysmans *À Rebours*, fasst Des Esseintes Lebensmotto zusammen und wird auch fuer die Schriftstellerfigur in *Sixtine*, Hubert d’Entraques, zum Programm.

*Sixtine, Roman de la vie cérébrale*, geschrieben von Oktober 1888 bis Juli 1890 steht wie eine Vielzahl von Werken, die in dieser Zeit entstehen, unter dem direkten Einfluss von Huysmans. “Au fond, d’Entraques, c’est des Esseintes amoureux, et M. de Gourmont notant ses gestes, écrit comme Huysmans”<sup>200</sup>, bemerkt ein anonymer

<sup>196</sup> Remy de Gourmont, *Le Livre des Masques*, Bd. 1, *Préface*.

<sup>197</sup> Garnet Rees, *Remy de Gourmont. Essai de biographie intellectuelle* (Paris 1939), 198.

<sup>198</sup> Remy de Gourmont, *Lettres à l’Amazone* (Paris 1917), 229.

<sup>199</sup> Remy de Gourmont, *Promenades littéraires*, 82.

<sup>200</sup> Zitiert nach: Garnet Rees, *Remy de Gourmont* (Paris 1939), 71.



Kritiker in den *Entretiens Politiques et Littéraires* vom 1. November 1890. Des Esseintes und d'Entraques erscheinen einander sehr aehnlich in ihrer Art, der ordinaeren, alltaeglichen Welt zu entfliehen, sie lesen zum Teil sogar dieselben Buecher, schuetzen dieselben Kuenstler. Hinzu kommt, dass sich d'Entraques waehrend eines Gespraches mit Schriftstellerkollegen explizit auf Huysmans *À Rebours* bezieht und dieses Werk als "un livre désespérant qui a confessé d'avance et pour longtemps nos goûts et nos dégoûts" bezeichnet, "non le point de depart mais la consécration d'une littérature nouvelle. Il ne s'agissait plus tant de faire entrer dans l'art, par la representation, l'extériorité brute, mais que de tirer de cette extériorité des motifs de rêve et de surélévation intérieure"<sup>201</sup>.

---

<sup>201</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale* (1890; Paris 1982), 108.

*“le monde, c’est moi”*

“«Die Welt ist meine Vorstellung» - dies ist eine Wahrheit, welche in Beziehung auf jedes lebende und erkennende Wesen gilt; wiewohl der Mensch allein sie in das reflektirte abstrakte Bewusstsein bringen kann: [...] Es wird ihm dann deutlich, dass er keine Sonne kennt und keine Erde; sondern immer nur ein Auge, das eine Sonne sieht, eine Hand, die eine Erde fuehlt; dass die Welt, welche ihn umgibt, nur als Vorstellung da ist, d. h. durchweg nur in Beziehung auf ein Anderes, das Vorstellende, welches er selbst ist.”<sup>202</sup>

Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

Die *vie cérébrale*, die zu einer “volontaire inaction”<sup>203</sup> fuehrt, erscheint dem Schriftsteller Hubert d’Enragues als die einzig denkbare Form der Existenz. Dass es eine Welt ausserhalb seiner eigenen geistigen Vorstellungskraft geben kann, schliesst er zwar nicht generell aus, erkluert sie jedoch im gleichen Atemzug als fuer ihn ohne weitere Bedeutung: “Quel autrui? Y a-t-il un monde de vie extérieure à moi-même? C’est possible, mais je ne le connais pas. Le monde, c’est moi, il me doit l’existence, je l’ai créé avec mes sens, il est mon esclave et nul sur lui n’a de pouvoir.”<sup>204</sup> Seine selbstgeschaffene Welt betrachtet er also in seiner Theorie als seinen Sklaven, den er allein beeinflusst. Er allein kommandiert, spricht die Gesetze und kontrolliert – so zumindest in seiner Idealvorstellung.

Der Raum von d’Enragues zerebraler Existenz findet seine Begrenzung in den Ausmassen seiner Imagination und seines Studierzimmers. Paris, das kulturelle Leben der Hauptstadt, bleibt scheinbar bedeutungslos und interessiert ihn zunaechst nicht im geringsten, zumindest solange er noch nicht die Bekanntschaft mit Sixtine gemacht hat: “Paris, ce n’était pour lui, ni la rue, ni le boulevard, ni le théâtre; Paris, pour Enragues, était confiné dans les bornes assez étroites du «cabinet d’études» peuplé des bons fantômes de son imagination. Là, s’agitaient obscurément des êtres tristes et

---

<sup>202</sup> Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, hg. v. Ludger Luetkehaus, Bd. 1 (Zuerich 1988), 31.

<sup>203</sup> Françoise Grauby, *La creation mythique à l’époque du symbolisme* (Paris 1994), 302.

vagues, pensifs et informes, qui implorait l'existence. Entragues vivait avec eux dans une familiarité presque inquiétante. Il les voyait, les entendait, se transportait avec eux dans le milieu nécessaire à leur activité, bref subissait les phénomènes les plus aigus de l'hallucination.<sup>205</sup>

D'Entragues wird nicht zu einem Flaneur in Paris, er zieht es vor, "des heures de flânerie"<sup>206</sup> zurueckgezogen in Nachschlagewerken zu verbringen oder sich seinem eigenen Werk zu widmen. Ebenso wie bereits der Schriftsteller Durtal in Huysmans *Là-Bas* bewundert auch d'Entragues die von seinen Zeitgenossen geringschaetzing betrachtete Kunst des 10. Jahrhunderts. "Cette littérature des environs du dixième siècle, ordinairement jugée la puérile distraction de moines barbares, lui semblait au contraire plein d'une ingénue verneur et d'un ingénieux raffinement."<sup>207</sup>

Diese kleine heile Welt wird allerdings durch den Kontakt mit der 'Realitaet', mit der sie umgebenden anderen Welt, erschuettert und zur Gaenze durcheinandergebracht. D'Entragues begegnet Sixtine in der Provinz, auf dem Château de Rabodanges, auf dem er einige Tage verbringt. Die junge Witwe konfrontiert ihn mit einer bis dahin willentlich ignorierten Aussenwelt, eroeffnet ihm damit aber zugleich ein neues – und zur Abwechslung reales - Studienobjekt.

Doch die reale Welt bietet ihm nur jeweils eine Moeglichkeit – diejenige, die aus dem infiniten Bereich der Moeglichkeiten in die Wirklichkeit umgesetzt wurde -, die Literatur und seine Vorstellungskraft dagegen offerieren ihm unendlich viele und so kommt er schnell zu dem Schluss: "De quoi donc me servirait la réalité, quand j'ai le rêve et la faculté de me protéiser, de posséder successivement toutes les formes de la vie, tous les états d'âme où l'homme se diversifie?"<sup>208</sup>

Nicht nur die Begrenztheit der realen Existenz machen diese fuer ihn minderwertig, es ist auch deren Zielgerichtetheit und so notiert er in sein *carnet de voyage* auf der Rueckreise von der Provinz in die Hauptstadt: "Les trains ont un but; la vie n'en a pas. Mais c'est précisément l'originalité de la vie de n'en pas avoir, de but. Parfois je lui trouve, ainsi qu'à une vieille dentelle, le charme même de l'inutilité"<sup>209</sup>.

Sein literarisches Genre waehlt der Schriftsteller d'Entragues je nach Stimmung und 'Tagesform' und oft scheint es sich dabei mehr oder weniger um Imitationen von ihm

---

<sup>204</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale* (1890; Paris 1982), 51.

<sup>205</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 55.

<sup>206</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 67.

<sup>207</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 66.

<sup>208</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 63.

geschaetzter Schriftsteller zu handeln: “Quand il ne se sentait pas assez de lucidité pour la logique de la prose, il s’amusait: la poésie, simple musique qui n’admet ni la passion ni l’analyse, se destine seulement à suggérer de vagues sentiments et de confuses sensations; une demi-conscience lui suffit. À l’imitation de l’admirable poète saint Notker, il composait d’obscures séquences pleines d’allitérations et d’assonances intérieures.”<sup>210</sup>

Der Erzähler informiert den Leser in *Sixtine* mit ironischem Unterton darueber, dass d’Entragues moegliche Auswirkungen, die die Begegnung mit Sixtine auf sein Leben in der Zukunft haben koennte, in ihrer Entwicklung schriftlich festhalten will, um spaeter rueckblickend durch diese Notizen seine Veraenderungen analysieren zu koennen. “Hubert eut le soupçon que sa vie allait changer d’orientation, qu’une crise inévitable le menaçait. C’était une occasion propice au recueillement. Dans quelques semaines peut-être! – oh! Seulement peut-être – son *moi* aurait-il subi de sensibles modifications: il fallait, pour plus tard s’en rendre compte, noter les traits dominants de son état actuel, procéder à un sommaire examen de conscience.”<sup>211</sup>

Diese erwarteten Veraenderungen koennten durchaus positiver Natur sein und seinem Leben eine neue Richtung geben, denn obwohl er vom Konzept einer *vie cérébrale* ueberzeugt ist, empfindet er immer wieder einen schmerzhaften Mangel dieser Form der Existenz: die Langeweile. Eine Analyse seines aktuellen Zustandes in seinem *carnet de voyage* faellt sehr nuechtern aus: “J’ai honte de l’avouer, tant cette maladie est banale: je m’ennuie. J’ai des réveils déchirants. Je ne crois rien et je ne m’aime pas. Mon métier est triste: c’est d’expérimenter toutes les douleurs et toutes les horreurs de l’âme humaine, afin que les hommes se reconnaissent dans mon œuvre et disent: Bien rugi, lion!”<sup>212</sup>

Er ist unzufrieden und die angestrebte Unabhaengigkeit von der Aussenwelt, seine scheinbar absolute Freiheit, wirkt daher nicht nur wertlos, sie entpuppt sich auch als nicht realisierbar - doch obwohl sein Leben ihn langweilt, haelt er diesen Zustand trotz der offenkundigen Maengel bewusst aufrecht: “Pourtant, je suis libre: sans obligations nocturnes, ni parasite, ni mondain, ni critique dramatique, je me couche tôt, quand il me plait. Arrivé à la trentaine sans guère de relations sociales, ayant assez de revenu pour être indépendant, j’agis en tout à ma guise, insoucieux des habitudes

---

<sup>209</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 59.

<sup>210</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 66.

<sup>211</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 67.

générales et satisfait, par exemple, de témoigner mon mépris de la civilisation au gaz en soufflant ma lampe sur les dix heures. – Je suis libre, je n'ai ni femme, ni maîtresses, je les crains pour le trouble où elles jettent la régularité de mon travail."<sup>213</sup>

D'Entragues reconnaît zwar: "des principes aux actes, une large lagune se creuse chez les êtres sensitifs", doch es ist nicht nur ein weiter Weg von der Theorie in die Praxis. Was immer er auch tut, er bleibt letztendlich unzufrieden: "à deux, je regrette la solitude; seul, je ressens les inquiétudes du vide"<sup>214</sup>. Da er jedoch keine bessere Alternative sieht, verharrt er in seiner Situation.

Ueber die Zeit, in der er lebt, sagt d'Entragues: "je n'ai pas qualité pour être enthousiaste de mon siècle ni pour le prendre trop au sérieux". Die radikale Zurückgezogenheit von der Aussenwelt und dem Leben der Hauptstadt erscheint ihm Grundbedingung fuer sein literarisches Schaffen, allerdings bleibt dieses 'Opfer' nutzlos, denn seine Zeitgenossen sind nicht sonderlich an seinen Werken interessiert. Und wohin haben ihn seine Bemuehungen, sein Vorhaben, einzig eine *vie cérébrale* zu fuehren, gebracht? Die Antwort auf diese Frage gibt er selbst: "Enfin, cela est hors de doute, je ne sais pas vivre. Perpétuelle cérébration, mon existence est la négation même de la vie ordinaire, faite d'ordinaires amours. Je n'ai aucune des tendances à l'altruisme réclamées par la société. Si je pouvais jamais m'abstraire de moi, au profit d'une créature, ce serait à la manière d'un imaginative, en recréant de toutes pièces l'objet de passion, ou bien, comme un analyste, en scrutant minutieusement le mécanisme de mes impressions."<sup>215</sup>

Entragues beobachtet die Aussenwelt und seine Zeitgenossen wie ein voellig Unbeteiligter – und ohne die Erwartung, wirklich etwas Neues erfahren zu koennen: "Observateur très dédaigneux et bien persuadé d'avance que rien de nouveau ne se peut produire au choc des individus entre eux ou contre les choses, puisque les cervelles élaboratrices sont éternellement d'une fondamentale identité et leurs visibles différences seulement l'envers et l'endroit d'une indéchirable étoffe brodée d'une inusable broderie, conscient de l'inutilité de sortir de sa maison pour entrer dans une autre maison toute pareille, Entragues aimait le voisinage des livres qui lui démontraient la probabilité de sa philosophie"<sup>216</sup>.

---

<sup>212</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 67 f.

<sup>213</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 68.

<sup>214</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 68.

<sup>215</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 69.

<sup>216</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 92.

Warum also das Haus verlassen, wenn er sich doch mit Buechern umgeben kann, die seiner Lebensphilosophie nicht widersprechen? Doch nicht nur die Aussenwelt birgt keinerlei lohnenswerte Ueberraschung mehr fuer ihn, auch sein eigenes Taetigkeitsfeld, die Literatur, erscheint ihm als ein ewiges Wiederholen von immergleichen Inhalten: “Il ne se lassait pas d’admirer la courageuse persévérance des hommes à redire toujours la même chose. Tout ce qui avait été rédigé depuis l’Écriture se pouvait résumer en trois mots; flambés en un fantastique creuset, la totalité des livres donnerait pour résidu chimique: COGITO, ERGO SUM: Descartes était le seul homme qui eût jamais écrit une parole nécessaire et treize lettres y suffisaient.”<sup>217</sup>

Diese drei Woerter genuegten, so d’Entraques, um das Wichtige, das Essentielle, auszudruecken. “Hors de ces trois mots, rien n’existait, sans doute, que l’art parce que lui seul, doué de la faculté créatrice, a le pouvoir d’évoquer la vie. Lui seul, sans pourtant refaire ni la trame ni la chaîne, peut varier la broderie de l’étoffe, parce qu’il brode à l’abri des contingences.”<sup>218</sup> Kunst kann, zumindest in d’Entraques Theorie, das Leben ersetzen; mehr noch: der Ersatz entpuppt sich seiner Meinung nach sogar noch als besser als das Leben selbst. “Ayant mis l’art au-dessus et même à la place de la vie, Entraques doutait encore. L’art n’était-il pas, lui aussi, une illusion? Si le monde extérieur n’est que fantômes que peut-il recréer, sinon des fantômes, à moins de se borner à l’éternelle reproduction du moi éternel”<sup>219</sup>

Die Frage, ob die Kunst denn nicht nur eine Illusion darstelle, beschaeftigt ihn zwar, doch kann er sich selbst beweisen, dass Kunst viel weiter geht und ihm mehr Moeglichkeiten offeriert als das reale Leben, denn “à son plus haut degré de personnalité, la conscience individuelle contient toutes les formes, et, de même que, par une nécessaire objectivité, elle en projette extérieurement les silhouettes sur le rideau transparent du temps, ce qui est la vie, elle peut les projeter hors du temps, ce qui est l’art.”<sup>220</sup>

D’Entraques definiert Kunst demnach als das, was eine *conscience individuelle* nicht einfach auf den transparenten Vorhang der Zeit projeziert, sondern als die Projektion dieses Bewusstseins *hors du temps*. Ein Spiel mit allen Moeglichkeiten, bei dem die Frage nach echt oder falsch, real oder Illusion bedeutungslos bleibt. “L’objet auquel je

---

<sup>217</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 92.

<sup>218</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 92.

<sup>219</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 93.

pense très fortement s'incorpore devant mes yeux en une forme visible, et à mes sens tactiles en une palpable matérialité quelquefois. J'ai senti des présences de personnes certainement bien loin de moi, selon le commun jugement, et cela ne m'étonne point, car la sensation régulière n'est qu'une hallucination vraie. Vraie ou fausse, pour moi, cela est bien indifférent, je ne m'en inquiète quère."<sup>221</sup>

Enragues gehoert zu den Mitgliedern einer literarischen Gruppe, die eine symbolistische Zeitschrift, *La Revue spéculative*, herausgibt. In einer Unterhaltung ueber Kunst kommt das Gespraechsthema unter anderem auch auf J.-K. Huysmans' Roman *À Rebours*. Die Anwesenden eint die Kritik am Naturalismus, insbesondere an dessen zentraler Figur Emile Zola. D'Enragues aeussert ueber Huysmans Buch: "son *À Rebours* est la plus insolente dérision de cette école même, quand au lyrisme «naturaliste» et démocratique de Zola il répond simplement: «La Nature a fait son temps!»" Er sieht *À Rebours* als "un livre désespérant [...] qui a confessé d'avance, et pour longtemps, nos goûts et nos dégoûts"<sup>222</sup>. Chrétien, ein Mitglied der Diskussionsrunde fuegt, noch immer den Naturalismus kritisierend, hinzu: "La nature! mais c'est l'artiste qui la crée, la nature, et l'art n'est que la faculté d'objectiver en un simulacre la représentation individuelle du monde."

Diese Idee wird von Passavant weiterverfolgt, der anmerkt: "l'homme n'est lui-même que le simulacre de l'idée", woraufhin Chrétien fortfaehrt: "Soit, [...] mais loin de pouvoir atteindre à la vérité absolue, comme s'en targuent ces niais, l'art n'est donc qu'un ricochet, le simulacre d'un simulacre. Ce n'est plus la volonté qui agit directement, mais seulement une volonté déjà fixée dans l'individu, soumise à l'intelligence, affaiblie par le dédoublement, en somme limitée à des velléités."<sup>223</sup>

Zu dieser Art von Schriftstellern bemerkt d'Enragues, dass sie "ainsi que la plupart des hommes, que l'humanité entière, ou a peu près, victimes d'une illusion optique" seien. Grund fuer diese 'optische Illusion': "Ils s'imaginent que le monde extérieur s'agite en dehors d'eux." D'Enragues dagegen betont: "Le monde, c'est l'idée que j'en ai, et cette idée, les spéciales modulations de mon cerveau la déterminent: ils ont de laides cervelles, voilà tout. On pourrait ordonnte d'amusantes esquisses ainsi conçues: le monde vu par un crabe, le monde vue par un porc, le monde vu par un helminthe. On se raconte soi-même, on ne peut même raconter que cela: l'œuvre d'un

---

<sup>220</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 93.

<sup>221</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 101.

<sup>222</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 108.

artiste, c'est la lente et quotidienne réaction de l'intelligence et de la volonté sur tel amas de cellules individuelles.<sup>»224</sup>

Die Beschreibung von d'Enragues aeußerem Erscheinungsbild, die der Erzähler mit ironischer Distanz gibt, entspricht dem Stereotyp des weltfremden, aber durchaus eiteln Kuenstlers: "Toute sa personne, et jusqu'aux mouvements nécessaires de ses membres lui semblaient une injure à la vie. Son reflet, entr'aperçu dans les glaces, lui donnait l'horreur de l'inutilité agissante. Cette toilette soignée, quelle prétentieuse obéissance à la vanité! Comme il était laid avec ces joues pâles, ce regard vide! Ah! Poussière comprimée en une forme humaine, quel amour-propre t'empêche donc de reprendre ton état naturel, de te mêler humblement, comme ce serait le devoir, au sable meurtri et méprisé qui crie sous tes fantômes de pieds?"<sup>»225</sup>

Ein kraenkelnder Des Esseintes... Auch D'Enragues ist mit Sicherheit kein Held, der als nachahmenswertes Vorbild dienen koennte. Waehrend er philosophierend durch Paris streift, fragt er sich: "Alors, à quoi bon ma philosophie? Tout est inutile. Ah! je souffre moins! L'inutilité de ma vie n'est pas unique: elle se confond avec l'universel néant. Oui, mais je ne puis pourtant considérer que moi et moi seul, puisque je ne connais rien en dehors de ma conscience. Eh bien! je reste seul, indemne et invulnérable." Sein Trost besteht also darin, dass nicht nur seine 'Lebensphilosophie', sondern schlichtweg alles letztendlich sinnlos erscheint! Bezueglich seiner Affaire mit Sixtine bleibt ihm ebenfalls nur festzustellen: "Quelle est cette nuée, appelée Sixtine, qui viendrait troubler ma royale indifférence et me cacher mon soleil, la mort? je ne veux pas m'endormir à l'ombre de sa beauté. Aimer, à quoi bon, puisque le réveil est certain."<sup>»226</sup>

Die *inutilité* seines Lebens spiegelt seiner Meinung nach also das *universel néant* wider, sein trostloser Mikrokosmos befindet sich nicht im luftleeren Raum, sondern scheint wohl aufgehoben in einer groesseren, aehnlich aufgebauten Struktur und einzig Sixtine erschuettert diesen 'Frieden', dieses Gefuehl, dass er sich im Einklang befindet mit der Welt.

Er setzt seinen Gang durch die Hauptstadt fort: "Vers le Pont-Royal il sortit de son nuage métaphysique, et retomba dans sa misère actuelle. La femme qu'il aimait ne l'aimait pas et ne l'aimerait jamais. Il avait beau se mépriser, s'accuser de

---

<sup>223</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 108 f.

<sup>224</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 109.

<sup>225</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 118.



sentimentaire impuissance, tout au fond de lui-même, l'homme protestait et redisait encore: «J'aime, puisque je souffre».<sup>227</sup> Aus dem “Cogito, ergo sum”, aus dem Vorhaben, einzig ein zerebrales Leben zu fuehren und damit zufrieden zu sein, wird also ploetzlich ein “J'aime, puisque je souffre” und d'Entraques schlicht und einfach zu einem an unerwiderter Liebe leidenden Schriftsteller. Doch: “chez Entraques, l'homme ne prononçait jamais le définitif aphorisme. Après les tumultuaires divagations de l'amoureux, le romancier venait, artiste ou fossoyeur, qui les recueillait, les attifait de la verbalité, comme d'un linceul aux plis chatoyants et avec des soins, du respect, de la tendresse, les couchait dans le caveau sur la porte duquel des lettres d'or disaient: LITTÉRATURE.”<sup>228</sup>

Der Romancier kommt also in d'Entraques sogleich wieder zum Vorschein und dieser verarbeitet – oder begräbt – alles Erlebte in Literatur, denn dies ist und bleibt seine einzige Moeglichkeit, sein Leben zu erfassen. Und so geht er an diesem Abend zu Bett, “rêvant a l'embryon de roman qu'un autre, plus désintéressé, trouverait en cette naissante aventure.” Dieser andere Schriftsteller wuerde er gern sein – “ce désintéressement nécessaire, il l'acquerrait peut-être un jour” – noch fuehlt er sich zu stark in die reale Geschichte mit Sixtine involviert.

Dennoch beginnt er nur wenige Augenblicke spaeter, ein erstes Kapitel zu skizzieren, in welchem er die erste Begegnung zu schildern versucht: “Il transportait la scène à Naples, vers la fin du quinzième siècle, et les personnages devenaient de purs symboles. L'Homme, un prisonnier, concrétant en lui l'idée de l'âme confinée dans sa geôle de chair, presque ignorante du monde extérieur dont elle refaçonne à son gré la vision vague apportée par les sens; la Femme, une madone, une statue que l'amour du prisonnier a douée de la vie, de la sensibilité, et qui devient pour lui aussi réellement existante qu'une créature de Dieu. Et sur ce thème toutes les divagations de l'amour, du rêve et de la folie.”<sup>229</sup>

Sowohl er als auch Sixtine werden in seinem Romanprojekt zu reinen Symbolen und am folgenden Morgen beginnt d'Entraques “cette histoire étroitement basée sur son actuel état d'esprit et dans laquelle il devait s'amuser à transposer, sur un mode d'extravagance logique, le drame qu'il jouait naïvement avec Sixtine.” Sixtine wird dabei zur “femme *nouvelle*, cette madone, *la Madonna Novella*, et quel nom donner

---

<sup>226</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 119.

<sup>227</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 119.

<sup>228</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 119 f.

au prisonnier, proie de sa propre imagination (comme moi-même, songea Entragues), si ce n'est celui de *Della Preda*, puisque nous sommes en Italie? *Veltro* convient pour l'indispensable porte-clefs, et, comme titre: *L'Adorant*.<sup>230</sup> Dies bildet den Ausgangspunkt seines neuen Romans, dessen erstes Kapitel 'Couleur de Sang' das naechste, zwoelfte, Kapitel in Remy de Gourmonts Roman *Sixtine* bildet. Alles, was er erlebt, denkt und was ihm einfaellt, wird zu Literatur verarbeitet und findet ab diesem Zeitpunkt groesstenteils Verwendung in seinem Roman *L'Adorant*, und so ertappt er sich selbst dabei, dass jede seiner Handlungen bewusst oder unbewusst 'fuer' sein Werk ausgefuehrt wird: "«Je crois prier [...] et je fais de la littérature. Elle est assez bien venue, cette prière, et si je puis m'en souvenir, je l'utiliserai. Prendre mon carnet, la rédiger, ce serait blasphématoire! Pourquoi non! Il faut profiter de l'inspiration, cela ne se retrouve pas.» Avec de très légères variantes, il nota son éjaculation."<sup>231</sup>

---

<sup>229</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 120.

<sup>230</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 120.

<sup>231</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 131.

*“un peu de bruit intérieur”*

“L’Arte! L’Arte! – Ecco l’Amante fedele,  
sempre giovine, immortale; ecco la Fonte della  
gioia pura, vietata alle moltitudini, concessa agli  
eletti; ecco il prezioso Alimento che fa l’uomo  
simile a un dio. Come aveva egli potuto bere  
ad altre coppe dopo avere accostate le labbra a  
quell’una? Come aveva egli potuto ricercare altri  
gaudii dopo aver gustato il supremo? Come il  
suo spirito aveva potuto accogliere altre  
agitazioni dopo aver sentito in sé  
l’indimenticabile tumulto della forza creatrice?”  
Gabriele d’Annunzio, *Il Piacere* (1889).<sup>232</sup>

“Ora, tutto quel mondo immaginario crollava  
miseramente al contatto della realtà.”  
Gabriele d’Annunzio, *Il Piacere* (1889).<sup>233</sup>

Fuer d’Enragues bedeutet Leben in erster Linie Denken. “Enragues, esprit déductif, aimait à se retrouver, à savoir où il en était. Rappeler le passé, le confronter avec le présent, déterminer la résultante des deux termes, l’avenir, il appelait cela: vivre.”<sup>234</sup>  
Enragues versinkt ständig in seinen Gedanken und sagt von sich selbst in einem Gespräch mit Sixtine: “La moindre induction me distrait du présent, le verbe se déroule en une activité intérieure et tout le possible de la vie s’ouvre à moi! [...] L’imagination ne détruit pas la sincérité: elle la vêt de brocatelles et de rubis, lui pose un diadème [...]. Orner la vérité, c’est la respecter.”<sup>235</sup>  
Somit bildet die Realität, die ihn ab und an aus seinen Gedanken herausreisst, nur wieder einen neuen Anlass, einen nicht unbedingt willkommenen, jedoch in der Praxis unvermeidbaren Anstoß für deren Weiterverarbeitung in Literatur oder Gedankenspiele und die Frage nach der *sincérité* ist für Enragues völlig irrelevant. Sein ununterbrochenes Grübeln, das ständige und endlose Reflektieren über sich selbst sowie alles, was er wahrnimmt, bringt ein Problem: “Quand il entend des mots, Enragues croit toujours qu’il y a une pensée dedans. Cela compliquait beaucoup sa vie et ses dialogues, cela mettait dans ses actes et dans ses répliques de notables

<sup>232</sup> Gabriele d’Annunzio, *Il Piacere* (1889; Mailand 1995), hg. v. Federico Roncoroni, 142.

<sup>233</sup> Gabriele d’Annunzio, *Il Piacere* (1889, Mailand 1995), hg. v. Federico Roncoroni, 66.

<sup>234</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 255.

<sup>235</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 47.

retards, mais il n'avait rien à faire que de l'anatomie littéraire, et il aimait à rencontrer des mentalités complexes, des problèmes dont, plus tard, il éluciderait, par déduction, l'herméneutique momentanée.<sup>236</sup>

Eine direkte Antwort von Entragues ist in Gesprächen also nicht unbedingt zu erwarten. Das exzessive Analysieren eines jeden Gedankens verzögert sein Handeln oder führt dazu, dass er nach langem Nachdenken zu dem Schluss kommt, es sei ohnehin bedeutungslos und daher verzichtbar. Dennoch empfindet er diese in übertriebener Weise reflektive Existenz als höchste Stufe des Daseins: "Assurément celui qui pense domine celui qui ne pense pas et celui qui veut."<sup>237</sup> Hinzu kommt: "Le monde matériel et inconscient ne vit et ne se sent que dans l'intelligence qui le perçoit et le recrée à nouveau selon des formes personnelles; il est de même du monde pensant qu'une intelligence supérieure englobe, façonne à son gré. Le conflit n'est jamais qu'entre les supériorités, et le reste, troupeau, suit ses maîtres, qu'il le veuille ou non: ah! la révolte est bien inutile." Entragues sieht sich an der obersten Entwicklungsstufe angekommen, "où l'on commence à se faire obéir: l'ordre, en apparence incoercible, fléchissait sous son rêve. Il s'agissait maintenant de maîtriser le rêve et de vouloir." Doch genau hier steht er vor einem für ihn unlösbaren Problem: "Ceci était très différent: n'ayant jamais cultivé cette faculté, il ne le possédait qu'au degré rudimentaire. La méthode était claire, il aurait su s'en servir, il ne le pouvait pas, et le monde, sans aucun doute, lui échapperait. Son regret fut médiocre: ses désirs ne dépassaient pas la virtualité. Le monde idéal, tel qu'il le détenait, suffisait à son activité toute mentale et trop inerte pour la lutte."<sup>238</sup> Seine Idealwelt genügt ihm, und so fragt er: "Vouloir? Vouloir quoi? Ah! qu'il est bien plus intéressant de se regarder penser: quel spectacle vaut celui du cerveau humain, merveilleuse ruche où d'idéales abeilles, en leur nid de cellules, distillent la pensée: activité fugitive, mais qui du moins donne l'illusion de la durée, ah! l'illusion seulement, car rien n'existe que l'éternel." Warum sollte er also etwas wollen – handeln und realisieren wollen –, wenn es seiner Meinung nach doch viel interessanter ist, sich selbst beim Denken zu beobachten und diese ideale Welt der Imagination nicht zu verlassen! Seine Gedanken drehen sich jedoch im Kreis, "le serpent mordait

---

<sup>236</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 48.

<sup>237</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 163.

<sup>238</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 163 f.

sa queue. Il vécut toute une journée dans cette prison” und so sagt er zu sich selbst am Schluss: “je sais bien que je pense, mais je ne sais plus ce que je pense.”<sup>239</sup>

Durch den Kontakt zu Sixtine wird d’Entragues deutlich bewusst: “Penser, ce n’est pas vivre; vivre, c’est sentir. Où suis-je? J’ai voulu pénétrer chaque chose, en son essence; j’ai vu qu’il n’y avait rien que du mouvement, et le monde, réduit à de l’indivisible force, s’est évanouie: j’ai cru, en les dédoublant, doubler mes sensations, je les ai anéanties. Il n’y a rien qui vaille de remuer le bout du doigt: tout se réduit à du raisonnement, à un vague remuement des atomes du cerveau, à un peu de bruit intérieur.”<sup>240</sup>

*Un peu de bruit intérieur* – mehr gibt er nicht von sich. Zwar hat Entragues fuer sich erkannt, dass seine Lebensphilosophie und die unendliche Reflexion ihn nicht gluecklich machen – im Gegenteil, er empfindet Langeweile und seine Gedanken bewegen nicht einmal mehr ihn selbst, geschweige denn andere – er sieht jedoch keineswegs die Notwendigkeit, etwas an diesem miserablen Zustand zu veraendern. Prioritaet hat fuer ihn einzig und allein, und ohne jemals ernsthaft in Frage gestellt zu werden, seine geistige Existenz, insbesondere sein Werk und er sieht daher in seinem unerfuellten koerperlichen Leben einen notwendigen Verzicht, ein Opfer fuer seine Kunst. So erklaert er Sixtine: “Pour moi, le devoir, c’est de faire mon œuvre, et, pour cela, de faucher tous les obstacles de la vie”<sup>241</sup>.

Trotz dieser Niederlage setzt er fort: “Soit, j’en ferai de la littérature, je montrerai comment ce peu de bruit intérieur, qui n’est rien, contient tout, comment, avec l’appui bacillaire d’une seule sensation toujours la même et déformée dès son origine, un cerveau isolé du monde peut se créer un monde.” Und dann beginnt er zu erklæaren, was er in seinem Roman *L’Adorant* aufzuzeigen versucht: “On verra, dans *l’Adorant*, s’il est besoin, pour vivre, de se mêler aux complications ambiantes.”

Doch er fuegt hinzu, dass dieser Roman noch nicht sein eigentliches Ziel darstelle, sondern lediglich ein weiterer Schritt in Richtung seines Hauptvorhabens: “ce n’est qu’un essai et mon œuvre véritable sera celle-ci: un être né avec la complète paralysie de tous les sens, en lequel ne fonctionne que le cerveau et l’appareil nutritif.” Er plant also ein Werk ueber ein Wesen, welches voellig auf die zerebrale Existenz reduziert ist und keine andere Daseinsform kennt, da alle anderen Lebensfunktionen gelaehmt

---

<sup>239</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 164 f.

<sup>240</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 186.

<sup>241</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 205.

sind. “Il n’a jamais eu aucune connaissance des choses externes, puisque même la sensibilité de la peau est absente.” Dann jedoch, durch ein Wunder, kann dieses Wesen sprechen und anderen von seinem Leben erzählen: “Un miracle, électrique ou autre, le guérit partiellement, il apprend à parler et raconte sa vie cérébrale”. Zum Erstaunen der anderen stellen diese fest: “elle est pareille aux autres vies.” Und d’Enragues bemerkt weiter: “Il faudrait faire admettre le point de départ, trouver, au moins, un exemple médicale». <sup>242</sup> Bevor er also die Arbeit an einem solchen Roman aufnehmen kann, braucht er ein Beispiel, eine medizinische Fallstudie!

Das Leben wird, wann immer es sich seiner Arbeit als hinderlich erweist, bewusst oder unbewusst aus dem Weg geräumt – doch der Erzähler informiert den Leser, dass er nicht besonders gut darin ist: “Hubert n’avait nulle envie de penser, mais il n’est pas donné à tous de pouvoir régler son activité cérébrale, de renvoyer au lendemain les affaires sérieuses.” Und so helfen seine üblichen Mittel, sich vom Nachdenken abzulenken, nicht immer, insbesondere im Zusammenhang mit Sixtine wirken seine Versuche hilflos. “Ni la lecture d’un roman naturaliste, ni la méditation des plus abstruses propositions et scolies de la porcologie contemporaine, ni la contemplation des vérités éternelles ne l’empêchèrent de pleurer ses récentes sotties.” <sup>243</sup>

Calixte, einem Mitglied der Literaturzeitschrift, erklärt Enragues: “Nous sommes des monstres, [...] nous avons mis notre devoir hors de la vie; l’âme loin des hommes, ainsi que les fabuleux dragons, nous veillons sur des trésors imaginaires, et nous le savons, et à ce néant nous sacrifions tout et même la vie.” <sup>244</sup> Wieder einmal gesteht er also ein, dass ihn seine Form der Existenz zu einem Monster macht und dass er lediglich imaginäre Schätze bewacht – und dennoch ändert er nichts an diesem Zustand, sondern steuert mit offenen Augen der Niederlage entgegen.

Während Enragues in der Mitte des Romans noch über seinen Rivalen Moscovitch abschätzig urteilt: “Lui [...] c’est une âme simple; moi, je suis très compliqué” <sup>245</sup>, muss er gegen Ende des Romans eingestehen: “en somme, je serais l’organisateur de ma propre de ma propre défaite” <sup>246</sup>. Denn sein Handeln, beziehungsweise Nichthandeln, führt letztendlich dazu, dass Moscovitch Sixtines Liebhaber wird.

---

<sup>242</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 186 f.

<sup>243</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 209.

<sup>244</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 237.

<sup>245</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine, Roman de la vie cérébrale*, 181.

<sup>246</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 302.

Das vorletzte Kapitel des Romans besteht aus dem Abschiedsbrief Sixtines an Entragues, den sie vor ihrer Abreise mit Moscovitch schreibt. Zu den Ereignissen der letzten Wochen bemerkt sie: “Cela vous fera un roman sans conclusion, à la moderne, - car vous l’écrirez, n’est-ce pas? Si non à quoi bon? Et ainsi l’ombre fugitive s’arrêtera un instant et les passances vaines se réaliseront – oh! Bien relativement – au souffle créateur de l’Art. [...] Je tiens donc à vous expliquer les quelques mystères – psychologiques et autres – qui pourraient troubler la sérénité de vos matins.”<sup>247</sup>

Ihr Urteil ueber den Schriftsteller Entragues faellt schonungslos aus: “Enfin, ô analytique romancier, vous n’avez su jouer de rien!” Daran, dass er seinen Roman beenden wird – obwohl er nichts von den realen Geschehnissen, die dem Werk zugrunde liegen, verstanden hat -, zweifelt Sixtine nicht im geringsten: “Vous l’écrirez, n’est-ce pas, votre roman? Eh bien, je refuse de le lire, parce qu’il sera plein de naïvetés pénibles. Naturellement, vous glorifierez votre intelligence, votre sensibilité et votre connaissance des âmes, et puis la négation, le détachement.”<sup>248</sup>

Entragues, das letzte Kapitel seines Romans *L’Adorant* lesend, “s’applaudit d’avoir résolu selon les nécessaires conséquences le sort suprême de Guido: «Mon rêve, du moins, sera logique [...]. Si la vie m’échappe, la transcendance m’appartient; je l’ai payée assez cher, je l’ai payée du prix de toutes les joies terrestres.” Und er kommt zu dem Schluss: “En te perdant, Sixtine, je me suis retrouvé, - mais je l’avoue, madame, ce n’est pas une compensation digne d’être notée.”<sup>249</sup>

### ***Ein Roman fuer Romanciers?***

In Gourmonts *Sixtine* werden Ich und Welt, Subjekt und Objekt zu einer Einheit. Die Aussenwelt existiert nicht mehr getrennt von dem Betrachter, sondern wird nur durch und fuer das betrachtende Ich erst real – Entragues *vie cérébrale* besteht also nicht nur aus der Beobachtung und Analyse, seine Gedanken nehmen zusaetzlich materielle Gestalt an, da sie seine Welt erschaffen.

<sup>247</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 318.

<sup>248</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 322 f.

<sup>249</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, 327.

Dieser Prozess macht Entragues Leben und auch seine Kunst aus, in der er seinen Gedanken Gestalt gibt, indem er sie in seinem Werk, dem Roman *L'Adorant* manifestiert. So verwundert es nicht weiter, dass auch sein Held Guido sich in eine Statue verliebt und diese wie eine reale Person in seiner Imagination lebt. Auch Entragues verliebt sich in die von ihm in seiner Vorstellung erschaffene Sixtine, nicht in die reale Person. Dieser Pygmalionismus erinnert an Durtals Ausfuehrungen in *Là-Bas*, der dies als die fuer die einzig Kuenstlern vorbehaltene und durch diese Exklusivitaet vollkommene Suende zelebriert.

Ein Autor – Gourmont -, der in seinem Roman *Sixtine* einen Schriftsteller als Hauptfigur waehlt – Entragues -, der ebenfalls an einem Roman, *L'Adorant*, arbeitet, in dem der zentrale Charakter – Guide – als sein alter ego fungiert! Karl Uitti weist in seiner Studie ueber Gourmont darauf hin, dass Sixtine fuer den franzoesischen Roman “la première tentative d’une telle différenciation de niveaux de creation”<sup>250</sup> darstellt. Die zentrale Bedeutung von literaturtheoretischen Ueberlegungen in Gourmonts Roman fuehrten dazu, dass das Werk – ebenso wie beispielsweise André Gides *Faux-Monnayeurs* – als Roman fuer Romanciers angesehen wurde: “Dans les manuels d’histoire littéraire, *Sixtine* restera peut-être comme l’exemple parfait d’un roman pour romanciers.”<sup>251</sup> Doch stellt das Werk kein Lehrmodell dafuer dar, wie ein Roman zu schreiben sei. Gourmonts *Sixtine* problematisiert vielmehr, dass es kein objektives und somit auch kein ‘wahres’ Weltbild gibt, sondern lediglich subjektive Auffassungen und Interpretationen. Dies wird besonders deutlich anhand der Schriftstellerfigur d’Entragues, der repraesentativ fuer das Problem steht – und der keine Loesung dafuer aufzeigen kann.

Kunst und insbesondere Literatur wird, wie bereits zuvor in den Werken Huysmans, zu einem, wenn nicht gar zum Haupt-Protagonisten des Romans, sie ist omnipraesent und alles wird zu, beziehungsweise verweist wieder zurueck auf Literatur, auf das bewusst verwendete Wort, auf die mittels der Imagination und der Sprache kreierte individuelle Welt, die mit der Aussenwelt konkurriert, oft in Konflikt mit ihr steht und die die Aussenwelt fuer einige der Helden erstetzt.

In *Sixtine* wird fuer den Leser immer wieder deutlich, dass Entragues Vorstellung von der Welt nicht mit der Aussenwelt harmoniert, doch er macht aus diesem Problem am Ende des Romans einen Sieg, indem er seinen Verzicht auf die Teilnahme am ‘realen’

---

<sup>250</sup> Karl D. Uitti, *La passion littéraire de Remy de Gourmont* (Paris 1962), 142.



Leben, das Scheitern seiner Beziehung zu Sixtine als willentliches Opfer fuer die Kunst darstellt.

---

<sup>251</sup> Karl D. Uitti, *La passion littéraire de Remy de Gourmont* (Paris 1962), 146.

*André Gide*

## **Les Cahiers d'André Walter**

**(1891)**

“L’homme peut être démocrate, l’artiste se  
dédouble et doit rester aristocrate.”<sup>252</sup>  
Stéphane Mallarmé, *Hérésies Artistiques*.

“Car mon esprit, avec un art toujours nouveau,  
Sait s’illusionner – quand un désir l’irrite.  
L’hallucination merveilleuse l’habite  
Et je jouis sans fin de mon propre cerveau.”  
Paul Valéry, *Solitude*.<sup>253</sup>

André Gide zieht sich 1890 nach einigen Monaten umfangreicher Vorbereitungen zurück, um die *Cahiers d'André Walter* zu schreiben, ein Werk, welches er seit der Unterprima plante. In *Si le grain ne meurt* äussert er sich über diese Zeit und sein erstes grösseres Projekt: “Ce livre se dressait devant moi et fermait ma vue, au point que je ne supposais pas que je pusse jamais passer outre. Je ne parvenais pas à le considérer comme le premier de ma carrière, mais comme un livre unique, et je n’imaginai rien au delà.”<sup>254</sup>

Er rechnete mit einem grossen Erfolg, sein Buch erscheint ihm als “un des plus importants du monde”<sup>255</sup>: “Ce n’était point seulement mon premier livre; c’était ma Somme; ma vie me paraissait devoir s’y achever, s’y conclure.”<sup>256</sup> Gide glaubt, dass sein Werk “répondait à un tel besoin de l’époque, à une si précise réclamation du public, que je m’étonnais même si quelque autre n’allait pas s’aviser de l’écrire, de le faire paraître vite, avant moi”<sup>257</sup> – daher will er das Buch schnellstmöglichst beenden. Nach der Fertigstellung setzt sein Schulfreund Pierre Louÿs den *Cahiers*

---

<sup>252</sup> Stéphane Mallarmé, *L’Art pour tous*, in : Mallarmé, *Hérésies Artistiques* (Paris 1993), 172.

<sup>253</sup> Paul Valéry, *Solitude*, in: Valéry, *Œuvres*, Bd. 1, hg. v. Jean Hytier (Paris 1957), 1588.

<sup>254</sup> André Gide, *Si le grain ne meurt*, in: Gide, *Journal 1939 – 1949. Souvenirs* (Paris 1954), 506.

<sup>255</sup> André Gide, *Si le grain ne meurt*, 522.

<sup>256</sup> André Gide, *Si le grain ne meurt*, 522.

<sup>257</sup> André Gide, *Si le grain ne meurt*, 524.

*d'André Walter* eine *Notice* voran, die diese als das posthume Werk eines mit zwanzig Jahren verstorbenen Poeten praesentieren.

1891, das Erscheinungsjahr der anonym und auf eigene Kosten veroeffentlichten *Cahiers d'André Walter*, "c'est la date heureuse du symbolisme"<sup>258</sup>. Durch Louÿs in die literarischen Kreise eingefuehrt, lernt Gide auch Paul Valéry kennen. In einem Brief an diesen proklamiert er im Januar 1891 seine Zugehoerigkeit zum Kreis der Symbolisten: "J'y apprends que Maeterlinck est symboliste (de leur école veux-je dire) – et toutes leurs théories, toutes leurs professions de foi me semblent une apologie directe de mon livre quand ce ne sont pas ses phrases propres décalquées. Donc, je suis symboliste et sachez-le."<sup>259</sup>

André Gide debutierte zwar mit einem Prosa-Werk, seine Bewunderung gilt allerdings fast ausschliesslich Dichtern, in besonderem Masse Stéphane Mallarmé – und er will mit den *Cahiers d'André Walter* keinen Roman im traditionellen Sinn schreiben, sondern sich vielmehr von der vorherrschenden – naturalistischen - Romanproduktion unterscheiden und Elemente der symbolistischen Lyrik in sein Werk einfliessen lassen.

In seiner *Notice* zu Gides Werk schreibt Pierre Louÿs ueber den Verfasser der *Cahiers d'André Walter*: "Il parlait quelquefois d'un livre qu'il voulait faire: œuvre étrange, «scientifique et passionnée», disait-il." Dieses Projekt klingt aeusserst widerspruechlich – ebenso wie die Projekte der Helden in den im ersten Kapitel behandelten Romane Huysmans, macht sich auch Gides André Walter auf, etwas scheinbar Unmoegliches zu verwirklichen, auch er sucht bewusst nach Extremen und Widerspruechen.

Die *Cahiers d'André Walter* lassen sich keiner literarischen Gattung direkt zuordnen. Sie haben zunaechst den Anschein eines einfachen Tagebuchs, jedoch sind die Eintragungen nicht chronologisch geordnet; immer wieder werden laenger zurueckliegende Notizen eingefuegt und so entfaltet sich die Handlung nicht linear, sondern vielmehr mosaikartig. Der Leser muss die zeitliche Kohaerenz aus den Bruchstuecken selbst wiederherstellen. Auch stilistisch wechseln die *Cahiers* zwischen Extremen hin und her, teilweise erschienen sie lyrisch, wie aneinandergereihete *poèmes en prose*, dann wiederum bestehen sie aus einfachen Fakten – sie sind in der Tat, wie bereits in der *Notice* angekuendigt, 'scientifique et passionnée',

---

<sup>258</sup> Ernest Raynaud, *La Mêlée Symboliste* (Paris 1971), 189.

ein Wechselbad, welches nicht aus- oder anzugleichen sucht, sondern die Extreme so scharf wie moeglich trennt und noch weiter auseinandertreibt.

In seinem eigenen Tagebuch, von dem er spaeter viele Seiten *tel quel* in die *Cahiers d'André Walter* uebernimmt, vermerkt Gide als Plan fuer sein Werk: "Deux parties, c'est-à-dire deux cahiers. L'un racontant le passé sous forme de souvenirs, l'autre le présent écrit au jour le jour. Vie – amour – faux mariage – exil – folie."<sup>260</sup> Die *Cahiers* bestehen aus zwei getrennten Teilen, dem *cahier blanc* und dem *cahier noir*, die beide in etwa den gleichen Umfang haben.

### *Le Cahier Blanc*

"Et dans mes doux liens, à mon sang suspendue,  
Je me voyais me voir, sinueuse, et dorais  
De regards en regards, mes profondes forêts.  
J'y suivais un serpent qui venait de me mordre."  
Paul Valéry, *La Jeune Parque* (1917).<sup>261</sup>

Das *cahier blanc* enthaelt Erinnerungen und Fragmente des Tagebuchs André Walters aus der Zeit vor dem Tod von dessen Mutter und der Heirat mit Emmanuèles mit T\*\*\*. Die Ereignisse sind zeitlich situiert zwischen Maerz und Dezember 1889, zum Teil gehen die Erinnerungen aber noch weiter zurueck bis ins Jahr 1886.

Zu Beginn des *cahier blanc* verhaelt sich André Walter, der das Erlebte zum Ausgangspunkt seines Werkes machen will, noch abwartend: "Attends. Quand les armes seront pleurées, les chers espoirs refleuriront." – er muss erst seine Erinnerungen aufarbeiten, seine Tagebuecher erneut lesen, bevor er mit der Arbeit an seinem Roman beginnen kann: "Sorti toutes les pages qui me rapellent autrefois. Je les veux toutes relire, les ranger, copier, les revivre. J'en écrirai de nouvelles sur des souvenirs anciens. [...] ... quand les souvenirs seront dits, mon âme en sera plus

---

<sup>259</sup> *Correspondance d'André Gide et de Paul Valéry 1890 – 1942* (Paris 1955).

<sup>260</sup> André Gide, *Journal inédit*, Cahier 4 f 6 v (Bibl. Litt. Jacques Doucet, Ms. y 1559), zitiert nach: André Gide, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, hg. v. Claude Martin (Paris 1986), 185 f.

<sup>261</sup> Zitiert nach: Paul Valéry, *Poésies Choisies* (Paris 1952), 22. Valéry widmete dieses Gedicht André Gide mit den Worten: "À André Gide. Depuis bien des années j'avais laissé l'art des vers: essayant de m'y astreindre encore, j'ai fait cet exercice que je te dédie."

légère. [...] Et c'est bien plutôt, avec l'ambition ravivée, l'idée du livre si longtemps rêvé, d'ALLAIN, qui de nouveau maintenant se réveille.”<sup>262</sup>

Der Akt des Schreibens wird von André Walter von Anfang an problematisiert, denn was er in seinem Roman beschreiben will, ist weit von gewohnten Inhalten entfernt. Handlung im traditionellen Sinn soll in Allain nicht stattfinden, sondern André Walter will sie reduzieren auf das, was sich im Innern seines Helden abspielt: “Pas un événement: la vie toujours intime – et pourtant la vie si violente. Tout s'est joué dans l'âme; il n'en a rien paru.” Und er fragt sich: “Comment écrire cela?”<sup>263</sup> André Walter moechte den Inhalt seines Werkes zwar aus seinem eigenen Leben, aus seinen Erinnerungen schoepfen, aus dem, was sich vor kurzem ereignet hat, moechte aber keinelei aeussere Beschreibungen wiedergeben, sondern ausschliesslich innere Seeleneindruecke und er formuliert dies mit dem stark an Mallarmé erinnernden Satz: “Pas le paysage lui-même: l'émotion par lui causée.”<sup>264</sup>

Er distanziert sich nicht nur raeumlich durch seinen Rueckzug in die Einsamkeit von der Realitaet und den zurueckliegenden Geschehnissen, er begibt sich auch immer tiefer in eine laehmende Selbstanalyse. Huysmans Helden, des Esseintes, Jacques Marles und Durtal, aber auch Gourmonts d'Entragues, sie alle versuchten – wie hier André Walter – ihr jeweiliges Projekt fern von allem und isoliert zu realisieren. Fuer sie alle galt der Rueckzug aus ihrem gewohnten Umfeld als der erste wichtige Schritt, gefolgt von intensiver Selbstbetrachtung und akribischer Analyse ihrer Gedankengaenge. Sie alle folgten also dem gleichen Muster – und scheiterten. Zwar schreiben Durtal und d'Entragues ihre Werke, doch steht fuer den Leser ausser Frage, dass diese nicht den hohen Erwartungen entsprechen werden, dass sie nichts anderes als eine Selbsttaeuschung darstellen. Wie sieht nun aber das konkrete Vorhaben André Walters aus, wie glaubt er, sein so lange geplantes Werk schreiben und seine extremen Forderungen verwirklichen zu koennen?

Fuer das Werk, das er plant, will er eine eigene Sprache erfinden, beziehungsweise sich die vorhandene zurechtbiegen, sie vom alltaeglichen Nutzgebrauch entfernen und in in eine spezielle Literatursprache wandeln. Vorbildcharakter erhaelt dabei die Musik und so notiert er in sein *cahier*: “je me suis fait une langue à mon gré. En Français? non, je voudrais écrire en musique.” Die Musik erfuehlt fuer André Walter

---

<sup>262</sup> André Gide, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, hg. v. Claude Martin (Paris 1986), 40.

<sup>263</sup> André Gide, *Les Cahiers d'André Walter*, 41.

<sup>264</sup> André Gide, *Les Cahiers d'André Walter*, 47.

gleich zwei Funktionen: Zum einen ermöglicht sie auszudrücken, was sich nicht in Worte fassen lässt – “J’écris parce que la poésie déborde mon âme, - et les mots n’en sauraient rien dire: l’émotion plane sur la pensée; - l’harmonie seule... alors des mots, des mots sans suite, des phrases frémissantes, quelque chose comme la musique”<sup>265</sup> – zum anderen schützt sie als verschlüsselte, dem Laien nicht zugängliche Sprache den Inhalt vor ‘unwürdigen’ Lesern, da sie diesen den Zugang verwehrt und nur von dem Kreis der Eingeweihten dechiffriert werden kann.<sup>266</sup> Auch hier klingt nicht nur Mallarmé, sondern auch wieder Huysmans des *Essintes* mit seiner Forderung nach dem Uneingeweihten verschlossenen und somit vor ‘Unwürdigen’ geschützten Kunstwerken an, sowie später Paul Valérys Idee einer *poésie pure*.

Prosa als Ausdrucksmittel erscheint André Walter nicht rein genug: “Certes, quand on songe à ce qui fait la poésie..., quelle poussée de désirs! Et les nerfs si vibrants au charme des couleurs à cause d’un peu de fluide épars dans l’être;... ah! quelle prose! quelle sale prose au fond de tout cela!” Er möchte alles poetisieren und sieht sich auch selbst – obwohl er gerade dabei ist, einen Roman zu schreiben – als Poet; allerdings grenzt er sich hierbei deutlich von anderen Dichtern ab, welche nicht seinen Grad an Reflektiertheit erreicht zu haben scheinen, und er wendet sich ironisch gegen sie: “O l’inconscience du poète! – aveuglement! croire à la muse inspiratrice quand c’est la puberté qui l’inquiète.”<sup>267</sup>

Zu einem stark von Gustave Flaubert beeinflussten *culte du mot juste* kommt bei André Walter ein *culte de la sincérité* hinzu, denn gerade hierin liegt seiner Meinung nach die größte Schwierigkeit künstlerischen Schaffens: “Nous ne pouvons qu’opiner. L’affirmation est coupable: elle veut s’imposer et saccage autour d’elle. – Étroits esprits de croire que leur vérité est la seule! La vérité est multiple, infinie, nombreuse autant que les esprits pour y croire.”<sup>268</sup> Es gibt keine absolute Wahrheit, nur verschiedene, subjektive Auffassungen und die einzige Möglichkeit, dieser

---

<sup>265</sup> André Gide, *Les Cahiers d’André Walter*, 51.

<sup>266</sup> Cf. Stéphane Mallarmé, *L’art pour tous* [in: *Hérésies Artistiques*]: “Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s’enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l’abri d’arcanes dévoilés au seul prédestiné: l’art a les siens. La musique nous offre un exemple. Ouvrons à la légère Mozart, Beethoven ou Wagner, jetons sur la première page de leur œuvre un oeil indifférent, nous sommes pris d’un religieux étonnement à la vue de ces processions macabres de signes sévères, chastes, inconnus. Et nous refermons le missel vierge d’aucune pensée profanatrice. J’ai souvent demandé pourquoi ce caractère nécessaire a été refusé à un seul art, au plus grand. Celui-là est sans mystère contre les curiosités hypocrites, sans terreur contre les impiétés, ou sous le sourire et la grimace de l’ignorance et de l’ennemi. Je parle de la poésie.”

<sup>267</sup> André Gide, *Les Cahiers d’André Walter*, 52.

<sup>268</sup> André Gide, *Les Cahiers d’André Walter*, 59.

multiplen *vérité* gerecht zu werden, lautet fuer André Walter: “Multiplier les émotions. Ne pas s’enfermer en sa seule vie, en son seul corps; faire son âme hôtesse de plusieurs.”<sup>269</sup>

Die Kunst wird fuer ihn zusehends zu einem Mittel, sowohl der Realitaet zu entfliehen als auch mehr zu erfassen, als auf den ersten Blick zu erkennen ist. Er will ein Buch schreiben, das der Imagination den Platz der Mimesis ueberlaesst. Und so formuliert er fuer sein Werk: “Les chimères plutôt que les réalités; les imaginations des poètes font mieux saillir la vérité idéale, cachée derrière l’apparence des choses.”<sup>270</sup> André Walter schafft sich, ebenso wie des Esseintes in *A Rebours*, seine eigene Realitaet – “Les choses DEVIENNENT vraies; il suffit qu’on les pense. – C’est en nous qu’est la réalité; notre esprit crée ses Vérités.”<sup>271</sup> – und er bleibt in seiner Vorstellungswelt, zieht diese der realen Welt vor mit dem Kommentar: “J’aime mieux mon rêve”. Gleiches gilt auch fuer sein Werk, welches lediglich “l’idée du livre si longtemps rêvée” zu bleiben scheint, eine Formulierung, die die *Cahiers d’André Walter* leitmotivisch durchzieht und schon frueh Zweifel daran aufkommen laesst, ob André Walter sein geplantes Buch jemals realisieren wird.

Den Gegensatz von *âme* und *corps*, von dem er selbst sagt “la sagesse voudrait qu’on les mène ensemble, qu’on fasse converger leurs poursuites, et que l’âme ne cherche pas de trop lointaines amours où le corps ne participe”<sup>272</sup>, diesen Gegensatz hat er im Laufe der Zeit immer weiter verstaerkt: “je les ai tant séparés que maintenant je n’en suis plus le maître; ils vont chacun de leur côté.”<sup>273</sup> Die Faeden sind ihm laengst entglitten und er vermag diese Entwicklung nicht mehr rueckgaengig zu machen. André Walter will seine selbstaufgelegte Zurueckgezogenheit nicht eher aufgeben, bis er sein Werk geschrieben hat. Das *cahier blanc* endet, nach einer Reise durch die Erinnerungen wieder an den Anfangspunkt anknuepfend: “Chante, mon âme, aux nouvelles aurores. Tous les espoirs on refleuri.”<sup>274</sup> Der ideale Zeitpunkt, seine Idee zu verwirklichen und den Roman *Allain* zu schreiben, scheint gekommen zu sein.

---

<sup>269</sup> André Gide, *Les Cahiers d’André Walter*, 50.

<sup>270</sup> André Gide, *Les Cahiers d’André Walter*, 50.

<sup>271</sup> André Gide, *Les Cahiers d’André Walter*, 59.

<sup>272</sup> André Gide, *Les Cahiers d’André Walter*, 57.

<sup>273</sup> André Gide, *Les Cahiers d’André Walter*, 56.

<sup>274</sup> André Gide, *Les Cahiers d’André Walter*, 88.

## *Le Cahier Noir*

“O pour moi seul, à moi seul, en moi-même,  
Après d’un cœur, aux sources du poème,  
Entre le vide et l’événement pur,  
J’attends l’écho de ma grandeur interne,  
Amère, sombre et sonore citerne,  
Sonnant dans l’âme un creux toujours futur!”  
Paul Valéry, *La Cimetière Marin*.<sup>275</sup>

Bereits das erste Zitat des *cahier noir* – “Pro remedio animae meae...” - verdeutlicht, welche Funktion das Schreiben fuer André Walter erfuehlt: er sieht in der Literatur ein Heilmittel; seine bestaendige Selbstanalyse und deren Verarbeitung zum einen in den *Cahiers*, zum anderen in seinem Werk sollen ihn heilen und den Schmerz lindern, den ihm die Realitaet, der unglueckliche Ausgang seiner Beziehung zu Emmanuèle, zugefuegt hat.

Gleich zu Beginn des *cahier noir* findet sich eine lange Anmerkung, welche vom Text getrennt ist. Ihr voragn geht eine mit P. C. (Pierre Chrysis) gezeichneten Einleitung, die diese Trennung erlaeutert: “Ici commencent les premières notes prises par André Walter pour la composition de son roman *Allain*. Nous avons cru devoir les publier afin de laisser le manuscrit dans son intégrité, mais comme elles n’ont qu’un rapport éloigné avec la suite du journal, nous les avons séparées du texte.”

Die Anmerkung selbst besteht aus Ausfuehrungen André Walters ueber das von ihm geplante Werk *Allain*: “Donc des lignes simples, - l’ordonnance schématique. Réduire tout à l’ESSENTIEL. L’action déterminée, rigoureuse. Le personnel simplifié jusqu’à un seul. – Et comme le drame est intime, rien n’en apparaît au dehors, pas un fait, pas une image, sinon peut-être symbolique: la vie phénoménale absente – seuls les noumées; - donc plus de pittoresque et le décor indifférent; n’importe quand et n’importe où; hors du temps et de l’espace.”<sup>276</sup>

Ein Kunstwerk *hors du temps et de l’espace* – ein solches Romanprojekt, in dem das phaenomenale Leben abwesend ist und in dem ein innerer Zustand beschrieben wird, von dem nichts nach aussen dringt, scheint geradezu praedestiniert zu sein, die *idée de*

---

<sup>275</sup> Paul Valéry, *Charmes*, in: Valéry, *Œuvres*, Bd. 1, hg. v. Jean Hytier (Paris 1957), 149.

<sup>276</sup> André Gide, *Les Cahiers d’André Walter*, 92.



*l'œuvre si longtemps rêvé* zu bleiben, ohne je in die Tat umgesetzt werden zu koennen. In seinem Roman soll es nur eine einzige Person geben: "UN personnage seulement, et encore un quelconque, ou plutôt son cerveau, n'est que le lieu commun où les adversaires s'assailent. Ces adversaires, ce ne sont pas même deux passions rivales – mais deux entités (?) seulement: L'AME et la CHAIR; - et leur conflit résultant d'une passion unique."<sup>277</sup>

Die Person soll also nicht einmal mehr als Person erscheinen, sondern nur noch als Gehirn – *Allain* ist also im wahrsten Sinne des Wortes als *Roman de la vie cérébrale* geplant – und diese Forderung erinnert an Entragues' Beschreibung seines *œuvre véritable* und natuerlich auch an Valéry's fuerf Jahre spaeter entstehenden *Monsieur Teste*.

André Walter moechte jeglicher Art von Kontingenz entfliehen, das Werk soll so abstrakt wie nur irgend moeglich sein. "La connaissance intuitive est la seule nécessaire. Par delà les phénomènes aux pluralités contingentes, contempler les vérités ineffables."<sup>278</sup> Von dieser *connaissance intuitive* soll ihn nichts ablenken und um dies zu erreichen, "il faut que la musique intervienne", denn: "La musique est évocatrice; c'est la souveraine enchanteresse; elle soutient l'essor du rêve."<sup>279</sup>

André Walter legt nicht nur den Inhalt paragraphenhaft fest, sondern auch die Form des noch zu schreibenden Romans: "§ L'ordonnance de Spinoza pour l'Éthique, la transposer pour le Roman; les lignes géométriques. Un roman c'est un théorème." Der Roman ein Lehrsatz? Geometrische Linien – die Realisation dieses Projekts laesst sich wieder nur schwer vorstellen. Er formuliert weiterhin bezueglich der Form seines Romans: "Je voudrais la forme si lyrique et si frémissante que la poésie en profuse, malgré les lignes si rigides. O ces lignes droites! – des échelas! Mais je voudrais, s'enroulant autour, des volubilis et des folles vignes. La forme lyrique, la strophe – mais sans mètres ni rimes – scandée, balancée seulement – musicale plutôt."<sup>280</sup> Ein lyrischer Roman, mit der Musikalitaet der Sprache... Bei dem Versuch, sein Romanprojekt zu verwirklichen, stoest André Walter nicht nur auf formale Probleme, sondern auch auf inhaltliche: "En écrivant, je ne serais pas sincère, je grossirais une émotion aux dépens des autres; ce que j'ai senti, ce que je sens encore,

---

<sup>277</sup> André Gide, *Les Cahiers d'André Walter*, 92.

<sup>278</sup> André Gide, *Les Cahiers d'André Walter*, 105.

<sup>279</sup> André Gide, *Les Cahiers d'André Walter*, 109.

<sup>280</sup> André Gide, *Les Cahiers d'André Walter*, 92.

ne peut pas se dire.”<sup>281</sup> Das spontane Schreiben ist ihm nicht mehr moeglich, da ihn die “vision de l’œuvre” verfolgt.

In der Theorie hat er bereits das gesamte Werk ‘verfasst’, Inhalt und Form festgelegt und somit staendig die Idee dieses ‘perfekten’ Romans im Kopf. “Elle est déjà passée, l’heureuse époque ou j’écrivais sans autre souci que d’écrire.”<sup>282</sup> – Seitdem das Werk formal und inhaltlich in sehr abstrakter Weise und mit vielen Widerspruechen fixiert ist und darueber hinaus auch motiviert, als Heilmittel, um seine Erinnerungen aufzuarbeiten und die Vergangenheit zu bewaeltigen, gelingt es ihm nicht mehr, so zu schreiben, wie er es sich urspruenglich vorgenommen hatte. Zudem hindert ihn die “complexité inextricable des émotions plus encore que leur multiplicité; - car si j’avais des choses fixes à dire, je saurais bien les formuler.”<sup>283</sup>

Anstatt an seinem Roman zu arbeiten, setzt André Walter immer neue Paragraphen fuer sein Werk fest: “§ Donc pour Allain, l’évolution des passions doit être si savamment ordonnée, qu’elles se révèlent l’une à l’autre et s’éclairent réciproquement comme par un mutuel reflet. Ne pas écrire une page de ceci, une page de ça, mais synthétiser de telle sorte que... un fragment révèle l’ensemble... qu’il suffise d’une page détachée pour réédifier”<sup>284</sup>

André Walter sieht sich als Dichter, der die Rolle des Enthuellers einer verborgenen, inneren Wahrheit uebernehmen will, er allein ist derjenige, der hinter den unvollkommenen realen Erscheinungen das ideale, das verlorene Paradies erkennen kann. Im parallel zu den *Cahiers d’André Walter* entstandenen *Traité du Narcisse* schreibt Gide: “Le Poète est celui qui regarde. Et que voit-il? – Le Paradis. [...] Il se penche sur les symboles, et silencieux descend profondément au cœur des choses, - et quand il a perçu, visionnaire, l’Idée, l’intime Nombre harmonieux de son Être, qui soutient la forme imparfaite, il la saisit, puis, insoucieux de cette forme transitoire que la revêtait dans le temps, il sait lui redonner une forme éternelle, sa Forme véritable enfin, et fatale, - paradisiaque et cristalline.”<sup>285</sup>

André Walter formuliert in seinem *cahier noir*: “Nous vivons pour manifester, point pour vivre. [...] La vie n’est qu’un moyen, pas un but: je ne la rechercherai pas pour

---

<sup>281</sup> André Gide, *Les Cahiers d’André Walter*, 112.

<sup>282</sup> André Gide, *Les Cahiers d’André Walter*, 97.

<sup>283</sup> André Gide, *Les Cahiers d’André Walter*, 100.

<sup>284</sup> André Gide, *Les Cahiers d’André Walter*, 105.

<sup>285</sup> André Gide, *Le Traité du Narcisse*, 9 f.

elle-même.”<sup>286</sup> – eine Formulierung, die auch im *Traité du Narcisse* verwendet wird: “Nous vivons pour manifester. [...] Toute œuvre qui ne manifeste pas est inutile et par cela même, mauvais. [...] Tout représentant de l’Idée tend à se préférer à l’Idée qu’il manifeste. Se préférer – voilà la faute. [...] L’artiste et l’homme vraiment homme, qui vit pour quelque chose, doit avoir d’avance fait le sacrifice de soi-même. [...] Et maintenant que manifester – On apprend cela dans le silence.”<sup>287</sup>

Nachdem sich André Walter in die Einsamkeit zurueckgezogen hat, heisst sein Ziel : *manifester* – auch wenn dies mit scheinbar heroischer Selbstopferung verbunden sein sollte. Er sucht nach der idealen Form, “sa Forme”<sup>288</sup>, und er ist ueberzeugt: “en prose, il faudrait des règles, pour pouvoir les enfreindre après qu’on les a possédées.”<sup>289</sup>

Zum Schreiben benoetigt er einen Spiegel und sein eigenes Spiegelbild wird zu seiner Romanfigur Allain; er vermag bald nicht mehr zwischen dem, der in den Spiegel sieht und der Reflexion zu unterscheiden: “La nuit, devant la glace, j’ai contemplé mon image. Comme surgie de l’ombre, la fragile apparition se modèle et s’immobilise; autour de moi, dans l’ombre éclairée, des profondeurs de ténèbres s’enforcent. Je plonge mes yeux dans ces yeux: et mon âme flotte incertaine entre cette double apparence, doutant enfin, comme étourdie, lequel est le reflet de l’autre et si je ne suis pas l’image, un fantôme irréel; - doutant lequel des deux regarde, sentant un regard identique répondre à l’autre regard. Les yeux l’un dans l’autre se plongent, - et, dans ses prunelles, je cherche ma pensée.”<sup>290</sup>

André Walters Gehirn wird zum Austragungsort eines ‘Ideenkampfes’, die ununterbrochene Selbstreflexion zu einer endlosen, die Ideen immer wieder neu variierenden Fuge: “Dans le silence de la nuit [...] au lieu du sommeil, ce qui vient c’est une mélodie, une mélodie courte, simple et capable d’être fugée. D’abord elle se développe simplement, puis, à la reprise, il en surgit, comme un écho, une adjacente qui se développe en canon parallèlement à la première; puis une troisième se greffe à la troisième mesure... une quatrième veut s’élancer; elle grimpe sur la première, à l’unisson mais avec un timbre différent.”<sup>291</sup>

---

<sup>286</sup> André Gide, *Les Cahiers d’André Walter*, 120.

<sup>287</sup> André Gide, *Le Traité du Narcisse*, 8.

<sup>288</sup> Cf. André Gide, *Le Traité du Narcisse*, 10.

<sup>289</sup> André Gide, *Les Cahiers d’André Walter*, 128.

<sup>290</sup> André Gide, *Les Cahiers d’André Walter*, 132.

<sup>291</sup> André Gide, *Les Cahiers d’André Walter*, 142.

Wann immer er versucht, seinen ‘Traum’ zu verwirklichen, wird er konfrontiert mit der “dissonance RÉELLE”<sup>292</sup>. Dennoch haelt er an seiner Methode fest: “Dans le silence et l’obscurité de la nuit, j’ai suivi l’enchaînement de mes idées – c’est très drôle. Sur un aphorisme donné, je laisse ma pensée vagabonder sans contrainte – puis, lorsqu’elle est arrivée à une remarque qui m’amuse, je remonte idée par idée le fil ténu qui associe et relie spécieusement l’aphorisme initial à la remarque dernière. Puis je m’exerce à mener parallèlement, en même temps, deux enchaînements de pensées; l’association des idées est alors très bizarre: les deux systèmes d’idées enchaînées évoluent dans un rapport ininterrompu.”<sup>293</sup>

André Walter nimmt als Ausgangspunkt einen “aphorisme donné”, somit meditiert er ueber etwas bereits Gedachtes, versucht, seine Gedankengaenge und ihre Verbindungen zu entschluesseln. Seine gesamten Handlungen spielen sich zusehends nur noch in seinem Gehirn ab, nichts dringt mehr nach aussen – ebenso wie er es fuer seine Romanfigur Allain fordert, nur dass André Walter durch dieses Verhalten letztendlich in den Wahnsinn getrieben wird, noch bevor er sein Werk schreiben kann. Als er zu ahnen beginnt, dass er den Roman *Allain* nicht vollenden wird, will er unbedingt etwas zuruecklassen, wenn schon nicht sein geplantes Buch, dann zumindest seine Notizen. In ihnen stellt er es als unwichtig dar, ob er den Roman jemals schreiben wird, schliesslich hinterlaesst er die *Cahiers*, in denen die theoretischen Ueberlegungen fuer das Werk festgehalten wurden. Was auch immer Pierre C., dem die Manuskripte nach André Walters Tod ueberlassen werden sollen, veroeffentlicht, die *Cahiers* oder den Roman, beide manifestieren, was er ausdruecken wollte: “S’IL PUBLIE MES CAHIERS – QU’IL GARDE ALLAIN; - L’UN OU L’AUTRE”<sup>294</sup>. Die *raison d’être* des Kunstwerks ist in den Augen André Walters die Idee; sie ist das Symbol des Werkes und als Ausdruck des Absoluten in den Augen des symbolistischen Dichters sogar dem Unvollkommenen, der Realisation, ueberlegen. In diesem Sinne sind die *Cahiers*, die Notizen zu dem geplanten Werk, fuer André Walter wertvoller und aussagekraeftiger als das Werk selbst, denn sie uebermitteln die reine, urspruengliche und unverfaelschte Idee.

Der Schriftsteller stirbt, unfahig, seine *rêves intimes* in der *monde extérieur* zu verwirklichen; *Allain* bleibt *l’œuvre si longtemps rêvée!* – und er selbst ein Autor, der

---

<sup>292</sup> André Gide, *Les Cahiers d’André Walter*, 142.

<sup>293</sup> André Gide, *Les Cahiers d’André Walter*, 144.

<sup>294</sup> André Gide, *Les Cahiers d’André Walter*, 148.

aus seiner solipsistischen Introspektion gefangen ist und sich aus ihr nicht mehr befreien kann. Er selbst sieht in dieser Entwicklung allerdings keine Niederlage.

**“ce procédé du blason”**

“L’œuvre modifie l’auteur. A chacun des mouvements qui la tirent de lui, il subit une alteration. Achevée, elle réagit encore une fois sur lui. Il se fait, par exemple, celui qui a été capable de l’engendrer. Il se reconstruit en quelque sorte un formateur de l’ensemble réalise, qui est un mythe. [...] Créateur créé.”  
Paul Valéry, *Autres Rhumbs*.<sup>295</sup>

“Je m’y suis vu moi-même; et sous une figure inconnue de moi, que mes écrits, peut-être, avaient formée.”  
Paul Valéry, *Lettre d’un ami*.<sup>296</sup>

Obwohl die *Cahiers d’André Walter* autobiographische Züge tragen, sind sie keine Autobiographie; zwar gibt es zahlreiche Parallelen zwischen André Gide und André Walter, doch sind die beiden nicht miteinander zu verwechseln und gerade die Unterschiede sind von entscheidender Bedeutung.

“En ce temps, je ne pouvais écrire, et j’allais presque dire: penser, me semblait-il, qu’en face de ce petit miroir; pour prendre connaissance de mon émoi, de ma pensée, il me semblait que, dans mes yeux, il me fallait d’abord les lire. Comme Narcisse, je me penchais sur mon image; toutes les phrases que j’écrivais alors restent quelque peu courbées” – schreibt André Gide in *Si le grain ne meurt*.<sup>297</sup> Und im Vorwort der *édition définitive* seiner *Cahiers* von 1930 formuliert er: “Ce n’est pas très volontiers que je laisse réimprimer mon premier livre. Je ne le renie pourtant pas et veux bien croire ce que certains me disent: qu’ils m’y trouvent déjà presque entier.”

---

<sup>295</sup> Paul Valéry, *Littérature. Autres Rhumbs*, in: Valéry, *Œuvres*, hg. v. Jean Hytier, Bd. 2 (Paris 1960), 673.

<sup>296</sup> Paul Valéry, *Lettre d’un ami*, in: Valéry, *Œuvres*, hg. v. Jean Hytier, Bd. 2 (Paris 1960), 55.

Bereits in den *Cahiers d'André Walter* sucht Gide nach einer eigenen Aesthetik und hinterfragt sowohl Sprache, Inhalt und Funktion der Literatur als auch die Rolle des Schriftstellers, daher schreibt Claude Martin in seinem Vorwort zur Taschenbuchausgabe der *Cahiers d'André Walter*: “*André Walter* est déjà, en moins ample, trente-cinq ans avant *Les Faux-Monnayeurs*, le roman du romancier.”<sup>298</sup>

Gide sieht sich zu diesem Zeitpunkt noch in erster Linie als Poet und die Grundlagen seines Kunstschaffens bilden “deux facultés vraiment extraordinaires du poète: la permission qu’il a de s’abandonner aux choses, quand il le veut, sans se perdre; et de pouvoir être naïf consciemment. Ces deux facultés sont réductibles du reste au seul don de dédoublement.”<sup>299</sup> Auf diesem *dédoublement* basieren viele seiner Werke, und der Unterschied zwischen André Gide und seiner Romanfigur André Walter liegt darin, dass es sich im Fall von Gide um ein *dédoublement* ‘sans se perdre’ handelt, währendhingegen sich André Walter in den Selbst-Spiegelungen verliert.

In den *Cahiers d'André Walter* schreibt André Walter seine Ueberlegungen zu seinem Buchprojekt nieder. Seine Plaene fuer einem *roman-théorème* kann er allerdings nicht in die Praxis umsetzen und so bleibt das Werk *Allain* letztendlich Theorie. Gide dagegen schreibt die *Cahiers d'André Walter*, die das Scheitern des Schriftstellers dokumentieren. Er wendet dabei bereits in diesem Fruehwerk die Technik der *mise en abyme* an. In seinem *Journal* erlaeutert er diese folgendermassen: “J’aime assez qu’en une œuvre d’art, on retrouve ainsi transposé, à l’échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l’éclaire mieux en n’établit plus sûrement toutes les proportions de l’ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l’intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi dans le tableau de *Ménines* de Velasquez (mais un peu différemment).”

Nach diesen Beispielen aus dem Bereich der Kunst wechselt er ueber zur Literatur:

“Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d’autres pièces. Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionnettes ou de fête au Château. Dans la *Chute de la Maison Usher*, la lecture qu l’on fait à Roderick, etc.”

Doch er fuegt hinzu: “Aucun de ces exemples n’est absolument juste.” Die genannten Beispiele erfassen noch nicht zur Gaenze, was er unter der *mise en abyme* versteht.

---

<sup>297</sup> André Gide, *Si le grain ne meurt*, 514.

<sup>298</sup> Claude Martin, *Préface* [in: Gide, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*] (Paris 1986), 23.

<sup>299</sup> André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951), 777 f.

“Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j’ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans la *Tentative*, c’est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second «en abyme».”<sup>300</sup>

In den *Cahiers d’André Walter* plant der von Gide erfundene *héros-narrateur*, einen Roman mit dem Titel *Allain* – und *Allain* war auch der ursprünglich fuer die *Cahiers d’André Walter* vorgesehene Titel. Diese “esthétique de la composition en miroir”<sup>301</sup> – die Technik des Romans im Roman – findet sich in variiertes Form im *Traité du Narcisse*, in der *Voyage d’Urien*, der *Tentative amoureuse* und *Paludes* wieder und spielt auch im spaeteren Werk André Gides, insbesondere in den *Faux-Monnayeurs*, eine bedeutende Rolle.

Der Roman im Roman ermoglicht Gide, sich kritisch und distanziert mit dem Werk auseinanderzusetzen; er kann André Walters Bemuehungen scheitern lassen, ohne dabei selbst zu scheitern. Die zentrale Funktion der *mise en abyme* bildet die “construction mutuelle de l’écrivain et de l’écrit”<sup>302</sup>. Dem auf Narziss verweisenden Spiegelmotiv, der Selbst-Reflexion, kommt dabei eine wesentliche Rolle zu. Im *Traité du Narcisse* ist Narziss der Kuenstler, dem im Spiegel der Kunst die ewigen Formen der Dinge so festhaelt, wie sie ein im Paradies erschienen.<sup>303</sup> Die *Cahiers d’André Walter* fuehren den Leser in eine ganze “galerie de glaces. André Walter est épris de son image, comme il l’est de celle d’Emmanuèle, son double idéal, et de celle d’Allain, son double fictif.”<sup>304</sup>

Waehrend André Walter sich bei seinem Vorhaben, seine eigenen Probleme, seinen Konflikt zwischen *âme* und *chair* auf sein *double Allain* zu projezieren, in den unendlichen Spiegelungen, seinen *dédoublements* letztendlich zerquaelt, sich so intensiv analysiert, dass er sich zur Gaenze verliert, sich selbst in den Wahnsinn treibt und nicht mehr zwischen dem einenen ‘Ich’ und dem erdachten – Allain – zu unterscheiden vermag, findet André Gides Experiment, in dem er dasselbe mit der fiktiven Figur André Walter versucht, seinen Konflikt auf diese projeziert und in

---

<sup>300</sup> André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951), 41.

<sup>301</sup> Eric Marty, *André Gide – Qui êtes-vous?* (Lyon 1987), 30.

<sup>302</sup> Lucien Dällenbach, *Le Récit Spéculaire* (Paris 1977), 25.

<sup>303</sup> Cf. Ernst Robert Curtius, *Franzoesischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert* (Bern 1960, 2. Auflage) 45: “Und Narziss ist der moderne Mensch, der sich ueber den Spiegel der Kunst beugt, um sich in ihm zu erkennen, und dessen Tragoedie es ausmacht, zu wissen, dass er die Dinge nur in der Spiegelung hat, dass er sie nicht ergreifen kann, dass er stets Zuschauer bleibt.”

<sup>304</sup> Jean Delay, *La Jeunesse d’André Gide*, Bd. 1 (Paris 1956), 572.

seinem Werk in ein Extrem treibt, einen voellig anderen Ausgang. Er schreibt mit seinen *Cahiers d'André Walter* das 'Protokoll' seines Experiments, waehrend André Walters Versuch, einen *roman théorème* zu verfassen, aufgrund seiner Unfaehigkeit zu Handeln und seine Theorien in die Realitaet umzusetzen, scheitert.

Eng mit der *mise en abyme* haengt die *rétroaction* des Werkes auf denjenigen, der es schreibt, zusammen. Dies wird zwar erst zwei Jahre spaeter, in der *Tentative amoureuse* explizit thematisiert, spielt aber bereits in den *Cahier d'André Walter* eine wichtige Rolle und rueckt den Akt des Schreibens – anstelle des vollendeten Werkes – in den Mittelpunkt.

In seinem Journal erlaeutert Gide diese *rétroaction* in Bezug auf seine *Tentative amoureuse*: "J'ai voulu indiquer, dans cette Tentative amoureuse, l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même. Car en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie." Das Werk wirkt zurueck auf den, der es schreibt, der Akt des Schreibens vollzieht sich in zweierlei Richtung, ebenso wie jede Handlung: "Nos actes ont sur nous une rétroaction. [...] Nulle action sur une chose, sans rétroaction de cette chose sur le sujet agissant. C'est cette réciprocity que j'ai voulu indiquer; non plus dans les rapports avec les autres, mais avec soi-même. Le sujet agissant, c'est soi; la chose rétroagissante, c'est un sujet qu'on imagine. C'est donc une méthode d'action sur soi-même, indirecte, que j'ai donné là; et c'est tout simplement un conte. [...] Cette rétroaction du sujet sur lui-même, m'a toujours tenté. C'est le roman psychologique typique. Un homme en colère raconte une histoire; voilà le sujet d'un livre. Un homme racontant une histoire ne suffit pas; il faut que ce soit un homme en colère, et qu'il y ait un constant rapport entre la colère de cet homme et l'histoire racontée."<sup>305</sup> - Schreiben wird zu einem Mittel der Selbsterkenntnis, wobei der Prozess der Schreibens dies bewirkt, nicht erst das fertiggestellte Buch.

Die *Cahiers d'André Walter* sind geradezu ueberladen mit Zitaten, die in den Text einbezogen sind und teilweise den Ausgangspunkt von André Walters Reflexionen bilden, dem Werk aber gleichzeitig einen seltsamen Charakter verleihen, da es passagenweise aus mehr Zitaten als von Gide verfasstem Text besteht. Die Quellen, aus denen Gide – jeweils in der Originalsprache - zitiert, sind vielfaeltig und einer der Gruende dafuer, dass das Werk auf den ersten Blick schwer zugaenglich erscheint.

---

<sup>305</sup> André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951), 40.



Die urspruengliche Absicht, einen Kommentar zu den *Cahiers* zu schreiben, gab Gide wieder auf. Ein Freund bemerkt hierzu in einem Brief: “Expliquer ton roman, c’est lui enlever son nimbe, tout ce qu’il a de profond et d’indéfini. C’est desservir l’artiste au profit de l’idéologue; c’est se résigner à être moins senti plus tard, pour être plus vite compris.”<sup>306</sup>

Gides *Cahiers d’André Walter* vermitteln bereits eine Fuelle theoretischen Kommentars, die Notizen zu *Allain* haben den Umfang eines eigenstaendigen Traktats innerhalb des Werkes, erscheinen wie eine weitere Ausarbeitung des *Traité du Narcisse* und sind ebenso wie dieser stark von der symbolistischen Schule beeinflusst. In *Si le Grain ne meurt* schreibt Gide hierzu: “Je n’écrivais et ne souhaitais rien écrire que d’intime; je dédaignais l’histoire, et les événements m’apparaissaient comme d’impertinents dérangeurs. [...] En ce temps, loin de comprendre que l’art ne respire que dans le particulier, je prétendais le soustraire aux contingences, tenais pour contingent tout contour précis, et ne rêvais que quintessence.”<sup>307</sup>

Waehrend Narziss sich in sein eigenes Spiegelbild verliebt und in ihm gefangen bleibt, will sich André Gide davon befreien. Mit André Walter hat er zwar den Vornamen gemein – doch wenn er die *Cahiers d’André Walter* zu einem spaeteren Zeitpunkt in seinem Leben nur noch ungerne wiederliest – “Bref, je ne rouvre point mes *Cahiers d’André Walter* sans souffrance et même mortification”<sup>308</sup> – dann deshalb, weil dieses als Roman geplante Werk wie eine lange romantische *confession lyrique* wirkt, ein Eindruck, der durch die zahlreichen Anspielungen und Vergleiche aus dem Bereich der Musik noch verstaerkt wird, ebenso wie durch woertliche oder inhaltsaehnliche Zitate deutscher Dichter und Philosophen – und nicht zuletzt dadurch, dass André Walter einen deutschen Nachnahmen traegt.

Spaeter schreibt Gide in seinem *Journal*: “Pour bien décrire quelque chose, il ne faut pas avoir le nez dessus”<sup>309</sup> – und diese Distanz fehlte ihm zum Zeitpunkt der *Cahiers d’André Walter*; er fuegt in *Si le Grain ne meurt* hinzu: “je m’occupais beaucoup de mon personnage; le souci de paraître précisément ce que je sentais que j’étais, ce que

---

<sup>306</sup> Brief Marcel Drouins an André Gide, zitiert nach: G. W. Ireland, *André Gide. A Study of His Creative Writings* (Oxford 1970), 48.

<sup>307</sup> André Gide, *Si le Grain ne meurt*, in: Gide, *Journal 1939 – 1949, Souvenirs* (Paris 1954), 506.f.

<sup>308</sup> André Gide, *Préface à l’«édition définitive» de 1930* [in: Gide, *Les Cahiers d’André Walter*].

<sup>309</sup> André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951), 276.

je voulais être: un artiste, allait jusqu'à m'empêcher d'être, et faisait de moi ce que l'on appelle: un poseur.”<sup>310</sup>

Auch wenn er in dieser ersten Phase alles anzweifelt: seine eigene Berufung zum Schriftsteller steht ausser Frage. Spaeter bemerkt Gide diesbeueglich selbstkritisch: “Dans le complète solitude où je vécus, je pus chauffer à blanc ferveur, et me maintenir dans cet état de transport lyrique hors duquel j'estimais malséant d'écrire. Quand je rouvre aujourd'hui mes *Cahiers d'André Walter*, leur ton jaculatoire m'exaspère.”<sup>311</sup>

Bereits in den *Poésies d'André Walter* (1892) zieht Gide das, was in den *Cahiers* noch ernst gemeint war, zum Teil ins Laecherliche. Der 'zweite André Walter' schreibt fast spoettisch ueber seine “petites prières” (Gedicht II), seine “âme débile” (VI), “la lune bien malade” (VII) und wird von dem Gefuehl befallen, vergeblich nach dem Absoluten zu suchen. Dieser André Walter ist sich zwar mittlerweile des Problems der symbolistischen Schule bewusst, weiss aber keine Loesung. In *Si le grain ne meurt* schreibt Gide spaeter ueber den Symbolismus: “Le mouvement se dessinait en réaction contre le réalisme, avec un remous contre le Parnasse également.” Eine Oppositionshaltung, ein *à rebours*, welches konsequent verneint, was die Gegenposition befuerwortet! “Soutenu par Schopenhauer, à qui ne je comprenais pas que certains pussent préférer Hegel, je tenais pour «contingence» (c'est le mot dont on se servait) tout ce qui n'était pas «absolu», toute la prismaticque diversité de la vie.”<sup>312</sup>

André Gides erste Schaffensphase, in der trotz der geringen Verbreitung wichtige Werke fuer die symbolistische Schule entstehen, zeichnet sich durch eine “conception quasi religieuse de l'œuvre d'art comme révélatrice d'une vérité supérieure”<sup>313</sup> aus. *Le Traité du Narcisse* (1891) wurde eine Art Manifest des Symbolismus, *Le Voyage d'Urien* (1892) als symbolistischer Roman konzipiert und Gide wurde zunaechst fast ausschliesslich in diesen Kreisen rezipiert. Doch wie bereits Huysmans, der sich anfaenglich den Naturalisten zugehoerig fuehlt und sich dann vehement gegen sie wendet, kritisiert auch Gide nur kurze Zeit spaeter den Symbolismus. Und wie im Fall von Huysmans ist es das, was aus der zunaechst geschaetzten Richtung geworden ist,

---

<sup>310</sup> André Gide, *Si le grain ne meurt*, 514.

<sup>311</sup> André Gide, *Si le grain ne meurt*, 522.

<sup>312</sup> André Gide, *Si le grain ne meurt*, 535.

<sup>313</sup> Walter C. Putnam III, *L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide* (Stanford 1990), 108.

die vielen Negativbeispiele, die nur imitieren anstatt weiterzuentwickeln, gegen die sich Gide wendet. Dies verdeutlicht, dass sich Gides Kritik gegen das Uebernehmen und unreflektierte Nachahmen richtet. Mallarmé schätzt er sein ganzes Leben lang, nicht jedoch diejenigen, die lediglich eine Kopie seiner Lyrik produzieren.

*Paul Valéry*

## **Une Soirée avec Monsieur Teste**

**(1896)**

“Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux  
Que de ma seule essence;  
Tout autre n’a pour moi qu’un cœur mystérieux,  
Tout autre n’est qu’absence.”<sup>314</sup>  
Paul Valéry, *Fragments du Narcisse*.

Sowohl Gourmonts Held Entragues als auch Gides André Walter planten, ein Werk zu schreiben, in dem die zentrale Figur auf ihr Gehirn reduziert wird. Dieser Idealvorstellung kommt Valérys Monsieur Teste nahe, er scheint foermlich in den beiden anderen Texten bereits ‘in der Luft zu liegen’.

Die *Soirée avec Monsieur Teste* ist der erste Teil des ‘Cycle Teste’, der noch folgende weitere Texte umfasst: *Lettre d’un ami*, *Lettre de Madame Émile Teste*, *Extrait du Log-Book de Monsieur Teste* und die *Préface*.<sup>315</sup> Valérys Monsieur Teste ist nicht nur ein extremes Beispiel fuer eine *vie cérébrale*, die *Soirée avec M. Teste* ist auch der Bericht eines namenlosen Schriftstellers ueber die Person Teste, es handelt sich also um ein Werk Valérys, in dem ein fiktiver Schriftsteller einen Text verfasst und dabei sowohl ueber die Figur Teste, als auch ueber seine eigenen Sprach- und Denkmodelle anhand der Begegnung und Auseinandersetzung mit dieser ausserordentlichen zerebralen Person reflektiert.

In einer *Préface*, die Valéry fuer die zweite englische Uebersetzung der *Soirée* verfasste, schreibt er ueber seine aussergewoehnliche Figur des Monsieur Teste: “ce personnage de fantaisie dont je devins d’auteur [...] fut engendré [...] pendant une ère d’ivresse de ma volonté et parmi d’étranges excès de conscience de soi. J’étais affecté

---

<sup>314</sup> Paul Valéry, *Charmes*, in: Valéry, *Œuvres*, hg. v. Jean Hytier, Bd. 1 (Paris 1957), 128.

<sup>315</sup> Posthum wurden 1946 noch fuef weitere, bis dahin unveroeffentlichte Texte hinzugefuegt: *La Promenade avec Monsieur Teste*, *Dialogue ou Nouveau fragment relatif à Monsieur Teste*, *Pour un portrait de Monsieur Teste*, *Quelques pensées de Monsieur Teste* sowie *Fin de Monsieur Teste*.

du mal aigu de la précision. Je tendais à l'extrême du désir insensé de comprendre, et je cherchais en moi les points critiques de ma faculté d'attention"<sup>316</sup>.

Monsieur Teste wird folglich dargestellt als beiläufiges Ergebnis einer Extrem-Zeit, in der Valéry sein Selbst-Bewusstsein erforschte. *Teste*, das Buch, ist dabei – laut Valéry – nicht das eigentliche Ziel. "C'est dire que les résultats en général, – et par conséquence, les *œuvres*, – m'importaient beaucoup moins que l'énergie de l'ouvrier."<sup>317</sup> So bezeugt das Werk Valérys persönliche Entwicklung und diese bildet das eigentliche Ziel, nicht der Text, welcher als Endprodukt von ihr berichtet. Auch an sein mögliches Publikum denkt Valéry seinen Worten nach beim Schreiben nicht. In der *Préface* äussert er sich hierzu folgendermassen: "Il me semblait indigne, d'ailleurs, de partir mon ambition entre le souci d'un effet à produire sur les autres, et la passion de me connaître et reconnaître tel que j'étais, sans omissions, sans simulations, ni complaisances."<sup>318</sup>

M. Teste, "la créature exceptionnelle d'un moment exceptionnel"<sup>319</sup> ist – so stellt Valéry in der *Préface* nachträglich unmissverständlich klar – eine reine Kopfgeburt, "un type de cette espèce ne pourrait se prolonger dans le réel pendant plus de quelques quarts d'heure"<sup>320</sup>. Er lebt einzig in der Welt der Möglichkeiten, und in der Realität, so sagt Valéry, habe eine solche Person keine Überlebenschance: "pourquoi M. Teste est-il impossible? C'est son *âme* que cette question. *Elle vous change en M. Teste*. Car il n'est point autre que le démon même de la possibilité. Le souci de l'ensemble de ce qu'il peut le domine. Il s'observe, il manœuvre, il ne veut pas se laisser manœuvrer."<sup>321</sup> Was also von Remy de Gourmonts und André Gides Schriftstellerfiguren als Lebensideal empfunden wurde, beschreibt Valéry als in der Praxis unmöglich, als unverwirklichtes Gedankenspiel – und er bestätigt damit das zwangsläufige Scheitern einer solchen Philosophie, wie in *Sixtine* und den *Cahiers d'André Walter* geschildert.

Teste lebt einzig im Bereich der unerschöpflichen, nicht realisierten Wirklichkeiten, alles in seiner Welt erlangt lediglich provisorischen Charakter, es gibt keine festen Werte oder Vorstellungen und nichts hat auch nur für einen Moment Gültigkeit, ohne sofort wieder erneut in Frage gestellt zu werden: "Dans cette étrange cervelle, où

---

<sup>316</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, in: Valéry, *Œuvres*, hg. v. Jean Hytier, Bd. 2 (Paris 1960), 11.

<sup>317</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 11.

<sup>318</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 12.

<sup>319</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 13.

<sup>320</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 13.

la philosophie a peu de crédit, où le langage est toujours en accusation, il n'est guère de pensée qui ne s'accompagne du sentiment qu'elle est provisoire. [...] Sa vie intense et brève se dépense à surveiller le mécanisme par lequel les relations du connu et de l'inconnu sont instituées et organisées.”<sup>322</sup>

Das selbstformulierte Ziel Valéry's in der *Soirée avec M. Teste* lautet: “Donner quelque idée d'un tel monstre, en peindre les dehors et les mœurs; esquisser du moins un Hippogriffe, une Chimère de la mythologie intellectuelle, exige, - et donc excuse, - l'emploi, sinon la création, d'un langage forcé, parfois énergiquement abstrait. Il y faut également de la familiarité et jusqu'à quelques traces de cette vulgarité ou trivialité que nous nous permettons avec nous mêmes. Nous ne gardons pas de ménagements avec celui qui est en nous.”<sup>323</sup>

**“Je suis étant, et me voyant;  
me voyant me voir, et ainsi de suite”**

Die Handlung der *Soirée avec Monsieur Teste* erzählt von der Begegnung eines Schriftstellers mit Teste und endet mit der Beschreibung eines Abends in Paris im Oktober 1893 mit ihm, welcher zum Zeitpunkt der Erzählung zwei Jahre und drei Monate zurückliegt.

Zwei Figuren spielen eine zentrale Rolle: zum einen Teste, zum anderen der namenlose Ich-Erzähler, der verschiedene Begegnungen mit Monsieur Teste niederschreibt. Dieser Schriftsteller beginnt seine Erzählung mit dem Satz: “La bêtise n'est pas mon fort” und er setzt fort, dass er in seinem Leben viele Menschen und Länder gesehen und viele Erfahrungen gesammelt hat. “Je n'ai pas retenu le meilleur ni le pire de ces choses: est resté ce qui l'a pu.”<sup>324</sup> Ueber sich selbst schreibt er: “je crois m'être toujours bien jugé. Je me suis rarement perdu de vue; je me suis détesté et je me suis adoré; - puis, nous avons vieilli ensemble.”<sup>325</sup> Der Ich-Erzähler

---

<sup>321</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 14.

<sup>322</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 14.

<sup>323</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 14.

<sup>324</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 15.

<sup>325</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 15

sieht sich demnach als ein ‘nous’, welches unterschiedliche und strikt voneinander getrennte Formen des ‘Ich’ umfasst.

Der Text ist erst wenige Zeilen alt, schon legt der Schriftsteller sein generelles Problem mit der Sprache dar. Was andere ihm sagen, beruehrt ihn nicht und was er selbst anderen mitteilen moechte, vermag er nie exakt so auszudruecken, wie er es zuvor gedacht hat: “les milliards de mots qui ont bourdonné à mes oreilles, m’ont rarement ébranlé par ce qu’on voulait leur faire dire; et tous ceux que j’ai moi-même prononcés à autrui, je les ai senti se distinguer toujours de ma pensée, - car ils devenaient *invariables*.”<sup>326</sup> Sobald er also das Gedachte aus dem Bereich der infiniten Moeglichkeiten in eine einzige, invariable Realitaet bringt, aus dem endlosen Schatz der Sprache bestimmte Woerter auswaehlt, druecken diese, aufgrund ihrer Unveraenderlichkeit nicht mehr exakt das aus, was er sagen wollte.

Dem Erzaehler mangelt es nicht an Selbstbewusstsein. Vor die Wahl gestellt, sich entweder mit anderen oder einzig mit sich selbst zu unterhalten, faellt seine Entscheidung klar zu seinen Gunsten aus, da er sich ihnen ueberlegen fuehlt, und so formuliert er kurz und knapp: “Je me suis préféré.”<sup>327</sup> Er sieht sich mit dieser Haltung in einer Reihe von grossen Denkern, die aus dem gleichen Grund wie er den Kontakt zur Aussenwelt mieden: ”J’ai rêvé alors que les têtes les plus fortes, les inventeurs les plus sagaces, les connaisseurs les plus exactement de la pensée devaient être des inconnus.”<sup>328</sup>

Als Beispiel fuer einen solchen unbekanntem Intellektuellen oder Kuenstler bringt er Monsieur Teste ins Spiel, der fuer den Ich-Erzaehler die Idealform einer zerebralen Existenz darstellt. Seiner Meinung nach hat dieser ‘Kuenstler ohne Werk’ die ‘hohe’ Kunst der “chefs-d’œuvres intérieurs”<sup>329</sup> perfektioniert.

Die Begegnung mit Teste markiert einen Wendepunkt im Leben des Schriftstellers. Noch bevor die beiden ins Gespraech kommen, beobachtet er Teste fuer eine Weile ganz genau, studiert und analysiert sein Verhalten: “Avant de me lier avec M. Teste, j’étais attiré par ses allures particulières. J’ai étudié ses yeux, ses vêtements, ses moindres paroles sourdes au garçon du café où je le voyais. [...] Je n’avais plus rien de ce genre à apprendre lorsque nous entrâmes en relation.”<sup>330</sup> Er, der Autor, glaubt

---

<sup>326</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 15.

<sup>327</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 15.

<sup>328</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 16.

<sup>329</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 16.

<sup>330</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 16 f.

also, allein durch die intensive Beobachtung Teste erfasst zu haben und jede weitere Handlung seines Helden Testes scheint ihm dieses vorgefertigte Bild zu bestaetigen. Teste wird beschrieben als etwa vierzigjaehrig. “Sa parole était extraordinairement rapide, et sa voix sourde. Tout s’effaçait en lui, les yeux, les mains. [...] Quand il parlait, il ne levait jamais un bras ni un doigt: *il avait tué la marionnette.*” Weder sein Koerper noch sein Geist fuehren eine unbewusste, unkontrollierte Bewegung aus. Buecher liest er seit zwanzig Jahren nicht mehr, er hat ausserdem saemtliche seiner Aufzeichnungen verbrannt und der Erzaehler gibt die Worte Testes wider: “Je rature le vif... Je retiens ce que je veux. Mais le difficile n’est pas là. *Il est de retenir ce dont je voudrais demain!*”<sup>331</sup>

Er lebt nur noch in seinem Kopf, seine Existenz ist – in den Worten des Erzaehlers - eine “gymnastique intellectuelle sans exemple” und Teste ist ueberzeugt davon, die “lois de l’esprit que nous ignorons”<sup>332</sup> gefunden zu haben; Gesetze, die der Erzaehler durch den Kontakt mit Teste herauszufinden sucht, denn fuer ihn ist Teste die Personifikation seines eigenen Systems dar: “Il était l’être absorbé dans sa variation, celui qui devient son système, celui qui se livre tout entier à la discipline effrayante de l’esprit libre, et qui fait tuer ses joies par ses joies, la plus faible par la plus forte. [...] Et je sentais qu’il était le maître de sa pensée: j’écris là cette absurdité. L’expression d’un sentiment est toujours absurde.”<sup>333</sup>

Teste bedient sich der Sprache, aber auch der ‘Aus’-Sprache sehr bewusst, “on constatait qu’un grand nombre de mots étaient bannis de son discours. Ceux dont il se servait, étaient parfois si curieusement tenus par sa voix ou éclairés par sa phrase que leur poids était altéré, leur valeur nouvelle.” Durch seine spezielle Art, sich der Sprache zu bedienen, einige Woerter komplett aus seiner Wahl auszuschliessen und andere auf ungewohnte Weise zu betonen, veraendert er sie, gibt ihnen so auch eine neue Bedeutung oder laesst sie ihren Sinn verlieren: “Parfois, ils perdaient tout leur sens, ils paraissaient remplir uniquement une place vide dont le terme destinataire était douteux encore ou imprévu par la langue. Je l’ai entendu désigner un objet matériel par un groupe de mots abstraits et de noms propres.”<sup>334</sup>

Monsieur Teste beobachtet sich selbst, ist somit *tête* und *testis* zugleich. Auf wortspielerische Verbindungen zwischen dem Namen Teste und lat. *teste*, *testis*, also

<sup>331</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 17.

<sup>332</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 17.

<sup>333</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 18.



‘Kopf’ und ‘Zeuge’, wird haeufig hingewiesen, Valéry legt dies in seiner *Préface* und durch Testes eigene Aussagen nahe. Teste, das ist aber auch ein Test, ein Versuch, ein Experiment mit betont provisorischem Ausgang.

Teste hat, stellt der Erzaehler fest, “pas d’opinion”<sup>335</sup>. Der Schriftsteller hingegen beobachtet Teste und will durch ihn Dinge erfahren, die er selbst vergebens sucht und er urteilt ueber Teste, will Antworten, ein System und er glaubt, es von Teste einfach uebernehmen zu koennen. Dieser jedoch lebt in einem Selbstversuch. Er ist sein eigenes Beobachtungsobjekt, und somit Beobachter und Beobachteter zugleich, Subjekt und Objekt. Der Schriftsteller hingegen will Teste beschreiben, Zeugnis ablegen, ihn in einem Text erfassen, doch er waehlt dabei nur die Begebenheiten aus, die er sich selbst gerade noch erklaren kann. Widersprueche oder schlichtweg Unverstaendliches in Testes Aeusserungen oder Handeln, laesst er aus und er vermerkt hierzu: “Je simplifie grossièrement des propriétés impénétrables. Je n’ose pas dire tout ce que mon objet me dit. La logique m’arrête. Mais, en moi-même, toutes les fois que se pose le problème de Teste, apparaissent de curieuses formations.”<sup>336</sup> - Der Erzaehler stoest beim Schreiben eines Textes ueber Monsieur Teste immer wieder an die bereits zu Beginn problematisierten Grenzen der Sprache, aber auch an die seiner eigenen Vorstellungskraft, denn viele Handlungen Testes bleiben ihm raetselhaft und nicht nachvollziehbar. Als Autor loest er dieses Problem jedoch ganz einfach dadurch, dass er diese Unerklaerlichkeiten auslaesst, er versucht nicht einmal, die Widersprueche darzustellen.

Da er fuer seine Beschreibung von Monsieur Teste auf seine Erinnerungen zurueckgreifen muss, ergeben sich fuer ihn zusaetzliche Probleme: “Il y a des jours où je le retrouve très nettement. Il se représente à mon souvenir, à côté de moi. Je respire la fumée de nos cigares, je l’entends, je me *méfie*. Parfois, la lecture d’un journal me fait me heurter à sa pensée, quand un événement maintenant le justifie. Et je tente encore quelques-unes de ces expériences illusoires qui me délectaient à l’époque de nos soirées. C’est-à-dire que je me le figure faisant ce que je ne lui ai pas vu faire. Que devient M. Teste souffrant? – Amoureux, comment raisonne-t-il! – Peut-il être triste? – De quoi aurait-il peur? – Qu’est-ce qui le ferait trembler? - ... Je cherchais. Je maintenaient entière l’image de l’homme rigoureux, je tâchais de la faire répondre à

---

<sup>334</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 18 f.

<sup>335</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 18.

<sup>336</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 19.

mes questions... Elle s'altérait. Il aime, il souffre, il s'ennuie. Tout le monde s'imité. Mais, au soupir, au gémissé élémentaire, je veux qu'il mêle les règles et les figures de tout son esprit."<sup>337</sup>

Der Ich-Erzaehler erinnert sich an einen bestimmten Tag, an dem er mit Teste zunaechst das Theater besuchte und anschliessend den Rest des Abends in dessen Wohnung verbrachte und Testes Ausfuehrungen zuhoerte, die ihn zum Teil erstaunen oder verwirren, doch der schreibt diesbezieglich: "L'incohérence d'un discours dépend de celui qui l'écoute. L'esprit me paraît ainsi fait qu'il ne peut être incohérent pour soi-même. Aussi me suis-je gardé de classer Teste parmi les fous."<sup>338</sup>

Testes Wohnung beschreibt er als ein "très petit appartement «garni»", ohne Buecher, "rien n'indiquait le travail traditionnel devant une table, sous une lampe, au milieu de papiers et de plumes. [...] Je n'ai jamais eu plus fortement l'impression du *quelconque*. [...] Mon hôte existait dans l'intérieur le plus général. Je songeai aux heures qu'il faisait dans ce fauteuil. J'eus peur de l'infinie tristesse possible dans ce lieu pur et banal."<sup>339</sup>

Teste verbringt den Abend in seinem Sessel sitzend, er spricht zu dem Erzaehler und ist dabei selbst am Einschlafen. Teste stellt fest, dass er mit seiner Selbsterkenntnis an einem Endpunkt, in einer Sackgasse angelangt ist: "Je suis vieux. Je puis vous montrer que je me sens vieux... Rappelez-vous! – Quand on est enfant on se *découvre*, on découvre lentement l'espace de son corps, on exprime la particularité de son corps, on exprime la particularité de son corps par une série d'efforts, je suppose? On se tord et on se trouve ou on se retrouve, et on s'étonne. [...] Maintenant, je me sais par cœur. Le cœur aussi."<sup>340</sup>

Ihm bleibt nichts mehr zu entdecken uebrig und so wiederholt sich seine Selbstreflexion immer und immer wieder, wird zum blossen Zeitvertreib, ohne ihm, wie zu Beginn, Erkenntnisse oder zumindest neue Entdeckungen zu bringen. Er langweilt sich, und so formuliert er vor sich hin: "Je suis étant, et me voyant; me voyant me voir, et ainsi de suite... Pensons de tout près. Bah! on s'endort sur n'importe quel sujet... Le sommeil continue n'importe quelle idée."<sup>341</sup>

---

<sup>337</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 19 f.

<sup>338</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 22.

<sup>339</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 23.

<sup>340</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 24.

<sup>341</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, 25.

Mit diesen Worten schlaeft er ein und der Erzaehler verlaesst die Wohnung. Hat ihn die Begegnung mit Teste veraendert? Wohl kaum; er legt mit seiner Erzaehlung Zeugnis ab von seinem Treffen, beschreibt Teste so gut er eben kann und soweit er ihn versteht – und aus seiner Erzaehlung geht hervor, dass dieses Verstaendnis nicht sehr weit reicht. Wieder einmal entpuppt sich ein Schriftsteller – konfrontiert mit einer ausserordentlichen Person – als unfaeig, diese zu erfassen. Er laesst aus, was er nicht versteht und konstruiert ein reduziertes Portrait, versucht zu erklaren, so gut er eben kann, doch ist fuer den Leser deutlich zu erkennen, dass der Schriftsteller mit Teste an seine Grenzen stoest, mit seiner Psychologie am Ende ist.

Teste ist die ideale Romanfigur fuer Schriftsteller wie André Walter oder Hubert d'Enragues... und auch fuer den Erzaehler der *Soiree avec Monsieur Teste*. Er personifiziert all ihre extremen Vorstellungen und Forderungen, sein Leben spielt sich einzig in seinem Gehirn ab, nichts dringt davon nach aussen, doch das Ergebnis dieser *vie cérébrale* ist, dass Teste sich selbst langweilt. Und derjenige, der eine Figur wie Monsieur Teste in einem Werk portraetieren will, muss zwangslaeufig dieses 'Objekt', den 'Kuenstler ohne Werk', muss das auf Gedanken im Gehirn reduzierte Dasein in Worte fassen und kommt dadurch immer wieder in den Konflikt – nicht nur zwischen *âme* und *chair*, sondern auch mit der Sprache.

André Walter und d'Enragues stellten sich einen Monsieur Teste sowohl als die ideale Romanfigur als auch als ideales Lebensmodell vor. In Valéry's *Soirée avec Monsieur Teste* wird erneut bewusst das Scheitern dieses Experiments dargestellt, Monsieur Testes zerebrale Existenz zeichnet sich in erster Linie durch Langeweile aus und er sieht sich selbst am Ende seiner Moeglichkeiten angelangt. Die *Soirée* verdeutlicht, dass der Schriftsteller nicht in der Lage ist, eine Figur wie Teste zu erfassen; der Text zeigt auf, dass die Herangehensweise der Erzaehlerfigur lediglich das widerspiegelt, was er zu erfassen vermag.

### III.

## Les Livres des Masques

---

**Marcel Schwob:**

*Cœur double* (1891)

*Le Roi au masque d'or* (1892)

**Remy de Gourmont:**

*Proses Moroses* (1894)

**Raymond Roussel:**

*La Doublure* (1897)

“Je suis entre moi et moi.”  
Paul Valéry, *Nuit de Gênes*.

“De moi à moi, quelle distance!”<sup>342</sup>  
André Gide, *Journal*, 1912.

---

<sup>342</sup> André Gide, *Journal 1889-1939* (Paris 1951), 365.

*Marcel Schwob*

## **Cœur double**

**(1891)**

“With every day, and from both sides of my intelligence, the moral and the intellectual, I thus drew steadily nearer to that truth, by whose partial discovery I have been doomed to such a dreadful shipwreck; that man is not truly one, but truly two. I say two, because the state of my own knowledge does not pass beyond that point.”

Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.

“Nos contradictions sont les témoignages et les effets de l’activité de notre pensée.”

Paul Valéry, *Mélange*.<sup>343</sup>

“Marcel Schwob est un oublié, ou plutôt il est tout entier à redécouvrir” – schreibt André Billy 1951<sup>344</sup>. Der literarische Wert von Schwobs Werken war sowohl zu seinen Lebzeiten als auch danach umstritten. Während ihn die einen in den höchsten Tönen preisen und als Repräsentant seiner Zeit ansehen – Pierre Lièvre schreibt über ihn: “il semble avoir occupé le centre exact du cercle des hommes de son âge. Tous ou presque tous lui dédièrent quelqu’un de leurs ouvrages importants” und er nennt ihn neben Paul Valéry “l’homme le plus intelligent de cette époque”<sup>345</sup> –, erhält er vernichtende Urteile von anderen, oder er wird schlichtweg ignoriert. So schreibt beispielsweise Léon Daudet: “Par deux volumes, *Cœur double* et *le Roi au masque d’or*, Marcel Schwob a pris d’emblée la situation de premier conteur de ce temps. Nul ne peut comme lui enfermer tant de pensée en si peu de lignes, grouper les mots de façon telle qu’ils exercent tout leur pouvoir, amasser des sentiments divers, la

<sup>343</sup> Paul Valéry, *Mélange*, in: Valéry, *Œuvres*, Bd. 1, hg. v. Jean Hytier (Paris 1957), 377.

<sup>344</sup> André Billy, *L’Époque 1900: 1885 – 1905* (Paris 1951), 136.

<sup>345</sup> Pierre Lièvre, *Marcel Schwob*, in: *Le Divan* (November 1927), 491.

peur, l'angoisse et la pitié, au detour d'une phrase harmonieuse comme des voleurs derrière un trésor.<sup>346</sup> Vincent O'Sullivan dagegen glaubt, "Schwob cannot be placed in the first or even in the second rank of writers"<sup>347</sup>. Dies sind nur zwei Beispiele um zu verdeutlichen, dass, wann immer der Name Schwob ins Spiel gebracht wird, er entweder als zu unrecht vergessen oder als ohnehin nicht bedeutend dargestellt wird. Jules Renard notiert am 7. März 1891 in sein *Journal* ueber seinen Zeitgenossen Marcel Schwob: "Portrait de Schwob. Voilà un isolé. Il pense que nous arriverons tard et qu'il ne nous reste qu'une chose à faire après nos aînés: bien écrire." Paul Léautaud urteilt in seinem *Journal littéraire*: "Mon opinion depuis longtemps sur la littérature de Schwob. Au fond, très au fond, je n'y trouve aucun intérêt. C'est de la fabrication, de la marqueterie et je sens comment c'est fait et avec quoi. De vastes lectures dans tous les genres, - des phrases et des idées notées sur des fiches, - puis arrangement, combinaison de ces phrases et de ces idées classés par catégories, en un tout quelconque... C'est truqué au possible."<sup>348</sup> Ein *isolé*, dessen Literatur in hoechstem Masse konstruiert wirkt – Marcel Schwob wird mit den unterschiedlichsten Titeln versehen, die zwar im besten Fall zumindest einen Teilaspekt seines Werkes zu fassen vermoegen, ihm allerdings nie wirklich gerecht werden. Er wirkt auf vielen Gebieten, ist "un esprit multiple, tenté par des voies diverses, ne souhaitant pas choisir entre elles, mais s'efforçant au contraire de les concilier et de faire profiter ses recherches dans un domaine à ses réalisations dans un autre."<sup>349</sup>

In den vorangegangenen Kapiteln wurden Projekte einer *vie cérébrale* beschrieben. Pierre Champion schreibt in seiner *Préface* zu Schwobs *Œuvres complètes*: Marcel Schwob n'a jamais écrit qu'une aventure... celle de son esprit.<sup>350</sup> Bevor mit *Cœur double* 1891 sein erstes kuenstlerisches Werk erschien, hatte er bereits im Jahr zuvor gemeinsam mit seinem Freund Georges Guieysse eine *Étude sur l'argot français* veroeffentlicht. Zeitgleich mit seinem schoepferischen Werk entstehen nicht nur weitere wissenschaftliche Arbeiten, unter anderem eine Studie ueber François Villon, sondern auch zahlreiche Uebersetzungen englischsprachiger Literatur, insbesondere von Texten R. L. Stevensons sowie einiger Theaterstuecke William Shakespeares.

<sup>346</sup> Léon Daudet, *Marcel Schwob: Mimes* (Nouvelle Revue, April 1894), zitiert nach: John Alden Green, *The Literary Career of Marcel Schwob 1867 – 1905* (Dissertation 1960), 76.

<sup>347</sup> Vincent O'Sullivan, *Two Lives* (*The Dublin Magazine*, January-March 1928), 44.

<sup>348</sup> Paul Léautaud, *Journal littéraire*, Eintrag vom 14. Juli 1903.

<sup>349</sup> Georges Tremblay, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 10.

Schwobs Uebersetzungen sind aeusserst umstritten, da er oft Wort fuer Wort uebersetzt und dadurch bewusst eine unnatuerlich wirkende Sprache erzeugt, die noch den Gesetzen der Originalsprache folgt oder von vornherein eine kuenstlich archaisierende Sprache waehlt.

Sprache ist fuer Schwob eine Manifestation des “Microcosme humain, symbole harmonique du Macrocosme universel” und er ist insbesondere am *jargon* interessiert, den er im Gegensatz zur allgemeinen Auffassung nicht als minderwertig oder zweitklassig betrachtet: “C’est dans ces jargons méprisés que je crois tenir la clef du mystère” schreibt er und Schwob verfolgt den Bedeutungswandel von Woertern ueber die Jahre hinweg mit Spannung: “Avez-vous jamais suivi l’histoire d’un mot à travers les âges? Depuis le sens vague et équivoque que l’on y a attaché à son origine, jusqu’à ce qu’il soit devenu un concept clair, individuel, net de forme et même de son? C’est alors qu’il se trouve à sa place précise dans le corps de la langue; rien ne rappelle plus ses origines obscures et il me semble indépendant des éléments informes qui l’ont constitué. Il est le maître: ... on croirait que rien ne peut le chasser de la place autonome qu’il occupe. Et c’est justement alors que commence pour lui le retour vers en bas. [...] Je le vois descendre après sa montée, je le vois dégénérer, c’est-à-dire devenir banal, d’individualisé qu’il était. [...] Mais après ces transformations, -- si toutefois la vie du langage ne l’élimine pas comme inutile, -- je vois monter ce reste mutilé, je le vois conquérir sa place discrète, et, si sa bonne fortune s’en mêle, -- car il y a des mots qui ont du guignon, -- je le vois s’exalter et triompher.”<sup>351</sup>

Dem *argot* kommt eine besondere Bedeutung zu, da es sich hierbei nicht um eine “langue spontanée” handelt, sondern ganz im Gegenteil um eine exklusive “langue artificielle”, die bewusst nur von einer bestimmten Gruppe von Eingeweihten verstanden werden soll und fuer alle anderen ausserhalb dieses Kreises voellig unentschlusselbar bleibt. Somit lassen sich Parallelen ziehen zwischen dem *argot* und einer sich bewusst von der Alltagssprache distanzierenden speziellen Sprache fuer die Literatur, wie sie beispielsweise Mallarmé, Valéry, aber auch Gide forderten. “L’argot en somme est une masque. Il [= Marcel Schwob] aboutit ainsi (peut-être sans le savoir) à une interprétation de l’argot conforme à l’esthétique mallarméenne”<sup>352</sup> schreibt daher George Trembley in seiner Arbeit ueber Marcel Schwob.

---

<sup>350</sup> Pierre Champion, *Préface*, in: Marcel Schwob, *Œuvres complètes*, Bd 1, XXXI.

<sup>351</sup> Zit. nach W.G.C. Byvanck, *Un Hollandais à Paris en 1891* (Paris 1892), 291-293.

<sup>352</sup> George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 16.



Sprache als Maske, als absichtliche Tauschung, bei der das offenkundige nicht die einzige und schon gar nicht die gewollte Bedeutung darstellt – von hier aus ist es nicht mehr weit zu Raymond Roussels *procédé*, wie er in einem der folgenden Kapitel dieser Arbeit ausführlich erläutert wird.

Im Vorwort zu *Le Roi au masque d'or* zieht Schwob erneut eine Parallele zwischen dem 'Microcosme humain' und der Sprache – "Sachez que tout en ce monde n'est que signes, et signes de signes" - Sprache als Maske und als Zeichen, die Wörter sind nicht das Objekt, welches sie beschreiben, sondern lediglich Stellvertreter – jedoch nicht eindeutig, denn derjenige, der sie ausspricht, liest, schreibt oder hoert, macht sich seine eigene Vorstellung, ver- und entschlüsselt die Zeichen individuell und immer wieder neu und das, was er sieht, sobald er die Masken abnimmt, hängt zur Gänze von ihm selbst ab.

Am 15. April 1889 publiziert Schwob im *Phare de la Loire* den Artikel *Le Réalisme*, in dem er seine Haltung zu den zeitgenössischen literarischen Gruppierungen zum Ausdruck bringt. Er lehnt sowohl Paul Bourgets psychologische Beschreibung von Seelenzuständen als auch Emile Zolas Naturalismus ab, da beide Vorgehensweisen nach jeweils eindeutigen Motiven für Handlungen suchen. Schwob stellt in dem Artikel dar, dass Menschen weitaus komplexer sind, als es die Romane ausdrücken und er schreibt diesbezüglich: "L'homme d'une seule pensée est l'exception. La morale positiviste peut scintiller aux yeux d'un être découragé dans un moment de défaillance: elle n'est pas le terme de sa vie, la fin vers laquelle tend son existence. [...] Les hommes ne rêvent pas toujours l'Absolu."

Neben den psychologischen Analysen der Romane in Bourgets Stil, deren Ziel es sei, "de déduire les passions du désir, comme le voulait Spinoza, et transporter cette abstraction dans l'âme même" und den Romanen der Naturalisten – "Déduire les actes d'un homme de la loi héréditaire, c'est ce que tente le réalisme avec 'l'histoire naturelle et sociale'" – gibt es für Schwob Raum für einen gänzlich anderen 'Realismus': "celui qui n'a pas de prétentions scientifiques, qui ne recherche pas le lien des causes efficientes".

Diesen neuen Realismus nennt er 'Impressionismus' – analog zur gleichnamigen und zeitgleich entstehenden Schule in der bildenden Kunst: "Il s'agira d'imiter la nature dans les formes que nous saisissons en elle. Les œuvres naturelles ont une composition, une organisation; sans chercher à décomposer cette organisation dans ses parties déterminantes, on essaiera de la reproduire artificiellement. Certes, la

structure de l'œuvre d'art n'est pas celle de l'œuvre naturelle: la composition factice est là pour remplacer le système d'organes qui préside à l'union des choses vivantes. L'art de composer les impressions remplace les causes finales qui imposent des formes aux parties de la nature.”

Das Hauptaugenmerk gilt, so Schwob, der Form: “n'est-ce pas la forme qui appartient à l'écrivain – et j'entends par la forme une liaison, une synthèse, une construction symétrique par laquelle l'art cherche à représenter l'idée de la nature?” Form und Sprache bilden seiner Meinung nach diese Synthese, nicht jedoch der Inhalt, somit setzt Schwob fuer seine Prosatexte Schwerpunkte, die typisch fuer die Lyrik sind.

## *Cœur double*

“Nous étions arrivés dans un temps extraordinaire où les romanciers nous avaient montré toutes les faces de la vie humaine et tous les dessous des pensées. On était lassé de bien des sentiments avant de les avoir éprouvés; plusieurs se laissaient attirer vers un gouffre d’ombres mystiques et inconnues; d’autres étaient possédées par la passion de l’étrange, par la recherche quintessenciée de sensations nouvelles; d’autres enfin se fondaient dans une large pitié qui s’étendait sur toutes choses.”<sup>353</sup>  
Marcel Schwob, *Les Portes de l’Opium*.

Sowohl *Cœur double* als auch *Le Roi au masque d’or* sind Sammelbände mit etwa zeitgleich entstandenen Erzählungen, die bereits zuvor in *L’Echo de Paris* veröffentlicht wurden, wobei die für die Sammelbände gewählte Reihenfolge sich weder nach dem Entstehungs- noch dem Veröffentlichungsdatum richtet, sondern die vorhandenen *contes* neu arrangiert. Einige Jahre später, 1899, publiziert Schwob u. a. sechs *contes* aus *Cœur double* sowie *Bargette* aus *Le Roi au masque d’or* erneut, zusammen mit anderen, in *Porte des rêves*.

Von Schwobs Artikel *Le Réalisme* im *Phare de la Loire* nahm zwar dessen Leserschaft in Nantes Notiz, doch er erschien nicht in der Hauptstadt. Die Interviews mit Byvanck kamen erst 1892 heraus und somit war das Vorwort von *Cœur double* die erste literaturtheoretische Schrift Marcel Schwobs, die auch in Paris rezipiert wurde. *Cœur double* widmet Schwob Robert Louis Stevenson, dessen Werke er bewundert, teilweise auch übersetzt hat und mit dem er seit Herbst 1888 korrespondiert.

Dem Sammelband setzt er eine aus drei Abschnitten bestehende mehrseitige *Préface* voran. Der erste Abschnitt bezieht sich direkt auf *Cœur double*, auf das konkrete Vorhaben des Autors und beginnt folgendermaßen: “La vie humaine est d’abord intéressante pour elle-même; mais, si l’artiste ne veut pas représenter une abstraction, il faut qu’il la place dans son milieu. L’organisme conscient a des racines personnelles

---

<sup>353</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 102.

profondes; mais la société a développé en lui tant de fonctions hétérogènes, qu'on ne saurait trancher ces milliers de suçoirs par où il se nourrit sans le faire mourir.”<sup>354</sup>

Die *tranche de vie*, die der Naturalismus in den Romanen wiedergeben will, erscheint in diesem Zusammenhang nicht nur als nicht ausreichend, um die Komplexität des Lebens zu erfassen; mit dem Versuch, den Menschen und seine Handlungsweisen in Einzelteile zu zerlegen, tutet man ihn Schwobs Meinung nach im gleichen Atemzug. Was er in seinem Werk darstellen will, formuliert er klar: “Le cœur de l'homme est double; l'égoïsme y balance la charité; la personne y est le contrepoids des masses; la conservation de l'être compte avec le sacrifice des autres; les pôles du cœur sont au fond du moi et au fond de l'humanité. Ainsi l'âme va d'un extrême à l'autre, de l'expansion de sa propre vie à l'expansion de la vie de tous. Mais il y a une route à faire pour arriver à la pitié, et ce livre vient en marquer les étapes.”<sup>355</sup>

Die einzelnen auf den ersten Blick isoliert erscheinenden Erzählungen werden durch diese Aussage in einen Zusammenhang gestellt und zu Stufen einer Weiterentwicklung. Schwob setzt fort: “L'égoïsme vital éprouve des craintes personnelles: c'est le sentiment que nous appelons TERREUR. Le jour où la personne se représente, chez les autres êtres, les craintes dont elle souffre, elle est parvenue à concevoir exactement ses relations sociales. Or, la marche de l'âme est lente et difficile, pour aller de la terreur à la pitié.”<sup>356</sup>

Schwob erlautert im Anschluss: “cette terreur est d'abord extérieure à l'homme”, sie habe uebernatuerliche Gruende zur Ursache, der Glaube an Uebernatuerliches, an das Schicksal und er zaehlt die *contes* auf, in denen der Leser diese “terreur intense causée par des circonstances indépendantes de l'homme” beobachten koenne.

“Terreur”, fuegt er hinzu, sei aber auch “intérieure à l'homme, bien que déterminée encore par des causes qui ne dépendent pas de nous, dans la folie, la double personnalité, la suggestion; mais avec *Béatrice*, *Lilith*, *Les portes de l'opium*, elle est provoquée par l'homme lui-même, et par sa recherche de sensations – que ce soit la quintessence de l'amour, de la littérature ou de l'étrangeté qui le conduise à l'au-delà.”<sup>357</sup> Dieser Suche nach der Quintessenz der Literatur oder der Existenz selbst sind wir bereits seit dem ersten Kapitel, in Huysmans Werken, insbesondere in *À Rebours* begegnet, ebenso der Sehnsucht nach dem *au-delà*.

---

<sup>354</sup> Marcel Schwob, *Préface*, in: Schwob, *Cœur double* (1891; Paris 1997), 11.

<sup>355</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 11.

<sup>356</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 11 f.

*Le Dom* ist die letzte der insgesamt 18 Erzählungen in *Cœur double*: “C’est avec *Le Dom* que l’homme entrevoit le terme inférieur de la terreur, qu’il pénètre dans l’autre moitié de son cœur, qu’il essaye de se représenter dans les autres êtres la misère, la souffrance et la crainte, qu’il chasse de lui toutes les terreurs humaines ou surhumaines pour ne plus connaître que la pitié” Der Weg von *terreur* zu *pitié* vollzieht sich, so Schwob, durch Bewusstwerdung. “L’homme devient pitoyable, après avoir ressenti toutes les terreurs, après les avoir rendues concrètes en les incarnant dans ces pauvres êtres qui en souffrent.”<sup>358</sup>

Das Ziel seines Werkes drückt Schwob, den ersten Teil der *Préface* abschliessend, wie folgt aus: “Ainsi est atteint le but de ce livre, qui est de mener par le chemin du cœur et par le chemin de l’histoire de la terreur à la pitié, de montrer que les événements du monde extérieur peuvent être parallèles aux émotions du monde intérieur, de faire pressentir que dans une seconde de vie intense nous revivons virtuellement et actuellement l’univers.”<sup>359</sup>

Der graduellen Entwicklung sowohl des einzelnen Menschen als auch der Gesellschaft entspricht die sich in Stufen vollziehende Evolution der *contes*, wobei es nicht darum geht, aus dem *cœur double* ein *cœur simple* zu machen. Da die Aussenwelt parallel zu den Emotionen der *monde intérieur* verlaufen kann, scheint es Schwob mehr als gerechtfertigt, sich auf den Einzelnen in einem intensiven Moment seines Lebens zu konzentrieren, denn dieser eine Augenblick vermag, in den Augen Schwobs das gesamte Universum widerzuspiegeln.

Er geht demnach den entgegengesetzten Weg der Naturalisten. Nicht die Masse an Personen und Text, die umfassenden Beschreibungen von Zeiten und Orten oder die Geschichte einer Familie ueber Generationen hinweg will er erfassen, sondern die *seconde de vie intense*, in welcher der Einzelne mit der gesamten Aussenwelt in Verbindung steht. Eine bewusste Reduktion und Konzentration also – in den zuvor behandelten Buechern versuchten Schriftstellerfiguren ein Werk zu schreiben, dessen Handlung sich allein auf die *vie cérébrale* eines Helden konzentrierte. Hier, in der *Préface*, erlaeutert der reale Autor Marcel Schwob sein Vorhaben und obwohl auch er von der Darstellung der *monde intérieur* spricht, geht es nicht um die Ausblendung der Aussenwelt, sondern um die Verknuepfung von Innen und Aussen, die

---

<sup>357</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 12.

<sup>358</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 13.

<sup>359</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 14.

Verbindung von *terreur* und *pitié*, Gegensätze werden weder ausgeblendet, noch nivelliert, sondern er sucht nach einem kurzzeitigen Gleichgewicht, nach vorübergehender Harmonie, einer Windstille, bevor das nächste Abenteuer in einer endlosen Reihe von ständiger Weiterentwicklung zu bewältigen ist.

Im zweiten Abschnitt seiner *Préface* erläutert Schwob die Geschichte der Rolle von *terreur* und *pitié* im Leben und in der Literatur, insbesondere im Theater. Er beginnt mit dem antiken Theater: “Les anciens on saisi le double rôle de la terreur et de la pitié dans la vie humaine. L’intérêt aux autres passions semblait inférieur, tandis que ces deux émotions extrêmes emplissaient l’âme entière.”<sup>360</sup>

Eine Balance zwischen den beiden Zuständen musste für den Zuschauer erlangt werden. “L’âme devait être en quelque manière une harmonie, une chose symétrique et équilibrée. [...] On cherchait à balancer la terreur par la pitié. L’une de ces passions chassait l’autre, et l’âme redevenait calme, le spectateur sortait satisfait.”

Ziel war demzufolge ein Gleichgewicht der beiden extremen Emotionen, denn: “Le cœur sous l’empire d’une seule émotion eût été trop peu artistique à leurs yeux.” Und dieses Gleichgewicht wird wiederhergestellt durch eine “purgation des passions”.

Diese “purification de l’âme n’était peut-être que le calme ramené dans un cœur palpitant. Car il n’y avait dans le drame que deux passions, la terreur et la pitié, qui devaient se faire contrepoids, et leur développement intéressait l’artiste à un point de vue bien différent du nôtre. Le spectacle que cherchait le poète n’était pas sur la scène, mais dans la salle.”<sup>361</sup>

Hauptaugenmerk lag demnach, so Schwob, nicht auf dem Gezeigten, auf den Emotionen, die die Akteure durchlebten, sondern auf dem, was die Aufführung in den Zuschauern hervorrief. “Les personnages étaient vraiment de gigantesques marionettes terrifiantes ou pitoyables. On ne raisonnait pas sur la description des causes, mais on percevait l’intensité des effets.”<sup>362</sup> Und so bemerkt Schwob zum antiken Theater: “La tragédie est une crise, et sa solution une accalmie.”<sup>363</sup>

Mit Sophokles tritt seiner Meinung nach ein Wandel ein, “la composition d’art cessa d’être la représentation d’une crise. La vie humaine intéressa par son développement.”

Das Individuum liegt im Zentrum des Interesses und daher schreibt Schwob:

“L’*Oedipe* de Sophocle est une sorte de roman. Le drame fut découpé en tranches

---

<sup>360</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 14.

<sup>361</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 14 f.

<sup>362</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 15.

successives; la crise devint finale, au lieu d'être initiale; l'exposition, qui était dans l'art antérieur la pièce elle-même, fut réduite pour permettre le jeu de la vie."<sup>364</sup> Die Krise steht am Anfang des Theaterstueckes, waehrend sie zuvor das ganze Drama ausfuellte.

Schwob merkt an, dass solche Wechsel und Bedeutungsverlagerungen typisch seien – nicht nur in der Kunst: "Comme toutes les manifestations vitales, l'action, l'association et le langage, l'art a passé par des périodes analogues qui se reproduisent d'âge en âge." Fuer ihn gibt es zwei Extrempunkte zwischen denen sich die Kunst hin- und herbewegt. "Les deux points extrêmes entre lesquels l'art oscille semblent être la Symétrie et le Réalisme. Dans la Symétrie, la vie est assujettie à des règles artistiques conventionnelles; dans le Réalisme, la vie est reproduite avec toutes ses inflexions les plus inharmonieux."<sup>365</sup>

Am Ende dieses historischen Rueckblicks kehrt Schwob zu seinem eigenen Vorhaben zurueck: "On trouvera dans ces contes la préoccupation d'une composition spéciale, où l'exposition tient la plus grande place souvent, où la solution de l'équilibre est brusque et finale, où sont décrites les aventures singulières de l'esprit et du corps sur le chemin qui suit l'homme qui part de son moi pour arriver aux autres. Ils présenteront parfois l'apparence de fragments; et on devra alors les considérer comme une partie d'un tout, la crise seule ayant été choisie comme objet de représentation artistique."<sup>366</sup> Sind die *contes* eine Synthese von *symétrie* und *réalisme*? Schwob gibt darauf keine Antwort.

Im dritten Teil der *Préface* rekonstruiert Schwob die Entwicklung der literarischen Gattung 'Roman', "la forme littéraire prépondérante dans les temps modernes"<sup>367</sup> und er beginnt mit einer Erklarung fuer die Entstehung dieser Gattung. "Sitôt que la vie humaine parut intéressante par son développement même, qu'il fût intérieur ou extérieur, le roman était né. Le roman est l'histoire d'un individu. [...] La liberté personnelle avait été dégagée par la révolution américaine, par la révolution française. L'homme libre avait toutes les aspirations. On sentait plus qu'on ne pouvait. [...] Le bonheur personnel devait être au fond des bissacs que chacun de nous porte devant et derrière lui. La maladie du siècle commença. On voulut être aimé pour soi-même. Les

---

<sup>363</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 17.

<sup>364</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 17.

<sup>365</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 17 f.

<sup>366</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 18.

<sup>367</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 19.

uns se jetèrent dans des mysticismes singuliers, chrétiens, extravagants, ou immondes; les autres, poussés du démon de la perversité, se scarifièrent le cœur, déjà si malade, comme on taquine une dent gâtée. Les autobiographies vinrent au jour sous toutes les formes.”<sup>368</sup>

Im 19. Jahrhundert findet, so Schwob, erneut ein entscheidender Wandel statt: “Alors la science du XIXe siècle, qui devenait géante, se mit à envahir tout. L’art se fit biologique et psychologique. Il devait prendre ces deux formes positives, puisque Kant avait tué la métaphysique. Il devait prendre une apparence scientifique, comme au XVIe siècle il avait pris une apparence d’érudition. Le XIXe siècle est gouverné par la naissance de la chimie, de la médecine et de la psychologie, comme le XVIe est mené par la renaissance de Rome et d’Athènes. Le désir d’entasser des faits singuliers et archéologiques y est remplacé par l’aspiration vers les méthodes de liaison et de généralisation.” Doch Schwob bemerkt, dass die hohen Erwartungen des Positivismus an die Wissenschaft nicht erfüllt werden konnten; “par un recul étrange, les généralisations des esprits artistiques ayant été trop hâtives, les lettres marchèrent vers la déduction, tandis que la science marchait vers l’induction. Il est singulier que, dans le temps où on parle synthèse, personne ne sache en faire. La synthèse ne consiste pas à rassembler les éléments d’une psychologie individuelle, ni à réunir les détails de description d’un chemin de fer, d’une mine, de la Bourse ou de l’armée. Ainsi entendue, la synthèse est de l’énumération.” Und er kommt zu dem Schluss: “La vie n’est pas dans le général, mais dans le particulier; l’art consiste à donner au particulier l’illusion du général.”<sup>369</sup>

Der naturalistische Roman erfüllt in Schwobs Augen nicht die selbstgesetzten Masstäbe: “La monotone nomenclature des détails psychologiques ou physiologiques ne peut donc pas servir à donner les idées générales de l’âme et du monde; et cette manière d’entendre et d’appliquer la synthèse est une forme de déduction. Ainsi le roman analyste et le roman naturaliste, en faisant usage de ce procédé, pèchent contre la science qu’ils invoquent tous deux. Mais, s’ils emploient faussement la synthèse, ils appliquent aussi la déduction en plein développement de la science expérimentale. Le roman analyste pose la psychologie du personnage, la commente finement et déduit de là une vie entière. Le roman naturaliste pose la psychologie du personnage, décrit ses instincts, son hérédité, et déduit de là

---

<sup>368</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 19 f.



l'ensemble de ses actions. Cette déduction unie à la synthèse énumérative constitue la méthode propre des romans analystes et naturalistes. Car le romancier moderne prétend avoir une méthode scientifique, réduire les lois naturelles et mathématiques en formules littéraires, observer comme un naturaliste, expérimenter comme un chimiste, déduire comme un algébriste." Hierin sieht Schwob eine gegensätzliche Tendenz zu seinem Kunstbegriff: "L'art véritablement entendu semble au contraire se séparer de la science par son essence même."<sup>370</sup>

Im folgenden erläutert Schwob den in seinen Augen wesentlichen Unterschied zwischen dem Wissenschaftler und dem Künstler. Über den *savant* schreibt er: "Dans la considération d'un phénomène de la nature, le savant suppose le déterminisme, cherche les causes de ce phénomène et ses conditions de détermination; il l'étudie au point de vue de l'origine et des résultats; il se l'asservit à lui-même, pour le reproduire, et l'asservit à l'ensemble des lois du monde pour l'y lier; il en fait un déterminable et un déterminé." Der Künstler hingegen geht, so Schwob, vollkommen anders vor: "L'artiste suppose la liberté, regarde le phénomène comme un tout, le fait entrer dans sa composition avec ses causes rapprochées, le traite comme s'il était libre, lui-même libre dans sa manière de le considérer."<sup>371</sup>

Er fasst die unterschiedlichen Vorgehensweisen von Wissenschaftlern und Künstlern zusammen: "La science cherche le général par le nécessaire; l'art doit chercher le général par le contingent; pour la science le monde est lié et déterminé; pour l'art le monde est discontinu et libre; la science découvre la généralité extensive; l'art doit faire sentir la généralité intensive; si le domaine de la science est le déterminisme, le domaine de l'art est la liberté."<sup>372</sup>

Die Welt des Wissenschaftlers ist charakterisiert durch den Determinismus, die des Künstlers dagegen durch die Freiheit und Schwob setzt fort: "il faut tenir compte du jeu compliqué des lois naturelles et sociales, que nous appelons hasard, que l'artiste n'a pas à analyser, qui est véritablement pour lui le Hasard, et qui amène à l'organisme physique et conscient les choses dont il peut se nourrir, qu'il peut absorber et s'assimiler. Ainsi la synthèse sera celle d'un être vivant. Si toutes les

---

<sup>369</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 20.

<sup>370</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 21 f.

<sup>371</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 22.

<sup>372</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 22.

conditions de la vie humaine pouvaient être déterminées ou prévenues, à écrit Kant, on calculerait les actions des hommes comme des éclipses.<sup>373</sup>

Schwob's Meinung nach ist die Psychologie und die Physiologie laengst nicht so fortgeschritten, wie die Wissenschaftler – und auch die Romanciers, die sich dieser Theorien bedienen - glauben machen wollen. “La physiologie et la psychologie ne sont malheureusement pas beaucoup plus avancées que la météorologie; et les actions que prédit la psychologie de nos romans sont d’ordinaire aussi faciles à prévoir que la pluie pendant l’orage. Mais il faut trouver le moyen de nourrir artistiquement l’être physique et conscient des événements que le Hasard lui offre. On ne peut pas donner des règles pour cette synthèse vivante. Ceux qui n’en ont pas d’idée, et qui clament sans cesse à la *synthèse*, retardent en art, comme Platon retardait en science.”<sup>374</sup>

Ein Beispiel fuer eine *synthèse accomplie* zwischen *action extérieure* und *action intérieure* stellt fuer Schwob Shakespeares *Hamlet* dar. An der Stelle, an der er die Worte spricht: “Comment, je reste immobile, / Moi qui ai, par mon père tué ma mère souillée, / Des excitations de la raison et du sang, / Et je laisse tout dormir? Quand, à ma honte, je vois / L’imminente mort de vingt mille hommes / Qui, pour une fantaisie et un jeu de gloire, / Vont vers leurs tombes!”<sup>375</sup> – in diesem Moment habe er, so Schwob, fuer seine “vie intérieure” einen “fait de la vie extérieure” assimiliert: “Claude Bernard distinguait dans les êtres vivants le milieu intérieur et le milieu extérieur; l’artiste doit considérer en eux la vie intime et la vie externe, et nous faire saisir les actions et les réactions, sans décrire ni discuter.”<sup>376</sup>

Ueber die Emotionen schreibt er: “Or les émotions ne sont pas continues; elles ont un point extrême et un point mort. Le cœur éprouve, au moral, une systole et une diastole, une période de contraction, une période de relâchement. On peut appeler *crise* ou *aventure* le point extrême de l’émotion. Chaque fois que la double oscillation du monde extérieur et du monde intérieur amène une rencontre, il y a une «aventure» ou une «crise». Puis les deux vies reprennent leur indépendance, chacune fécondée par l’autre.”<sup>377</sup> Schwob interessiert sich also nicht nur fuer die *monde intérieur* des Individuums, sondern insbesondere fuer dessen individuelle Interaktion mit der

---

<sup>373</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 22.

<sup>374</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 23.

<sup>375</sup> Die Stelle aus *Hamlet* wird hier als Zitat aus Schwob's *Préface* uebernommen, daher erscheint der Text in franzoesisch.

<sup>376</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 24.

<sup>377</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 24.

*monde extérieur*. Diese Interaktion ist – je nach Betrachtungsweise – *aventure* und/oder *crise* und ersetzt in seinen *contes* die Handlung im traditionellen Sinn. Abschliessend bemerkt Schwob ueber die Zukunft der Gattung ‘Roman’: “Si la forme littéraire du roman persiste, elle s’élargira sans doute extraordinairement.” Der Roman muss sich also seiner Meinung nach weiterentwickeln und von dem Standard der Naturalisten entfernen, denn in einem weiterentwickelten Roman “ces descriptions pseudo-scientifiques, l’étalage de psychologie de manuel et de biologie mal dirigée en seront bannis.”

Doch nicht nur der Inhalt, auch die Form muss sich in den Augen Schwobs veraendern: “La composition se précisera dans les parties, avec la langue; la construction sera sévère; l’art nouveau devra être net et clair. Alors le roman sera sans doute un roman d’*aventures* dans le sens le plus large du mot, le roman des crises du monde intérieur et du monde extérieur, l’histoire des émotions de l’individu et des masses, soit que les hommes cherchent du nouveau dans leur cœur, dans l’histoire, dans la conquête de la terre et des choses, ou dans l’évolution sociale.”<sup>378</sup>

Die Erzaehlungen in *Cœur double* stellen in ihrer Gesamtheit bereits eine Art *roman d’aventure* im Sinne Schwobs dar, denn sie handeln jeweils von der *crise du monde intérieur* und der *monde extérieur*. Doch kann jede Erzaehlung auch allein stehen, “chacun de ses contes devient [...] un petit système complet, un drame historique âpre et concis; quelques échanges de dialogue suffisent à localiser dans le temps les personnages, et ce qu’ils ont d’universel acquiert tout son relief dans un décor special, riche et précis, où nulle erreur n’est admise. Ainsi se trouve réalisée la nécessité mère, selon moi, de toute œuvre d’art: une vue d’ensemble formée de pieces méticuleuses. Rien de plus parfait qu’une suite de miniatures qui deviennent une fresque pour le souvenir.”<sup>379</sup>

Im folgenden werden einige der *contes* aus *Cœur double* analysiert.

---

<sup>378</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 25.

<sup>379</sup> Léon Daudet, *Marcel Schwob: Mimes* (*Nouvelle Revue*, April 1894), zitiert nach: John Alden Green, *The Literary Career of Marcel Schwob 1867 – 1905* (Dissertation 1960), 77.

“Assez! Tiens devant moi ce miroir. Ô miroir!  
Eau froide par l’ennui dans ton cadre gelée  
Que de fois et pendant les heures, désolée  
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont  
Comme des feuilles sous ta glace au trou  
profond,  
Je m’apparus en toi comme une ombre lointaine.  
Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine,  
J’ai de mon rêve épars connu la nudité!”  
Stéphane Mallarmé, *Hérodiade*.<sup>380</sup>

Der Ich-Erzaehler dieser *conte* schreibt rueckblickend von der “grande terreur”<sup>381</sup> seines Lebens, einer Zugfahrt von Paris nach Marseille. Zum Zeitpunkt der Reise im Jahr 1865 arbeitete der Erzaehler als Mechaniker der ersten Klasse im Nachtzug 180, als er ploetzlich einen zweiten Zug auf dem “double voie” hoert, der fahrplanmaessig nicht erwartet wird. Dieser “train de la double voie”, so berichtet der Erzaehler “rattrapa le nôtre et roula de front avec lui.”<sup>382</sup>

Ebenso wie auf seinem eigenen Zug, wo er neben seinem Kollegen steht, befinden sich auch auf dem anderen Zug zwei Maenner nebeneinander auf der Platform. “Ils nous faisaient face et répondaient à nos gestes. Nous avions sur une ardoise le numéro du train, marqué à la craie: 180. – Vis-à-vis s’étalait, avec ces chiffres en noir: 081.”<sup>383</sup> Was auch immer er und sein Kollege Graslepoix tun, die beiden Maenner auf dem anderen Zug spiegeln jede ihrer Bewegungen: “Alors une lumière étrange se fit dans ma tête – et mes idées disparurent pour faire place à une imagination extraordinaire. J’éleva le bras droit;- et l’autre homme noir éleva le sien; je lui fis un signe de tête – et il me répondit. Puis aussitôt je le vis se glisser jusqu’au marchepied, et je sus que j’en faisais autant.”<sup>384</sup>

Er sieht sich und den anderen Mann gemeinsam agieren. Seine Handlungen und die des anderen Mannes und dessen Zuges scheinen miteinander verbunden zu sein und er kommt an den Punkt, an dem er den anderen beobachtet, um herauszufinden, was sich

<sup>380</sup> Stéphane Mallarmé, *Hérodiade*, in: Mallarmé, *Poésies*, hg. v. Bertrand Marchal (Paris 1992), 29.

<sup>381</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 53.

<sup>382</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 56.

<sup>383</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 56.

<sup>384</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 57.

auf seinem Zug abspielt und welche Handlungen er selbst ausführt. Doch scheint sich dieses Beobachten in einer Vision zu vollziehen, denn er sieht Dinge, die er von seinem Standpunkt aus nicht wahrnehmen kann.

“Nous longeâmes le train en marche, et devant nous la portière du wagon A.A.F. 2551 s’ouvrit d’elle-même. Le spectacle d’en face frappa seul mes yeux,- et pourtant je sentais que la même scène se produisait dans *mon train*.” Er sieht im Wagon des anderen Zuges einen Mann, eine Frau und ein kleines Mädchen, “enveloppées de soieries brodées de fleurs jaunes et rouges, gisaient inanimées sur les coussins. Je *me vis* aller à cet homme et le découvrir. Il avait la poitrine nue. Des plaques bleuâtres tachaient sa peau; ses doigts, crispés, étaient ridés et ses ongles livides; ses yeux étaient entourés de cercles bleus.” Dies entdeckend, wird ihm sofort bewusst, “que j’avais devant moi *mon frère et qu’il était mort du choléra*.”<sup>385</sup>

Als er sein Bewusstsein wiedererlangt, rennt er sofort zu dem Wagon auf seinem Zug “et je vis mon frère mort comme je l’avais vu avant”<sup>386</sup> im Abteil mit Frau und Kind. Die Erzählung endet damit, dass er von seinem jetzigen Leben mit der Frau seines toten Bruders und dessen Kind berichtet und im Schlusssatz schreibt er: “nous nous souvenons de cette terrible nuit du 22 septembre 1865, où le choléra bleu est venu de Marseille à Paris par le train 081.”<sup>387</sup>

Während der gesamten Erzählung bleibt für den Leser unklar, ob es sich bei den Geschehnissen auf dem Zug 081 lediglich um eine Vision des Erzählers handelt – sein Kollege hatte zwar auch den anderen Zug gesehen und dessen Nummer, die Spiegelschriftversion ihrer eigenen, doch die Erzählung von den Geschehnissen im Wagon scheint ausschliesslich auf seiner ‘Vision’ zu beruhen, es gibt keinen anderen Zeugen und mit dem letzten Satz wird diese Unsicherheit, was wirklich geschehen ist, noch verstärkt, es erscheint plötzlich so, als habe sich der Erzähler selbst auf diesem Phantomzug befunden, nicht wie zuerst genannt auf dem Zug 180. Für einen kurzen Augenblick scheint er auf beiden Zügen, in beiden Welten existiert zu haben. Alles in dieser Erzählung findet im Spiegel statt – doch was Spiegelbild und was Realität ist, lässt sich nicht mehr unterscheiden. Jede Handlung geschieht doppelt, einmal scheinbar real und dann spiegelbildlich, scheinbar als Vision des Erzählers, doch wiederum ist zu keinem Zeitpunkt klar, was Realität und was Vision ist.

---

<sup>385</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 57.

<sup>386</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 57.

<sup>387</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 58.

## *Les Sans-Gueule*

Zwei Maenner haben beide nach einer schweren Verletzung kein Gesicht mehr, sie koennen nicht sprechen und sind koerperlich nicht mehr voneinander zu unterscheiden, weshalb sie im Hospital *Sans Gueule No 1* und *Sans Gueule No 2* genannt werden. Selbst ihre Narben sind “sans significations”<sup>388</sup>, da sie eine voellig identische Erscheinung haben.

Eines Tages kommt eine Frau ins Krankenhaus, da sie vermutet, dass es sich bei einem der beiden Schwerverletzten um ihren Mann handelt. Sie kann jedoch nicht sagen, welcher, denn “les deux coupes rouges couturées reposaient toujours sur les oreilleirs, avec cette même absence de signification qui en faisait une double énigme.”<sup>389</sup>

Sie nimmt kurzentschlossen beide mit nach Hause. “Et quand ils arrivèrent dans la maison, une vie étrange commença pour eux trois. Elle allait éternellement de l’un à l’autre, épiant une indication, attendant un signe. Elle guettait ces surfaces rouges qui ne bougeraient jamais plus. Elle regardait avec anxiété ces énormes cicatrices dont elle distinguait graduellement les coutures comme on connaît les traits des visages aimés. Elle les examinait tout à tour, ainsi que l’on considère les épreuves d’une photographie, sans se décider à choisir.” Auch nach einiger Zeit vermag sie nicht zu sagen, welcher der beiden ihr Ehemann ist. “Elle les regardait tous deux comme ses «mannequins rouges», et ce furent les poupées falotes qui peuplèrent son existence.”<sup>390</sup>

Die Gesichter sind Masken, “leurs masques rouges”<sup>391</sup>, da diese die Identitaet verbergen und niemand, nicht einmal die Ehefrau, aus ihnen zu lesen vermag. Die Frau, die nach Zeichen suchte, um die beiden Maenner voneinander zu unterscheiden, steht vor einem Raetsel, da die im Normalfall deutlichen Unterscheidungsmerkmale – die Gesichter und die Narben – ihre Bedeutung verlieren, sobald sie nicht mehr einzigartig sind. Die Schwerverletzten ‘doppeln’ sich, sie sind aeusserlich wie ein Spiegelbild, obwohl es sich innerlich um zwei unterschiedliche Menschen handelt. Die Erzaehlung endet damit, dass einer der beiden nach einer Weile von ihr bevorzugt wird, dieser stirbt jedoch und so bleibt sie mit dem anderen zusammen.

---

<sup>388</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 67.

<sup>389</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 68.

<sup>390</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 69.

## *L'homme double*

“Il est impossible de recevoir la ‘vérité’ de soi-même. Quand on la sent se former (c’est une impression), on forme du même coup un *autre soi inaccoutumé*... dont on est fier, - dont on est jaloux... (C’est un comble de politique interne). Entre Moi clair et Moi trouble; entre Moi juste et Moi coupable, il y a de vieilles haines et de vieux arrangements, de vieux renoncements et de vieilles supplications.”

Paul Valéry, *Extraits du Log-Book de Monsieur Teste*.<sup>392</sup>

In dieser Erzählung wird ein Richter mit einem Angeklagten konfrontiert, der äusserlich selbst wie ein Untersuchungsrichter aussieht, “sorte de malheureuse caricature falote et mal dessinée, s’estompant dans la grisaille du jour”<sup>393</sup>. Dieses ‘Doublel’ verwirrt den ‘echten’ *juge d’instruction*, der nicht mehr weiss, wie er sich verhalten soll. Er kann ihn nicht wie einen gewöhnlichen Angeklagten behandeln, da er in ihm einen Kollegen sieht – ihn auch so anspricht -, obwohl er von Zeugen einstimmig als der Schuldige identifiziert wurde und der Aufdeckung seiner Schuld nicht im Wege stand.

Der Angeklagte selbst gibt sich als *clerc d’avoué* aus, gibt Namen und Anschrift seines Patrons an, doch seine Angaben entpuppen sich bei der Ueberprüfung als falsch, “poussant l’interrogatoire, il se heurta à d’inexplicables contradictions.

L’homme avait l’extérieur juridique et ne connaissait rien de la langue de la loi. Il ne savait de l’avoué où il se disait employé que le nom et l’adresse”<sup>394</sup>. Dennoch haelt er an seinen Angaben fest.

Der Richter versucht, ihm die “inconséquences de son système” aufzuzeigen. “Il les lui montra, gardant une sorte de respect pour le personnage extérieur que l’homme représentait, comme une pitié pour son attitude affalée, ses raisonnements d’idiot.”

Trotz der bewiesenen Falschaussage, behandelt er ihn nach wie vor mit mehr Respekt als einen gewöhnlichen Kriminellen und versucht, ihm zu helfen. Er erklärt ihm, wie er ein milderer Urteil erlangen koennte. “Il l’appela doucement «mon ami», en lui

---

<sup>391</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 70.

<sup>392</sup> Paul Valéry, *Extraits du Log-Book de Monsieur Teste*, in: Valéry, *Œuvres*, hg. v. Jean Hytier, Bd. 2 (Paris 1960), 39.

<sup>393</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 80.

faisant toucher du doigt ses contradictions. Il lui expliqua son crime, parce qu'il ne semblait pas le comprendre. Il en fit ressortir la gravité, l'abomination; insista sur toutes les preuves qui l'accablaient, et termina par une péroraison éloquente où il était dit que souvent le Président préférait user du droit suprême à l'égard de ceux qui avouent."<sup>395</sup>

Der Angeklagte antwortet, die Stimme des Richters imitierend. Zuvor war seine Stimme "terne, monotone, impersonnelle" ohne Nuancen in der Ausdrucksweise, "gris et uniforme comme la face terreuse du personnage. Mais, lorsque l'homme répondit à l'exhortation du juge, il fit à son tour une sorte d'exhortation" und die Woerter, die er benuetzt, "furent copies des mots qu'il avait entendus"<sup>396</sup>. Der Gerichtsschreiber muss beim Notieren dieser aussergewoehnlichen Situation laecheln, schliesslich sieht er vor dem Untersuchungsrichter ein "être singulier qui mimait le magistrat avec un talent réel", er imitiert Stimme und Gestik exakt, "si bien que de l'apparence vague qui avait frappé le juge d'instruction à l'entrée de son accusé, il se dégageait maintenant l'image nette, précise, d'un homme qui discute avec un confrère; comme si on avait forcé les traits d'un dessin flou, gris et fondu, jusqu'à lui donner le tranchant d'une eau-rote où le blanc crie contre le noir."<sup>397</sup>

Als der Richter den Angeklagten mit dem schwerwiegendsten Beweis seiner Schuld, einem blutbeschmierten Messer, konfrontiert, veraendert sich dessen Aussehen und sein Akzent wieder, "la figure de l'homme avait maintenant une fixité mauvaise; et, avec un geste étrange, comme venant d'être réveillé, il se frotta deux ou trois fois sous le nez, de l'index. Puis il se mit à parler, avec un accent traînard, les mains non plus gourdes, mais suivant les paroles avec des gestes. C'étaient des paroles adressées à d'autres personnes, évidemment, qui n'étaient pas là."<sup>398</sup>

Zwei voellig unterschiedliche Personen, mit unterschiedlichen Stimmen und Gesten scheinen sich in dem Raum zu befinden – und fuer den Richter ergibt sich daraus das Problem, dass er nicht weiss, wie er diesen Angeklagten verurteilen soll, denn: "Des deux personnages demi-simulés qu'il avait eux devant lui, l'un était coupable et l'autre ne l'était pas. Cet homme était double et avait deux consciences; mais des

---

<sup>394</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 81.

<sup>395</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 82.

<sup>396</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 82.

<sup>397</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 83.

<sup>398</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 83.



deux êtres réunis en un, quel était le véritable? Un d'eux avait agi, - mais était-ce l'être primordial? Dans l'homme double qui s'était révélé – où était l'homme?"<sup>399</sup>

### *L'homme voilé*

Der Ich-Erzaehler beginnt seine Geschichte, mit der er Zeugnis ablegen will, wie unwahrscheinlich die Ereignisse des Lebens sein koennen, folgendermassen: "Du concours de circonstances qui me perd, je ne puis rien dire; certains accidents de la vie humaine sont aussi artistement combinés par le hasard ou les lois de la nature que l'invention la plus démoniaque: on se récrierait, comme devant le tableau d'un impressioniste qui a saisi une vérité singulière et momentanée. Mais si ma tête tombe, je veux que ce récit me survive et qu'il soit dans l'histoire des existences une étrangeté vraie, comme une ouverture blafarde sur l'inconnu."<sup>400</sup>

Im Anschluss daran erzaehlt er von einer solchen ausserordentlichen Begebenheit, gibt seinen Bericht von einer Zugfahrt, an deren Ende er ploetzlich als Moerder dasteht.

Beim Betreten des Wagons findet er zwei Personen vor, eine davon schlaeft. Er laesst waehrend der Reise seine Gedanken schweifen: "Le mouvement du train n'interrompt pas mes pensées; mais il dirigeait leur courant d'une curieuse façon. Le chant de l'essieu et des roues, la prise des rails, le passage sur les jonctions des rails, avec le soubresaut qui secoue périodiquement les voitures mal suspendues se traduisait par un refrain mental. C'était une sorte de pensée vague qui coupait à intervalles réguliers mes autres idées. Au bout d'un quart d'heure, la répétition touchait à l'obsession."<sup>401</sup>

Die Geraeusche des Zuges vermischen sich mit seinen Gedanken und bestimmen deren Bewegung, er wird in einen fast tranceartigen Zustand versetzt, dem er zu entkommen versucht. "Je finis par prendre un journal pour essayer de rompre le charme. Mais les lignes entières se détachaient des colonnes, lorsque je les avais lues,

---

<sup>399</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 84.

<sup>400</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 85.

<sup>401</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 86.

et venaient se replacer sous mon regard avec une sorte de son plaintif et uniforme, à des intervalles que je prévoyais et ne pouvais modifier.<sup>402</sup>

In dem Moment, in dem der bis zu diesem Zeitpunkt wache Reisende einschlaeft, wacht die zuvor schlafende Person auf und der Erzaehler glaubt, in dem Gesicht des nun wachen Reisenden einen gesuchten Moerder zu erkennen, der nachts in Zugabteilen Menschen toetet. Er sieht den naechsten Mord bereits vor sich, weiss aber nicht, was er tun soll, zoegert, ob er den schlafenden Passagier warnen soll oder nicht. “Dans le silence rythmé du train, je sentais battre mes tempes; une ébullition de mon sang, qui contrastait douloureusement avec le calme extérieur, faisait tournoyer les objets autour de moi, et des événements futurs et vagues, mais avec la précision devinée des choses qui sont sur le point d’arriver, traversaient mon cerveau dans une procession sans fin. Et tout à coup un calme profond s’établit en moi. [...] Et la détente était si complète que j’étais à la fois incapable de gouverner mes sens ou de prendre une décision, de me représenter même une idée d’agir qui eût été de moi.”<sup>403</sup>

Ueber den Mann, der aussieht wie der gesuchte Eisenbahnmoerder, schreibt der Erzaehler: “Sa volonté annihilait la mienne. [...] Puis des idées vinrent flotter devant mon esprit – idées qui ne m’appartenaient pas, que je n’avais pas créées, auxquelles je ne reconnais rien de commun à ma substance, perfides et attirantes comme l’eau noire vers laquelle on se penche. Une d’elles était l’assassinat. Mais je ne le concevais plus comme une œuvre pleine de terreur, accomplie par Jud, comme l’issue d’une épouvante sans nom. Je l’éprouvais possible, avec quelque lueur de curiosité et un anéantissement infini de tout ce qui avait jamais été ma volonté.”<sup>404</sup>

Waehrend der Erzaehler dies denkt, steht der *homme voilé* auf und verwirklicht diese Gedanken, er geht zu dem schlafenden Reisenden und schneidet diesem den Hals durch, dann beschmiert er den reglosen Erzaehler mit Blut und verschwindet, laesst somit den Erzaehler als Hauptverdaechtigen zurueck. Er scheint fuer jeden erkennbar und ohne Zweifel der wahre Moerder zu sein, alle Zeichen sprechen dafuer.

In allen Erzaehlungen in *Cœur double* werden Schein und Sein miteinander konfrontiert und oft werden scheinbar deutliche Zeichen als truegerisch dargestellt, als nicht mit der Wahrheit korrespondierend. Das Offensichtliche stellt, so verdeutlicht Schwob, nicht notgedrungen dar, was wirklich ist und oft sind Dinge

---

<sup>402</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 86.

<sup>403</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 88 f.

<sup>404</sup> Marcel Schwob, *Cœur double*, 89.

weitaus komplexer als der erste Schein vermuten laesst, auch sind die inneren Zusammenhaenge zwar oft in hoechstem Masse unwahrscheinlich, nicht jedoch unmoeglich oder phantastisch. Was wahr erscheint, als klares Zeichen, entpuppt sich bei genauem Hinsehen wieder nur als Maske, als Trug und/oder Selbstbetrug, und nichts ist wirklich eindeutig.

Viele der Erzaehlungen bringen aussergewoehnliche Erklaerungen dafuer, warum nichts so ist, wie es dem Betrachter – oder Leser der Zeichen - zunaechst erscheint, wie beispielsweise die Erzaehlung *L'homme voilé* verdeutlicht.

*Marcel Schwob*

## **Le Roi au Masque d'Or**

**(1892)**

*Le Roi au Masque d'Or* erscheint im November 1892 und ist ein Sammelband von Erzählungen die Schwob seit 1890 in *L'Echo de Paris* veröffentlichte. In seiner *Préface* schreibt er über das Buch: "Il y a dans ce livre des masques et des figures couvertes; un roi masqué d'or, un sauvage au mufler de fourrure, des routiers italiens à la face pestiférée et des routiers français avec des faux visages, des galériens heaumés de rouge, des jeunes filles subitement vieilles dans un miroir, et une singulière foule de lépreux, d'embaumeurs, d'eunuques, d'assassins, de démoniaques et de pirates, entre lesquels je prie le lecteur de penser que je n'ai aucune préférence, étant certain qu'ils ne sont point si divers."<sup>405</sup>

Die auf den ersten Blick so unterschiedlichen *contes* verbindet – wie bereits in dem ein Jahr zuvor erschienenen Band *Cœur double* - ein Grundthema, welches in den jeweiligen Erzählungen variiert auftaucht. "Et afin de le montrer plus clairement je n'ai pris nulle garde à leur mascarade pour les accoupler dans la chaîne de ces histoires: car on les trouvera liées parce qu'elles furent semblables ou contraires. Si vous en êtes étonnés je dirai volontiers que la différence et la ressemblance sont des points de vue."<sup>406</sup>

Wenn Unterschied und Ähnlichkeit für Schwob lediglich eine Frage des Standpunkts darstellen, eruebrigt sich von vornherein die Frage nach wahr oder unwahr. Was wir sehen oder nicht, was wir als Unterschied oder Ähnlichkeit wahrnehmen, hängt davon ab, wer wen oder was betrachtet. Er fügt hinzu: "Nous ne savons pas distinguer un Chinois d'un autre Chinois, mais les bergers retrouvent leurs moutons à des signes qui nous sont invisibles. Et pour une fourmi les autres fourmis paraissent aussi diverses que nos prêtres, nos soldats et nos marchands. Si les

---

<sup>405</sup> Marcel Schwob, *Préface*, in: Schwob, *Le Roi au Masque d'Or* (1892; Paris 1991), 7.

<sup>406</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d'Or*, 7.

microbes sont doués de la plus faible conscience, ils ont des nuances par où ils se connaissent.”<sup>407</sup>

Auf der Ebene der Sprache gilt, so Schwob, das gleiche: “Ainsi que dans le langage, les phrases se séparent peu à peu des périodes, et les mots se libèrent des phrases pour prendre leur indépendance et leur couleur, nous nous sommes graduellement différenciés en une série de *moi* de valeur bien relative.”<sup>408</sup> Als weitere Illustration fuer die Tatsache, dass *ressemblance* und *différence* lediglich im Auge des Betrachters liegt, bringt er das Beispiel eines Beobachters, der von einer anderen Welt auf die Erde kommt: “Pour un observateur venu d’un autre monde, mes embaumeuses et mes pirates, mon sauvage et mon roi n’auraient aucune variété. Si par une certaine convention on supposait à ce visiteur supérieur la vue bornée d’un artiste en même temps que la généralisation d’un savant, voici probablement ce qu’il dirait après avoir pris une connaissance exacte de nos sociétés d’êtres animés.”<sup>409</sup> Es folgt das Urteil dieses fiktiven Beobachters, in welchem die vorangegangenen Ausfuehrungen Schwobs aufgegriffen werden. Die Ansprache dieses *observateurs* koennte, so Schwob, wie folgt klingen: “Quoique vos psychologues aient divisé vos passions en des bandelettes légères de nuances extrêmement délicates, leur jeu me semble borné, en somme, au peu d’actes nécessaires à la conservation de vos espèces. En adoptant le point de vue moral, que vous affectionnez, on ne saurait donner de réelle supériorité au plus subtil de vos philosophes sur un petit globule de plus. Ces globules blancs sont des éléments libres qui ont autant de facultés de choix. Ils préfèrent les substances chimiques selon les mêmes lois que vous trouvez plus d’agrément aux choses.”<sup>410</sup> Er fuegt hinzu, dass Aehnlichkeit und Unterschied verschiedene Ausdrucksebenen sind und nicht, wie vielleicht von den meisten vermutet, voellig unterschiedliche, sich gegenseitig ausschliessende Eigenschaften. “Ne donnez pas plus de foi à ceux qui vous montrent la discontinuité, ou les différences individuelles, ou la liberté dans l’univers, qu’à ceux qui vous exposent sa continuité ou ses lois nécessaires. Souvenez-vous que vos mathématiques fondées sur la continuité dans le temps, l’espace et le nombre, suffisent à calculer des mouvements d’atomes, qui sont des tourbillons discontinus. Imaginez que la

---

<sup>407</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d’Or*, 7 f.

<sup>408</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d’Or*, 8.

<sup>409</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d’Or*, 8.

<sup>410</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d’Or*, 9 f.

ressemblance est le langage intellectuel des différences, que les différences sont le langage sensible de la ressemblance.”<sup>411</sup>

Und da “tout en ce monde n’est que signes, et signes de signes”<sup>412</sup>, ein komplexes Zeichensystem, erhalten Woerter den Wert von Stellvertretern: “Comme les masques sont le signe qu’il y a des visages, les mots sont le signe qu’il y a des choses.”<sup>413</sup> Der Beobachter setzt diese Ueberlegung fort mit den Worten: “Et ces choses sont des signes de l’incompréhensible.” Er endet seine Rede folgendermassen: “Nos sens perfectionnés nous permettent de les disjoindre et notre raisonnement les calcule sous une forme continue, sans doute parce que notre grossière organisation centralisatrice est une sorte de symbole de la faculté d’unir du Centre Suprême. Et comme tout ici-bas n’est que collection d’individus, cellules ou atomes, sans doute l’Être qu’on peut supposer n’est que la parfaite collection des individus de l’Univers. Lorsqu’il raisonne les choses, il les conçoit sous la ressemblance; lorsqu’il les imagine, il les exprime sous la diversité. S’il est vrai que Dieu calcule des possibles, on doit ajouter qu’il parle des réels; nous sommes ses propres mots arrivés à la conscience de ce qu’ils portaient en eux, essayant de nous répondre, de lui répondre; désunis, puisque nous sommes des mots, mais joints dans la phrase de l’univers, jointe elle-même à la glorieuse période qui est une de Sa pensée.”<sup>414</sup> Diesen Ausführungen des fiktiven ausserirdischen Besuchers fuegt Schwob abschliessend hinzu: “Telle serait peut-être la péroration de cet observateur, dont l’examen et le langage sont des hypothèses, mais qui suffisent à excuser la composition de ce livre.”<sup>415</sup>

Im Vorwort zu *Cœur double* legt Schwob den Schwerpunkt auf die beiden Extreme *terreur* und *pitié* und deren Analyse. Hier, in der *Préface* zum *Roi au Masque d’Or*, betont er dagegen die Aehnlichkeit in den *différences*. Waehrend im ersten Sammelband das Hauptaugenmerk auf den Entwicklungsstufen des Individuums gerichtet war – von *terreur* zu *pitié* – werden im *Roi au Masque d’Or* die verschiedenen Arten von Masken verschiedener Personen in unterschiedlichen Situationen und Zeiten dargestellt, das was alle Menschen gemeinsam haben wird in seiner individuell variierenden Erscheinung gezeigt.

---

<sup>411</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d’Or*, 11.

<sup>412</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d’Or*, 11.

<sup>413</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d’Or*, 12.

<sup>414</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d’Or*, 12.

<sup>415</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d’Or*, 12.

## *Le Roi au Masque d'Or*

Die Erzählung *Le Roi au Masque d'Or* handelt von einem Koenig, der letzte Nachfahre seiner Familie, der eine goldene Maske traegt, “le masque d’or du roi était majestueux, noble, et véritablement royal.”<sup>416</sup> Und “à l’imitation du roi décharné” tragen alle Personen in der koeniglichen Residenz ebenfalls Masken, “l’ordre avait été donné, depuis les âges anciens, de couvrir les visages de ceux qui s’approchaient de la résidence royale; et cette famille de rois ne connaissait que les masques des hommes.”<sup>417</sup> Der Koenig selbst traegt seit seiner Geburt eine Maske und wird ausschliesslich von Maskentraegern umgeben, so dass maskierte Menschen fuer ihn den Normalzustand darstellen.

Als es eines Tages im Palast zu einer Unruhe kommt, fragt der Koenig, wer ihn zu stoeren wagt und er erhaelt als Antwort, dass sich ein “homme misérable” Eintritt in die Residenz verschafft hat – “il paraît être de ces mendiants pieux qui errent par la contrée, et il a le visage découvert.”<sup>418</sup>

Der Koenig will daraufhin diesen unmaskierten Bettler sehen, wird jedoch von dem Priester, der die “masque le plus grave” traegt, gewarnt, es sei nicht gut fuer ihn, das Gesicht von Menschen zu sehen. Letztendlich wird dem Bettler Einlass gewaehrt und dieser erklart den Anwesenden, dass er blind sei, fuehrt jedoch weiter fort:

“Cependant je sais qu’il y a dans cette salle des femmes, par le frottement poli de leurs mains sur les épaules; et il y a des bouffons, j’entends des rires; et il y a des prêtres, puisque ceux-ci chuchotent d’une façon grave. Or les hommes de ce pays m’ont dit que vous étiez masqués; et toi, roi au masque d’or, dernier de ta race, tu n’as jamais contemplé des visages de chair. Écoute: tu es roi et tu ne connais pas les peuples. Ceux-ci sur ma gauche sont les bouffons – je les entends rire; ceux-ci sur ma droite sont les prêtres, - je les entends pleurer; et je perçois que les muscles des visages de ces femmes sont grimaçants.”<sup>419</sup>

Dies verwirrt den Koenig, denn er vertraut dem, was er sieht – und das sind ausschliesslich Masken. Der Koenig wendet seinen Blick zu denjenigen, die der Blinde als *bouffons* bezeichnet hat “et son regard trouva les masques noirs de souci

---

<sup>416</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d'Or*, 13.

<sup>417</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d'Or*, 14.

<sup>418</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d'Or*, 14.

des prêtres”, und als er sich zu denjenigen dreht, die der Bettler Priester nannte, “son regard trouva les masques ouverts de rire des bouffons”<sup>420</sup> Obwohl er selbst eine Maske traegt und weiss, dass alle Menschen, die er sieht – mit Ausnahme des Bettlers – maskiert sind, denkt der Koenig, dass die Masken treu das widerspiegeln, was sie verdecken. Der Blinde hingegen orientiert sich an dem, was er hoert, und seine Sinneswahrnehmung deckt sich nicht mit der des sehenden Koenigs.

Der Bettler wird der Luege bezichtigt und der *roi au masque d’or* fuegt hinzu: “et tu es toi-même le rieur, le pleureur, et le grimaçant; car ton horrible visage, incapable de fixité, a été fait mobile afin de dissimuler.”<sup>421</sup> Das sich staending im Ausdruck veraendernde Gesicht des Blinden ist fuer den Koenig der Inbegriff der Taeschung, nicht die Masken, die alle anderen, ihn eingeschlossen, tragen und hinter denen sie ihre Gesichter und ihre Mimik verbergen. Er laesst den alten Bettler hinauswerfen. Der Koenig sucht daraufhin in der gesamten Residenz nach einem Spiegel, kann allerdings keinen einzigen finden, “il songeait à son visage”, er verlaesst das Schloss: “il était tremblant et curieux. Il savait qu’il allait rencontrer d’autres visages, et peut-être le sien. Dans le fond de son âme, il voulait être sûr de sa propre beauté.”<sup>422</sup> Die Begegnung mit dem blinden Bettler hat Zweifel in ihm aufkommen lassen, die er nun beseitigen will, um sich seiner selbst wieder sicher sein zu koennen.

Er begegnet einem Maedchen und er sagt zu ihr: “Je voudrais, [...] pour la première fois, adorer une figure nue; je voudrais ôter ce masque d’or, puisqu’il me sépare de l’air qui baise ta peau; et nous irions tous deux émerveillés nous mirer dans le fleuve.”<sup>423</sup> In dem Moment, in dem sich der Koenig ueber das Wasser beugt, um sich endlich betrachten zu koennen, “il venait d’apercevoir une face blanchâtre, tuméfiée, couverte d’écailles, avec la peau soulevée par de hideux gonflements, et il connut aussitôt, au moyen du souvenir des livres, qu’il était lépreux.”<sup>424</sup> Er setzt daraufhin die Maske wieder auf und geht zurueck in seinen Palast.

Dort richtet er seine Schritte zur Ahngalerie. “On voyait des portraits éclatants et mystérieux: car les peintures étaient masquées et surmontées de tiaras. Seulement le portrait le plus ancien, écarté des autres, représentait un jeune homme pâle, aux yeux dilatés d’épouvante, le bas du visage dissimulé par les ornements royaux.” Er zerreisst

---

<sup>419</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d’Or*, 15.

<sup>420</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d’Or*, 15 f.

<sup>421</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d’Or*, 16.

<sup>422</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d’Or*, 17.

<sup>423</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d’Or*, 18.



die Masken aller Koenige und “sous les masques arrachés, on vit la nudité sombre de la muraille”<sup>425</sup>.

Er laesst den ganzen Hofstaat antreten und fordert alle auf, die Masken abzunehmen. Es stellt sich heraus, dass der Bettler Recht hatte, die Masken entsprechen nicht dem sich dahinter verbergenden Gesicht und er spricht zu den Anwesenden: “Vous m’avez trompé depuis tant d’années sur vous-mêmes et sur le monde. [...] Misérables vous êtes, mais je suis encore le plus misérable d’entre vous. Je suis roi et mon visage paraît royal. Or, en réalité, voyez: le plus malheureux de mon royaume n’a rien à m’envier.”<sup>426</sup> Er sticht sich die Augen aus mit dem Seitenhaken der Maske, dann verlaesst er den Palast, “il vivait maintenant dans un monde obscur et ses regards étaient rentrés en lui-même.”<sup>427</sup>

Der Koenig begegnet einem jungen an Lepra erkrankten Maedchen, welches Gloeckchen an den Kleidern haengen hat, damit man es von weitem kommen hoert. Er jedoch – nun blind und damit allein seinem Gehoer vertrauend - glaubt, dass sie eine Hirtin ist und die Gloeckchen am Hals ihrer Schaafe haengen; sie klaert ihn nicht ueber diesen Irrtum auf. Der Koenig fragt sie danach, wohin sie gehe, woraufhin sie antwortet, dass sie zur *Cité des Misérables* zurueckkehre und er bittet sie, ihn dorthin zu fuehren.

Als sie endlich dort ankommen, will der Koenig sie kuessen, tut es aber nicht, um sie nicht mit seiner Lepra anzustecken. Er stirbt kurz darauf. Von der *Cité des Misérables* kommt ein alter Bettler auf das Maedchen zu und fragt, warum es weine. Das Maedchen antwortet darauf: “Il n’a point voulu me donner le baiser de paix [...] afin de ne pas me souiller; et c’est moi qui suis véritablement lépreuse à la face du ciel.” Und der Bettler spricht zu ihr: “Sans doute le sang de son cœur qui avait jailli par ses yeux avait guéri sa maladie. Et il est mort, pensant avoir un masque misérable. Mais, à cette heure, il a déposé tous les masques, d’or, de lèpre et de chair.”<sup>428</sup>

Damit endet die Erzaehlung, in der zu keinem Zeitpunkt eindeutig erkennbar ist, was Maske und was Wirklichkeit ist, dies aendert sich staendig, es scheint keine fixe Wirklichkeit zu geben. Der Wahrnehmung des Bettlers steht die des Koenigs

---

<sup>424</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d’Or*, 19.

<sup>425</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d’Or*, 21.

<sup>426</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d’Or*, 24.

<sup>427</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d’Or*, 25.

<sup>428</sup> Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d’Or*, 28.

gegenueber: beide nehmen eine voellig unterschiedliche Umgebung wahr und halten diese jeweils fuer die einzige Realitaet, alles andere fuer Taauschung.

*Remy de Gourmont*

## **Proses Moroses**

**- Prose pour un Poète -**

**(1894)**

“Voici donc le poète aux prises avec cet ensemble si divers et trop riche de propriétés initiales, trop riche pour n’être pas, en somme, confus; c’est de là qu’il doit tirer son *objet d’art*, [...] c’est-à-dire qu’il doit contraindre l’instrument pratique, l’instrument grossier et créé par n’importe qui, l’instrument de chaque instant, utilisé pour les besoins immédiats et modifié à chaque instant par les vivants, à devenir [...] la substance d’un état émotif choisi, bien distinct de tous les états accidentels et sans durée prévue qui composent la vie sensitive ou psychique ordinaire.”

Paul Valéry, *Poésie Pure – Notes pour une conférence*.<sup>429</sup>

In den *contes* Marcel Schwobs spielten Masken und Zeichen eine zentrale Rolle und immer wieder wurde deutlich, dass das, was der Leser des Textes oder der Zeichen als eindeutig wahrnahm und zu verstehen glaubte, nichts anderes als eine Maske war hinter der sich letztendlich etwas voellig anderes verbarg. Schwob selbst wies darauf hin, dass auch Sprache ein Zeichen ist; noch deutlicher als bei Schwob wird dies bei Remy de Gourmont, wie hier anhand einer Erzählung der *Proses Moroses – Prose pour un Poète* - veranschaulicht wird und spaeter, in einem der folgenden Kapitel noch ausfuehrlicher behandelt werden wird.

“«Pense, disait le Poète, pense au pâle abandon...»” beginnt die Erzählung eines Dichters, der gerade dabei ist, ein Gedicht ueber seine Beziehung zu einer Frau zu verfassen. Der Erzähler gibt jedoch im folgenden Satz gleich zu bedenken: “Il faut

---

<sup>429</sup> Paul Valéry, *Poésie Pure – Notes pour une conférence*, in: Valéry, *Œuvres*, Bd. 1, hg. v. Jean Hytier (Paris 1957), 1462 f.

savoir qu'elle n'était pas jeune, jolie plus guère, - et parmi l'artificiel glacié blond des cheveux fins, tel qu'en un ciel enflammé des avant-crêpuscules, de blanches stries se couchaient, primevères à l'agonie parmi les soucis incandescents."

Der grossangelegte und mysterioese Anfang des Gedichts wird durch diese Erlaeuterung sogleich in eine konkrete Beschreibung mit bitterem Nachgeschmack verwandelt. Der Erzaehler setzt, wiederum den ersten Satz des Dichters kontrastierend, fort: "Il faut savoir tout ce que savait le Poète: encore ceci, que la pas jeune et plus jolie femme, un désolant caprice la délassait: «Il ne l'aimait plus!» Ah! même dans un grand calme de ton et avec gestes à la Tant-pis-que-voulez-vous? – ça contenait bien des sanglots, et pas si effarouchés qu'ils ne montassent résolument à l'assaut du pauvre cœur..."

Der Erzaehler, der dem Leser alle Informationen gibt, die der Dichter hat, fuegt hinzu: "Il faut savoir encore qu'elle dit, après un silence: «Me voilà toute seule. Reste à s'organiser, arranger sa vie»; et qu'en disant, elle torturait par des poses inaccoutumées ses bras, - oh! eux, très beaux encore et même relativement superbes, relativement à l'inconsistante jeunesse, - ses bras veufs du cou très cher qu'elle aurait eu tant de joie à étrangler pour qu'il ne se pliât pas une fois de plus sous l'étreinte de bras différents – oh! oui, on pouvait le dire – des siens!"

Waehrend der Dichter seine 'reale' Lebenssituation in ein symbolistisches Gedicht umzuwandeln versucht und dem Leser alle *contingences*, alle Details vorenthaelt, liefert der Erzaehler dem Publikum gerade diese im Gedicht ausgesparten Szenen, die Beschreibungen dessen, was sich zugetragen hat: "Il faut savoir encore qu'elle avait un vrai gros chagrin, en la pantomime des simagrées obligatoires, - car seule ou pas seule, est-ce la même chose, voyons? – et que, si elle avait été seule, toute seule, elle se serait vautrée sur ses tapis, se serait saoulée de larmes amères et de «Ah! mon Dieu!» toutes les deux secondes, et de «Qu'est-ce que je vais devenir?» dans les intervalles, et de – car elle avait de la religion - «Sainte Vierge Marie, rendez-le-moi!»"

Und so fuegt der Erzaehler am Ende der hinzu: "Il ne reste plus rien à savoir, hormis ceci, que le Poète avait beaucoup d'esprit et qu'il faisait des vers, des vers «Ah! ma chère! des vers! oh! une grâce! un charme! Enfin, avouez qu'ils sont bien. Des caresses, des caresses...»" Der Erzaehler macht sich eindeutig ueber den Poeten lustig, der versucht aus einer konkreten, recht elenden Lebenssituation ein Gedicht zu verfassen und der wieder und wieder den ersten Satz wiederholt: "«Pense, disait le

Poète, pense au pâle abandon...» Et la pas jeune et guère plus jolie femme devenait toute gracieusement pâle et finalement, - tel qu'un ciel enflammé des avant-crêpuscules qui s'atténue vers les candeurs de l'agonie, - toute blanche, toute blanche...»

Der Dichter will durch die Umwandlung in Literatur auch sein Leben veraendern. Er verarbeitet seine Realitaet in einem Gedicht und hofft so, dass dies wiederum auf sein Dasein rueckwirkt. Der Erzaehler hingegen wirft diesbezuglich ein: "Ah! prends garde aux poètes consolateurs, prends garde au Verbe, à la magie des réalisations, prends garde aux Mots qui se dressent et vivent, aux évocations improvisées, aux incantations créatrices, prends garde aux logiques de la Parole: toutes les syllabes ne sont pas vaines." Ungeachtet der Warnungen des Erzaehlers schliesst der Dichter mit den Worten: "«Pense au pâle abandon des vieux lys solitaires.»"<sup>430</sup>

Diese Gegenueberstellung – zum einen der Poet, der ein symbolistisches Gedicht zu schreiben versucht; zum anderen der Erzaehler, der dies mit der Lebenssituation des Dichters konfrontiert, die vielmehr aus einem naturalistischen Roman zu stammen scheint – laesst die Bemuehungen des Dichters laecherlich erscheinen und die Woerter des Gedichts als truegerisch, die Realitaet bewusst verschleiernd.

### *Sprache als Maske*

Gourmont betont, "qu'il y a souvent un écart énorme entre le sens vulgaire d'un mot et la signification réelle qu'il a au fond des obscures consciences verbales, soit parce que plusieurs idées associées sont exprimées par un seul mot, soit parce que l'idée primitive a disparu sous l'envahissement d'une idée secondaire." Zu dieser oft vorhandenen Luecke zwischen dem herkoemmlichen Sinn eines Wortes und seiner eigentlichen Bedeutung bemerkt er: "On peut donc écrire, surtout s'il s'agit de généralités, des suites de phrases ayant à la fois un sens ouvert et un sens secret." Es ist seiner Meinung und Erfahrung nach also durchaus moeglich, einen Text zu

---

<sup>430</sup> Remy de Gourmont, *Prose pour un poète*, in: Gourmont, *Histoires Magiques et autres recits*, hg. v. Hubert Juin (Paris 1982), 253 f.

schreiben, der sowohl eine offenkundige Erstbedeutung besitzt, zusaetzlich jedoch gleichzeitig eine weitere, erst bei naeherer Untersuchung zugaengliche Ebene. Gourmont formuliert an gleicher Stelle: “Les mots, qui sont des signes, sont presque toujours aussi des chiffres: le langage conventionnel inconscient est fort usité, et il y a même des matières où c’est le seul en usage. Mais chiffre implique déchiffrement. Il est malaisé de comprendre l’écriture la plus sincère et l’auteur même de l’écriture y échoue souvent, parce que le sens des mots varie non seulement d’un homme à un autre homme, mais des moments d’un homme aux autres moments du même homme.” Wenn Sprache also als Zeichen und auch als Chiffre verstanden wird, dann wird deutlich, dass das Entziffern dieses Codes nicht immer zu eindeutigen Resultaten fuehrt, sondern abhaengig ist von demjenigen, der versucht, die Woerter zu entschlusseln, mehr noch: das Ergebnis der Dechiffrierung haengt von sehr vielen Faktoren ab und kann zu unterschiedlichen Zeiten und durchgefuehrt von unterschiedlichen Personen zu jeweils anderen, individuellen Resultaten fuehren. Aus diesem Grund kommt Gourmont zu dem Schluss: “Le langage est ainsi une grande cause de duperie. Il évolue dans l’abstraction, et la vie évolue dans la réalité la plus concrete; entre la parole et les choses que la parole désigne, il y a la distance d’un paysage à la description d’un paysage.”<sup>431</sup>

Aehnlich Valéry sieht auch Gourmont das Problem fuer den Schriftsteller darin, dass er sich der Sprache als Ausdrucksmittel bedient, bedienen muss: “Ecrire, c’est très différent de peindre ou de modeler; écrire ou parler, c’est user d’une faculté nécessairement commune à tous les hommes, d’une faculté primordiale et inconsciente.”<sup>432</sup> Doch er fordert auch, dass sich der Schriftsteller in seinem Gebrauch der Sprache von dem Alltagsgebrauch unterscheidet: “Ecrire, mais alors au sens de Flaubert et de Goncourt, c’est exister, c’est se différencier. Avoir un style, c’est parler au milieu de la langue commune un dialecte particulier, unique et inimitable et cependant que cela soit à la fois le langage de tous et le langage d’un seul.”<sup>433</sup>

Der Stil, die Art und Weise, wie ein Schriftsteller schreibt, steht fuer Gourmont eindeutig im Vordergrund, denn: “Le sujet, en art, n’a d’intérêt que pour les enfants et les illettrés. Quel est le sujet du plus beau roman de la langue française, de cette

---

<sup>431</sup> Remy de Gourmont, *La Dissociation des Idées*, in: Gourmont, *La Culture des Idées* (16. Auflage, Paris 1916), 96 f.

<sup>432</sup> Remy de Gourmont, *Du Style ou De l’Ecriture*, in: Gourmont, *La Culture des Idées* (16. Auflage, Paris 1916), 8.

Odyssée, *l'Education Sentimentale*? L'imitation des sujets n'est pas seulement permise, elle est inévitable" und er füegt hinzu: "La peinture et la sculpture ne vivent que de traiter éternellement les mêmes sujets"<sup>434</sup>.

Nicht so sehr das 'was', sondern das 'wie' ist seiner Meinung nach die Aufgabe des Kuenstlers. "Tout aurait été dit dans les cent premières années des littératures si l'homme n'avait le style pour se varier lui-même. Je veux bien qu'il ait trente-six situations dramatiques ou romanesques, mais une théorie plus générale n'en peut, en somme, reconnaître quatre. L'homme étant pris pour centre, il a des rapports: avec lui-même, avec les autres hommes, avec l'autre sexe, avec l'infini, Dieu ou Nature. Une œuvre de littérature rente nécessairement dans un de ces quatre modes. Mais n'y aurait-il au monde qu'un seul et unique thème, et que cela fût *Daphnis et Chloé*, il suffirait."<sup>435</sup>

---

<sup>433</sup> Remy de Gourmont, *Du Style ou de l'Écriture*, in: Gourmont, *La Culture des Idées* (16. Auflage, Paris 1916), 9.

<sup>434</sup> Remy de Gourmont, *Le Problème du Style* (13. Auflage, Paris 1924), 25 f.

<sup>435</sup> Remy de Gourmont, *Du Style ou De l'Écriture*, in: Gourmont, *La Culture des Idées* (16. Auflage, Paris 1916), 11.

## *Raymond Roussel*

### **La Doublure**

**(1897)**

Robbe-Grillet schreibt vernichtend ueber Roussel: “Nous voici donc en présence de l’envers parfait de ce qu’il est convenu d’appeler un bon écrivain: Raymond Roussel n’a rien à dire et il le dit mal.”<sup>436</sup> Auch Roussel gehoert zu den Schriftstellern, die entweder innig gehasst oder geschaezt werden, die in der Literaturkritik extreme Bewertungen – positiver oder negativer Natur – erhalten, oder aber schlichtweg ignoriert werden.

Raymond Roussels Werke, seine Romane, Erzaehlungen und Theaterstuecke, wurden von unterschiedlichen Gruppen vereinnahmt, “les écrits de Roussel firent de lui, avec les années, une figure insaisissable par la multiplicité de ses facettes, réussissant à méduser des avant-gardes successives. [...] Ainsi, d’innombrables fois, Roussel parut-il devenir ce qu’on voulait qu’il fût.”<sup>437</sup>

In *Roussel L’Ingénu* bemerkt Michel Leiris ueber Roussels Art zu schreiben:

“Littéralement, il me semble que Roussel procède toujours comme s’il fallait qu’il y eût le maximum d’écrans entre la nature et lui, de sorte qu’on pourrait en ce sens le rapprocher des grands esthètes qui furent Baudelaire et Wilde, pour qui l’art s’oppose catégoriquement à la nature” und er fuegt hinzu: “mais, chez Roussel, tout se passe comme si le beau en tant que tel était dépourvu d’importance et comme si, de l’art, ne devait être retenu que l’invention, soit la part de conception pure par laquelle l’art décolle de la réalité.”<sup>438</sup>

*Invention*, die *conception pure*, das, was die Kunst von der Realitaet unterscheidet – Roussels Werke gehorchen keiner Abbildungsfunktion! So verwundert es nicht, dass Handlung im traditionellen Sinn fast gar nicht mehr stattfindet. “Pour toutes ses

---

<sup>436</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman* (Paris 1963), 71.

<sup>437</sup> Annie Le Brun, *Ving mille lieues sous les mots, Raymond Roussel* (Paris 1994), 8.

<sup>438</sup> Michel Leiris, *Roussel L’Ingénu* (Paris 1987), 70.



œuvres, l'on constate que la trame (armature de l'œuvre ou son point de départ) est d'ordre artificiel et non pas naturel.<sup>439</sup>

*La Doublure*, ein Buch, das er mit neunzehn Jahren schreibt, wird ganz im Gegensatz zu Roussels Erwartungen – er selbst vermerkt in *Comment j'ai écrit certains de mes livres*: "j'éprouvais une sensation de gloire universelle d'une intensité extraordinaire"<sup>440</sup> - ein Misserfolg. Dem Text setzt Roussel die folgende Anmerkung voran:

"Avis: Ce livre étant un roman, il doit se commencer à la première page et se finir à la dernière. L'Auteur." Dieser Hinweis darauf, dass es sich um einen Roman handelt, ist nicht so ueberfluessig, wie der Leser zunaechst vermuten mag, denn Roussels 'Roman' besteht, von der ersten bis zur letzten Zeile, aus Alexandrinern!

Waehrend er seine Prosawerke mithilfe des von ihm entwickelten – und in einem spaeteren Kapitel dieser Arbeit ausfuehrlich behandelten – *procédé* verfasst, einem Verfahren, welches er als dem Reim verwandt bezeichnet, wendet er diese Vorgehensweise nicht fuer seinen Versroman an, "peut-être parce que dans ce cas le décalage, la distance, le décollement du réel était donné par le fait même de s'exprimer en vers, sans qu'il fût donc nécessaire de recourir à un surcroît d'artifice."<sup>441</sup>

Beide Verfahren jedoch, sowohl der *procédé* als auch der Reim machen die Sprache bewusst zum *agent créateur* fuer Roussels Werke. Am Anfang steht fuer ihn also das Wort und Sprache dient nicht einfach der Beschreibung, der Nachahmung von Realitaet, sondern wird zum konstitutiven Element fuer die Erschaffung einer eigenen Realitaet und fuer Roussel existiert eine "claire opposition entre le monde inventé qu'est celui de la 'conception' et le monde donné – le monde humain où nous vivons quotidiennement et que nous parcourons dans nos voyages – qu'est celui de la 'réalité'"<sup>442</sup>.

Marcel Schwobs Erzaeehlungen in *Cœur double* und *Le Roi au Masque d'Or* durchziehen die Themen Dualitaet und Masken; was wahr ist und was nicht, laesst sich nie eindeutig feststellen, denn es gibt keine eindeutige Wahrheit mehr, vielmehr scheint es immer viele 'individuelle' Wahrheiten und Sichtweisen von Ereignissen zu

---

<sup>439</sup> Michel Leiris, *Roussel L'Ingénu* (Paris 1987), 70.

<sup>440</sup> Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935; Paris 1995).

<sup>441</sup> Michel Leiris, *Roussel L'Ingénu* (Paris 1987), 72.

<sup>442</sup> Michel Leiris, *Roussel L'Ingénu* (Paris 1987), 65.

geben. In Roussels Versroman *La Doublure* spielen diese Komponenten eine zentrale Rolle, „ist alles Kopie, Imitation, Maske, es gibt kein Original“<sup>443</sup>.

Die Hauptfigur, Gaspard Lenoir, ein Schauspieler am *Théâtre de la République* in Paris, ist die *doublure* fuer den Hauptdarsteller Litert und er versucht, dessen Rolle seine eigene Interpretation zu geben. Er will sich als Theaterdouble unbedingt von dem ‘Original’ unterscheiden, keine blosse Kopie, sondern eine originelle Darbietung geben, doch als er endlich aufgrund des Ausfalls des anderen Schauspielers in einer Vorstellung auftreten kann, machen ihn seine uebertriebenen Gesten und unbeholfenen Bemuehungen vor dem gesamten Publikum laecherlich. Im entscheidenden Moment gelingt es ihm nicht, sein verbal gross angekuendigtes Handeln – “Pour lors, Monseigneur, si tels sont vos vœux, il ne me reste qu’à remettre l’épée au fourreau”<sup>444</sup> – in die Tat umzusetzen, er agiert nicht heldenhaft, sondern muss seine Tat mehrmals wiederholen, bis sie ihm endlich gelingt.

Seit einem Monat ‘doppelt’ er Litert, “le créateur, pas assez gentilhomme, / selon lui, dans le geste et les allures”. Die angeblichen Schwaechen des ‘Originals’ will Gaspard ausmerzen und er spielt die Rolle “tout à fait à l’envers / de Litert, espérant soulever un délire / de bravos, par endroits, et croyant déjà lire / aux Théâtres, dans tous les journaux, que Lenoir / s’était vu révéler dans l’acte du manoir.”<sup>445</sup> Doch seine Erwartungen erfuellen sich nach seinem ersten desastroesen Auftritt nicht, wieder einmal nicht, sein Versuch, *à l’envers de Litert* zu agieren, wirken aufgesetzt und laecherlich.

Nach der Vorstellung zieht er sich um, er will sich mit Roberte treffen, “qui profite de l’absence de Paul en voyage aujourd’hui”<sup>446</sup> – er springt also auch im privaten Bereich fuer einen anderen ein, nutzt dessen Abwesenheit, um seine Rolle zu uebernehmen, ist wieder die *doublure*, ein Doppel, dass nicht versucht, das Original so exakt wie moeglich zu imitieren, sondern dass sich positiv von ihm zu unterscheiden glaubt. Lenoir – eine Kopie, die besser als das Original zu sein versucht.

Roberte will ihm nach dem Debakel im Theater wieder Mut zusprechen und hat ploetzlich die Idee, eine Reise mit Gaspard zu unternehmen: “Puis l’idée alors d’un

---

<sup>443</sup> Helga Finter, *Der Subjektive Raum. Band 1: Die Theaterutopien Stéphane Mallarmés, Alfred Jarrys und Raymond Roussels: Sprachraeume des Imaginaeren* (Tuebingen 1990), 182.

<sup>444</sup> Raymond Roussel, *La Doublure* (1897; Paris 1963), 7.

<sup>445</sup> Raymond Roussel, *La Doublure*, 15.

<sup>446</sup> Raymond Roussel, *La Doublure*, 17.

coup de tête / L'avait prise soudain; elle se disait prête / A partir tout de suite en voyage avec lui, / Tous les deux seuls, pour fuir du même coup l'ennui / De cet hiver qui bat son plein, si triste et sombre / Avec ces jours entiers passés dans la pénombre, / Et ce temps gris, tantôt glacial, tantôt mou; / Ils s'en iraient là-bas, au Midi, n'importe où!"<sup>447</sup>

Gaspard greift diese Idee sofort auf und erweitert sie zur "idée extrême d'une fuite"<sup>448</sup>, bei der er das Theater und das Stück fuer immer zuruecklassen kann und zudem Roberte fuer mehr als nur einige Stunden fuer sich alleine hat. So reisen sie gemeinsam nach Nizza, es ist *mardi-gras* und sie werden gleich am Bahnhof vom Karneval und einem Maskenmeer empfangen: "Sur les masques en fils de fer fins, des physiques / Cachant complètement le visage, sont peints; / Tous sont pareils d'un teint rose cru, tous empreints / De la même laideur ridicule, impassible, / Avec de froids regards, d'un sérieux risible."<sup>449</sup>

Der Versuch, ein fuer alle Mal dem Theater zu enkommen, dem Rollenspiel, den Verkleidungen und aufgesetzten Handlungen, endet also in einer Welt, die wiederum nur aus Masken zu bestehen scheint, die das Schauspiel erneut doppelt und spiegelt. Und auch Roberte gehoert ihm in der Menschenmenge nicht allein, die beiden verlieren sich immer wieder aus den Augen, sind Teil der Menge.

Roberte und Gaspard verkleiden sich – und ihre Verkleidungen aehneln denen, der anderen, somit gehen die beiden in der Vielzahl der Masken unter. Zum einen schuetzen sie die Masken, berauben sie aber gleichzeitig ihrer Identitaet: Gaspard und Roberte werden zu Domino und Pierrot. "La plupart / Des hommes sont dans des pierrots de même forme / Que celui de Gaspard, mais avec une énorme / Variété dans les couleurs; beaucoup aussi / Ont de longs dominos à capuchon, ainsi / Que ceux femmes."<sup>450</sup> Alle in der Menge sind einander aehnlich, Unterschiede werden durch die Verkleidungen und Masken aufgehoben. "D'ici / Un instant on pourrait presque être pris au piège / Du masque, en le croyant vrai."<sup>451</sup>

Die Beschreibung des Karnevals macht einen Grossteil des gesamten Buches aus. Immer wieder tauchen Gaspard und Roberte in der Menschenmenge auf und unter. Und der Tag in Nizza veraendert die beiden: "Après cette journée, ils n'ont pas eu

---

<sup>447</sup> Raymond Roussel, *La Doublure*, 23.

<sup>448</sup> Raymond Roussel, *La Doublure*, 23.

<sup>449</sup> Raymond Roussel, *La Doublure*, 27.

<sup>450</sup> Raymond Roussel, *La Doublure*, 30.

<sup>451</sup> Raymond Roussel, *La Doublure*, 45.

l'envie / D'aller recommencer tous deux la même vie / Encore, parmi tous les masques et le bruit, / Et de se promener dans la fête de nuit / Qui, de nouveau, rassemble, en costumes, tout Nice / Là-bas, et doit finir par un feu d'artifice. / Ils ont voulu plutôt jouir de ce beau soir / Tranquillement."<sup>452</sup>

Den Karneval des Tages wollen die beiden nicht noch einmal mit ähnlichen Aktivitäten am Abend doppeln, sondern im Gegensatz zu den Mitfeiernden in der Menge wollen sie sich absetzen und endlich alleine sein. Nizza erscheint ihnen dabei allerdings wie eine schlechte Kopie dessen, was sie zu sehen erhofften und zu den allgegenwärtigen Palmen sagt Roberte: "Au fond, / C'est ridicule, tous ces embarras qu'il font / En paraissant se croire en plein dans les tropiques, / En transplantant tous leurs palmiers microscopiques; / Ce sont à peine des mandarines que leurs / Oranges soi-disant; et les envois de fleurs, / Elles sortent toujours directement des serres, / Et du reste elles sont à peu près aussi chères / Qu'à Paris."<sup>453</sup>

Am Ende von *La Doublure* befindet sich Gaspard auf dem Jahrmarkt von Neuilly und tritt dort auf. Die Verbindung zwischen ihm und Roberte ist abgebrochen und hat ihn finanziell ruiniert. Er muss lange nach seinem Engagement suchen, "il s'en allait en vain / De théâtre en théâtre, en tâchant qu'on l'engage / Pour n'importe quel prix, avec tout son bagage / De genres; tous les jours il en faisait plusieurs. / Rien. Lenoir? il n'était pas connu."<sup>454</sup> - Als ewige *doublure* hat er sich nie einen eigenen Namen machen können, und so ist er letztendlich froh darüber, in einem *théâtre ambulant* fuer *Les Transes de la Marquise* engagiert zu werden. Aber auch dort bleibt er nur Ersatz, er steht nach allem noch schlechter da als zu Beginn: "Pourtant il n'a jamais pu renoncer à croire / Sincèrement encore à sa vocation, / Il aime trop son art, trop à la passion / Pour ne pas, chaque fois qu'il y pense, y conclure."<sup>455</sup>

Lenoir kann aus seiner Welt des ewigen *double* nicht entkommen, seine Existenz besteht aus Wiederholung und Variation und er ähnelt darin stark der Figur des Schriftstellers in André Gides *Paludes*, der ebenfalls in einer Kreisstruktur gefangen ist, die Wiederholung durch Variation zu mildern versucht, aber letztendlich aus dem Zirkel nicht entkommen kann. Analog zum Paarreim, in dem Roussel den Roman verfasst und der wiederholt und variiert, gestaltet sich Lenoirs Existenz, in der sich alles in leicht veränderter oder verzerrter Form doppelt und spiegelt: er verlässt die

---

<sup>452</sup> Raymond Roussel, *La Doublure*, 152.

<sup>453</sup> Raymond Roussel, *La Doublure*, 155.

<sup>454</sup> Raymond Roussel, *La Doublure*, 186 f.

Theaterwelt, um am Karneval teilzunehmen und in einer billigen Theater-Kopie, einem *théâtre ambulant*, zu enden. Jeder Versuch, aus seinem Double-Dasein zu entkommen und endlich zu einem Original zu werden, bringt ihn ein Stueck weiter weg von diesem Ziel, denn er vollbringt keine einzigartigen Handlungen, die ihn von anderen abgrenzen, sondern er imitiert lediglich.

---

<sup>455</sup> Raymond Roussel, *La Doublure*, 189.

## IV.

### Voyages du Rien & Prophètes inutiles

---

**André Gide:**

*Voyage d'Urien (1893)*

*Paludes (1895)*

“La chair est triste, hélas! et j’ai lu tous les livres.  
Fuir! là-bas fuir! Je sens que les oiseaux sont ivres  
D’être parmi l’écume inconnue et les cieux!  
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux  
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe  
Ô nuits! ni la claret déserte de ma lampe  
Sur le vide papier que la blancheur défend,  
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.  
Je partirai! Steamer balançant ta mature  
Lève l’ancre pour une exotique nature!  
Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,  
Croît encore à l’adieu supreme des mouchoirs!  
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages  
Sont-ils de ceux qu’un vent penche sur les naufrages  
Perdus, sans mats, sans mats, ni fertiles îlots...  
Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots!”

Stéphane Mallarmé, *Brise Marine*.<sup>456</sup>

---

<sup>456</sup> Stéphane Mallarmé, *Brise Marine*, in: Mallarmé, *Poésies*, hg. v. Bertrand Marchal (Paris 1992), 22.

*André Gide*

## Le Voyage d'Urien

(1893)

“Maintenant, je me sais par cœur. Le cœur aussi. Bah! toute la terre est marquée, tous les pavillons couvrent tous les territoires... Reste mon lit. J'aime ce courant de sommeil et de linge: ce linge qui se tend et se plisse, ou se froisse, - qui descend sur moi comme du sable, quand je fais le mort, - qui se caille autour de moi dans le sommeil... C'est du mécanique bien complexe. Dans le sens de la trame ou de la chaîne, une déformation très petite... Ah!”<sup>457</sup>  
Paul Valéry, *Monsieur Teste*.

“Je méprise les sens, les vices, et la femme,  
Moi qui puis évoquer dans le fond de mon âme  
La lumière... le son, la multiple beauté!  
Moi qui puis combiner des voluptés étranges  
Moi dont le rêve peut fuir dans l'immensité  
Plus haut que les vautours, les astres et les anges!”  
Paul Valéry, *Solitude*.<sup>458</sup>

In den Erzählungen Marcel Schwobs und Remy de Gourmonts wurde ganz bewusst aufgezeigt, dass das Offenkundige und Augenscheinliche nicht notgedrungen auch das Wahre ist, sondern in vielen Fällen nichts als eine Maske und dass sich dahinter oft eine ganz andere Realität verbirgt als zunächst vermutet. Zudem wurde deutlich, dass oft auch Sprache, verstanden als Zeichen, den Charakter von einer Maske annehmen kann, die bewusst oder unbewusst den Leser und Interpreten dieses Codes aus Zeichen tauscht. Doch auch derjenige, der sich der Sprache bedient, unterliegt, wenn er Sprache als Fluchtmittel benutzt, dieser Täuschung – er kreiert eine ‘andere’ Welt, *hors du temps et de l'espace*, wie beispielsweise d'Entragues in *Sixtine*- oder

---

<sup>457</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste*, in: Valéry, *Œuvres*, hg. v. Jean Hytier, Bd. 2 (Paris 1960), 24.



aber auch Des Esseintes, der reale Reisen als ueberfluessig ansieht, kann er doch ebensogut einen Roman ueber England lesen.

André Gides *Voyage d'Urien* beschreibt eine Reise, die nicht stattfand. Es ist der erfundene Reisebericht Uriens, der aufbrechen will von seiner reflektiven Literatenexistenz zu grossen Abenteuern in der weiten Welt, der endlich direkt am Leben teilhaben will, anstatt nur darueber zu lesen. Auch in *Paludes* versucht ein Schriftsteller, mittels einer Reise aus seinem sich immer wiederholenden Dasein auszubrechen.

### *Le Voyage du Rien*

“... La fin du monde...  
Dieu se retourne et dit: ‘J’ai fait un rêve.’”  
Paul Valéry, *Mélange*.<sup>459</sup>

Die *Prélude* zu André Gides *Voyage d'Urien* beginnt ganz im Stil der Symbolisten und die im ersten Absatz geschilderte Aufbruchstimmung ist eine Meisterleistung symbolistischer Prosa: “Quand l’amère nuit de pensée, d’étude et de théologique extase fut finie, mon âme qui depuis le soir brûlait solitaire et fidèle, sentant enfin venir l’aurore, s’éveilla distraite et lassée. Sans que je m’en fusse aperçu, ma lampe s’était éteinte; devant l’aube s’était ouverte ma croisée. Je mouillai mon front à la rosée des vôtres, et repoussant dans le passée ma rêverie consumée, les yeux dirigés vers l’aurore, je m’aventurai dans le val étroit des métempsychoses. Aurores! surprises des mers, lumières orientales, dont le rêve ou le souvenir, la nuit, hantait d’un désir de voyage notre fastidieuse étude! désirs de brises et de musiques, qui dirait ma joie lorsque enfin, après avoir marché longtemps comme en songe dans cette tragique vallée, les hautes roches s’étant ouvertes, une mer azurée s’est montrée!”<sup>460</sup>  
Weiter geht es nach dieser ‘Bestandsaufnahme’ mit an Mallarmés *Brise Marine* erinnerten Worten: “Sur tes flots! Sur tes flots, pensai-je, voguerons-nous, mer

---

<sup>458</sup> Paul Valéry, *Solitude*, in: Valéry, *Œuvres*, hg. v. Jean Hytier, Bd. 1 (Paris 1957), 1588.

<sup>459</sup> Paul Valéry, *Mélange*, in: Valéry, *Œuvres*, Bd. 1, hg. v. Jean Hytier (Paris 1957), 314.

<sup>460</sup> André Gide, *Le Voyage d'Urien*, in: Gide, *Romans* (1958), 15.

éternelle, vers nos destinées inconnues?” Am Strand erwarten Urien seine “compagnons de pèlerinage”, die er wiedererkennt, obwohl es sich nicht sicher ist, sie jemals zuvor gesehen zu haben. Urien ist der letzte, der zum grossen Aufbruch noch gefehlt hat. “Je m’excusai de m’être fait attendre; eux me pardonnèrent, pensant qu’en chemin m’avaient arrêté encore quelques subtilités dogmatiques et des scrupules.”<sup>461</sup> Im Hafen sehen sie die Ankunft mehrerer Schiffe, deren Ladungen Zeugnis von weiten Reisen und Abenteuern geben und die Gruppe kann den Aufbruch kaum mehr abwarten, “alors, goûté dans ce jour des promesses de toutes les futures histoires, cessant de regarder le passé, nous tournerons nos yeux vers l’avenir; et l’extraordinaire navire, laissant derrière lui le port, les jeux et le soleil tombé, s’enfonça dans la nuit vers l’aurore.”

Und mit der Dunkelheit beginnen sie ihre Reise auf dem Meer: “Nuit sur mer. Nous avons causé nos destinées. Nuit pure.”<sup>462</sup> - In der ersten Nacht auf See sprechen sie ueber ihre Vergangenheit und sie koennen sich nicht erklaren, wie sie ueberhaupt zu dem Schiff gekommen sind. Einer der Mitreisenden, Alain, fragt sich: “De quel obscur sommeil me suis-je éveillé, [...] de quelle tombe? Je ne cessais de penser et je suis encore malade.” Alain, so lautete der Name des Helden in André Walters Romanprojekt, der eine rein zerebrale Existenz zu fuehren versuchte, ebenso wie sich André Walter selbst ohne Unterlass analysierte. Nun aber wollen all die vergeistigten Existenzen aus ihrem gewohnten Umfeld ausbrechen. Ein anderes Mitglied der Gruppe, Paride, erklart: “J’étais tourmenté d’un désir de conquête [...]; je marchais dans ma chambre plein de vaillance, mais triste et, de rêver toujours des héroïsmes, plus fatigué que de les faire.”<sup>463</sup>

Allen gemeinsam ist, dass sie bislang ihr Leben mit Denken und Traeumen, nicht aber mit Handeln verbracht haben und so glich ihr Dasein mehr einem langen Schlaf. Jetzt aber fragen sie sich: “Que faisons-nous ici, [...] et qu’est-ce donc que cette vie, si celle d’avant était notre sommeil?” Dies beantwortet Nathanaël mit den Worten: “Peut-être alors que nous vivons notre rêve.” Die Zeit, den Traum auszuleben, ist seiner Meinung nach gekommen.

Tradelineau ruft aus, dass es unwichtig sei, warum sie von ihren Buechern aufgebrochen seien und sich jetzt auf dem Schiff befaenden: “Nous avons quitté nos

---

<sup>461</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 15.

<sup>462</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 17.

<sup>463</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 18.

livres parce qu'ils nous ennuyaient, parce qu'un souvenir inavoué de la mer et du ciel réel faisait que nous n'avions plus foi dans l'étude; quelque chose d'autre existait; et quand les brises balsamiques et tièdes sont venues soulever les rideaux de nos fenêtres, nous sommes descendus malgré nous vers la plaine et nous nous sommes acheminés." Sie haben sich aufgemacht, denn: "Nous étions las de la pensée, nous avions envie d'action. [...] Oh! maintenant, laissons-nous aller! l'*Orion* saura nous guider vers des plages. Nos vaillances que nous sentons appelleront d'elles-mêmes nos prouesses; attendons sans penser à tout – attendons venir nos glorieuses destinées."<sup>464</sup>

Sie wollen vergessen, woher sie kommen, nicht nur ihre auf Gedanken beschränkte Existenz, auch die "ville tumultueuse" von der sie aufbrachen. "Pourquoi [...] penser encore à ces gens-là, dont les yeux ne voyaient que les choses et qui ne s'étonnaient même pas?" Die Gruppe beschliesst, nicht mehr von der Vergangenheit zu sprechen, "comme cette discussion nous devenait à tous insupportable et que penser nous fatiguait, nous promîmes de ne plus nous parler du passé, ni de raisonner sur les choses."<sup>465</sup>

Das Schiff bringt sie zu verschiedenen Orten und wann immer sie anfangen, sich zu langweilen, begegnen sie jemandem oder sie sehen etwas Neues. Dennoch bleibt die Langeweile ständig präsent, und sie scheinen andauernd auf etwas Unbestimmtes zu warten, das ihre Leere zu füllen vermag, doch was sie auch sehen, nichts scheint ihnen gross und gut genug: "Nous attendions; et notre grand cœur désœuvré s'emplissait d'amertume. Sera-ce ici que nous trouverons un lieu qui devant nous ne se dérobera, ou s'il demeure enfin ne nous attire coupablement? Ou penchés sur le pont du navire, les regardant se dérouler, devons-nous toujours errer devant les plages et les plages?"<sup>466</sup> Aufgebrochen, um ihren *glorieuses destinées* zu begegnen, stellen sie fest, dass sie einen Grossteil ihrer Zeit mit Warten verbringen. Sie wissen nicht, worauf sie eigentlich warten und so setzen sie ihre Reise immer weiter fort.

Als das Schiff zum siebten Mal anhält, kommen sie zum Palast von Haïatalnefus, die sie zu verführen versucht und ihnen die Weiterreise zunächst untersagt. Auf ihre Frage, warum sie überhaupt weiterfahren wollen – sie bietet ihnen schliesslich alles,

---

<sup>464</sup> André Gide, *Le Voyage d'Urien*, 18.

<sup>465</sup> André Gide, *Le Voyage d'Urien*, 19.

<sup>466</sup> André Gide, *Le Voyage d'Urien*, 28.

was sie sich nur wuenschen koennen -, wissen sie nichts zu antworten, “car elle ne pouvait comprendre que tout cela ne remplît pas nos grandes âmes.”

Es finden grosse und aufwendige Feste statt, was die Gruppe zur Verzweiflung bringt, “nous nous désolions à sentir nos belles vies s’écouler dans des occupations médiocres. Nous songions au navire, et en nous grandissait un projet de fuite.”<sup>467</sup> Sie wollen diesem mediokren Dasein schnellstmöglich wieder entkommen, doch wieder zeigt sich, dass sie – obwohl sie bewusst nicht mehr darueber sprechen – noch immer in der Vergangenheit leben, nichts hat sich durch ihren Aufbruch wirklich fuer sie veraendert, und sie traehmen lediglich von dem Schiff, dass sie wegbringen soll. Erst als die Pest auf der Insel aufbricht, einige der Reisenden erkranken und sterben, sehen sie sich zum Handeln gezwungen, doch “ce qui nous fait partir, c’est plutôt l’odeur insupportable des cadavres.”<sup>468</sup>

Im zweiten Teil der *Voyage d’Urien - La Mer des Sagasses* – stellt Urien fest, dass er bereut, jemals aufgebrochen zu sein, denn die Reise hat ihr Versprechen von grossen Abenteuern und Glorie nicht erfuellt und in der sich ausbreitenden dauerhaften Langeweile jeglichen Zauber verloren. “L’ennui! c’est donc vous, mornes études de notre âme, quand autour de nos splendeurs, les rayons défendus se retirent. Les rayons sont partis, les tentations nous abandonnent; rien ne nous occupe plus, hors nous-mêmes, dans les aurores désenchantées.”<sup>469</sup>

Am siebten Tag treffen sie Ellis, die die Reisenden auf einer Wiese sitzend erwartet und ein Buch, die *Prolégomènes à toute métaphysique future* liest. Sie nehmen sie mit auf das Schiff, das jetzt als eine *felouque* beschrieben wird. Ellis scheinen sie von frueher zu kennen, denn die Begegnung wird als ein Wiedersehen bezeichnet. Doch da die Gruppe zuvor beschlossen hatte, nur von der Gegenwart und dem gemeinsam Erlebten zu sprechen, fehlt ihnen mit Ellis der Gespraechsstoff: “Le revoir fut assez morne, et comme nous avions cette habitude de ne nous parler que de ce que nous savions ensemble, à cause des routes différentes suivies, nous ne trouvions rien à dire, et nous restâmes trois jours à regarder les berges en silence; puis les nouvelles campagnes traversées nous redevinrent une occasion de paroles.”<sup>470</sup> Erst als sie eine gewisse Strecke gemeinsam zurueckgelegt haben, bietet sich ihnen eine Gespraechsmoeglichkeit.

---

<sup>467</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 36.

<sup>468</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 40.

<sup>469</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 41.

Auf dem Schiff finden der Erzähler und seine Mitreisenden Ellis wieder lesend vor, dieses Mal ist es die *Théodicée* und Urien berichtet: “Irrité je lui pris le livre; les autres se taisaient; il y eut un moment de perplexité extrêmement pénible; puis comme aucun devoir précis n’unissait plus nos destinées, dans l’incertitude des routes, nos volontés s’éparpillèrent, et, chacun de notre côté, nous nous aventurâmes vers les terres.” Da die Gruppe nicht durch ein gemeinsames Ziel der Reise eine bestimmte Richtung geben kann, bricht jeder selbst zu seinem eigenen kleinen Abenteuer auf, d. h. sie gehen alle in verschiedene Richtungen, in der Hoffnung, dass ihnen etwas Grossartiges zustossen moege. Doch Urien bewegt sich nicht weit fort, er geht lediglich bis zu einem Gebuesch, “aucun des autres ne me voyant plus, comme je n’avais plus de forces et que je sentais le passé revenir, la tête dans les mains je pleurai misérablement. Sur la prairie semée de pimprenelles le soir tomba; alors je fis une petite prière, puis m’étant levé je reganai la barque délaissée.”<sup>471</sup>

Er verlaesst die anderen also nur so weit, bis er ausser Sichtweite ist und kehrt dann nach einiger Zeit zum Schiff zurueck, ohne etwas erlebt zu haben. Dort findet er Ellis wieder lesend vor, diesmal ist es der *Traité de la Contingence*<sup>472</sup>. Urien reisst ihr erneut das Buch aus den Haenden, wirft es in den Fluss und er sagt zu ihr: “Ne sais-tu pas, [...] Ellis malheureuse, que le livre est la tentation? Et nous sommes partis pour des actions glorieuses.”

Das Buch, Buecher im allgemeinen, Literatur ist die Versuchung fuer die Reisenden, die aufbrachen, um Abenteuer zu erleben. Ellis fragt ihn daraufhin, worin diese *actions glorieuses* bestaenden und er antwortet ihr: “Oh!, je sais qu’il n’y paraît pas; je sais tout ce que tu peux dire; tais-toi! sinon j’aurais pleuré encore; et pour lui cacher mon visage je regardait fixement l’eau du fleuve.”<sup>473</sup>

Auch die anderen kommen nach und nach auf das Boot zurueck, “mais chacun, par décence, déguisant d’une vaine phrase l’inanité de sa vision”<sup>474</sup>. Am anderen Morgen sieht Urien, der als letzter aufwacht, dass alle anderen bereits am Ufer sitzen und lesen. Geschockt richtet er daraufhin das Wort sie und er gesteht ein: “Notre voyage est vraiment bien mal composé.” Er fragt seine Mitreisenden: “Que signifie notre plaine si morne à ce moment de notre histoire? Que signifions-nous dans la

---

<sup>470</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 42.

<sup>471</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 43.

<sup>472</sup> *Traité de la Contingence* wird, zwei Jahre spaeter, zum Untertitel von André Gides *Paludes*.

<sup>473</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 44.

<sup>474</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 44.

plaine?“<sup>475</sup> Alles scheint bedeutungslos zu sein, sie vollbringen auf ihrer ‘Abenteuerreise’ keine Taten, sie habe die Buecher zurueckgelassen, um ins Unbekannte aufzubrechen – und wohin fliehen sie sich zurueck: zu Buechern. So proklamiert Urien pathetisch: “Nuit majestueuse et profonde où notre extase s’est éperdue; textes de vérité, souvent où frissonnait une flamme métaphysique; algèbres et théodicées, études! nous vous avons quittées pour autre choses, ah! pour autre chose vraiment. On se met en route un matin, parce qu’on a trouvé dans l’étude qu’il faut manifester son essence; on s’en va chercher par le monde des actions révélatrices.”

Sie sind losgezogen, um ihre Essenz zu manifestieren, um Taten zu vollbringen. Urien bemerkt: “la reine fallacieuse Haïatalnefus, parfumée, n’a pas vaincu nos énergies. Nous nous gardions pour autre chose. Par une progression calculée, et dirai-je bien: esthétique, nos courages avec nos désirs s’étaient accrus par l’aliment que leur faisaient nos résistances; et nous attendions, pour finir, une suprême péripétie. Puis voici que notre vaisseau s’en va s’enliser dans la vase. Ah! vraiment notre histoire est mal, est bien mal composée.”<sup>476</sup>

Statt dem erwarteten und erhofften Hoehepunkt, werden sie mit dem Niedergang, dem Scheitern ihres Projektes konfrontiert, in ihrer Geschichte “les enchaînements logiques sont rompus” – und so stellt Urien fest: “nous avons quitté les sentiers salutaires.”<sup>477</sup> In Anbetracht dessen bemerkt Urien, dass er auch die Art seiner Darstellung aendern muss, ihre *voyage* und *histoire bien mal composé* erfordert eine ungewöhnlichere Darstellung: “À des choses inordonnées il faut des phrases incohérentes; je terminai par quelques allitérations – et laissant retomber ma voix soudain jusqu’à n’être plus qu’un murmure, je chuchotai pour la cadence:

... Chantera

la sauterelle

des sables.”<sup>478</sup>

Seine Mitreisenden, die ihm zwar die ganze Zeit ueber zugehoert haben, koennen sich ein Lachen ein dieser Stelle nicht mehr verkneifen – und Urien versucht in seiner

---

<sup>475</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 44 f.

<sup>476</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 45.

<sup>477</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 45 f.

<sup>478</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 46.

Erzaehlung diesen Effekt als beabsichtigt darzustellen: “c’était ce que je souhaitais pour réveiller notre torpeur.”<sup>479</sup>

Bei einem Spaziergang mit Ellis bekommt diese in einer Grotte die *fièves paludéenes*. Urien kommen zu diesem Zeitpunkt erstmals Zweifel an ihrer wirklichen Identitaet. Eines Nachts brechen sie auf, “alors nous advint cette étrange aventure dont le mystère encore nous tourmente, car elle fut unique dans ce voyage et ne se rattachait à rien d’autre.”<sup>480</sup> Urien durchlebt Visionen, die zwar wieder verschwinden, doch lassen sie ihn ratlos zurueck. Als sie sich wieder auf dem Boot befinden, erkrankt Ellis schwer.

Die Gruppe setzt die Reise fort, aber die Ufer, die sie erreichen, sehen immer gleich aus, so dass der Eindruck entsteht, dass keine echte Bewegung stattfindet. Am Ufer entlang befinden sich hohe Zypressen und die Reisenden koennen dadurch, wenn sie ins Wasser hinabblicken, den Himmel nicht mehr sehen. Das Wasser wirkt durch die Schatten schwarz und sie sehen nur ihre eigene Reflexion: “Nous regardions l’eau noire, et souvent nos visages dans l’eau. Ellis divaguait dans le fond de la barque et récitait des prophéties.”

Fuer Urien und die Gruppe steht fest, “que nous étions parvenus au point suprême de notre histoire.” Und nachdem sie diesen ‘Hoehepunkt’ ihrer Geschichte erreicht haben, “l’eau recommençait de couler, mais de couler dans l’autre sens.” Sie bewegen sich rueckwaerts, das Wasser des Flusses fliesst ploetzlich in die andere Richtung. “Nous redescendions maintenant le cours du mystérieux fleuve. Et comme en une histoire qu’on relit à l’envers, ou comme en le reflet du passé, nous reprenions notre voyage; nous retrouvions les berges anciennes, nous revivons tout notre ennui.” Sie bewegen sich auch zeitlich rueckwaerts – so, als ob sie das Buch ihrer Reise rueckwaerts lesen wuerden und Urien berichtet: “Je ne redirai pas cette monotonie; j’avais déjà trop de peine à le dire.” Und er fuegt hinzu: “Je ne déplorerais poutant point le manque de proportions de l’histoire, car si ce fleuve léthargique fut aussi long à remonter qu’à redescendre, je ne m’en aperçus pas.”

Waehrend der Rueckwaertsbewegung schaut er nicht mehr auf die Umgebung, sondern zieht sich zurueck in seine Gedanken, “la seule pensée d’Ellis me distraiyait du cours des heures; ou, dans une posture penchée vers ce que l’eau reflétait de moi-même et que je ne connaissais pas, je cherchais dans mes tristes yeux à comprendre

---

<sup>479</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 46.

mieux mes pensées, et lisais dans le pli de mes lèvres l'amertume du regret qui les plisse." Und er endet diesen Gedankengang mit der Bemerkung: "Ellis! ne lisez pas, je n'écris pas pour vous ces lignes! vous ne comprendriez jamais tout le désespoir qu'a mon âme."<sup>481</sup>

Nach dieser Rueckwaertsbewegung und "par une transition insensible" kommen sie, im dritten Teil der *Voyage d'Urien - Voyage sur une mer glaciale* - in die "arides ravages polaires".<sup>482</sup>

"Les dures épreuves sont passés" erklärt Urien den noch verbleibenden Mitgliedern der Gruppe und er setzt hinzu, dass das, was ihnen bislang auf ihrer Reise geschehen ist – auch die Langeweile – letztendlich nicht nutzlos war. "Dans les résistances d'abord se sont senties nos volontés; et le désœuvrement sur les pelouses grises ne nous fut pas, lui non plus, inutile, car le paysage, en fuyant, laissait nos volontés toutes libres; à cause de l'ennui, nos âmes indéterminées dans les campagnes ont pu se développer très sincères. Et quand nous agirons, maintenant, ce sera certes selon nos voies."<sup>483</sup> Wenn sie jetzt also endlich handeln, zu Taten aufbrechen werden, dann mit Sicherheit in die richtige Richtung.

Was tun sie also zu diesem Zeitpunkt mit ihrer scheinbar absoluten Freiheit? Sie fischen Waale. Urien vermerkt in seiner Erzählung: "Ici cessent les temps des souvenirs, commence mon journal sans date."<sup>484</sup> Ist er also endlich nicht mehr in Gedanken, in der Vergangenheit gefangen?

Das Schiff sitzt im Eis fest und sie beschliessen, zu Fuss weiter zu gehen. Das Unvermeidbare wird wieder zur bewussten Willensentscheidung erklärt: "Mais je veux surtout que l'on sache que ce ne fut ni par désespoir ni par prudence timorée, mais bien par une volonté de folie, car nous pouvions encore, rompant la glace, fuir l'hiver et partir vers où le soleil avait fui; mais c'eût été vers le passé. Donc préférant les rives les plus dures, pourvu qu'elles fussent futures, c'est vers la nuit que nous marchâmes, notre jour étant accompli."<sup>485</sup>

Sie verbrennen ihr Schiff, "et quand, le vaisseau consumé, les flammes pourpres retombèrent, laissant l'irréparable passé, nous partîmes vers la mer du Pôle." Sieben Reisende sind von den anfangs zwölf noch uebrig: Alain, Axel, Morgain, Nathanaël,

---

<sup>480</sup> André Gide, *Le Voyage d'Urien*, 47.

<sup>481</sup> André Gide, *Le Voyage d'Urien*, 48 f.

<sup>482</sup> André Gide, *Le Voyage d'Urien*, 50.

<sup>483</sup> André Gide, *Le Voyage d'Urien*, 52.

<sup>484</sup> André Gide, *Le Voyage d'Urien*, 54.



Ydier, Eric und Urien – “nous marchions ainsi vers nos tâches”. Urien sucht erneut nach Ellis: “Ellis! toi qui n’es pas celle que j’ai trouvée; fraîche Ellis, est-ce ici que tu n’as attendu?”<sup>486</sup> Er findet eine ‘neue’ Ellis, als er sich auf die Suche nach einem “lieu pour prier” begibt: “Comme j’allais m’agenouiller et que je commençais ma prière, je vis Ellis. Elle était assise, pensive, près de moi, sur une roche; sa robe était couleur de neige; ses cheveux plus noirs que la nuit.”<sup>487</sup>

Ellis reagiert nicht auf Uriens Anwesenheit und er fragt sich daraufhin: “Ignorest-tu quelle triste histoire j’ai vécue depuis que je t’avais perdue? quelles campagnes désolées j’ai traversées depuis que ta main plus ne me guide? Sur une berge, un jour, je pensais t’avoir retrouvée; mais ce n’était qu’une femme: ah! pardonne! je t’ai si longtemps souhaitée. Où me mèneras-tu désormais dans cette nuit proche du Pôle, Ellis! ma sœur?”<sup>488</sup> Ellis nimmt ihn daraufhin an die Hand und fñhrt ihn: “Urien! Urien, mon triste frère! que ne m’as-tu toujours rêvée! [...] Je t’attends au delà des temps, où les neiges sont éternelles; ce sont des couronnes de neige, non pas de fleurs que nous aurons. Ton voyage va finir, mon frère. Ne regarde plus vers jadis. Il est encore d’autres terres, et que tu n’auras pas connues; que tu ne connaîtras jamais. Que t’eût servi de les connaître?”<sup>489</sup>

Uriens *Journal sans date* erweist sich als problematisch fuer ihn, er weiss nicht, wie er niederschreiben soll, was er und die anderen erleben: “Marche vers le Pôle. [...] Je ne veux pas parler de nos travaux; ils étaient si pénibles, si durs, que les raconter semblerait s’en plaindre. Je ne veux non plus parler du froid, ni de nos souffrances; - il serait dérisoire de dire: nous avons terriblement souffert, - tant ce qu’on s’en imaginerait à ces paroles serait moindre. Je n’arriverais pas, par des mots, à dire cette suprême âcreté de la souffrance; cette souffrance, je n’arriverais pas à la dire assez âcre pour qu’en naisse comme une joie, un orgueil; ni du froid la morsure enragée.”<sup>490</sup>

Wieder trifft die Gruppe auf einen Spiegel, dieses Mal ist es eine Wand aus Eis, “poli comme un miroir”<sup>491</sup>, auf die sie stossen und in der ein Toter steckt. Dieser haelt in seiner Hand ein Stueck Papier. Die Gruppe will den Leichnahm begraben und lesen, was auf dem Zettel steht. Als sie das Eis oeffnen, stellen sie fest, dass das Blatt weiss

---

<sup>485</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 57 f.

<sup>486</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 59.

<sup>487</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 60.

<sup>488</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 60.

<sup>489</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 60.

<sup>490</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 62.

<sup>491</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 63.

ist. “Nous pensions bien que c’était la fin; on ne pouvait plus aller plus loin. [...] Une aube incolore naissait; et dans une dernière action, voulant empêcher nos pensées, nous creusâmes une fosse dans l’herbe, entre la neige et l’eau du lac. Nous ne sentions plus de désirs de revenir revoir des contrées plus fleuries; c’eût été le passé sans surprises; on ne redescend pas vers la vie. Si nous avions su d’abord que c’était cela que nous étions venus voir, peut-être ne nous serions-nous pas mis en route.”<sup>492</sup> Die Reise hat sich als sinnlos herausgestellt und Uriens Bericht endet mit dem Satz: “Et nous étant encore agenouillés, nous avons cherché sur l’eau noire le reflet du ciel que Je rêve.”<sup>493</sup>

Der *Voyage d’Urien* folgt ein *Envoi*, gerichtet an Ellis, welcher folgendermassen beginnt: “Madame! je vous ai trompée: / nous n’avons pas fait ce voyage.” Die Reise fand also nicht wirklich statt, Uriens Reisebericht ist folglich frei erfunden, der Autor hat gelogen: “Ellis! pardonnez! J’ai menti. / Ce voyage n’est que mon rêve, / nous ne sommes jamais sortis / de la chambre de nos pensées, - / et nous avons passé la vie / sans la voir. Nous lisions.”

Er hat seine Gedankenwelt nicht verlassen und sich die Reise lediglich ausgedacht, was als Reisebericht erscheint, entpuppt sich als Fiktion, daher wiederholt Urien am Ende noch einmal: “Madame, je vous ai trompé: / Tout ce livre n’est que mensonge.” – Alles Luege, Fiktion: “Au moins n’y ai-je pas crié; / Mais c’est qu’on est calme en un songe.”

Eines Tages, so gibt er zu, wollte er zwar aus seiner Traumwelt wirklich auf- und ausbrechen: “Un jour pourtant, vous le savez, / j’ai voulu regarder la vie; / nous nous penchâmes vers les choses.” Allerdings hat er diese Reise dann doch nicht gewagt, “je m’en suis détourné – ah! Madame – pardon; / j’ai préféré dire un mensonge.”

Und so endet er seinen *Envoi* mit den Worten: “J’avais peur de crier trop fort / et d’abîmer la poésie / si j’avais dit la Vérité, / la Vérité qu’il faut entendre; / préférant de mentir encore / et d’attendre, - d’attendre, d’attendre...”<sup>494</sup> Luegen und warten, warten, warten – damit verbringt Urien seine Zeit, er traemt davon, Taten zu vollbringen und zu grossen Abenteuern aufzubrechen, doch spielt sich all dies nur in seiner Vorstellung ab.

---

<sup>492</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 64.

<sup>493</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 65.

<sup>494</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, 66 f.

Urien und seine Mitreisenden sind die gesamte Zeit ueber auf dem Weg zu ihren angeblich wichtigen und neuen Aufgaben. Worin diese genau bestehen, bleibt ein Raetsel und so eint die Gruppe zwar der Wunsch, ihrem vergangenen Leben raeumlich und inhaltlich zu entfliehen, das neue Ziel erscheint jedoch nicht. Ihre Reise weg von Paris, hinaus aus ihren Studierzimmern, weg von Buechern und hinaus aus der *vie cérébrale* in ein Leben voller Abenteuer und Herausforderungen verlauft in der Erzaehlung Uriens mehr als nur enttaeuschend. Das, wovor sie geflohen sind, holt sie immer wieder ein und sie koennen sich nicht von alten Verhaltensweisen loesen. Der radikale Aufbruch ins Ungewisse findet nicht statt. Und am Ende der *Voyage d'Urien* stellt der Erzaehler klar, dass die Handlung nie wirklich stattgefunden hat, sondern lediglich ein Traum war, eine *voyage du rien*.

*André Gide*

## **Paludes**

### **Le Traité de la Contingence**

**(1895)**

“Thus conscience does make cowards of us all;  
And thus the native hue of resolution  
Is sicklied o’er with the pale cast of thought;  
And enterprises of great pith and moment,  
With this regard, their currents turn awry,  
And lose the name of action.”  
William Shakespeare, *Hamlet*, III. Akt, 1. Szene.

“Du mécanique plaqué sur du vivant.”  
Henri Bergson, *Le Rire*<sup>495</sup>.

Gide schreibt ueber sich selbst in seinem *Journal*: “Vers 20 ans, mon jeune âge, mes cheveux longs, mon air sentimental et une redingote qu’avait réussie mon tailleur, me faisaient assez bien voir dans les salons de Mme Beulé et de la comtesse de Janzé. [...] Je me suis bien vite échappé de ce monde où, pour paraître convenable, je devais trop me surveiller.”<sup>496</sup>

Nach einer laengeren Afrikareise, von der er 1894 zurueckkehrt, beginnt André Gide mit der Niederschrift des Werkes, das nicht nur die symbolistische Literaturkonzeption, sondern auch sein vorangegangenes Leben in den literarischen Salons ins Laecherliche zieht. In seinem Tagebuch schreibt er spaeter: “Résumons: pour être poète, il faut croire à son génie; pour devenir artiste, il faut le *mettre en doute*. L’homme vraiment fort est celui chez qui ceci augmente cela.”<sup>497</sup>

Die Ironie, die seit den *Poésies d’André Walter* und der *Voyage d’Urien* einen immer staerkeren Stellenwert in Gides Werk eingenommen hat, wird in *Paludes* aggressiv, auch auto-aggressiv und veranschaulicht deutlich, wohin die staendige Selbstanalyse

---

<sup>495</sup> Henri Bergson, *Le Rire* (Paris 1911, 7e éd.), 50, *passim*.

<sup>496</sup> André Gide, *Journal 1889-1939* (Paris 1951), 151.

eines André Walters oder das Schreiben ueber eine vermeintlich abenteuerliche Reise wie im Fall Uriens letztendlich fuehrt und fuehren muss: zur voelligen Unfaehigkeit zu Handeln.

*Paludes* stellt fuer Gide einen Wendepunkt in seinem literarischen Schaffen dar, den Abschluss einer Phase und den Aufbruch in eine neue: “Je rapportais, à mon retour en France, un secret de ressuscité, et connus tout d’abord cette sorte d’angoisse abominable que dut goûter Lazare échappé du tombeau. Plus rien de ce qui m’occupait d’abord ne me paraissait encore important. Comment avais-je pu respirer jusqu’alors dans cette atmosphère étouffée des salons et des cénacles, où l’agitation de chacun remuait un parfum de mort? [...] Un tel état d’*estrangement* [...] m’eût fort bien conduit au suicide, n’était l’échappement que je trouvais à le décrire ironiquement dans *Paludes*.”<sup>498</sup>

Mit diesem Werk fuehrt Gide André Walters Anschauungen ad absurdum. “Que ne comprends-tu donc que je déteste ma pensée; mais je ne peux la nier que par elle, comme on chasse un démon par Belzébuth le prince des démons? Que tentai-je de montrer d’autre en *Paludes*”<sup>499</sup> schreibt er in einem Brief an Paul Valéry. Mit *Paludes, cette satire de quoi*, wie er das Werk in der Widmung an seinen Freund Eugène Rouart nennt, wendet sich Gide deutlich gegen die literarischen *cénacles* der 1890er Jahre und er betrachtet einen Teil seines eigenen Lebens mit ironischer Distanz. Somit stellt *Paludes* auch eine ‘satire de soi’ dar.

Wie schon in den *Cahiers d’André Walter* ist auch in *Paludes* die Hauptfigur ein Romancier, der gerade dabei ist, ein neues Werk zu schreiben. Doch in *Paludes* hat Gide gegenueber diesem Schriftsteller weitaus mehr Distanz als gegenueber André Walter.

---

<sup>497</sup> André Gide, *Journal 1889-1939* (Paris 1951), 288.

<sup>498</sup> André Gide, *Si le grain ne meurt*, 575 f.

<sup>499</sup> *Correspondance d’André Gide et de Paul Valéry 1890-1942* (Paris 1955), 189.

## *L'inutile prophète*

“Enfin, qu'est-ce que Monsieur sait faire?  
- Rien, recommença Prométhée.  
- Alors mettons: homme de lettres.”<sup>500</sup>  
André Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*.

*Paludes* erzählt in der Ich-Form an sechs Tagen – von Dienstag bis Sonntag – die Geschichte eines symbolistischen Schriftstellers, welcher gerade dabei ist, seine auusserst komplizierten Seelenzustaende aufzuschreiben und an einem neuen Buch mit dem Titel *Journal de Tityre ou Paludes* zu arbeiten. Der Romancier in *Paludes* erzählt zwei Geschichten: seine eigene und die seines Helden Tityre, wobei er seine eigene in Form eines Tagesbuchs erzählt, in das Teile seines geplanten Buches einfließen. Die Geschichte Tityres wird zunaechst ebenfalls in der Form eines Tagebuches verfasst, spaeter kommt noch die Erzaehlung in der dritten Person hinzu. Ueber denjenigen, der *Paludes* schreibt, erfahrt der Leser wenig, nicht einmal seinen Namen. Dafuer dokumentiert der Romancier in einem *agenda* ausfuehrlich, wen er trifft und worueber er mit seinen Freunden, allesamt selbst Literaten, redet. Er versucht, sich und seine Umwelt davon zu ueberzeugen, dass er seine Tage mit wichtigen Taten ausfuellt.

Als ihn seine Freundin Angèle dienstags abends danach fragt, was er an diesem Tag so Bedeutendes getan habe, antwortet er, da er sich an keine Handlung erinnern kann: “«Rien», inconsiderément, puis aussitôt, craignant des digressions psychologiques, je songeai à la visite et m'écriai: «Mon grand ami Hubert est venu me voir à six heures»”<sup>501</sup> Mehr hat er fuer diesen Tag nicht vorzuweisen und als ihm Angèle daraufhin vorwirft, dass sich Hubert im Gegensatz zu ihm zumindest sinnvoll beschaefte – “D'abort lui monte à cheval [...] il est membre de quatre compagnies industrielles; [...] Hubert fait beaucoup de bien [...] – Et vous! vous, qu'est-ce que vous faites?” – da antwortet er ihr etwas verlegen: “Moi! [...] j'écris *Paludes*.”<sup>502</sup> Mit anderen Taetigkeiten, und seien sie auch noch so laecherlich wie die Huberts, kann er nicht aufwarten und somit bleibt ihm einzig sein neues Werk *Paludes*, um zu

<sup>500</sup> André Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, in: Gide, *Romans* (Paris 1958), 307.

<sup>501</sup> André Gide, *Paludes*, in: Gide, *Romans* (Paris 1958), 92.

beweisen, dass er, der von sich selbst sagt: “J’ai horreur de paraître désœuvré”<sup>503</sup>, seine Zeit nicht zur Gaenze taten- und damit letztenlich aus sinnlos verbringt. Hierin liegt auch die wesentliche Bedeutung seines *agenda*, welches er in dieser Woche begonnen hat und in das er im voraus vermerkt, was er an den folgenden Tagen zu tun gedenkt. Im Nachhinein traegt er dann ein, was er wirklich getan hat: “Tenir un agenda; écrire pour chaque jour ce que je devrai faire dans la semaine, c’est diriger sagement ses heures. On décide ses actions soi-même; on est sûr, les ayant résolues d’avance et sans gêne de ne point dépendre chaque matin de l’atmosphère. [...] Dans mon agenda il y a deux parties: sur une feuille j’écris ce que je ferai, et sur la feuille d’en face, chaque soir, j’écris ce que j’ai fait. Ensuite je compare; je soustrais, et ce que je n’ai pas faite, le déficit, devient ce que j’aurais dû faire. Je le récris pour le mois de décembre et cela me donne des idées morales.”<sup>504</sup>

Jeweils fuer acht Tage schreibt er sein Programm auf, “pour avoir le temps d’oublier et pour me créer des surprises, indispensables dans ma manière de vivre; chaque soir ainsi je m’endors devant un lendemain inconnu et pourtant déjà décidé par moi-même.”<sup>505</sup>

Er spielt dabei ein Spiel mit sich selbst; das Vergessen seines Programms soll ihm den Eindruck vermitteln, dass er etwas Spontanes, Unerwartetes, nicht Vorhergesehenes tut als Ausdruck seines Wunsches, sich von seiner Langeweile und der Ereignislosigkeit seines Lebens zu befreien. In der Realitaet kommt es allerdings immer wieder zu einem Konflikt zwischen dem geplanten und dem tatsaechlich eintretenden Geschehen. Er bezeichnet dies als *imprévu négatif* und gliedert es sofort wieder in seinen Plan ein, indem er diesen einfach nachtraeglich aendert: “Sur l’agenda, sitôt levé je pus lire: tâcher de se lever à six heures. Il était huit heures; je pris ma plume; je biffai; j’écrivis au lieu: Se lever à onze heures. – Et je me recouchai, sans lire le reste.”<sup>506</sup>

Anstatt zu leben und zu handeln, analysiert sich der Erzaehler pausenlos selbst und schreibt jede Beobachtung auf. Der Romancier versucht sogar, ausser seinen Handlungen auch noch seine Gedanken mittels seines *agenda* zu praedeterminieren: “S’étonner de ne pas recevoir de lettres de Jules. [...] Penser à l’individualité de

---

<sup>502</sup> André Gide, *Paludes*, 92.

<sup>503</sup> André Gide, *Paludes*, 99.

<sup>504</sup> André Gide, *Paludes*, 96.

<sup>505</sup> André Gide, *Paludes*, 96.

<sup>506</sup> André Gide, *Paludes*, 128.

Richard. S'inquiéter à propos des relations de Hubert et d'Angèle."<sup>507</sup> Beim Auflisten all seiner geplanten Aktivitaeten handelt es sich allerdings bloss um eine rein quantitative Ansammlung moeglicher Handlungen und deren genaue Vorausplanung zeugt lediglich von der Ereignislosigkeit seines Lebens: jede noch so banale Aktivitaet erhaelt grosse Bedeutung, da es nur eine Masse solcher 'kleinen' Taten gibt, in der keine herausragt.

Der Kreis, in dem sich der Romancier bewegt, ist ausschliesslich literarisch, er kennt nur Schriftsteller und er sagt ueber diese: "J'aime ces existences tranquiles. Ils travaillent toujours et pourtant on ne les dérange jamais; il semble, lorsqu'on va les voir, que ce n'était que pour vous qu'ils travaillent et qu'ils préfèrent vous parler. [...] Et comme ils ne font rien qui vaille on n'a pas de remords de leur prendre leur temps."<sup>508</sup> Seine Schriftstellerkollegen sind zwar immer beschaeftigt – mit ihrem eigenen Werk – verfuegen aber dennoch ueber viel Zeit, da sie nie etwas wirklich Bedeutendes tun. Sich selbst jedoch schliesst er bei dieser Beurteilung aus, er sieht sich als positive Ausnahme, als Schriftsteller, der im Gegensatz zu allen uebrigen eine wichtige Aufgabe erfuehlt.

Sein Werk bildet das Hauptgespraechsthema des Romanciers. Gleich zu Beginn erklaert er seinem Freund Hubert, dass das Buch, welches er gerade zu schreiben begonnen hat, extrem langweilig sei. Auf die Frage hin, warum er ein solches Buch ueberhaupt schreibe, antwortet er: "Sinon qui l'écrirait?"<sup>509</sup> – Wer sonst, wenn nicht er, koennte *Paludes* schreiben, ein Werk, von dessen immenser Bedeutung er ueberzeugt ist.

Mit derselben Einstellung laesst er auch seine Romanfigur Tityre ans Werk gehen: "Marais qui raconterait vos charmes? Tityre!"<sup>510</sup> Und der Schriftsteller erlaeutert Hubert sein neues Buch: "*Paludes*, c'est spécialement l'histoire de qui ne peut pas voyager. [...] *Paludes*, c'est l'histoire d'un homme qui, possédant le champ de Tityre, ne s'efforce pas d'en sortir, mais au contraire s'en contente."<sup>511</sup>

Angèle erklaert er noch am selben Tag: "*Paludes*, [...] c'est l'histoire d'un célibataire dans une tour entourée de marais" – und er ist Junggeselle, "pour plus de

---

<sup>507</sup> André Gide, *Paludes*, 96.

<sup>508</sup> André Gide, *Paludes*, 101.

<sup>509</sup> André Gide, *Paludes*, 91.

<sup>510</sup> André Gide, *Paludes*, 108.

<sup>511</sup> André Gide, *Paludes*, 91.



simplicité”<sup>512</sup>. Sein Werk handelt davon, was Tityre tut – und seine Tat beschreibt er folgendermassen: “Il regarde les marécages”. Als nach Hubert nun auch Angèle fragt, warum er *Paludes* schreibt, antwortet er: “Moi? – je ne sais pas, - probablement que c’est pour agir.”<sup>513</sup>

Im Kreis der Literaten bei Angèles Banquet setzt er seine Erklärungsversuche bezüglich seines Buches fort: “*Paludes* [...] c’est l’histoire du terrain neutre, celui qui est à tout le monde... - mieux: de l’homme normal, celui sur qui commence chacun; - l’histoire de la troisième personne, celle dont on parle – qui vit en chacun, et qui ne meurt pas avec nous. [...] *Paludes*, c’est l’histoire de l’homme couché.”<sup>514</sup> Als ihn ein Teilnehmer am Banquet daraufhin anspricht und verwundert einwirft: “Tiens, [...] – je croyais que c’était l’histoire d’un marais” erwidert der Schriftsteller: “Monsieur [...] les avis diffèrent – le fond permant. – Mais comprenez, je vous prie, que la seule façon de raconter la même chose à chacun [...] c’est d’en changer la forme selon chaque nouvel esprit.”<sup>515</sup>

Was *Paludes* darstellen soll, hängt also von der Umgebung und den Personen ab, denen er sein Buch zu erklären versucht und so sagt er auf dem Banquet: “En ce moment, *Paludes* c’est l’histoire du salon d’Angèle.”<sup>516</sup> Die Erklärungsversuche nehmen ein solches Ausmass an, dass auf dem Banquet verschiedene Gäste untereinander über *Paludes* diskutieren, ohne das Werk gelesen haben zu können – sie haben alle unterschiedliches vom Autor über sein entstehendes Buch gehört, denn der Erzähler passt sich – nach dem Inhalt seines Werkes gefragt – seinen zukünftigen Lesern an, er richtet sich nach seinem Publikum und versucht ihnen all das zu vermitteln, was er selbst in *Paludes* sieht oder ausdrücken möchte. Er spricht damit allen anderen die Fähigkeit zur selbständigen Interpretation des Werkes zur Gänze ab.

*Paludes* soll ein Symbol sein, das möglichst viele Deutungsmöglichkeiten offen lässt, das Werk wird jedoch gerade dadurch reduziert bis zur gänzlichen Bedeutungslosigkeit: Zur Geschichte der dritten Person – um es somit einerseits allen recht machen zu können, andererseits aber auch, um allen Kontingenzen zu entfliehen. Zwar erklärt er seinen Zuhörern: “Il suffit qu’il y ait possibilité de

---

<sup>512</sup> André Gide, *Paludes*, 93.

<sup>513</sup> André Gide, *Paludes*, 93.

<sup>514</sup> André Gide, *Paludes*, 116 f.

<sup>515</sup> André Gide, *Paludes*, 117.

<sup>516</sup> André Gide, *Paludes*, 117.

généralisation: la généralisation, c'est au lecteur, au critique de la faire"<sup>517</sup> – der Erzähler lässt aber in der Praxis durch seine ständige Analyse niemandem mehr die Möglichkeit dazu und so geht letztendlich der Romancier mitsamt seinem Werk in jenen Sümpfen unter, aus denen er alle ihn umgebenden herausführen wollte. Tityre, Held des entstehenden Romans, ist keine eigene Figur des Erzählers: den Namen übernimmt er – "je ne sais pas inventer"<sup>518</sup> – von Vergil, aus dessen Werk ihm ein Zitat als Ausgangspunkt für sein *Paludes* dient: "Et tibi magna satis quamvis lapis omnia nudus limosoque palus obducatur pascue junco." Er übersetzt und erläutert diese Verse für Hubert: "Je traduis: - c'est un berger qui parle à un autre; il lui dit que son champ est plein de pierres et de marécages sans doute, mais assez bon pour lui; et qu'il est très heureux de s'en satisfaire."<sup>519</sup> Tityres Felder übernimmt er also aus dem literarischen Werk eines anderen Autors. Er variiert lediglich und passt es seinen Vorstellungen an. Im Buch des Erzählers sitzt Tityre in einem hohen Turm inmitten von Sümpfen ebenso wie der Schriftsteller, der in seinem Elfenbeinturm auf die Welt hinunterblickt; aber während Tityre in seiner inhaltsleeren, trüben Existenz glücklich lebt, will der Romancier gerade dieser entfliehen.

Er liest Angèle am Dienstag den bereits fertiggestellten Teil seines Werkes vor, ein Extrakt aus dem *Journal de Tityre*, und er erläutert ihr sogleich, was er damit ausdrücken möchte. Angèle bittet ihn, da der von ihm vorgetragene Ausschnitt nur wenige Zeilen umfasst, zusätzlich noch seine eigenen Notizen vorzulesen, denn, so fügt sie hinzu: "on y voit ce que l'auteur veut dire bien mieux qu'il ne l'écrira dans la suite."<sup>520</sup> Eine solche Reaktion hatte der Schriftsteller allerdings nicht vorgesehen und er gibt sich alle Mühe, dem, was er ihr nun vorliest, eine "apparence inachevée" zu verleihen, damit er den Erwartungen Angèles entspricht.

Im vorgetragenen Textausschnitt angelt Tityre, er wird aber nichts fangen – "pour la vérité du symbole"<sup>521</sup> – erklärt der Schriftsteller Angèle und er bemerkt, dass sein Freund Hubert im Gegensatz zu ihm Tityre viele Fische fangen lassen würde, er aber will sich abgrenzen, will bewusst und um jeden Preis nicht so schreiben wie Hubert, auch nicht dieselben Wörter verwenden wie sein Freund Hermogène.

---

<sup>517</sup> André Gide, *Paludes*, 118.

<sup>518</sup> André Gide, *Paludes*, 93.

<sup>519</sup> André Gide, *Paludes*, 91.

<sup>520</sup> André Gide, *Paludes*, 94.

<sup>521</sup> André Gide, *Paludes*, 94.

Die Beobachtung seines eigenen Lebens spielt eine wichtige Rolle bei der Entstehung seines Werkes, doch er sagt selbst: “J’arrange les faits de façon à les rendre plus conformes à la vérité que dans la réalité; [...] il faut être persuadé que les événements sont appropriés aux caractères; c’est ce qui fait les bons romans; rien de ce qui nous arrive n’est fait pour autrui.”<sup>522</sup> Als ihn Angèle, nachdem sie seinen Ausführungen ueber *Paludes* zugehoert hat, darauf hinweist, dass sie Angst habe, “que ce ne soit un peu ennuyeux”, erklart er ihr: “Angèle, Angèle, quand donc comprendrez-vous, je vous prie, ce qui fait le sujet d’un livre? – L’émotion que me donna la vie, c’est celle-là que je veux dire: ennui, vanité, monotonie, - moi, cela m’est égal parce que j’écris *Paludes* – mais celle de Tityre n’est rien; nos vues, je vous assure, Angèle, sont encore bien plus ternes et médiocres.”<sup>523</sup>

Der Romancier schoepft den Inhalt seines Buches aus dem, was ihm das Leben an Ereignissen bietet. Doch auch wenn er sich ueber die Monotonie in der Existenz der anderen beklagt und sich darueber aufregt, dass sie in dieser Mittelmaessigkeit sogar noch recht gluecklich sind, weil sie sich deren nicht bewusst sind, unterscheidet sich sein eigenes Dasein von diesem Selbstbetrug anderer nicht im geringsten, er steht vielmehr noch schlechter da, ist unzufrieden mit der Langeweile seines Lebens und kann dieser dennoch nicht entkommen. Er sieht nicht einmal mehr aus seinem Fenster hinaus, weil er meint, ohnehin nichts wichtiges sehen zu koennen: “J’ai connu le geste d’ouvrir des fenêtres – et je me suis arrêté, sans espoir, parce qu’une fois, les ayant ouvertes [...] j’ai vu qu’elles donnaient sur des cours – ou sur d’autres salles voûtées – sur des cours misérables, sans soleil et sans air – et qu’alors, ayant vu cela, par détresse, je criai de toutes mes forces: Seigneur! Seigneur! nous sommes terriblement enfermés! – et que ma voix me revint de la voûte.”<sup>524</sup>

Er ist eingeschlossen in seiner kleinen Literatenwelt. Die Ereignislosigkeit im Leben anderer – “Quelles stagnations!” – die ihn entsetzt, trifft auf sein eigenes Leben ebenfalls zu und obwohl in dies stoert, betont er ohne Unterlass: “Moi cela m’est égal, parce que j’écris *Paludes*, mais sinon je penserais de moi comme d’eux”. Und so erklart er zwar: “Il faut vraiment tâcher de varier un peu notre existence”<sup>525</sup> – doch dies bleibt eben immer wieder nur eine kleine Variation, kein wirkliches Veraendern:

---

<sup>522</sup> André Gide, *Paludes*, 94.

<sup>523</sup> André Gide, *Paludes*, 95.

<sup>524</sup> André Gide, *Paludes*, 114.

<sup>525</sup> André Gide, *Paludes*, 98.

zum Fruehstueck trinkt er einmal Tee anstelle der ueblichen Milch, nach *Paludes* schreibt er *Polders*, er dreht sich im Kreis.

In Tityre, dem Helden seines Buches, portraitiert der Erzaehler eine ihm sehr aenliche Figur, einen verkannten Propheten – in der *Envoi* heisst es denn auch: “Nous avons guidé sans houlettes / Les troupeaux vers nos maisonnettes. / Mais les moutons voulaient qu’on les mène à des fêtes / Et nous aurons été d’inutiles prophètes”<sup>526</sup>.

Tityre glaubt, eine Medizin gefunden zu haben und nun will er die Menschen heilen – doch scheint niemand an seinen Heilkuensten interessiert zu sein: “A cause de la vertu des plantes, il cherche des gens à soigner. Autour des étangs, personne. Il pense: c’est dommage. – Alors il va vers les salines où sont fièvres et ouvriers. Il va vers eux, leur parle, les exhorte et leur prouve leur maladie; - mais un dit qu’il n’est pas malade; un autre, à qui Tityre donne une fleur médicinale, la plante dans un vase et va la regarder pousser; un autre enfin sait bien qu’il a la fièvre, mais croit qu’elle est utile à sa santé. Et comme aucun enfin ne souhaitait guérir et que les fleurs s’en fussent fanées, Tityre prend lui-même la fièvre pour pouvoir au moins se soigner.”<sup>527</sup>

Tityre heilt sich von einer Krankheit, die er sich zuvor willentlich zugefuegt hat – um so zumindest das Gefuehl zu bekommen, etwas wichtiges getan zu haben. Der Schriftsteller, der *Paludes* schreibt, macht sich nur selbst krank. Um aus seiner Monotonie auszubrechen, um endlich etwas wirklich Unvorhergesehenes, ein *imprévu*, zu erleben, moechte der Romancier mit Angèle eine Reise machen. Am Vorabend dieser Reise besucht er Angèle und trifft bei ihr auf Hubert, seinem literarischen Gegenspieler, zudem auch sein Rivale um die Gunst Angèles.

Die beiden Schriftsteller erzaehlen jeweils von einem Erlebnis, welches sich auf einer Jagd, an der sie teilgenommen haben, zugetragen hat. Waehrend Hubert von einer abenteuerlichen Panterjagd berichten kann, die bei seiner *grand voyage en Judée* stattfand und mit dem tragischen Tod seines Begleiters Bolbos endete, kann der Romancier nur mit einer kleinen, laecherlich unspektakulaeren Entenjagd aufwarten. Angèle, von Huberts Erzaehlung begeistert, handelt es sich doch um ein echtes Abenteuer, schlaeft bei den Ausfuehrungen des anderen ein: Der Romancier berichtet davon, dass er Gewehre auf der Jagd mag, da diese beim Schuss fuer seine Ohren ein zu lautes Geraeusch machen. Also musste er sich fuer seine Jagd ein Spezialgewehr ausleihen, welches nur ein leises “Palmes!” wie in einem Vers von Mallarmé von

---

<sup>526</sup> André Gide, *Paludes*, 147.

sich gibt<sup>528</sup>. Und so erscheint die beschauliche und ergebnislose Entenjagd wie eine absurde Reduktion der ‘echten’ Panterjagd, ebenso wie das gesamte Leben des Schriftstellers wie eine Reduktion wirkt.

Seine Welt ist eine sehr kleine. “Songez que peut-être on ne vit qu’une fois, et combien est petit le cercle de votre manège!”<sup>529</sup> – dies sagt er zu einem Teilnehmer an Angèles Banquet. Dass seine eigene *manège* ebenfalls klein ist, sieht er nicht, es ist ihm ohnehin gleichgueltig, so formuliert er es zumindest immer wieder selbst, denn er schreibt ja *Paludes*.

Die Reise mit Angèle planen die beiden zunaechst absichtlich nicht detailliert, so erklaert der Schriftsteller: “Je pars simplement pour partir; la surprise même est mon but – l’imprévu”<sup>530</sup>. Dann jedoch beginnt der Romancier, seine Reise zu motivieren und naeher zu planen, sie wird foermlich zur Notwendigkeit, soll ihn mit einem Schlag aus seiner Langeweile herausreissen, gleichzeitig aber auch neue Ideen fuer sein Werk liefern: “La perception commence au changement de sensation; d’où la nécessité du voyage” – und zu guter letzt will er auf dieser Reise seine bislang unbestimmte Beziehung zu Angèle vertiefen.

Je konkreter das Vorhaben wird, umso mehr reale Schwierigkeiten treten auf, denn “le temps et l’argent nous limitent”, die Reise wird demnach nicht allzu weit gehen koennen und so ist der Schriftsteller gerade in all den unzähligen *contingences* gefangen, die er in seinem Werk und Leben mit allen Mitteln auszuklammern suchte. Was als *imprévu*, als *acte libre* gedacht war, endet enttaeuschend: Die Reise, die seine gesamte Existenz veraendern sollte, wird lediglich zu einem kleinen Ausflug, er und Angèle sind auf einem *chemin bordé d’aristoloches*, einem beidseitig begradigten Weg, der noch einmal verdeutlicht, dass aus dem theoretisch unbegrenzten Ausbruch eine kleine zielgerichtete Reise ohne Abenteuer geworden ist. Und als es zu regnen beginnt, packt Angèle ihren *en-tout-cas*, einen kombinierten Sonnen- und Regenschirm aus; sie hat sich fuer alle moeglichen Ueberraschungen bereits im Vorfeld geruestet. Dennoch kehren sie und der Romancier rasch zurueck, nachdem sie ohnehin nicht wirklich aufgebrochen sind – ihre Reise war nichts anderes als ein weiterer “faux départ”<sup>531</sup>.

---

<sup>527</sup> André Gide, *Paludes*, 129.

<sup>528</sup> André Gide, *Paludes*, 135.

<sup>529</sup> André Gide, *Paludes*, 110.

<sup>530</sup> André Gide, *Paludes*, 110.

<sup>531</sup> George Strauss, *La part du diable dans l’œuvre d’André Gide* (Paris 1985), 30.

“j’écris un roman moderne”<sup>532</sup>

“Veuillez croire: je ne suis pas celui qui dit *Je* dans *Paludes*, et qui ne porte pas d’autre nom.”  
André Gide.<sup>533</sup>

André Gides *Paludes* besteht aus drei Ebenen: dem Tagebuch des Romanciers, den Textauszuegen des entstehenden Werkes *Journal de Tityre ou Paludes* und schliesslich der gesamten Erzählung. Das Kompositionsschema *en abyme*, der Roman im Roman, wird in *Paludes* mit deutlich anderer Absicht angewandt als noch in den *Cahiers d’André Walter*: Er demonstriert hier mit demselben Mittel, das in den *Cahiers* als die Basis künstlerischen Schaffens angesehen wurde, nun die Absurdität der ständigen Selbstreflexion und Selbstanalyse sowie des Wunsches, ein möglichst abstraktes Werk zu schreiben, welches als Symbol für schlichtweg alles dienen kann.

So wie der Schriftsteller in *Paludes* die Welt repräsentativ darstellen will, hat auch seine Romanfigur Tityre ein Aquarium, welches seinen Mikrokosmos darstellt und das er betrachtet. Tityre sieht in seinem Aquarium all das, was er auch ausserhalb seines Turmes vorfindet, es bietet ihm also nichts neues, sondern lediglich eine absurd reduzierte Welt, die ihm jedoch genuegt.

Auch der Romancier bleibt in seiner kleinen Welt – reduziert auf sein *agenda*, sein Werk und den Literatenzirkel – gefangen, in der sich die Ereignisse ständig wiederholen. Momente der Erkenntnis – “Je veux inquiéter – je me donne pour cela bien du mal - et je n’inquiète que moi-même” – werden sofort ueberspielt – “Tiens! une phrase! notons cela”<sup>534</sup> – und in sein Werk integriert, eine Verhaltensweise, die auch Gourmonts Hubert d’Entragues in *Sixtine* an den Tag legte. Sowohl die *Paludes* des Romanciers als auch das Aquarium Tityres sind nichts als ein Abklatsch der realen Welt, eine Nachbildung, reduziert bis zur Bedeutungslosigkeit.

Der Schriftsteller in *Paludes* stellt ein Negativbeispiel dar und so wie man seine kleine Reise mit Angèle als eine Art *voyage du rien* sehen kann, so ist auch sein Werk

---

<sup>532</sup> *Correspondance d’André Gide et de Paul Valéry 1890-1942* (Paris 1955), 204.

<sup>533</sup> André Gide, *Romans* (Paris 1958), 1477.

<sup>534</sup> André Gide, *Paludes*, 126.

ein *livre du rien*, welches theoretisch alles bedeuten kann, praktisch jedoch gerade dadurch nichts mehr wirklich aussagt.

*Paludes*, von Juergen Grimm in seiner *Franzoesischen Literaturgeschichte* als der erste Antiroman bezeichnet<sup>535</sup>, „annonçait la déconstruction de l'œuvre par l'intérieur et dans son principe; rarement auparavant, on avait vu l'écrivain, au lieu d'écrire, se regarder écrire et faire à ce point apparaître combien bizarre est une telle activité.“<sup>536</sup>

Im *Traité du Narcisse* ist die Rolle des Schriftstellers klar definiert, er ist *celui qui manifeste*, und sein Werk ist das, was er in der Zurueckgezogenheit erkennt, eine abstrakte, reine Idee. *Paludes* zeigt einen Schriftsteller, der *fuer* und nur *in* der Literatur lebt, der aber nichts Wesentliches zu sagen hat und lediglich seine eigene Unzulaenglichkeit manifestieren kann.

Formal in sechs Abschnitte unterteilt, umfasst jedes Kapitel den Zeitraum eines Wochentages, beginnend mit dem Dienstag: *Hubert, Angèle, Le banquet, Hubert ou La chasse au canard, Angèle ou Le petit voyage, Dimanche*. Hinzu kommt ein *Envoi*, eine *Alternative* und ein *Table des phrases les plus remarquables de Paludes*, welcher nach den zwei Saetzen - „Il dit: ‘Tiens! Tu travailles?’“ und „Il faut porter jusqu'à la fin toutes les idées qu'on soulève“ – Platz laesst fuer die eigene Auswahl des Lesers mit der Anmerkung: „Pour respecter l'idiosyncrasie de chacun, nous laissons à chaque lecteur le soin de remplir cette feuille.“<sup>537</sup>

Anfang und Ende des Werkes sind nahezu identisch; *Paludes* beginnt:

“Vers cinq heures le temps fraîchit; je fermai mes fenêtres et je me remis à écrire. A six heures entra mon grand ami Hubert; il revenait du manège. Il dit: ‘Tiens! tu travailles?’ Je répondis: ‘J'écris *Paludes*.’“<sup>538</sup>

Und das Werk endet:

“A cinq heures – j'allai voir mes pauvres. – Puis, le temps rafraîchissant, je rentraï – je fermai mes fenêtres et me mis à écrire... A six heures, entra mon grand ami Gaspard. Il revenait de l'escrime. Il dit: ‘Tiens! Tu travailles?’ Je répondis: ‘J'écris *Polders*.’“<sup>539</sup>

In seinem Essay '*Paludes*' et le mythe de l'écrivain stellt Pierre Albouy das Werk dar als “le cercle magique de l'écriture. On ne sort pas, dans *Paludes*, et particulièrement,

---

<sup>535</sup> Juergen Grimm (Hg.), *Franzoesische Literaturgeschichte* (2. Auflage, Stuttgart 1991), 291.

<sup>536</sup> Pierre Albouy, '*Paludes*' et le mythe de l'écrivain [in: *Cahiers André Gide* 3] (Paris 1972), 241.

<sup>537</sup> André Gide, *Paludes*, 149.

<sup>538</sup> André Gide, *Paludes*, 91.

<sup>539</sup> André Gide, *Paludes*, 146.

on ne sort jamais et l'on n'est jamais sorti de l'écriture. [...] C'est que l'écriture implique jeu à l'infini. Sans entrée ni sortie."<sup>540</sup> Jedoch handelt es sich hierbei nicht um die Darstellung eines Idealzustandes.

Der Schriftsteller in *Paludes* analysiert sich und sein gesamtes Handeln besteht aus Retrospektion und Introspektion – darin gleicht er nicht nur Gides André Walter, sondern auch Gourmonts Hubert d'Entraques. Was aber in den *Cahiers d'André Walter* noch ernst gemeint war, wird hier ironisch dargestellt. Während sich Narcisse in klaren Seen spiegelte und André Walter seine Reflexion im Spiegel analysiert, blickt Tityre aus seinem Elfenbeinturm nicht auf das *paradis perdu*, sondern nur noch auf Suempfe herab und das motivierte Werk des Schriftstellers endet als Zirkelschluss: *Paludes* wiederholt sich in *Polders*. Ihm gelingt es nicht, aus diesem Kreislauf auszubrechen, das Unvorhersehbare, das er sucht und dass ihn aus seinem monotonen Leben herausreißen soll, findet er nicht, beziehungsweise er nimmt die sich ihm bietenden Möglichkeiten nicht wahr, Der Schriftsteller in *Paludes*, wie bereits zuvor André Walter sind "coureurs d'idéal qui trébuchent sur les réalités"<sup>541</sup> – und sie sind gerade dadurch typische Negativbeispiele fuer den Symbolismus "c'est-à-dire un milieu ésothérique pour qui la production imaginative était tout."<sup>542</sup> André Walter war noch davon ueberzeugt, dass die Notizen dem vollendeten Werk mindestens ebenbuertig, wenn nicht sogar vorzuziehen seien. Der Schriftsteller in *Paludes* dagegen verdeutlicht, dass dieses bewusst Symbolcharakter tragende moeglichst abstrakte Werk letztendlich keinerlei Wert mehr besitzt und austauschbar wird.

Das Handeln des Romanciers bleibt folgenlos, ist es doch nur eine Pseudoaktion – ohne Auswirkung und ohne Bedeutung. Sein Leben wird zu eines "espèce d'automatisme qui nous fait rire"<sup>543</sup>, denn er akzeptiert nicht die "loi fondamentale de la vie, qui est de ne se répéter jamais! [...] Ce n'est plus de la vie, c'est l'automatisme installé dans la vie et imitant la vie. C'est du comique. [...] Nous ne commençons donc à devenir imitables que là où nous cessons d'être nous-mêmes. Je veux dire qu'on ne peut imiter de nos gestes que ce qu'ils ont de mécaniquement uniforme et, par là même, d'étranger à notre personnalité vivante."<sup>544</sup>

---

<sup>540</sup> Pierre Albouy, 'Paludes' et le mythe de l'écrivain [in: *Cahiers d'André Gide* 3] (Paris 1972), 243.

<sup>541</sup> Henri Bergson, *Le Rire* (7. Auflage, Paris 1911), 14.

<sup>542</sup> Gustave Lanson, *Histoire de la Littérature Française* (Paris 1951), 1225.

<sup>543</sup> Henri Bergson, *Le Rire* (7. Auflage, Paris 1911), 17.

<sup>544</sup> Henri Bergson, *Le Rire* (7. Auflage, Paris 1911), 32 ff.



Das mechanische Handeln zeichnet sich, laut Bergson, dadurch aus, dass seine Auswirkung reversibel ist: “Le propre d’une combinaison mécanique est d’être généralement *réversible*”<sup>545</sup> – *Paludes* oder *Polders* sind letztendlich ebenso austauschbar wie Hubert und Gaspard und dadurch bedeutungslos.

Die Unterschiede zwischen dem Romancier im Werk und André Gide sind deutlich: indem der Autor in *Paludes* mit Hubert ueber die Funktion von Literatur, mit Angèle ueber die Wahrhaftigkeit seines Schreibens und mit jedem, dem er begegnet ueber sein entstehendes Buch und dessen vielfaelige Funktionen spricht, versucht zu deuen und zu erklæaren – letztendlich also seiner eigenen Handlung, seinem Werk nicht genug vertraut, um es fuer sich selbst sprechen zu lassen – begeht er einen Fehler, den Gide vermeiden will.

Bereits in der Einleitung zum *Traité du Narcisse* schreibt er: “Les livres ne sont peut-être pas une chose bien nécessaire; quelques mythes d’abord suffisaient; une religion y tenait tout entière. Le peuple s’étonnait à l’apparence des fables et sans comprendre il adorait; les prêtres attentifs, penchés sur la profondeur des images, pénétraient lentement l’intime sens du hiéroglyphe. Puis on a voulu expliquer.”<sup>546</sup>

Der Schriftsteller in *Paludes* erscheint wie ein solcher “prêtre qui veut révéler les mystères, afin de se faire adorer”<sup>547</sup>. Waehrend er staendig sein Werk deutet, um somit sein Publikum an seinen vermeintlichen Weisheiten teilhaben zu lassen, vertritt Gide in seinem Vorwort zu *Paludes* eine voellig andere Haltung und stellt damit auch andere Anforderungen an seine Leser: “Avant d’expliquer aux autres mon livre, j’attends que d’autres me l’expliquent. Vouloir l’expliquer d’abord c’est en restreindre aussitôt le sens; car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disons que cela.- On dit toujours plus que CELA. – Et ce qui surtout m’y intéresse, c’est ce que j’y ai mis sans le savoir, - cette part d’inconscient.”<sup>548</sup>

Die Interpretation des Kunstwerks wird zur Aufgabe des Lesers, und “le lecteur, devenu spécialiste, devient un auteur à rebours.”<sup>549</sup>

---

<sup>545</sup> Henri Bergson, *Le Rire* (7. Auflage, Paris 1911), 84.

<sup>546</sup> André Gide, *Le Traité du Narcisse*, in: Gide, *Romans* (Paris 1958), 3.

<sup>547</sup> André Gide, *Le Traité du Narcisse*, 12.

<sup>548</sup> André Gide, *Paludes*, 89.

<sup>549</sup> Maurice Blanchot, *L’Espace Littéraire* (4. Auflage, Paris 1955), 272.

## V.

### **Aventures Possibles & Vies imaginaires**

---

**Marcel Schwob:**

*Le Livre de Monelle (1895),*

*Vies imaginaires (1896)*

**Remy de Gourmont:**

*Les Chevaux de Diomède (1897)*

“Nos livres n’auront pas été les récits très véritiques de nous-mêmes, -  
mais plutôt nos plaintifs désirs, le souhait d’autres vies à jamais défendues,  
de tous les gestes impossibles.

J’écris ici un rêve qui dérangeait par trop ma pensée et réclamait und existence.

Un désir de bonheur, ce printemps, m’a lassé;

j’ai souhaité de moi quelque éclosion plus parfaite.

J’ai souhaité d’être heureux, comme si je n’avais rien d’autre à être;

comme si la vie n’était pas faite de l’habitude de sa tristesse,

et demain la suite d’hier, -

comme si ne voici pas qu’aujourd’hui

mon âme s’en retourne déjà vers ses études coutumières,

sitôt délivrée de son rêve.

Et chaque livre n’est qu’une tentation différée.”<sup>550</sup>

André Gide, *La Tentative Amoureuse*, 1893.

---

<sup>550</sup> André Gide, *La Tentative Amoureuse*, in: Gide, *Romans* (Paris 1958), 71.

*Marcel Schwob*

## **Le Livre de Monelle**

**(1895)**

“Et les tuteurs, les règles, les lois, il faut les couper et les hacher et qu’à la place de ces chênes pourris, piqués de trous de vermine, le lierre qui s’accrochait aux troncs s’accroupisse en une ridicule désolation.”

Remy de Gourmont, *L’Idéalisme*.<sup>551</sup>

“Il faut comprendre que les idées n’ont de valeur que transitive. Une idée ne vaut que par l’espoir qu’elle excite et par les chances qu’elle apporte d’une plus grande perfection de notre être, qui réagira sur elle, et la portera elle-même à un état supérieur de simplicité, de richesse et d’espérance. C’est pourquoi il ne faut pas faire de systèmes. Un système est un arrêt. C’est un renoncement. Car un arrêt sur une idée est un arrêt sur un plan incliné, un faux équilibre. Il n’est pas d’idée qui ait sa fin en elle-même et interdise ou absorbe tout développement ou toute réponse ultérieure.”

Paul Valéry, *Mauvaises Pensées et Autres*.<sup>552</sup>

Während das ‘Buch von Monelle’ heute beinahe zur Gänze vergessen ist, wurde es von der zeitgenössischen Literatenwelt und Kritik geschätzt und als bedeutend rezipiert. René Lalou schreibt in seiner *Histoire de la littérature française contemporaine* “Monelle enfin demeure comme un bréviaire de toutes les influences qui ont agi sur la sensibilité symboliste.”<sup>553</sup> – Schwob’s *Le Livre de Monelle* als ein die Symbolisten beeinflussendes Werk - Léon Daudet vermerkt in einem Brief an Marcel Schwob, er werde viele Nachahmer finden, “car vous inaugurez un genre nouveau

---

<sup>551</sup> Remy de Gourmont, *L’Idéalisme*, in: Gourmont, *Chemin de Velours* (Paris 1902), 222.

<sup>552</sup> Paul Valéry, *Mauvaises Pensées et Autres*, in: Valéry, *Œuvres*, hg. v. Jean Hytier, Bd. 2 (Paris 1960), 787.

<sup>553</sup> René Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine* (Paris, 20. Auflage, 1923), 283.

dans cette œuvre ou vous confiez à des âmes minuscules de la suressence de passion et de sentiment.”<sup>554</sup>

*Le Livre de Monelle* besteht aus drei Abschnitten: *Les Paroles de Monelle*, *Les Sœurs de Monelle* und *Monelle*. Die beiden letzten Teile untergliedern sich nochmals in einzelne Kapitel. Die *Paroles de Monelle* erscheinen als ein “recueil de sentences plus ou moins étranges, plus ou moins paradoxales, prononcées sur un ton prophétique par une petite fille qui ne sait ni lire ni écrire mais qui semble posséder, de science innée, toute la sagesse du monde.”<sup>555</sup> Der erste Abschnitt des *Livre de Monelle* ist ein relativ langes Kapitel “which reads like the book of Proverbs”<sup>556</sup>.

Ueberganglos besteht der zweite Teil aus elf *contes*; es handelt sich dabei um Erzählungen mit jungen Mädchen und Frauen als Protagonisten, “qui vivent dans ces contrées lointaines et dont l’unique parenté est qu’elles sont toutes des sœurs de Monelle.”<sup>557</sup>

Im dritten Teil, der aus sechs Stuecken besteht - “the latter”, wie John Alden Green in seiner Dissertation ueber Marcel Schwob schreibt, “are quite without plot, and could not be classed as *contes*”<sup>558</sup> -, findet der Leser *Monelle* wieder. Dieser letzte Abschnitt scheint an den Anfang, an die *Paroles de Monelle* anzuknuepfen, “mais ici encore la trame est si ténue qu’on se demande s’il s’agit de la même Monelle.”<sup>559</sup> Die *Monelle*, die dem Leser hier begegnet, ist eine andere, oder, wie sie bereits in ihrem ersten Satz zu verstehen gibt: “N’aie point de surprise, [...] c’est moi et ce n’est pas moi.”<sup>560</sup>

In seinem *Deuxième Livre des Masques* bezeichnet Remy de Gourmont die *Paroles de Monelle* als “une préface”, welche die “lignes d’une œuvre d’art” stoere. Ist Marcel Schwobs *Livre de Monelle* also lediglich eine weitere Sammlung von Erzählungen, wie bereits zuvor *Cœur double* und *Le Roi au Masque d’Or*? Diese beiden vorangegangenen Werke sind ebenfalls mit einem Vorwort versehene Sammelbaende mit *contes*, die zwar unabhaengig voneinander stehen koennen, durch die jeweilige *Préface* jedoch in einen groesseren Sinnzusammenhang gebracht werden.

---

<sup>554</sup> Zitiert nach: John Alden Green, *The literary career of Marcel Schwob 1867 – 1905* (Diss. Washington 1960), 176.

<sup>555</sup> George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 46.

<sup>556</sup> John Alden Green, *The Literary Career of Marcel Schwob, 1867-1905* (Diss. Washington 1960), 176.

<sup>557</sup> George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 46.

<sup>558</sup> John Alden Green, *The Literary Career of Marcel Schwob, 1867-1905* (Diss. Washington 1960), 176.

<sup>559</sup> George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 46.

<sup>560</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle* (1895; Paris 1993), 11.

*Le Livre de Monelle* erscheint zunäcchst ebenfalls wie eine Aneinanderreihung unterschiedlicher Erzäehlungen, umfasst und zusammengehalten durch eine Art umfangreiches Vorwort – die *Paroles de Monelle* – und einen Epilog – *Monelle*. Der Mittelteil, die elf *contes* ueber Monelles ‘Schwestern’, steht auf den ersten Blick in keinerlei Beziehung zu den anderen Abschnitten. Monelle spielt in keiner der Erzäehlungen eine Rolle, lediglich der Titel gibt Aufschluss darueber, dass es sich bei diesen Figuren um Monelles Schwestern handelt. Eine der Erzäehlungen, *Bargette*, war bereits Bestandteil von *Le Roi au Masque d’Or*.

Ebenso wie in den vorangegangenen *Contes*-Sammlungen erscheint auch im *Livre de Monelle* keine der Erzäehlungen in der Reihenfolge ihrer Entstehung, die Anordnung ist alles andere als willkuerlich, sie dokumentiert vielmehr – wie bereits in *Cœur double* – eine Progression, stellt verschiedene Etappen einer Entwicklung dar.

“Monelle me trouva dans la plaine où j’errais et me prit par la main” – lautet der erste Satz der *Paroles de Monelle* und bei dem Ich-Erzäehler, der von Monelle an die Hand genommen wird, handelt es sich um einen Schriftsteller. *Le Livre de Monelle* “est le compte rendu d’un voyage, le récit symbolique d’une quête spirituelle [...], le poète perdu, ‘errant’, est secouru par une main bienfaisante qui le conduit, à travers mille embûches, jusqu’au but désiré.”<sup>561</sup> Wann und wo die Geschichte stattfindet, wird nicht erwäehnt und spielt auch keine Rolle.

---

<sup>561</sup> Georges Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève, 1969), 49.

*Monelle vs. Schriftstellerfigur*  
*Destruktion als konstitutives Element*

“Avec les debris d’une vérité, on peut faire une autre vérité ‘identiquement contraire’, travail qui ne serait qu’un jeu, mais encore excellent comme tous les exercices qui assouplissent l’intelligence et l’acheminement vers l’état de noblesse dédaigneuse où elle doit aspirer.”  
Remy de Gourmont, *Dissociation des Idées*.

“Toute naissance est une destruction, et toute vie d’un moment, l’agonie dans laquelle on ressuscite ce qu’on a perdu, pour le voir. – On l’ignorait avant.”<sup>562</sup>  
Stéphane Mallarmé, *Lettre à Eugène Lafébre*, 1867.

Die Figur der Monelle bleibt das ganze Werk hindurch geheimnisvoll, ihre Identität rätselhaft. “C’est moi et ce n’est pas moi” – sagt sie immer wieder. “Parce que je suis seule, tu me donneras le nom de Monelle. Mais tu songeras que j’ai tous les autres noms. Et je suis celle-ci et celle-là, et celle qui n’a pas de nom.”<sup>563</sup>

Sie kündigt ihm im ersten Teil an: “Je te conduirai parmi mes sœurs, qui sont moi-même, et semblables à des prostituées sans intelligence.” Sie sagt ihm auch voraus: “En ce jour une petite femme te touchera de la main et s’enfuira; parce que toutes choses sont fugitives; mais Monelle est la plus fugitive. Et, avant que tu me retrouves, je t’enseignerai dans cette plaine, et tu écriras le livre de Monelle.”<sup>564</sup>

Dieses von Monelle angekündigte *Livre de Monelle* wird die Veränderung des Schriftstellers dokumentieren und um dieses Buch schreiben zu können, muss er sich von allem lösen, was er zu wissen glaubt, denn Monelle spricht zu ihm: “Prends cette torche [...] et brûle. Brûle tout sur la terre et au ciel. Et brise la fêrue et éteins-là quand tu auras brûlé, car rien ne doit être transmis; afin que tu sois le second

---

<sup>562</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance, Lettres sur la poésie*, hg. v. Bertrand Marchal (Paris 1995), 353.

<sup>563</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 14.

<sup>564</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 15.

narthécophore et que tu détruis par le feu et que le feu descendu du ciel remonte au ciel.<sup>565</sup>

Sie erklärt ihm daraufhin ihre Theorie der *destruction*: “Voici la parole: Détruis, détruis, détruis. Détruis en toi-même, détruis autour de toi. Fais de la place pour ton âme et pour les autres âmes” Es gilt, alles zu zerstören, ohne Unterschied, ob es sich dabei um Materielles oder Immaterielles handelt: “Détruis tout bien et tout mal. Les décombres sont semblables. Détruis les anciennes habitations d’hommes et les anciennes habitations d’âmes; les choses mortes sont des miroirs qui déforment.”<sup>566</sup>

Diese radikale Destruktion drückt allerdings keinen allgemeinen Nihilismus aus, sondern wird, den Worten Monelles folgend, zum konstitutiven Element fuer jegliche Art von Schoepfung: “Détruis, car toute création vient de la destruction; Et pour la bonté supérieure il faut anéantir la bonté inférieure. Et ainsi le nouveau bien paraît saturé de mal. Et pour imaginer un nouvel art, il faut briser l’art ancien. Et ainsi l’art nouveau semble une sorte d’iconoclastie. Car toute construction est faite de débris, et rien n’est nouveau en ce monde que les formes. Mais il faut détruire les formes.”<sup>567</sup>

Was spaeter in den *Chevaux de Diomède* von Gourmont im Vorwort theoretisch formuliert wird, naemlich dass Koerper und Geist gleichwertig zu behandelt seien und sich auf einer Ebene befinden, wird im *Livre de Monelle* von Schwob bereits verwirklicht, denn die auf den ersten Blick naheliegende und vom Leser erwartete dualistische Sichtweise, die Trennung von Koerper und Seele, bei der Monelle zur Gaenze die Koerperlichkeit und der Dichter die Verkoerperung des Geistes darstellt, findet im Buch von Monelle nicht statt. Gerade diejenige, die sich selbst als *petite prostituée* bezeichnet, ist gleichzeitig die unfassbarste, koerperlose Figur, die allein durch ihre Worte Existenz erhaelt: Monelle, das sind die *Paroles de Monelle*.

Sie setzt ihre Ausfuerungen ueber die systematisch Destruktion in sich und um sich herum fort: “Je te parlerai de la formation. Le désir même du nouveau n’est que l’appétence de l’âme qui souhaite se former.” Monelle vergleicht die Seele mit Schlangen, die von Zeit zu Zeit ihre alte Haut abwerfen: “les âmes rejettent les formes anciennes ainsi que les serpents leurs anciennes peaux. Et les patients collecteurs d’anciennes peaux de serpent attristent les jeunes serpents parce qu’ils ont un pouvoir magique sur eux. Car celui qui possède les anciennes peaux de serpent empêche les

---

<sup>565</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 15.

<sup>566</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 15.

<sup>567</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 16.



jeunes serpents de se transformer.” Daher gilt es, alles Alte zu zerstören, damit es das Neue nicht in der Entwicklung hemmt. “Voilà pourquoi les serpents dépouillent leur corps dans le conduit vert d’un fourré profond; et une fois l’an les jeunes se réunissent en cercle pour brûler les anciennes peaux.”<sup>568</sup>

Das zu erreichende Ziel wird von Monelle klar formuliert: “Sois donc semblable aux saisons destructrices et formatrices. Bâti ta maison toi-même et brûle-la toi-même. Ne jette pas de décombres derrière toi; que chacun se serve de ses propres ruines. Ne construis point dans la nuit passée. Laisse tes bâtisses s’enfuir à la dérive.” Monelles Philosophie ist die des beständigen Wandels: “Pour tout désir nouveau, fais des dieux nouveaux. [...] Laisse mourir les anciens dieux; ne reste pas assis, semblable à une pleureuse auprès de leurs tombes; car les anciens dieux s’envolent de leurs sépulcres. [...] Que tout dieu s’envole, sitôt crée.” Gleiches gilt fuer jegliche Art von Schoepfung: “Que toute création périsse, sitôt crée”<sup>569</sup>. Und analog zu Monelles Forderung, “que tout dieu soit dieu du moment”<sup>570</sup>, wird jede Kreation zur momentanen Schoepfung – nichts hat ueber den Moment hinaus Bedeutung. “Je te parlerai des moments”, sagt Monelle und setzt wieder im Imperativ fort: “Regarde toutes choses sous l’aspect du moment. Laisse aller ton moi au gré du moment. Pense dans le moment.” Jeder Gedanke, der andauert, wird in den Augen Monelles zu einem Widerspruch: “Toute pensée qui dure est contradiction” Dies gilt nicht nur fuer Gedanken, sondern auch fuer Taten: “Agis envers le moment. Toute action qui dure est un règne défunt.”<sup>571</sup> Nur im Augenblick gibt es fuer Monelle keinen Widerspruch – “il n’y a point de contradiction dans le moment”<sup>572</sup>. Doch alles wird, sobald es andauert, zu seinem Gegenteil: “Toute sincérité qui dure est mensonge. [...] Tout bonheur qui dure est malheur” Jeder einzelne Augenblick birgt alle Moeglichkeiten in sich: “tout moment est un berceau et un cercueil”<sup>573</sup>. Monelles Blick richtet sich in die Zukunft: “Ne te fie pas aux choses passées. Ne t’occupe point à construire des beaux cercueils pour les moments passés.”<sup>574</sup> Und sie setzt fort: “Ne te mire pas dans la mort; laisse emporter ton image dans l’eau qui

---

<sup>568</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 16 f.

<sup>569</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 17.

<sup>570</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 18.

<sup>571</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 18.

<sup>572</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 23.

<sup>573</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 18.

<sup>574</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 20 f.

court. Fuis les ruines et ne pleure pas parmi. Quand tu quittes tes vêtements le soir, déshabille-toi de ton âme de la journée; mets-toi à nu à tous les moments.”<sup>575</sup>

Ueber ihre eigenen Worte an ihn sagt Monelle: “Les paroles sont des paroles tandis qu’elles sont parlées. Les paroles conservées sont mortes et engendrent la peste. Ecoute mes paroles parlées et n’agis pas selon mes paroles écrites.” Sie will ihm also kein Manifest, kein philosophisches System hinterlassen, sondern ihn durch ihre Worte zum eigenen Denken und Handeln anregen.

Am Ende der *Paroles de Monelle* “elle devait rentrer dans la nuit” und während sie sich immer weiter von ihm entfernt, spricht sie noch einmal zu ihm: “Oublie-moi et je te serai rendue”<sup>576</sup> und der Ich-Erzähler schaut erneut in die *plaine* und sieht dort Monelles Schwestern erwachen.

Der zweite Teil des *Livre de Monelle* besteht aus elf Kapiteln, in denen jeweils von einer der Schwestern Monelles erzählt wird. Monelles Schwestern sind *l’Egoïste, la Voluptueuse, la Perverse, la Déçu, la Sauvage, la Fidèle, la Prédestinée, la Réveuse, l’Exaucée, l’Insensible* und *la Sacrifiée* – diese Titel erhalten sie allerdings erst 1903, als Schwob unter dem Titel *La Lampe de Psyché* seine zuvor einzeln veröffentlichten Werke *Mimes, La Croisade des Enfants, L’Etoile de Bois* und *Le Livre de Monelle* herausbringt; ursprünglich erschienen die Erzählungen als *Les Crabes, La Petite Femme de Barbe-Bleue, La Fille du Moulin, Bargette, Bûchette, Jeanie, Ilsée, Marjolaine, Cice, Morgane* und *Mandosiane*.

Monelle selbst hat den Schriftsteller – und durch ihn auch den Leser – darauf hingewiesen, dass es sich bei diesen elf Schwestern um Inkarnationen der einen, einzigen Monelle handelt, “c’est elle-même que nous allons voir apparaître sous le masque de ses sœurs, tour à tour perverse, aimante, cruelle ou pitoyable – autant d’incarnations de la Monelle unique, comme si ces onze petites filles n’étaient qu’autant d’avatars d’elle-même, marquant les échelons successifs dans la conquête de la Monelle définitive, conquête qui, du reste, a lieu hors du temps, dans un temps situé hors de la durée véritable, tel qu’il peut exister dans le monde des essences.”<sup>577</sup>

Sie schlüpft in unterschiedliche Rollen, spielt verschiedene Charaktere, die jedoch alle jeweils einen oder mehrere Aspekte ihres Wesens widerspiegeln und hervorheben. Der Weg der sich ständig wandelnden Monelle führt in den Erzählungen

---

<sup>575</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 22.

<sup>576</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 24.

<sup>577</sup> George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 64.

von der *Egoïste* zur *Sacrifiée* – in *Cœur double* verlief die Entwicklung noch vom *égoïsme* zur *pitié*, in seinem *Livre de Monelle* fuegt Schwob eine weitere Stufe hinzu. Alle *contes* haben zwei Elemente gemeinsam: Sie erzahlen die Geschichte einer Suche, die von einem Maedchen oder einer jungen Frau unternommen wird. Die Dauer dieser individuellen Suche variiert von einigen Stunden bis hin zu einer lebenslangen Aufgabe. Auch die Art der *recherche* unterscheidet sich, sie kann spielerisch erscheinen wie in *La Voluptueuse*, oder aber als Abenteuer und Reise dargestellt werden; Ort und Zeit der Handlung variieren ebenfalls. Mal spielt eine Erzählung in Frankreich, genauer gesagt in der Bretagne (*L'Egoïste*) oder in einer nicht weiter praezisierten Region in Nordfrankreich (*La Déçu*); ein andermal – in *L'Insensible* – wird lediglich angedeutet, dass die Handlung vor langer Zeit in einem unbestimmten Land stattfand; auch *La Sauvage*, *La Rêveuse* und *L'Exaucée* spielen im 'Irgendwann' und 'Irgendwo'. Und im Fall von *La Sacrifiée* "seuls les archaïsmes de langage volontairement introduits par Schwob dans son récit ('l'hiver qu'il fait froid, par grande consultation, lors elle s'écria') nous permettent de situer cet épisode, d'une manière assez vague du reste."<sup>578</sup> Das 'wann' und 'wo' scheint ohne wesentliche Bedeutung zu sein, stellen die Schwestern Monelles doch Entwicklungsstufen dar, Schritte auf dem Weg einer individuellen Suche nach dem 'Ich', eine *quête spirituelle*.

Die Monelle des dritten Teils erscheint veraendert im Vergleich zu derjenigen, die im ersten auftrat. Der aus sechs Erzählungen oder Episoden bestehende letzte Abschnitt des *Livre de Monelle* wirkt kohaerenter als die vorangegangenen *contes*, handelt doch jede der einzelnen Erzählungen – *De son apparition*, *De sa vie*, *De sa fuite*, *De sa patience*, *De son royaume*, *De sa résurrection* - von Monelle. Sie tritt nicht mehr 'maskiert' auf, spielt keine Rollen mehr, stellt hier nicht mehr symbolhaft verschiedene Entwicklungsstufen auf der Suche nach sich selbst dar. "Dans la maison de Monelle et de ses sœurs, c'est l'imagination qui juge la réalité."<sup>579</sup>

Von der ueber den Dingen stehenden koerperlosen Erscheinung, als die sie noch im ersten Teil erschien, hat sie sich in ein junges Maedchen verwandelt; die grossen Worte sind im dritten Teil verklungen und Monelle und die mit ihr in demselben Haus lebenden anderen Kinder, die sich alle weigern, erwachsen zu werden, wirken auf den

<sup>578</sup> George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 73 f.

<sup>579</sup> Raymond Schwab, *Marcel Schwob, Le maître au masque d'or*, 30. Zitiert nach: George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 79.

Leser nicht wie ein nachahmenswertes Vorbild. So wird aus der starken Monelle des ersten Teils, die von den Symbolisten als Verkoerperung ihrer Ideen angesehen wurde, im letzten Teil des *Livre de Monelle* ein kleines Maedchen, welches die Probleme und Unzulaenglichkeiten ihrer eigenen Lebensphilosophie verdeutlicht: Monelle, die nur in ihren Traeumen lebt und diese ueber die Wirklichkeit stellt, die, ebenso wie die anderen Kinder in ihrem Haus, die Realitaet aus ihrem Leben ausblendet, verleugnet. “Ainsi *Monelle* serait une œuvre ironique – et jusqu’à un certain point antisymboliste – dans laquelle Marcel Schwob, sous le déguisement du symbolisme, attaquerait précisément la vérité que proclamait cette école: la réalité supérieure du rêve et de l’imagination. Les petites lampes de Monelle qui éclairent la nuit pluvieuse et dispensent l’illusion aux enfants qui refusent de grandir ne vendent que du mensonges.”<sup>580</sup>

Monelle und die anderen Kinder verkaufen Lampen, doch der Schein ihres Lichts truegt: In *De son apparition* berichtet der Erzaehler von der Begegnung mit Monelle in der “triste saison de pluie” und davon, wie ihm Monelle erklaert, dass sie “des lampes allumées”<sup>581</sup> verkaufe. Da sie jedoch nicht wisse, wie man die erloschenen Lampen wieder anzuenden kann, bleibt ihr nur, die bereits entzuendeten Lampen zu verkaufen. Den Kindern, die nicht erwachsen werden wollen, genuegen, so Monelle, diese armseligen kleinen Lampen, “pour leur montrer leur image dans le miroir”. Als der Erzaehler ihr eine Lampe abkaufen will, erklaert Monelle ihm: “Vous avez passé l’âge où mes lampes brûlent. Elles ne sont faites que pour les poupées ou les enfants.”<sup>582</sup> Doch in der *saison pluvieuse* gibt es keine anderen Lampen und der Erzaehler will sich gerade jetzt, in dieser dunklen Zeit, im Spiegel betrachten, “je désirais, moi aussi, regarder encore une fois la lueur du miroir.” Daher zeigt ihm Monelle ihre eigene Lampe: “Car ma propre lampe est plus claire et plus puissante que les autres”. Und sie haelt ihm das Licht entgegen, so dass er sich im Spiegel sehen kann. “Alors il y eut un pâle reflet où je vis circuler des histoires connues. Mais la petite lampe mentait, mentait, mentais.” Monelles Licht luegt, und der Erzaehler sieht in ihm bekannte Geschichten, “je vis la plume se soulever sur les lèvres de Cordelia; et elle souriait, et guérissait; et avec son vieux père elle vivait dans une grande cage comme un oiseau, et elle baisait sa barbe blanche. Je vis Ophélie jouer sur l’eau vitrée

<sup>580</sup> George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 77.

<sup>581</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 90.

<sup>582</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 91.

de l'étang, et attacher au cou d'Hamlet ses bras humides enguirlandés de violettes. Je vis Desdémone reveiller, errer sous les saules. Je vis la princesse Maleine ôter ses deux mains des yeux du vieux roi, et rire, et danser. Je vis Mélisande, délivrée, se mirer dans la fontaine.”<sup>583</sup> Anders als in den Geschichten, die der Erzähler kennt, erscheinen die Heldinnen im Spiegel und im Licht von Monelles Lampe, die ihm beide lediglich Monelles Version der Geschichte erzählen. Sich selbst kann er nicht in der Reflektion erkennen. Da Monelles Lampe diesbezüglich versagt, bleibt ihm nichts anders übrig, als wieder ins Dunkel zu begeben. “Alors je baissai la tête et je m'en allai vers la nuit pluvieuse dans la ville inconnue.”<sup>584</sup>

Das Haus von Monelle, in dem niemand arbeitet und in dem ununterbrochen gespielt wird hat “fenêtres murées”, das Leben, das dort stattfindet, erscheint mehr als eine Flucht vor der Realität. So wird Monelle, deren Philosophie zu Beginn noch als die Rettung erschien, in eine Anti-Heldin verwandelt, die sich in Traumereien und Täuschungen flieht. Der Erzähler versuchte, ihrem Weg zu folgen, sich durch das Licht ihrer Lampe im Spiegel zu erkennen, doch dieses Experiment schlug fehl. Am Ende bricht der Schriftsteller mit einem neuen Mädchen auf, sie folgen einer anderen Route.

---

<sup>583</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 92.

<sup>584</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 93.

## *Le réalisme irréal*

“POÈTE. Ton espèce de matérialisme verbal. Tu peux considerer de haut romanciers, philosophes, et tous ceux qui sont assujettis à la parole par la crédulité; - qui doivent croire que leur discours est réel par son contenu et signifie quelque réalité. Mais toi, tu sais que le réel d'un discours, ce sont les mots, seulement, et les formes.”

Paul Valéry, *Mémoires du Poète*.<sup>585</sup>

Das Buch schliesst mit der Rueckkehr zur ‘Realitaet’ und es ist Monelle, die ihn dorthin zurueckfuehrt. Doch bedeutet die Rueckkehr zum Leben nicht die Negation der Worte Monelles, sondern vielmehr deren Erfuellung – von ihr selbst zu Beginn angekuendigt und auf den letzten Seiten wiederholt: “Oublie toutes choses, et toutes choses te seront rendues. Telle est la nouvelle parole.”<sup>586</sup>

Und so vollzieht sich die im ersten Teil angekuendigte Metamorphose am Ende des *Livre de Monelle*: “Les âmes rejettent les formes anciennes ainsi que les serpents leurs anciennes peaux” heisst es in *Les Paroles de Monelle* und im letzten Teil erklart sie: “Et avant de m’endormir, j’étais une petite bête, comme tu disais, car j’étais pareille à un vermisseau nu. Un jour nous avons trouvé ensemble un cocon tout blanc, tout soyeux, et qui n’était percé d’aucun trou. Méchant, tu l’as ouvert, et il était vide. Penses-tu que la petite bête ailée n’en était pas sortie? Mais personne ne peut savoir comment. Et elle avait dormi longtemps. Et avant de dormir elle avait été un petit ver nu; et les petits vers sont aveugles. Figure-toi, mon aimé (ce n’est pas vrai, mais voilà comme je pense souvent), que j’ai tissé mon petit cocon avec ce que j’aimais, la terre, les jouets, les fleurs, les enfants, les petites paroles, et le souvenir de toi, mon aimé; c’est une niche blanche et soyeuse, et elle ne me paraît pas froide ni obscure. Mais elle n’est peut-être pas ainsi pour les autres. Et je sais bien qu’elle ne s’ouvrira point, et qu’elle restera fermée comme le cocon d’autrefois. Mais je n’y serai plus, mon

---

<sup>585</sup> Paul Valéry, *Mémoires du Poète*, in: Valéry, *Œuvres*, Bd. 1, hg. v. Jean Hytier (Paris 1957), 1456.

<sup>586</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 113.

aimé. Car mon attente est de m'en aller ainsi que la petite bête ailée; personne ne peut savoir comment. Et où je veux aller, je n'en sais rien; mais c'est mon attente."<sup>587</sup>

Fuer Monelle scheint es keinen Widerspruch zu geben zwischen dem Realen und der Illusion, denn ihre gesamte Existenz scheint sich in ihrer *monde intérieur* abzuspielen. Den Schriftsteller laesst sie fuer eine Weile an dieser imaginaeren Welt teilhaben und sie nimmt ihn an die Hand, fuehrt ihn zu ihren Schwestern und deren Geschichten, um ihn am Ende wieder zu entlassen.

Das *Livre de Monelle* spielt in einem Raum *hors du temps, hors de l'espace*, fern jeglicher Art von Realitaet, jedoch nicht ohne Bezug zu ihr, denn der Kontakt nach aussen vollzieht sich durch die Figur des Schriftstellers, der sich auf eine eigenartige *recherche* in die Scheinwelt Monelles begiebt. Am Ende von *Monelle* schreibt er: "Toute la nuit, je vécu dans un univers de songes et de mensonges et j'essayai d'apprendre l'ignorance et l'illusion et l'étonnement de d'enfant nouveau-né." Er hat also versucht, Monelles Worte zu befolgen, und daraufhin hat er all die Dinge gesehen oder getraeumt – Traum oder Luege -, die im *Livre de Monelle* erzaehlt werden: "Puis les petites flammes dansantes s'affaisèrent. Alors, dans la triste nuit, j'aperçus des enfants candides qui pleuraient, n'ayant pas encore perdu la mémoire. Et d'autres furent pris soudainement par le frénésie du travail, et ils coupaient des épis et les liaient en gerbes dans l'ombre. Et d'autres, ayant voulu connaître la vérité, tournèrent leurs petites figures pâles vers les cendres froides, et moururent frissonnants dans leurs robes blanches."

Als diese Nacht jedoch vorueber war und der Morgen daemmert, so schreibt er, verliess ihn Monelle wieder, um an anderer Stelle und vielleicht fuer jemand anderen wieder von vorn zu beginnen, veraendert und doch gleich, so wie sie es ihm schon zu Beginn angekuendigt hatte: "Mais quand le ciel rose palpita, celle qui nous guidait se leva et ne se souvint pas de nous, ni de ceux qui avaient voulu connaître la vérité, et elle se mit en marche, et beaucoup d'enfants blanc la suivirent. Et leur bande était joyeuse et ils riaient doucement de toutes choses. Et lorsque le soir arriva, ils bâtirent de nouveau leur feu de paille. Et de nouveau les flammes s'abaissèrent, et vers le milieu de la nuit les cendres devinrent froides."<sup>588</sup>

"Une nuit peuplée de songes" – so bezeichnet Diomède in Remy de Gourmonts Werk *Les Chevaux de Diomède* seine Existenz, die sich lediglich in Traeumen und Visionen

---

<sup>587</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 108.

vollzieht. Die Schriftstellerfigur in Schwobs *Livre de Monelle* bricht jedoch nach einer einzigen und einzigartigen Nacht auf, er macht sich auf einen neuen Weg und bewegt sich deshalb von Monelle fort, vielleicht, um lediglich in einer weiteren Nacht voller Traeume und Visionen zu enden, vielleicht aber auch, um auf seiner Suche weiterzukommen.

Im *Livre de Monelle* wird das Irreale real – es gibt in Monelles Universum nichts anderes als Traeume und Illusionen und keinen direkten Einfluss einer *monde extérieur*. Dem ‘realen’ Schriftsteller begegnet sie in einer Art Traum, als Vision, und nur dort koennen die beiden sich treffen, doch der Versuch, Monelles Schritten zu folgen, zu leben, wie sie lebt, ihr Denken und Handeln nachzuahmen, entpuppt sich als der falsche Weg. Aber hat der Schriftsteller seine Lektion von Monelle gelernt? Der Erzaehler folgt am Ende des *Livre de Monelle* einem anderen Maedchen. Wird er – aehnlich der Schriftstellerfigur in André Gides *Paludes* nach *Paludes Polders* schreiben, nach dem *Livre de Monelle* ein Buch ueber ein anderes Maedchen? Die Antwort hierauf laesst Schwob offen.

Was Marcel Schwob deutlich ablehnt, “c’est une vision particulière de la réalité: la vision réaliste, et cela non point [...] parce qu’elle est trop proche du réel, mais parce qu’elle limite le réel. Malheureusement l’équivoque est telle, et les deux termes de l’équitation si étroitement unis dans sa propre pensée, que son refus partiel équivaut en fin de compte à un refus total. De là les efforts impuissants de Marcel Schwob, dans ses premiers ouvrages, pour sortir du cercle où une pensée essentiellement dualiste le maintenait enfermé.”<sup>589</sup>

Schwobs Ziel, so schreibt er selbst in seinem Artikel *Le Réalisme*, welcher 1889 erscheint, ist, sich von der zu engen Auffassung von Realismus zu loesen, zu einer Art réalisme supérieur zu gelangen und neben dem *réalisme subjectif* Bourgets und dem *réalisme objectif* Zolas eine dritte Art von Realismus zu finden, “qui n’a pas de prétentions scientifiques, qui ne recherche pas le lien des causes efficientes.” Dieser “vrai réalisme” besteht darin, den Schwerpunkt auf den Blick des Betrachters, nicht auf das betrachtete Objekt zu setzen: “Si le fond de l’œuvre doit être objectif et impersonnel, n’est-ce pas la forme qui appartient à l’écrivain – et j’entends par la

---

<sup>588</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 119 f.

<sup>589</sup> George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 87.



forme une liaison, une synthèse, une construction symétrique par laquelle l'art cherche à représenter l'idée de la nature.<sup>590</sup>

Der 'fond' ist dabei der betrachtete Gegenstand, "qui est certes objectif dans la mesure où il est extérieur à l'observateur, et impersonnel, dans la mesure où, se trouvant à la portée de chacun, il n'appartient à personne en particulier. Il ne reste donc à l'écrivain que la forme."<sup>591</sup> Trembley füegt hinzu, dass man nicht nur sieht, wie stark sich dieser *réalisme formel* von dem *réalisme photographique de l'atelier Zola* unterscheidet: "Donner à cette esthétique le nom de réaliste, c'est mettre en lumière l'ambiguïté de cette notion."<sup>592</sup>

Ebenso wie Huysmans, der sich eines Begriffes bedient, der – im herkömmlichen Sinn betrachtet – seiner eigenen Literaturkonzeption entgegensteht (er spricht von einem *naturalisme spiritualiste*), gebraucht auch Schwob einen solchen Begriff und erweitert dessen Bedeutung, indem er hinzufuegt, was fuer gewoehnlich ausgeschlossen wird. In beiden Faellen wird deutlich, dass die Bezeichnung an sich – sei es Naturalismus oder Realismus – nicht viel bedeutet und dass sie mit dem entsprechenden Zusatz fuer einen weiten Bereich von Literatur gebraucht werden kann.

In *Spicilège* schreibt Schwob 1894 in Bezug auf Stevensons Werk: "Le réalisme de Stevenson est parfaitement irréel, et [...] c'est pour cela qu'il est tout puissant". In seinen eigenen Werken vollzieht Schwob eine Entwicklung vom "irréalisme outrancier" seiner ersten Erzaehlungen – den *contes* in *Cœur double* und *Le Roi au Masque d'Or* – zu einem "réalisme irréel", plus authentiquement libéré".<sup>593</sup>

In den Erzaehlungen in *Cœur double* geschieht zwar noch viel Uebernatuerliches – bei genauerer Betrachtung stellt man jedoch fest, dass diese *contes* "tirent presque toute leur irréalité du sujet traité."<sup>594</sup> Zwar handeln sie von mysterioesen Geschehnissen, doch werden diese nicht als unreal dargestellt. Diejenigen, die an den unerklaerlichen Geschichten beteiligt waren, versuchen in den *contes* vielmehr, die Ereignisse so gut es geht zu bezeugen. Auch im *Roi au Masque d'Or* handeln viele Erzaehlungen vom Uebernatuerlichen.

---

<sup>590</sup> Marcel Schwob, *Le Réalisme, Phare de la Loire*, 15. April 1889, zitiert nach: George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 88.

<sup>591</sup> George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 88.

<sup>592</sup> George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 88.

<sup>593</sup> George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 98.

<sup>594</sup> George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 98.

Im *Livre de Monelle* erscheint das Uebernatuerliche nur noch als Ausgangspunkt von drei *contes*: *La Prédestinée*, *L'Insensible* und *La Sacrifiée*. Alle anderen Schwestern von Monelle sind einfache Maedchen, die sich eine Scheinwelt erschaffen: "A l'irréalisme quelque peu superficiel du début, fondé presque entièrement sur les circonstances, fait place un irréalisme plus profond, qui ne dépend plus du tout d'elles, mais au contraire s'en nourrit ou les crée, selon des nécessités de la 'crise' intérieure. C'est à ce moment – et à ce moment seulement – que Schwob parvient à s'approcher de ce 'réalisme irréel' dont il parle à propos de Stevenson."<sup>595</sup>

In den *Vies imaginaires* geht er dann noch einen Schritt weiter: "C'est dans l'Histoire même qu'il va puiser ses sujets. Pourtant Schwob n'est jamais plus loin du réalisme que dans ce livre où tous les protagonistes sont des personnages réels."<sup>596</sup>

---

<sup>595</sup> George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 99.

<sup>596</sup> George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 99.

*Marcel Schwob*

## **Vies imaginaires**

**(1896)**

“Voyez le lecteur de roman quand il se plonge dans la vie imaginaire que lui intime sa lecture. Son corps n'existe plus. Il soutient son front de ses deux mains. Il est, il se meut, il agit et pâtit dans l'esprit seul. Il est absorbé par ce qu'il dévore; il ne peut se retenir, car je ne sais quel démon le presse d'avancer. Il veut la suite, et la fin, il est en proie à une sorte d'aliénation: il prend parti, il triomphe, il s'attriste, il n'est plus lui-même, il n'est plus qu'un cerveau séparé de ses forces extérieures, c'est-à-dire livré à ses images, traversant une sorte de *crise de crédulité*.”

Paul Valéry, *Variété*.<sup>597</sup>

Im Vorwort zu den *Vies imaginaires* schreibt Marcel Schwob: “La science historique nous laisse dans l'incertitude sur les individus. Elle ne nous révèle que les points par où ils furent attachés aux actions générales. Elle nous dit que Napoléon était souffrant le jour de Waterloo, qu'il faut attribuer l'excessive activité intellectuelle de Newton à la continence absolue de son tempérament, qu'Alexandre était ivre lorsqu'il tua Klitos et que la fistule de Louis XIV put être la cause de certaines de ses résolutions.”<sup>598</sup>

Schwob stoert an der Geschichtswissenschaft insbesondere, dass “tous ces faits individuels n'ont de valeur que parce qu'ils ont modifié les événements ou qu'il auraient pu en dévier la série” und er merkt ueber die historischen Fakten an: “Ce sont des causes réelles ou possibles. Il faut les laisser aux savants”. Sie sind also Sache der Wissenschaftler, nicht der Kuenstler, denn die Kunst, so Schwob, setzt an einem voellig anderen Punkt an: “L'art est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique.” Zu dem Interesse am Einzigartigen, am

---

<sup>597</sup> Paul Valéry, *Variété*, in: Valéry, *Œuvres*, Bd. 1, hg. v. Jean Hytier (Paris 1957), 1374.

<sup>598</sup> Marcel Schwob, *Préface*, in: Schwob, *Vies imaginaires* (1896; Paris 1993), 9.

Individuellen im Gegensatz zu den grossen allgemeinen Ideen und Zusammenhängen kommt noch ein weiterer wesentlicher Unterschied. Kunst “ne classe pas; il décline.” Während die Geschichtsschreibung klassifiziert und erklärt, lehnt die Kunst jegliche Form der Klassifikation ab. In Schwobs Augen will die ideale Biographie daher gerade die Individualität des jeweiligen Menschen aufzeigen, ihn von allen anderen unterscheiden. Dieser Unterschied zwischen *histoire* und *biographie* findet bei Schwob seine Analogie in der Trennung von *science* und *art*. “Nos idées générales”, fügt er erklärend hinzu, “peuvent être semblables à celles qui ont cours dans la planète Mars et trois lignes qui se coupent forment un triangle sur tous les points de l’univers.”<sup>599</sup> Im Unterschied zu diesen allgemeingültigen Ideen, betont er: “regardez une feuille d’arbre, avec ses nervures capricieuses, ses teintes variées par l’ombre et le soleil, le gonflement qu’y a soulevé la chute d’une goutte de pluie, la piqûre qu’y a laissée un insecte, la trace argentée du petit escargot, la première dorure mortelle qu’y marque l’automne”<sup>600</sup>.

Kein Blatt auf diesem Planeten gleiche dem anderen und das Aussehen dieses einen speziellen Blattes lasse sich mit keiner Wissenschaft voraussagen: “Il n’y a pas de science du tégument d’une foliole, des filaments d’une cellule, de la courbure d’une veine, de la manie d’une habitude, des crochets d’un caractère.” So interessieren ihn in Biographien nicht die Ansammlung von den “idées des grands hommes”, denn diese seien ohnehin “le patrimoine commun de l’humanité”, sondern vielmehr das, was die jeweilige Person alleine besitzt – und: “chacun d’eux ne posséda réellement que ses bizarreries.”<sup>601</sup>

Das Buch, welches den Menschen in all seinen “anomalies” beschreibe, stellt fuer Schwob ein Kunstwerk dar und er bedauert, dass die “historiens restent muettes sur ces choses. Dans la rude collection de matériaux que fournissent les témoignages, il n’y a pas beaucoup de brisures singulières et inimitables.”<sup>602</sup>

Schwob bringt einige Beispiele fuer Biographien in der Geschichte: “Les commérages de Suétone ne sont que des polémiques haineuses. Le bon génie de Plutarque fit parfois de lui un artiste; mais il ne sut pas comprendre l’essence de son art, puisqu’il imagina des ‘parallèles’ – comme si deux hommes proprements décrits en tous leurs

---

<sup>599</sup> Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, 9.

<sup>600</sup> Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, 9 f.

<sup>601</sup> Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, 10.

<sup>602</sup> Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, 10.

détails pouvaient se ressembler!”<sup>603</sup> Während die antiken Biographen noch mit individuellen Details geizten, sei das “sentiment de l’individuel” in modernen Zeiten weiterentwickelt: “L’œuvre de Boswell serait parfaite s’il n’avait jugé nécessaire d’y citer la correspondance de Johnson et des digressions sur ses livres. Les ‘Vies des personnes éminentes’ par Aubrey sont plus satisfaisantes.” Zwar habe Aubrey zweifellos “l’instinct de la biographie”, aergerlich sei jedoch, “que le style de cet excellent antiquaire ne soit pas à la hauteur de sa conception! Son livre eût été la récréation éternelle des esprits avisés.” Aubrey versuche nicht, einen Zusammenhang herzustellen zwischen den “détails individuels” und den “idées générales”, es genuege ihm, “que d’autres eussent marqué pour la célébrité les hommes auxquels il prenait intérêt. On ne sait point la plupart du temps s’il s’agit d’un mathématicien, d’un homme d’État, d’un poète, ou d’un horloger. Mais chacun d’eux a son trait unique, qui le différencie pour jamais parmi les hommes.”<sup>604</sup>

Als Vorbild zitiert Schwob keinen Schriftsteller, sondern den Maler Hokusai: “Le peintre Hokusai espérait parvenir, lorsqu’il aurait cent dix ans, à l’idéal de son art. A ce moment, disait-il, tout point, toute ligne tracés par son pinceau seraient vivants. Par vivants, entendez individuels.” Und obwohl auf den ersten Blick nichts aehnlicher sei als Punkte und Linien - “Rien de plus semblable que des points et des lignes: la géométrie se fonde sur ce postulat” – fordere die “art parfait de Hokusai [...] que rien ne fût plus différent.”

Analog zu dieser Vorgehensweise Hokusais sollte – im Idealfall – der Biograph arbeiten. So setzt Schwob fort: “Ainsi l’idéal du biographe serait de différencier infiniment l’aspect de deux philosophes qui ont inventé à peu près la même métaphysique.” Aubrey habe dies nicht erreicht, “puisque’il n’a pas su accomplir la miraculeuse transformation qu’espérait Hokusai de la ressemblance en la diversité.”<sup>605</sup> Aubreys *Brief Lives*, auf welche Schwob in seiner *Préface* anspielt, sind jedoch in erster Linie eine Kompilation und Aubrey hatte wohl kaum die Absicht, *vies imaginaires* zu verfassen. Er greift fast ausschliesslich auf direkte Zeugen zurueck, “son réalisme est un réalisme bien ‘réel’ qui se préoccupe moins de choisir et d’éliminer que de noter pêle-mêle les détails d’une existence connue de lui.”<sup>606</sup>

---

<sup>603</sup> Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, 11.

<sup>604</sup> Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, 11.

<sup>605</sup> Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, 11 f.

<sup>606</sup> George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 104.

Hokusai habe, so Schwob, erkannt, “qu’il fallait parvenir à rendre individuel ce qu’il y a de plus général”<sup>607</sup>.

Die Kunst des Biographen bestehe “justement dans le choix. Il n’a pas à se préoccuper d’être vrai.” Und Schwob zitiert an dieser Stelle Leibniz, der sagt “que pour faire le monde, Dieu a choisi le meilleur parmi les possibles”. Der Biograph “comme une divinité inférieure, sait choisir parmi les possibles humains, celui qui est unique. Il ne doit pas plus se tromper sur l’art que Dieu ne s’est trompé sur la bonté. Il est nécessaire que leur instinct à tous deux soit infaillible. De patients démiurges ont assemblé pour le biographe des idées, des mouvements de physionomie, des événements. Leur œuvre se trouve dans les chroniques, les mémoires, les correspondances et les scolies.” Doch aus den Faktensammlungen wählt der Biograph aus, er reproduziert nicht so viele wie moeglich, sondern arbeitet das Einzigartige heraus. “Au milieu de cette grossière réunion le biographe trie de quoi composer une forme qui ne ressemble à aucune autre. Il n’est pas utile qu’elle soit pareille à celle qui fut créée jadis par un dieu supérieur, pourvu qu’elle soit unique, comme toute autre création”<sup>608</sup>.

Ungluecklicherweise, so Schwob, haben sich Biographen haeufig fuer Historiker gehalten – “et ils nous ont privés ainsi de portraits admirables”, denn sie haben angenommen, nur das Leben bedeutender Menschen koenne die Leser interessieren. “L’art est étranger à ces considérations. Aux yeux du peintre le portrait d’un homme inconnu par Cranach a autant de valeur que le portrait d’Erasme. Ce n’est pas grâce au nom d’Erasme que ce tableau est inimitable.” Analog dazu, dass fuer einen Portraitmaler die Darstellung eines Unbekannten ebensoviel Wert besitze, wie die eines bedeutenden Philosophen – liegt doch die Kunst in der Art der Darstellung, nicht in der historischen Bedeutung der dargestellten Person, folgert Schwob: “L’art du biographe serait de donner autant de prix à la vie d’un pauvre acteur qu’à la vie de Shakespeare. C’est un bas instinct qui nous fait remarquer avec plaisir le raccourcissement du sterno-mastoïdien dans le buste d’Alexandre, ou la mèche au front dans le portrait de Napoléon. Le sourire de Monna Lisa, dont nous ne savons rien (c’est peut-être un visage d’homme) est plus mystérieux. Une grimace dessinée par Hokusai entraîne à de plus profondes méditations. Si l’on tentait l’art où excellèrent Boswell et Aubry, il ne faudrait sans doute point décrire minutieusement

---

<sup>607</sup> Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, 16.

le plus grand homme de son temps, ou noter la caractéristique des plus célèbres dans le passé, mais raconter avec le même souci les existences *uniques* des hommes, qu'ils aient été divins, médiocres, ou criminels."<sup>609</sup>

Diese Ueberlegungen bringen Marcel Schwob zurueck zu seinem Vorhaben in den *Vies imaginaires*. Und waehrend er in *Cœur double* nach einer *synthèse* zwischen Extremen suchte, waehrend im *Roi au Masque d'Or* die Maske im Vordergrund steht, ist es in den *Vies imaginaires* nur der Unterschied, der zaehlt, das, was den Menschen einzigartig und unterscheidbar macht. Auch die Form der Biographie soll, den Worten Schwobs nach, einzigartig sein, - "unique, comme toute autre création".

Trembley bemerkt hierzu: "De ce point de vue, l'art du biographe se rapproche de celui du romancier jusqu'à ne plus se distinguer de lui. Comme le romancier choisit, pour construire un personnage, certains traits et élimine tous les autres, le biographe découvre le tic de physionomie, la 'bizarrerie' unique de son modèle; puis, il la transforme et la pétrit selon l'effet voulu par lui."<sup>610</sup> Der Prozess der Elimination nimmt einen wesentlichen Stellenwert ein, denn, so Schwob: "L'art du biographe consiste justement dans le choix" – und da sich der Biograph nicht darum kuenmmern muss "d'être vrai", denn Fakten sind Sache der Historiographen, besitzt er absolute Freiheit in Auswahl und Behandlung der Person.

Waehrend das Leben einer Person eine enorme Ansammlung von bedeutungslosen Fakten darstellt, liegt die Aufgabe des Kuenstlers darin, diejenigen auszuwaehlen, die Bedeutung tragen und somit signifikant sind. "La vie est un chaos, elle ne choisit pas; elle est littéralement insignifiante, dans le sens très précis que, dans la mesure où elle est une matière brute, elle n'est le *signe* de rien. Elle ne devient un *signe* que lorsqu'elle a été 'travaillée', nettoyée de ses impuretés et finalement ressuscitée 'telle qu'en elle-même'." Trembley vergleicht Schwobs Vorgehensweise in den *Vies imaginaires* mit der Legendenbildung um historische Persoenlichkeiten: "La légende s'empare de la vie d'un homme, choisit, élimine, et nous donne Empédocle: elle symbolise. C'est ce que fait Marcel Schwob."<sup>611</sup>

Hierin liegt laut Trembley ein Problem Schwobs – aber auch ein Widerspruch des Symbolismus im allgemeinen – begruendet: "Comment concilier le symbole – lequel, de par sa nature, semble tendre vers le général – et la recherche du détail unique, du

---

<sup>608</sup> Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, 16.

<sup>609</sup> Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, 17.

<sup>610</sup> George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 102.

fait particulier (par exemple une certaine façon de se gratter la cuisse)? On ne voit guère comment l'essence de Socrate peut s'exprimer à travers cet acte. [...] C'est peut-être la contradiction du symbolisme lui-même (j'entends de l'école littéraire qui porte ce nom). D'une part, il s'agit de regarder un brin d'herbe d'un regard si intense qu'il devient, aux yeux de l'observateur, différent de tous les autres brins d'herbe du monde. D'autre part, au fond de ce brin d'herbe, on découvre l'univers. La ressemblance et la différence, après tout, sont des points de vue.”<sup>612</sup>

Im 1899 erschienenen Vorwort zu seiner Uebersetzung eines Textes von Thomas de Quincey mit dem Titel *Les derniers jours d'Emmanuel Kant* schreibt Schwob, dass de Quincey diesen biographischen Text unter Benutzung von Details aus verschiedenen Abhandlungen geschrieben habe. Alle Details seien ueberpruefbar und exakt, doch Schwob fuegt hinzu, dass “en réalité l'œuvre est uniquement, ligne à ligne, l'œuvre de Quincey.” Am Ende des Artikels heisst es: “Par un artifice admirable et consacré par de Foë dans son immortel *Journal de la peste de Londres*, de Quincey s'est révélé, lui aussi, ‘faussaire de la nature’, et a scellé son invention du sceau contrefait de la réalité.”<sup>613</sup> Trembley bemerkt hierzu: “Sans aucun doute Marcel Schwob rêva d'être, lui aussi, un ‘faussaire de la nature’. Sans doute eut-il l'ambition d'être, lui aussi, un de ces contrefacteurs de la réalité, un de ces faux-monnayeurs dont la fausse monnaie nous paie mieux que la vraie et auprès de qui l'on est obligé de se dire que, si imitation il y a, c'est la vie qui imite l'art. Aussi bien que Wilde, Schwob aurait pu dire: ‘I treated art as the supreme reality and life as a mere mode of fiction.’ D'ailleurs n'écrit-il pas la même chose ou presque, dans un article sur Rachilde: ‘Il n'y a d'autre réalité que les choses inventées par une imagination inimitable. Tout le reste est sottise ou erreur’”.<sup>614</sup>

---

<sup>611</sup> George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 107.

<sup>612</sup> George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 107.

<sup>613</sup> Zitiert nach: George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 106.

<sup>614</sup> George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 106.



## *Vies imaginaires*

Marcel Schwobs *Vies imaginaires* bestehen aus 22 kurzen ‘biographischen’ Erzählungen, die sich voellig von traditionellen Biographien unterscheiden. Alle Personen der *Vies imaginaires* haben zwar wirklich gelebt, doch erzählen die *contes* nicht von den Ereignissen, Werken und Taten, fuer die sie in der Nachwelt erinnert werden – und so liegt die Originalitaet Schwobs nicht im Erfinden von fiktiven Lebenslaeufen, sondern vielmehr darin, wie er die von ihm ausgewaehlten Quellen nutzt und welche Aspekte im Leben einer bekannten Figur er heraushebt, betont und verarbeitet.

Oft erscheint die bedeutende historische Person lediglich am Rande und eine in der ‘offiziellen’ Geschichte nichts auftauchende oder uebersehene Figur tritt ploetzlich und unerwartet in den Mittelpunkt, wie beispielsweise im Fall des Schauspielers Gabriel Spencer. Dieser unbekannte Darsteller dient Schwob als Vorwand “pour nous présenter, d’une façon originale et imprévue, un homme beaucoup plus célèbre, Ben Jonson, qu’il laisse toutefois à l’arrière-plan”.<sup>615</sup> Das Werk von Ben Jonson wird in der *vie imaginaire* von Gabriel Spencer mit keinem Wort erwaeht – “Schwob nous invite à voir en lui non point l’écrivain, l’auteur de certaines œuvres connues (c’est-à-dire en somme une abstraction) mais un être en chair et en os, un individu qui se nommait Ben Jonson et qui aurait fort bien pu ne jamais écrire un ligne.”<sup>616</sup>

In Schwobs *vies imaginaires* entdeckt der Leser bekannte Persoenlichkeiten auf Umwegen ueber Randfiguren der Geschichte – so z. B. Dante durch den zweitrangigen Dichter und Rivalen Cecco Angiolieri, Jeanne d’Arc mittels Nicolas Loyseleur, der eine weniger wichtige Rolle in ihrem Prozess einnimmt, jedoch in Schwobs Text im Mittelpunkt steht; er verlagert die Schwerpunkte.

Doch Marcel Schwob faelscht keine historischen Fakten, er waehlt sie lediglich unter rein subjektiven und aesthetischen Kriterien aus – wer eine allumfassende Sammlung der Ereignisse im Leben einer der historischen Figuren, beispielsweise einer Jeanne d’Arc, erfahren moechte, der kann und sollte seiner Meinung nach Geschichtsbuecher konsultieren und keine literarischen Texte.

---

<sup>615</sup> George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 109.

<sup>616</sup> George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 109.

Eine der *vies* unterscheidet sich von den anderen, diejenige von Cyril Tourneur, “poète tragique”, von dessen Leben praktisch nichts ueberliefert ist und so erfindet Schwob in diesem Fall eine ‘echte’ *vie imaginaire* – ohne den Leser darauf hinzuweisen, dass es sich bei diesem Text wirklich um reine Fiktion handelt; dies ist jedoch nach einem Anfangssatz wie dem folgenden wohl kaum mehr noetig: “Cyril Tourneur naquit de l’union d’un dieu inconnu avec une prostituée.”<sup>617</sup>

Real oder unreal spielt in den *vies imaginaires* keine Rolle, handelt es sich Schwobs Auffassung nach doch nur um zwei unterschiedliche Arten von Realitaet - und so ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass reale Personen wie John Smith, Sir Walter Raleigh oder James Phips und fiktive Charaktere wie Macbeth, Giovanni oder Danville – Imaginationen von Schriftstellern – gleichbehandelt werden. Real oder imaginaer, beide ‘existieren’, lediglich auf unterschiedlichen Ebenen. Im Fall von Cyril Tourneur ersetzen die Figuren seines Œuvres den Autor. Der Schriftsteller, ueber dessen Leben fast nichts ueberliefert ist, wird charakterisiert mittels der Charaktere, die er geschaffen hat.

Die *Vies imaginaires* fuehren den Leser in einem schmalen Band von Empedokles zu Burke und Hare; jede der zweiundzwanzig Biographien fuehren in eine andere Zeit, eine andere Umgebung, in ein voellig anderes Universum und so ist das Werk, laut Trembley, “un véritable pèlerinage dans le temps. [...] Ce qui fait surtout la valeur des *Vies imaginaires*, c’est l’art avec lequel Marcel Schwob, à travers un personnage, fait revivre une époque entière. Là surtout triomphe son ‘réalisme irréel’.”<sup>618</sup>

---

<sup>617</sup> Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, 141.

<sup>618</sup> George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969), 114 f.

*Remy de Gourmont*

## **Les Chevaux de Diomède**

**(1897)**

“Si droite est ma vision, si pure ma sensation, si maladroitement complète ma connaissance, et si déliée, si nette ma représentation, et ma science si achevée que je me pénètre depuis l’extrémité du monde jusqu’à ma parole silencieuse; et de l’informe *chose* qu’on desire se levant, le long de fibres connues et de centres ordonnés, je me suis, je me responds, je me reflète et me répercute, je frémis à l’infini des miroirs – je suis de verre.”

Paul Valéry, *Extraits du Log-Book de Monsieur Teste*.<sup>619</sup>

In der *Préface* zu *Les Chevaux de Diomède* schreibt Gourmont: “On trouvera en ce livre, qui est un petit roman d’aventures possibles, la pensée, l’acte, le songe, la sensualité exposés sur le même plan et analysés avec une pareille bonne volonté.”<sup>620</sup>

Ein *roman d’aventures possibles*, in dem Denken und Handeln den gleichen Stellenwert besitzen – diesen Ansatz erklärt Gourmont folgendermassen: “C’est que, décidément, l’homme est un tout où l’analyse retrouve mal la dualité antique de l’âme et du corps. L’âme est un mode et le corps est un mode, mais indistincts et fondus; l’âme est corporelle et le corps est spirituel. L’existence ou la permanence de l’une est liée à l’indestructibilité de l’autre; ce qui a existé existe toujours, rien ne se transforme et rien ne meurt; tout vit dans tout éternellement.”<sup>621</sup>

*Les Chevaux de Diomède* sind Paul Adam gewidmet. Das Werk besteht aus 21 Kapiteln, von denen jedes mit einem Titel versehen ist, gefolgt von einem Epigraph, in dem ein Wort oder eine Formulierung der Kapitelüberschrift aufgegriffen wird.

---

<sup>619</sup> Paul Valéry, *Extraits du Log-Book de Monsieur Teste*, in: Valéry, *Œuvres*, hg. v. Jean Hytier, Bd. 2 (Paris 1960), 44.

<sup>620</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède* (1897; Paris 1925), 7.

<sup>621</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 7 f.

Die Epigraphe finden sich vollstaendig oder in leicht abgeaenderter Form im Text des jeweiligen Kapitels wieder. Hauptfiguren des Romans sind Diomède und sein Diener Pascase, hinzu kommen Diomèdes Geliebte Christine sowie weitere Geliebte - die *chevaux de Diomède* - der Maler Cyran, Néobelle und deren Mutter Cyrène.

Das erste Kapitel, *Les Roses*, beginnt mit einer langen Meditation Diomèdes ueber ein Buch, *La Vie des Solitaires de l'Occident*. Der Text, den Diomède liest, handelt von einer "cabane d'anachorète", in der "tous se punissaient selon leur péché, mais ils avaient péché d'abord en aimant trop la vie et ils se destinaient à ne plus caresser que des fantômes, à ne plus sourire qu'à l'invisible." All diejenigen, von denen das Buch handelt, "s'éloignaient altérés de la même soif, poussés vers la même source, celle qui ne jaillit que dans les cellules ou dans les rochers, sous la puissante magie de la solitude, et, ayant nié les contingences sociales, ils s'abreuvaient au divin."<sup>622</sup> Klingt dieser Versuch jeglichen Kontingenzen zu entfliehen nicht wie das Programm André Walters oder des Romanciers in *Paludes*?

Der Text spricht weiter davon, dass man, um gerettet zu werden, sich einzigartig, von der Menge losgeloest sehen muss, isoliert, aber gerade dadurch teilhabend am goettlichen Unendlichen. "Pour être homme, c'est-à-dire participant de l'infini, il faut abjurer toutes les conformités fraternelles et se vouloir spécial, unique, absolu. Ceux-là seuls seront sauvés, qui se seront sauvés eux-mêmes d'entre la foule".<sup>623</sup>

Diomède wird durch den Stundenschlag der Uhr aus seiner Meditation herausgerissen. Es ist die Zeit, zu der Christine kommen wird, deren Eintreten fuer gewoehnlich, "ne remuait pas avec plus de bruit que dans la glace le reflet de sa grâce."<sup>624</sup> Die Beschreibungen seiner Geliebten basieren auf Diomèdes Imagination, "Diomède la rêvait une de ces nobles filles qui craintivement, mais sans rougir, tendaient à leur amant l'échelle de corde par-dessus la muraille du cloître."<sup>625</sup> Er setzt seine Lektuere fort, waehrend er auf Christine wartet und liest in der *Vie des Solitaires d'Occident* die Beschreibung des *monastère des Camaldues*; er schliesst die Augen, "attendant la présence de son amie; puis il relut cette page verdoyante. «Très agréable... En effet, très agréable», et Diomède songea que par des lectures choisies avec soin, lentes et méditées, on peut recréer son existence avec une facilité presque

---

<sup>622</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 14.

<sup>623</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 15.

<sup>624</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 15.

<sup>625</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 16.

mauvaise.”<sup>626</sup> Genau diesen Gedanken verfolgte des Esseintes in Huysmans *A Rebours*.

Diomède verweilt bei dieser Idee und fuhret sie weiter aus. Ausgewaehlte literarische Extrakte kommen seiner Meinung nach nicht nur der realen Existenz gleich, sondern nehmen einen hoeheren Stellenwert ein, denn: “L’homme d’action n’est qu’un terrassier; le moindre conteur remue plus de vie qu’un conquérant, et d’ailleurs si la parole n’est pas tout, rien n’existe sans la parole: elle est à la fois le levain, le sel et la forme. Elle est peut-être aux gestes humains ce que le soleil est à la terre, le principe extérieur de la différenciation formelle, la condition absolue du mouvement vital.”

Auch wenn das Wort also nicht alles ist, so existiert fuer Diomède doch nichts ohne es und fuer ihn kann eine Erzaehlung mehr bewirken als eine Tat; der Erzaehler veraendert seiner Meinung nach durch seine Worte mehr als der Eroberer mit seinen Taten. Diese Macht wohnt dem Wort zwar inne, jedoch haengt es von dem jeweiligen Umgang mit der Sprache ab, ob sich diese Kraft entfalten kann, denn “le peuple des hommes ne pense que des pensées déjà exhalées, ne sent que des sentiments déjà usés et des sensations fanées comme de vieux gants. Quand une parole nouvelle arrive à son adresse, elle arrive pareille à ces cartes postales qui ont fait le tour du monde et dont l’écriture se meurt oblitérée sous les maculatures, mais énigme ou mensonge, elle n’en est pas moins grande créatrice peut-être de tout, et créatrice très agréable, en effet très agréable, les jours où l’on attend Christine, à l’heure où le désir parti vous laisse un trou dans le cœur.”<sup>627</sup> Literatur und Realitaet stellen in den Augen Diomèdes zwei voneinander voellig unabhaengige Welten dar.

Was er in der literarischen Version schaezt, will er allerdings nicht unbedingt realisiert sehen oder kennenlernen: Die Camaldules, deren Geschichte er in seinem Buch verfolgt, sind “de pauvres gens, sans doute, à l’âme fade, lasse et endormie. En être, quel dégoût! Mais en lire le conte ou l’histoire me donne une heure de paix, - et je songe avec délices au mépris, pour de si candides plaisirs, de la plèbe intellectuelle et du troupeau sentimental.”<sup>628</sup>

Diomèdes Diener Pascase, der Christine noch nie zu Gesicht bekommen hat, kennt sie nur aus den Erzaehlungen seines Herren und so fragt ihn Diomède, warum er an ihre

---

<sup>626</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 19.

<sup>627</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 19 f.

<sup>628</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 20.

Existenz glaubt und zudem einen auf dem Tisch liegenden Faecher als ihr zugehoerig identifiziert. Er antwortet darauf: “Je le reconnais. Il sent l’odeur qu’elle doit sentir, l’odeur des roses, l’odeur idéale des roses qu’on ne cueille jamais.”<sup>629</sup> Der ideale Duft der Rosen, die man niemals pflueckt – Christine ‘existiert’, jedoch handelt es sich nicht um die reale Christine, sondern um das Ideal, das sich Diomède in seinen Traeumen, Vorstellungen und Erzaehlungen geschaffen hat. Kraft der von ihm verwendeten Woerter hat sich Pascase ein Bild von Christine gemacht, sie existiert nun auch fuer ihn.

Diomède erlaeutert Pascase: “je sais toujours parfaitement ce que je veux dire, et d’images en images, comme on change de cheval et non de route, j’arrive à l’auberge.”<sup>630</sup> So schafft er sich in seiner Vorstellungswelt seine eigenen *chevaux*, seine imaginaeren Geliebten, aber auch andere – sich fuer ihn als Materie darstellende - Gedanken, die alle fuer ihn real wirken, und er benutzt diese, um sich von Vorstellung zu Vorstellung fortzubewegen.

In dem Moment, in dem Pascase die Tuer von aussen schliesst und Diomède wieder allein ist, ueberkommt ihn ein Schauer und mit diesem erwacht eine neue Idee: “Son idée se levait comme d’un fauteuil, marchait, s’approchait de lui; il en subit l’êtreinte et le baiser, vécut avec elle, toute la soirée, se coucha avec elle en son sommeil.”<sup>631</sup> Ideen und Gedanken sind fuer ihn real, sie sind materiell. Christine, seine Geliebte, ist nichts anderes als seine Vorstellung von ihr, sie existiert nur fuer ihn und durch ihn und wird durch seine Gedanken in gewisser Weise materiell, so sehr, dass auch Pascase – obwohl er sie nicht kennt – durch die Erzaehlungen Diomèdes in Christine verliebt zu sein scheint. Hierzu bemerkt Diomède fuer sich selbst: “Cela serait curieux s’il était vraiment amoureux de Christine! La jolie psychologie à suivre! Il faut tromper la Nature. Rien de plaisant comme de railler la vieille déesse naïve et de fouetter un peu ses amants.”<sup>632</sup> Natur – nichts als eine alte Goettin, die Diomède bewusst mit seinen Manipulationen verspotten und taeuschen will – wie sagte schon des Esseintes: “La Nature a fait son temps”. Das Alte, fuer Diomède die Natur, die Welt ausserhalb seiner Imagination, wird ueberfluessig.

Die Stunden des Tages haben in Diomèdes Leben alle eine bestimmte Funktion. Ebenso wie der Erzaehler in Gides *Paludes* scheint er einem *agenda* zu folgen, auch

---

<sup>629</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 23.

<sup>630</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 25 ff.

<sup>631</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 27.

wenn nicht immer exakt das geschieht, was er fuer den jeweiligen Zeitpunkt im Plan vorgesehen hat. Nachdem in ersten Kapitel des Romans die Stunde fuer Christines Besuch geschlagen hatte und diese zwar nicht anwesend, jedoch durch das Gespraech Diomèdes mit Pascase nicht minder praesent war, denkt er zu Beginn des zweiten Kapitels an Fanette, “mais c’était l’heure de Cyran”<sup>633</sup>, ein Maler, der Fresken in Kappellen gestaltet und Probleme in seiner Beziehung zu Cyrène hat. Die beiden diskutieren ansatzweise miteinander, aber Cyran will nicht ueber das sprechen, was Diomède als Gespraechsthema zuvor ausgesucht hat – “la question technique du blanc sur blanc”<sup>634</sup> - und so verlauft die Unterhaltung wenig zufriedenstellend fuer beide Seiten.

Wieder allein reflektiert Diomède ueber das Geschehene und er kommt zu der Erkenntnis: “Cyran a peur. Pascase a peur. Et moi? Moi aussi, j’ai peur. Moi! Oui, moi. J’ai peur de la femme que j’aime, j’ai peur de la seule, j’ai peur de la vraie. [...] Il n’y en a qu’une.” Doch diese eine – so vermutet er – erscheint in vielen Formen: “C’est peut-être la même, diversifiée selon les formes d’âme et de la chair qui doivent s’adapter comme une cuirasse – ou comme une cilice – à la rébellion de nos poitrines” Am Ende dieses Gedankenganges will er mit all den Geliebten nichts mehr zu tun haben, sie machen ihm Angst: “Non. Je veux jouer avec la vie, je veux passer en rêvant; je ne veux pas croire; ne je veux pas aimer; je ne veux pas souffrir; je ne veux pas être heureux; je ne veux pas être dupe. Je regarde, j’observe, je juge, je souris.”<sup>635</sup> Diomède will eine von der externen Realitaet losgeloeste *vie cérébrale* fuehren, aus sicherer Entfernung unbeteiligt betrachtend, beobachtend und urteilend – ohne jedoch emotional involviert zu sein. Seine imaginaire Liebesbeziehung zu Christine bereitet ihm keine wirklichen Schwierigkeiten, da er sich ueber diese hinwegsetzen, die Gedanken an sie ausblenden kann. Néobelle vermag er dagegen nicht so einfach auszuschalten und die Gedanken an sie lenken ihn immer wieder von seinen anderen Traeumereien ab. Von Néobelle, ueber die er selbst sagt, “je ne la connais pas”, weiss er nur, “qu’elle est belle, qu’elle me tente et qu’elle me fait peur.”<sup>636</sup> Sie macht ihm deshalb Angst, weil sie versucht, seine “lents et ironiques plaisirs” durch “jouissances trop certaines et trop précises” zu ersetzen, “car elle doit avoir, étant femme, un but

---

<sup>632</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 29 f.

<sup>633</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 30.

<sup>634</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 32.

<sup>635</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 34.

<sup>636</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 71.

pratique et net dans la vie, - et moi je ne désire qu'un peu vivre, un peu à la fois, ménageant mes nerfs et ma sensibilité". Was er vom Leben will, formuliert er folgendermassen: "Jouer avec la vie, jouer avec les idées! Avoir deux ou trois principes, solides mais troués comme des raquettes, pour que tout y passe hormis l'essentiel."<sup>637</sup> Mit dem Leben, mit den Ideen spielen – mit den unendlichen Moeglichkeiten experimentieren, nicht aber die *jouissances trop certaines et trop précises* geniessen, so lautet sein Plan.

In einer Unterhaltung mit Néobelle wirft diese ihm vor, dass er Angst davor habe zu leben, woraufhin er ihr trotzig antwortet: "Mais je vis, et beaucoup, je marche, je songe, je me prête à des fantaisies." Sie jedoch gibt ihm zu bedenken, dass ihm die absolute Freiheit, von der er immer wieder spricht, nichts nuetzt, er sei lediglich "libre dans le désert de vos irréalisations" und allein noch dazu. Er stimmt diesbeueglich mit ihr ueberein, endet jedoch die Diskussion mit der Bemerkung: "mais qui donc, s'il pense, ne vit dans l'éternelle solitude."<sup>638</sup>

Ueber seine Art zu denken sagt er zu Pascase: "Je n'ai pas l'esprit violent, mais seulement un peu vif. C'est cette vivacité que je voudrais dompter, amollir, plier à de nouvelles formes d'expression intellectuelle. Il ne faut pas chercher la vérité; mais devant un homme comprendre quelle est sa vérité." Nach neuen Ausdrucksformen suchen, nicht nach einer einzigen, absoluten Wahrheit, denn eine solche gibt es fuer Diomède nicht – er will die individuelle Wahrheit eines einzelnen Menschen verstehen. "Vivre en dehors, vivre au-dessus; juger mentalement; sourire; parler, comme un ami à plusieurs langues, plusieurs langages; ami à plusieurs âmes, communier à plusieurs tables sous toutes les espèces humaines. Se garder intangible mais, ayant écouté tous les murmures, y répondre par toutes les paroles."<sup>639</sup> Einer moralischen Bewertung will sich Diomède entziehen und so erklart er Pascase: "Je suis un curieux, moi, et non un moraliste; je fais de l'anatomie et non de la médecine. Je veux savoir comment est planté le cœur de l'animal; je ne rédige pas d'ordonnances."<sup>640</sup> Und obwohl er neugierig ist, will er nicht einfach Fakten ausfindig machen: "Je veux bien deviner; je ne veux pas savoir"<sup>641</sup> – seine isolierte Existenz will er durch Gedankenspiele mit Leben fuellen.

---

<sup>637</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 144.

<sup>638</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 123 f.

<sup>639</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 51 f.

<sup>640</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 150.

<sup>641</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 56.



In Cyran, dem Maler, findet Diomède einen Gesprächspartner, der ähnliche Ziele, aber auch ähnliche Probleme hat. Ueber seine Malerei sprechend gibt er Diomède zu bedenken: “Il faut que ma vie soit immatérielle, pour que mon art demeure spirituel et intellectuel. Si je touche à la vie, si je pénètre dans la chair, je sens que je retrouverai à mon vomissement réaliste!” Er strebt nach einem immateriellen Leben – nach einer rein zerebralen Existenz, damit auch seine Kunst spirituell bleibt und er sich somit so weit wie nur irgend moeglich vom Realismus entfernt, den er in seinen fruheren Werken auszudruecken versuchte. “Que d’années j’ai perdues à aimer les apparences, à copier des muscles, des tons, des lueurs, à dessiner des bouches qui parlent, des seins vers lesquels se tendent les lèvres! A quoi bon? Le réalisme le plus direct, le plus sûr, le plus palpable, s’en va, fuit tout honteux devant la nature.” Auch der direkteste Realismus wirkt in Cyrans Augen nur wie eine schlechte Kopie, sobald man die Darstellung mit der Natur konfrontiert. Warum also versuchen, was ohnehin unmoglich ist? Und er gesteht zwar ein, dass der Realismus als eine “art utile”, eine “art documentaire” einen gewissen Wert habe: “Les costumes intéressent les historiens plus tard et de bons esprits dissertent sur la couleur des cheveux, en Italie, au temps de Veronèse” – doch mit dieser ‘nuetzlichen Kunst’ will er nichts zu tun haben, er sieht sich schliesslich nicht als Historiker seiner Epoche: “Moi, je transforme. J’allège les corps de toute leur matérialité; j’en fais des nuages, des vapeurs, des rêves, des âmes.”<sup>642</sup>

Fuer Cyran, der von sich selbst sagt: “Je suis moine”, haben seine Fresken den Charakter von Geliebten: “Les fresques me sont des épouses admirables, chastes et pleines de joie.”<sup>643</sup> Daher hat er grosse Schwierigkeiten, als er eine andere, eine reale Geliebte ausserhalb seiner Malerei hat, denn: “Qui fera mes images, si je fais l’amour?”<sup>644</sup>

Diomède versucht das Schicksal von Cyran zu lenken, weiss aber nicht recht, wie: “Le protéger? Le secourir? Comment? En ouvrant ou en fermant les fenêtres?”<sup>645</sup>

Aehnlich wie Zeus in Gides *Prométhée mal enchaîné* oder die Figur des Protos in den *Caves du Vatican* versucht auch Diomède bewusst in das Leben anderer einzugreifen und es zu manipulieren.

<sup>642</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 155 f.

<sup>643</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 158.

<sup>644</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 155.

<sup>645</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 161.

Als Diomède einen Nachmittag in der Rue Bonaparte verbringt “dans ces petits musées miraculeux riches de toute l’essence de l’art”<sup>646</sup>, kauft er einen “carton, peu offert aux yeux du public qu’il ennuerait, comme tout ce qui veut être lu deux fois, entendu deux fois, regardé deux fois.” Diomède unterteilt seine Welt in die “monde de la plèbe” und die “monde des initiés”<sup>647</sup>. - Gides Protos wird in den *Caves du Vatican* die Menschen in *crustacées* und *subtils* einteilen.

Pascase kommt hinzu und die beiden unterhalten sich ueber die religioese Kunst.

Diomède erklart ihm: “L’art de Saint-Sulpice n’est pas autre chose que l’art officiel d’aujourd’hui mis, au moyen de quelques touches ingénieuses, à la portée des classes pauvres et dévotes. Depuis quatre siècles la Religion, devenue prudente, s’est pliée docilement aux goût successifs qui ont régné sur le monde. Elle suit, elle obéit. [...] Pour faire mieux, il faudrait du génie; mais le génie, c’est le nouveau, c’est l’indiscipline, c’est le feu... Oui, il faudrait le feu, un grand feu purificateur.”<sup>648</sup> Alles Neue muss also begonnen werden mit der bewussten Zerstoerung, dem reinigenden Feuer, das alles Alte verbrennt. Destruktion als Konstruktion – dem gleichen Schema beegneten wir in Marcel Schwobs *Livre de Monelle*.

Diomède gibt zu bedenken, dass in der *monde de la plèbe* alles Neue zunaechst auf Unverstaendnis und Skepsis stoest: “Rien de fatigant pour le peuple comme le style; une métaphore nouvelle trouble ou irrite un esprit simple et inculte; s’il la comprend, cela ne lui cause aucun plaisir, mais il trouve l’auteur prétentieux et lui en veut d’avoir accroché même une seconde son œil et son esprit; s’il ne comprend pas, ce qui est plus commun, il se fâche. C’est très juste et bien raisonnable.” Fuer die Zukunft sieht er voraus: “Dans quelques siècles, tout le monde pensera sur ce point comme pense l’homme moyen d’aujourd’hui. Il n’y aura plus aucune littérature, ni de prose ni de vers, et la pensée s’exprimera selon une formule nette, sèche, purement algébrique.” Keine Literatur mehr, nur noch eine an Algebra erinnerne Formel, um Gedanken zu vermitteln, denn: “Il est très possible qu’on délaisse, comme trop lent, notre système d’écriture.” Und er fuegt hinzu: “J’estime qu’avec cinquante grognements gradués et autant de signes représentatifs un troupeau d’hommes socialisés exprimera parfaitement tout son génie. En attendant et dès aujourd’hui, nous devons admettre la parfaite inutilité de la littérature et de tous les arts; seuls

---

<sup>646</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 47.

<sup>647</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 48.

<sup>648</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 49 f.

jouent l'enfant ou le débile.”<sup>649</sup> Zu allen kuenstlerischen Berufen kann Diomède ohnehin nur eines sagen: “Ils se réduisent facilement à un seul: la prostitution.”<sup>650</sup> Diomède erlaeutert Pascase seine selbstentwickelte Moralvorstellung, die sich von traditionellen Auffassungen radikal unterscheidet: “dans le petit monde où je vis et que j'ai contribué à créer, la morale ne s'étend pas sur le mode ancien. On estime que l'être le plus moral est, non pas celui qui subit docilement la loi, mais celui qui s'étant créé une loi individuelle, conforme à sa propre nature et à son propre génie, se réalise selon cette loi, dans la mesure de ses forces et des obstacles que lui oppose la société.”<sup>651</sup>

Ziel ist also nicht, uebernommene Moralvorstellungen genauestens zu befolgen, sondern eigene Gesetze zu entwerfen, eine individuelle Moral. Ein eigener Moralkodex – dies wird auch von der Figur Lafcadio in Gides *Les Caves du Vatican* verwirklicht. Sowohl er, als auch sein Mentor Protos setzen sich bewusst ueber konventionelle Moralvorstellungen hinweg und kreieren ein neues System.

Pascase fragt Diomède, ob er bereit sei, bis ans Ende seiner Theorien zu gehen, worauf dieser antwortet: “Jusqu'au bout? Non, pas aujourd'hui. Il y a trop loin.”<sup>652</sup>

Seine Staerke liegt eindeutig im Ausdenken von Theorien, nicht jedoch – wie spaeter Lafcadio verdeutlichen wird – im konkreten Handeln. So denkt Diomède zwar entgegengesetzt der Konventionen, doch dies bleibt folgenlos, da er seine Theorien nie in die Praxis umsetzt.

Im sechsten Kapitel, *Le Souci*, traeuert Diomède wieder einmal – oder immer noch - vor sich hin: “Si l'on écrit mon histoire [...] il faudra mettre que chaque fois que j'attends Christine, c'est que je m'ennuie profondement.” In der von seinen Gedanken dominierten Welt langweilt sich Diomède: “Je m'ennuie comme un Dieu, las de mon univers, solitaire au milieu de ma toile, malgré toutes les petites mouches qui s'y viennent prendre” und er fragt sich, ob er je aus dieser Langeweile, dem ewigen Warten wird entkommen koennen. “Et moi? Sortirai-je de cette prison? Pas encore, puisque j'attends Christine.” Zudem sieht er nicht wirklich die Notwendigkeit auszubrechen: “Sortir? Il faut rentrer. On ne peut pas toujours être dehors. Sortir de soi? On doit avoir froid. En soi, on a chaud, on se couche on se roule. Le tapis est

---

<sup>649</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 100 f.

<sup>650</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 103.

<sup>651</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 61.

<sup>652</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 62.

épais, les fenêtres bien closes, le feu clair, la lampe douce. Cellule de luxe, mais la luxure frappe à la porte.”<sup>653</sup>

Was auch immer er tut, nichts entpuppt sich zur Gaenze als das, was er tun will, also kann er, seiner Meinung nach, auch gleich gar nichts tun. “Il ne faisait vraiment rien dans la vie que d’aller et venir, regarder, sentir, comparer. C’est ce qu’on appelle rien; c’est vivre et ce n’est vraiment rien. Comparer les idées, comparer des formes, s’interroger, répondre par des jugements, le lendemain caducs et peut-être faux.” Und er ist sich der Bedeutungsleere seiner Formel “jouir de la vie” bewusst, denn diejenigen, die das Leben wirklich geniessen, so Diomède, analysieren diesen Genuss nicht noch waehrend sie ihn empfinden. Und Diomède setzt fort: “Aller et venir: je ne vais même pas, je tourne.” Er bewegt sich nicht nach vorn, sondern dreht sich im Kreis: “Si je continue à songer, je vais arriver à l’endroit du manège où il y a pendu à un clou cet écriteau: ‘Regretter de ne pas avoir appris un métier manuel, par exemple à faire les copeaux. C’est propre, ça sent bon, les enfants s’arrêtent pour regarder les dolures sortir de la varlope, etc.’ Ainsi, je sais d’avance ce que je vais penser! C’est fastidieux.”<sup>654</sup>

Somit scheint er vor demselben Problem zu stehen wie Monsieur Teste: er weiss bereits, was er als naechstes denken wird, da er seit langer Zeit nichts anderes mehr tut, als seine Denkvorgaenge zu beobachten, zu analysieren und mittlerweile auch vorauszusagen. Pascase wirft Diomède vor, dass er nicht mehr zwischen Realitaet und Imagination zu unterscheiden vermag. Dieses Problem stellt sich allerdings fuer Diomède nicht in dieser Weise, da einzig seine Vorstellungen fuer ihn real sind, sie sind die Welt, in der er sich bewegt, die kleine Manege, in deren Kreis er sich dreht. Gegen Ende des Buches muss Diomède allerdings – insbesondere aufgrund des schlechten Ausgangs seiner Beziehung zu Néobelle – feststellen: “Quoi qu’il arrive, on se retrouve toujours seul. Aventure. Ce n’était donc qu’une aventure, pathétique, mais triste.” Und er wiederholt sich seine Devise “‘Jusqu’au bout’”, bis zum Ende, doch fuegt er sogleich hinzu: “‘Jusqu’au bout, mais en paroles.’”<sup>655</sup> Seine Theorien setzt er nur in Worte um, seine Taten und Abenteuer vollziehen sich nur in Gedanken. Im Dialog mit Pascase erklart Diomède: “Il faut savoir tout [...] pour pouvoir nier tout. Toutes les sciences se contredisent et toutes les croyances s’accumulent. Ah!

---

<sup>653</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 74 f.

<sup>654</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 76.

<sup>655</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 186.

tout! toutes les sensations, toutes les notions, toutes les songes! Tout, et écraser tout et en faire une poussière et la jeter au vent!” Alles zu wissen, zu denken, sich vorzustellen und es dann zu zerstören, es in alle Winde zu zerstreuen und von neuem zu beginnen: “Devenir un petit être neuf qui boit la vie avec naïveté!” - so lautet Diomèdes Idealvorstellung seines Lebens. Pascase erwidert daraufhin, dass er weit von einem solchen Zustand entfernt sei und Diomède antwortet ihm: “Je suis mon chemin.” Er glaubt, auf dem richtigen Weg zu sein: “Je sais quelle serait ma réalisation. [...] L’ignorance totale, l’indifférence totale, l’indulgence totale.”<sup>656</sup>

Als Pascase erzählt, dass er Christine heiraten werde – Christine, die Diomède fuer sein eigenes Phantasiegeschöpf hielt – wirft ihm Diomède vor: “Vous me volez mes songes! Vous dévalisez ma tête! Ou bien avez-vous le pouvoir d’évoquer charnellement les créations de mon esprit?” Daraufhin erklärt ihm Pascase, wie seine Vorstellung von Christine überhaupt zustande kam und dass es wirklich ein junges Mädchen namens Christine gebe, welches im Nachbarhaus wohne: “Vous l’avez vue souvent, dans la rue, mais d’un œil vague; obscurément, elle vous a séduit; son image est entrée en vous et à des heures de solitude éternelle, votre imagination inconsciente l’a dressée, humaine et vivante, sous vos regards, sous vos mains, sous vos lèvres. Entrée dans votre cerveau, telle que vos yeux l’avaient vue et tous vos sens, avec sa forme, sa couleur, son odeur, l’éventail qu’elle porte toujours, telle elle en est sortie à votre commandement secret, quand vous aviez l’intense désir d’un compagnon de solitude; - et telle, sans la voir, sans la frôler, je l’ai sentie, répandue dans l’air de votre chambre, comme une respiration de roses, et votre éventail, sortie de ses mains (je le sais), fournissait à nos rêves la matière réelle de la vie.”<sup>657</sup>

Diomède widerspricht ihm nicht, sondern setzt Pascases Aussagen lediglich hinzu: “C’est possible. Tout est possible. Tout est vrai.” Fuer ihn entpang Christine der Lektüre des Buches, genauer gesagt einer Abbildung, die er beim Lesen immer wieder aufgeschlagen hatte: “Elle sortait d’un livre, toujours du même livre, de la même page, où il y a une image repliée qui représente des petites cabanes d’anachorètes au milieu d’un bois de grands sapins sombres... Hallucination, sans doute, mais j’ai renoncé depuis longtemps à classer mes sensations en deux séries, les vraies, les fausses.” Wahr oder falsch, Halluzination oder Wirklichkeit: “J’accepte

---

<sup>656</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 192.

<sup>657</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 194 f.

toutes les images qui s'évoquent en moi ou devant moi; nulle ne me trouble, nulle ne m'effraie.”<sup>658</sup>

Fuer Diomède existieren keine verbindlichen Naturgesetze “il n'y a pas de lois physiques; il y a tout le possible; il y a l'infini des manifestations et des combinaisons” und er traemt von dem einen einzigen Werk, welches er selbst schreiben will, “il songea au seul ouvrage qu'il voulût écrire, après de longues années d'aventures. Il chercha un titre. ‘Philosophie du possible.’ Oui.”<sup>659</sup> Die Philosophie des Moeglichen.

Seine eigenen Geschichten entgleiten ihm und er stellt fest: “Je suis si incapable d'en conduire la suite à mon gré, et même de lui choisir un dénouement”<sup>660</sup>. Néobelle

heiratet letztendlich einen anderen, und Cyrène, ihre Mutter, erklart Diomède: “Si elle s'est donnée, ce fut par littérature, par curiosité d'esprit, pour affirmer son droit à l'acte, au geste libre, - et pour vous étonner, mon cher, et non pour vous plaire.”<sup>661</sup>

Néobelle handelt, sie verlaesst – im Gegensatz zu Diomède den Bereich der Moeglichkeiten, um mit ihrer Aktion ihr Recht auf eine *geste libre* zu manifestieren. Dieser *acte/geste libre*, aus Neugier auf das ‘Was geschieht, wenn’ laesst Gides *acte gratuit* anklingen. Diomède stellt am Ende frustriert fest: “Je me suis trompé. On ne peut rien dire dans la vie qui ne tombe en des oreilles maladroites, et des êtres se hâtent de travestir en actes vos pensées.” Sobald Gedanken in die Tat umgesetzt werden, handelt es sich fuer Diomède um eine blosse Travestie, denn: “Les pensées sont faites pour être pensées et non pour être agies. Action, tu n'es pas la sœur, tu es la fille du rêve, sa fille ridicule et déformée. Action, abstiens-toi d'écouter aux portes des cerveaux; trouve en toi-même, si tu en es capable, ton motif et ta justification.”

Daher fordert er fuer den Gedanken: “Sois stérile, Pensée. Ne lâche que desséchées par l'ironie tes graines pestilentés. Sois un engrais et non une semence.”<sup>662</sup> Und er begruendet dies folgendermassen: “Toute idée qui se réalise, se réalise laide ou nulle. Il faut séparer les deux domaines: l'instinct guidera les actes; et la pensée, délivrée de la crainte des déformations basses, s'épanouira libre et selon la beauté énorme de sa nature absolue. La pensée ne doit pas être agie; l'acte ne doit pas être pensé. Quand je songe mes actions, je les enlaidis encore; isolées dans leur catégorie, elles seraient

---

<sup>658</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 195.

<sup>659</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 199 f.

<sup>660</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 208.

<sup>661</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 235 f.

<sup>662</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 244.

peut-être innocentes comme les pensées sont innocentes.”<sup>663</sup> Handeln und Denken sind ebensoweit voneinander entfernt wie Traum und Wirklichkeit. Doch muss Diomède feststellen, dass ihm all seine Theorien nicht weitergebracht haben und er verflucht seine Gedanken: “Sois maudite, Pensée, créatrice de tout, mais créatrice meurtrière, mère maladroite qui n’as jamais mis au monde que des êtres dont les épaules sont l’escabeau du hasard et les yeux, la risée de la vie.”<sup>664</sup> Sein Leben sei nichts als “Une nuit peuplée de songes... Ça, c’est bien l’image de ma vie”<sup>665</sup> erklärt Diomède gegen Ende des Buches.

### *Aventures possibles vs. Mimesis*

“Chaque homme qui pense et qui rêve est le dernier, comme il a été le premier. Le monde est son œuvre, il le crée, il le sculpte et il le brise, il l’anéantit et le ressuscite chaque jour de sa vie.”  
Remy de Gourmont, *Lettres à l’Amazone*.<sup>666</sup>

MAGIE. ‘Fermez les yeux, dit l’homme. Bien. Imaginez Irma. *Fortement*, nettement. Vous la voyez? Bien. A présent, ouvrez-les!’  
Irma était devant lui.”  
Paul Valéry, *Mélange*.<sup>667</sup>

Die *Chevaux de Diomède* sind ein “roman où l’anecdote ‘réaliste’ est réduite au minimum”<sup>668</sup>. Handlung – im traditionellen Sinn – nimmt nur einen minimalen Raum in der Konzeption des Romans ein. Charles Dantzig vermerkt hierzu: “presque tous ses romans sont des contes: en tuant Zola, les symbolistes ont rejeté Balzac. Les premiers, ils ont contesté la forme traditionnelle du roman (du moins la plus courante), construction et principe: ils ne développent pas d’histoire, ils ne décrivent

<sup>663</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 245.

<sup>664</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 249.

<sup>665</sup> Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, 226.

<sup>666</sup> Remy de Gourmont, *Lettres à l’Amazone*, 229. Seite ueberpruefen und Angaben ergaenzen.

<sup>667</sup> Paul Valéry, *Mélange*, in: Valéry, *Œuvres*, Bd. 1, hg. v. Jean Hytier (Paris 1957), 309.

<sup>668</sup> Karl-D. Uitti, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont* (Paris 1962), 189.

pas de lieu, de société, d'époque, et à peine un événement."<sup>669</sup> Und so erfährt der Leser eher beiläufig, dass das Werk in Paris stattfindet – es spielt ohnehin keine bedeutende Rolle.

Jedes Kapitel der *Chevaux de Diomède* umfasst eine Idee, die unter mehreren Aspekten betrachtet und durchdacht, beobachtet, verglichen und analysiert wird. Garnet Rees vermerkt hierzu: "Gourmont semble adapter la méthode poétique de Mallarmé au roman, et, jetant un fait dans son cerveau comme on jette un caillou dans un étang, il observe et déchiffre ses rides successives."<sup>670</sup> Er tut dies mittels der fiktiven Hauptfigur Diomède, welche eine eigene Welt durch diese Gedankenspiele erschafft und sie dann mit imaginären Personen bevölkert.

Laut Karl-D. Uitti beginnt mit *Les Chevaux de Diomède* "la crise du roman"<sup>671</sup> im Werk von Remy de Gourmont. "C'est [...] sur un plan presque surhumain que se meuvent les personnages de ce roman. Gourmont les a créés comme l'un d'entre eux, Cyran, peint ses tableaux, 'de tout ce qui est blanc, de tout ce qui est simple, de tout ce qui est pur'". Diese Romanfiguren "vivent au-delà de la vie: ils ont perdu leur caractère proprement humain pour devenir des créatures poétiquement abstraites." Und so kommt Uitti zu dem Schluss: "Ses personnages vivent dans un univers d'essences. Ce sont des fantômes de l'intelligence."<sup>672</sup>

Ebenso wie bereits für Entragues existiert für Diomède keine Welt außerhalb seiner eigenen Persönlichkeit und beide sind sich bewusst, dass sie am äußeren Leben nicht teilnehmen. Entragues vermerkt in sein Tagebuch: "Enfin, cela est hors de doute, je ne sais pas vivre" – aber letztendlich, obwohl er immer wieder darunter leidet – will er seiner *vie cérébrale* nicht wirklich entkommen und die wenigen Ausflüge ins 'reale' Leben haben ihn nicht davon überzeugt, dass dort besseres auf ihn wartet. Diomèdes letzte Worte lauten: "Le mal, c'est la pensée déformatrice avec toutes ses tentations, ses labyrinthes d'où nul n'en ressortit... Sois maudite, Pensée, créatrice de tout, mais créatrice meurtrière."

Für Diomède sind seine Träume und Vorstellungen Realität und "source de connaissance; c'est par le rêve, catégorie vitale qui embrasse la pensée et l'acte, que le créateur prend connaissance de la réalité ou, plutôt, de l'essence de la réalité."<sup>673</sup> Und

---

<sup>669</sup> Charles Dantzig, *Remy de Gourmont. Cher vieux daim!* (Paris 1990), 150.

<sup>670</sup> Garnet Rees, *Remy de Gourmont. Essai de biographie intellectuelle* (Paris 1939), 252.

<sup>671</sup> Karl-D. Uitti, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont* (Paris 1962), 172.

<sup>672</sup> Karl-D. Uitti, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont* (Paris 1962), 172.

<sup>673</sup> Karl-D. Uitti, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont* (Paris 1962), 174. Überprüfen.



so stellen *Les Chevaux de Diomède* “une série d’analyses psychologiques reliées en apparence par la figure du personnage principal”<sup>674</sup> dar, die Idee Entragues in *Sixtine* aufgreifend, alleine, isoliert von der Gesellschaft, aber auch unabhängig von Denkmodellen anderer, ein ganzes Universum zu erschaffen aus einem *bruit intérieur*. Der Roman erscheint als eine “suite d’épisodes correspondant aux différents degrés d’analyse que Diomède effectue sur lui-même.”<sup>675</sup>

Uitti sieht in den *Chevaux de Diomède* nach dem vielversprechenden Werk *Sixtine* bereits wieder einen Endpunkt, Gourmont ist seiner Meinung nach in einer Sackgasse gelandet, jedoch setzt er hinzu: “Quiconque voudrait se faire une idée du développement du roman moderne ne saurait se passer des leçons contenues dans *Sixtine* et dans *Les Chevaux de Diomède*.”<sup>676</sup> Er sieht in Gourmont einen Schriftsteller, der hauptsächlich fuer Autoren schreibt, “c’est une littérature de serre chaude, de petites revues, adressée aux hommes de lettres”<sup>677</sup>, ein ‘Vorwurf’, der auch anderen hier untersuchten Autoren gemacht wurde.

---

<sup>674</sup> Karl-D. Uitti, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont* (Paris 1962), 177.

<sup>675</sup> Karl-D. Uitti, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont* (Paris 1962), 177.

<sup>676</sup> Karl-D. Uitti, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont* (Paris 1962), 200.

<sup>677</sup> Karl-D. Uitti, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont* (Paris 1962), 201.

## VI.

### Dissociations d' Idées & Actes Gratuits

---

**Remy de Gourmont:**

*La Culture des Idées (1900)*

*Problème du Style (1902)*

**André Gide:**

*Le Prométhée mal enchaîné (1895)*

*Les Caves du Vatican (1914)*

“Ils ont tellement besoin de vérités  
qu’ils adoptent les vérités nouvelles  
sans rejeter les anciennes;  
le cerveau d’un homme civilisé  
est un musée de vérités contradictoires.”

Remy de Gourmont, *La Culture des Idées*.<sup>678</sup>

---

<sup>678</sup> Remy de Gourmont, *La Culture des Idées* (Paris 1926), 73.

## *Remy de Gourmont*

### **La Culture des Idées (1900)**

### **Le Problème du Style (1902)**

“- Et tu seras avec moi?  
- Eternellement!  
- Oui, mais tout ça n'est pas vrai.  
- Oh! enfant, tout est vrai. Crois, - et crois aussi  
quand je te dirai le contraire de ceci, car il n'est  
pas nécessaire de croire toujours la même chose.  
La route ne traverse pas d'identiques paysages.  
Soyons successivement dupes des perspectives  
qui violentent nos yeux: c'est le moyen de ne  
pas s'ennuyer.”<sup>679</sup>  
Remy de Gourmont, *Les Correspondances*.

In ihrer Dissertation *Der philosophische Gehalt in Rémy de Gourmonts Gesamtwerk* schreibt Renate Goedecke: “Im allgemeinen ist es sehr schwer, Gourmonts Weltanschauung in die Geschichte der Philosophie einzuordnen.”<sup>680</sup> Gleiches gilt auch fuer seine literarischen Werke und deren Einordnung in die Literaturgeschichte, eine Gemeinsamkeit, die er mit den anderen hier behandelten Autoren teilt. Grund hierfuer ist in erster Linie, dass er seine Meinungen und Theorien immer wieder veraendert und diese *dissociation des idées* zu seiner einzigen bestaendigen Auffassung erklart.

Worin aber besteht diese Methode Remy de Gourmonts? Er hat im Laufe seines Lebens eine Vielzahl philosophischer und kunstkritischer Schriften verfasst und sich auch intensiv mit der Sprache beschaefigt. Da sich diese in einem staendigen Prozess des Wandels befindet, muss - seiner Meinung nach - auch die Idee des Permanenten in der Kunst generell aufgegeben werden; fuer ihn existiert nichts von absoluter, immerwaehrender Gueltigkeit und Prinzipien, die einen Anspruch auf Allgemeingueltigkeit erheben, sind fuer ihn von vornherein hinfaellig, “la dissociation

---

<sup>679</sup> Remy de Gourmont, *Proses Moroses*, in: Gourmont, *Histoires magiques et autres récits*, hg. v. Hubert Juin (Paris 1982), 240 f.

des idées est réellement une méthode créatrice entre toutes, car, des morceaux épars d'une vérité jetée bas, surgissent de nouvelles speculations<sup>681</sup>; diese Auffassung deckt sich mit dem, was Marcel Schwob seine Figur Monelle sagen laesst – die permanente Destruktion wird zum konstitutiven Element. Es handelt sich dabei keinesfalls, wie haeufig missverstanden, um eine nihilistische Perspektive; auch gilt es nicht, die Modelle oder den Stil anderer zu assimilieren oder zu imitieren, das Alte dient vielmehr als Ausgangspunkt fuer das Neue, welches in sich wiederum die Basis fuer weitere Denkmodelle, Experimente und Ideen birgt.

In seinem Vorwort fuer den Essay *L'Idéalisme* im *Chemin de Velours* schreibt Gourmont ueber sich selbst: "Depuis dix ans les idées de l'auteur se sont modifiées sur plus d'un point. Vivre, c'est changer." Und da keine zwei Menschen identisch seien, sondern "différent radicalement, essentiellement, les uns des autres, la production esthétique des uns différera non moins radicalement, non moins essentiellement de la production esthétique des autres." Diese Ueberlegung fuehrt Gourmont zu folgender Konsequenz: "nulle commune mesure entre deux œuvres d'art, nul jugement de comparaison possible, nulle théorie critique qui puisse les capter dans ses filets, nulle esthétique qui, applicable à la première de ces œuvres, soit encore applicable à la seconde, - nulle règle fabriquée d'avance, sous laquelle puisse se courber ni la première ni la seconde de ces œuvres d'art, ni aucune œuvre d'art."<sup>682</sup> Seine Methode der *dissociation des idées* definiert er in *La Culture des Idées*. Er bemerkt zunaechst: "Il y a deux manières de penser: ou accepter telles qu'elles sont en usage les idées et les associations d'idées, ou se livrer, pour son compte personnel, à de nouvelles associations et, ce qui est plus rare, à d'originales dissociations d'idées. L'intelligence capable de tels efforts est, plus ou moins, selon le degré, et selon l'abondance et la variété de ses autres dons, une intelligence créatrice."<sup>683</sup>

Fuer Remy de Gourmont ist Kunst in hoechstem Grad individuell und von der jeweils besonderen Eigenart ihres Schoepfers abhaengig. Die *intelligence créatrice* uebernimmt also keine Ideen oder ganze Gedankenkomplexe, sondern bildet eigene Verbindungen. "Il s'agit ou d'imaginer des rapports nouveaux entre les vieilles idées, les vieilles images, ou de séparer les vieilles idées, les vieilles images, unies par la

---

<sup>680</sup> Renate Goedecke, *Der philosophische Gehalt in Rémy de Gourmonts Gesamtwerk* (Dissertation, Leipzig 1933), 19.

<sup>681</sup> Garnet Rees, *Remy de Gourmont. Essai de biographie intellectuelle* (Paris 1939), 173.

<sup>682</sup> Remy de Gourmont, *L'Idéalisme*, in: Gourmont, *Le Chemin de Velours* (Paris 1902), 218.

tradition, de les considérer une à une, quitte à les remanier et à ordonner une infinité de couples nouveaux qu'une nouvelle opération désunira encore, jusqu'à la formation toujours équivoque et fragile de nouveaux liens."<sup>684</sup>

*Le Problème du Style* sieht im Schriftsteller in erster Linie einen 'Erneuerer', die Originalität des Denkens steht im Vordergrund. In seinem Vorwort zu *Le Problème du Style* – einem Werk, dessen Titel auf ein Buch von Antoine Albalat, *De la Formation du Style par l'assimilation des autres*, anspielt, dessen Theorien Gourmonts Auffassungen entgegengesetzt sind, zitiert Gourmont Pierre Bayle: "Mon métier est de semer des doutes" – und er fügt hinzu, dass dieser Satz "contient toute une méthode et toute une morale. La vérité est tyrannique; le doute est libérateur."<sup>685</sup> In *Le Chemin de Velours* setzt er noch hinzu, dass es nicht einzig darum gehe, "de semer des doutes[...]; il faut aller plus loin, il faut détruire, il faut incendier."<sup>686</sup> Zerstören und in Brand setzen – So gibt es für Gourmont nur eine einzige Definition für 'Wahrheit': "Concurremment à lieu commun, on pourrait presque toujours employer le mot 'vérité', ainsi défini une fois pour toutes: un lieu commun non encore dissocié."<sup>687</sup>

Bei der von Gourmont für jegliche Form des kreativen Denkens als Grundbedingung verstandenen *dissociation des idées* handelt es sich nicht um eine einmalige Angelegenheit. Es geht nicht darum, sich einmalig mit den Traditionen und konventionellen Denkweisen auseinanderzusetzen, sie zu überprüfen und zu verändern, sondern das Zerstören und Neuzusammensetzen von Ideen, der beständige Wandel wird zum Ausgangspunkt seines Denkens – die *dissociation* "reste en définitive l'arme de celui qui ne veut pas être dupe"<sup>688</sup> - und seine in *La Culture des Idées* gewählten Formulierungen lassen die Worte von Marcel Schwob's Monelle wieder anklingen: "Détruis, détruis, détruis. [...] Détruis, car toute création vient de la destruction. [...] Et pour imaginer un nouvel art, il faut briser l'art ancien. Et ainsi l'art nouveau semble une sorte d'iconoclastie."<sup>689</sup>

---

<sup>683</sup> Remy de Gourmont, *La Dissociation des Idées*, in: Gourmont, *La Culture des Idées* (16. Auflage, Paris 1916), 69.

<sup>684</sup> Remy de Gourmont, *La Culture des Idées* (16. Auflage, Paris 1916), 69.

<sup>685</sup> Remy de Gourmont, *Le Problème du Style* (1902; 13. Auflage, Paris 1924), 8.

<sup>686</sup> Remy de Gourmont, *Le Chemin de Velours* (Paris 1902), 14.

<sup>687</sup> Remy de Gourmont, *La Dissociation des Idées*, in: Gourmont: *La Culture des Idées* (Paris 1916), 77.

<sup>688</sup> Karl-D. Uitti, *La Passion Littéraire de Remy de Gourmont* (Paris 1962), 95.

<sup>689</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 16.

Gourmont wendet sich strikt dagegen, Kunst fuer moralische Zwecke zu verwenden: "L'idée d'art s'est de nouveau souillée à l'idée d'utilité; l'art est appelé social par les prêchers modernes. Il est aussi appelé démocratique, epithets bien choisies, si ce fut en vertu de leur signification négatrice de la fonction principale. Admettre l'art parce qu'il peut moraliser les individus ou les masses, c'est admettre les roses parce qu'on en tire un remède utile aux yeux; c'est confondre deux séries de notions que l'exercice régulier de l'intelligence place sur des plans différents. Les arts plastiques ont un langage; mais il n'est pas traduisible en mots et en phrases. L'œuvre d'art tient des discours qui s'adressent au sens esthétique et à lui seul; ce qu'elle peut dire par surcroît de perceptible pour nos autres facultés ne vaut pas la peine d'être écouté. Cependant, c'est cette partie caduque qui intéresse les prôneurs de l'art social. Ils sont le nombre et, comme nous sommes régis par la loi du nombre, leur triomphe semble assuré. L'idée d'art n'aura peut-être dissociée que pendant un petit nombre d'années et pour un petit nombre d'intelligences."<sup>690</sup>

---

<sup>690</sup> Remy de Gourmont, *La Dissociation des Idées*, in: Gourmont, *La Culture des Idées* (16. Auflage, Paris 1916), 102 f.

**“L’art est le jeu suprême de l’humanité”**

“L’œuvre d’art est œuvre volontaire. L’œuvre d’art est œuvre de raison. Car elle doit trouver en soi sa suffisance, sa fin et sa raison parfaite, formant un tout, elle doit pouvoir s’isoler et reposer, comme hors de l’espace et du temps, dans une satisfaite et satisfaisante harmonie.”  
André Gide, *Prétextes*.<sup>691</sup>

Seinen Essay *L’Art et le Peuple* in *Le Problème du Style* beginnt Remy de Gourmont mit der Frage: “Y-a-t-il deux sortes d’arts, un art régulier, normal, accessible à tous, et un art exceptionnel, irrégulier, destinés à ne récréer qu’une élite?”<sup>692</sup> Seiner Meinung nach existiert keine Zweiteilung in eine *art régulier* und eine *art exceptionnel*, und so fügt er hinzu: “je crois que l’art est, par essence, absolument inintelligible au peuple”<sup>693</sup>.

Wenn Gourmont von *art* spricht, dann meint er in diesem Zusammenhang sowohl die Malerei als auch die Literatur und er bringt als Beispiel: “Qu’il s’agisse de Racine ou de Mallarmé, de Raphaël ou de Claude Monet, le peuple ne peut comprendre, artistiquement, ni un poème ni un tableau, parce que le peuple n’est pas désintéressé et que l’art, c’est le désintéressement. Pour le peuple, tout est dans le sujet du poème et du tableau; pour ‘l’intellectuel’, tout est dans la manière dont le sujet est traité.”<sup>694</sup>

Und während der “visiteur de hasard” in den Museen lediglich das behandelte Thema, “l’anecdote” betrachte, so sei es auch in der Dichtung “l’anecdote encore et le sentiment” – und Gourmont setzt fort: “la poésie qui n’est pas lyrique, qui conte des histoires, est la seule qui ait jamais été populaire en aucun pays.” Und somit sei es letztendlich “bien indifférent, relativement au peuple, que telle œuvre d’art soit obscure ou lumineuse, puisqu’il ne la jugera jamais comme œuvre d’art, mais seulement comme œuvre dramatique, comme œuvre représentative d’une action.”<sup>695</sup>

Gourmont schreibt in seinen Essay weiterhin: “Il faut donc laisser le peuple de côté; le

---

<sup>691</sup> André Gide, *Prétextes* (Paris 1903), 47.

<sup>692</sup> Remy de Gourmont, *L’Art et le Peuple*, in: Gourmont, *Le Problème du Style* (1902; 13. Auflage, Paris 1924), 193.

<sup>693</sup> Remy de Gourmont, *L’Art et le Peuple*, 193.

<sup>694</sup> Remy de Gourmont, *L’Art et le Peuple*, 193 f.

<sup>695</sup> Remy de Gourmont, *L’Art et le Peuple*, 194.



peuple n'est pas fait pour l'art, ni l'art pour le peuple. Le peuple ne goûte pas l'exception, et, je le maintiens, l'art est une perpétuelle exception.”<sup>696</sup> Und er kommt zu dem Schluss, dass auch heute, obwohl Bücher Massenware geworden sind, “un livre de littérature véritable, d'art sincère, ne peut pas conquérir un public beaucoup plus étendu qu'au XVIIe siècle.”<sup>697</sup>

Kunst als ständige Ausnahme – und somit auch unabhängig von Schulen, Regeln oder Poetiken - “L'essence de l'art est la liberté”<sup>698</sup> schreibt Remy de Gourmont in einem Essay mit dem Titel *L'Art Libre et L'Esthétique Individuelle*, in welchem er seine Auffassung erläutert. “Donc: l'Art est antérieur à l'Esthétique”. Die Aesthetik “doit être une explication et non une théorie de l'Art”<sup>699</sup>, denn, so führt er weiter aus: “L'Art ne peut admettre aucun code ni même se soumettre à l'obligatoire expression du Beau. Non seulement il se refuse au joug d'une formule passagère, mais il dénie la domination de l'absolu humain, - lequel n'est d'ailleurs que la moyenne des goûts, des jugements, des plaisances de la moyenne humanité. Il peut violenter cet absolu, il peut balafrer la Beauté, - et répondre: ‘Votre Absolu n'est pas le Mien’, et: ‘Il me plaît de balafrer la Beauté.’”<sup>700</sup>

Für Gourmont gibt es keine ‘absoluten’ Werte, keine allgemein- und immergeltende Idee von *Beauté*, sondern nur sich ständig wandelnde und daher lediglich relative, in höchstem Masse subjektive Vorstellungen. Ebenso wenig wie seiner Meinung Kunst nichts mit der Schönheit zu tun hat, sind ihr auch alle moralischen Verpflichtungen fremd: “L'Art est libre de toute la liberté de la conscience; il est son propre juge et son propre esthète; il est personnel et individuel, comme l'âme, comme l'esprit: et, l'âme libérée de toute obligation qui n'est pas morale, l'esprit libéré de toute obligation qui n'est pas intellectuelle, l'Art est libéré de toute obligation qui n'est pas esthétique.”

Daher eruebrigt sich in den Augen Gourmonts für die Kunst die Suche nach dem Wahren, Schoenen und Guten: “C'est en vain qu'il cherchait le Vrai que l'intelligence seule peut connaître, ou le Moral que la conscience seule distingue; il est inapte à ces

---

<sup>696</sup> Remy de Gourmont, *L'Art et le Peuple*, 195.

<sup>697</sup> Remy de Gourmont, *L'Art et le Peuple*, 201.

<sup>698</sup> Remy de Gourmont, *L'Art Libre et L'Esthétique Individuelle*, in: Gourmont, *Le Chemin de Velours* (Paris 1902), 215.

<sup>699</sup> Remy de Gourmont, *L'Art Libre et L'Esthétique Individuelle*, 215.

<sup>700</sup> Remy de Gourmont, *L'Art Libre et L'Esthétique Individuelle*, 215 f.

opérations, il ne comprend et ne s'assimile que ce qui est adéquat à son sens unique: le Sens esthétique."<sup>701</sup>

Die Kunst ist frei, denn sie entwickelt sich "du dehors au dedans, sans préoccupations d'avoir à partager son espace avec d'autoritaires entités". Da sie sich um nichts kümmern muss, was ausserhalb des *sens esthétique* liegt, "il [l'art] se développe et s'enroule sur lui-même, se complique à loisir, multiplie ses fibres, ses feuilles, ses fleurs intérieures; il se développe et croît dans l'obscurité du Moi, et s'il vient, au jour de l'explosion vitale, à projeter impérieusement ses végétations, elles étonnent comme des conséquences anormales, illogiques, incompréhensibles."<sup>702</sup>

*Anormal, illogique, incompréhensible* und *désintéressé* – die Eigenschaften, die Gourmont der Kunst, wie sie seiner Vorstellung entspricht, zuteilt, decken sich mit exakt mit der Beschreibung eines *acte gratuit*, wie sie im nächsten Abschnitt in Zusammenhang mit André Gides *Caves du Vatican* ausführlich behandelt wird. Als Begründung für seine Kunstauffassung gibt er an, dass das Individuum *anormal* sei, "on ne le classe que par les limitations imposées à ses manifestations extérieures; intérieurement, il est *anormal*, il est un être dissemblable des êtres qui lui ressemblent le plus."<sup>703</sup> – Auch hier lassen sich wieder Verbindungen zu Marcel Schwob herstellen und dessen *Préface* zu seinen *Vies imaginaires*.

Analog zum Individuum schlussfolgert Gourmont für die Kunst: "L'Art (que je considère ici comme une des *Facultés* de l'âme individuelle) est donc, de même que l'individu lui-même, *anormal, illogique et incompréhensible*."<sup>704</sup> Und er schliesst seinen Essay mit der Ueberlegung, man könne tolerieren, "que des gens très intelligents et capables de l'effort d'objectivité, en éclairant un peu – oh! très peu, - les obscurités et dévoilent au public distrait les secrets de la magique Lanterne. C'est l'esthétique d'après coup, la critique explicative, le commentaire, - et il en faut refondre les principes à chaque artiste nouveau exhibé devant la foule stupide qui n'admet pas que l'on puisse différer de la médiocrité moyenne enseigné par l'Etat."<sup>705</sup>

Kritiker können also im Nachhinein vorsichtig versuchen, die individuellen Ästhetiken einzelner Künstler zu erklären, aber für Gourmont kann es keine verbindliche Theorie *a priori* geben, nach der man sich zu richten habe.

---

<sup>701</sup> Remy de Gourmont, *L'Art Libre et L'Esthétique Individuelle*, 216.

<sup>702</sup> Remy de Gourmont, *L'Art Libre et L'Esthétique Individuelle*, 216.

<sup>703</sup> Remy de Gourmont, *L'Art Libre et L'Esthétique Individuelle*, 217.

<sup>704</sup> Remy de Gourmont, *L'Art Libre et L'Esthétique Individuelle*, 217.

<sup>705</sup> Remy de Gourmont, *L'Art Libre et L'Esthétique Individuelle*, 219.

Amoralisch und desinteressiert, frei von jeglichem Nuetzlichkeitsgedanken wird Kunst fuer Remy de Gourmont zum “jeu suprême de l’humanité”<sup>706</sup>, sie ist seiner Meinung nach das, was den Menschen von allen anderen Lebewesen unterscheidet, “le signe de l’homme; il [l’art] est la marque du désintéressement intellectuel. Il affirme le divin; il tend à sortir des contingences; il se veut libre, il se veut inutile, il se veut absurde, c’est-à-dire en désaccord avec les forces mêmes de la nature qui tiennent l’homme dans une étroite servitude.”<sup>707</sup>

---

<sup>706</sup> Remy de Gourmont, *L’Idéalisme*, in: Gourmont, *Le Chemin de Velours* (Paris 1902), 305.

<sup>707</sup> Remy de Gourmont, *L’Idéalisme*, 305.

*André Gide*

## **Les Caves du Vatican**

**(1914)**

“La vérité est une illusion et l’illusion est une vérité.”<sup>708</sup>

Remy de Gourmont, *Une Nuit au Luxembourg*.

“L’esprit vole de sottise en sottise comme l’oiseau de branche en branche. Il ne peut faire autrement. L’essentiel est de ne se sentir ferme sur aucune. Mais toujours inquiet et l’aile prête à fuir, cette plus haute et dernière proposition.”  
Paul Valéry, *Mélange*.<sup>709</sup>

*Les Caves du Vatican*, veröffentlicht mit dem Untertitel *Sotie par l’auteur de Paludes*, ist André Gides dritte und letzte *sotie* und gleichzeitig die einzige, die diese Gattungsbezeichnung bereits bei ihrer Erstveröffentlichung trägt. Die erste Idee zu diesem Werk hatte er schon in der Entstehungszeit von *Paludes*; von 1893 an sammelt er Zeitungsausschnitte, die von dem der *Sotie* zugrundeliegenden Betrugsfall berichten und 1893 ist auch das Jahr, in dem die Handlung der *Caves du Vatican* situiert ist<sup>710</sup>.

Das Werk markiert einen Wendepunkt im literarischen Schaffen André Gides. Um das Jahr 1914, dem Erscheinungsjahr dieser *Sotie*, ist die Gattungsproblematik für Gide in besonderem Masse aktuell: Er regroupiert seine Werke und gibt ihnen mit der Veröffentlichung der *Caves du Vatican* in einem Anhang ihre von diesem Zeitpunkt an endgültige Bezeichnung. In einem Projekt für ein Vorwort, welches später zwar nicht abgedruckt, dennoch aber in seinem *Journal* zitiert wird, schreibt er: “Pourquoi j’appelle ce livre *Sotie*? Pourquoi récite les trois précédents? Pour bien marquer que

---

<sup>708</sup> Remy de Gourmont, *Une Nuit au Luxembourg* (Paris 1906), 161.

<sup>709</sup> Paul Valéry, *Mélange*, in: Valéry, *Œuvres*, Bd. 1, hg. v. Jean Hytier (Paris 1957), 307.

<sup>710</sup> Einen grossen Teil der Zeitungsausschnitte und Berichte gibt u. a. Alain Goulet in seiner Studie *Les Caves du Vatican d’André Gide* (Paris 1972), 160 ff. wieder.

ce ne sont point là des *romans*. *Soties, récits*, je n'ai jusqu'à présent écrit que des livres ironiques – ou: critiques, si vous préférez – dont sans doute voice le dernier.”<sup>711</sup>

Seine *soties* und *récits* bezeichnet er also als *ironique* und/oder *critique*, und er macht deutlich, dass keines seiner bis dahin geschriebenen Werke seinen Vorstellungen von einem Roman entspricht.

In der Sekundärliteratur gibt es eine Vielzahl von Versuchen, die einzelnen Gattungen – *sotie, récit* und *roman* – klar voneinander zu unterscheiden. Pierre Lafille, der mit *André Gide Romancier* eine der ersten umfangreichen Studien ueber Gides Prosawerk verfasste, behandelt alle *récits* schlichtweg als Romane und stuetzt sich dabei auf die Tatsache, dass Gide vor 1914 eine Vielzahl dieser Werke selbst als Romane bezeichnet hatte. Fuer Lafille beginnt Gides Entwicklung zum Romancier mit dem *Immoraliste* und endet mit der Trilogie *L'Ecole des Femmes*. Fruehwerke wie die *Cahiers d'André Walter*, *Le Voyage d'Urien* und *Le Prométhée mal enchaîné* werden nur beilaeufig erwaeht und von einer detaillierten Betrachtung ausgeschlossen. Lafille definiert den gideschen *récit* als einen kurzen, subjektiven Roman mit stark autobiographischen Zuegen, waehrend sich die *soties* durch eine ironisch-distanzierte Haltung auszeichnen. Daher stellen die *Caves du Vatican* fuer Lafille einen “vaste effort d'objectivation romanesque”<sup>712</sup> dar.

Germaine Brée macht in *André Gide – L'Insaisissable Protée* die Unterscheidung zwischen *récit* und *sotie* zum einen an der Erzaehlperspektive, zum anderen an den Personen fest: “Le récit est l'histoire du jeu vu par le joueur déconcerté; la sotie, l'histoire du jeu vu de l'extérieur. Dans les deux cas, il y a malentendu. Le personnage du récit est explicitement pathétique et implicitement ridicule. Le personnage de la sotie est explicitement ridicule et implicitement pathétique.”<sup>713</sup>

Christopher Bettinson bezeichnet in seiner Studie ueber André Gide die *récits* als “longer than short stories, shorter and less complex than the conventional novel”, “concentrating on one particular aspect of life, related directly by one of the principal protagonists.”<sup>714</sup> Auch Albert Joseph Guérard sieht in den *récits* “short novels” und eine Fortsetzung der traditionellen Erzaehlung; im Gegensatz dazu seien die *Soties* und die *Faux-Monnayeurs* eine Bewegung weg vom Realismus: “He [Gide] was at the start of the two roads which the contemporary French novel has taken. His short

---

<sup>711</sup> André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951), 437.

<sup>712</sup> Pierre Lafille, *André Gide Romancier* (Paris 1954), 106.

<sup>713</sup> Germaine Brée, *André Gide. L'Insaisissable Protée* (Paris 1953), 234.

novels reinvigorated the traditional ‘récit’ by giving it a new psychological complexity and seemed to save realism by teaching it economy. *Les Caves du Vatican* and *Les Faux-Monnayeurs*, on the other hand, led the movement away from realism, and posed technical problems which novelists are still trying to solve.”<sup>715</sup>

Die *Sotie*, insbesondere deren dezentrale Struktur, wie sie in den *Caves du Vatican* verwirklicht wird, spielt in Bezug auf Gides Romantheorie eine bedeutendere Rolle als seine *récits*. Somit wird dieses Werk zur Schnittstelle – und die *Caves du Vatican* scheinen dem Roman, wie ihn Gide schreiben will, von all seinen bis zu diesem Zeitpunkt geschriebenen Werken am naechsten zu kommen. Das Buch wurde von ihm als *roman d’aventure* angekuendigt und erhielt die Gattungsbezeichnung *sotie* erst in der Widmung an Copeau vom 29. August 1913.

### *L’Illusion réaliste*

vs.

### *L’Acte gratuit*

Julius de Baraglioul, ein opportunistischer Schriftsteller, dessen literarische Karriere bislang geradlinig verlief, stammt aus der richtigen Familie, verfuegt ueber das richtige Aussehen und schreibt fuer das richtige Publikum – all dies ermoeeglicht und erleichtert ihm sein Weiterkommen und er scheint geradezu praedestiniert dafuer zu sein, in die *Académie* aufgenommen zu werden. Seine letzte Veroeffentlichung, *L’Air des cimes*, sollte der endgueltige Schritt auf dem sorgfaeltig geplanten Weg in die *Académie* sein: “si, après cela, vous n’entrez pas à l’Académie, vous êtes impardonnable d’avoir écrit ces sornettes”<sup>716</sup>, schreibt der Comte de Baraglioul seinem Sohn.

Julius’ letzter Roman erzaehlt das Leben seines Vaters, hat aber als erstes seiner Werke ueberraschenderweise schlechte Kritiken bekommen und die Aufnahme in die *Académie* erscheint auf einmal fragwuerdig. Bei Gespraechen zeigt sich Julius

---

<sup>714</sup> Christopher Bettinson, *Gide A Study* (London 1977), 15.

<sup>715</sup> Albert Joseph Guérard, *André Gide* (Cambridge, Mass. 1951), 93.

<sup>716</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, in: Gide, *Romans* (Paris 1958), 708.

aeusserst unzufrieden mit seinem Buch, mit seinem gesamten bisherigen Werk und stellt ploetzlich alles in Frage: “Une interrogation affreuse, pour la première fois de sa vie, se soulevait en lui – en lui qui n’avait jamais rencontré jusqu’alors qu’approbation et sourires, - un doute sur la sincérité de ces sourires, sur la valeur de cette approbation, sur la valeur de ses ouvrages, sur la réalité de sa pensée, sur l’authenticité de sa vie.”<sup>717</sup>

Gerade hat er mit *L’Air des cimes* einen biographischen Roman ueber seinen Vater geschrieben und glaubt, als sein Sohn und Biograph alles ueber dessen Leben zu wissen, da wird er durch einen Brief mit Lafcadio Wluiki, dem illegitimen Sohn des Comte Juste-Agénor de Baraglioul konfrontiert, von dessen Existenz er nichts ahnte. Der Comte bittet ihn, naeheres ueber Lafcadio herauszufinden, ohne jedoch preiszugeben, in wessen Auftrag er handelt. Diese Nachforschungen zwingen den Romancier zum ersten Mal, sein vertrautes Milieu zu verlassen: “Malgré certaine curiosité professionnelle et la flatteuse illusion que rien d’humain ne lui devait demeurer étranger, Julius était peu descendu jusqu’à présent hors des coutumes de sa classe et n’avait guère eu de rapports qu’avec des gens de son milieu. L’occasion, plutôt que le goût, lui manquait.”<sup>718</sup>

Julius sucht die Wohnung Lafcadio Wluikis auf und er hat auf dem Weg dorthin den Eindruck, dass er sich in ein Abenteuer begibt, denn die geheimen Nachforschungen im Auftrag seines Vaters stellen eine fuer ihn aussergewoehnliche Taetigkeit dar. Kaum angekommen, ist er jedoch schon wieder enttaeuscht: “la médiocrité du lieu, l’insignifiance du décor le rebutèrent; sa curiosité qui ne trouvait où s’alimenter fléchissait et sédait à la répugnance.”<sup>719</sup> Nichts in Lafcadios Zimmer “ne se prêtait hélas! à sa curiosité malexperte.”<sup>720</sup> Einzig ein  *carnet*  erregt seine Aufmerksamkeit, insbesondere der Vermerk in italienischer Sprache: QUI INCOMINCIA IL LIBRO DELLA NOVA ESIGENZA E DELLA SUPREMA VIRTU”, denn vor der “expression d’idées morales l’intérêt de Julius s’éveillait brusquement; c’était gibier pour lui”<sup>721</sup>.

Julius, der Schriftsteller, wird in Lafcadios Wohnung zu einem Leser – allerdings zu einem nicht sehr erfolgreichen, denn er kann die Zeichen, denen er dort begegnet,

---

<sup>717</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 710.

<sup>718</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 712.

<sup>719</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 712.

<sup>720</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 715.

<sup>721</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 717.

nicht entziffern, beziehungsweise zieht falsche Schlüsse aus ihnen und erfasst nicht deren wahre Bedeutung. Mit der Punktrechnung seines Halbbruders, hinter der sich ein eigens erdachter und äußerst komplizierter Ehrenkodex verbirgt, kann Julius nichts anfangen und er sieht darin lediglich, was er sehen kann: “un puéril et mesquin marchandage de mérites et de rétributions.” Er wird beim Durchstöbern der Wohnung Lafcadios prompt in flagranti ertappt und bietet ihm daraufhin aus Verlegenheit eine Stelle als Sekretär an.

Julius und Lafcadio, die beiden Halbbrüder, verkörpern nicht nur äußerlich – Julius ähnelt dem Vater, Lafcadio der Mutter – extreme Gegensätze: Während der eine ehelich geboren wurde, im Schoße der Familie aufwuchs und den Namen des Vaters trägt, bleiben dem Bastard Lafcadio Name, Erbe und Familienzugehörigkeit von Anfang an verwehrt. Mit der ‘Literaturwelt’ seines Halbbruders, den er in seinem *carnet* abwehrend “Olibrius”<sup>722</sup> nennt, hat Lafcadio wenig gemein, die einzigen Bücher, die er besitzt, sind *Moll Flanders* von Daniel Defoe und die *Novelle* von Anton-Francesco Grazzini. Er kauft sich jedoch nach der Begegnung mit Julius dessen neuesten Roman, “un livre à couverture jaune, dont l’aspect seul eût fait bâillir Lafcadio tout autre jour” und informiert sich in der Bibliothek über ihn: “un ‘dictionnaire des contemporains’ retraçait en peu de mots la carrière amorphe de Julius, donnait les titres de ses ouvrages, les louait en termes convenus, propres à rebuter tout désir.” Im selben Nachschlagewerk findet Lafcadio auch einen Hinweis über den Comte de Baraglioul und aus dessen biographischen Angaben errechnet er, dass dieser sein leiblicher Vater sein könnte.

Lafcadio, “en mal d’aventure”, liest Julius’ Roman *L’Air des Cimes*, aber dieses Buch erscheint ihm “sans détour ni mystère, et rien n’était moins propre à lui permettre de s’échapper.” Er besucht daraufhin seinen Halbbruder und die beiden unterhalten sich über das Werk. Lafcadio fragt ihn, ob ihm das Schreiben wenigstens Spaß mache – wenn schon das Ergebnis wenig interessant sei –, woraufhin Julius erwidert: “Je n’écris pas pour m’amuser. [...] Les joies que je goûte en écrivant sont supérieures à celles que je pourrais trouver à vivre.”<sup>723</sup>

Das Schreiben bietet ihm also, seiner Meinung nach, mehr als das Leben. Lafcadio erklärt ihm, dass er diese Auffassung nicht teilt: “Savez-vous ce qui me gêne l’écriture? Ce sont les corrections, les ratures, les maquillages qu’on y fait.” Zwar

---

<sup>722</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 719.



fragt ihn Julius, ob man sich im Leben denn nicht auch korrigiere, doch Lafcadio antwortet ihm: “Dans la vie, on se corrige, à ce qu’on dit, on s’améliore; on ne peut corriger ce qu’on a fait. C’est ce droit de retouche qui fait de l’écriture une chose si grise et si... [...] Oui, c’est là ce qui me paraît si beau dans la vie; c’est qu’il faut peindre dans le frais. La rature y est défendue.”<sup>724</sup>

Lafcadio gibt eindeutig und ausschliesslich dem Leben den Vorzug, da es in seinen Augen weitaus ehrlicher als die Literatur sei – so koenne man zwar seine Worte veraendern, nicht jedoch seine Taten. Er bezeichnet sich selbst als ein “être d’inconséquence” und ihm ist Julius’ konsequente Handlungsweise – sowohl im Leben als auch in seinem literarischen Werk – zuwider; er erklart seinem Halbbruder, was ihm an dessen Biographie des Comte missfaellt: “Pour moi je me laisserais mourir de faim devant ce ragoût de logique dont j’ai vu que vous alimentez vos personnages. [...] Du moins le héros de votre dernier livre. Est-ce vrai que vous y avez peint votre père? Le souci de le maintenir partout, toujours, conséquent avec vous et avec soi-même, fidèle à ses devoirs, à ses principes, c’est-à-dire à vos théories...”<sup>725</sup> Lafcadio wirft ihm also vor, er habe das Leben seines Vaters an seinen eigenen Massstaeben gemessen, seinen Theorien unterworfen und somit nur erfasst, was er sich mit seinem Weltbild erklaren kann. Julius’ Hauptsorge sei, so Lafcadio, jede Tat des Comte logisch zu erklaren.

Der Romancier dagegen leugnet jegliche Art der Inkonsequenz: “Il n’y a pas d’inconséquence, non plus en psychologie qu’en physique” urteilt er und fuegt erklarend hinzu: “Vous êtes un être de formation.”<sup>726</sup> Gemaess dieser Ueberzeugung will er, wie er es seinem Vater versprochen hat, Lafcadio ausfragen und analysieren – doch ebenso wie er aus dessen Wohnungseinrichtung nur falsche Rueckschluesse ziehen konnte, erweisen sich nun auch seine Fragen als so schlecht, dass Lafcadio zu guter Letzt von sich aus seine Lebensgeschichte preisgibt.

Die aussergewoehnliche Biographie seines Halbbruders erstaunt Julius, denn sie hat nicht das geringste gemein mit dem, was er kennt und in seinen Romanen beschreibt. Und waehrend Lafcadio Julius’ Art zu denken – sowie deren offenkundige Maengel – schnell durchschaut und damit spielt, versteht der Schriftsteller wenig von Lafcadio

---

<sup>723</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 735.

<sup>724</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 736.

<sup>725</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 744.

<sup>726</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 744.

und kann selbst das, was er von ihm erfährt, nicht einordnen, es passt nicht in sein Schema, er findet keine Schublade.

Julius de Baraglioul hat einen Schwager, Anthime Armand-Dubois, ein Freimaurer. Dieser beschäftigt sich mit Tierversuchen mittels derer er die *tropismes* aufdecken will; er erforscht auf wissenschaftlicher Ebene die Mechanismen, auf die die Verhaltensweisen von Tieren zurückzuführen sind und er will die gewonnenen Erkenntnisse in einem zweiten Schritt auf den Menschen anwenden: “En attendant de s’attaquer à l’homme, Anthime Armand-Dubois prétendait simplement réduire en ‘tropismes’ toute l’activité des animaux qu’il observait. Tropismes! Le mot n’était pas plus tôt inventé que déjà l’on ne comprenait plus rien d’autre; toute une catégorie de psychologues ne consentit plus qu’aux tropismes. Tropismes! Quelle lumière soudaine émanait de ces syllables! Evidemment l’organisme cédait aux mêmes incitations que l’héliotrope lorsque la plante involontaire tourne sa fleur face au soleil (ce qui est aisément réductible à quelques simples lois de physique et de thermo-chimie). Le cosmos enfin se douait d’une bénignité rassurante. Dans les plus surprenants mouvements de l’être on pouvait uniment reconnaître une parfaite obéissance à l’agent.”<sup>727</sup>

Armand-Dubois’ positivistischer Wissenschaftsglaube gibt ihm die Sicherheit, dass der Kosmos eines Tages zur Gänze erklärbar sein wird. Er experimentiert, “pour obtenir de l’animal maté l’aveu de sa simplicité”<sup>728</sup>. Ebenso wie Julius glaubt also auch Anthime daran, dass es keine Inkonsequenz gibt.

In den *Caves du Vatican* bringt ausgerechnet der Romancier Julius de Baraglioul die Theorie des *acte gratuit* auf bei einem Gespräch mit Amédée Fleurissoire, einem gutgläubigen Katholiken, der aufgrund des Gerüchtes, dass anstelle des echten Papstes nun ein falscher im Vatican sitze und der echte in den Verliesen gefangen gehalten werde, nach Rom reist, um den wahren Papst zu befreien.

Im Vatican erklärt Julius, fuer ihn typisch in einem “ton professoral”: “Eh bien! voici, cher Amédée: M’est avis que, depuis La Rochefoucauld, et à sa suite, nous nous sommes fourrés dedans; que le profit n’est pas toujours ce qui mène l’homme; qu’il y a des actions désintéressées. [...] Par *désintéressé*, j’entends: gratuit. Et que le mal, ce que l’on appelle: le mal, peut être aussi gratuit que le bien.” Auf Fleurissoires Frage hin, warum man eine solche Tat ueberhaupt ausfuehre, erlaeutert Julius: “par luxe, par

---

<sup>727</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 683.

besoin de dépense, par jeu.”<sup>729</sup> Im Fall einer motivlosen kriminellen Handlung bedeute dies auch, dass der Taeter nicht gefasst werden koenne, “car le mobile, le motif du crime, c’est l’anse par où saisir le criminel”<sup>730</sup>.

Die Idee einer desinteressierten Handlung inspiriert Julius fuer ein neues Werk. Zu dem Zeitpunkt, da er ueber eine *action désintéressée* spricht, hat Lafcadio laengst eine solche Tat vollbracht: Er kommt an einem brennenden Haus vorbei, in dem sich noch zwei Kinder befinden, deren Rettung zu riskant erscheint. Die Mutter der Kinder verspricht demjenigen, der es wagt, ihre beiden Kinder zu retten, eine Belohnung. Lafcadio gelingt es, sie aus dem Haus zu befreien – eine Handlung, die ihn fuer die umstehenden Personen zu einem Helden macht. Als ihm die Mutter daraufhin die zur Belohnung ausgesetzte Summe geben will, lehnt er dies ab und fuehlt sich degradiert: “On me prend pour un clown”<sup>731</sup>. Er hat die Kinder nicht wegen des Geldes gerettet, sondern lediglich aus einer Laune heraus.

Dies bleibt nicht die einzige motivlose Tat Lafcadios. Nach dem Besuch bei seinem Vater, bei dem er von diesem Geld erhaelt, begleicht er all seine ausstehenden Rechnungen. Er fuehlt sich danach vollkommen frei und will nach Java reisen. Im Zug, der ihn von Rom wegbringt, ist er zunaechst allein im Abteil. Waehrend ihn sein *castor*, mit dem er sich die Augen bedeckt, vor der Landschaft – und somit auch vor dem Kontakt mit der Aussenwelt – schuetzt, denkt er an die Begegnung mit einer alten Frau zurueck, die er auf seiner Apenninueberquerung getroffen hatte. Motivlos, “par fantaisie il avait fait à pied, en quatre jours la traversée des Apennins entre Bologne et Florence”; ebenso ohne Grund half er der Frau, ihre Lasten zu tragen und umarmte sie schliesslich. Beim Gedanken daran bemerkt er lediglich: “je l’aurais tout aussi bien serrée à la gorge”<sup>732</sup>.

Gutes oder Schlechtes, “embrasser l’entière humanité; ou l’étrangler peut-être”, er koennte zu jedem Zeitpunkt das eine oder das andere tun und welche Handlung er letztendlich ausfuehrt, haengt nicht von moralischen Ueberlegungen ab. “On imagine ce qui arriverait si, mais il reste toujours un petit laps par où l’imprévu se fait jour. Rien ne se passe jamais tout à fait comme on aurait cru... C’est là ce qui me porte à agir... On fait si peu!... ‘Que tout se qui peut être soit!’ c’est comme ça que je

---

<sup>728</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 683.

<sup>729</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 816.

<sup>730</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 818.

<sup>731</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 724.

<sup>732</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 822.

m'explique la Création."<sup>733</sup> Doch Lafcadio bieten sich in seiner staendigen Suche nach neuen Abenteuern seiner Meinung nach zu wenig wirklich interessante Moeglichkeiten: "Dieu! qu'on rencontre peu de gens dont on souhaiterait fouiller les valises! [...] Belle collection de marionettes; mais les fils sont trop apparents, par ma foi! On ne croise plus dans les rues que jean-foutre et paltoquets."<sup>734</sup> Die meisten Menschen betrachtet er als zu langweilig, ihr Verhalten als zu vorhersehbar – sie scheinen *tropismes* zu folgen, ebenso wie Anthimes Versuchstiere im Labor. In diesem Moment betritt Amédée Fleurissoire das Abteil. Lafcadio betrachtet den Zugestiegenen mit Arroganz, er ist nicht ganz das was sich Lafcadio unter einer Herausforderung oder einem Abenteuer vorgestellt hat, doch er fuehrt dann – nur um zu sehen, was geschieht – genau das aus, was Julius Fleurissoire zuvor erkluert hat. Und so wird aus Langeweile oder einfach nur aus Lust am Spiel aus dem Zuschauer Lafcadio ein Akteur, er stoest Fleurissoire aus dem fahrenden Zug und verlaesst so den Bereich der Moeglichkeiten: "Qui le verrait? [...] Là, tout près de ma main, sous ma main, cette double fermeture, que je peux faire jouer aisément; cette porte qui, cédant tout à coup, le laisserait crouler en avant; une petite poussée suffirait; il tomberait dans la nuit comme une masse; même on n'entendrait pas un cri. [...] Qui le saurait? [...] Un crime immotivé, [...] quel embarras pour la police!"<sup>735</sup> Es ist dabei weniger die Tat selbst, als seine eigene Reaktion auf die von ihm ausgefuehrte Handlung, die ihn interessiert sowie die nicht vorhersehbaren Folgen. "Qu'il y a loin, entre l'imagination et le fait!... Et pas plus le droit de reprendre son coup qu'aux échecs. Bah! qui prévoirait tous les risques, le jeu perdrait tout intérêt."<sup>736</sup> Das Opfer reisst allerdings Lafcadios Hut mit, woraufhin der Taeter denkt: "Tant pis, c'est joué... Qu'on puisse croire à un accident... Non, puisque j'ai renfermé la portière... Faire stopper le train?... Allons, allons; Cadio, pas de retouches: tout est comme tu l'as voulu."<sup>737</sup> Nach der Tat ist Lafcadio voellig ruhig und sogar ein wenig enttaeuscht darueber, dass alles so leicht war und dass sich Amédée nicht gewehrt hat. Er sieht sich nicht als Krimineller, sondern als Abenteurer, seine Tat erscheint ihm nicht als Verbrechen.

<sup>733</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 822 f.

<sup>734</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 823.

<sup>735</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 828.

<sup>736</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 829.

<sup>737</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 830.

Noch im Zug trifft Lafcadio auf Protos, einem alten Bekannten, den er zunaechst nicht wiedererkennt, da sich dieser als Rechtsprofessor Defouqueblize ausgibt. Protos teilt die Gesellschaft in zwei Gruppen ein: in die *subtils* und die *crustacés*. Die Gesellschaft ist seiner Meinung nach voller Mitglieder der “unique grande famille des *crustacés*, dont les représentants, du haut en bas de l’échelle sociale, se carraient.”<sup>738</sup> Die *subtils* dagegen halten die moralische Freiheit hoch, sie sind nicht durch gesellschaftliche Konventionen und Familiendruck gebunden und koennen sich – im Gegensatz zu den *crustacés* – wechselnden Bedingungen muehelos anpassen. Ihre Reflexe sind schnell und hochentwickelt, waehrend die der *crustacés* lediglich rudimentaer ausgepraegt sind, was deren Handlungsweisen simpel und vorhersagbar macht.

Sowohl Lafcadio als auch Protos sehen sich selbst als *subtils*, die sich den Gesetzen der Gesellschaft entziehen – muessen am Ende jedoch beide feststellen, dass ihre Freiheit Grenzen hat. Lafcadio erkennt, dass er gerade durch die Tat, mit der er seine Freiheit gegen die Heuchelei einer auf tradierten Moralvorstellungen konstituierten Gesellschaft durchsetzen und manifestieren wollte, in die Faenge Protos geraecht, der wiederum Lafcadios Tat retouchiert, seine Spuren verwischt und ihn damit erpressen, seinen eigenen Regeln verpflichten will. Protos erklart ihm: “Ce qui m’étonne, moi, c’est que, intelligent comme vous êtes, vous ayez cru, Cadio, qu’on pouvait si simplement que ça sortir d’une société, et sans tomber du même coup dans une autre; ou qu’une société pouvait se passer de lois. *Lawless*, vous vous souvenez; nous avons lu cela quelque part: *Two hawks in the air, two fishes swimming in the sea not more lawless than we...* Que c’est beau la littérature. Lafcadio! mon ami, apprenez la loi des subtils.”<sup>739</sup> Was in der Literatur so schoen und einfach klingt, laesst sich in der Realitaet nur schwer oder gar nicht verwirklichen.

Lafcadios Tat hat unbeabsichtigterweise auch Auswirkungen auf Julius, der, durch die Zeitungsartikel von Amédées Tod ermutigt, einen Roman schreiben will, in dem ein *acte gratuit*, eine unmotivierete Handlung, vorkommt und so erklart er seinem Halbbruder aufgereggt, wie sehr sich sein Leben und seine Einstellungen veraendert haben: “Je suis à un tournant de ma vie. J’ai la tête en feu et ressens à travers tout le corps une espèce de vertige, comme si j’allais m’évaporer. [...] Je crois que je tiens mon nouveau livre!” Julius beschreibt, wie ihn zunaechst eine “éthique erronée [...] le

---

<sup>738</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 855.

libre développement de la faculté créatrice” behindert habe: “La logique, la conséquence, que j’exigeais de mes personnages, pour la mieux assurer je l’exigeais d’abord de moi-même; et cela n’était pas naturel. Nous vivons contrefaits, plutôt que de ne pas ressembler au portrait que nous avons tracé de nous d’abord; c’est absurde; ce faisant, nous risquons de fausser le meilleur.”<sup>740</sup>

Sein naechster Roman soll von einem jungen Mann handeln, der zu einem Kriminellen wird, ein Verbrechen ohne Motiv begeht. “Désormais j’attends tout de moi; j’attends tout de l’homme sincère; et j’exige n’importe quoi; puisque aussi bien je pressens à présent les plus étranges possibilités en moi-même. Puisque ce n’est que sur le papier, j’ose leur donner cours.”<sup>741</sup> Solange sich alles nur auf dem Papier abspielt, wagt Julius, fuer ihn neue und seinen bisherigen Ueberzeugungen entgegengesetzte Positionen durchzudenken und durchzuerzieren. Er experimentiert mit dem Ungewohnten – doch trennt er zwischen Literatur und Leben.

Allein die blosse Beschreibung eines *acte gratuit* stellt sich der Romancier als aeusserst schwierig vor, woraufhin ihm Lafcadio entgegnet: “Mais, romancier, qui vous empêche? et du moment qu’on imagine, d’imaginer tout à souhait?” Fuer Julius stellt sich die Sache nicht so einfach dar: “Plus ce que j’imagine est étrange, plus j’y dois apporter de motif et d’explication.”<sup>742</sup> Und er fuegt hinzu, dass er zwar nicht das Verbrechen motivieren will, wohl aber den Taeter. So weist er simple Beweggruende wie zum Beispiel Geld zurueckt, sucht aber nach einer subjektiven Motivation des Kriminellen, nach einem psychologischen Grund fuer die Tat und er gibt ein Taeterprofil, das gut auf den anwesenden Lafcadio zutrifft: “Prenons-le tout adolescent: je veux qu’à ceci se reconnaisse l’élégance de sa nature, qu’il agisse surtout par jeu, et qu’à son intérêt il préfère couramment son plaisir. [...] Ajoutons-y qu’il prend plaisir à se contraindre. [...] Inculcons-lui l’amour du risque.” – Lafcadio unterbricht ihn und wirft an dieser Stelle ein: “C’est vous qui raisonnez son crime; lui, simplement, le commet.”<sup>743</sup>

Am Ende der Unterhaltung zweifelt Julius bereits wieder an der moeglichen Realisierung einer desinteressierten Handlung und er verwirft letztendlich die Idee; er kehrt, nachdem er sie gedanklich durchexerziert hat, zu seiner Ausgangshaltung

---

<sup>739</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 858.

<sup>740</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 836.

<sup>741</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 837.

<sup>742</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 837.

<sup>743</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 837 f.

zurueck: “D’abord il n’y a pas de crime sans motif.”<sup>744</sup> Er ist nun ueberzeugt, dass Amédées Mord sorgfaeltig geplant war, weil dieser moeglicherweise geheime Informationen ueber den falschen Papst hatte und sich in ein gefaehrliches Gebiet vorgewagt hat, in welchem er nichts zu suchen hatte. Julius kehrt wieder zu seinen urspruenglichen Ueberzeugungen zurueck und so erklaert er Lafcadio, er bleibe stets “fidèle [...] à mes pensées, à mes principes. La persévérance est la plus indispensable vertu. Déjà s’éloignaient de lui le souvenir de sa plus récente embardée, et toute autre pensée qu’orthodoxe, et tout autre projet que décent.” Und er bewundert “cette conséquence subtile par quoi son esprit s’était un instant dérouté. Lui n’avait pas changé.” In Anbetracht der Geschichte um den falschen Papst muss allerdings auch er eingestehen: “Le difficile, c’est de savoir à quoi s’en tenir.”<sup>745</sup> In dem allgemeinen Verwirrspiel weiss auch er nicht recht, was wahr und was falsch ist. Selbst als Lafcadio seinem Halbbruder offen gesteht, dass er Amédée getoetet hat, haelt Julius an seiner Erklaerung fest, denn er will seine Wirklichkeit so kohaerent wie seine Romane, in denen jede Handlung der Charaktere erklarbar und auf eindeutige Gruende zurueckzufuehren ist - und er leugnet daher schlichtweg die Existenz eines unmotivierten Verbrechens, erteilt Lafcadio sogar noch Ratschlaege, wie er sich jetzt zu verhalten habe. Da ein anderer – Protos – fuer die Tat verantwortlich gemacht und bereits verhaftet wurde, erklaert ihm Julius: “il ne tient qu’à vous, j’en suis convaincu, de redevenir un honnête homme, et de prendre rang dans la société, autant moins que votre naissance le permet... L’Eglise est là pour vous aider.”<sup>746</sup>

---

<sup>744</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 842.

<sup>745</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 861.

<sup>746</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 869.

## *L'Impasse Claude Bernard*

“Mon métier est de semer des doutes.”

Pierre Bayle.

“Les confidences d’un possesseur de la vérité me font rire certains jours et, d’autres, me fâchent. Il est aussi absurde de chercher la vérité – et de la trouver, - quand on a atteint l’âge de raison, que de mettre ses souliers dans la cheminée, la nuit de Noël. [...] La vérité est tyrannique; le doute est libérateur.”

Remy de Gourmont, *Le Problème du Style*.<sup>747</sup>

Juste-Agénor de Baraglioul gibt seinem Sohn Julius die *Impasse Claude Bernard* als Lafcadios Adresse an<sup>748</sup> - und es ist in den *Caves du Vatican* gerade Lafcadio, der mit seinen Handlungen die simple psychologische und wissenschaftliche Erklärbarkeit menschlichen Verhaltens, die Methoden der *médecine expérimentale* Claude Bernards – wie sie vom Naturalismus und dessen Vertretern propagiert wurde – als *impasse* und als trügerische Illusion degradiert. Eric Marty schreibt über die *Caves*: “plus qu’une farce médiévale, la sotie gidienne est une fantastique machine anti-littéraire; l’insertion de l’immotivé, c’est déjà une destruction de principe de causalité, et de représentation propre au roman.”<sup>749</sup>

Gides Sotie wurde und wird in der Sekundärliteratur mit einer ganzen Reihe von unterschiedlichen Titeln versehen; Germaine Brée vergleicht das Werk mit der bildenden Kunst, genauer gesagt mit abstrakter Plastik – “*Les Caves du Vatican* s’apparentent à la peinture, ou plutôt à la sculpture abstraite”<sup>750</sup> -, von Daniel Moutote werden die *Caves* als Mischform zwischen Roman und Theaterstück bezeichnet – “ce genre hybride de la sotie, sorte de roman théâtral”<sup>751</sup>. Pierre Lafille bemüht einen musikalischen Vergleich, er bezeichnet das Werk als “concerto pour Lafcadio” und nennt die Sotie ein “kaléidoscope de critiques et d’enseignements, un pot-pourri de

---

<sup>747</sup> Remy de Gourmont, *Préface*, in: Gourmont, *Le Problème du Style* (13. Auflage, Paris 1924), 8.

<sup>748</sup> Vgl. André Gide, *Les Caves du Vatican*, 708.

<sup>749</sup> Eric Marty, *André Gide. Qui êtes-vous?* (Lyon 1987), 83.

<sup>750</sup> Germaine Brée, *André Gide, L’Insaisissable Protée* (Paris 1953), 221.

<sup>751</sup> Daniel Moutote, *Le Journal d’André Gide et les Problèmes du Moi* (Paris 1968), 245.



personnages cocasses et d'actions abracadabrantes. Sorte de monstre littéraire échappant aux genres familiers et qui, eux, ne peuvent avoir d'équivoque en leur état civil. Roman policier, satire politique, conte philosophique, théâtre de fantoches. Mystification global."<sup>752</sup> Christopher Bettinson urteilt: "Theatrical moments, together with repeated dialogues and debates between successive pairs of characters, emphasize the hybrid quality of *Les Caves du Vatican* which is in every way an experimental novel."<sup>753</sup> Allein die variantenreiche Analogiesuche in der Sekundärliteratur verdeutlicht, dass auch dieses Werk schwer mit traditionellen Gattungsbezeichnungen zu erfassen ist.

Die Einteilung in fuenf Buecher aehnel formal der fuenf Akte umfassenden Struktur des klassischen Dramas; die weitere Unterteilung dieser einzelnen Buecher in 7, 7, 4, 7 und nochmals 7 Kapitel verstaerkt die symetrische Erscheinung der *Caves du Vatican*. Inhaltlich geht es nicht mehr darum, die Realitaet nachzuahmen: "Pourtant, l'intention critique s'affirme, dans ses 'soties' où il ne s'agit plus d'*imiter* la vie, mais de la *démasquer*."<sup>754</sup>

Vier der fuenf Buecher tragen den Namen einer Romanfigur als Ueberschrift: *Anthime Armand-Dubois*, *Julius de Baraglioul*, *Amédée Fleurissoire* und *Lafcadio*. Im vierten Buch, *Mille-Pattes*, werden die so unterschiedlichen Handlungsstraenge wie zufaellig zusammengefuegt und jede der einzelnen Figuren entpuppt sich als ein "carrefour", auf die seltsamsten Weisen mit anderen Personen und Dingen verknuepft. Gide greift die traditionellen Elemente der mittelalterlichen Sotie auf – einer Gattung ohne strikt vorgegebene Form, in der die Darsteller als Narren verkleidet auftraten und in der despektierlich behandelt wurde, was gewoehnlicherweise mit Respekt zu betrachten war. Die typenhaften *sots* verkoerperten und verspotteten bekannte Persoenlichkeiten, zogen soziale, politische und kirchliche Missstaende ins Laecherliche und parodierten insbesondere die Autoritaet der Kirche und deren hoechste Instanz, den Papst, indem sie einen *pape des fous* waelten. Die Bezeichnung *sotie* fuer ein Prosawerk des 20. Jahrhunderts ueberrascht zunaehst, doch die *Caves du Vatican* greifen das zentrale Thema dieser Gattung – die Wahl eines Narrenpapstes – auf und Klaus Mann sieht in Gides Werk "eine Muster- und

---

<sup>752</sup> Pierre Lafille, *André Gide Romancier* (Paris 1954), 83.

<sup>753</sup> Christopher Bettinson, *Gide. A Study* (London 1977), 37.

<sup>754</sup> Pierre de Boisdeffre, *Le Roman Français depuis 1900* (2. Auflage, Paris 1985), 21.

Meister-Sotie, die *sotie par excellence*“<sup>755</sup>. Die Sotie spiegelt die Realitaet nicht mimetisch wieder, sondern verzerrt und ueberzeichnet sie bewusst. André Gides Text ist voller Anspielungen auf andere Werke, auf real existierende Personen und Ereignisse, vermischt mit absurden fiktionalen Schoepfungen. Trotz auffallender Parallelen zur mittelalterlichen Sotie kopieren *Les Caves du Vatican* nicht einfach eine alte Gattung, sie spielen auf sie an, variieren und veraendern sie aber gleichzeitig. Waehrend in der traditionellen Sotie jede Figur, jeder *sot* einmal in den Mittelpunkt tritt, bevor er vom naechsten abgeloeest wird, treten die Personen in Gides Werk nicht einfach nacheinander auf, um dann einer anderen Person Platz zu machen – obwohl dies durch die Benennung der einzelnen Buecher mit Namen der verschiedenen Figuren nahegelegt wird. Die verschiedenen Personen und Handlungen sind vielmehr miteinander verbunden und kreuzen sich. Auch tauschen die Buchtitel: so traegt das zweite Buch zwar den Namen *Julius de Baraglioul*, handelt jedoch zu einem grossen Teil von Lafcadio.

Die Personen wirken typenhaft. Anthimes *loupe* erinnert an die des alten Grandet in Balzacs Roman *Eugénie Grandet* und an dessen Art, jede Romanfigur bis ins kleinste Detail zu beschreiben um so ein lueckenloses Gesamtbild abzugeben. Gide geht dabei jedoch in entgegengesetzter Art und Weise vor; der Leser erfahrt in den *Caves du Vatican* zwar eine Vielzahl von Einzelheiten ueber die Charaktere, ein Gesamtbild erhaelt er aber nicht. Die Personen werden reduziert auf den “*petit fait vrai*“<sup>756</sup>; die Erzaehlerfigur gibt eine detaillierte Beschreibung von Anthimes Geschwulst – aber nur, weil sie, wie der Erzaehler dem Leser zu bedenken gibt, vielleicht im Verlauf der Geschichte von Bedeutung sein koennte.

Die Personen werden so sehr ueberstilisiert und typisiert, dass sie wie eine Parodie ihrer selbst wirken. Die Wahl der Namen verstaerkt diesen Eindruck. Im Gegensatz zu *Paludes*, wo die Namen noch mehr oder weniger austauschbar waren – *Paludes* oder *Polders*, Hubert oder Gaspard – spiegeln sie in den *Caves du Vatican* ironisch die Typenhaftigkeit der einzelnen Personen wieder: so erscheint z. B. *Amédée* als ein passender Name fuer einen leichtglaebigen Pilger; *Venitequa*, mehr als geeignet fuer eine Prostituierte; der sich staendig wandelnde ‘Mentor’ Lafcadios heisst *Protos* und erinnert so an den griechischen Gott Proteus, der seine Form veraendern kann.

---

<sup>755</sup> Klaus Mann, *André Gide* (Zuerich 1948), 180.

<sup>756</sup> Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon* (Paris 1993), 63.

Die Struktur dieser Namen ist nicht anders als die vieler realer Vor- und Nachnamen, nur dass insbesondere die Nachnamen, die beispielsweise Berufe bezeichnen seit langer Zeit ihre konkrete Bedeutung verloren haben und keinerlei Rueckschluesse auf die Taetigkeit des jetzigen Traegers mehr zulassen. In den *Caves du Vatican* jedoch fallen Essenz und Existenz zusammen, die Personen koennen der bereits in ihrem Namen enthaltenen Bestimmung nicht oder nur kurzzeitig einkommen, bleiben letztendlich in ihnen gefangen.

Die Gattungsbezeichnung *sotie* weist bereits darauf hin, dass das “sentiment du réel en soi est en cause.”<sup>757</sup> Nichts bleibt das, was es auf den ersten Blick zu sein schien, weder Anthimes *loupe* noch der Papst, und die Interpretation der Realitaet durch die einzelnen Charaktere entpuppt sich bestenfalls als unzuellaenglich, meist jedoch als schlichtweg falsch. In den *Caves du Vatican* wird der Papst – Sinnbild der sicheren, absoluten Wahrheit – angeblich durch einen falschen ersetzt, ein Betraeger nimmt den Platz des Unfehlbaren ein und wird somit Symbol fuer den allgegenwaertigen Betrug. Die Bindung an einen absoluten Glauben, wie er durch den Vatican verkoerpert wird, dem “Mecque de tous ceux qui croient naïvement en une vérité unique, immuable et la même pour tous”<sup>758</sup>, macht die Figuren einerseits zu Betrogenen, andererseits aber auch gleichzeitig selbst zu Betraegern und betont die Luecke zwischen dem christlichen Idealismus und dem wirklichen Verhalten derer, die fuer dieses Ideal stehen.

Die Katholiken in den *Caves du Vatican* sind entweder scheinheilige Heuchler, die verschieden ausgepraegte Formen des *mauvaise foi* an den Tag legen, oder es sind, wie beispielsweise Amédée, Opfer ihrer eigenen religioesen Haltung. Anthime und Amédée, aber auch Julius sind geradezu absurde Beispiele fuer den unbeugsamen Determinismus der Charaktere im Roman des spaeten 19. Jahrhunderts, deren Handlungsweisen praedeterminiert erscheinen. Ebenso wie im ersten Buch der *Caves du Vatican* Ratten im Dienst der Wissenschaft fuer Anthimes Forschungen, mittels derer er die Determinismen herausfinden will, in einem kuenstlich geschaffenen Labyrinth arbeiten, scheinen alle Hauptfiguren des Romans den Versuchstieren gleich unter experimentellen Bedingungen getestet zu werden und es stellt sich dabei heraus, dass sie nicht anders reagieren als die Laborratten: reflexartig, konditionier- und vorherbestimmbar; letztendlich so, als seien sie Romanfiguren in einem Werk von

---

<sup>757</sup> George Strauss, *La Part du Diable dans l'Œuvre d'André Gide* (Paris 1985), 45.

Julius de Baraglioul. Auch Lafcadio stellt keine Ausnahme dar, denn ist es nicht gerade der Romancier Julius, der ihn in seiner absurdesten Tat vorausdenkt? In aussergewoehnlichen Situationen koennen sich die Personen nicht zurechtfinden: Julius wird in seinem Halbbruder Lafcadio mit dem vollkommenen Gegenteil seiner selbst konfrontiert und zieht aus dessen Verhalten, auch aus dessen Wohnung falsche Schluesse; Amédée, der Apotheker aus Pau, der sich nach Rom aufmacht, um den Papst zu befreien, betritt in der fremden Stadt ein Bordell und haelt es fuer ein Hotel – in ungewohnten Umgebungen sind die Figuren ebenso blind wie die Versuchsrationen von Anthime. Zwar wechseln sowohl Julius als auch Anthime kurzfristig die Fronten – der Freimaurer Anthime konvertiert zum katholischen Glauben; Julius will einen neuen Roman schreiben, der auf voellig neuen Grundsuetzen beruht – doch kehren sie bald und problemlos zu der ihnen vertrauten Denk- und Handlungsweise zurueck, wodurch ihr Verhalten wieder mechanisch und vorhersehbar wird.

Einer der Hauptvorwuerfe André Gides an den Roman ist dessen groesstenteils veraltetes Denken und die Vorhersagbarkeit, die Konsequenz in der Handlungsweise der Romanfiguren. In den *Nouvelles Nourritures* schreibt er: “Mon esprit s’achoppe à ce mot: conséquence. La conséquence de nos actes; la conséquence avec soi-même. N’attendrai-je plus de moi qu’une suite? Conséquence; compromission; cheminement tracé par avance. Je veux ne plus marcher, mais bondir; d’un coup de jarrette repousser, renier mon passé; n’avoir plus à tenir de promesses: j’en ai trop fait! Avenir, que je t’aimerais, infidèle!” Und er fuegt hinzu, es sei die “peur de trébucher”, die “cramponne notre esprit à la rampe de la logique.”<sup>759</sup>

Gide kritisiert den *ragoût de logique* eines Julius de Baragliouls, mit welchem dieser kohaerente Helden fabriziert und eine in sich widerspruchslose Realitaet abzubilden sucht. In den *Caves du Vatican* konfrontiert Gide diesen Schriftsteller mit dem Inbegriff der Inkonsequenz: Lafcadio – und er laesst somit Julius und seine logischen Erklaerungs- und Deutungsversuche erbaermlich scheitern. Er enttaeuscht zudem die Erwartungshaltung des zeitgenoessischen Lesers, indem er das Werk offen enden laesst. Ebenso wie das weitere Schicksal Lafcadios bleibt auch der Fortgang der Sotie unbestimmt: “La sotie reste béante. Là encore, il s’agit bien de la déconstruction

---

<sup>758</sup> Alain Goulet, *Les Caves du Vatican d’André Gide* (Paris 1972), 40.

<sup>759</sup> André Gide, *Les Nouvelles Nourritures*, in: Gide, *Romans* (Paris 1958), 260.

d'une œuvre elle-même en rupture par rapport au roman traditionnel, psychologique et policier.<sup>760</sup>

André Gide kritisiert mit den *Caves du Vatican* nicht nur den realistischen Roman im Stil Balzacs, sondern auch dessen Weiterentwicklung im naturalistischen Roman durch Zola. Während der realistische Roman den Menschen empirisch beobachtet, um alle seine typischen Handlungsweisen zu erfassen und zu beschreiben – wie es Balzac in seiner *Comédie Humaine* erreichen wollte –, geht der naturalistische Roman und dessen Hauptwerk, ebenfalls ein grossangelegter Romanzyklus, Zolas *Les Rougon-Macquart*, noch einen Schritt weiter: vom reinen Beobachten zum bewusst ausgeführten Experiment.

Zolas Theorie, in der Sammlung *Le roman expérimental* zusammengetragen, verwendet den Begriff *roman expérimental* synonym mit *roman naturaliste* und will für die Gattung Roman die Erkenntnismethoden der *médecine expérimentale* Claude Bernards übernehmen, die bereits die geschichtsphilosophische Theorie Hippolyte Taines, insbesondere seine Milieuthorie (*race, milieu, moment*), stark beeinflussten. Die experimentelle Wissenschaft unterscheidet sich von der empirischen, rein beobachtenden darin, dass sie die Experimente bewusst provoziert, somit das zu untersuchende Objekt manipuliert, um dessen determinierende Eigenschaften zu erkennen und dann aufgrund der Beobachtung Voraussagen treffen zu können. Analog zum Wissenschaftler und dessen Experimenten, soll, gemäss Zola, auch der Romancier Menschen in ihrem sozialen Umfeld observieren: “En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale.”<sup>761</sup>

Zola versucht – ähnlich dem Wissenschaftler Armand-Dubois in den *Caves du Vatican* und seinen Experimenten mittels derer er nach den *tropismes*, nach dem Prinzip von Ursache und Wirkung forscht – den Mechanismus, nach dem der Mensch funktioniert, zu ergründen: “montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telles que la psychologie nous les expliquera, sous les influences de l'hérédité et des circonstances ambiantes, puis montrer l'homme vivant dans le milieu

---

<sup>760</sup> Alain Goulet, *Les Caves du Vatican d'André Gide* (Paris 1972), 62.

<sup>761</sup> Emile Zola, *Le roman expérimental*, zitiert nach: Aimé Guedj (Hg.), *Le roman expérimental* (Paris 1971), 64.

sociale qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue."<sup>762</sup> Wissenschaft und Kunst versuchen, die gleiche Aufgabe zu lösen: "pénétrer le comment des choses, pour devenir supérieur aux causes et les réduire à l'état de rouages obéissants. [...] Nous sommes, en un mot, des moralistes expérimentateurs, montrant par l'expérience de quelle façon se comporte une passion dans un milieu social."<sup>763</sup> Der Romancier Julius geht ähnlich vor, doch die Unzulänglichkeiten dieser Erklärungsversuche werden anhand der Gegenüberstellung mit Lafcadio deutlich und zeigen die Grenzen dieser Sichtweise auf.

Durch die Interventionen der Erzählerfigur in den *Caves du Vatican* wird dem Leser ständig vor Augen geführt, dass er sich in einem fiktiven Werk befindet. Der Erzähler beobachtet und kommentiert das Verhalten der Personen - teilweise mit ironischer Distanz -, er kann jedoch den Verlauf der Handlung nicht beeinflussen. Dennoch hat er eine sehr eigene Vorstellung darüber, was er erzählen möchte und was nicht: Als sich Lafcadio dem brennenden Haus nähert, in dem sich noch zwei Kinder befinden, warnt ihn der Erzähler – "Lafcadio, mon ami, vous donnez dans un fait divers et ma plume vous abandonne. N'attendez pas que je rapporte les propos interrompus d'une foule, les cris"<sup>764</sup> – Er sieht seine Aufgabe nicht darin, *faits divers* wiederzugeben, schliesslich sei er kein Zeitungsreporter.

Auch die Schilderung historischer Geschehnisse empfindet er nicht als seine Aufgabe: "Je n'ai pas à relater cette cérémonie dont s'occupèrent tous les journaux italiens de l'époque"<sup>765</sup> vermerkt er kurz zu den *Fêtes du Jubilé* in Rom. All das, was dem Leser in Zeitungen oder historischen Quellen zugänglich ist, bedarf seiner Meinung nach keiner Erwähnung in dem von ihm erzählten Text.

Der Erzähler zeigt sich auch wenig begeistert, eine banale Liebesgeschichte, wie die, die er zwischen Lafcadio und Geneviève entstehen sieht, aufschreiben zu müssen: "Lafcadio, mon ami, vous donnez dans le plus banal; si vous devez tomber amoureux, ne comptez pas sur ma plume pour peindre le désarroi de votre cœur."<sup>766</sup> Zwar will er sich nicht in Banalitäten und unnützen Details verlieren, sieht sich jedoch zeitweise dazu genötigt, da er den Ausgang der Geschichte nicht kenne und somit einige

---

<sup>762</sup> Emile Zola, *Le roman expérimental*, 73.

<sup>763</sup> Emile Zola, *Le roman expérimental*, 76.

<sup>764</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 737.

<sup>765</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 705.

<sup>766</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 733.

Beschreibungen vorsorgehalber aufnehmen muss, da sie im Verlauf der Handlung von Bedeutung sein koennten oder Einfluss auf das Verhalten der einzelnen Figuren haben koennten. Ein Beispiel hierfuer ist Anthimes Geschwulst zu der anfangs bemerkt:

“Ici, malgré tout mon désir de ne relater que l’essentiel, je ne puis passer sous silence la loupe d’Anthime Armand-Dubois. Car, tant que je n’aurai pas plus sûrement appris à démêler l’accidentel du nécessaire, qu’exigerais-je de ma plume sinon exactitude et rigueur? Qui pourrait affirmer en effet que cette loupe n’avait joué aucun rôle, qu’elle n’avait pesé d’aucun poids dans les décisions de ce qu’Anthime appelait sa libre pensée?”<sup>767</sup>

Der ausfuehrlichen Beschreibung von Anthimes *loupe* folgt bald, mitten in einem Dialog zwischen dem Wissenschaftler und seiner Frau Véronique, ein entschiedenes “Suffit pour la loupe d’Anthime”<sup>768</sup> – das Gespraech wird jedoch, ungeachtet dieser Intervention des Erzaehlers weitergefuehrt.

An einigen Stellen teilt der Erzaehler dem Leser mit, dass er das Verhalten der Charaktere nicht verstehe, so schreibt er beispielsweise: “Je ne sais trop que penser de Carola Venitequa”<sup>769</sup> – oder er raisonneiert, scheinbar gemeinsam mit dem Leser, ueber die Figur Protos und deren Verhaeltnis zu Carola: “Un autre que Protos aurait pu relever, réhabiliter cette femme. Il eût fallu d’abord le vouloir. On eût dit, au contraire que Protos prenait à tâche de l’avilir. Nous avons vu les services honteux que ce bandit réclamait d’elle; il semblait, à vrai dire, que ce fût sans trop de reluctance que cette femme s’y pliait; mais une âme qui se révolte contre l’ingnomie de son sort, souvent ses premiers sursauts demeurent inaperçus d’elle-même; ce n’est qu’à la faveur de l’amour que le regimbement secret se révèle. Carola s’éprenait-elle d’Amédée? Il serait téméraire de le prétendre; mais, au contact de cette pureté, sa corruption s’était émue”<sup>770</sup>.

Leser und Erzaehler scheinen sich auf einer Ebene zu treffen, die den Romanfiguren nicht zugaenglich ist. Der Erzaehler versucht, Missverstaendnissen vorzubeugen; der Leser soll sich aus dem, was ihm als Information zur Verfuegung gestellt wird, kein falsches Bild ueber die Charaktere machen und so fuegt er z. B. an einer Stelle ein: “Je ne voudrais pas qu’on se méprît sur le caractère de Julius, à ce qui va suivre.”<sup>771</sup>

---

<sup>767</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 685 f.

<sup>768</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 686.

<sup>769</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 787.

<sup>770</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 787.

<sup>771</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 716.

Er macht sich Gedanken ueber die potenziellen Leser und auch darueber, dass diese vielleicht nicht an allen Details interessiert sind, die er in seiner Erzaehlung liefert – “Mais ces remarques philosophiques ne sauraient intéresser qu’une classe assez restreinte de lecteurs.”<sup>772</sup>

Der Erzaehler erscheint weder allwissend noch souveraen, er taeuscht den Leser allerdings nicht ueber seine zeitweilige Unsicherheit hinweg, sondern aeussert offen: “je ne suis pas bien sûr que Julius, à qui l’amusement manquait dans le trantran de sa vie bourgeoise, ne se fit pas un jeu de tourner autour du scandale et de s’y brûler le bout des doigts. Je ne suis pas sûr non plus que la présence à Rome de Lafcadio, l’espoir de le revoir, ne fût pas pour quelque chose, pour beaucoup, dans la décision que prit Geneviève d’accompagner là-bas sa mère.”<sup>773</sup>

Als Protos in Verkleidung eines Geistlichen Julius’ Schwester, die Comtesse Guy de Saint-Prix aufsucht, um ihr von der Gefangenhaltung des echten Papstes zu berichten und auch davon, dass nun ein falscher Papst an seiner statt im Vatican lebe, schaltet sich der Erzaehler ein, um – bevor Protos die unglaubliche Geschichte berichtet – noch einige Bemerkungen zu machen und den Leser gleichsam auf das Folgende vorzubereiten: “le secret que l’abbé Salus s’apprêtait à confier à la comtesse m’apparaît encore aujourd’hui trop déconcertant, trop bizarre, pour que j’ose le rapporter ici sans plus ample précaution: Il y a le roman, et il y a l’histoire. D’avisés critiques ont considéré le roman comme l’histoire que aurait pu être, l’histoire comme un roman qui avait eu lieu. Il faut bien reconnaître, en effet, que l’art du romancier souvent emporte la créance, comme l’événement parfois la défie. Hélas! certains sceptiques esprits nient le fait dès qu’il tranche sur l’ordinaire. Ce n’est pas pour eux que j’écris.”<sup>774</sup>

Mit dem Satz “Il y a le roman et il y a l’histoire” wirft der Erzaehler ein Grundproblem des Romans auf. Marcel Schwob hatte bereits in seinem Vorwort zu den *Vies imaginaires* geschrieben, dass der Romancier seiner Meinung nach kein Historiker sei. Gide geht ebenso vor wie Schwob: er nimmt einige historische Fakten, nimmt diese als Ausgangspunkt und macht aus ihnen eine rein fiktive Erzaehlung. Zudem trennt er, wie bereits Schwob und im krassen Gegensatz zu Zola, Kunst und Wissenschaft strikt voneinander.

---

<sup>772</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 760.

<sup>773</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 860.

<sup>774</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 748.



Bezueglich der Affaire um den falschen Papst und seine Glaubwuedigkeit bemerkt der Erzaehler: “Que le représentant de Dieu sur terre ait pu être enlevé du Saint-Siège, et, par l’opération du Quirinal, volé en quelque sorte à la chrétienté entière – c’est un problème très épineux que je n’ai point la témérité de soulever. Mais il est fait historique que, vers la fin de l’année 1883, le bruit en courut.”<sup>775</sup>

Der Erzaehler gibt seine Informationen, sein ‘mehr’ an Wissen, das er den Personen und dem Leser voraus hat, willkuerlich preis. So weist er darauf hin, dass es sich bei dem Geistlichen, der die Comtesse aufsucht, um Protos in Verkleidung handelt. Als Protos jedoch als Defouqueblize sein Spiel mit Lafcadio treibt, wird der Leser nicht im Vorfeld informiert, sondern erkennt ihn erst zusammen mit Lafcadio.

“Ici commence un nouveau livre” – vermerkt der Erzaehler am Ende der *Caves du Vatican* und setzt fort: “O vérité palpable du désir; tu repousses dans la pénombre les fantômes de mon esprit. Nous quitterons nos deux amants à cette heure du chant du coq où la couleur, la chaleur et la vie vont triompher enfin de la nuit.”<sup>776</sup> Und somit nimmt er den Leser aus der Erzaehlung heraus, ein neues Buch beginnt und er schliesst die *Caves du Vatican* mit den Worten: “Il sera bientôt temps que Geneviève le quitte; mais il attend encore. [...] Quoi! va-t-il renoncer à vivre? et pour l’estime de Geneviève, qu’il estime un peu moins depuis qu’elle l’aime un peu plus, songe-t-il encore à se livrer?”<sup>777</sup> Das Buch endet offen, der Ausgang der Geschichte zwischen Lafcadio und Geneviève ist ungewiss, ebenso die Frage danach, ob er sich stellen wird.

---

<sup>775</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 749.

<sup>776</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 873.

<sup>777</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 873.

*L' Acte gratuit -  
Die Suche nach Freiheit, Authentizitaet und Disponibilitaet*

“Agir et penser sont des contraires qui ne  
s’identifient que dans l’Absolu”.  
Remy de Gourmont, *L’Orgue*.<sup>778</sup>

“Certains se dirigent vers un but. D’autres vont  
devant eux, simplement. Pour moi, je ne sais où  
je vais; mais j’avance. Je ne suis peut-être qu’un  
aventurier. Ce n’est que dans l’aventure que  
certains parviennent à se connaître – à se  
trouver.”  
André Gide, *Journal*.<sup>779</sup>

Zwar gibt André Gide dem *acte gratuit* seinen Namen, er hat jedoch eine lange Reihe von sowohl philosophischen – insbesondere Hegel - als auch literarischen Vorläufern, wie beispielsweise Dostojewskis Romanfigur Raskolnikoff aus *Schuld und Sühne*, die Erzählung *The Imp of the Perverse* (1845) von E. A. Poe, welche wichtige Elemente des *acte gratuit* enthält oder aber auch Baudelaires Kapitel über den Dandy in *Le peintre de la vie moderne*, in welchem er den *en dehors des lois* handelnden Dandy beschreibt, der in völliger *gratuité* handelt.

Im Werk André Gides durchläuft der *acte gratuit* eine Entwicklung, die in den *Caves du Vatican* mit der amoralischen Handlungsweise Lafcadios einen Höhepunkt erreicht und später in den *Faux-Monnayeurs* noch einmal variiert weitergeführt wird. In *Paludes* wird die desinteressierte Handlung als *acte libre* bezeichnet, im *Prométhée mal enchaîné* dann *action gratuite* genannt, in den *Caves du Vatican* erhält sie ihre endgültigen Namen: *acte gratuit*. Die Idee einer solchen Tat ohne Motiv beschäftigt André Gide über lange Zeit und tritt nicht nur in den drei *soties* in Erscheinung, sondern findet sich bereits in der *Voyage d’Urien* (1893), einem Buch, das ausschließlich aus der Bemühung Uriens besteht, die Reinheit seiner Nicht-Existenz zu verlassen und sich selbst durch eine Handlung, durch den Versuch eines *acte gratuit*, zu konstituieren. Allerdings liegt für Urien der Schwerpunkt nicht auf

---

<sup>778</sup> Remy de Gourmont, *L’Orgue*, in: Gourmont, *Histoires magiques et autres récits*, hg. v. Hubert Juin (Paris 1982), 309.

<sup>779</sup> André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951), 791. Eintrag vom 26. Oktober 1924.

dem Vollzug einer solchen Tat und so sagt er “Maintenant que nous avons tout fait pour l’atteindre, cela nous devenait presque inutile de le savoir.”<sup>780</sup>

In *Paludes* will der Romancier im Werk, ebenso wie Urien, seine banale Existenz durch eine Handlung mit Bedeutung füllen. Die Thematik des *acte gratuit* wird theoretisch von dem Philosophen Alexandre angesprochen, eine solche motivlose Handlung jedoch gleichzeitig als ohne Wert dargestellt: “Il me semble, Monsieur, que ce que vous appelez acte libre, ce serait, d’après vous, un acte ne dépendant de rien; suivez-moi: détachable – remarquez ma progression: supprimable, - et ma conclusion: sans valeur.”<sup>781</sup> Diese Kritik am *acte gratuit* bezieht sich auf die *imprévus négatifs* der Schriftstellerfigur in *Paludes*, die folgenlos bleiben. Dem Romancier gelingt es nicht, sich von seinen Automatismen zu befreien, seine Taten sind nur kleine und ‘falsche’ *actes gratuits*, die daher auch nichts bewirken, nichts veraendern koennen. *Paludes* stellt die Suche nach bedeutungsvoller Handlung und Bewegung dar – wie bereits zwei Jahre zuvor die *Voyage d’Urien* und die *Nourritures Terrestres*, die gleichzeitig mit Gides *Paludes* entstehen, einen Kult der Bewegung fordern und Taten als den Ausdruck freier Energieentfaltung ansehen.

Die *Nourritures Terrestres* richten sich gegen die abstrakte Literatur der Symbolisten und kritisieren die Haltung eines Romanciers, wie er in *Paludes* gezeigt wird, der seine Fenster nicht mehr oeffnen will, sich weigert, hinauszuschauen, in der festen Ueberzeugung dort ohnehin nichts Neues entdecken zu koennen. Diese Kritik an den *nourritures spirituelles* formuliert Gide deutlich mit dem vielzitierten Satz aus den *Nourritures Terrestres*: “Il ne me suffit pas de lire que les sables des plages sont doux; je veux que mes pieds nus le sentent... Toute connaissance que n’a pas précédée une sensation m’est inutile.”<sup>782</sup> Das Werk ist auch eine entschiedene Reaktion auf den literarischen Naturalismus, da Gide die Bedeutung des individuellen, rein subjektiven Empfindens hervorhebt und somit die realistisch-objektive Sichtweise bewusst in ihr Gegenteil umkehrt; so heisst es in den *Nourritures Terrestres*: “Que l’importance soit dans ton regard, non dans la chose regardée.”<sup>783</sup> Analog hierzu gilt, dass die Bedeutung in der Art der Darstellung liegt, nicht im Dargestellten – dieser Auffassung sind wir bereits bei Gourmont begegnet.

---

<sup>780</sup> André Gide, *Le Voyage d’Urien*, in: Gide, *Romans* (Paris 1958), 63.

<sup>781</sup> André Gide, *Paludes*, in: Gide, *Romans* (Paris 1958), 115.

<sup>782</sup> André Gide, *Les Nourritures Terrestres*, in: Gide, *Romans* (Paris 1958), 164.

<sup>783</sup> André Gide, *Les Nourritures Terrestres*, 155.

Im *Prométhée mal enchaîné* erscheint die mythische Gestalt des Prometheus, der zwar seine Fesseln gesprengt hat, mit seiner neu errungenen Freiheit jedoch nichts anzufangen weiss. Er geht in ein Café in Paris und wartet dort auf eine Aufgabe, auf seine Bestimmung. Prométhée trifft auf einen Kellner, der aufs Geratewohl Gäste an den Tischen zusammensetzt, um zu beobachten, was geschieht. Der Kellner kreiert ein Experiment, er provoziert Handlungen und beobachtet den Ausgang seines Versuchs. Er erklärt seine Vorgehensweise folgendermassen: “Alors on s’assied; (pas moi) on cause (pas moi non plus) – mais je mets en relation; j’écoute, je scrute, je dirige la conversation. A la fin du dîner je connais trois êtres intimes, trois personnalités! Eux, pas. Moi, vous comprenez, j’écoute, je relate; eux subissent la relation. Vous me demanderez: qu’est-ce que tout cela me rapporte? Oh! rien du tout. Mon goût à moi, c’est de créer des relations... Oh! pas pour moi... C’est là comme qui dirait une action absolument gratuite.”<sup>784</sup>

Der Kellner erzählt Prometheus als Illustration fuer eine *action gratuite* die Geschichte von Zeus, der als Milionaer eines Tages in Paris erscheint und ein Taschentuch fallen laesst, um so in Kontakt mit einer Person zu kommen. Denjenigen, der das Tuch aufhebt, bittet er, die Adresse eines beliebigen Menschen auf einen Umschlag zu schreiben. Dann ohrfeigt Zeus den Fremden und sendet 500 Franc in dem Briefumschlag an einen ihm voellig Unbekannten. Er kuemmert sich nicht darum, welche Konsequenzen seine Handlung haben wird. Zeus laesst der einen Person grundlos ein schlechtes Schicksal zukommen, der anderen ebenso unmotiviert ein gutes; er erscheint als ein amoralisch handelnder Gott, der, ebenso wie der Kellner im Café, agiert *pour savoir* – beide wollen sehen, wie das Experiment, dass sie in Gang gesetzt haben, ausgeht, ohne fuer die Auswirkungen der von ihnen provozierten Handlungsstraenge und Verknuepfungen Verantwortung zu empfinden. Der Millionaer erklärt seine Vorgehensweise so:

“LE MIGLIONNAIRE. [...] j’ai surtout l’esprit d’initiative. Je lance. Puis, une fois une affaire lancée, je la laisse; je n’y touche plus.

LE GARÇON. – N’est-ce pas que vos actions sont gratuites?

LE MIGLIONNAIRE. – Moi seul, celui-là dont la fortune est infinie peut agir avec désintéressement absolu; l’homme pas. De là vient mon amour du jeu; non pas du gain, comprenez-moi – du jeu; que pourrais-je gagner que je n’aie pas d’avance? [...]

<sup>784</sup> André Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, in: Gide, *Romans* (Paris 1958) 305.

Oui, j'ai la passion du jeu; Mon jeu c'est de prêter aux hommes. – Je prête, mais c'est en me jouant. Je prête, mais c'est à fonds perdus; je prête, mais c'est avec l'air de donner. – J'aime qu'on sache pas que je prête. Je joue, mais je cache mon jeu. J'expérimente.”<sup>785</sup>

Der Kellner versucht es dem Gott Zeus gleichzutun, er rebelliert damit gleichzeitig mittels der von ihm provozierten Experimente gegen den Gott; die motivlosen Handlungen stellen also eine Revolte dar.

In den *Caves du Vatican* bringt der Romancier Julius de Baraglioul das Gesprächsthema auf den *acte gratuit*: “le profit n'est pas toujours ce qui mène l'homme, [...] il y a des actions désintéressées.” Eine solche Tat verstoesst jedoch gegen die logische Ordnung – welche selbst das Produkt der Gesellschaft ist – und entzieht sich allen Formen der Berechenbarkeit ebenso wie der Hypokrisie. An der Figur Lafcadio wird die Verbindung zwischen Bastard und *acte gratuit* deutlich: der uneheliche Sohn, von Familie und Gesellschaft ausgeschlossen und daher voellig frei, disponibel, ist selbst das Ergebnis eines *acte gratuit*. “Né d'une transgression qui le place hors des conventions familiales et sociales, Lafcadio sera le candidat idéal pour commettre cette autre transgression: le meurtre de Fleurissoire.”<sup>786</sup> Er ist die Frucht eines *amour fou*, “der fiktional konkretisierte Ausdruck der die soziale Norm durchbrechenden Revolte des nach Freiheit strebenden Individuums; die ‘irre Liebe’ ist antikollektiv, sie sondert sich ab, ist also individuell, ungesellschaftlich bis anarchisch; sie ist nicht in Regeln fassbar.”<sup>787</sup> Somit erscheint der Bastard als ein *être gratuit*, er verkoerpert die Revolte gegen die Gesellschaft und deren Konventionen. “Des gens de la société, comme vous où moi, se doivent de vivre contrefaits” sagt Protos, verkleidet als Rechtsprofessor, zu dem Reisenden Lafcadio. In den Augen Gides ist es gerade die Gesellschaft, die die Menschen dazu zwingt, Rollen zu spielen, sowie Normen und Regeln zu entsprechen und er schreibt in einer seiner *Conférences* ueber Dostojewski:

“La convention est la grande pourvoyeuse de mensonges. Combien d'êtres ne contraint-on pas à jouer toute leur vie un personnage étrangement différent d'eux-mêmes, et combien n'est-il pas difficile de reconnaître en soi tel sentiment qui n'ait été précédemment décrit, baptisé, dont nous n'ayons devant nous le modèle. Il est plus

---

<sup>785</sup> André Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, 328 f.

<sup>786</sup> Walter C. Putnam III, *L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide* (Stanford 1990), 192.

aisé à l'homme d'imiter tout que d'inventer rien. Combien d'êtres n'acceptent de vivre toute leur vie tout contrefaits par le mensonge, qui trouvent malgré tout, et dans le mensonge même de la convention, plus de confort et moins d'exigence d'effort que dans l'affirmation sincère de leurs sentiments particuliers. Cette affirmation exigerait d'eux une sorte d'invention dont ils ne se sentent pas capables.”<sup>788</sup>

Lafcadio führt ohne es zu ahnen genau das aus, was sich Julius als Handlung fuer seinen naechsten Romanhelden ausgedacht hat. Somit wird gerade Lafcadio, der zu Beginn die Werke seines Halbbruders kritisierte, weil die Personen darin zu bestimmbar handelten, in seiner absurdesten Tat von Julius vorausgesehen. Mit den Konsequenzen seines Mordes an Fleurissoire wird schnell deutlich, dass Lafcadio nicht voellig frei und unabhaenig von der Gesellschaft lebt, er “delegiert die Freiheit, ueber sein Handeln zu bestimmen – gerade das also, was er durch seine spontanen Handlungen beweisen will – an unbedeutende Zahlen- und Wuerfelspiele weiter und beweist damit gerade das Gegenteil, dass er [...] *nicht* frei ist.”<sup>789</sup> Die Tat befreit ihn nicht von der Gesellschaft, sondern bringt ihn zunaechst lediglich in die Abhaengigkeit von einer anderen Gesellschaftsordnung.

Nicht nur darin zeigen die *Caves du Vatican* die Grenzen dieser individuellen Revolte auf: Lafcadios eigene Suche nach absoluter Freiheit und Disponibilitaet beschneidet den Handlungsspielraum anderer Personen. Er ‘spielt’ Gott und Schicksal fuer Fleurissoire, in dem er ihn grundlos aus dem Zug stoest. Diese Kehrseite des *acte gratuit* wurde bereits im *Prométhée mal enchaîné* thematisiert, in dem der Gott Zeus als Schicksalsbringer nach persoenlicher Willkuer ueber die Menschen entscheidet. Gide benutzt die Figur Lafcadio, um seine Theorie des *acte gratuit* auszuprobieren; sein Versuchslabor ist hierbei der Roman. Es geht ihm weniger darum, die Existenz eines unmotivierten Verbrechens zu beweisen, sondern vielmehr um darum, die ueblicherweise begrenzte Sichtweise menschlicher Beweggruende durch diese *gratuité*, die Zerstoerung aller logisch vorhersehbaren Denkschemata darzustellen. Im Vorwort zu *L’Affaire Redureau* schreibt er: “Un acte gratuit... Entendons-nous. Je n’y crois pas tout moi-même, à l’acte gratuit, c’est-à-dire un acte qui ne soit motivé par rien. Cela est inadmissible. Il n’y a pas d’effet sans causes. Les mots ‘acte gratuit’ sont une étiquette provisoire qui m’a paru commode pour désigner les actes qui

---

<sup>787</sup> Martin Raether, *Der Acte gratuit. Revolte und Literatur* (Heidelberg 1980), 114.

<sup>788</sup> André Gide, *Dostoïevsky* (21. Auflage, Paris 1930), *Conférence*.

<sup>789</sup> Martin Raether, *Der Acte gratuit. Revolte und Literatur* (Heidelberg 1980), 119.

échappent aux explications psychologiques ordinaires, les gestes que ne détermine pas le simple intérêt personnel.”

Verstaerkt durch seine Erfahrungen als Geschworener verbindet er mit dem *acte gratuit* eine Kritik an der Justiz, deren Entscheidungen ebenfalls darauf basieren, dass jede Tat ein Motiv hat. Gide spricht sich gegen diesen Gedanken der generellen Erklärbarkeit – und somit letztendlich auch Vorhersehbarkeit – menschlichen Verhaltens aus. Ein Fallbeispiel einer Angeklagtenbefragung aus seinen *Souvenirs de la Cour d'Assises* verdeutlicht dies:

“LE PRÉSIDENT. – Qui a mis le feu?

L'ACCUSÉ. – C'est moi, monsieur le Président.

LE PRÉSIDENT. – Comment l'avez-vous mis?

L'ACCUSÉ. – Avec une allumette.

LE PRÉSIDENT. – Pourquoi l'avez-vous mis?

L'ACCUSÉ. – J'avais pas de motifs.

LE PRÉSIDENT. – Vous aviez but ce soir-là?

L'ACCUSÉ. – Non, monsieur le Président.

LE PRÉSIDENT. – Est-ce que vous aviez eu des difficultés avec votre belle-sœur?

L'ACCUSÉ. – Jamais, mon Président. On s'entendait bien.

LE PRÉSIDENT. – Rentré à sept heures et demie de chez votre patron, qu'est-ce que vous avez fait jusqu'à neuf heures et demie?

L'ACCUSÉ. – J'ai lu le journal.”<sup>790</sup>

Eine jede Straftat – oder generell: jede Handlung – logisch nachvollziehbar zu machen und hinreichend zu motivieren, wie in der Justiz, aber auch im Roman ueblich, heisst, in den Augen Gides, den Menschen ebenso auf *tropismes* zu reduzieren, wie dies der Wissenschaftler Anthime in den *Caves du Vatican* mit seinen Laborratten versucht. Die *actes gratuits* zeigen demnach auf, dass nicht jede Handlung rational einfach zu erklären ist und dass die menschliche Psyche nicht mit einem allgemeinguetigen System erfasst werden kann. Und so schreibt er in seinem *Journal*: “Toute théorie n'est bonne qu'à condition de passer outre: la théorie de Darwin, celle de Taine, celle de Quinton, celle de Barrès... La grandeur de Dostoïevsky vient de ce qu'il n'a jamais réduit le monde à une théorie, de ce qu'il ne

---

<sup>790</sup> André Gide, *Souvenirs de la Cour d'Assises*, in: Gide, *Journal 1939 – 1949. Souvenirs* (Paris 1954), 633.

s'est jamais laissé réduire par une théorie. Balzac a toujours cherché une théorie des passions; c'est une grande chose pour lui qu'il ne l'ait jamais trouvée."<sup>791</sup>

In seinen fruehen Werken versuchen die Charaktere vergebens, sich von ihren jeweiligen Zwaengen zu befreien. Seit dem *Immoraliste* lautet die Frage fuer Gide nicht mehr nur, wie man sich von Theorien und generell von Konventionen und Einschraenkungen jeglicher Art befreien soll: "Savoir se libérer n'est rien; l'ardu, c'est savoir être libre."<sup>792</sup> Michel im *Immoraliste* fragt sich, wie er mit seiner neu errungenen Freiheit umgehen soll – "Je me suis délivré, c'est possible; mais qu'importe? je souffre de cette liberté sans emploi."<sup>793</sup> Trotz des Strebens nach absoluter Freiheit fliehen die Personen letztendlich vor der Eigenverantwortung fuer ihr Handeln und ueberlassen es anderen; im *Immoraliste* erklaert Ménalque: "La plupart d'entre eux pensent n'obtenir d'eux-mêmes rien de bon que par la contrainte; ils ne se plaisent que contrefaits. C'est à soi-même que chacun prétend le moins ressembler. Chacun se propose un patron, puis l'imité; même il ne choisit pas le patron qu'il imite; il accepte un patron tout choisi. Il y a pourtant, je le crois, d'autres choses à lire, dans l'homme. On n'ose pas. On n'ose pas tourner la page. – Lois de l'imitation; je les appelle: lois de la peur."<sup>794</sup>

Selbst Lafcadio hat noch einen solchen *patron*: Protos. Auch wenn insbesondere in den Nachkriegsjahren eine ganze Generation geneigt war, Lafcadio als Leitbild anzusehen, lag es nicht in der Absicht André Gides, die Tat seiner Figur zu verherrlichen oder ihm gar eine Vorbildfunktion zukommen zu lassen – ebensowenig wie die *Caves du Vatican* eine "affirmation de nihilisme" darstellen, wie von der zeitgenoessischen Kritik behauptet.<sup>795</sup> Lafcadio veranschaulicht die Psychologie der Inkonsequenz und zeigt auf, dass es fuer jedwede Handlungsweise – gut oder schlecht - eine Vielzahl von Erklaerungsmoeglichkeiten geben kann, die nicht immer der gaengigen Logik entsprechen; Gide setzt den *acte gratuit* ganz bewusst ein um deutlich zu machen, dass "le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable."<sup>796</sup>

---

<sup>791</sup> André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951), 661 f.

<sup>792</sup> André Gide, *L'Immoraliste*, in: Gide, *Romans* (Paris 1958), 372.

<sup>793</sup> André Gide, *L'Immoraliste*, 471.

<sup>794</sup> André Gide, *L'Immoraliste*, 431.

<sup>795</sup> Cf. André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951), 429: "Il y a amusement, et même quelque avantage à laisser errer d'abord les critiques. Mais comment m'étonnerais-je qu'ils n'aient pas compris aussitôt que ma *Porte Etroite* était un livre critique? A présent, dans *les Caves*, Lucien Maury croit voir une affirmation de nihilisme."

<sup>796</sup> Boileau, *Art poétique*, III, v. 48.



Die unmotivierte Handlung stellt auch den Versuch dar, im Kunstwerk die Kausalität aufzuheben. Gide setzt der inneren Logik und Ordnung allerdings nicht einfach nur ein Chaos entgegen, sondern ein Werk, dessen Inhalt und Form zwar nicht den traditionellen Regeln entspricht, jedoch alles andere als chaotisch erscheint. Die *gratuité* in Lafcadios Aktionen und seine Theorie – “Que tout ce qui peut être soit! – c’est comme ça que je m’explique la Création”<sup>797</sup> - findet ihre Entsprechung in Gides Forderung nach einer Literatur, die nichts von vornherein ausschliesst, die nach allen Richtungen offen, disponibel und letztendlich dadurch auch authentisch ist. Dass dies nicht in einem Chaos enden muss, zeigen die *Caves du Vatican*. Gide schreibt bezüglich dieser *sotie* und seiner Werke im allgemeinen in einem Brief: “Si tout mon être ne tendait pas à l’ordre et à l’harmonie, je n’aurais jamais pu les écrire”<sup>798</sup> und auf die Frage nach seinen Ansprüchen an ein Kunstwerk spricht er von “la forme, le style qui exclut le moins de possibilités”.

Lafcadio, der uneheliche Sohn des Comte de Baraglioul, erscheint als der Inbegriff einer voellig disponiblen Person; aber selbst diese scheinbar nach voelliger Anarchie strebende Figur unterwirft sich Regeln – bewusst im Fall des von ihm eigens kreierten Ehrenkodex, seinem Punktesystem, mit dem er sein Handeln bewertet; unbewusst insofern als gerade sein Versuch, sich absolut frei zu verhalten, einen *acte gratuit* zu begehen, ihn in die Faenge eines anderen Wertesystems bringt. Er dient als Beispiel, zeigt die positiven wie auch die negativen Aspekte seiner Art des Handelns auf, ein Handeln, das sich so gaenzlich von dem berechnenden Kalkuel seines Halbbruders, des Schriftstellers Julius, unterscheidet. In seinem *Journal* schreibt Gide: “Qu’une chose, quelle qu’elle soit, ne soit point faite pour une autre chose, quelle qu’elle soit. Tout acte doit trouver sa raison d’être et sa fin en lui-même, et ne pas être intéressé. Ne pas faire le bien ou le mal pour la récompense; l’œuvre d’art en vue de l’action; l’amour pour de l’argent; la lutte pour la vie. Mais l’art pour l’art; le bien pour le bien, et le mal pour le mal; l’amour pour l’amour; la lutte pour la lutte et la vie pour la vie. La nature se mêle du reste et ce reste ne nous regarde pas. Toutes choses sont liées et subordonnées dans ce monde; nous le savons; mais faire chaque chose pour elle-même est le seul moyen de motiver sa valeur.”<sup>799</sup>

<sup>797</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 823.

<sup>798</sup> Brief an Rouveyre vom 10. November 1924, zitiert nach: Christopher Bettinson, *Gide: Les Caves du Vatican* (London 1972), 33 f.

<sup>799</sup> André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951), *Feuillets*, 46.

Der Akt des Schreibens – aufgefasst als desinteressierte Handlung und somit in krassem Gegensatz zu Julius de Baraglioul, der einzig Karriereinteressen nachgeht – erscheint als die einzige Moeglichkeit, der Tat einen Wert beizumessen. Jedoch beschaeftigen Gide nicht nur Fragen nach der Authentizitaet und dem *valeur artistique* eines Kunstwerks. Julius, aber auch der Schriftsteller in *Paludes* sowie André Walter schoepfen ihre eigenen Werke aus ihrem wirklichen Leben und sind daher, noch bevor sie anfangen zu schreiben, festgelegt, es steht ihnen nicht mehr alles offen, sie schreiben nur das nieder, was sie selbst – quasi als Zeugen ihrer eigenen Existenz oder des Lebens anderer (wie im Fall von Julius, der eine Biographie ueber seinen Vater schreibt) – beobachten konnten. Hierbei handelt es sich nicht um eine ‘Kreation’ im eigentlichen Sinne, sondern lediglich um den Versuch der Nachahmung der Realitaet. Gide jedoch will anders vorgehen. In seinem *Journal des Faux-Monnayeurs* zitiert er Thibaudet mit den Worten: “Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible; le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le génie du roman fait vivre le possible; il ne fait pas revivre le réel.”<sup>800</sup>

Die eine *vie réelle* versus eine unendliche Anzahl von *vies possibles*! *Vies imaginaires*, wie im Titel von Schwobs Sammelband mit Erzaehlungen und *aventures possibles*, wie Gourmont seinen Roman *Les Chevaux de Diomède* bezeichnet – diese Schriftsteller sehen ihre Aufgabe nicht mehr darin, Sekretaer ihrer Gesellschaft zu spielen oder das reale Leben so exakt wie moeglich wiederzugeben. Sie sind sich der Subjektivitaet der faelschlich als objektiv betrachteten Zeugenberichte bewusst und experimentieren daher mit ihrer Imagination, mit den unendlichen Moeglichkeiten, ohne dabei aber ins Phantastische hinueberzugleiten. Das Schreiben wird zu einem kreativen Spiel mit den *possibilités*, einem Experiment, welches mit jedem Werk – oder aber auch mit jedem neuen Kapitel – wieder neu beginnt. So formuliert Gide in seinem *Journal des Faux-Monnayeurs*: “pour chaque chapitre, je dois repartir à neuf. *Ne jamais profiter de l’élan acquis* – telle est la règle de mon jeu”<sup>801</sup>. Aber auch schon zuvor in seinem *Journal* findet sich eine aehnliche Eintragung: “*Ne jamais profiter, pour aucune œuvre nouvelle, de l’élan acquis par la précédente. De même, conquérir pour chaque œuvre nouvelle un nouveau public.*”<sup>802</sup>

<sup>800</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs* (16. Auflage, Paris 1927), 113.

<sup>801</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs* (16. Auflage, Paris 1927), 89.

<sup>802</sup> André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951), 746. Eintrag vom 26. November 1922.

Schon vor den *Caves du Vatican* hat André Gide innerhalb von kurzer Zeit oder – wie beispielsweise im Fall von *Paludes* und den *Nourritures Terrestres* – gleichzeitig sehr unterschiedliche Werke verfasst. Diese Wandelbarkeit bringt ihn in Zusammenhang mit der Fähigkeit Protos', in immer neue Rollen zu schlüpfen und damit nicht festlegbar, nicht einmal wiedererkennbar zu sein.

Die Figur des Protos erscheint in der *sotie* immer wieder wie ein *deus ex machina* in den unterschiedlichsten Gestalten, um schicksalsgleich auf das Leben der Personen einzuwirken. Zwar ist jeder der Charaktere der *Caves du Vatican* in ein eigenes Drama verwickelt, doch führt die Handlungsweise Protos' alle in Rom zusammen. Sein immenser Einfluss auf die Figuren wird erst im Nachhinein in seinem ganzen Ausmass sichtbar. Er spielt willkürlich mit ihnen; er ist es auch, der die gesamte Handlung erst in Gang bringt, als er das Geruecht von der Gefangenhaltung des echten Papstes und das Auftreten eines falschen in Umlauf bringt. Mal sichtbar, mal unsichtbar greift er ein und scheint die Fäden in der Hand zu halten, entpuppt sich letztendlich jedoch auch nur als Betrüger, der ebenso wie die anderen Figuren nicht das ist, was er zu sein vorgibt und am Ende selbst zum Betrogenen wird. In der Sekundärliteratur wird Protos oft als Gides Ideal eines Künstlers dargestellt, so zum Beispiel in W. Wolfgang Holdheims *Theory and Practice of the Novel – A Study on André Gide*: “Clearly Protos stands for the artist of Gidean theory – and Gidean practice, for he presents a subtly autobiographical slant. Is he not Gide the ‘Proteus’ who acts out an almost programmatic elusiveness – who refuses to be pinned down by any one attitude, writes each book to counteract the preceding one and finally longs for a novel which would express his contradictoriness all at once?”<sup>803</sup>

Der Protos in den *Caves du Vatican* stellt allerdings eine Negativversion dar, denn er handelt interessenbedingt, will die Figuren ganz bewusst seiner Macht unterwerfen, sie kontrollieren und von ihm abhängerig machen. Wenn er als seine Formel “*Passer outre*” angibt, dann bedeutet das fuer Protos, dass er die Regeln der Gesellschaft negiert, ihnen eigene entgegenstellt und moeglichst viele Personen seinem Regelsystem – in dem er die absolute Kontrolle zu haben vorgibt – verpflichten will. In den *Faux-Monnayeurs* sagt Laura ueber den Romancier Edouard: “Il n'est jamais longtemps le même. Il ne s'attache à rien; mais rien n'est plus attachant que sa fuite. Vous le connaissez depuis trop peu de temps pour le juger. Son être se défait et se

refait sans cesse. On croit le saisir... c'est Protée."<sup>804</sup> Proteus, im positiven Sinn wird zum Symbol fuer einen Schriftsteller, der sich nicht auf einen bestimmten Stil oder Standpunkt festlegt und gerade nicht wie der Romancier in *Paludes* oder Julius immer wieder aehnliche Werke schreibt, sondern vielmehr nach eigenen, immer wieder neuen Regeln fuer sein Schaffen sucht. In den *Caves du Vatican* "sincerity was stripped of the bogus attribute of consistency."<sup>805</sup> Authentizitaet und *sincérité* haengen fuer Gide nicht mehr mit Kohaerenz und Konsistenz zusammen. Er selbst sieht sich in der Rolle des Proteus, der bestaendiges Wandeln und Ausprobieren zu seinem Programm macht. In einem Brief an Christian Beck schreibt er: "Je suis Protée. Garder son style propre à travers ces déroutantes transmutations, voilà le hic."<sup>806</sup>

Nach den *Caves du Vatican* schreibt André Gide mit *La Symphonie Pastorale* (1919) einen einfachen *récit*, den er selbst als seine "dernière dette envers le passé"<sup>807</sup> bezeichnet. Dass er im Anschluss an die *Caves* ein solches eher traditionelles Werk schrieb, enttaeuschte die Dadaisten und Surrealisten, die in ihm bereits einen der ihren sahen. Waehrend diejenigen, die die *Caves du Vatican* schaehtzten, weitere Werke im selben Stil erwarteten, setzt sich Gide bewusst ueber diese Erwartungshaltung hinweg: "Il ne leur suffit pas (aux dadas) que j'aie écrit un livre qui leur plaise (*Les Caves*). Il faudrait encore n'écriture et n'avoir rien écrit que cela. Ils ne s'élèvent pas jusqu'à penser qu'à nous aussi il puisse être plaisant de déplaire et de déplaire précisément à eux! Chacun de mes livres se retourne contre les *amateurs* du précédent. Cela leur apprendra à ne m'applaudir que pour le bon motif, et à ne prendre chacun de mes livres que pour ce qu'il est: une œuvre d'art."<sup>808</sup>

Die *Caves du Vatican* enden offen mit der Frage nach Lafcadios Zukunft; der letzte Satz des Werkes lautet: "Quoi! va-t-il renoncer à vivre? et pour l'estime de Geneviève, qu'il estime un peu moins depuis qu'elle l'aime un peu plus, songe-t-il encore à se livrer?" Hierdurch wird der Eindruck eines noch unvollendeten Feuilletonromans geschaffen, der Leser erwartet Antworten, doch ihm werden am

---

<sup>803</sup> W. Wolfgang Holdheim, *Theory and Practice of the Novel. A Study on André Gide* (Genève 1968), 230.

<sup>804</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, in: Gide, *Romans* (Paris 1958), 1094.

<sup>805</sup> Christopher Bettinson, *Gide: Les Caves du Vatican* (London 1972), 6.

<sup>806</sup> Brief an Christian Beck vom 16. Oktober 1909, zitiert nach: Christopher Bettinson, *Gide: Les Caves du Vatican* (London 1972), 13.

<sup>807</sup> André Gide, *Romans* (Paris 1954), 1582.

<sup>808</sup> André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951), 787. Eintrag vom 24. Juni 1924.

Ende nur noch mehr Fragen aufgegeben. Dies wird verstaerkt durch die zuvor beschriebene symboltraechtige Szene, in der Lafcadio nicht mehr die neben ihm liegende Geneviè betrachtet, “mais par la fenêtre grande ouverte, l’aube où frissonne un arbre du jardin”<sup>809</sup>. Die Zeit der geschlossenen Fenster – wie noch in den *Cahiers d’André Walter* oder aber auch *Paludes* – ist vorbei; Lafcadios Zukunft bleibt offen und der Erzaehler bemerkt lediglich: “Ici commence un nouveau livre”, hier beginnt ein neues Buch.

In einem Brief an Jacques Copeau schreibt Gide: “Il faut admettre, [...] que les *Caves*, bien qu’à vous dédiées, ne peuvent pas être un chef-d’œuvre – mais bien un livre ahurissant, pleins de trous, de manques, mais aussi d’amusement, de bizarrerie et de réussites partielles.”<sup>810</sup> Die *Caves du Vatican* stellen fuer ihn also nur einen Teilerfolg auf dem Weg zum Roman dar und er vermerkt in seinem *Journal*: “il me semble que, dans tout ce que j’ai écrit jusqu’à présent, j’ai fait la parade, avant que le *vrai* spectacle ne commence, et que c’est maintenant seulement qu’on va entrer dans la boutique.”<sup>811</sup>

---

<sup>809</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, 873.

<sup>810</sup> Zitiert nach: Jean Schlumberger, *Madeleine et André Gide* (14. Auflage, Paris 1956), 156.

<sup>811</sup> André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951), 392. Eintrag vom 25. September 1913.

## VII.

### Procédés des Faux-Monnayeurs

---

**Raymond Roussel:**

*Locus Solus (1914),  
Comment j'ai écrit certains de mes livres (1935)*

**André Gide:**

*Les Faux-Monnayeurs (1926),  
Le Journal des Faux-Monnayeurs (1927)*

“Il y a un art pur  
qui se soucie uniquement  
de se réaliser soi-même.”

Remy de Gourmont, *La Dissociation des Idées*.<sup>812</sup>

---

<sup>812</sup> Remy de Gourmont, *La Dissociation des Idées*, in: Gourmont, *La Culture des Idées* (16. Auflage, Paris 1916), 101 f.

## Raymond Roussel

### Locus Solus

(1914)

“L’ététernité n’est pas jalouse, elle est protectrice, et l’abri de sa permanence est ouvert à tout acte significatif: c’est le palais des symboles.

- Palais sans parfum et sans fleurs! Où sont les fleurs?

- Elles sont peintes sur les murs.

- Elles sont mortes.

- Elles sont vivantes, - comme des pensées!”

Remy de Gourmont, *Le Palais des Symboles*.<sup>813</sup>

Raymond Roussel hat all seine Werke auf eigene Kosten drucken lassen, da er zu seinen Lebzeiten keinen Verleger finden konnte; ohne sein beträchtliches Vermögen wäre er also nicht in der Lage gewesen, seine Bücher zu publizieren. Er galt unter seinen Zeitgenossen als reicher, exzentrischer Wahnsinniger, dessen Texte unverständlich erschienen, da sie sich allen bekannten Mustern entzogen, “les écrits de Roussel firent de lui, avec les années, une figure insaisissable par la multiplicité de ses facettes, réussissant à méduser des avant-gardes successives. [...] Ainsi, d’innombrables fois, Roussel parut-il devenir ce qu’on voulait qu’il fût.”<sup>814</sup> Die Surrealisten sahen in ihm einen Verbündeten, jedoch ohne dass sich Roussel jemals als ihnen zugehörig gefühlt hätte. Diese “Annexionsversuche”<sup>815</sup> seitens der Surrealisten und später auch der *Nouveau Romanciers* lassen immer wieder die Frage aufkommen: “où, finalement, peut-on situer Raymond Roussel?”<sup>816</sup> Roussel wird entweder zum Vorläufer für eine bestimmte Strömung oder aber zum *isolé* erklärt.

---

<sup>813</sup> Remy de Gourmont, *Le Palais des Symboles*, in: Gourmont, *Histoires Magiques et autres récits*, hg. v. Hubert Juin (Paris 1982), 296.

<sup>814</sup> Anni Le Brun, *Ving mille lieues sous les mots, Raymond Roussel* (Paris 1994), 8.

<sup>815</sup> Hanns Groessel, *Ars combinatorica*, in: *Der Monat* 235 (April 1968), 63-71, 64.

<sup>816</sup> Pierre Bazant, *Archéologie d’un fait littéraire. Raymond Roussel* (Diss. Rennes 1987), 28.



Die Zuordnung seiner Werke faellt zum Teil sehr ueberraschend aus, so datiert Elie Richard beispielsweise die *Impressions d'Afrique* "à la fin du symbolisme"<sup>817</sup>. Sein Werk wird, wenn ueberhaupt erwaeht, oft allein auf seinen *procédé* reduziert, wobei dieser dann meist nur als sinnlose Wortspielerei verstanden wird. Dies gilt auch fuer einen Grossteil seiner Werke.

---

<sup>817</sup> Elie Richard, *Raymond Roussel, ou le Génie ne fait pas le Bonheur*, in: Paris-Midi (9. Oktober 1927).

## *Der 'procédé' Raymond Roussels*

“L’art littéraire, dérivé du langage, et dont le langage, à son tour, se ressent, est donc, entre les arts, celui dans lequel la convention joue le plus grand rôle; celui où la mémoire intervient à chaque instant, par chaque *mot*; celui qui agit surtout par *relais*, et non par la sensation directe, et qui met en jeu simultanément, et même concurremment, les facultés intellectuelles abstraites et les propriétés émotives et sensibles.”

Paul Valéry, *L’Enseignement de la Poétique*.<sup>818</sup>

“le nouveau devoir lui était apparu d’exercer et d’exalter la plus spirituelle de toutes les fonctions de la Parole, celle qui ne démontre, ni décrit, ni ne représente quoi que ce soit: qui donc n’exige, ni même ne supporte, aucune confusion entre le réel et le pouvoir verbal de combiner, pour quelque fin suprême, les idées qui naissent des mots.”

Paul Valéry, *Mallarmé*.<sup>819</sup>

Raymond Roussels *Comment j’ai écrit certains de mes livres* erscheint posthum 1935. In diesem Text erklärt er, wie der Titel bereits verraet, auf welche Art und Weise er einige, nicht alle, seiner Werke geschrieben hat. Einige – denn das Buch bezieht sich nur auf seine Prosatexte und somit nicht auf den zuvor behandelten ‘Roman’ *La Doublure*, den Roussel in Alexandrinern verfasste. Roussel bemerkt einleitend: “Je me suis toujours proposé d’expliquer de quelle façon j’avais écrit certains de mes livres. [...] Il s’agit d’un procédé très spécial. Et, ce procédé, il me semble qu’il est mon devoir de le révéler, car j’ai l’impression que des écrivains de l’avenir pourraient peut-être l’exploiter avec fruit.”<sup>820</sup>

Der *procédé* basiert auf der grundsätzlichen Mehrdeutigkeit von Sprache und nutzt diese als konstitutives Element fuer kreative literarische Schoepfungen aus. Die moegliche Bedeutungsvielfalt von Woertern bildet also den Ausgangspunkt fuer

---

<sup>818</sup> Paul Valéry, *L’Enseignement de la Poétique au Collège de France*, in: Valéry, *Œuvres*, Bd. 1, hg. v. Jean Hytier (Paris 1957), 1441.

<sup>819</sup> Paul Valéry, *Mallarmé*, in: Valéry, *Œuvres*, Bd. 1, hg. v. Jean Hytier (Paris 1957), 707.

Roussels Vorgehensweise und er konzentriert sich dabei gerade auf die vom alltaeglichen Sprachgebrauch oft weit entfernte Zweit- oder Drittbedeutung eines Wortes. Doch wie genau geht er dabei vor?

Zunaechst wird nach einem mehrdeutigen Wort oder Satz gesucht, oder aber ein bestehender Satz wird vollkommen auseinandergenommen und neu zusammengesetzt, das heisst, die Wortgrenzen werden derart verschoben, dass er nun eine voellig andere Bedeutung erhaelt als der Ursprungssatz. Diese bewusst auf der Mehrdeutigkeit basierende Methode fuehrt – angewandt und ausgeweitet auf einen langen Prosatext - zu ueberraschenden Ergebnissen im Handlungsverlauf einer Erzaehlung. Sprache wird somit von Roussel nicht einfach genutzt, um zu beschreiben; sie erlangt vielmehr den Stellenwert eines *agent créateur* – und dies nicht nur in Bezug auf den literarischen Text, den sie konstituiert, sondern auch auf die gleichzeitig mit dem Text erst entstehende Welt.

Ebenso wie die Woerter, die Roussel verwendet, nicht in ihrem Ursprungssinn gebraucht werden, sondern in einer selten gebrauchten, aussergewoenlichen Bedeutung, so erscheint auch die Welt, die sie erschaffen, seltsam, ohne jedoch unsinnig zu wirken. Ganz im Gegenteil: Der durch den *procédé* gebildete Text, das so entstehende Universum erscheint zwar auf den ersten Blick bizarr, folgt aber eigenen, in sich stimmigen Gesetzen.

Im Laufe seiner Entwicklung variiert und kompliziert Roussel seine Methode. Die verschiedenen Moeglichkeiten, die sie ihm bietet, stellt er in *Comment j'ai écrit certains de mes livres* folgendermassen dar:

“Très jeune j'écrivais déjà des contes de quelques pages en employant ce procédé. Je choisissais deux mots presque semblables (faisant penser aux métagrammes). Par exemple *billard* et *pillard*. Puis j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques. En ce qui concerne *billard* et *pillard* les deux phrases que j'obtins furent celles-ci: 1. *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...* 2. *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*. Dans la première, 'lettres' était pris dans le sens de 'signes typographiques', 'blanc' dans le sens de 'cube de craie' et 'bandes' dans le sens de 'bordures'. Dans la seconde, 'lettres' était pris dans le sens de 'missives', 'blanc' dans le sens d' 'homme blanc' et 'bandes' dans le sens de 'hordes guerrières'. Les deux phrases trouvées, il

---

<sup>820</sup> Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935; Paris 1995), 11.

s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde.”<sup>821</sup>

Eine andere Möglichkeit, diese Verfahrensweise zu nutzen, besteht darin, Wörter jeweils durch die Präposition *à* mit einem weiteren Wort in Zusammenhang zu bringen, wobei sowohl das erste als auch das zweite Wort mehrdeutig sein müssen und somit völlig neue und ungewohnte Bedeutungszusammenhänge entstehen: “Abandonnant dès lors le domaine du mot *billard*, je continuai suivant la même méthode. Je choisis un mot puis le reliais à un autre par la préposition *à*; et ces deux mots, pris dans un sens autre que le sens primitif, me fournissaient une création nouvelle.” Er fügt auch hierfür wieder Beispiele an: “Je prenais le mot *palmier* et décidais de le considérer dans deux sens: le sens de *gâteau* et le sens d'*arbre*. Le considérant dans le sens de *gâteau*, je cherchais à le marier par la préposition *à* avec un autre mot susceptible lui-même d'être pris dans deux sens différents; j'obtenais ainsi (et c'était là, je le répète, un grand et long travail) un *palmier* (gâteau) à *restauration* (restaurant où l'on sert des gâteaux); ce qui me donnait d'autre part un *palmier* (arbre) à *restauration* (sens de rétablissement d'une dynastie sur un trône).”<sup>822</sup>

Roussels *procédé* greift auch auf Sätze aus bereits bestehenden Texten jeglicher Art zurück, so nimmt er beispielsweise eine Liedzeile als Ausgangspunkt für eine Erzählung und er erklärt diesen Vorgang wie folgt: “Le procédé évolua et je fus conduit à prendre une phrase quelconque, dont je tirais des images et en la disloquant, un peu comme s'il se fût agi d'en extraire des dessins de rébus. Je prends un exemple, celui du conte *Le Poète et la Moresque* [...]. Là je me suis servi de la chanson: ‘J'ai du bon tabac’. Le premier vers: ‘J'ai du bon tabac dans ma tabatière’ m'a donné: ‘Jade tube onde aubade en mat (objet mat) a basse tierce’. On reconnaîtra dans cette dernière phrase tous les éléments du début du conte.”<sup>823</sup>

Roussel selbst bezeichnet seinen *procédé* als dem Reim verwandt: “Ce procédé, en somme, est parent de la rime. Dans les deux cas, il y a création imprévue due à des combinaisons phoniques. C'est essentiellement un procédé poétique.” Er fügt noch im gleichen Atemzug an: “Et de même qu'avec des rimes on peut faire de bons ou de

---

<sup>821</sup> Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935; Paris 1995), 11 f.

<sup>822</sup> Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935; Paris 1995), 13 f.

<sup>823</sup> Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935; Paris 1995), 20.

mauvais vers, on peut, avec ce procédé, faire de bons ou de mauvais ouvrages.”<sup>824</sup>

Seine ungewöhnliche Methode garantiert demnach nicht notwendigerweise einen qualitativ hochwertigen Text, sondern offeriert neue interessante Möglichkeiten, auch Kombinationsmöglichkeiten – ebenso wie es der Reim tut. Zudem erlaubt sie ihm das, was in der Lyrik durch Metrik und Reim erreicht wird, auf eigene Weise in die Prosa zu übertragen. Dies erklärt, warum Roussel seine poetischen Werke nicht nach diesem Verfahren geschrieben hat, denn durch die streng gewählte Form – wie beispielsweise die des Alexandriners in *La Doublure* – besteht keine weitere Veranlassung oder Notwendigkeit, eine noch künstlichere Methode anzuwenden. Daher vermerkt er in *Comment j’ai écrit certains de mes livres*: “Il va sans dire que mes autres livres: *la Doublure*, *la Vue*, et *Nouvelles Impressions d’Afrique* sont absolument étrangers au procédé.”<sup>825</sup>

Mittels seiner Vorgehensweise vermag Roussel also seine Prosatexte, welche er als “essentiellement poétique” bezeichnet, mit dem zu versehen, was er als typisch lyrisch ansieht: die Loslösung der Sprache von ihrem Alltagsgebrauch und die Erschaffung einer völlig anderen ‘Parallel’-Realität analog zur Zweitbedeutung der einzelnen Wörter. Es geht ihm dabei in erster Linie, auch in seiner Lyrik – nicht um das suggestive Symbol, um neue Rhythmen der Sprache, eine kunstvolle Syntax oder Musikalität. Dichtung reduziert er auf Metrum und Reim, denn gerade diese Zwänge lösen seiner Meinung nach den Text von der Realität und ersetzen diese durch Konzeption einer anderen.

Bei den frühen, kurzen Prosatexten Roussels handelt es sich um Erzählungen, die auf einem einzigen Wortspiel basieren. In den Romanen *Impressions d’Afrique* und *Locus Solus* dagegen liefert eine Vielzahl von Wort- und Satzspielen die Grundlage für die einzelnen Binnenerzählungen, die sich durch zusätzliche Verknüpfungen ineinander verweben. Das ‘Reimwort’ sorgt für die Beziehungen zwischen einer Binnen- und ihrer dazugehörigen Rahmenerzählung, die wiederum durch ein Wort oder einen Satz zur Binnenerzählung einer anderen Geschichte wird, so dass Roussels Texte wie ein eigenständiges, selbstbezügliches Referenzsystem wirken, welches eine Welt darstellt, wie sie so nicht in der Wirklichkeit existiert, ohne jedoch als phantastisch oder unreal zu erscheinen.

---

<sup>824</sup> Raymond Roussel, *Comment j’ai écrit certains de mes livres* (1935; Paris 1995), 23.

<sup>825</sup> Raymond Roussel, *Comment j’ai écrit certains de mes livres* (1935; Paris 1995), 25.

Nach der Erklarung seines *procédé* merkt Roussel noch an, dass er von all seinen Reisen nicht fuer seine Buecher verwertet habe: “Il faut encore que je parle ici d’un fait assez curieux. J’ai beaucoup voyagé. [...] Or, de tous ces voyages, je n’ai jamais rien tiré pour mes livres. Il m’a paru que la chose méritait d’être signalée tant elle montre clairement que chez moi l’imagination est tout.”<sup>826</sup> Imagination – basierend auf seinen Sprachspiele – ersetzt ihm den Bezug auf die Wirklichkeit. Diese Aussage deckt sich mit einem Satz, den er an einen Freund schreibt: “Je vois que, comme moi, vous préférez le domaine de la Conception à celui de la Réalité.”<sup>827</sup>

Das literarische Werk darf, Roussels Auffassung nach, nichts real Existierendes abbilden, stellt keine Beobachtung, keine Studie der Welt dar; einzig und allein vom Autor Erfundenes sollte einen Text ausmachen. Schreiben ist fuer ihn ein schoepferischer Akt im eigentlichen Sinne: der Schriftsteller ein Erfinder. Und anstatt zu versuchen, die reale Welt nachzuahmen, erschafft der Prozess der Schreibens eine neue, zuvor inexistente aus dem unendlichen Bereich der Moeglichkeiten, die ihm die Vielzahl von Woertern der Sprache in ihrer Bedeutungsvielfalt und ihren endlosen Kombinationsvarianten bietet.

Die *Dissociation des idées* von Remy de Gourmont findet bei Raymond Roussel ihre Weiterentwicklung zu einer ‘Dissociation des mots’. Waehrend der Erstsinn der Woerter die offensichtliche Welt zu erfassen meint, generieren die weiteren Bedeutungsebenen eine andere, oeffnen neue Horizonte und stiften ungewoehnliche Zusammenhaenge. Roussels *procédé* bietet somit die Moeglichkeit, imaginaere Raeume zu eroeffnen – *hors du temps et de l’espace* – und diese erscheinen als die Einloesung von Flauberts Idee eines “livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui tiendrait de lui-même par la force interne de son style.”

Roussels Vorgehensweise, sein Spiel mit den verschiedenen Bedeutungsebenen der Woerter und deren ueber die gewohnten und bekannten Sinnzusammenhaenge hinausreichenden Kombinationen, sprengt bewusst die Grenzen des alltaeglichen Gebrauchs der Sprache, um so einen Text zu erarbeiten, der frei von Wirklichkeit ist. Damit verfolgt er ein aehliches Ziel wie Paul Valéry mit seiner Idee der *poésie pure*, die ebenfalls ganz bewusst Sprache ueber ihre Alltagsbedeutung hinaus verwendet: “Toutes les fois que la parole montre *un certain écart* avec l’expression la plus directe, c’est-à-dire la plus insensible de la pensée, toutes les fois que ces écarts font

---

<sup>826</sup> Raymond Roussel, *Comment j’ai écrit certains de mes livres* (1935; Paris 1995), 27.

pressentir, en quelque sorte, un monde de rapports distinct du monde purement pratique, nous concevons plus ou moins nettement la possibilité d'agrandir ce domaine d'exception, et nous avons la sensation de saisir le fragment d'une substance noble et vivante qui est peut-être susceptible de développement et de culture; et qui développée et utilisée, constitue la poésie en tant qu'effet de l'art."<sup>828</sup>

Wie bereits Mallarmé bedauert auch Valéry, dass der Schriftsteller nicht analog zur Musik ueber eine eigene Sprache verfuegt. Diesen 'Mangel' versucht er dadurch wettzumachen, indem er aus dem literarischen Kunstwerk – obwohl es auf die von allen Menschen taeglich gebrauchte Sprache zurueckgreifen muss – ein in sich geschlossenes System der *Correspondances* macht, welches aus der Sprache heraus eine Welt erschafft: "Que l'on puisse constituer toute une œuvre au moyen de ces elements si reconnaissables, si bien distincts de ceux du langage que j'ai appelé *insensible*, - que l'on puisse, par consequent, au moyen d'une œuvre versifiée ou non, donner l'impression d'un système complet de rapports *récioproques* entre nos idées, nos images, d'une part, et nos moyens d'expressions de l'autre, - système qui correspondrait particulièrement à la création d'un état émotif de l'âme, tel est en gros le problème de la poésie pure"<sup>829</sup>. Valéry fuegt erlaeuternd hinzu: "Je dis *pure* au sens où le physicien parle d'eau pure. Je veux dire que la question se pose de savoir si l'on peut arriver à constituer une de ces œuvres qui soit *pure* d'éléments non poétiques." – Dies klingt fast wortgetreu wie das Vorhaben des Schriftstellers Edouard in André Gides *Faux-Monnayeurs* – und auch Huysmans Held Des Esseintes, obwohl selbst nicht kuenstlerisch taetig, versuchte sich eine in diesem Sinne 'reine' Welt zu erschaffen. Doch in den Augen Valéry ist diese Idealvorstellung nicht realisierbar, Ziel der Dichtkunst, des Schreibens ist daher vielmehr, sich der *poésie pure* soweit wie moeglich anzunaehern: "J'ai toujours considéré, et je considère encore, que c'est là un objet impossible à atteindre, et que la poésie est toujours un effort pour se rapprocher de cet état purement ideal."

Es geht ihm also nicht darum "de faire songer à une pureté morale qui n'est pas en question ici"<sup>830</sup> und daher bevorzugt Valéry die Bezeichnung *poésie absolue*, welche, so schreibt er selbst, zu verstehen sei "dans le sens d'une recherche des effets

---

<sup>827</sup> Michel Leiris, *Roussel L'Ingénu* (Paris 1987).

<sup>828</sup> Paul Valéry, *Poésie Pure – Notes pour une conférence*, in: Valéry, *Œuvres*, Bd. 1, hg. v. Jean Hytier (Paris 1957), 1457.

<sup>829</sup> Paul Valéry, *Poésie Pure – Notes pour une conférence*, 1457.

<sup>830</sup> Paul Valéry, *Poésie Pure – Notes pour une conférence*, 1457.

résultant des relations des mots, où plutôt des relations des résonances des mots entre eux, ce qui suggère, en somme, une exploration de tout ce domaine de la sensibilité qui est gouverné par le langage.”<sup>831</sup>

Valéry sieht die Aufgabe der Dichtung in der Suche nach einer Sprache, die sich ganz bewusst vom alltaeglichen Sprachgebrauch unterscheidet: “Le langage est un instrument pratique; davantage il est attaché de si près au ‘moi’, dont il exprime par le plus court, tous les états à lui-même, que ses vertus esthétiques (sonorités, rythmes, résonances d’images, etc.) sont constamment négligées, et rendues imperceptibles. On arrive à les considérer comme on considère en mécanique les frottements. [...] La poésie, art du langage, est donc contrainte de lutter contre la pratique et l’accélération moderne de la pratique”<sup>832</sup>.

In *Poésie Pure – Notes pour une Conférence* schreibt Valéry weiter: “Le langage est un élément commun et pratique; il est donc un instrument nécessairement grossier, puisque chacun le manie, l’accomode selon ses besoins et tend à le déformer suivant sa personne. Le langage, si intime qu’il soit en nous, si proche que le fait de penser sous forme de parole soit de notre âme, n’en est pas moins *d’origine statistique et de destination purement pratique*. Or le problème du poète doit être *de tirer de cet instrument pratique les moyens de réaliser une œuvre essentiellement non pratique*.”<sup>833</sup>

Diesen Idealzustand, die *poésie pure*, stellt fuer Valéry allerdings einen nicht erreichbaren Grad der Perfektion dar: “La conception de poésie pure est celle d’un type inaccessible, d’une limite idéale des désirs, des efforts et des puissances du poète.”<sup>834</sup> Was fuer Valéry allein in der Dichtung moeglich scheint – und selbst dort nie in seiner absoluten Form, sondern allenfalls in einer Annaeherung an diese, bildet die Grundidee fuer Roussels Prosatexte; *poésie pure*, ‘rein’ in dem Masse, dass die bewusste Konzeption, die ‘architecture de l’œuvre’ die Mimesis ersetzt und eine neue, andere Welt erschafft. Hauptaugenmerk liegt fuer Valéry im Akt des Schreibens: “La poésie est d’ailleurs essentiellement ‘in actu’”<sup>835</sup>.

---

<sup>831</sup> Paul Valéry, *Poésie Pure – Notes pour une conférence*, 1458.

<sup>832</sup> Paul Valéry, *Théorie poétique et esthétique*, in: Valéry, *Œuvres*, hg. v. Jean Hytier, Bd. 1 (Paris 1957), 1414.

<sup>833</sup> Paul Valéry, *Poésie Pure – Notes pour une conférence*, 1460.

<sup>834</sup> Paul Valéry, *Poésie Pure – Notes pour une conférence*, 1463.



## *Locus Solus*

In seinem Vorwort zur deutschen Auflage von *Locus Solus* bezeichnet Olivier de Magny das Werk als “eines der ungewöhnlichsten, das ihnen [den Lesern] je zu lesen gegeben sein wird, und ueberdies ein unvergleichliches Buch im eigentlichen Sinn des Wortes, das heisst eines, das sich auf keine Weise mit irgendeinem anderen Werk vergleichen liesse.”<sup>836</sup>

“Ce Jeudi de commençant avril, mon savant ami le maître Martial Canterel m’avait convié, avec quelques autres de ses intimes, à visiter l’immense parc environnant sa belle villa de Montmorency.”<sup>837</sup> – So beginnt Raymond Roussels Roman *Locus Solus*, doch nachdem in diesem ersten Satz zweimal ein ‘Ich’ gesprochen hat, verschwindet es bereits wieder im ‘nous’ der Besuchergruppe, die von nun an kollektiv auftritt und der der Leser auf Schritt und Tritt durch den grossen Park Canterels folgt. Der Leser erfahrt ebensowenig ueber dieses ‘Ich’ wie ueber die anderen Teilnehmer am Spaziergang.

Martial Canterel laesst auf jeder der sieben Stationen durch seinen Park von der Gruppe eines der sieben Wunder seiner selbstkreierten Welt bestaunen. Diese sieben Stationen entsprechen den sieben Kapiteln des Romans. Die ausserordentlichen Objekte bilden fuer Canterel den Anlass, die Geschichte der darin enthaltenen und verarbeiteten Einzelteile zu erzaehlen und diese Erzaehlungen fuehren raeumlich in die unterschiedlichsten und entlegensten Orte, sowie zeitlich in unterschiedliche Ebenen der Vergangenheit, teilweise auch in eine legendaere Vorzeit.

Die Route, die die Besucher zuruecklegen, kann nachverfolgt werden; die Zeit, in der der Rundgang stattfindet, wird ebenfalls angegeben: an einem Donnerstag, Anfang April, von drei Uhr nachmittags bis zum Einbruch der Dunkelheit. Doch in welchem Jahr, das erfahrt der Leser nicht. *Locus Solus*, “une calme retraite où Canterel aime poursuivre en toute tranquillité d’esprit ses multiples et féconds travaux”<sup>838</sup>, liegt ausserhalb jeder Zeit, denn an diesem Ort werden durch die verschiedenen Gegenstaende alle Zeiten und keine ausgestellt. Auch der Raum erweitert sich durch

---

<sup>835</sup> Paul Valéry, *Théorie poétique et esthétique*, 1415.

<sup>836</sup> Olivier de Magny, *Vorwort*, in: Raymond Roussel, *Locus Solus*, uebersetzt von Cajetan Freund (Neuwied/Berlin 1965), 5.

<sup>837</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus* (1914; Paris 1996), 9.

<sup>838</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 9.

die Binnenerzaehlungen, deren Handlung rund um die Welt und durch fast alle Epochen fuehren.

*Locus Solus* besteht aus einer Rahmenerzaehlung – eine Gruppe von Besuchern wird durch einen Park gefuehrt -, die sich in viele kleinere Binnenerzaehlungen verschachtelt, die selbst wieder als Rahmenerzaehlung fuer weitere Geschichten dienen. So entsteht eine komplizierte und potenzierte Form der *mise en abyme* und ein komplexes auf sich selbst verweisendes, eigenstaendiges Referenzsystem: die Rahmenerzaehlung verweist auf immer neue Binnenerzaehlungen, die wiederum auf andere Geschichten und auf die Rahmenhandlung zurueckverweisen und die Binnenerzaehlung in der Binnenerzaehlung verweist zurueck auf den sie umschliessenden Rahmen sowie weiter nach vorn zu einer neuen Geschichte. Alles steht in allen Richtungen miteinander in Verbindung.

Am Ausgangspunkt vieler Binnenerzaehlungen und erneuter Schachtelgeschichten in Raymond Roussels *Locus Solus* befindet sich der Verweis auf eine “bibliothèque spéciale”, der Fund einer “bibliographie” oder eine “légende”; mal ist es ein “stock de volumes lamentables” oder auch “vieux manuscrits émaillés de plans et d’indications”.<sup>839</sup> Der Roman ist voller “documents” und “réminiscences”; so finden sich hier “quatre in-octavo modernes” und dort ein “dictionnaire”, an anderer Stelle ein “texte copieux”, etc.<sup>840</sup> Systematisch wird ein Fragment eines Textes zum Initiator einer weiteren Geschichte oder gibt, dadurch, dass die Hauptfigur einer der vielzaehligten Binnenerzaehlungen auf ein Buch stoest, der Handlung eine voellig neue Wendung. Ebenso wie fuer Roussel die Sprache, einzelne Woerter oder Saetze zum *agent créateur* fuer seine Texte werden, ist es auch innerhalb dieser Texte selbst wiederum die Begegnung mit Literatur, mit bewusst angewandter Sprache, in unterschiedlicher Form, die die Geschichten weiterbringt.

Der Park, durch den Canterel die Besuchergruppe fuehrt, wird von ihm gelesen wie ein Buch. Canterel haelt dabei die Faeden in der Hand; er entscheidet, wann er wohin geht und auf welche Weise er die verschiedenen Maschinen und Objekte seinen Gaesten erkluert. Den Spaziergang durch seinen Park beendet er mit Einbruch der Dunkelheit und erst, nachdem er den Besuchern sagen kann, sie haben nun alles gesehen, was zu sehen war.

---

<sup>839</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 9, 11, 17, 49, 53.

<sup>840</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 55, 76, 120, 156, 159.

Canterels Park, Locus Solus, ist nicht das Buch der Natur, sondern eine erstaunliche Welt, in der jedoch selbst das phantastische so logisch erklärt wird, dass es die Zuhörer nachvollziehen können und es somit für sie real erscheint. Die "fragments multicolores"<sup>841</sup>, aus denen nicht nur der Roman, sondern auch die einzelnen Objekte des Parks bestehen, fügen sich – gleich den verschiedenen Materialien zum Foederal, der Statue am Parkeingang – zusammen und werden Teil eines grösseren Ganzen. Martial Canterel ist Wissenschaftler, Künstler und Erfinder in einem, er beherrscht die unterschiedlichsten Fachbereiche, ist Physiker, Chemiker, Archäologe und Philologe, ausgestattet mit einer schier unersättlichen Neugier, die sich auch mit den Dingen beschäftigt, die die Wissenschaft für gewöhnlich ausser Acht lässt und er nutzt dieses Wissen für die Erschaffung seiner Werke; Locus Solus – eine in sich geschlossene, von ihm gestaltete Welt und der einzig mögliche Aufenthalts- und Schaffensort für einen Künstler im 20. Jahrhundert, in einer Zeit, in der alle grossen Entdeckungen bereits gemacht zu sein scheinen und jede neue reale Reise den Abenteurer lediglich als Touristen dastehen lässt?

Die Lösung für Canterel ist der Aufbau seiner eigenen Welt in seinem Park, und wenn er seine Besucher durch die Wege seines Anwesens an den kuriosen Wesen und Dingen vorbeiführt, gleicht diese Tätigkeit derjenigen eines Autors, der den Leser bei der Hand nimmt und sich mit ihm auf eine abenteuerliche und abenteuerreiche Reise ins Innere des Textes begibt. Ein Prozess also, und dieser Prozess nimmt weit mehr Raum ein, als die Beschreibung des Objektes selbst. Das von Canterel geschaffene Wunder, seine merkwürdigen Maschinen, bilden – ebenso wie die einzelnen 'Reimworte' Roussels für seinen *procédé* – lediglich einen Erzähl Anlass, bringen ein Spiel in Gang, veranlassen ihn zu einem Aufbruch und auf dieser Reise ist alles neu. Das bereiste Land konstituiert sich erst durch die Reise selbst und wird somit einmalig, eine 'reine' Konzeption, frei von der Mimesis der Realität, da es sich nicht auf diese bezieht. Canterel führt die Gäste durch seinen Park, der sich erst durch den *procédé* Roussels konstituiert, dessen Grundlage die Sprache mit all ihren unendlichen und unausschoepfbaren Kombinations- und Bedeutungsmöglichkeiten bietet.

In den einzelnen 'Wundern' des Parks begegnen die Besucher und durch sie auch der Leser immer wieder fiktiven Künstlern und Büchern, Kunst ist allgegenwärtig und

---

<sup>841</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 140.

Locus Solus, Canterels *lieu solitaire*, “suffisamment à l’abri des agitations de Paris”<sup>842</sup> und dennoch nur eine Viertelstunde von der Hauptstadt entfernt, gleicht einer riesengrossen Bibliothek, in der eine fiktive Kultur erschaffen und fuer eine Weile aufgewahrt wird, deren Einzelteile aber immer wieder neu zusammengesetzt werden. Es ist also kein Museum auf dem Land mit Objekten aus der Stadt, kein Fontenay, in dem Kunstwerke vor den Augen Unwuerdiger geschuetzt und konserviert werden, kein Depot, keine Arche, sondern vielmehr eine Werkstatt, in der staendig Neues entsteht, die Kreationen ausgestellt und zugaenglich gemacht und dann weiterverarbeitet, neu kombiniert werden zu voellig anderen Dingen. Der *procédé* sorgt dafuer, dass die Handlung nicht aus der Realitaet geschoept wird und die ungewoehnlichen Apparate, die Canterel gebaut hat, die Buecher, auf die er sich bezieht oder die in den Binnenerzaehlungen auftauchen: sie existieren nicht. Die vielen Legenden, die in Locus Solus erzaehrt werden, stammen aus einer imaginaeren, von Roussel erfundenen Volksdichtung. Und in den Faellen, in denen er sich auf nicht-fiktive Charaktere, wie z. B. Danton, Richard Wagner und Voltaire bezieht, erzaehrt er frei erfundene Episoden.

Die Prosatexte Raymond Roussels – wie beispielsweise der Roman *Locus Solus* – erzaehlen nichts anderes, als den Prozess ihrer Ausarbeitung, die Umsetzung des in *Comment j’ai écrit certains de mes livres* geschilderten *procédé*. Durch die von Roussel erlaeuterte Vorgehensweise wird eine Bewegung in Gang gebracht, sie schafft die Rahmenbedingungen fuer ein aesthetisches Experiment und das Buch bezeugt dessen Verlauf, stellt das Protokoll einer aussergewoehnlichen Reise ins Innere des Textes dar. Die *création* wird gleichzeitig zur *procréation* und dies wiederum spiegelt sich auch thematisch im Roman selbst *en abyme* wieder: die Bewegung der Gruppe, der Ablauf der Vorfuehrungen, Canterel, der ein Protokoll anfertigt, um den Verlauf eines wichtigen Experiments festzuhalten, etc.

Ebenso wie in Roussels *procédé* die Verbindung der einzelnen Woerter und Saetze logisch sein muss, erscheinen auch die seltsamen Konstrukte Canterels – so unglaublich sie auch auf den ersten Blick sein moegen – nachvollziehbar. Dieselbe Arbeit, die Roussel an seinen Geschichten leistet, indem er Disparates durch stringente Erzaehlweise zusammenfuehrt, vollbringt Canterel durch seine Erklaerungen und Erzaehlungen, mittels derer er der Besuchergruppe seine Objekte

---

<sup>842</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 9.

erläutert. So spiegelt Martial Canterel den Autor Raymond Roussel, er ist sein 'Reimwort' fuer diesen *procédé en abyme*.

Jede der in sich weiter verschachtelten Geschichten koennte auch allein als Erzaehlung stehen. Doch durch die scheinbar unendliche Fortsetzung in immer wieder neue Binnengeschichten ergibt sich ein enger und komplexer Zusammenhang zwischen den einzelnen Erzaehlungen, ein eigenes und eigenartiges Referenzsystem. Roussels *Locus Solus* ist in vielerlei Hinsicht sowohl Kuenstler- als auch Kunstroman und enthaelt eine Vielzahl von Reminiszenzen an verschiedene literarische Formen. Einige der Geschichten koennen als Legenden gelesen werden. Die jeweils eine markante Szene in ihrem Leben nachspielenden Toten des vierten Kapitels repraesentieren alle ein populaeres Genre, vom Kuenstlerroman im Fall der Biographie von Jereck ueber Ethelfledas tragische Liebesgeschichte bis hin zum Historiendrama im Fall des Schauspielers Lauze. Roussel spielt mit den verschiedenen Gattungen – mit dem Unterschied, dass seine Helden tot sind und als Tote, von Canterel maschinenartig scheinbar zum Leben wiedererweckt, ihr Drama wieder und immer wieder durchleben. Womit auch immer die einzelnen Erzaehlungen beginnen, sie enden in einer staendig neu aufgenommenen Reflexion ueber das kuenstlerische Tun und so fuehren die unterschiedlichen Erzaehlanlaesse – oft selbst Kuenstler und ihre Werke – wieder zurueck auf Literatur, Malerei, Musik und auf Reflexionen ueber Sprache.

Locus Solus, Canterels Park, ist fuer die erstaunten und von den Exponaten verwirrten Besucher selbst nicht lesbar und wird erst durch die Erklaerungen des Schoepfers verstaendlich, Canterel gibt den Gaesten alle notwendigen Informationen, er selbst entschluesselt und erklart seine Wunder, macht sie zugaenglich und zeigt auch, wie alles ineinander uebergreift, zusammenhaengt und sich gegenseitig bedingt. Die Autoritaet des charismatischen Canterel steht ebensowenig ausser Frage wie seine Glaubwuerdigkeit; was er sagt, gilt: "Grand, brun, la physionomie ouverte, les traits réguliers, Canterel, avec sa fine moustache et ses yeux vifs où brillait sa merveilleuse intelligence, accusait à peine ses quarante-quatre ans. Sa voix chaude et persuasive donnait beaucoup d'attrait à son élocution prenante, dont la séduction et la clarté faisaient de lui un des champions de la parole."<sup>843</sup>

---

<sup>843</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 10.

Die Welt im Park ist nicht statisch, sondern befindet sich in einem permanenten Wandel. Alles wird in Bewegung gezeigt, sobald sich die Besuchergruppe den Dingen naehern, werden die Maschinen von Canterels Gehilfen, die den Gaesten vorausseilen, in Bewegung gesetzt. Canterels Vorgehensweise bei seinem Rundgang mit der Gruppe ist immer wieder die gleiche: Die Besucher wandern von Experiment zu Experiment, es wird beschrieben, was genau sie sehen und bestaunen, dann folgen die Erklaerungen Canterels, wobei jede noch so unwichtig erscheinende Kleinigkeit bis ins letzte Detail zurueckverfolgt wird. Die Erklaerungen eroeffnen weitere Geschichten, die wiederum auf anderen basieren.

Eine Statue aus Ton, die ein nacktes Kind darstellt, dessen Arme mit den Handflaechen nach oben gerichtet ausgestreckt sind, bildet die erste Attraktion, die die Besucher im Park zu sehen bekommen. In der Mitte der rechten Handflaeche befindet sich eine verdorrte Pflanze. Auf die Fragen der Gruppe hin erlaeutert Canterel, was es mit dieser Statue auf sich hat: “C’est le Fédéral à semen-*contra* vu au cœur de Tombouctou par Ibn Batouta.”<sup>844</sup> – Dieser Satz leitet gleich mehrere Geschichten ein und Canterel erzaehlt von seinem Freund, dem Forscher Echenoz, den eine Afrikaexpedition bis nach Timbuktu gefuehrt hatte. Vor dieser Reise studierte er die “complète bibliographie des régions qui l’attiraient” und stiess dabei mehrfach auf einen Bericht des arabischen Theologen Ibn Batouta, “considéré comme le plus grand explorateur du XIVE siècle après Marco Polo”.<sup>845</sup>

Von dieser Erzaehlung ueber seinen Forscher-Freund geht Canterel ueber zur Geschichte Ibn Batoutas und dessen letzter Reise in das “énigmatique Tombouctou”, und er schildert das Ereignis, welches Echenoz im Bericht Ibn Batoutas besonders aufgefallen ist: Bei seinem Aufenthalt in Timbuktu liegt eine “silencieuse consternation” auf der Stadt. Die Koenigin Duhl-Séroul, knapp zwanzig Jahre alt, hatte noch keinen Gatten gewaehlt und litt unter schrecklichen Tobsuchtsanfaellen, waehrend derer sie grundlos Todesurteile faellt. In der restlichen Zeit regierte sie ihr Volk weise und guetig, besser, als jede andere Regierung zuvor. Ibn Batouta trifft in Timbuktu zu einer Zeit ein, da die Koenigin gerade einen besonders starken Anfall hat und infolgedessen viele Hinrichtungen befiehlt.

Auf dem Marktplatz der Stadt befindet sich eine Kinderstatue, der der Volksglaube grosse Macht zuschreibt. Diese war von Koenig Forukku, einem Vorfahren der

---

<sup>844</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 10.

Koenigin, errichtet worden. Forukku gab seinem Volk Erlasse und Ratschlaege, die sich als so weise herausstellten, dass sich auch benachbarte Voelker seinen Gesetzen anschlossen. Aus der Erde, die die verbuendeten Nachbarn als Symbol des gluecklichen Ueberflusses, in dem sie nun lebten, schickten, schuf ein namhafter Kuenstler die Skulptur und ein goldenes Zeitalter begann fuer die vereinigten Staemme.

Dieser Bund bestand noch zur Regierungszeit der Koenigin Duhl-Séroul und Ibn Batouta beschreibt in seinem Bericht, wie die Menschen die Statue um schnelle Abhilfe fuer die Anfaelle ihrer Regentin baten. Doch die Prozession der Priester und Wuerdentraeger ruft einen Orkan herbei, der Wahnsinn der Koenigin steigert sich – und in diesem Moment zeigt sich ploetzlich im Inneren der rechten Hand der Statue der aufbrechende Keim einer Pflanze. Diese waechst durch den Wechsel von Regen und gluehender Sonne schnell heran und stellt sich als das Heilmittel fuer die Krankheit der Koenigin heraus.

Dies war die Lieblingsstelle des Forschers Echenoz im Bericht von Ibn Batouta und er laesst sich die Statue zeigen, kauft sie – da sie fuer die inzwischen zerstittenen Staemme jegliche Bedeutung verloren hat - und bringt sie nach Europa, wo ihre Geschichte wiederum die Aufmerksamkeit Canterels erregte. Dieser erklart seinen Gaesten, dass der vor kurzem verstorbene Echenoz ihm die Statue vermacht habe. Sie steht nun in seinem Park und auf dem Sockel befindet sich drei Reliefs, die wiederum auf verschiedene andere Geschichten verweisen.

Im zweiten Kapitel treffen die Besucher auf die *Demoiselle*, eine Art in der Luft schwebendes Pflastergeraet. Auf einer Flaechen sind menschliche Zaehne unterschiedlichen Farbvariationen verteilt, aus denen die *Demoiselle* ein Mosaik zusammensetzt. Die Gruppe bewundert das seltsame Schauspiel, und Canterel ergreift das Wort, “pour nous expliquer la raison d’être de l’étrange véhicule aérien”<sup>846</sup>.

Canterel hat die Kunst, das Wetter vorherzusagen, perfektioniert und “pour mettre en saisissant relief l’extrême perfection de ses pronostics, Canterel imagina un appareil capable de créer une œuvre esthétique due aux seuls efforts combinés du soleil et du vent.” Die Auswertung dieser Faehigkeit “pour l’enfantement de son œuvre d’art”<sup>847</sup> scheiterte lange Zeit an der Suche nach einem geeigneten Material. Schliesslich

---

<sup>845</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 11.

<sup>846</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 35.

<sup>847</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 35 f.

jedoch verwertete er eine Entdeckung, die er einige Jahre zuvor gemacht hatte: eine Möglichkeit, Zähne schmerzlos zu ziehen. Auch diese Methode wird von ihm erlautert.

Nach zusätzlichen Versuchen mit gefärbtem Eisen, kehrte er zu seiner ursprünglichen Idee zurück, Zähne für sein Kunstwerk zu verwenden: “Le maître préféra donc sa première idée, qui, en exploitant de façon inédite la trouvaille ancienne dont il tirait un juste orgueil, le séduisait en outre par l’imprévu que donnerait au curieux un tableau projeté l’emploi de fragments découpés et teintés par le hasard seul à l’exclusion de toute volonté artistique et préméditante.”<sup>848</sup>

Als Gegenstand für sein Zahn-Mosaik wählt Canterel ein Thema “tant soit peu fuligineux, à cause des tons bruns et jaunâtres qui domineraient forcément dans les matériaux de la mosaïque; une scène pittoresque au sein de quelque profonde crypte faiblement éclairée devait à son idée fournir l’élément le plus propice” und er erinnert sich an eine “conte scandinave qu’Esaïas Tegner intitule *den Rytter* dans sa *Frithiofs Saga*, conte populaire et moral qui, répondant parfaitement à ses vues par son principal épisode, a inspiré la traduction suivante au folkloriste français Fayot-Roquensie.”<sup>849</sup> Es folgt an dieser Stelle eingeschoben eine Geschichte, in der eine der Personen ein Buch findet – *Recueil des Kaempe Viser* – aus dem wiederum eine Legende, die *Conte de la Boule d’Eau*, zitiert wird.

Dann kehrt der Roman wieder zu Canterel und zur Realisierung seines Experimentes mit der *Demoiselle* zurück. Bei der Ausführung seines Vorhabens kommt ihm eine Erfahrung aus einer zuvor gemachten Erfindung zugute: “l’étrange et prodigieuse lumière d’un phare spécial, qui, inventé par lui depuis peu, avait révolutionné le monde des ateliers et académies en permettant à n’importe quel peintre de travailler après l’apparition des étoiles avec la même sûreté qu’en plein jour.”<sup>850</sup> Somit kann er auch die Nacht zur Vorbereitung seines Experimentes nutzen. Nachdem er seinen Besuchern eine Bewegung der *Demoiselle* vorgeführt hat, bei der diese einen Zahn auswählt und dann in das Mosaikmotiv einsetzt, erklärt er, dass eine “interminable attente” notwendig sei “pour assister à la prochaine déambulation automatique” und er führt seine Gäste “d’un pas lent vers une autre région de l’immense place.”<sup>851</sup>

---

<sup>848</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 39 f.

<sup>849</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 41 f.

<sup>850</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 51.

<sup>851</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 56.



Im dritten Kapitel bestaunt die Gruppe einen Riesendiamant, der sich als ein mit Wasser gefueller Behaelter entpuppt, in dem sich “figurines aquatiques” befinden. In diesem speziellen, von Canterel selbst erfunden ‘Wasser’, dem *aqua micans*, ist es Menschen moeglich zu atmen und nachdem er seinen Besuchern verschiedene Episoden – von den Figuren im Wasser dargestellt – gezeigt hat, ueberlegt er, wie er sein *aqua micans* fuer weitere Vorfuehrungen nutzen kann und bezieht sich dabei auf Quellen, die er gelesen hat. So fasst er “une aventure d’Alexandre le Grand rapporté par Flavius Arrien” ins Auge, ebenso eine “assertion de saint Jean”, eine Episode “noté par le poète Gilbert dans ses Rêves d’Orient vécus, eine “légende lombarde, qui offre un saisissant rapport avec l’apologue de la Poule aux œufs d’or”, eine “passage de la mythologie, suivant lequel Atlas, épuisé de fatigue, aurait un jour laissé choir la spère céleste du haut de ses épaules, pour assener ensuite, comme un enfant rageur, un terrible coup de pied au fardeau importun qu’il était condamné à porter éternellement”, eine “anecdote sur Voltaire, puisée dans la Correspondance de Frédéric le Grand” und einen “fait se rapportant directement au génie de Richard Wagner.”<sup>852</sup>

Im folgenden vierten Kapitel geht die Gruppe wieder eine Etappe weiter und kommt so zu einem anderen Experiment Canterels, in dem er Tote wiederauferweckt. Sollten die Szenen es erfordern, bezahlt Canterel Statisten, die in dicke Gewaender gehuellt werden, damit sie sich in den speziellen, fuer das Experiment notwendigen Kuehlraeumen aufhalten koennen.

Der Reihe nach durchleben die acht Toten entscheidende Momente ihres Lebens neu. Zuerst der Dichter Gérard Lauwerys, “conduit par sa veuve, qui le soutenait seul, dans sa folle douleur, l’espoir de la résurrection factice promise par Canterel”, dann folgt Mériadec Le Mao, “décédé à quatre-vingt ans”, der Schauspieler Lauze, “mort à cinquante ans de congestion pulmonaire – et amené par sa fille Antoine, encore presque enfant”; im Anschluss folgt “un enfant de sept ans emporté par la typhoïde, Hubert Scellos, dont la mère, jeune veuve désormais seule au monde et assaillie d’idées de suicide, ne différerait l’exécution de ses tragiques projets que pour s’accorder la cruelle joie de voir une existence mensongère déroidir un moment le corps de son fils.”<sup>853</sup>

---

<sup>852</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 81, 84, 85, 89, 91, 92, 93.

<sup>853</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 131, 142, 144, 154.

Fuenfter Toter ist der Bildhauer Jerjeck, “qui, décédé subitement sans famille, était conduit par un jeune homme, Jacques Polge, son assidu élève et chaud admirateur.” Es folgt “le sensitif écrivain Claude Le Calvez, qui, peu de temps avant sa fin, atteint à son su d’une affection d’estomac sans recours et nerveusement terrifié par l’approche de la mort, avait demandé lui-même à être, dès son dernier soupir, accommodé à souhait dans la glacière de *Locus Solus*, trouvant un peu d’adoucissement à ses angoisses devant le néant dans la pensée d’agir encore après le grand moment redouté.”<sup>854</sup>

Die naechste ist eine “jeune beauté d’outre-Manche, accompagnée de son mari, le riche lord Alban Exley, pair d’Angleterre, qui, tendrement impatient de voir la trépassée renaître un moment auprès de lui, eut le cœur serré, à la réalisation de son rêve, par certains côtés tragiques du moment revécu.” Zulezt kommt ein junger Mann, François-Charles Cotier, “suicidé mystérieux introduit à *Locus Solus* dans des conditions très spéciales. Les actes que Canterel obtint du cadavre provoquèrent la découverte d’une précieuse confession manuscrite, qui permit de rebâtir clairement en pensée un drame retentissant, jusqu’alors environné d’ombre.”<sup>855</sup> Canterels Gehilfe sorgt bei den Vorfuehrungen fuer einen reibungslosen Ablauf und verabreicht die zur Wiederauferweckung notwendige Droge, das von Canterel erfundene *Vitalium*. Im fuenften Kapitel kommt die Gruppe zu einem kleinen steinernen Gebaeude, dessen fensterlose Mauern nur ein einziges Zimmer umgeben. “Avec de brefs commentaires, Canterel nous désigna, au milieu de la chambre, un certain Lucius Egroizard, qui, devenu subitement fou en voyant sa fille âgée d’un an odieusement piétinée jusqu’à la mort par un groupe d’assassins dansant la gigue, était depuis plusieurs semaines en traitement à *Locus Solus*.”<sup>856</sup> Florine, seine Frau, hatte ihn zu Canterel gebracht, nachdem er zwei Jahre lang in verschiedenen Anstalten ergebnislos behandelt worden war. In den fuenf Anstalten, die er zuvor besucht hatte, verweigerte man ihm seine Arbeitsmaterialien, nicht dagegen in *Locus Solus*. “Extrayant du récit une certitude de curabilité, Canterel, ennemi en pareil cas de la plus légère contrariété, résolut, au contraire, d’accéder servilement aux plus extravagants désirs du malade.”<sup>857</sup> Der Patient haelt sich fuer Leonardo da Vinci und fertigt als Bildhauer und Maler

<sup>854</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 155, 161.

<sup>855</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 169, 175 f.

<sup>856</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 198.

<sup>857</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 211.

verschiedene Objekte an. Diese kuenstlerische Taetigkeit fuehrt letztendlich zu einer heilsamen Krise.

Im vorletzten Kapitel trifft die Gruppe auf eine “vieille pauvre à tignasse grise”, eine “svelte négresse aux gras nus” und ein “bel enfant de douze ans vêtu de haillons.”<sup>858</sup> Wieder wird die Vorgeschichte erzahlt, die sich weiter verschachtelt bis hin zu einer Legende Herodots und einer Monographie von Paracelsus, *De vero medici mandato*. Am Ende von Canterels neuem Experiment wird bewusst die Sprengung eines Felsens herbeigefuehrt und er verfasst “sur une large feuille un strict et rapide procès-verbal de l’événement” welcher von den Teilnehmern am Rundgang auf seine Bitte hin unterschrieben wird.

Das siebte und letzte Kapitel des Romans fuehrt die Gruppe an einem Fluss vorbei zu einem Wald; “nous atteignîmes une vaste claire poétique, où flânait un adolescent au teint aduste, pauvrement vêtu de façon assez voyante, comme ceux qui veulent capter les regards et grouper la foule autour d’eux afin de dérouler un spectacle en pleine rue.” Dieser “diseur de bonne aventure”, der seit kurzem das Land durchzieht, wird der Gruppe von Canterel als Noël vorgestellt, der, als er davon hoert, dass sich Félicité in Locus Solus befindet, auch hierhergekommen sei und am Tag zuvor eine “séance fort curieuse”<sup>859</sup> gegeben habe, woraufhin Canterel ihn bat, seine Kunst vor seinen Besuchern zu wiederholen.

Nach dieser Vorstellung verkuendet Canterel “que tous les secrets de son parc nous étaient maintenant connus” und er geht mit seinen Gaesten zurueck zu seiner Villa, “où bientôt un gai dîner nous réunit tous.”<sup>860</sup>

Mit diesem Satz endet Roussels Roman, der Spaziergang durch Canterels Park Locus Solus, dessen Existenz einzig auf dem *procédé* Roussels begruendet ist. Alles, was dem Leser in diesem Buch begegnet, verdankt seine Entstehung den Sprachexperimenten Roussels, hier wird keine ‘reale’ oder realitaetsnahe Wirklichkeit abgebildet, sondern eine eigene und eigenstaendige Gegenwirklichkeit kreierte, die die Aussenwelt vollkommen ersetzt. Die Welt und die Geschichten Canterels moegen unwahrscheinlich klingen, doch sind sie nicht phantastisch – Roussel erfindet schlichtweg einen eigenen Microkosmos.

---

<sup>858</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 217.

<sup>859</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 251.

<sup>860</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, 267.

Wenn in den *Faux-Monnayeurs* der Romancier Edouard aussagt, er versuche, einen *roman pur* zu schreiben, der sich nicht mehr um die Abbildung der Realität dreht, sondern der vielmehr frei davon ist, dann scheint dies bereits in Roussels mittels seiner an die *poésie pure* Valéry's erinnernden speziellen Schreibweise entstandenen Roman verwirklicht zu sein!

*André Gide*

## **Les Faux-Monnayeurs**

**(1926)**

“Qu’il m’eût été facile de rallier les suffrages du grand nombre en écrivant *les Faux-Monnayeurs* à la manière des romans connus, décrivant les lieux et les êtres, analysant les sentiments, expliquant les situations, étalant en surface tout ce que je cache entre les phrases, et protégeant la paresse du lecteur.”<sup>861</sup>

André Gide, *Journal*, 3. Oktober 1929.

André Gides *Faux-Monnayeurs* werden in der Sekundärliteratur immer wieder als die Synthese seines gesamten Werkes dargestellt, die *œuvres complètes* in einem Band, der “reflet de l’œuvre entière.”<sup>862</sup> Bereits mit der Veröffentlichung der *Caves du Vatican* wird dieser Roman angekuendigt, zu diesem Zeitpunkt allerdings noch unter dem vorläufigen Titel *Le Faux-Monnayeur. Roman*.

Von 1906 an sammelt Gide Material: unter anderem zwei Zeitungsausschnitte, die er spaeter in den Anhang seines *Journal des Faux-Monnayeurs* aufnimmt, erregen seine Aufmerksamkeit: zum einen ein Artikel in *Le Figaro* vom 16. September 1906, der von der Festnahme einer Falschmuenzerbande, bestehend aus einer Gruppe von Jugendlichen aus gutsituierten Familien, berichtet; zum anderen ein Bericht aus dem *Journal de Rouen*, welcher vom Tod eines Schuelers aus Clermont-Ferrant handelt, der von seinen Klassenkameraden zum Selbstmord gedraengt wurde.

Germaine Brée schreibt in ihrer Arbeit ueber Gides Roman: “On peut à propos des *Faux Monnayeurs*, parler de Stendhal et de Mérimée, même de Voltaire et de Diderot. En vérité ce roman n’a pas d’antécédants dans notre littérature. C’est de beaucoup

---

<sup>861</sup> André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951), 938. Eintrag vom 3. Oktober 1929.

<sup>862</sup> Geneviève Idt, *Les Faux-Monnayeurs* (Paris 1970), 11.

l'œuvre la plus originale de Gide qui exploite un terrain déjà fortement travaillé, mais avec des moyens neufs et une intention nouvelle; et rien ne l'amuse d'avantage."<sup>863</sup>

Paul Souday bemerkt in seiner Studie ueber André Gide: "Dans la dédicace à M. Roger Martin du Gard, auteur des *Thibault*, M. André Gide donne les *Faux-monnayeurs* pour son premier roman. Dans le catalogue de ses œuvres, sur la page de garde, on voit en effet que l'*Immoraliste*, la *Porte étroite*, *Isabelle*, la *Symphonie pastorale* sont des 'récits', et les *Caves du Vatican* une 'sotie'. Qu'est-ce donc qu'un roman?"<sup>864</sup>

Im umfangreichen Gesamtwerk André Gides nehmen die *Faux-Monnayeurs* eine besondere Stellung ein als einziges seiner Werke, welches er – seinen eigenen Kriterien nach - der Gattung Roman zuordnet. Er beschäftigte sich lange Zeit ueber intensiv mit dem Roman; in seinem *Projet de Préface à Isabelle* schreibt er 1910: "Pourquoi j'eus soin d'intituler 'recit' ce petit livre? simplement parce qu'il ne répond à l'idée que je me fais du roman; non plus que la *Porte étroite* ou que l'*Immoraliste*; et que je ne voulais pas qu'on s'y trompât. Le roman, tel que je le reconnais ou l'imagine, comporte une diversité de points de vue, soumise à la diversité des personnages qu'il met en scène; c'est par essence une œuvre déconcentrée. Il m'importe du reste beaucoup moins d'en formuler la théorie que d'en écrire."<sup>865</sup>

Fuer einen Roman fordert Gide also eine 'diversité de points de vue, soumis à la diversité des personnages' – ein komplexes Netzwerk bestehend aus einer Vielzahl von *récits*, kombiniert mit der Dekonzentration einer *sotie* wie der *Caves du Vatican*; er sucht demnach eine neue Verbindung zwischen mehreren 'klassischen' Erzählungen, die die Linearität der Erzählweise brechen soll, ohne jedoch in Chaos auszuarten. Fuer den bereits Jahre vor seinem Erscheinen angekündigten Roman *Les Faux-Monnayeurs* plant Gide ebenfalls, dass der Text poetologische Reflexionen ueber die Gattung sowie die Kritik am traditionellen Roman enthalten soll.

Gides Kritik an der Gattung Roman richtet sich insbesondere gegen deren 'Formlosigkeit', der oft zu simplen Motivtion der Handlungen und die Vorherrschaft eines einzigen, einheitlichen *point de vue* – er sieht hierin eine zu starke Vereinfachung und er wirft diesen Mitteln vor, dass sie die Illusion einer objektiven

---

<sup>863</sup> Germaine Brée, *André Gide. L'Insaisissable Protée* (Paris 1953), 262.

<sup>864</sup> Paul Souday, *André Gide* (Paris 1927), 95.

<sup>865</sup> André Gide, *Projet de Préface pour Isabelle*, in: Gide, *Romans* (Paris 1954), 1561.

Wirklichkeit vorspielen und zudem die Komplexität des Lebens negieren. In seinem *Journal des Faux-Monnayeurs* schreibt er diesbezüglich: “La vie nous présente de toutes parts quantité d’amorces de drames, mais il est rare que ceux-ci se poursuivent et se dessinent comme a coutume de les filer un romancier.”<sup>866</sup>

Generell ist André Gide nicht der Ansicht, dass sich französische Schriftsteller auf dem epischen Gebiet besonders ausgezeichnet haben; seine Vorbilder sieht er vielmehr in englischen und russischen Autoren. Auf die Frage einer Tageszeitung, welche seiner Meinung nach die zehn bedeutendsten französischen Romane seien, fallen ihm nach Stendhals *La Chartreuse de Parme* und *Les Liaisons dangereuses* von Choderlos de Laclos zunächst keine weiteren Titel mehr ein. Doch auch wenn er den traditionellen Roman kritisiert, spricht er über Balzac mit Bewunderung und fügt hinzu, dass man zwar Balzacs Gesamtwerk lesen sollte, doch: “Toute théorie n’est bonne que si elle permet non le repos mais le plus grand travail. Toute théorie n’est bonne qu’à condition de s’en servir pour passer outre. La théorie de Darwin, celle de Taine, celle de Quinton, celle de Barrès... La grandeur de Dostoïevsky vient de ce qu’il n’a jamais réduit le monde à une théorie, de ce qu’il ne s’est jamais laissé réduire par une théorie.” Und er fügt hinzu: “Balzac a toujours cherché une théorie des passions; c’est une grande chance pour lui qu’il ne l’ait jamais trouvée.”<sup>867</sup>

Die *Faux-Monnayeurs* sind Gides langjährigem Freund Roger Martin du Gard gewidmet, der eine völlig andere Literaturkonzeption hat und in seinen *Notes sur André Gide* eine Unterhaltung in der Entstehungszeit von Gides einzigem Roman über dessen Pläne für sein Werk wiedergibt:

“Pour mieux se faire comprendre, il [Gide] a pris une feuille blanche, y a tracé une ligne horizontale, toute droite. Puis, saisissant ma lampe de poche, il a promené lentement le point lumineux d’un bout à l’autre de la ligne: - ‘Voilà votre *Barrois*, voilà vos *Thibault*... Vous imaginez la biographie d’un personnage, ou l’histoire d’une famille, et vous projetez là-dessus votre lumière, honnêtement, année par année... Moi, voilà comment je veux composer mes *Faux-Monnayeurs*...’ Il retourne la feuille, y dessine un grand demi-cercle, pose la lampe au milieu, et, la faisant virer sur place, il promène le rayon tout au long de la courbe, en maintenant la lampe au point central: - ‘Comprenez-vous, cher? Ce sont deux esthétiques. Vous, vous exposez

---

<sup>866</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs* (16. Auflage, Paris 1927), 104. Eintrag vom 1. November 1924.

<sup>867</sup> André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951), 661 f. *Feuillets*.

les faits en historiographe, dans leur succession chronologique. C'est comme un panorama, qui se déroule devant le lecteur. Vous ne racontez jamais un événement passé à travers un personnage qui n'y est pas acteur. Chez vous, rien n'est présenté de biais, de façon imprévue, anachronique. Tout baigne dans la même clarté, directe, sans surprise. Vous vous privez de ressources précieuses."<sup>868</sup>

Im traditionellen Roman agiert der Autor – in den Augen Gides – als Historiograph einer fiktiven Geschichte; die Handlung verläuft linear. *Il y a le roman et il y a l'histoire* erklärte bereits der Erzähler in den *Caves du Vatican* und Gide sieht die Aufgabe des Romanciers gerade nicht darin, einen Text zu verfassen, der allen Regeln der Geschichtsschreibung entspricht, der kohärent und möglichst eindeutig ist.

Auch Schwobs *Préface* zu den *Vies imaginaires* wies auf dieses Problem hin und schon Durtal in *Là-Bas*, obwohl sich selbst auf historische Fakten stützend, setzte sich zum Ziel, sich deutlich von einem Geschichtsschreiber zu unterscheiden.

In Gesprächen und dem Briefwechsel mit Martin du Gard stellt Gide seine eigene Position immer wieder als das exakte Gegenteil der Auffassung seines Freundes dar und findet ständig neue Beispiele, um die Unterschiede zu veranschaulichen. So vergleicht er Martin du Gards Romane mit den Werken Tolstois, während er sich selbst auf die Seite Dostojewskis schlägt:

“Vous êtes du côté de Tolstoï. Moi, je suis, où je voudrais être, du côté de Dostoïevski. Notez que j'admire profondément Tolstoï. Il est un *témoin* merveilleux. Mais j'avoue qu'il ne me suffit pas. Sa recherche porte toujours sur ce que les êtres ont de plus général, j'ai envie de dire: de plus humain; sur ce qui, en chacun de nous, est commun à tous. Il me montre ce que je sais déjà, plus ou moins; ce que, avec un peu d'attention, j'aurais peut-être pu découvrir moi-même. Il ne m'apporte presque pas de *surprise*... Dostoïevski, au contraire, ah, il m'étonne sans cesse! Il me révèle toujours du neuf, de l'insoupçonné, du jamais-vu!”<sup>869</sup>

Es ist Martin du Gard, der Gide förmlich dazu drängt, den lange geplanten Roman zu schreiben, das Werk, das nicht nur an Umfang, sondern auch an Komplexität seine vorangegangenen Werke übertreffen soll, die jeweils nur “avec un art infini [...] un petit coin de vie” erfassen. Martin du Gard schreibt weiter: “sur ce point localisé, il ne semble guère que l'on puisse aller plus profond. Mais aucun n'exprime la vie, je ne dis pas sottement dans sa totalité (je sais bien!), mais la vie dans sa

---

<sup>868</sup> Roger Martin du Gard, *Notes sur André Gide* (Paris 1951), 36 f.



richesse, dans sa magnificence, dans sa complexité.” Die bisherigen Texte erscheinen ihm als Wege in die richtige Richtung, jedoch noch weit vom Ziel entfernt, und er sagt seinem Freund voraus: “Le jour où vous écrirez l’œuvre large et *panoramique* que j’attends de vous (que vous n’avez parfois semblé attendre vous-même), tout ce que vous avez écrit jusque-là paraîtra une série d’études préparatoires.”<sup>870</sup>

Die *Faux-Monnayeurs* erscheinen 1926; im Jahr darauf veroeffentlicht André Gide das *Journal des Faux-Monnayeurs*, welches mit einer Eintragung vom 17. Juni 1919 beginnt und sich ueber den gesamten Entstehungszeitraum hinzieht. In den sechs Jahren, die bis zur Fertigstellung des Romans vergehen, arbeitet Gide auch an anderen Projekten, wie zum Beispiel *Corydon* und *Si le grain ne meurt*, er verfasst Artikel, Uebersetzungen und haelt 1922 im Théâtre du Vieux-Colombier sechs Konferenzen ueber Dostojewsky.

Ueber die oftmals sehr langen Entstehungszeitraeume seiner Werke und die zum Teil ausgedehnten Arbeitspausen vermerkt er im *Journal des Faux-Monnayeurs*: “Le plus sage est de ne point se désoler des temps d’arrêt. Ils aérent le sujet et le pénètrent de vie réelle” – denn: “Tout vaut mieux que le parfum livresque.” Es ist viel Zeit vergangen seit den *Cahiers d’André Walter*, die in voelliger Zurueckgezogenheit, ohne Unterbrechung und Ablenkung verfasst wurden - und die mit der geradezu unglaublichen Vielzahl an Zitaten anderer Autorn bewusst Unmengen dieses *parfum livresque* aufsogen, welches Gide nun vermeiden will.

Die Form des Werkes hat fuer Gide allergroesste Bedeutung und die *Faux-Monnayeurs* weisen in der Komposition eine ebenso perfekte Symetrie auf wie die *Caves du Vatican*. Der Roman besteht aus drei Teilen, die jeweils den Namen des Ortes tragen, an dem die Handlung spielt: Paris, Saas-Fée, Paris. Teil eins und drei umfassen jeweils siebzehn, Teil zwei sieben Kapitel.

Waehrend die *récits* aus einer einfachen, linearen Erzaehlung bestehen, enthalten die *Faux-Monnayeurs*, wie Gide es fuer seinen Roman bereits in der *Préface pour Isabelle* forderte, eine Vielzahl von *récits*, die zeitweise zusammengefuehrt werden und sich dann wieder voneinander entfernen. Haupt- und Nebenhandlungen sind mal mehr, mal weniger eng miteinander verbunden, die Linearitaet der Handlung wurde ersetzt durch die Idee eines Romans als *carrefour* im Stil der *Caves du Vatican*. Der

---

<sup>869</sup> Roger Martin du Gard, *Notes sur André Gide* (Paris 1951), 38 f.

<sup>870</sup> *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard 1913 – 1934* (Paris 1968), 153 f. Brief von R. M. G. vom 22. Juli 1920.

Text besteht, so Pierre Lafille, aus einem “scintillement de ‘nébuleuses’, ces centres d’attraction qui pourraient polariser les autres, mais entre lesquels finit par s’organiser le savant mécanisme qui régit la grande machine.”<sup>871</sup>

Die Handlung der *Faux-Monnayeurs* ist an realen Schauplaetzen situiert: der erste sowie der dritte Teil des Romans spielen in Paris, Teil zwei in Saas-Fée. Der Zeitpunkt dagegen laesst sich nicht festlegen; hierzu bemerkt Pierre Masson: “On sait par exemple que Jarry, qui apparaît au banquet des Argonautes, est mort en 1907, alors que *L’Action française*, qu’un lycéen lit au Luxembourg, n’a commence à paraître qu’un 1908.”<sup>872</sup>

Verglichen mit den vorangegangenen Werken André Gides beinhalten die *Faux-Monnayeurs* die bei weitem groesste Anzahl an Personen: an die vierzig Charaktere treten im Roman auf, einige darunter werden allerdings nur namentlich erwaeht, oder sie erscheinen in einer kurzen Szene, ohne fuer die Handlung von Bedeutung zu sein – wie beispielsweise die zwei Maenner, die Profitendieu zu Beginn des Romans sprechen woollen und auf ihn warten, ohne dass der Leser je erfahrt, was danach mit ihnen passiert und ob sie ihn ueberhaupt gesprochen haben.

Die Personen des Romans sind groesstenteils fiktiv, teilweise handelt es sich aber auch um real existierende Menschen, wie z. B. Alfred Jarry; zudem treten phantastische Figuren auf, wie z. B. der Engel, mit dem Bernard gegen Ende des Romans kaempft. Die Namen der Charaktere sind generell laengst nicht mehr so auffaellig wie in den *Caves du Vatican*, wodurch Nachnamen wie *Profitendieu* oder *Passavant* viel staerker auffallen, ebenso wie einige antiphrasenhafte Vornamen: so heisst der betrogene Ehemann *Félix*, der ruinierte Pastor *Prosper*.

Beschaenkte sich die Handlung der *Caves du Vatican* im wesentlichen auf eine Familie, sind es in den *Faux-Monnayeurs* drei, die Profitendieus, die Moliniers und die Vedel-Azaïs, die durch ein komplexes und ueber alle Generationen reichendes Netz an Beziehungen miteinander verbunden sind. Die aeltere Generation – Magistrate, Pastoren und Lehrer – bilden eine Gruppe, fuer die konventionelle Einstellungen um jeden Preis bewahrt werden muessen und die, was auch immer geschieht und den Frieden stoert, unbedingt den Schein zu wahren sucht. Eine zweite Gruppe – Bernard, Vincent, Olivier und die Vedel-Kinder – umfasst Jugendliche, die sich mit der Welt der sie umgebenden Erwachsenen kritisch auseinandersetzen, diese

---

<sup>871</sup> Pierre Lafille, *André Gide romancier* (Paris 1954), 343.

groesstenteils ablehnen und nach neuen Werten und Vorbildern suchen. Die letzte Gruppe besteht aus den juengeren Schuelern der Pension Azaïs, die bereits unter dem negativen Einfluss des Falschmuenzers Victor Strouvilhou stehen und dessen Moralsystem unterworfen sind. Die Hauptfigur des Romans, der Schriftsteller Edouard Molinier, steht mit allen drei Gruppen in Verbindung, zum einen als Handelnder, zum anderen aber auch als Beobachter einer Realitaet, die er in seinem Roman verwerten will. Zwar konzentriert sich die Handlung des Romans im wesentlichen auf die Ereignisse, die in Edouards Umfeld geschehen; Randpersonen wie beispielsweise Gontran de Passavant, Alexandre Vedel, die drei weiteren Profitendieu-Kinder, Félix Douviers, Lady Griffith oder Sarah verdeutlichen allerdings, dass die Welt weit ueber den Horizont Edouards hinausreicht. Doch worum geht es in den *Faux-Monnayeurs*, wenn nicht um Literatur – und dies auf allen Ebenen, Schreiben als Akt, Buecher im allgemeinen sind omnipraesent! In dem Roman gibt es eine Vielzahl von Personen aller Altersstufen, die sich auf unterschiedliche Art und Weise mit Literatur beschaeftigen. Unter den Schuelern der Pension Azaïs schreibt fast jeder Gedichte oder beteiligt sich an der Entstehung einer literarischen Revue. Die Jugendlichen Bernard und Olivier planen ebenfalls eine literarische Karriere; unter den Erwachsenen finden sich die beiden gegensaeztlichen Schriftsteller Edouard Molinier und Robert de Passavant. Literatur stellt somit fast notgedrungen ein allgegenwaertiges Gespraechsthema der Figuren untereinander dar. Thematisch setzen Gides *Faux-Monnayeurs* auch die *Caves du Vatican* fort, die Suche nach authentischem, freien Leben, in der Sotie durch Lafcadio personifiziert und als unvereinbar mit traditionellen Literaturkonzeptionen dargestellt, wie in den Gespraechen mit seinem Halbbruder Julius de Baraglioul deutlich wird. Alogische Handlungsweisen, *actes gratuits* kommen in der Welt und in den Buechern des Romanciers Julius schlichtweg nicht vor und werden daher von ihm ignoriert, selbst nachdem er direkt und unmissverstaendlich mit ihnen konfrontiert wurde. In den *Faux-Monnayeurs* wird der Schriftsteller Edouard, der bewusst mit Traditionen des Romans brechen will, ebenfalls mit einer Welt konfrontiert, die er sich nicht erklaren kann. Auch in diesem Werk André Gides bricht ein Autor ins Unbekannte auf, um die Grenzen der Gattung Roman zu sprengen und auf individuelle Weise einen sich von anderen Buechern fundamental unterscheidenden Roman zu schreiben - und wie

---

<sup>872</sup> Pierre Masson, *Lire les Faux-Monnayeurs* (Lyon 1990), 33.

bereits in den *Cahiers d'André Walter*, in *Paludes*, aber auch in den *Caves du Vatican* beschreibt Gides Text die Entstehungsgeschichte des Romans, dokumentiert das Scheitern der Plaene des dargestellten Schriftsteller, spielt verschiedene Auffassungen von Literatur gegeneinander aus – und entspricht damit Sartres Definition eines *anti-roman*: “Il s’agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu’on semble l’édifier, d’écrire le roman qui ne se fait pas, qui ne peut pas se faire.”<sup>873</sup> Die Schriftstellerfiguren erscheinen nicht als Vorbilder, sondern nur als Antihelden; Edouard ist “un raté”<sup>874</sup>, der lediglich seine eigene Unfaehigkeit, die Wirklichkeit zu erfassen, manifestiert und weit davon entfernt ist, die Gattung Roman zu erweitern.

### *Edouard – Le Faux-Monnayeur*

#### *Paris*

#### *- “Que cette question de la sincérité est irritante” -*

Der Romancier Edouard Molinier, der bislang lediglich “des espèces de romans”<sup>875</sup> geschrieben hat, alle von seiner Beziehung zu Laura beeinflusst, kehrt nach Paris zurueck und plant ein neues Werk. Nichts hat fuer ihn Wirklichkeitscharakter, solange er es nicht literarisch verarbeitet hat und so kann er die Realitaet – und auch sich selbst – nur ‘poetisch’ wahrnehmen: “Rien n’a pour moi d’existence, que poétique (et je rends à ce mot son plein sens) – à commencer par moi-même. Il me semble parfois que je n’existe pas vraiment, mais simplement que j’imagine que je suis. Ce à quoi je parviens le plus difficilement à croire c’est à ma propre réalité. Je m’échappe sans cesse et ne comprends pas bien, lorsque je me regarde agir, que celui que je vois agir soit le même que celui qui regarde, et qui s’étonne, et doute qu’il puisse être acteur et contemplateur à la fois.”<sup>876</sup>

---

<sup>873</sup> Zitiert nach: Geneviève Idt, *Les Faux-Monnayeurs* (Paris 1970), 8.

<sup>874</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs* (16. Auflage, Paris 1927), 75.

<sup>875</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, in: Gide, *Romans* (Paris 1958), 957.

<sup>876</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 987.

Edouard ist staendig Handelnder und Zuschauer zugleich und er versucht mittels eines *Journals*, eines Heftes und schliesslich des Romans, den er gerade zu schreiben plant, sein Wesen, sein eigenes Ich und die ihn umgebende Welt zu erfassen. Ueber sein Journal schreibt er: “C’est le miroir qu’avec moi je promène. Rien de ce qui m’advient ne prend pour moi d’existence réelle, tant que je ne l’y vois pas reflété.”<sup>877</sup> Die Literatur wird fuer ihn zu einem Spiegel, der die Realitaet reflektiert, und es ist diese Widerspiegelung, die Edouard als ‘wirklich’ empfindet.

Sein ganzes Leben spielt sich im Bereich der Fiktion ab, da er alles, was ihm passiert und was er als bedeutend wahrnimmt, sofort zu einem Text verarbeitet – als Tagebucheintragung, als Teil seines Romans oder als Notiz in seinem *carnet*. Er ist sich allerdings bewusst, dass seine Wahrnehmung nicht unbedingt der Realitaet entspricht und diesen Unterschied zwischen Schein und Sein, zwischen der Person und der Maske – die sowohl nach aussen aber auch vor sich selbst getragen wird – moechte Edouard zum Thema seines Romans machen, eines Werks, welches sich deutlich von seinen anderen, zuvor geschriebenen Buechern unterscheiden soll. Er traegt immer wieder romantheoretische Ueberlegungen in sein kleines Heft ein, das er staendig mit sich fuehrt. So notiert er beispielsweise als Grundvoraussetzung fuer seinen neuen Roman: “Dépouiller le roman de tous les elements qui n’appartiennent pas spécifiquement au roman. De même que la photographie, naguère, débarrassa la peinture du souci de certaines exactitudes, le phonographe nettoiera sans doute demain le roman de ses dialogues rapportés, dont le réaliste souvent se fait gloire. Les événements extérieures, les accidents, les traumatismes, appartiennent au cinema; il sied que le roman les lui laisse. Même la description des personnages ne me paraît point appartenir proprement au genre. Oui vraiment, il ne me paraît pas que le roman pur (et en art, comme partout, la pureté seule m’importe) ait à s’en occuper.”<sup>878</sup>

Edouard strebt an, einen solchen *roman pur* zu schreiben, der auf alle Beschreibungen verzichtet, die andere Kunstgattungen liefern koennen, der frei von Kontingenzen ist und dessen Lektuere eine aktive Partizipation des Lesers erfordert, dem eine Entschuesselungsfunktion zukommt. Und der Romancier definiert seine Auffassung als absolute Gegenposition zu seinem opportunistischen Schriftstellerkollegen Robert de Passavant, der, aehnlich Julius de Baraglioul in den *Caves du Vatican*, allein an seinem Weiterkommen und dem Verkaufserfolg seiner Werke interessiert ist und sich

---

<sup>877</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1057.

daher nach dem Geschmack seines Publikums richtet. Molinier dagegen schreibt fuer ein kleines Publikum und ertraegt seinen aktuellen Misserfolg dank der festen Ueberzeugung, dass er fuer zukuenftige Generationen schreibe.

“Que cette question de la sincérité est irritante”<sup>879</sup> vermerkt er in seinem *Journal* – und er steht vor dem generellen Problem, dass er zwar versucht, authentisch zu sein, auch in seinem Werk, all seinen Texten, mit deren Hilfe er die Realitaet filtert und fuer sich selbst erst wahrnehmbar macht, doch gleichzeitig spuehrt, dass das, was er aufschreibt, seine subjektive Version ist. Er adaptiert die ihn umgebende Wirklichkeit, wandelt sie in Fiktion und manipuliert sie dadurch. Edouard erfindet nicht bewusst hinzu: “Je n’ai jamais rien pu inventer” notiert er in sein Tagebuch. “Mais je suis devant la réalité comme le peintre avec son modèle, qui lui dit: donnez-moi tel geste, prenez telle expression qui me convient. Les modèles que la société me fournit, si je connais bien leurs resorts, je peux les faire agir à mon gré; ou du moins je peux proposer à leur indecision tells problèmes qu’ils résoudre à leur manière, de sorte que leur réaction m’instruira.”<sup>880</sup> Er will also – da er nichts erfinden kann - die Gesellschaft beobachten und Personen zu Handlungen veranlassen, ebenso wie Zeus im *Prométhée mal enchaîné* oder Protos in den *Caves du Vatican* Experimente in Gang setzten und dann deren Verlauf und Ausgang betrachten, ohne selbst weiter eingreifen zu muessen: “C’est en romancier que me tourmente le besoin d’intervenir, d’opérer sur leur destinée. Si j’avais plus d’imagination, j’affabulerais des intrigues; je les provoque, observe les acteurs, puis travaille sous leur dictée.”<sup>881</sup>

Edouard ist in alle Haupthandlungsstraenge der *Faux-Monnayeurs* involviert und er sucht diese Verwicklung, will er doch das Schicksal der Personen nicht nur beobachten, sondern sie auch zu weiteren Taten provozieren, um somit geeigneten Stoff fuer seinen Roman zu erhalten. Er observiert die ihn umgebenden Menschen, sowie sich selbst. Als er einen seiner Koffer verliert, stellt dies fuer Edouard eine willkommene *aventure* dar und er ist neugierig auf die unvorhersehbaren Folgen, die dieser Verlust mit sich bringen wird. Er schreibt alles, was er erlebt, sieht und hoert, sofort auf, “ayant éprouvé combien il est difficile par la suite de retrouver la justesse de ton d’un dialogue.”<sup>882</sup>

---

<sup>878</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 990.

<sup>879</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 987.

<sup>880</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1022.

<sup>881</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1022.

<sup>882</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1013.

Aehnlich dem Schriftsteller in Gides *Paludes* erklart auch Edouard Molinier jedem sein noch nicht geschriebenes Werk und er beurteilt die Menschen danach, wie sie sich ueber seinen geplanten Roman aeussern. Warnungen, er koenne sich bei seinem *roman pur* zu sehr in Abstraktheiten verlieren und letztendlich gar nichts aussagen, ignoriert er schlichtweg, ebenso wie den Hinweis eines Freundes, dass er anstelle des “vrai sujet” nur den “ombre de ce sujet”, den das Thema in seinem Gehirn wirft, abbilden wird. Hierauf antwortet Edouard: “Ce qui m’inquiète, c’est de sentir la vie (ma vie) se séparer ici de mon œuvre, mon œuvre s’écarter de ma vie.”<sup>883</sup>

### *Saas-Fée*

- *“la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons”* -

Edouard macht Bernard zu seinem Sekretaer. Die Suche nach Boris, dem Enkel von La Pérouse, fuehrt die beiden zusammen mit Laura nach Saas-Fee, wo sie Mme Sophroniska kennenlernen. Diese kritisiert Romanschriftsteller im allgemeinen: “Comme vous entrez donc peu avant dans l’âme humaine” – beschwert sie sich in einem Gespraech mit Edouard und setzt hinzu: “La plupart de vos personnages semblent bâtis sur pilotis; ils n’ont ni fondation, ni sous-sol.”<sup>884</sup> Diese Kritik richtet sich, so sagt sie selbst, nicht gegen Edouard im speziellen, sondern generell gegen Schriftsteller und deren Art der Vorgehensweise. In den Gespraechen mit ihr, Bernard und Laura aeussert sich Molinier ausfuehrlich ueber seinen “futur roman”, der keinem bekannten Vorbild folgen soll, denn, so Edouard: “Pourquoi refaire ce que d’autres que moi ont déjà fait, ou ce que j’ai déjà fait moi-même, ou ce que d’autres que moi pourraient faire?”<sup>885</sup>

Bei der Darstellung seiner neuen Romantheorie geht Edouard zwar eloquent vor, verliert sich jedoch haeufig und fuer seine Zuhoerer erkennbar in gutklingenden, aber bedeutungsleeren Phrasen. Er haelt eine lange Rede ueber die Gattung Roman und gibt zu bedenken, dass, “de tous les genres littéraires, [...] le roman reste le plus libre,

---

<sup>883</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1003.

<sup>884</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1075.

<sup>885</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1079.

le plus *lawless*” und er fragt, ob es vielleicht gerade aufgrund dieser Freiheit, dieser Regellosigkeit sei, “que le roman, toujours, s’est si craintivement cramponné à la réalité”.<sup>886</sup>

Edouards Ausfuehrungen, obwohl immer wieder kurz unterbrochen “par crainte de paraître faire un cours”, wirken letztendlich doch wie eine Lehrveranstaltung. Um den Anwesenden zu erklaeutern, was er fuer sein neues Werk vorhat, bringt er zunaechst Balzac als eine Art Negativbeispiel: “Parce que Balzac était un génie, et parce que tout génie semble apporter à son art une solution définitive et exclusive, l’on a décrété que le propre du roman était de faire ‘concurrence à l’état civil’”. Seine Kritik richtet sich allerdings weniger gegen Balzac, denn, so fuegt er hinzu: “Balzac avait édifié son œuvre; mais il n’avait jamais prétendu codifier le roman.” Was ein Schriftsteller als richtig fuer sein Werk empfindet, kann Edouards Meinung nach nicht ploetzlich als Richtlinie fuer die Gattung Roman gelten: “Concurrence à l’état civil! [...] Qu’ai-je affaire à l’état civil! L’état c’est moi, l’artiste; civile ou pas, mon œuvre pretend ne concurrencer rien”<sup>887</sup>.

Im Gegensatz zu dem von ihm wenig geschaezteten realistischen Roman lobt Edouard die Dramen des klassischen Theaters, die seiner Meinung nach gerade dadurch, dass sie sich von der konkreten Realitaet der Menschen entfernten, das allgemein Menschliche auszudruecken vermochten und deshalb zeitlos seien: “Parfois il me paraît que je n’admire en littérature rien tant que, par exemple, dans Racine, la discussion entre *Mithridate* et ses fils; où l’on sait parfaitement bien que jamais un père et des fils n’ont pu parler de la sorte, et néanmoins (et je devrais dire: d’autant plus) tous les pères et tous les fils peuvent se reconnaître.” Er erkluert seinen Zuhoerern dieses Phaenomen folgendermassen: “En localisant et en spécifiant, l’on restreint. Il n’y a de vérité psychologique que particulière, il est vrai; mais il n’y a d’art que général. Tout le problème est là, précisément; exprimer le général par le particulier, faire exprimer par le particulier le général.” Und so fordert er analog zu dem zitierten Racine-Beispiel fuer seinen Roman: “Eh bien! je voudrais un roman qui serait à la fois aussi vrai, et aussi éloigné de la réalité, aussi particulier et aussi général à la fois, aussi humain et aussi fictif qu’*Athalie*, que *Tartuffe* ou que *Cinna*.”

Als er daraufhin von den Anwesenden nach dem Thema seines Romans gefragt wird, antwortet er: “Il n’y en a pas. [...] Mon roman n’a pas de sujet.” Edouard erkluert im

---

<sup>886</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1080.



Anschluss diese ueberraschende und seine Gespraechspartner verwirrende Aussage: “Mettons si vous préférez qu’il n’y aura pas un sujet” – und er faehrt fort mit seiner Kritik der Gattung Roman, die sich diesmal gegen die Naturalisten richtet: “‘Une tranche de vie’, disait l’école naturaliste. Le grand défaut de cette école, c’est de couper sa tranche toujours dans le même sens; dans le sens du temps, en longueur. Pourquoi pas en largeur? ou en profondeur?” Und er setzt seine eigene Literaturkonzeption betreffend hinzu: “Pour moi, je voudrais ne pas couper du tout. Comprenez-moi: je voudrais tout y faire entrer dans ce roman.”<sup>888</sup>

Spaetestens an dieser Stelle hat er seine Zuhoerer verloren. Dieser Roman, ohne Thema, der alles umfassen soll – keiner in dieser Runde anwesenden Personen kann sich darunter etwas Konkretes und Realisierbares vorstellen und auch Edouards weiterer Erklarungsversuch – “Ce que je veux, c’est présenter d’une part la réalité, présenter d’autre part cet effort pour la styliser, dont je vous parlais tout à l’heure”<sup>889</sup> – hilft wenig weiter. Auf Lauras Bemerkung hin, dass dieser abstrakte Roman seine Leser zu Tode langweilen werde, erwidert er: “Pas du tout”; sein Vorhaben will er folgendermassen realisieren: “j’invente un personnage de romancier, que je pose en figure centrale; et le sujet du livre, si vous voulez, c’est précisément la lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire.”<sup>890</sup>

Von diesem Roman existieren zu diesem Zeitpunkt lediglich Edouards Theorien; er hat noch keine einzige Zeile geschrieben und er erlaeutert Sophroniska: “J’attends que la réalité me le dicte”<sup>891</sup>. Das Werk soll sich parallel zu seinem Leben entwickeln. Dennoch soll der Schriftsteller in Edouards Buch kein Portrait seiner selbst sein. Nicht er selbst, sondern der Romancier im Werk wolle sich von der Realitaet in immer abstraktere Regionen entfernen, bemerkt er, “mais moi, je l’y ramènerai sans cesse. A vrai dire, ce sera là le sujet: la lutte entre les faits proposés par la réalité, et la réalité idéale.”<sup>892</sup> Er glaubt, selbst nicht den Fehler machen zu werden, den sein Romanheld begehen wird.

Edouards Leben dreht sich ununterbrochen um diesen noch ungeschriebenen Roman und er notiert in einem *carnet* Tag fuer Tag seine Gedanken, Theorien oder Kritikpunkte zu seinem Werk, aber auch generell zur Gattung Roman, “l’histoire de

---

<sup>887</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1080.

<sup>888</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1081.

<sup>889</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1081.

<sup>890</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1082.

<sup>891</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1082.

l'œuvre, de sa gestation" und er gibt zu bedenken, dass dies im Fall von vielen Werken sogar noch viel interessanter als die Romane selbst sei. Dies erklärt auch die enorme Bedeutung, die Edouard seinen Notizen beimisst und warum er auf Lauras Bemerkung hin, dass er seinen Roman vielleicht nie schreiben wird, ihr lediglich zur Antwort gibt: "ça m'est égal. Oui, si je ne parviens pas à l'écrire, ce livre, c'est que l'histoire du livre m'aura plus intéressé que le livre lui-même; qu'elle aura pris sa place; et ce sera tant mieux."<sup>893</sup> Ähnlich argumentierte auch André Walter in den *Cahiers d'André Walter*, auch ihm war es zuletzt gleichgültig, ob seine Notizen oder sein Werk veröffentlicht werden, gab er doch beiden den gleichen Wert.

Einem weiteren Versuch, seinen Zuhörern seine Gedanken über den Roman näher zu bringen und sie von dessen Bedeutung zu überzeugen, stellt Edouards Vergleich seines geplanten Werkes mit Bachs *Kunst der Fuge* dar. Was in der Musik möglich ist, möchte er auf die Literatur übertragen und in seinem Roman sollen auf abstrakter Ebene, losgelöst von allen Kontingenzen, entgegengesetzte Ideen analog zu Motiven in einer Fuge miteinander gespielt, konfrontiert und in Verbindung gesetzt werden, ebenso wie er schon seit über einem Jahr in seinem Heft jede Meinung, jede Idee auf der anderen Seite mit der gegensätzlichen Auffassung kontrastiert.

Nach den Gesprächen mit Sophroniska, Laura und Bernard trägt Edouard in sein *Journal* bezüglich des Themas seines Romans ein: "Je commence à entrevoir ce que j'appellerais le 'sujet profond' de mon livre. C'est, ce sera sans doute la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons. La manière dont le monde des apparences s'impose à nous et dont nous tentons d'imposer au monde extérieure notre interprétation particulière, fait le drame de notre vie. La résistance des faits nous invite à transporter notre construction idéale dans le rêve, l'espérance, la vie future, en laquelle notre croyance s'alimente de tous nos déboires dans celle-ci. Les réalistes partent des faits, accommodent aux faits leurs idées."<sup>894</sup>

Während seiner Meinung nach die Realisten ihre Ideen den Fakten anpassen, flieht Edouard in eine ideale Wirklichkeit und passt die Fakten seinen Ideen an, das heißt, er manipuliert die Realität, nimmt nur wahr, was sich in sein Denksystem einfügen lässt und ignoriert, was nicht in sein Weltbild passt, selbst wenn es sich direkt vor

---

<sup>892</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1082.

<sup>893</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1083.

<sup>894</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1096.

seinen Augen befindet. Daher weiss er auch mit der falschen Muenze, die ihm Bernard zeigt, nichts anzufangen, sie interessiert ihn nicht.

### *Paris*

#### *- "je n'aime pas les faits-divers" -*

Nachdem Edouard, Bernard, Laura und der kleine Boris nach Paris zurueckgekehrt sind, beginnt der Schriftsteller mit der Arbeit an seinem Roman und vermerkt stolz und zufrieden in seinem Tagebuch: "Ecrit trente pages des *Faux-Monnayeurs*, sans hésitation, sans raptures. [...] Les livres que j'ai écrits jusqu'à présent me paraissent comparables à ces bassins des jardins publics, d'un contour précis, parfait peut-être, mais où l'eau captive est sans vie. A présent, je la veux laisser couler selon sa pente, tantôt rapide et tantôt lente, en des lacis que je me refuse à prévoir"<sup>895</sup>. Er hat vor, seinen Roman spontan zu schreiben, ohne den Verlauf der Handlung im voraus zu planen, um somit seiner Forderung nach Authentizitaet gerecht zu werden. Dabei wartet er allerdings – da er nichts erfinden kann – auf das, was ihm sein Leben und die Beobachtung des Lebens anderer als Stoff bietet.

Edouard will mit seinem Werk zu neuen Ufern aufbrechen und sich damit positiv von den von ihm kritisierten Romanciers unterscheiden: "On ne découvre pas de terre nouvelle sans consentir à perdre de vue, d'abord et longtemps, tout rivage. Mais nos écrivains craignent le large; ce ne sont que des côtoyeurs."<sup>896</sup> Doch auch wenn er in seinem Tagebuch und seinem *carnet* immer wieder seine Kritik an zeitgenoessischen Schriftstellern und wie er sich positiv von diesen abzusetzen gedenkt, vermerkt: er selbst wagt sich nicht weit hinaus, ist nicht der *aventurier*, der er zu sein vorgibt und die Dinge, die er in seiner Umgebung wahrnimmt, ueberfordern ihn, kann er sie sich doch nicht erklaren. So steht er ratlos vor der *gratuité* des Diebstahls seines Neffens: Edouard beobachtete ihn beim Stehlen eines alten – und daher in seinen Augen nutzlosen – Reisefuehrers und obwohl er diese Szene zunaechst in seinen *Faux-Monnayeurs* verarbeiten will, nimmt er die betreffende Stelle letztendlich doch wieder heraus. Auch der in seinen Augen motivlose Suizid von Boris wird nicht Teil seines

---

<sup>895</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1200.

Romans: “Sans prétendre rien expliquer, je voudrais n’offrir aucun fait sans une motivation suffisante. C’est pourquoi je ne me servirai pas pour mes *Faux-Monnayeurs* du suicide du petit Boris; j’ai déjà trop de mal à le comprendre. Et puis je n’aime pas les ‘faits divers’. Ils ont quelque chose de péremptoire, d’indéniable, de brutal, d’outrageusement réel”. So kann er sich die Tat des Jungen nicht nur nicht ausreichend erklären, sie hat ihn auch völlig in ihrer Unvorhersehbarkeit überrascht und hierzu vermerkt Edouard: “Je consens que la réalité vienne à l’appui de ma pensée, comme une preuve; mais non point qu’elle la précède. Il me déplaît d’être surpris.”<sup>897</sup>

Ebenso wie Julius de Baraglioul in den *Caves du Vatican* von Lafcadios motivloser Tat, dem Mord an Amédée, geschockt war und sich trotz des Geständnisses seines Halbbruders schlichtweg weigerte, an die Existenz einer solchen Handlung zu glauben, blendet auch Edouard alles aus, ignoriert, was sich nicht in sein Weltbild einfügt und seine Theorien bestärkt. Er negiert die Existenz all dessen, was ihm unerklärbar scheint und für ihn hat nur das Realitätscharakter, was poetisiert, niedergeschrieben wurde, was in sein *Journal, carnet* und/oder seinen Roman Eingang gefunden hat. So kapituliert Edouard am Ende vor der Realität, die lediglich seine Gedanken stützen, ihnen aber nicht vorausgehen sollte. Und auch sein Werk, die *Faux-Monnayeurs*, vollendet er nicht; er schreibt lediglich all seine Theorien und seine Kritik an den Werken anderer Schriftsteller nieder. Ähnlich wie André Walter in *Les Cahiers d’André Walter* arbeitet Edouard an einer Poetik, die von ihm nie in die Tat umgesetzt wird, doch auch Molinier gibt, wie bereits zuvor Walter, der Theorie den Vorzug vor der Praxis.

### *Erzählebenen*

Im ersten Teil erfährt Bernard, in der Vorbereitung auf die Abschlussprüfungen, dass er ein Bastard ist; er verlässt daraufhin das Haus, stiehlt einen Koffer und kommt dadurch in Verbindung mit dem Romancier Edouard und Laura, die er beide

---

<sup>896</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1214.

zuvor nicht kannte. Bernard bringt sich in eine Geschichte ein, die nicht die seine ist, in der er aber dennoch eine bedeutende Rolle spielt. Er wird unerwartet Edouards Sekretär, dieser verspricht seinem alten Lehrer La Pérouse dessen Enkel Boris in Saas-Fée ausfindig zu machen und nach Paris zurückzubringen und nimmt Bernard mit auf diese Reise. Bernards Freund und Schulkamerad Olivier tritt in Kontakt zu Robert de Passavant und wird überraschend zum Redakteur einer literarischen Revue. All dies geschieht in der Zeit von einem Mittwoch nachmittag und der Nacht des folgenden Tages.

Diese nur gut dreissig Stunden werden durch Rückblenden (mittels Edouards *Journal* und einem Brief Lauras) bis zu Ereignissen im Herbst des vorangegangenen Jahres erweitert, so dass rückblickend Edouards Beziehung zu Laura, deren anschließende Heirat mit Douviers und ihr Verhältnis zu Vincent, von dem sie ein Kind erwartet, erzählt wird.

Der zweite Teil erscheint nach dem ereignisreichen Beginn des Romans, in dem viele Handlungsstränge in Gang gebracht wurden, “comme un repos volontaire après l’engagement des forces.”<sup>898</sup> – Edouard, Laura und Bernard verbringen einige Zeit in Saas-Fée und diskutieren viel über das Buchprojekt des Romanciers sowie über Boris.

Im letzten Teil der *Faux-Monnayeurs* entwickeln sich die einzelnen Handlungen schnell ihrem jeweiligen Höhepunkt entgegen: Olivier ist am “sommet de la joie” (Kapitel IX), Edouard lernt eine “exaltation calme et lucide”, eine “joie inconnue jusqu’à ce jour” (XI) kennen und Bernard kämpft mit dem Engel, ein Kampf, der ihn in einen Zustand der vollkommenen Disponibilität führt (XIII-XIV). Vincent, der allein irgendwo in Afrika weilt, gerät in die Fänge des Teufels (XVI) und Boris stirbt.

Edouard liefert mit seinen teilweise datierten Tagebucheinträgen dem Leser wichtige Informationen für die zeitliche Einordnung einiger Ereignisse. Über den gesamten Roman hinweg schwankt der Romancier zwischen Involviertheit in die Handlung und perfekter Distanz; besonders deutlich wird dies in seinem *Journal*, welches im Umfang etwa ein Drittel von Gides *Faux-Monnayeurs* ausmacht, in dem er das Geschehen abwechselnd aus seiner subjektiven Perspektive und objektiv in Bezug auf den geplanten Roman beurteilt.

---

<sup>897</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1246.

Im Gegensatz zu Edouard sowie den anderen Personen des Romans, die in die Handlung miteinbezogen sind, betrachtet die Erzählerfigur die Ereignisse, ohne selbst involviert zu sein. Doch ist dieser Erzähler nicht allwissend und er folgt willkürlich – seinem eigenen spontanen Interesse folgend – der einen, dann der anderen Person, uebernimmt vielmehr die Rolle eines Regisseurs und der Leser folgt ihm gezwungenermassen. Er erfahrt nur, was vom Erzähler ausgewaehlt wurde und wird durch Bemerkungen wie z. B.: “J’aurais été curieux de savoir ce qu’Antoine a pu raconter à son amie la cuisinière; mais on ne peut tout écouter” oder “Je ne sais pas trop où il dîna ce soir, ni même s’il dîna du tout” immer wieder darauf hingewiesen, dass der Erzähler nicht ueber alle Dinge Bescheid weiss und auch nicht alles erzaehlen will, was er weiss. Wenn der Erzähler sagt: “Quittons-les”<sup>899</sup>, wechselt das Szenario und ploetzlich kommen andere Charaktere in den Vordergrund; er haelt sich nicht an einer zeitliche Ordnung. An einigen Stellen fuegt er Dinge einfach dazwischen und kehrt dann wieder zu seiner urspruenglichen Erzaehlung zurueck: “Passons. Tout ce que j’ai dit ci-dessus n’est que pour mettre un peu d’air entre les pages de ce *journal*. A présent que Bernard a bien respiré, retournons-y.”<sup>900</sup> Der Erzähler greift nicht aktiv in die Geschichte ein, er bleibt ein Zeuge der Geschehnisse und unterrichtet als solcher den Leser. Die Romanfiguren scheinen ein autonomes Leben zu fuehren, in das der Erzähler nicht eingreifen kann. Gide liefert mittels dieser oft selbst nur Vermutungen anstellenden Erzählerfigur auch eine Parodie des allwissenden, erklarenden und belehrenden Erzählers, indem er ihn eine psychologische Studie Vincents im traditionellen Stil liefern laesst: “A bien examiner l’évolution du caractère de Vincent dans cette intrigue, j’y distingue divers stades, que je veux bien indiquer, pour l’édification du lecteur:

1. La période du bon motif. Probité. [...]
2. La période de l’inquiétude. Scrupules. [...]
3. Constance et force d’âme. [...]
4. Renoncement au bon motif, considéré comme une duperie, à la lueur de la nouvelle éthique que Vincent se trouve devoir inventer, pour légitimer sa conduite; car il reste un être moral. [...]
5. Griserie du gagnant. Dédain de la réserve. Suprémie. [...]

---

<sup>898</sup> Guy Michaud, *L’œuvre et ses techniques* (Paris 1957), 171.

<sup>899</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 950.

<sup>900</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1032.

Il resterait beaucoup à dire; mais ce que dessus suffit déjà à mieux nous expliquer Vincent.”<sup>901</sup>

André Gides *Faux-Monnayeurs* enden abrupt – nicht etwa, weil das Thema erschöpft, sondern vielmehr, weil es ausgeweitet wurde und so informiert die Erzählerfigur den Leser, dass Bernards juengerer Bruder Caloub ihn jetzt viel mehr interessiere.

Neben den einzelnen Geschichten der Romancharaktere, ihrer jeweils subjektiven Darstellung des Geschehens und der Erzählerfigur gibt es noch eine weitere Ebene: die des ‘fiktiven’ Autors in den *Faux-Monnayeurs*, der im letzten Kapitel des zweiten Teils ploetzlich in Erscheinung tritt. Dieses Kapitel traegt die Ueberschrift *L’auteur juge ces personages* und der Autor fragt darin, wohin seine Geschichte wohl noch fuehren wird; zudem drueckt er sein Erstauenen ueber die Handlungsweise einiger Charaktere aus und auch sein Bedauern darueber, dass sich manche Dinge in die falsche Richtung entwickelt haben. So beginnt er einleitend: “Le voyageur, parvenu au haut de la colline, s’assied et regarde avant de reprendre sa marche, à présent déclinante; il cherche à distinguer où le conduit enfin ce chemin sinueux qu’il a pris, qui lui semble se perdre dans l’ombre et, car le soir tombe, dans la nuit. Ainsi l’auteur imprévoyant s’arrête un instant, reprend souffle, et se demande avec inquiétude où va le mener son récit.”<sup>902</sup>

Zu diesem Zeitpunkt muss der Autor feststellen, dass die Figuren Fehler machen. Er befuerchtet, dass Edouard womoeglich unueberlegt gehandelt hat, indem er Boris den Azaïs anvertraute, setzt jedoch sogleich hinzu: “Comment l’en empêcher? Chaque être agit selon sa loi, et celle d’Edouard le porte à experimenter sans cesse.”<sup>903</sup> Er hat demnach nicht eingreifen koennen, da jedes Wesen nach seinem eigenen Gesetz handelt, ohne dass der Autor darauf Einfluss nehmen kann. Und so bleibt ihm nur zu bemerken, dass ihn Edouard mehr als einmal in seiner Handlungsweise ueberrascht habe: “Edouard m’a plus d’une fois irrité (lorsqu’il parle de Douviers, par exemple), indigné même; j’espère ne l’avoir pas trop laissé voir; mais je puis bien le dire à présent. Sa façon de se comporter avec Laura, si généreuse parfois, m’a paru parfois révoltante. Ce qui ne me plait pas chez Edouard, ce sont les raisons qu’il se donne. Pourquoi cherche-t-il à se persuader, à présent, qu’il conspire au bien de Boris?”

---

<sup>901</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1045 f.

<sup>902</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1108.

<sup>903</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1108.

Edouards Verhalten gefaellt diesem Autor nicht, insbesondere seine Manie, jede Handlung moralisch zu rechtfertigen, denn dies artet im Fall des Romanciers fast immer in Selbstbetrug aus und der Autor bemerkt diesbezuglich: “Mentir aux autres, passe encore; mais à soi-même!”<sup>904</sup>

Ebenso wie Edouard, fuehrt auch der Autor ein *carnet*, in welchem er sich Notizen darueber macht, wie er ueber seine Figuren denkt. So notiert er ueber Bernard: “J’aurais dû me méfier d’un geste aussi excessif que celui de Bernard au début de son histoire. Il me paraît, à en juger par ses dispositions subséquentes, qu’il y a comme épuisé toutes ses réserves d’anarchie, qui sans doute se fussent trouvées entretenues s’il avait continué de végéter, ainsi qu’il sied, dans l’oppression de sa famille.”<sup>905</sup> Und er faehrt fort mit der Bemerkung, dass Bernard einer der Helden sei, die ihn am meisten enttaeuscht haben, “car il n’en était peut-être pas un qui m’eût fait espérer davantage.”<sup>906</sup> Allerdings gesteht er Bernard noch etwas Zeit zu – er sieht Entwicklungspotenzial in dieser Figur und erkluert entschuldigend, dass sein Held bislang ein wenig zu viel gelesen und mehr aus Buechern als aus dem Leben gelernt habe.

Der Autor bedauert, dass Bernard und nicht Olivier der Sekretaer Edouards geworden sei: “Les événements se sont mal arrangés. C’est Olivier qu’aimait Edouard. Avec quel soin celui-ci ne l’eût-il pas mûri? Avec quel amoureux respect ne l’eût-il pas guidé, soutenu, porté jusqu’à lui-même?”<sup>907</sup> Er aeussert zudem sein Missfallen an einigen der Personen, wie beispielsweise Passavant und Lady Griffith und nachdem der Autor seine generelle Unzufriedenheit mit dem bisherigen Verlauf der Geschichte sowie dem Verhalten der Charaktere ausgedrueckt hat, vermerkt er fuer zukuenftige Werke: “S’il m’arrive jamais d’inventer encore une histoire, je ne la laisserai plus habiter que par des caractères trempés, que la vie, loin d’émousser, aiguise. Laura, Douviers, La Pérouse, Azaïs... que faire avec tous ces gens-là? Je ne les cherchais point; c’est en suivant Bernard et Olivier que je les ai trouvés sur ma route. Tant pis pour moi; désormais, je me dois à eux.”<sup>908</sup> – *Parvenu au haut de la colline* erwartet der Leser einen absoluten Standpunkt, keine begrenzte Perspektive, doch die Figur des Autors in den *Faux-Monnayeurs*, urteilt subjektiv ueber seine Helden, die ihm

---

<sup>904</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1109.

<sup>905</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1109.

<sup>906</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1110.

<sup>907</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1110.

<sup>908</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1111.



mehr oder minder zufaellig auf dem Weg begegneten und ihn in ihrem Verhalten enttaeuschen, ohne dass er dagegen viel zu unternehmen vermag. Dieser ‘fiktive’ Autor ist nicht André Gide – ebensowenig wie der Romancier Edouard oder die Erzaehlerfigur.

### *Le Journal des Faux-Monnayeurs*

#### *Edouard vs. Gide*

“‘Je n’ai jamais rien pu inventer’. C’est par une telle phrase du Journal d’Edouard que je pensais le mieux me séparer d’Edouard, le distinguer. Et c’est de cette phrase au contraire que l’on se sert pour prouver que, ‘incapable d’invention’, c’est moi que j’ai peint dans Edouard et que je ne suis pas romancier.”<sup>909</sup>

André Gide, *Journal*, 29. Oktober 1929.

In seiner Widmung an Jacques de Lacretelle bezeichnet André Gide sein *Journal des Faux-Monnayeurs*, welches ein Jahr nach der Veroeffentlichung des Romans erscheint, als ein “cahier d’exercices et d’études”<sup>910</sup>. Dieses *Journal* enthaelt Eintragungen vom 17. Juni 1919 bis zum 9. Juni 1925, dem Tag nach der Fertigstellung der *Faux-Monnayeurs*.

Mittels des *Journal des Faux-Monnayeurs* lassen sich sehr deutlich die Gemeinsamkeiten aber auch die Unterschiede zwischen André Gide und der Schriftstellerfigur Edouard Molinier aufzeigen. Gides Satz: “Ce qui manque à chacun de mes héros, que j’ai taillés dans ma chair même, c’est ce peu de bons sens qui me retient de pousser aussi loin qu’eux leurs folies”<sup>911</sup> bezieht sich in besonderem Masse auf den Romancier Edouard, denn obwohl beide in vielen Punkten durchaus aehnliche Auffassungen haben – was dazu fuehrte, dass der Schriftsteller in der Sekundaerliteratur haeufig vereinfacht als Gides *alter ego* betrachtet wurde – verlaeuft die Entstehungsgeschichte von André Gides *Faux-Monnayeurs* voellig anders als die des

---

<sup>909</sup> André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951), 949. Eintrag vom 29. Oktober 1929.

<sup>910</sup> Die Widmung lautet vollstaendig: “J’offre ces cahiers d’exercices et d’études à mon ami JACQUES DE LACRETELLE et à ceux que les questions de metier intéressent”.

<sup>911</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 94.

Romans von Molinier; letzterer arbeitet zwar besessen an immer neuen Theorien, scheitert jedoch an deren Verwirklichung.

Mit Edouard stellt Gide seine Negativversion eines modernen Autors dar. In der Sekundaerliteratur werden die beiden – Edouard und Gide – jedoch oft gleichgesetzt. So schreibt beispielsweise Maurice Nadeau in seiner *Introduction* fuer die Gide-*Pléiade*-Ausgabe: “Il [Edouard] est Gide lui-même tel qu’il voulait se voir en romancier.”<sup>912</sup> Im *Journal des Faux-Monnayeurs* bemerkt Gide: “Je dois respecter soigneusement en Edouard tout ce qui fait qu’il ne peut écrire son livre. Il comprend bien des choses; mais se poursuit lui-même sans cesse; à travers tout, à travers tout.” Und er fuegt als besondere Schwierigkeit bezueglich der Darstellung Edouards hinzu: “Personnage d’autant plus difficile à établir que je lui prête beaucoup de moi. Il me faut me reculer et l’écarter de moi pour bien le voir.”<sup>913</sup>

Edouard, ein Schriftsteller, der an einem Roman mit dem Titel *Les Faux-Monnayeurs* arbeitet, die zentrale Figur in einem Werk André Gides, welches ebenfalls den Titel *Les Faux-Monnayeurs* traegt – die Vermutung, dass Gide sich in dem Romancier selbst darstellt liegt zwar durchaus auf den ersten Blick nahe, doch handelt es sich hier nicht um ein ‘Selbstportrait’ des Autors. W. Wolfgang Holdheim merkt zu dieser Parallele an: “Edouard is Gide, to be sure – but Gide exaggerated, presented as the type of the modern Artist and the modern Intellectual. [...] Gide ‘projects’ himself in the mode of distance, instead of positive self-expression he offers a kind of negative identification.”<sup>914</sup> Gleiches hat Gide bereits im Fall von André Walter und dem Schriftsteller in *Paludes* praktiziert.

Gide beginnt sein Projekt zunaechst mit derselben Ambition wie Edouard Molinier; er will all das, was er erlebt, in seinen Roman miteinbringen: “Tout ce que je vois, tout ce que j’apprends, tout ce qui m’advient depuis quelques mois, je voudrais le faire entrer dans ce roman” – er gibt diese Haltung jedoch auf, wie eine der ersten Eintragungen in das *Journal des Faux-Monnayeurs* belegt: “Aussi bien est-ce une folie sans doute de grouper dans un seul roman tout ce que me présente et enseigne la vie. Si touffu que je souhaite ce livre, je ne puis songer à y faire entrer tout.”<sup>915</sup>

Anders als Molinier will Gide keine rein abstrakte Darstellung, keinen theoretischen

---

<sup>912</sup> Maurice Nadeau, *Introduction*, in: Gide, *Romans* (Paris 1958), XXXIX.

<sup>913</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 75.

<sup>914</sup> W. Wolfgang Holdheim, *Theory and Practice of the Novel. A Study on André Gide* (Genève 1968), 251.

<sup>915</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 9 f.

Ideenroman – “Ne jamais exposer d’*idées* qu’en fonction des temperaments et des caractères”<sup>916</sup> – und, ebenfalls im Gegensatz zu Edouard, dem seine Theorien bedeutender sind, als deren praktische Umsetzung, legt Gide den Schwerpunkt auf deren Realisierung. Er will mit seinen *Faux-Monnayeurs* ein Beispiel dafür geben, wie er sich einen Roman vorstellt, “the novel is literally constructed out of its very unfeasibility. [...] Theoretical intellectuality is replaced by ironic mimesis, and qualitatively this is a further step down the same slope, for irony is the intellect in its most insidious form. The Theorist is bogged down in the objective contradictions of his thought, and the creative Ironist takes over and mediates them by make-believe.”<sup>917</sup>

Er will nicht bloss abstrakte Theorien formulieren und daraus resultiert seine Abneigung gegen den Symbolismus, dem er sich selbst in seinen Frühwerken zugehörig fühlte, dessen Schwachpunkte er jedoch bald mit Ironie kritisierte. Auch im *Journal des Faux-Monnayeurs* findet sich Kritik an dieser Schule: “L’école symboliste. Le grand grief contre elle, c’est le peu de curiosité qu’elle marqua devant la vie. A la seule exception de Vielé-Griffin peut-être (et c’est là ce qui donne à ses vers une si spéciale saveur), tous furent des pessimistes, des renonçants, des résignés, *las du triste hôpital* qu’était pour eux notre patrie (j’entends: la terre) ‘monotone et imméritée’, comme disait Laforgue.” Gide wirft den Symbolisten vor: “La poésie devint pour eux un refuge; la seule échappatoire aux hideuses réalités; on s’y précipitait avec une ferveur désespérée. Désenchantant la vie de tout ce qu’ils estimaient n’être que leurre, doutant qu’elle valût la peine d’être vécue’, quoi d’étonnant s’ils n’apportèrent pas une éthique nouvelle, se contentant de celle de Vigny, que tout au plus ils agémentaient d’ironie; mais seulement une esthétique.”<sup>918</sup>

Diese Kritik am Symbolismus – die in ähnlichem Wortlaut von Robert de Passavant in den *Faux-Monnayeurs* vorgetragen wird<sup>919</sup> – richtet sich zugleich gegen die Figur Edouard, der zwar in Gesprächen und in seinem *Journal* immer wieder von seinem Roman spricht und Theorien über sein Buchprojekt verfasst, am Ende aber als der Autor ohne Werk dasteht.

---

<sup>916</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 12.

<sup>917</sup> W. Wolfgang Holdheim, *Theory and Practice of the Novel. A Study on André Gide* (Genève 1968), 252.

<sup>918</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 66 f.

<sup>919</sup> Vgl. André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1043.

Hinzu kommt, aehnlich dem Schriftsteller in *Paludes*: “Chaque fois qu’Edouard est appelé à exposer le plan de son roman, il en parle d’une manière différente. Somme toute, il bluffe”.<sup>920</sup> Edouard macht seine *Faux-Monnayeurs* zu seinem Lebensinhalt, der Roman beherrscht sein Denken und Handeln, er rechtfertigt seine Taten – auch sein experimentelles Eingreifen in das Schicksal der anderen Charaktere, doch Gide vermerkt in seinem *Journal des Faux-Monnayeurs* schon zu einem fruehen Zeitpunkt: “ce pur roman, il ne parviendra jamais à l’écriture.”<sup>921</sup> Hierin liegt der offenkundigste und bei weitem wichtigste Unterschied zwischen André Gide und Edouard: “The artistic creation depends upon Gide, whereas Edouard depends upon his art.”<sup>922</sup> Eine der vielen Gemeinsamkeiten zwischen dem Autor und seinem fiktiven Charakter dagegen stellt die Kritik am traditionellen Roman dar und so schreibt Gide im *Journal des Faux-Monnayeurs*: “Le roman s’est toujours, et dans tous les pays, jusqu’à présent cramponné à la réalité. Notre grande époque littéraire n’a su porter son effort d’idéalisation que dans le drame.”<sup>923</sup> Die Loslösung vom Realismus wurde, so Gide, im klassischen Theater erreicht, jedoch nicht nur dort: praktisch in jeder anderen Gattung, nur nicht im Roman: “La tragédie et la comédie, au XVIIe siècle, sont parvenus à une grande pureté (la *pureté*, en art comme partout, c’est cela qui importe) – et du reste, à peu près tous les genres, grands ou petits, fables, caractères, maxims, sermons, mémoires, lettres. La poésie lyrique, purement lyrique – et le roman point?”<sup>924</sup>

Wie stellt er sich aber einen *roman pur* vor, was zeichnet die von ihm angestrebte ‘Reinheit’ aus? Diesbezüglich formuliert Gide als Forderung: “Purger le roman de tous les éléments qui n’appartiennent pas spécifiquement au roman.” Denn, so setzt er fort: “On n’obtient rien de bon par le mélange. J’ai toujours eu horreur de ce que l’on a appelé ‘la synthèse des arts’, qui devait, suivant Wagner, se réaliser au théâtre.”<sup>925</sup> Was sind nun aber diese Elemente, die nicht spezifisch fuer die Gattung Roman sind? Worin will er sich von anderen Autoren unterscheiden? Nicht nur formal, sondern auch inhaltlich sollen sich die *Faux-Monnayeurs* von existierenden Werken absetzen; so will er beispielsweise keine konstruierten Charaktere, deren Handlungsweise

<sup>920</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 67.

<sup>921</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 74 f.

<sup>922</sup> Karin Nordenhaug Ciholas, *Gide’s Art of the Fugue* (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 1974), 32.

<sup>923</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 68.

<sup>924</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 72.

<sup>925</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 71 f.

bereits im Vorfeld festgelegt ist: “Le mauvais romancier construit ses personnages, il les dirige et les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir; il les entend parler dès avant que de les connaître, et c’est d’après ce qu’il leur entend dire qu’il comprend peu à peu *qui* ils sont.”<sup>926</sup> Somit entdeckt der Autor seine Personen erst während des Prozesses des Schreibens, hat kein vorgefertigtes festes Bild von ihnen, sondern lernt sie erst im Verlauf der Entstehung des Werkes kennen. Und anstatt von allwissender Perspektive aus die Seelenzustände der einzelnen Figuren zu beschreiben, lässt er die Charaktere selbst reden: “Dès la première ligne de mon livre, j’ai cherché l’expression directe de l’état de mon personnage, - telle phrase que fut directement révélatrice de son état intérieur – plutôt que dépeindre cet état” - Der Autor liefert dem Leser also keine Analyse der betreffenden Person. Auch kennt er nicht alle Charakterzüge, er entdeckt sie erst mit dem Fortgang der Ereignisse nach und nach und dieser Entwicklung folgt auch der Leser: “Ne pas amener trop au premier plan – ou du moins pas trop vite – les personnages les plus importantes, mais les reculer, au contraire, les faire attendre. Ne pas les décrire, mais faire en sorte de forcer le lecteur à les imaginer comme il sied.”

Gide will nicht einfach eine Geschichte linear erzählen, “je voudrais que les événements ne fussent jamais racontés directement par l’auteur, mais plutôt exposés (et plusieurs fois, sous des angles divers) par ceux des acteurs sur qui ces événements auront eu quelque influence.” So erzählen die Figuren selbst ihre Geschichte, in ihrer subjektiven Art und Weise, was dazu führt, dass sich die Aussagen teilweise widersprechen oder sich zumindest nicht völlig decken – zudem verlangt diese Vorgehensweise die aktive Mitwirkung des Lesers; “une sorte d’intérêt vient, pour le lecteur, de ce seul fait qu’il ait à rétablir. L’histoire requiert sa collaboration pour se bien dessiner.”<sup>927</sup> Dem Leser obliegt es, die Erzählung nachzukonstruieren, was zum damaligen Zeitpunkt ungewöhnlich ist, aber, so Gide, gleichzeitig einen neuen Reiz hat. An anderer Stelle äußert er sich diesbezüglich: “Il me paraît toujours inutile d’expliquer tout au long ce que le lecteur attentive a compris; c’est lui faire injure.”<sup>928</sup> Dies erklärt auch, warum die Datierung der Tagebucheinträge Edouards in den *Faux-Monnayeurs* auf das Notwendigste beschränkt sind – datiert sind lediglich die Seiten des ersten Teiles und die ersten Seiten von Teil drei - und gerade ausreichend

---

<sup>926</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 97 f.

<sup>927</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 33 f.

<sup>928</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 112.

Informationen liefern, um dem Leser gerade noch eine vage Zeitorientierung zu ermöglichen und die aktuellen Eintragungen Edouards von denen des Vorjahres zu unterscheiden. Briefe, wie beispielsweise diejenigen, die sich Bernard und Olivier aus den Ferien schreiben, sind nicht datiert, da dies fuer die zeitliche Orientierung des Lesers nicht erforderlich ist.

Die nicht-lineare Geschichte soll sich, so schreibt Gide in seinem *Journal des Faux-Monnayeurs*, um mehr als nur ein Zentrum drehen: “Il n’y a pas, à proprement parler, un seul centre à ce livre, autour de quoi viennent converger mes efforts; c’est autour de deux foyers, à la manière des ellipses, que ces efforts se polarisent.” Und er faehrt, die Darstellung der Geschehnisse betreffend, fort: “D’une part, l’événement, le fait, la donnée extérieure; d’autre part, l’effort même du romancier pour faire un livre avec cela. Et c’est là le sujet principal, le centre nouveau qui désaxe le récit et l’entraîne vers l’imaginatif.”<sup>929</sup> Gide sieht die Aufgabe des Autors nicht mehr darin, dem Leser eine in sich kohaerente Welt zu bieten, in der sich Handlung logisch nachvollziehbar und linear abspielt, ganz im Gegenteil: “C’est à l’envers que se développe, assez bizarrement, mon roman. C’est à dire que je découvre sans cesse que ceci ou cela, que se passait auparavant, devrait être dit. Les chapîtres, ainsi, s’ajoutent, non point les uns après les autres, mais repoussant toujours plus loin celui que je pensais d’abord devoir être le premier.”

In den *Faux-Monnayeurs* erfahert die Vorstellung eines *acte gratuit* eine Weiterentwicklung; Gide uebertraegt die Idee der *Gratuité*, die Offenheit und Disponibilitaet, aber auch die Authentizitaet, die der *acte gratuit* manifestiert auf den Bereich der Literatur, speziell auf den Akt des Schreibens. So formuliert er in seinem *Journal des Faux-Monnayeurs*: “La difficulté vient de ceci que, pour chaque chapitre, je dois repartir à neuf. *Ne jamais profiter de l’élan acquis* – telle est la règle de mon jeu.”<sup>930</sup> Der staendige Neuanfang wird zur Spielregel fuer seinen Roman, ein Werk, das von Kapitel zu Kapitel immer wieder fuer alle weiteren Entwicklungen offen sein soll und erst durch das Schreiben, durch die Realisierung zum Kunstwerk wird und nicht – wie Edouard glaubt – bereits als blosse Theorie den vollen Wert hat. Gide bricht demnach mit jedem Kapitel wieder von neuem auf: “Chaque nouveau chapitre

---

<sup>929</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 56.

<sup>930</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 89.

doit poser un nouveau problème; être une ouverture, une direction, une impulsion, une jetée en avant.<sup>931</sup>

In Bezug auf die *actes gratuits* vorangegangener Werke, insbesondere der *Caves du Vatican*, erklärt er im *Journal des Faux-Monnayeurs*: “Il n’est pas d’acte, si absurde ou si préjudiciable, qui ne soit le résultat d’un concours de causes, conjonctions et concomitances; et sans doute est-il bien peu de crimes dont la responsabilité ne puisse être partagée, et pour la réussite desquels on ne se soit mis à plusieurs – fût-ce sans le vouloir ou le savoir. Les sources de nos moindres gestes sont aussi multiples et retirées que celles du Nil.”<sup>932</sup> Zwar glaubt selbst Gide nicht an eine voellig motivlose Handlung, gibt jedoch zu Bedenken, dass die Beweggründe nicht immer so eindeutig und einfach sind, wie sie seiner Meinung nach in Romanen erscheinen. Gleiches gilt fuer Aktionen im allgemeinen: “La vie nous présente de toutes parts quantité d’amorces de drames, mais il est rare que ceux-ci se poursuivent et se dessinent comme a coutume de les filer un romancier.”<sup>933</sup>

Im Gegensatz zu Edouard, der in seinen *Faux-Monnayeurs* eine Schriftstellerfigur portraituren will und dafuer sein eigenes reales Leben als Grundlage nimmt, ist die Romanfigur Gides – Edouard – kein Spiegelbild seiner selbst und diesen fundamentalen Unterschied beschreibt er im *Journal des Faux-Monnayeurs* wie folgt: “Le romancier authentique crée ses personages avec les directions infinies de sa vie possible; le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le génie du roman fait vivre le possible; il ne fait pas revivre le réel.”<sup>934</sup>

Bereits die Schriftsteller in den *Cahiers d’André Walter* und in *Paludes* drehten sich im eigenen kleinen Kreis der Selbstbespiegelung – unterbrochen einzig durch den Tod im Fall von André Walter, endlos dagegen im Fall des Schriftstellers in *Paludes* – und ignorierten alles, was sich jenseits ihres Mikrokosmos ereignete oder sich nicht in ihr Weltbild integrieren liess. Im Gegensatz dazu legt Gide seinen *Faux-Monnayeurs* bewusst – wie bereits in den *Caves du Vatican* – einen *fait divers* zugrunde, der nichts mit seiner persönlichen Erfahrung zu tun hat und vermerkt bezueglich der dem Zeitungsartikel, auf die der Roman basiert: “Je crois qu’il faut partir de là sans chercher plus longtemps à construire *à priori*.”<sup>935</sup>

---

<sup>931</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 95.

<sup>932</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 99.

<sup>933</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 104.

<sup>934</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 113.

<sup>935</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 20.

Sein Werk soll weder fuer moralische noch literarische Fragen Loesungsmoeglichkeiten bieten, sondern vielmehr den Leser zu eigenstaendigem Denken anregen: “Ce n’est point tant en apportant la solution de certains problèmes, que je puis rendre un réel service au lecteur; mais bien en le forçant à réfléchir lui-même sur ces problèmes dont je n’admets guère qu’il puisse y avoir d’autre solutions que particulière et personnelle.”<sup>936</sup> Er verfolgt somit keine didaktischen Ziele, will auch keine generelle Romanpoetik mit seinen *Faux-Monnayeurs* oder dem *Journal des Faux-Monnayeurs* liefern, “mon livre achevé, je tire la barre, et laisse au lecteur le soin de l’opération; addition, soustraction, peu importe; j’estime que ce n’est pas à moi de la faire. Tant pis pour le lecteur paresseux: j’en veux d’autres. Inquiéter, tel est mon rôle.”<sup>937</sup> Einen weiteren Roman zu schreiben, bedeutet fuer ihn demnach gleichzeitig, eine neue Art der Darstellung zu finden, denn: “ce qui m’attirera vers un nouveau livre, ce ne sont point tant de nouvelles figures, qu’une nouvelle façon de les présenter.”<sup>938</sup> In seinem Tagebuch vermerkt er einige Jahre nach der Veroeffentlichung der *Faux-Monnayeurs* ueber seinen Roman: “J’ai soigneusement écarté de mes *Faux-Monnayeurs* tout ce qu’un autre aurait aussi bien que moi pu écrire, me contentant d’indications qui permettent d’imaginer tout ce que je n’étalais pas.”<sup>939</sup>

### *Faux-Monnayeurs*

“J’aurais pu te dire tout le contraire et cela aurait été aussi la vérité.”<sup>940</sup>

Remy de Gourmont, *Une Nuit au Luxembourg*.

Die Falschmuenzer sind eine kleine Gruppe von Schuelern, organisiert von Victor Strouvillou<sup>941</sup>, aber Thema des Romans im uebertragenen Sinn sind die verschie-

<sup>936</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 28.

<sup>937</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 111.

<sup>938</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 108.

<sup>939</sup> André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951), 1068. Eintrag vom 1. August 1931.

<sup>940</sup> Remy de Gourmont, *Une Nuit au Luxembourg* (Paris 1906), 173.

<sup>941</sup> Vgl. W. Wolfgang Holdheim, *Theory and Practice of the Novel. A Study on André Gide* (Genève 1968), 243: “As the almost omniscient mastermind of a gang of criminals, he is a kind of controlling



densten Formen von Falschmuenzertum, Heuchelei und Verstellung. W. Wolfgang Holdheim weist in seiner Studie ueber André Gides Werk auf die besondere Bedeutung der deutschen Uebersetzung hin: “‘Falschmuenzer’, the exact German equivalent of ‘faux-monnayeurs’, was Friedrich Nietzsche’s chief polemical term in his exposure of moral and psychological mendacity, a favoured weapon in the arsenal of this struggle against ‘idealism’. [...] The priests are pious forgers and notably Paul (who perverted Jesus’ teaching) was a ‘Falschmuenzer aus Hass’. The philosophers are ‘unbewusste’ Falschmuenzer and Nietzsche, the first truthful thinker, sits in judgment over four millennia of forgery. As for the poets and artists, [...] they have deformed our view of reality – but ‘die Zeit der harmlosen Falschmuenzerei ist zu Ende.’”<sup>942</sup> Fast alle Personen des Romans leben ausschliesslich in einer selbstkonstruierten Welt und interpretieren das Geschehen um sie herum entweder im Licht des Eigennutzes oder im Sinn der ihnen von den anderen aufgedruckten oder selbstgewaehlten Schein-Identitaet, ein Verhalten, welches an den “proto-Sartrian *mauvaise foi*” erinnert, “in which a character conforms to the view another has of him.”<sup>943</sup> Bereits in den *Caves du Vatican* fielen Saetze wie “*Nous vivons contrefaits*” und “*Des gens de la société, comme vous et moi, se doivent de vivre contrefaits*”. Thema der *Faux-Monnayeurs*, sowohl des Romans von André Gides als auch des Werkes, welches Edouard zu schreiben plant, ist die “*rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons*.” Edouard formuliert dies in seinem *Journal* und setzt fort: “*La manière dont le monde des apparences s’impose à nous et dont nous tentons d’imposer au monde extérieur notre interprétation particulière, fait le drame de notre vie.*” Dieses Drama von Illusion und Desillusion, von (Selbst-)Taeuschung spielt sich im Leben aller Figuren des Romans ab und der Konflikt zwischen Schein und Sein durchzieht die *Faux-Monnayeurs* auf allen Ebenen: in Bezug auf die Gesellschaft – im kleinen verkoerpert durch die Familie -, die Religion und auch auf die Literatur; dieser ‘Realitaetskonflikt’ ist zudem in allen Altersstufen praesent.

---

and transcendent presence. Although a successor of Protos, he no longer partakes in the action even in disguise. His attitude is more like Zeus’, he remains distant and moves his pawns. His role is crucial, his dissociation is not a non-integration by the plot but an attitude of the integrated character.”

<sup>942</sup> W. Wolfgang Holdheim, *Theory and Practice of the Novel. A Study on André Gide* (Genève 1968), 254 f.

<sup>943</sup> Christopher Bettinson, *Gide A Study* (London 1977), 67.

Alle Charaktere eint dieselbe Tendenz: nicht nur Edouard, nein, “tous romancent leur propre vie”<sup>944</sup> und dies in einem Ausmass, dass sie oft selbst nicht mehr hinter den Schein ihrer eigenen Maske blicken koennen. “Tous les personnages sont, comme Edouard, de mauvais romanciers qui trahissent la réalité et la déprécient, offrant à sa place leurs pauvres mythes.”<sup>945</sup> Bernard, der einzige, der sich bewusst von falschen Mythen zu befreien sucht, kehrt am Ende des Romans veraendert zu seiner Familie zurueck. Alle anderen jedoch sind, wissentlich oder unbewusst, Falschmuenzer; sie spielen eine oder mehrere Rollen und selbst enge Beziehungen wie beispielsweise die Freundschaft zwischen Olivier und Bernard bleiben nicht frei von diesem Verstellungsspiel, in dem die Beteiligten nicht das tun und sagen, was sie wirklich wollen, sondern versuchen, einen Schein zu bewahren. Als Olivier seinem Freund aus den Ferien schreibt, schildert er seine in Wirklichkeit enttaeuschende Zeit mit Passavant in den schoensten Farben und streicht die einzigen ehrlichen Zeilen seines Briefes am Ende wieder durch. Olivier empfindet ein echtes Gefuehl fuer Edouard, er gibt dies jedoch nicht zu, was ihn schliesslich dazu bringt, eine Neigung zu Passavant vorzutauschen. Ebenfalls ein echtes Gefuehl verbindet Profitendieu mit Bernard, obwohl dieser nicht sein leiblicher Sohn ist, er kann dieses Gefuehl allerdings nicht nach aussen vermitteln.

Ebenso wie das ‘reale’ Falschgeld sukzessive das echte ersetzt, substituieren auch auf der zwischenmenschlichen Ebene falsche, aufgesetzte Gefuehle das, was die Figuren in Wirklichkeit empfinden. Die Falschmuenzerei ist omnipraesent in Gides Roman, “le thème introduit, comme dans une fugue, par le départ de Bernard, est repris par chaque instrument de l’orchestre humain.”<sup>946</sup> Zentrum der Falschgeldemission – sowohl des ‘realen’ als auch des moralischen Falschgeldes – ist die Pension Azaïs, deren Leiter und Bewohner, sowie deren Erziehungsmethoden. Die Wege aller zentralen Personen des Romans fuehren ueber oder kreuzen sich in dieser Pension und dort befindet sich auch der Falschmuenzer par excellence: der alte Azaïs, der nur seine eigenen Mythen akzeptiert und die Realitaet schlichtweg nicht wahrhaben will, beziehungsweise erfolgreich ignoriert – so vermutet er z. B., dass es sich bei der Jugendbande, hinter der Victor Strouvillhou und sein Falschgeld stehen, um eine “espèce de Légion d’honneur enfantine” handle und er vergleicht sie mit den

---

<sup>944</sup> Geneviève Idt, *Les Faux-Monnayeurs* (Paris 1970), 42.

<sup>945</sup> Germaine Brée, *André Gide. L’Insaissable Protée* (Paris 1953), 295 f.

<sup>946</sup> Germaine Brée, *André Gide. L’Insaissable Protée* (Paris 1953), 370.

“chevaliers du devoir”<sup>947</sup>, einer Gruppe, deren Mitglied er in seiner Jugendzeit war. Dass sich etwas zur Gaenze anderes hinter dieser Bande verbergen koennte, auf diese Idee kommt er nicht. Auch die Profitendieus versuchten, eine ihnen unangenehme Wahrheit – Bernards Illegitimitaet – zu ignorieren; es ist Bernard selbst, der dies aufdeckt. Das Ehepaar Molinier hat diese Art der Familienluege perfektioniert: der Ehemann hat eine Geliebte, die er vor seiner Frau geheimzuhalten versucht, doch weiss die Ehefrau von seinem Verhaeltnis, verheimlicht dieses Wissen aber ihrem Mann gegenueber, um nach aussen weiterhin das Bild der idealen Familie aufrechtzuerhalten.

Die systematisch Ablehnung elterlicher Werte fuehrt die Kinder und Jugendlichen lediglich in die Abhaengigkeit von Strouvillhou. “La société des faux-monnayeurs [...] n’admet que des gens compris”<sup>948</sup> schreibt Gide im *Journal des Faux-Monnayeurs*. Dieser Eintrag, der sich auf die Falschmuenzerbande um Victor Strouvillhou bezieht, zeigt den empfindlichen Schwachpunkt dieser nach Aussen scheinbar perfekten Familien: Um Mitglied in der Bande zu werden, muss jeder der Jugendlichen ein Familiengeheimnis preisgeben, mit dem er erpressbar wird. Ein kompliziertes und im Lauf der Zeit immer komplexer werdendes System von Luege, Tauschung und Selbstbetrug haelt den schoenen Schein zwar nach aussen hin aufrecht, funktioniert allerdings nur, wenn jeder mitspielt und so kann sich Strouvillhou diese Verlogenheit leicht zunutze machen. Die Kinder und Jugendlichen, die dem heuchlerischen Leben ihrer Eltern entfliehen wollen, kommen so in seine Faenge. Einzig Bernard, der allein das Haus verlaesst, sich auf die Suche nach einer neuen, authentischen Existenz macht und sich dabei keiner Gruppe anschliesst, kehrt positiv veraendert nach Hause zurueck.

### ***Fiktion als Falschgeld***

Edouard, der Jungeselle, und Bernard, der uneheliche Sohn – beide sind nicht unmittelbar im System Familie eingebunden, sondern stehen ausserhalb. Der

---

<sup>947</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1016 f.

Romancier weiss, wie er nicht schreiben will und begibt sich auf die Suche nach *sincérité* und *authenticité* in der Kunst; Bernard weiss, wie er nicht weiter leben moechte und er sucht nach *sincérité* und *authenticité* im Leben.

In seinem *Journal* schreibt André Gide bereits 1890: “Ne pas se soucier de *paraître*. *Être*, seul est important. Et ne pas désirer, par vanité, une trop hâtive manifestation de son essence. D’où: ne pas chercher à être par pure vanité de paraître; mais bien parce qu’il est *seyant* d’être tel.”<sup>949</sup> Die Personen in den *Faux-Monnayeurs* sind jedoch fast ausschliesslich damit beschaeftigt, zu scheinen, nicht zu sein; einzige Ausnahme bildet Bernard, der erklart: “Je voudrais, tout le long de ma vie, [...] au moindre choc, rendre un son pur, probe, authentique. Presque tous les gens que j’ai connus sonnent faux. Valoir exactement ce qu’on paraît; ne pas chercher à paraître plus qu’on ne vaut... On veut donner le change, et l’on s’occupe tant de paraître, qu’on finit par ne plus savoir qui l’on est.” Er versucht, sich selbst treu zu bleiben – und mit Bernard ist es, wie bereits zuvor in den *Caves du Vatican*, der Bastard, der nach Authentizitaet strebt und sich gegen die Verlogenheit der Gesellschaft wendet.

Im Gegensatz dazu erscheint der Schriftsteller Edouard als ein Falschmuenzer wie alle anderen. Auch wenn er in der Literatur nach denselben Dingen sucht, wie Bernard in seinem Leben – er erreicht seine Ziele nicht, biegt sich die Realitaet so lange zurecht, bis sie in sein beschraenktes Weltbild passt und ist mehr damit beschaeftigt, sein noch nicht geschriebenes Werk nach aussen ‘zu verkaufen’ und zu legitimieren, als an ihm zu arbeiten.

Die gesellschaftliche Falschmuenzerei greift in den *Faux-Monnayeurs* auch auf die Literatur ueber. Auf den ersten Blick scheint Passavant das ideale Beispiel eines literarischen Falschmuenzers zu sein, der in seinem Werk und in seinem literarischen Magazin die neuesten Moden aufgreift und immer das wiedergibt, was er von anderen aufgeschnappt hat - ohne eigene Ideen zu entwickeln -, so wie er auch im Leben die Geschichten erzaehlt, die er von anderen gehoert hat, die wiederum auch nur das Erzaehlte von einem anderen uebernommen haben. Seine Werke sind also lediglich wertlose Kopien von Kreationen und Ideen anderer, analog zu dem kursierenden Falschgeld, das eine billige Nachbildung des Originals darstellt. Passavant schreibt, um erfolgreich zu sein und richtet sich daher bewusst nach seinem Publikum. Ein opportunistischer Schriftsteller wie Passavant erscheint als absoluter Gegensatz zu

---

<sup>948</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs* (16. Auflage, Paris 1927), 22.

Edouard und letzterer versucht immer wieder die trennenden Unterschiede hervorzuheben, doch macht Edouard nicht dasselbe wie sein Erzrivale, nur weitaus weniger publikumswirksam, da er sein Falschmuenzertum hinter abstrakten Formulierungen verbirgt? Beide sind auf ihrer Art *faux-monnayeurs*, Passavant wirkt diesbezüglich jedoch, soweit man das sagen kann, ehrlicher, da er sich der Manipulation bewusst ist, er macht keinen Hehl daraus und weiss um den geringen Wert seines literarischen Schaffens.

Die Arbeit des Romanciers Edouard besteht in der Assimilation der *monde réel* in seinen Roman, in eine *réalité romanesque*. Dies eint fast alle Personen in den *Faux-Monnayeurs*: sie gleichen die sie umgebende Welt an ihre eigene Vorstellung von ihr an, biegen sie so lange zurecht, bis sie in das fixe Bild passt, das sie sich gemacht haben und welches sie zu erhalten suchen. Die Taetigkeit des Schriftstellers spiegelt somit ein allgemeines Phaenomen wieder – die “rivalité du monde réel” mit der “représentation” – doch im Unterschied zu den anderen Figuren reflektiert der Schriftsteller durch seine Arbeit diesen Vorgang in besonderem Masse, da es ein Grundproblem der Gattung Roman ist. So bemerkt W. Wolfgang Holdheim: “Counterfeiting is not just any subject, it is *the* Subject of the novel: Gide has in a sense written the Novel *par excellence*”<sup>950</sup>.

In einem Gespraech mit Passavant bringt Victor Strouvilhou das Falschmuenzertum der Literatur auf den Punkt: “je dois vous avouer que, de toutes les nauséabondes émanations humaines, la littérature est une de celles qui me dégoûtent le plus. Je n’y vois que complaisances et flatteries. Et j’en viens à douter qu’elle puisse devenir autre chose, du moins tant qu’elle n’aura pas balayé le passé.” Nur ein radikaler Neuanfang kann seiner Meinung nach die aktuelle Situation veraendern, doch ein solcher ist nicht in Sicht und so faellt Strouvilhous Urteil ueber die Literatur folgendermassen aus: “Nous vivons sur des sentiments admis et que le lecteur s’imagine éprouver, parce qu’il croit tout ce qu’on imprime; l’auteur spéculé là-dessus comme sur des conventions qu’il croit les bases de son art. Ces sentiments sonnent faux comme des jetons, mais ils ont cours. Et, comme l’on sait que ‘la mauvaise monnaie chasse la

---

<sup>949</sup> André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951), 18.

<sup>950</sup> W. Wolfgang Holdheim, *Theory and Practice of the Novel. A Study on André Gide* (Genève 1968), 259.

bonne', celui qui offrirait au public de vraies pièces semblerait nous payer de mots. Dans un monde où chacun triche, c'est l'homme vrai qui fait figure de charlatan."<sup>951</sup>

Laut Strouvilhou sind sowohl die Autoren als auch deren Leserschaft an diesem falschen Spiel beteiligt, denn ebenso wie die gesellschaftliche Falschmuenzerei nur funktioniert und aufrecht erhalten werden kann, wenn sich alle daran beteiligen, kann sich auch das literarische Falschgeld, welches von Schriftstellern inflationsartig verbreitet wird, nur dann durchsetzen, wenn die Leser es als echt akzeptieren und vorgeben, die Falschheit nicht zu bemerken. Der Leser wird in diesem Wechselspiel gleichzeitig zum Betrogenen und zum Betruenger.

### *“Quelque chose comme l'art de la fugue”*

“This, in fact, is the fugue's historical problem – that it is not a form as such, in the sense that the sonata (or, at any rate, the first movement of the classical sonata) is a form, but rather an invitation to invent a form relevant to the idiosyncratic demands of the composition.”  
Glenn Gould, *Art of the fugue*.<sup>952</sup>

In der Sekundaerliteratur wird die Form von Gides *Faux-Monnayeurs* haeufig mit einer Fuge verglichen, insbesondere mit Johann Sebastian Bachs Werk *Die Kunst der Fuge*, ein Vergleich, der nahe liegt, da Edouard bereits erklart, er plane einen Roman zu schreiben, der wie die *Kunst der Fuge* aufgebaut sei. Sophroniska entgegenet dem Romancier daraufhin warnend, “que la musique est un art mathématique, et qu'au surplus, à n'en considérer exceptionnellement plus que le chiffre, à en bannir le pathos et l'humanité, Bach avait réussi le chef-d'œuvre abstrait de l'ennui, une sorte de temple astronomique, où ne pouvaient pénétrer que de rares initiés.”<sup>953</sup>

Den Roman wie dieses Musikstueck aufzubauen, bedeutet in ihren Augen, das Werk zu abstrahieren, zu kodieren und nur einem kleinen Kreis von Eingeweihten

---

<sup>951</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1197 f.

<sup>952</sup> Glenn Gould, *Art of the fugue*, in: *The Glenn Gould Reader* (New York 1984).

zugänglich zu machen und dies alles zusammengefasst klingt stark an die Forderungen der Symbolisten an, insbesondere deren Wunsch, ebenso wie die Musik über eine eigene, nur von dem Kreis der Initiierten lesbare Sprache zu verfügen. Sophroniska sieht im Fall von Edouards Romanprojekt die Gefahr, dass dieser sich in Abstraktheiten verlieren und seine Leser dadurch langweilen werde und in Anbetracht der Aussagen, die der Romancier über sein Werk von sich gibt, liegt sie mit ihrer Vermutung sicherlich nicht falsch.

André Gide schreibt 1921 in sein *Journal*: “Je me suis remis au piano; [...] ce qui me satisfait le plus aujourd’hui, c’est Bach, et peut-être surtout son *Kunst der Fugue*, dont je ne puis me lasser. Cela n’a presque plus rien d’humain, et ce n’est plus le sentiment ou la passion qu’il éveille, mais l’adoration. Quel calme! Quelle acceptation de tout ce qui est supérieur à l’homme. Quel dédain de la chair! Quelle paix.”<sup>954</sup> Diesen ersten Eindruck, der sich mit Edouards Meinung über Bachs Werk deckt, revidiert er allerdings bereits sechs Tage später in einer weiteren Tagebucheintragung: “Chaque soir je me replonge [...] dans le *Kunst der Fugue*. Rien de ce que j’en ai dit l’autre jour ne me paraît plus bien exact. Non, l’on ne sent plus là, souvent, ni sérénité ni beauté; mais tourment d’esprit et volonté de plier des formes, rigides comme des lois et inhumainement inflexibles. C’est le triomphe de l’esprit sur le chiffre; et, avant le triomphe, la lutte. Et, tout en se soumettant à la contrainte, tout ce qui se peut encore, à travers elle, en dépit d’elle, ou *grâce à elle*, de jeu, d’émotion, de tendresse, et, somme toute, d’harmonie.”<sup>955</sup>

Während für den Schriftsteller Edouard die Gründe des ersten Eintrags ausschlaggebend dafür sind, die *Kunst der Fuge* als Vorbild für das geplante Buch zu wählen, dient André Gide seine zweite Meinung über Bachs Komposition als Modell für seinen Roman. Molinier will sich von der Realität entfernen, um auf abstrakter Ebene den Konflikt zwischen Wirklichkeit und Idealvorstellung zu lösen – er ist diesbezüglich nicht weiter als André Walter in den *Cahiers d’André Walter*. Gide dagegen spielt mit der Diskrepanz von Imagination und Realität und zeigt die Grenzen der festen gesellschaftlichen Werte auf.

---

<sup>953</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 1084.

<sup>954</sup> André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951), 704. Eintrag vom 1. Dezember 1921.

<sup>955</sup> André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951), 705 f. Eintrag vom 7. Dezember 1921.

Bachs *Kunst der Fuge*, vermutlich in den 1740er Jahren geschrieben<sup>956</sup> und gedacht als exemplarische Darstellung der Moeglichkeiten der Fugenkomposition, enthaelt Fugen der verschiedensten Art – einfache Fugen, Fugen in Umkehrung, Doppel-, Tripel- und Quadrupelfugen, Fugen im franzoesischen Stil sowie Spiegelfugen. Dieses didaktische Werk, welches urspruenglich nicht zur Auffuehrung bestimmt war, stellt ein Traktat ueber die Gattung der Fuge dar, in dem die vielen Kombinationsmoeglichkeiten praktisch aufgezeigt werden.

Der Gattung der Fuge kommt in der Musikgeschichte eine Rolle zu, die den Vergleich der *Faux-Monnayeurs* mit einer Fugenkomposition um so passender erscheinen lassen. Sie entwickelt sich aus dem *Ricercare*, einer musikalischen Form, die mit ihren nach den Gesetzen des Kontrapunkts fliessenden Stimmen dem aesthetischen Ideal der Renaissance entspricht. Beim *Ricercare* spielt das Harmonische noch eine sehr untergeordnete Rolle; die verschiedenen musikalischen Themen fuegen sich vielmehr nacheinander zu einem Ganzen.

Die Fuge entsteht am Wendepunkt zwischen Renaissance und Barock. Ziel der Fugenkomposition liegt in der Ueberwindung des ‘Nacheinander’ in der Zeit, wodurch der Harmonie-Gedanke einen voellig neuen Stellenwert erlangt: die Melodietoene sind nicht mehr rein melodisch erfundene Toene, sondern sie bilden gleichzeitig Bestandteile von Harmonien. Galt es bei *Ricercare* noch einzig, die Melodie linear weiterzufuehren, bilden die Melodietoene der Fuge gleichzeitig horizontal die Melodie und vertikal die Harmonie.

Im Gegensatz zur Symphonie besteht die Fugenkomposition aus der gleichzeitigen, parallelen Entwicklung eines zentralen Themas und nicht – wie in der Symphonie – aus mehreren Episoden beziehungsweise Saetzen mit wechselnder Thematik. Somit findet in der Fuge eine thematische Konzentration statt, sie steht fuer Gleichzeitigkeit, waehrend in der Symphonie das Nacheinander dominiert.

Eine Fuge besteht meist aus drei Teilen: Exposition, Développement und Stretto. Ein oder mehrere Themen werden in verschiedenen Tonarten imitiert und variiert. Die dreiteilige Struktur der *Faux-Monnayeurs* weist eine aehnliche Struktur auf: Der Exposition der Thematik im ersten Teil folgt deren Entwicklung in Teil zwei, waehrend sie dann im dritten und letzten Teil rasch zum Hoehepunkt gefuehrt wird. Gide erlaeutert in seinem *Journal*, wie er das Fugenprinzip auf seinen Roman

---

<sup>956</sup> Der posthume Erstdruck stammt von 1751 oder 1752.



anwenden will: “Nombre d’idées sont abandonnées presque sitôt lancées, dont il me semble que j’aurais pu tirer meilleur parti. Celles, principalement, exprimées dans le *Journal d’Edouard*; il serait bon de les faire reparaître dans la seconde partie. Il serait dès lors d’autant plus étonnant de les revoir après les avoir perdues de vue quelque temps – comme un premier motif, dans certaines fugues de Bach.”<sup>957</sup>

Vieles geschieht in den *Faux-Monnayeurs* mehrfach und in jeweils variiert Form: drei Selbstmordversuche, zwei Ehebrüche, zwei Duelle, zwei Schiffsbrüche – Zwar weist Gide im *Journal des Faux-Monnayeurs* in einer der ersten Eintragungen zurück “d’opposer un personnage à un autre ou de faire des pendants”<sup>958</sup>, in der Praxis geht er jedoch anders vor: jede der Personen des Romans hat ein oder gar mehrere ‘Doubles’, so gibt es zwei Schriftsteller, zwei Sekretäre, zwei Grossväter, etc. Und jede Figur hängt von ihrer Beziehung zu den anderen ab, “sortie du réseau de relations dont il est une partie intégrale, le personnage perd sa raison d’être.”<sup>959</sup>

André Gide stellt in seinem Roman keine horizontal geschnittene *tranche de vie* dar, keinen linearen Handlungsverlauf, kein ‘Nacheinander’ ähnlich der Symphonie, sondern ein enges Netz an Verflechtungen, vieles geschieht zeitgleich auf unterschiedlichen Ebenen. So verfolgt jede der Personen ihren eigenen Weg, “comme une boule lancée sur un étroit billard, heurte en passant et met en mouvement d’autres boules dont la rencontre agit sur sa propre direction.”<sup>960</sup> Das kursierende Falschgeld verdeutlicht, ebenso wie bereits Carolas Manschettenknöpfe, die in den *Caves du Vatican* ständig den Besitzer wechselten, auf welcher vielfältigen und oft überraschenden oder gar unwahrscheinlichen Weise die einzelnen Figuren in Beziehung zueinander stehen und wie sich ihre Wege kreuzen. Immer wieder tauchen falsche Münzen auf, die auf seltsame und nicht immer offensichtliche Verbindungen zu ihrem neuen Besitzer gekommen sind.

Gides Roman, *Les Faux-Monnayeurs*, erscheint – ähnlich einer Fuge – wie ein ständiges Kontrapunktieren; er organisiert ein Konglomerat aus mehreren Handlungssträngen um ein zentrales Thema herum: die Fälschmünzerei auf verschiedenen Ebenen, die in unterschiedlichen Formen in allen Schichten präsent ist und von den einzelnen Personen des Romans individuell variiert wird.

---

<sup>957</sup> André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951), 790. Eintrag vom 3. Oktober 1924.

<sup>958</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs* (16. Auflage, Paris 1927), 12. Eintrag vom 17. Juni 1919.

<sup>959</sup> Elaine D. Cancalon, *La Structure de l’épreuve dans Les Faux-Monnayeurs*, in: *Cahiers d’André Gide* 5 (Paris 1975).

Die Epigraphe, die einigen Kapiteln vorangesetzt werden, verstaerken diesen fugenhaften Charakter der *Faux-Monnayeurs*. Sie sind ungleich verteilt<sup>961</sup> und stammen von unterschiedlichen Autoren, u. a. von Shakespeare, Sainte-Beuve und La Rochefoucauld; sie befinden sich ausserhalb der Erzählung und dieser *hors-texte* Status wird durch die oft sehr exakte Quellenangabe noch verstaerkt: “L’épigraphe en tant qu’énoncé est un ‘hors-d’œuvre’, se situe en dehors du récit, n’appartient pas au discours du narrateur. Elle relève de l’instance de l’écriture, c’est-à-dire de l’auteur.”<sup>962</sup> Die Epigraphe im Roman richten sich direkt an den Leser, der die thematische Beziehung des Zitats zu dem folgenden Kapitel – “le récit illustre le thème de l’épigraphe”<sup>963</sup> - erst im nachhinein, nachdem er den Text gelesen hat, herstellen kann. Diese Zitate sind, so N. David Keypour, “comparable à la moralité de la fable”<sup>964</sup>, allerdings mit dem Unterschied, dass Gide *à rebours* vorgeht und die *moralité* dem jeweiligen Text voranstellt.

Die fruehe Kritik sah in Gides *Faux-Monnayeurs*, dem einzigen Werk, das er selbst als Roman bezeichnete, keinen gelungenen Roman, vielmehr wurden seine vorangegangenen *récits* als ‘gute’ Romane angesehen und so schreibt André Billy in seiner *Littérature française contemporaine*: “André Gide est certes assez intelligent pour écrire des romans (*La Symphonie pastorale* est un admirable roman). Il est même assez intelligent pour jouer avec l’art du roman, comme dans *Les Caves du Vatican* (1914) et dans *Les Faux-Monnayeurs*, à la fois roman et roman de ce roman. Toutefois, le roman n’est pas vraiment son affaire. Il ne saurait y apporter assez de conviction et d’ingénuité artistique.”<sup>965</sup>

Der realistische und naturalistische Roman, der sich von den Kategorien des Wunderbaren, des Zufaelligen und des Abenteuerlichen, die den fruehen Roman ausmachten, geloest hatte, setzte “eine bereits zur *Prosa* geordnete Wirklichkeit voraus”<sup>966</sup>, geht von der Existenz einer solchen erfassbaren Wirklichkeit aus. Doch

---

<sup>960</sup> Germaine Brée, *André Gide. L’Insaisissable Protée* (Paris 1953), 300.

<sup>961</sup> Folgenden Kapiteln wird ein Epigraph vorangesetzt: Im ersten Teil Kapitel II, III, IV, V, VI, VIII, XIII und XIV, im zweiten Kapitel V und VI, in Teil drei Kapitel I, V und X.

<sup>962</sup> N. David Keypour, *André Gide. Écriture et Réversibilité dans les Faux-Monnayeurs* (Montréal 1980), 155.

<sup>963</sup> N. David Keypour, *André Gide. Écriture et Réversibilité dans les Faux-Monnayeurs* (Montréal 1980), 158.

<sup>964</sup> N. David Keypour, *André Gide. Écriture et Réversibilité dans les Faux-Monnayeurs* (Montréal 1980), 156.

<sup>965</sup> André Billy, *La Littérature française contemporaine* (3. Auflage, Paris 1929), 165 f.

<sup>966</sup> Ruediger Bubner (Hg.), *G.W.F. Hegel – Vorlesungen ueber die Aesthetik* (Stuttgart 1971), 3. Teil, 177.

was dieser als Basis voraussetzte, wird von André Gide in den *Faux-Monnayeurs* systematisch in Frage gestellt. Anstatt die eine, einzige Realitaet wiederzuspiegeln, zieht Gide die “profusion de ‘paraîtres’” vor. In diesem bewussten Aufzeigen von vielen Moeglichkeiten sieht Benjamin Crémieux “la nouveauté essentielle de son [André Gides] roman, celle qui ouvre le plus de routes et de possibilités”<sup>967</sup>. Zudem liefern die *Faux-Monnayeurs* ihre eigene Kritik gleich mit und fuehren am Beispiel des Schriftstellers Edouard Molinier die Problematik der Gattung vor. Der Romancier sieht seine Aufgabe als Schriftsteller darin, die ihn umgebende und verwirrende Welt zu ordnen und zu poetisieren, denn erst dann kann er sie sowohl erfassen, als auch in seinen Roman verarbeiten; er will sie in seinem Werk, durch seine Arbeit, wiederherstellen und die Widersprueche, die ihn so sehr irritieren, ausraeumen. Gide geht in seinen *Faux-Monnayeurs* anders vor und praesentiert eine widerspruechliche Welt, ohne zu versuchen, die inhaerente Unordnung zu beseitigen. Anstatt sie, wie Edouard, zu negieren und zu ignorieren, zeigt er die Widersprueche bewusst auf und stellt so den Romanschriftsteller Edouard als Falschmuenzer, die Gattung Roman selbst als Falschgeld dar.

Die *Faux-Monnayeurs* tauschen zwar immer wieder eine scheinbar geordnete Welt vor, die auf den ersten Blick zu ueberzeugen weiss – die einzelnen Handlungselemente sowie die Charaktere im allgemeinen wirken, insbesondere verglichen mit anderen Werken der Zeit, relativ konventionell – doch wird frueher oder spaeter immer wieder deutlich, dass diese eine, geordnete ‘Wirklichkeit’ nicht existiert und der Leser lediglich mit den subjektiven Blickwinkeln der einzelnen Figuren konfrontiert wird und zudem noch von einem teilweise ratlosen oder an anderer Stelle schlichtweg mit dem Leser und seiner Unwissenheit spielenden Erzaehler. Dieser *narrateur* tauscht die objektive, distanzierte Rolle, die er im realistischen Roman innehaelt, gegen eine subjektive aus. Zudem wird der Leser bereits mit dem ersten Satz des Romans – “C’est le moment de croire que j’entends des pas dans le corridor, se dit Bernard”<sup>968</sup> – ins Ungewisse entlassen, *c’est le moment de croire...* Waehrend der Parodie-Charakter in den *Caves du Vatican* noch offensichtlich war und Glaubwuerdigkeit von vornherein ausschliesst, herrscht in den *Faux-Monnayeurs* eine allgegenwaertige Aura von Falschheit; diese ist jedoch gerade auffaellig genug, um den Leser misstrauisch zu machen. W. Wolfgang Holdheim vergleicht Gides

---

<sup>967</sup> Benjamin Crémieux, *André Gide et l’Art du Roman*, in: *Hommage à André Gide* (Paris 1928), 94.

Roman mit einer Pastiche: “Compared to the *Caves*, the *Faux-Monnayeurs* is here no longer a parody of a novel but a pastiche. And therefore very much the thing itself, since there is no essential difference between a ‘true novel’ (even conceived in narrowly realistic terms) and a pastiche”<sup>969</sup> - und er betont, dass die *pastiche* dem Original bis zu dem Punkt ähnele “where it is ‘genuine’ (which means: not any falsier than what it imitates)”<sup>970</sup>.

---

<sup>968</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 933.

<sup>969</sup> W. Wolfgang Holdheim, *Theory and Practice of the Novel. A Study on André Gide* (Genève 1968), 261.

<sup>970</sup> W. Wolfgang Holdheim, *Theory and Practice of the Novel. A Study on André Gide* (Genève 1968), 262.

“un livre sur rien, un livre sans attache extérieure,  
qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style”

Gustave Flaubert, *Brief an Louise Colet*.<sup>971</sup>

---

<sup>971</sup> Gustave Flaubert an Louise Colet, Brief vom 16. Januar 1852, in: Flaubert, *Correspondance*, hg. v. Jean Bruneau, Bd. 2 (Paris 1980), 31.

## *Schlussbetrachtung*

### *Ein Spiegelspiel der Moeglichkeiten*

“les miroirs sont bons ou mauvais, - et encore le miroir n’absorbe et ne réfléchit qu’une manière d’être et non l’être en soi. L’être en soi est inviolable, mais il faut qu’il subisse des tentatives de viol pour apprendre qu’il est inviolable.”<sup>972</sup>

Remy de Gourmont, *Ironies et Paradoxes*.

J.-K. Huysmans provokantes Buch *A Rebours* bildete den Ausgangspunkt dieser Arbeit und leitete das gleichnamige Kapitel ein, welches sich mit der werkimmanenten Kritik an der Schreibweise der Naturalisten beschäftigte. Wogegen er sich wandte, war klar, nicht jedoch was an dessen Stelle treten soll und kann! Huysmans setzt sich intensiv mit der Gattung Roman auseinander und will sie weiterentwickeln, Alternativen zum Naturalismus finden, der sich seiner Meinung nach nur noch inhaltlich wiederholt und auch formal keine Neuerungen mehr bringt. In dem autobiographischen Artikel *J.-K. Huysmans*, den Huysmans 1885 unter dem Namen A. Meunier veröffentlicht, schreibt er bewusst ironisch: “Un des grands défauts des livres de M. Huysmans, c’est, selon moi, le type unique qui tient la corde dans chacune de ses œuvres. *Cyprien Tibaille, André, Folantin et des Esseintes* ne sont, en somme, qu’une seule et même personne, transportée dans des milieux qui diffèrent. Et très évidemment cette personne est M. Huysmans, cela se sent.”<sup>973</sup> Es wird zwar in der Sekundärliteratur immer wieder auf die autobiographischen Züge in den Werken Huysmans hingewiesen, doch benutzt dieser seine Romanfiguren ‘experimentell’, sie durchleben in extremer Form einzelne Facetten und spielen mit den Moeglichkeiten – ebenso wie spaeter beispielsweise die Helden, insbesondere die Schriftstellerfiguren, in André Gides Werken nicht gleichzusetzen

---

<sup>972</sup> Remy de Gourmont, *Ironies et Paradoxes*, in: Gourmont, *La Culture des Idées* (16. Auflage, Paris 1916), 271.

<sup>973</sup> J.-K. Huysmans, *J.-K. Huysmans*, in: Huysmans, *En Marge*, hg. v. Lucien Descaves (Boulogne 1991), 68.

sind mit dem Autor; und auch Gourmonts d'Entraques in *Sixtine* aehneln dem Autor sicherlich in einigen Punkten, ohne ihm jedoch zu gleichen.

In Huysmans Romanen *A Rebours*, *En Rade* und *Là-Bas* tritt die Figur des Esseintes als ein Grundmuster in drei Variationen auf: Des Esseintes traeuimt in *A Rebours* von einer *thébaïde raffinée*, in der er sich allein, von der Aussenwelt unabhangig, seinen durch Kunstwerke evozierten Imaginationen widmen kann. Er setzt sein Projekt zwar in die Tat um, ohne dabei jedoch das gewuenschte Ergebnis zu erzielen. Einmal fertig eingerichtet, ist des Esseintes 'Werk' vollendet und seine Krankheit zwingt ihn zur Rueckkehr.

Jacques Marles, ein "des Esseintes, mais plus diléttante"<sup>974</sup>, kann sich die Ausschweifungen eines des Esseintes finanziell nicht leisten, versucht aber, sich im Rahmen seiner Moeglichkeiten einen von der Realitaet abgeschlossenen Ort zu schaffen. Er findet auf dem Land nicht wie erwartet und erhofft die Ruhe und das Idyll vom baeuerlichen Leben vor, sondern wird gerade dort staerker mit dem ihm verhassten 'realen' Leben konfrontiert und er fluechtet sich aus diesem ersten Fluchtprojekt weiter in seine Traeume, die einen grossen Teil des Romans ausmachen. In diesen beiden Romanen zieht es die Hauptpersonen nicht der Natur wegen aufs Land. Sie suchen vielmehr ein Refugium fern des modernen Lebens. Durtal, die Hauptfigur in *Là-Bas*, sucht diesen Ort nicht mehr ausserhalb von Paris, sondern in der Stadt selbst, nach dem Vorbild von Carhaix, der im Glockenturm von St. Sulpice zwar mitten in der Stadt und dennoch gleichzeitig in einer andere Zeit lebt. Zudem zieht sich Durtal in sein Arbeitszimmer zurueck und in sein literarisches Schaffen.

Allen drei Figuren vollziehen eine doppelte Flucht: zum einen oertlich, sei es durch eine horizontale oder aber wie im Falle Durtals vertikale Fortbewegung von ihrem Ausgangsort, zum anderen fliehen sie aber auch zeitlich und sie suchen Fluchtpunkte *à l'écart du temps*. Doch alle drei Projekte enttaeuschen letztendlich, sie gewaehren den jeweiligen Romanhelden nicht die gewuenschte Autonomie, sondern potenzieren vielmehr deren staendigen Konflikt mit der Aussenwelt.

Des Esseintes produzierte nicht selbst Kunstwerke, er versuchte, sich eine eigene Kunstwelt bestehend aus den Werken von ihm geschaezter Kuenstler zu gestalten; Jacques Marles erscheint als ein Literat, der nichts schreibt, sondern nur noch

---

<sup>974</sup> Michael Issacharoff, *J.-K. Huysmans devant la critique en France. 1874 – 1960* (Paris 1970), 78.

ausgewählte Werke rezipiert. Der Romancier Durtal versucht, nachdem er sich eine Zeit lang den Naturalisten zugehörig fühlte, einen Roman zu schreiben, der den materialistischen Naturalismus Zolas zu einem spiritualistischen erweitert. In allen drei in dieser Arbeit behandelten Werken Huysmans wird die Aussenwelt nur in dem Masse wichtig und wirklich, wie der jeweilige Romanheld sie wahrnimmt – und dies wird kontrastiert mit den Wahrnehmungen anderer Figuren, so dass immer wieder deutlich wird, dass es keine einzige und eindeutige Interpretation gibt.

Es geht in diesen Romanen nicht mehr darum, die Gesellschaft abzubilden. Die Aussenwelt kommt – nicht nur in des Esseintes Oase fern von Paris, sondern auch mitten in der Hauptstadt, wie im Fall von Durtal – nicht mehr vor, ebenso wie der Inhalt der drei Werke sich nicht mehr auf das moderne Leben bezieht. Statt dessen wird ueber Literatur und Malerei gesprochen und meditiert oder es werden Traeume analysiert. Kunst ist allgegenwaertig und wird zum Hauptbestandteil des Werkes. Diese Tendenz wird in den Werken von Remy de Gourmont und André Gide, die im zweiten Kapitel dieser Arbeit – *Vies cérébrales* - behandelt wurden, aufgegriffen und weiterentwickelt. Die subjektive Wahrnehmung als einzig existierende Form von 'Realitaet', sowie der Rueckzug in die Einsamkeit, in die *vie cérébrale*, wird in *Sixtine, Roman de la vie cérébrale* thematisiert und zur Grundbedingung fuer das literarische Schaffen des Schriftstellers Hubert d'Entraques.

Auch Gides André Walter zieht sich in die Einsamkeit und in die Welt seiner Gedanken zurueck, um sein lange geplantes Werk endlich niederzuschreiben; seine Vorgehensweise ist die von Selbstspiegelung und Selbstexperiment - doch treibt ihn seine Existenz in den Wahnsinn und er hinterlaesst lediglich die vielen theoretischen Ueberlegungen, die er fuer sein Projekt formuliert hat. Der Spiegel der Schriftstellerfiguren richtet sich in beiden Werken nicht mehr nach aussen, sondern nach innen. Paul Valérys Monsieur Teste, die Verkoerperung von Entraques' und Walter' Idealvorstellung einer Romanfigur, die Reduktion der Person auf das Gehirn, auf die zerebrale Existenz, erforscht seine Gedankengaenge, sucht nach den 'Spielregeln' fuer sein reflektives Dasein, sein Leben gleicht einem endlosen 'Denkspiel', einem *colloque dans un être*. Doch dieser Monsieur Teste stellt am Ende lediglich fest, dass er, jetzt da er seine Gedankengaenge erforscht und sogar voraussagen kann, nur noch gelangweilt ist. Die Konfrontation mit dem Schriftsteller, der in der *Soirée avec Monsieur Teste* versucht, die Figur Teste zu erfassen, macht deutlich, wie wenig er von demjenigen versteht, dessen Wesen er zu analysieren vorgibt.



Die Erzählungen Marcel Schwobs in *Les Livres des Masques*, dem dritten Kapitel dieser Arbeit, thematisierten den Unterschied zwischen dem Offenkundigen und der sich dahinter verbergenden Wahrheit und betonten die immense Bedeutung der subjektiven Wahrnehmung fuer die Interpretation und Entschlüsselung der Masken und Zeichen.

Die *contes* machen deutlich, dass die direkten Kausalzusammenhaenge, nach denen die naturalistische Psychologie suchte und mit denen sie menschliches Verhalten erklarbar zu machen glaubte, nicht immer anwendbar ist und dass sich hinter vielen scheinbar eindeutigen Zeichen eine komplexe und oft unwahrscheinliche Verbindung von ausserordentlichen Geschehnissen liegen kann.

Schwob betont in seinem Vorwort zu *Cœur double*, dass der Mensch nicht einfach 'eins' sei, sondern zumindest 'doppelt', wenn nicht gar noch viel komplexer - und er konzentrierte seine Aufmerksamkeit in den Erzählungen auf den Moment, in dem die *monde intérieur* eines Einzelnen mit der *monde extérieur* in Konflikt geraet, in dem die Maske, die der Einzelne fuer sich selbst und/oder fuer andere traegt, auf 'Leser' trifft und die damit verbundenen Schwierigkeiten. Zudem betonen sowohl Schwob als auch Gourmont, dass auch die Sprache selbst, die einzelnen Woerter, den Charakter von Masken annehmen und dass sie ueber die Alltagsbedeutung hinaus weitere Bedeutungsebenen besitzen koennen, deren Interpretation und Entschlüsselung von dem jeweiligen Rezipienten abhaengen.

Die Allgegenwart von Masken, von Tauschungen, von Dingen und Menschen, die nicht sind, was sie auf den ersten Blick erscheinen, sowie die Unfaehigkeit in vielen Faellen, unterscheiden zu koennen, was 'echt' ist und was nicht, durchzieht die *contes* wie ein roter Faden. In Raymond Roussels *La Doublure* findet dies noch eine ultimative Steigerung, denn zu der Hauptfigur Gaspard Lenoir, dem ewigen Double in jeder Beziehung, gibt es kein Original mehr, seine Existenz reduziert sich einzig auf die Rollen, die er als *doublure* annimmt.

Urien und der Schriftsteller in *Paludes* wollen aus ihrer vergeistigten Existenz zu grossen Abenteuern und Reisen aufbrechen. Das konsequente Ausblenden aller Kontingenzen und der Rueckzug, die Flucht aus der verhassten Realitaet in das Geistige, in Imagination und Vision, brachte ihnen keine zufriedenstellende Loesung. Uriens Reise zu unbekanntem Ufern fand – so informiert er den Leser am Ende – ueberhaupt nicht statt; der namenlose Schriftsteller in *Paludes* bleibt in einer Endlosschleife von Selbstanalyse und pausenloser Reflexion gefangen und er beendet

seinen kleinen Ausbruchversuch, als es zu regnen beginnt. Er lebt und schreibt im luftleeren Raum seiner Gedankenwelt, die durch nichts mehr erweitert wird und nur die Möglichkeit der Variation des Gegebenen bietet, nicht aber die Entdeckung von Neuem: Nach *Paludes* wird er *Polders* schreiben und das *imprévu* äussert sich in seinem Fall in einem Kraeutertee, den er anstelle der gewohnten Milch zum Frühstück trinkt; zu bedeutungsvollen Handlungen ist er nicht mehr fähig. Der Schriftsteller in *Paludes* und sein Buchprojekt werden von Gide ironisch dargestellt, sein Scheitern ist von Anfang an offensichtlich und wird regelrecht zelebriert – es erscheint als eine weitaus deutlichere Abrechnung mit einem Experiment, das fehlschlug, als es noch die *Cahiers d'André Walter* waren.

Diomède in Gourmonts *Les Chevaux de Diomède* erlebt, ebenso wie Urien in Gides *Voyage d'Urien*, lediglich virtuelle Reisen und *aventure possibles*. *Possible* – aber nicht verwirklicht, denn jede Form der Handlung findet ausschliesslich in Diomèdes Gehirn statt, kann und will diesen Raum nicht verlassen, er beobachtet und urteilt, ähnlich Valéry's Monsieur Teste – ohne teilhaben zu wollen, er spielt mit den Möglichkeiten, anstatt die Realität abbilden zu wollen.

*Le monde, c'est moi - Die Welt ist meine Vorstellung* – die Schriftstellerfiguren in den hier behandelten Werken leben nicht nur getreu diesem Motto, sie arbeiten auch danach. Nicht mehr die 'reale' Welt wird in ihren Werken abgebildet – da es eine solche objektive 'Realität' nicht gibt -, sondern ihr subjektives Weltbild, ihre individuelle Sicht der Dinge.

Schriftsteller wie beispielsweise d'Entraques und André Walter 'verdoppeln' sich in ihren Werken, sie benutzen ihre Romanhelden bewusst als Spiegel, um experimentell Möglichkeiten ausprobieren zu können. Diese für jede Art der Selbstanalyse notwendige Spaltung, das betrachtende Subjekt, das gleichzeitig auch das betrachtete Objekt darstellt, führt für André Walter zu dem Problem, dass er nicht mehr unterscheiden kann, was 'echt' und was lediglich Reflexion ist, sein Spiegelbild wird zu einer eigenständigen Person. Doch sind es nicht nur Schriftsteller, die Narziss gleich sich selbst in ihrer Spiegelung, in ihrem Doppelgänger im Werk betrachten. Das Thema durchzieht auch die anderen hier besprochenen Werke, denn: *Le cœur de l'homme est double* – und es sind oft extreme Gegensätze, die miteinander kämpfen.

Die oft zunächst sehr ernsthafte Auseinandersetzung mit Kunst, die für den Romanhelden meist tragisch endete, wandelt sich zu einer ironischen und auch

kritischen Betrachtungsweise, zunaechst als Mittel der Distanzierung, dann zunehmend als konstitutives Element und dies durchzieht nicht nur alle Ebenen des kuenstlerischen Schaffens, sondern auch generell jeglicher Art des Handelns und Denkens - und so lehrt Monelle die Schriftstellerfigur in *Le Livre de Monelle*:

“Détruis, détruis, détruis. Détruis en toi-même, détruis autour de toi. [...] Détruis tout bien et tout mal. [...] Détruis, car toute création vient de la destruction. [...] Et pour imaginer un nouvel art, il faut briser l’art ancien. Et ainsi l’art nouveau semble une sorte d’iconoclastie.”<sup>975</sup>

Ikonoklastie - Jede *art nouveau* und somit jedes einzelne, neue Kunstwerk bedingt die bewusste Zerstoerung des alten, auch der vorangegangenen akzeptierten und etablierten eigenen Werke. Diese konsequente Selbstkritik vollzieht sich auf drei Ebenen: zum einen bezogen auf den Autor, auf die Schriftstellerfigur im Werk, die mit unterschiedlichen Zielen eingesetzt werden. Sie sind oft dem Autor aehnlich, jedoch nicht mit ihm gleichzusetzen, ermoeglichen sie doch, sich kritisch mit dem eigenen Wirken und Werk auseinanderzusetzen, beispielsweise mit einer Literaturlauffassung, die der Autor zuvor selbst vertreten hat, wie im Fall von Huysmans oder aber auch Gide.

Der zweite Bereich der systematischen Kritik – und Selbstkritik – betrifft den Inhalt der Werke. Die deutlichsten Beispiele hierfuer sind in den *Caves du Vatican* die *actes gratuits* von Lafcadio, die die logisch-motivierte Handlungsweise traditioneller Romanfiguren attackieren, als unzureichend demaskieren und die Illusion von in sich schluessigen, vorhersagbaren Beweggruenden fuer Aktionen zerstoeren wollen und im Gegensatz zu der vollstaendigen psychologischen Motivation fuer Handlungen gerade die Inkohaerenz und oft auch Unwahrscheinlichkeit der menschlichen Verhaltensweisen darstellen. Auch Schwob und sein Konzept eines *réalisme irréal* wendet sich gegen die ‘herkoemmlische’ Realismuskonzeption und deren Erklarungsversuche, und mit seinen *Vies imaginaires* schreibt er biographische Erzaehlungen ‘à rebours’. Ein weiteres deutliches Beispiel stellt Roussels *Locus Solus* dar, ein Roman, der den ‘Inhalt’ auf eine rudimentaere Rahmenhandlung reduziert, die lediglich noch dazu dient, einen komplizierten Schachtelbau von Geschichten in der Geschichte in der Geschichte aneinanderzureihen. Die Nebenhandlungen – eine Spiegelgalerie von Binnenerzaehlungen - verselbstaendigen sich, Parenthesen werden

---

<sup>975</sup> Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, 16.

potenziert und weiter ineinander verschachtelt, so dass ein komplexes und immer wieder auf sich selbst verweisendes Referenzsystem entsteht, ohne dass jedoch auch nur im geringsten der Versuch unternommen wird, eine Aussenwelt abzubilden. Einzig die durch Sprache und Imagination kreierte Welt findet Eingang in den Roman.

Als dritter Bereich wird auch die Werk-Form bei der Kritik nicht ausgespart, denn alle der hier vertretenen Autoren versuchten immer wieder gerade den Prosatexten bewusst eine spezielle Form zu geben; dies ist einer der Hauptansprüche an ein Kunstwerk. Während die Naturalisten fast ausschliesslich auf dem Gebiet des Romans tätig waren, die Symbolisten hingegen fast nur in der Lyrik, zeichnen sich die Werke der hier untersuchten Autoren gerade durch eine aussergewöhnlich experimentierfreudige Herangehensweise an formale Aspekte und durch eine immense Formenvielfalt aus. Sie greifen nicht einfach auf bestehende literarische Gattungen zurück: neue, teilweise recht ungewöhnliche Formen werden ge- und erfunden, beziehungsweise alte, lange vergessene verändert wiederaufgenommen – so zum Beispiel die *Sotie* bei André Gide. Und die nahezu formlose Gattung ‘Roman’, die sich oft nur als “any fictitious prose work over 50,000 words”<sup>976</sup> darstellt, gerät ins Zentrum des Interesses.

Gide formuliert seine Forderungen an ein Kunstwerk folgendermassen: “je sais que je voudrais pouvoir considérer l’œuvre d’un artiste comme un microcosme complet, étrange, tout entier, où pourtant toute la complexité de la vie se retrouve. Je voudrais y sentir une philosophie spéciale, une morale spéciale, une langue spéciale, une plaisanterie spéciale.”<sup>977</sup> Roussels *Locus Solus* stellt einen solchen *microcosme complet* dar – und eine deutliche Absage an jeglichen Gedanken von Mimesis. Für alle der hier behandelten Autoren gilt, dass sie sich auf den Weg machten, eine eigene, individuelle Literaturkonzeption zu entwickeln. Sie versuchen nicht, eine verbindliche Poetik den Roman zu formulieren, die dann sowohl für ihr eigenes Werk, als auch für das Schaffen anderer gelten soll.

Ziel ist also nicht mehr, wie beispielsweise Zola mit dem Naturalismus und der *Ecole de Médan*, eine neue literarische Schule zu begründen und Schriftsteller um sich zu gruppieren, die dann wiederum diese Gedanken als Grundlage für ihre Werke übernehmen. Alle Autoren, denen wir in dieser Arbeit begegnet sind, wandten sich

---

<sup>976</sup> E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (1971), 13 f.

gezielt gegen die simple Uebernahme einer Aesthetik von einem anderen und sahen die erste Aufgabe vielmehr darin, sich von jeglichem Dogmatismus und insbesondere dem zu befreien, was sie zunaechst selbst beeinflusst hat, sei es, wie im Fall von Huysmans, der Naturalismus, oder, wie fuer Gide, Gourmont und Schwob, der Symbolismus. Daher schreibt Gourmont in seinem *Livre des Masques*: “La seule excuse qu’un homme ait d’écrire, c’est de s’écrire lui-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire dans son miroir individuel; sa seule excuse est d’être original; il doit dire des choses non encore dites et les dire en une forme non encore formulée. Il doit créer sa propre esthétique – et nous devons admettre autant d’esthétiques qu’il y a d’esprits originaux et les juger d’après ce qu’elles sont et non d’après ce qu’elles ne sont pas.”<sup>978</sup>

Jeder dieser Schriftsteller sucht also nach einer eigenen ‘Poetik’, und selbst diese bleibt dann nicht unwiderrufbar fuer sein ganzes Werk gueltig, sondern wird vielleicht im naechsten Text schon wieder selbstkritisch und selbstzerstoererisch behandelt. Dadurch, dass diese Autoren in ihren Werken haeufig einen Schriftsteller als Hauptfigur waehlen, und diesen Helden beim Schreiben eines Romans beobachten, seine Theorien bei deren Entwicklung verfolgen, koennen sie ein zweifaches aesthetisches Experiment ausfuehren: Zum einen ihre eigenen Theorien in ihrem Werk ausprobieren, zum anderen aber koennen sich auch den Ausgang des Experiments ihres fiktiven Schriftstellers verfolgen; der Roman dokumentiert die Werkgenese. Da Poetik somit auch in Form von Fiktion dargestellt und durchexerziert wird, verliert sie noch mehr von ihrem urspruenglichen Regelcharakter. Poetik wird hier zu einer kontinuierlichen Suche, einem Spiegelspiel des Autors mit sich selbst, mit einem fiktiven Doppelgaenger, der Akt des Schreibens zu einem Spiel mit den unendlichen Moeglichkeiten der Sprache und der Form - und das Werk zeugt von dem Verlauf dieses offenen Experimentes. Doch nachdem dieses eine Spiel beendet ist, folgt ein neues, ein weiteres Experiment mit neuen Regeln und neuen Moeglichkeiten.

---

<sup>977</sup> André Gide, *Lettres à Angèle*, in: Gide, *Prétextes* (Paris 1903), 75.

<sup>978</sup> Remy de Gourmont, *Premier Livre des Masques*, 13.

“Théorie du livre: lettre morte? Un sac de graines.”<sup>979</sup>

André Gide, *Journal*.

---

<sup>979</sup> André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951), 93.

## ***Bibliographie***

### *\* André Gide (1869 – 1951)*

André Gide, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, hg. v. Claude Martin (Paris 1986).

André Gide, *Romans*, hg. v. Maurice Nadeau (Paris 1958).

André Gide, *Journal 1889 – 1939* (Paris 1951).

André Gide, *Journal 1939 – 1949. Souvenirs* (Paris 1951).

André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs* (16. Auflage, Paris 1927).

André Gide, *Dostoïevsky. Articles et Causeries* (21. Auflage, Paris 1930).

André Gide, *Prétextes* (Paris 1903).

*André Gide – Roger Martin du Gard, Correspondance*. Band I. 1913 – 1934. Band II. 1935 – 1951, Introduction par Jean Delay (Paris 1968).

*André Gide – Paul Valéry, Correspondance 1890 – 1942*, Préface et notes par Robert Mallet (Paris 1955).

### *\* Remy de Gourmont (1858 – 1915)*

Remy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale* (1891; Paris 1982).

Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède* (1897; 15. Auflage, Paris 1925).

Remy de Gourmont, *Le Chemin de Velours. Nouvelles Dissociations d'Idées* (Paris 1902).

Remy de Gourmont, *Le Problème du Style* (1902; 13. Auflage, Paris 1924).

Remy de Gourmont, *La Culture des Idées* (16. Auflage, Paris 1916).

Remy de Gourmont, *Le Livre des Masques. Glosses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui* (Paris 1987).

Remy de Gourmont, *Histoires magiques et autres récits*, hg. v. Hubert Juin (Paris 1982).

\* *J.-K. Huysmans (1848 – 1907)*

J.-K. Huysmans, *A Rebours* (1884; Paris 1994)

J.-K. Huysmans, *En Rade* (1887; Paris 1993)

J.-K. Huysmans, *Là-Bas* (1891; Paris 1995).

J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Emile Zola*, hg. v. Pierre Lambert (Genève/Lille 1953).

J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Jules Destrée*, hg. v. Gustave Vanwelkenhuyzen (Genève/Paris 1967).

J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins 1885 – 1907*, hg. v. Louis Gillet (Genève 1977).

\* *Raymond Roussel (1877 – 1933)*

Raymond Roussel, *La Doublure* (1897; Paris 1963)

Raymond Roussel, *Locus Solus* (1914; Paris 1996)

Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935; Paris 1995).

\* *Marcel Schwob (1867 – 1905)*

Marcel Schwob, *Cœur Double* (1891, Paris 1997)

Marcel Schwob, *Le Roi au Masque d'Or* (1892; Paris 1991)

Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle* (1895; Paris 1993).

Marcel Schwob, *Vies imaginaires* (1896; Paris 1993).

\* *Paul Valéry (1871 – 1945)*

Paul Valéry, *Œuvres*, hg. v. Jean Hytier, 2 Bde (Paris 1957 – 1960).



\* Sekundaerliteratur

- L'ABCdaire du Symbolisme et de l'Art Nouveau* (Paris 1997).
- R.-M. Albérès, *L'Odyssée d'André Gide* (Paris 1951).
- Roger Bastide, *Anatomie d'André Gide* (Paris 1972).
- Pierre Bazanty, *Archéologie d'un fait littéraire. Raymond Roussel* (Diss. Rennes 1987).
- Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la Signification du Comique* (7. Auflage, Paris 1911).
- Christopher Bettinson, *Gide: A Study* (London/New Jersey 1977).
- Christopher Bettinson, *Gide: Les Caves du Vatican* (London 1972).
- Richard Biétry, *Les Théories poétiques* (Paris).
- André Billy, *La littérature française contemporaine. Poésie – Roman – Idées* (3. Auflage, Paris 1929).
- Pierre de Boisdeffre, *Le Roman Français depuis 1900* (2. Auflage, Paris 1985).
- Maurice Blanchot, *L'Espace Littéraire* (4. Auflage, Paris 1955).
- Léon Bloy, *Sur Huysmans*, Préface de Raoul Vaneigem (Bruxelles 1986).
- Germaine Brée, *André Gide. L'Insaisissable Protée* (Paris 1953).
- W.G.C. Byvanck, *Un Hollandais à Paris en 1891* (Paris 1892).
- Bernard Caburet, *Raymond Roussel* (Paris 1968).
- Pierre Cogny, *J.-K. Huysmans à la Recherche de l'Unité* (Paris 1953).
- Pierre Cogny, *J.-K. Huysmans. De l'écriture à l'écriture* (Paris 1987).
- E. R. Curtius, *Franzoesischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert* (2. Auflage, Bern 1960).
- Lucien Daellenbach, *Le Récit Spéculaire. Contribution à l'Etude de la Mise en Abyme* (Paris 1977).
- Chales Dantzig, *Remy de Gourmont. Cher Vieux Daim!* (Paris 1990).
- Jean Delay, *La jeunesse d'André Gide*, 2 Baende (Paris 1956-1957).
- Charles du Bos, *Le Dialogue avec André Gide* (Paris 1947).
- E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927; Harmondsworth 1971).
- Renate Goedecke, *Der philosophische Gehalt in Remy de Gourmonts Gesamtwerk* (Leipzig 1933).
- Oliver Got, *Les Faux-Monnayeurs* (Paris 1991).
- Alain Goulet, *André Gide. Les Faux-Monnayeurs. Mode d'Emploi* (Paris 1991).

Alain Goulet, *Les Caves du Vatican. Etude méthodologique* (Paris 1972).

Françoise Grauby, *La création mythique à l'époque du symbolisme* (Paris 1994).

John Alden Green, *The Literary Career of Marcel Schwob* (Diss. Washington 1960).

Hans Juergen Greif, *Huysmans A Rebours und Franzoesische Literaturgeschichte die Dekadenz* (Bonn 1971).

Juergen Grimm (Hg.), (2. Auflage, Stuttgart 1991).

Hanns Groessel (Hg.), *Raymond Roussel. Eine Dokumentation* (Muenchen 1977).

Albert Joseph Guérard, *André Gide* (Cambridge, Mass. 1951).

W. Wolfgang Holdheim, *Theory and Practice of the Novel. A Study on André Gide* (Genève 1968).

*Hommage à André Gide* (Paris 1928).

Anne-Elisabeth Halpern, *Anthologie de la littérature française, XIXe siècle* (Paris 1994).

James Huneker, *Egoists. A Book of Supermen* (New York 1909).

*Huysmans. Une esthétique de la décadence. Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar, 5-7 novembre 1984* (Genève 1987).

Geneviève Idt, *Les Faux-Monnayeurs* (Paris 1970).

G. W. Ireland, *André Gide. A Study of his Creative Writings* (Oxford 1970).

Michael Issacharoff, *J.-K. Huysmans devant la critique en France. 1874 – 1960* (Paris 1970), 68.

Annette Kahn, *J.-K. Huysmans. Novelist, Poet and Art Critic* (Ann Arbor 1987).

Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents* (Genève 1977).

Philippe G. Kerbellec, *Comment lire Raymond Roussel. Cryptanalyse* (Paris 1988).

N. David Keypour, *André Gide. Ecriture et Réversibilité dans les Faux-Monnayeurs* (Montréal 1980).

Pierre Lafille, *André Gide Romancier* (Paris 1954).

Anni Le Brun, *Vingt mille lieues sous les mots. Raymond Roussel* (Paris 1994).

Michel Leiris, *Roussel l'ingénu* (Paris 1987).

Christopher Lloyd, *J.-K. Huysmans and the fin-de-siècle novel* (Edinburgh 1990).

Claude-Edmonde Magny, *Histoire du roman français depuis 1918* (Paris 1972).

Klaus Mann, *André Gide. Die Geschichte eines Europaeers* (Zuerich 1948).

Claude Martin, *André Gide par lui-même* (Paris 1963).

Claude Martin, *La Maturité d'André Gide de Paludes à L'Immoraliste (1895 – 1902)* (Lille 1980).

Roger Martin Du Gard, *Notes sur André Gide 1913 – 1951* (Paris 1951).

Eric Marty, *André Gide. Qui êtes-vous?* (Lyon 1987).

Pierre Masson, *Lire les Faux-Monnayeurs* (Lyon 1990).

Guy Michaud, *L'œuvre et ses techniques* (Paris 1957).

Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme* (Paris 1961).

Daniel Moutote, *Le Journal d'André Gide et les Problèmes du Moi (1889 – 1925)* (Paris 1968).

Daniel Moutote, *Refléxions sur les Faux-Monnayeurs* (Paris 1990).

Karin Nordenhaug Ciholas, *Gide's Art of the Fugue. A thematic study of Les Faux-Monnayeurs* (Chapel Hill 1974).

Mario Praz, *La carne, la morte et il diavolo* (Firenze 1988).

Walter C. Putnam III, *L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide* (Stanford 1990).

Martin Raether, *Der Acte gratuit. Revolte und Literatur* (Heidelberg 1980).

Ernest Raynaud, *La Mêlée Symboliste* (Paris 1971).

Garnet Rees, *Remy de Gourmont. Essai de Biographie Intellectuelle* (Paris 1940).

*Raymond Roussel*. Europe, Revue littéraire mensuelle no. 714, octobre 1988 (Paris 1988).

Jean Schlumberger, *Madeleine et André Gide* (14. Auflage, Paris 1956).

Paul Souday, *André Gide* (14. Auflage, Paris 1927).

George Strauss, *La part du diable dans l'œuvre d'André Gide* (Paris 1985).

Raimund Theis, *André Gide* (Darmstadt 1974).

George Trembley, *Marcel Schwob. Faussaire de la Nature* (Genève 1969).

Karl-D. Uitti, *La Passion Littéraire de Remy de Gourmont* (Paris 1962).

Fernande Zayed, *Huysmans Peintre de son Epoque* (Paris 1973).

## *Lebenslauf*

Name	Britta L. Hofmann
Adresse	61 Maree Drive Condorrat, G67 4LW Scotland
Geburtsdatum	5. April 1970
Geburtsort	Offenbach am Main
1976-1980	Wilhelm-Busch-Schule, Grundschule, Rodgau (Juegesheim)
1980-1986	Georg-Buechner-Schule, additive Gesamtschule, Gymnasialzweig, Rodgau (Juegesheim)
1986-1989	Claus-von-Stauffenberg-Schule, Gymnasium
1989	Abitur
1989-1991	Theodor-Heuss-Schule, Berufsfachschule fuer Fremdsprachen- sekretariat, Offenbach am Main
1991	Staatlich gepruefte Fremdsprachensekretaerin (Englisch/Spanisch)
1991-1997	Johann-Wolfgang-Goethe-Universitaet, Magisterstudiengang Hauptfach: Romanistik (Franzoesische Sprache, Literatur und Kultur; Literaturwissenschaft) Nebenfaecher: Musikwissenschaft, Skandinavistik
1994/1995	Studium an der Universit� de Nantes (Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdiensts)
1997	Magisterexamen
1998-2000	Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungsprojekt "Aesthetische Grundbegriffe" an der Johann Wolfgang Goethe-Universitaet
Seit 2001	Selbstaendige Jongleurin und Zauberin in Schottland sowie Mitgruenderin und Partnerin der circusschool.co.uk

*Special thanks  
to my family, the amazing Hofmann clan  
and to Graham, Emma and Marie Benson  
for endless support, tickles, patience  
and billions of cups of tea.*

*Und natuerlich an Herrn Professor Wolfzettel  
... for a' that.*

*Thanks.*