

4. Die Überwindung des Naturalismus

4.1. Die Etappen dieses Projekts

Nach der Spanienreise kehrte Bahr kurz nach Paris zurück, lebte dann einige Zeit in Berlin und ließ sich schließlich für einige Jahre in Wien nieder. Vom Herbst 1890 bis zum Frühjahr 1891 veröffentlichte er die Serie von Aufsätzen, die sämtlich dem Projekt Überwindung des Naturalismus bzw. Formulierung eines Programms der modernen Literatur zugeordnet werden können. Im Grunde hatte Bahr mit den oben beschriebenen französischen Werken und Ideen das Projekt, für das er berühmt geworden ist, bereits fertig im Reisegepäck.

Im Aufsatz „Der Naturalismus im Frack“ (August 1890) beobachtet Bahr zunächst, dass naturalistische Autoren neuerdings als Milieu ihrer Romane die gute Gesellschaft bevorzugen. Anlass für diese Beobachtung ist Maupassants Roman *Notre Cœur* (1890), das Porträt einer modernen, oberflächlichen Salondame, die sich zwar willig hingibt, aber nicht zu menschlicher Wärme oder einer dauerhaften Beziehung fähig ist. Mit ihrer unwiderstehlichen Schönheit bezaubert und verführt Michèle de Burne den Kunstliebenden Privatier Mariolle, je mehr sie dieser jedoch zu ‚besitzen‘ meint, umso weniger kann er so etwas wie Liebe bei ihr ausmachen. Schließlich trennt er sich von ihr und sucht im Wald von Fontainebleau Vergessen und Heilung. Dort findet er eine neue Geliebte, die einfache und treuherzige Elisabeth, die aber die Sehnsucht nach Michèle nicht mindern kann. Die ihm vorschwebende Synthese der Liebe der einen und des Zaubers der anderen ist in der Realität nicht zu finden. Mariolle trägt ästhetische Perspektiven in sein Gefühlsleben, er sucht das perfekte ‚Ganze‘, wo das Leben immer nur Stückwerk bieten kann. Die zeitgemäße und vor allem in der besseren Gesellschaft verbreitete Auffassung der Liebe, die mehr mit Schauspielerei als mit Gefühlen zu tun hat, entspricht nicht seinen hohen Idealen. Und auch der Autor unterzieht die ‚Liebeskomödiantinnen‘ à la Michèle einer herben Kritik.

Der Hinweis auf *Notre Cœur* stammt wohl von Anatole France, dessen Kritik des Romans Bahr in einem späteren Aufsatz („Die Neue Psychologie“) zitiert. Bahr begrüßt die Erweiterung des naturalistischen Blickwinkels und findet sie schon in der Theorie vorweggenommen, etwa bei Goncourt und Zola, der in *Du roman* vom Naturalisten verlangt hatte, „die ganze Gesellschaft zur Domäne seiner Beobachtung [zu machen], vom Salon bis zur Kneipe. Wir verlangen für uns die ganze Welt, wir wollen unserer Analyse das Schöne so gut wie das Häßliche unterwerfen. [...] Ich gehe darum noch weiter [als Goncourt]: ich beschwöre unsere jungen Romandichter, eine Reaktion gegen uns zu beginnen.“ Da das Äußere der Salons bald beschrieben sei, tauchten von selbst psychologische Probleme auf, wodurch sich die Naturalisten mit der *décadence* trafen.

In „Die Krisis des Naturalismus“ (September 1890) setzt Bahr diese Beobachtungen fort und stellt nun fest, dass die treuesten Zolaisten immer mehr „verbourgetisieren“. Bourgets Romane (*Mensonges*, *Un cœur de femme* und *Le Disciple*) empfindet Bahr aber noch als ungenügend, da sie zu sehr dem Muster des alten psychologischen Romans verpflichtet seien, in dem sich ständig der beobachtende Autor einmische. Nötig sei vielmehr eine Synthese von Naturalismus und Psychologie, d. h. die Anwendung der unerbittlichen Wahrheit und Unmittelbarkeit der Darstellung auf die psychologische Analyse.

Seine gesamte, von Bourget geleitete Lektüre breitet Bahr erstmals in dem Aufsatz „Die neue Psychologie“ (August 1890) aus. Hier begegnen wir Barrès' *Homme libre*, den Bahr nun als „das größte Buch des Jahrhunderts“ bezeichnet, ferner Baudelaire und Constants *Adolphe* sowie Sainte-Beuves Roman *Volupté*, der wegen der darin enthaltenen psychologischen Analysen ein weiteres Referenzwerk Bourgets gebildet hatte; und schließlich J. H. Rosnys Künstlerroman *Le Termite*, der die Entwicklung eines Vertreters der Schule von Médan zum empfindsamen, ja nervösen Chronisten der Details diverser Sensationen schildert.

Bahr empfiehlt eine Methode der Analyse, „die durch den Naturalismus gegangen ist und sein Verfahren in sich trägt“; das Objektivitätsideal des Naturalismus müsse auf die Seelenschilderungen übertragen werden. Und er präzisiert nun: Es genügt nicht mehr, Gefühle zu beschreiben, sie müssen „dekomponiert“ werden. Nahe liegend sei die Ich-Form und der Gestus der Beichte. Es gelte, die ursprüngliche Erscheinung der Gefühle vor dem Bewusstsein zu rekonstruieren, ihre Anfänge in den Finsternissen der Seele bloßzulegen, ähnlich wie in der neuen Malerei nicht so sehr das Sujet, sondern der Eindruck der Farben auf das Auge entscheidend sei. Die Psychologie soll also vom Verstand in die Nerven verlegt werden. „Décomposer“ ist eine von Bourget in diesem Zusammenhang häufig verwendete Vokabel. Bahrs berühmte Forderung einer Nervenkunst ist also, was nach dem bisher Gesagten nicht mehr überraschen wird, ein direkter ‚Import‘ von Bourget.

In der Folge wird das neue Konzept ausgeformt, z. B. im Aufsatz „Vom Stile“ (November/Dezember 1890). Die schwierige Frage, wie die Empfindungen der Nerven literarisch umgesetzt werden sollen, ist ja schließlich noch offen. Der moderne, dem skizzierten Projekt einer Nervenkunst angemessene Stil muss persönlich sein, d. h. der Natur des Schriftstellers entsprechen, der deshalb vor Manierismen nicht zurückschrecken soll; er muss ferner der Sache entsprechen; am wichtigsten aber ist Bahrs dritte Forderung: der Stil muss den „Nervenständen“ des Publikums entsprechen, suggestiv sein, d. h. durch Klänge und Formen gewisse Nervenreize hervorrufen. Bahr versucht das wahrscheinlich unlösbare Problem der Mitteilung von subjektiven Eindrücken („Nervenreizen“) also über die Wirkung auf den Leser zu lösen. Noch

immer in Anlehnung an Bourget, und zwar an dessen Aufsatz über die Ästhetik des Parnasse (aus *Etudes et Portraits*), baut Bahr hier einen rezeptionsorientierten Theoriebaustein ein. Bahr beruft sich auf folgende Passage bei Bourget:

[...] la vertu essentielle de la poésie était la suggestion, entendez par là le pouvoir d'évoquer les images ou des états particuliers de l'âme, avec des rencontres de syllabes, si étroitement liées à ces images et à ces états de l'âme qu'elles en fussent comme la figure perceptible.

(Die wesentliche Tugend der Poesie war die Suggestion, d. h. das Vermögen, Bilder oder außergewöhnliche Seelenzustände zu evozieren, und zwar mit Hilfe der Komposition von Silben, die so eng mit diesen Bildern verbunden sind, dass sie wie ihr wahrnehmbares Gesicht erscheinen.)

Es geht also darum, die Sprache zu strapazieren, wie das der Symbolismus eines Baudelaire vorexerziert hatte. Mit den neuen Sensationen als Sujet müsse sich auch die Sprache verändern, ihren Komplexitätsgrad der Komplexität jener, die sie benützen, anpassen. Überdies müssten die herkömmlichen literarischen Formen aufgebrochen werden. Als Vorbilder nennt Bahr die Romantiker, die römische Dekadenzdichtung, die Brüder Goncourt und den schon einmal mit dem Roman *Le Termite* genannten J. H. Rosny. Selbstverständlich kann man eine den Vorstellungen des Autors adäquate Reaktion der Nerven nicht von der großen Menge erwarten. Hier kommt der elitäre Zug der *décadence* ins Spiel. Starke, harte, trotzig Naturen müssen sich laut Bahr ohne Rücksicht auf die Masse ausdrücken.

Als Beispiel für die neue Nervenkunst dient bald darauf Maurice Maeterlinck, dem die Wiener Moderne wichtige Impulse verdankt und der deshalb wieder etwas ausführlicher vorgestellt werden soll. Maurice Maeterlinck stammte aus Gent/Gand, studierte Jus, knüpfte aber schon während des Studiums Kontakte zu literarischen Kreisen. Insbesondere lernte er Georges Rodenbach, den Verfasser des symbolistischen Romans *Bruges-la-morte* (1892), kennen und widmete sich der Übersetzung des mittelalterlichen Mystikers Jan van Ruysbroek. 1889 trat er mit der Gedichtsammlung *Serres chaudes* und dem Theaterstück *La Princesse Maleine*, das als erstes symbolistisches Drama gilt, hervor; 1890 folgten *L'intruse* und *Les aveugles*, von seinen zahlreichen weiteren Stücken seien nur *Pelléas et Mélisande* (1892) und *La mort de Tintagiles* (1894) hervorgehoben.

Maeterlincks Stücke sind gekennzeichnet durch extreme Reduktion der äußeren Handlung; stattdessen versucht er dem Betrachter/Leser durch die simplen Dialoge seiner Figuren, die wie Schlafwandler anmuten, durch die Atmosphäre und die eingeführten Symbole das Gefühl einer mystischen Leere und der existenziellen Bedrohung durch unbekannte Mächte, allen voran durch den Tod, zu vermitteln. Alle Figuren stehen, ohne sicheres Wissen über ihre Lage, am Abgrund und sind hilflos

einem grausamen Schicksal ausgeliefert. Maeterlincks Stücke sind Variationen des Vanitas-Motivs. Die Menschen sind für ihn nichts als «*précaires et fortuites lueurs, abandonnées sans dessein appréciable à tous les souffles d'une nuit indifférente. A peindre cette faiblesse immense et inutile, on se rapproche le plus de la vérité dernière et radicale de notre être, et, si des personnages qu'on livre ainsi à ce néant hostile, on parvient à tirer quelques gestes de grâce et de tendresse, quelques paroles de douceur, d'espérance fragile, de pitié et d'amour, on a fait ce qu'on peut humainement faire quand on transporte l'existence aux confins de cette grande vérité immobile qui glace l'énergie et le désir de vivre*» (schwache und zufällige Lichter (Funken), ohne erkennbaren Zweck jedem Lufthauch einer gleichgültigen Nacht ausgeliefert. Durch die Darstellung dieser unerhörten und sinnlosen Schwäche kommt man der letzten und ungeschminkten Wahrheit über unser Dasein am nächsten. Wenn es gelingt, den Figuren, die mit diesem feindlichen Nichts konfrontiert werden, eine Geste des Wohlwollens und der Zärtlichkeit abzugewinnen, ein paar milde Worte der Hoffnung, des Mitleids oder der Liebe, so ist damit alles getan, was man als Mensch tun kann, wenn das Leben an die Grenzen dieser großen und unbeugsamen Wahrheit geführt wird, die die Lebensenergie und die Lebenslust lähmt; aus Maeterlincks Vorwort zu seinen Dramen).

Abgesehen von den kleinen moralischen Nebeneffekten, die hier anklingen, zählt für Maeterlinck nur die Schönheit. Die Wissenschaft des 19. Jahrhunderts hat die Grenzen des Erkennbaren zwar vorangetrieben und die alten metaphysischen Spekulationen außer Kraft gesetzt, nach wie vor tappt sie aber bezüglich der letzten Fragen im Dunkeln, was angesichts der vermehrten Kenntnisse nur umso schmerzlicher bewusst wird. Zum Unterschied vom Naturalismus, der sich mit dem Bereich des positiv Erkennbaren begnügt, muss sich die Poesie gerade mit diesen letzten Fragen beschäftigen. Gerade aus den Eindrücken, die der Dichter aus der Auseinandersetzung mit den höheren Mächten gewinnt, bezieht die Poesie ihre Schönheit.

La Princesse Maleine fällt durch den für ein Maeterlinck-Stück ungewöhnlichen Umfang (ca. 200 Seiten) und einen gewissen Handlungsreichtum, der wohl auf die Märchenvorlage (*Jungfer Maleen* der Brüder Grimm; auch Anklänge an *Hamlet* sind unübersehbar) zurückzuführen ist, aus dem skizzierten Rahmen. König Marcellus verhindert die Heirat seiner Tochter Maleine mit dem geliebten Prinz Hjalmar und sperrt sie in einen fensterlosen Turm. König Hjalmar, der Vater des gleichnamigen Prinzen, verwüstet aus Rache für die Zurückweisung seines Sohnes Marcellus' Königreich. Maleine kann sich aus dem Turm befreien und begibt sich auf Hjalmars Schloss. Dort führt die aus ihrem eigenen Königreich vertriebene böse Königin Anna das Regiment, insbesondere beherrscht sie die beiden Hjalmars. Es gelingt ihr, Hjalmar senior zu überreden, mit ihr gemeinsam Maleine umzubringen. Hjalmar junior tötet

daraufhin Anna und sich selbst. Charakteristisch für Maeterlincks weitere Stücke ist die Atmosphäre der Bedrohung, unter der insbesondere der alte König Hjalmar leidet, und die gewissermaßen um das Nichts kreisenden, zu keinen Ergebnissen führenden Dialoge. Unzählige Male tauchen darin Formeln auf, die das Nichtwissen ausdrücken (Je ne sais pas, Je n'en sais rien usw.).

In *L'intruse* erwarten Großvater, Vater, Onkel und drei junge Mädchen die Ankunft einer Verwandten, die die im Nebenraum liegende, kranke Mutter pflegen soll. Man versucht eine unbefangene Unterhaltung anzuknüpfen, aber immer wieder unterbricht sie der blinde, von Sorge um seine Tochter und düsteren Ahnungen geplagte Großvater. Nur der Großvater nimmt auch (innerlich) wahr, wie der Tod in das Haus eindringt. Kurz darauf bestätigt die Krankenschwester den Tod der Mutter. Bei den rätselhaften Wahrnehmungen der Wartenden, und vor allem des Großvaters, handelt es sich um den Versuch, inneres Erleben, im Wesentlichen Ängste und dunkle Ahnungen, zu versinnlichen.

L'âieul, *tressaillant*: Oh!

L'oncle: Qu'est-ce que c'est?

La fille: Je ne sais pas au juste; je crois, que c'est le jardinier. Je ne vois pas bien, il est dans l'ombre de la maison.

Le père: C'est le jardinier qui va faucher.

L'oncle: Il fauche pendant la nuit?

Le père: N'est ce pas dimanche, demain? - Oui. - J'ai remarqué que l'herbe était très haute autour de la maison.

L'âieul: Il me semble que sa faux fait bien du bruit ...

La fille: Il fauche autour de la maison.

L'âieul: L'aperçois-tu, Ursule?

La fille: Non, grand-père, il est dans l'obscurité.

(Der Großvater: Oh!

Der Onkel: Was ist das?

Die Tochter: Ich weiß es nicht genau; ich glaube, das ist der Gärtner. Ich erkenne ihn nicht genau, er befindet sich im Schatten des Hauses.

Der Vater: Es ist der Gärtner, der mäht.

Der Onkel: Er mäht in der Nacht?

Der Vater: Ist morgen nicht Sonntag? Ja. Ich habe bemerkt, dass das Gras um das Haus schon sehr hoch war.

Der Großvater: Mir kommt vor, seine Sense macht ziemlichen Lärm ...

Die Tochter: Er mäht rund um das Haus.

Der Großvater: Erkennst du ihn, Ursula?

Die Tochter: Nein, er befindet sich im Dunkeln.)

Der blinde Großvater repräsentiert die Befindlichkeit des Menschen, der nichts erkennen kann und doch für böse Ahnungen zugänglich ist. So räsoniert der Onkel über ihn:

Ne pas savoir où l'on est, ne pas savoir d'où l'on vient, ne pas savoir où l'on va, ne plus distinguer midi de minuit, ni l'été de l'hiver ... et toujours ces ténèbres, ces ténèbres ... j'aimerais mieux ne plus vivre ...

(Nicht wissen wo man sich befindet, nicht wissen, woher man kommt, nicht wissen, wo man hingeht, Mittag nicht mehr von Mitternacht unterscheiden können und den Sommer nicht vom Winter ... und immer dieses Dunkel ... ich würde auf das Leben verzichten ...)

Die Figur des Großvaters bildet einen Übergang zu *Les aveugles*, dem in der Verknappung und Reduktion des äußeren Geschehens radikalsten Stück Maeterlincks. Zwölf Blinde, sechs Frauen und sechs Männer sind von einem Priester aus ihrem Hospiz, das sich auf einer Insel befindet, zu einem Spaziergang ausgeführt worden. Der Priester hat sie auf einer Waldlichtung zurückgelassen, vermutlich um Wasser zu holen, ist aber in ihrer unmittelbaren Nähe vor Erschöpfung gestorben. Die Blinden, die zunächst noch auf seine Rückkehr hoffen, versuchen sich vergeblich Klarheit über ihren Standort zu verschaffen. Als der Hund des Hospizes auftaucht, kommt vorübergehend neue Hoffnung auf, aber er führt sie nur zur Leiche des Priesters und will nicht mehr von dieser weichen. Die Nacht bricht herein, Schnee beginnt zu fallen, man vermeint sich nähernde Schritte zu hören, aber es handelt sich wohl nicht um Rettung, sondern - einmal mehr bei Maeterlinck - um den Tod. Betrachten wir als Beispiel einen charakteristischen Wortwechsel zwischen den Blinden:

Deuxième aveugle-né: Sommes nous au soleil, maintenant?

Le sixième aveugle: Je ne crois pas; il me semble qu'il est très tard.

Deuxième aveugle-né: Quelle heure est-il?

Les autres aveugles: Je ne sais pas. - Personne ne le sait.

Deuxième aveugle-né: Est-ce qu'il fait clair encore? *Au sixième aveugle*: Où êtes-vous? Voyons; vous qui voyez un peu, voyons!

Le sixième aveugle: Je crois qu'il fait très noir; quand il fait du soleil, je vois une ligne bleue sous mes paupières; j'en ai vu une, il y a bien longtemps; mais à présent, je n'aperçois plus rien.

Premier aveugle-né: Moi, je sais qu'il est tard quand j'ai faim, et j'ai faim.

Troisième aveugle-né: Mais regardez le ciel; vous y verrez peut-être quelque chose! *Tous lèvent la tête vers le ciel, à l'exception des trois aveugles-nés qui continuent de regarder la terre.*

Le sixième aveugle: Je ne sais si nous sommes sous le ciel.

Premier aveugle-né: La voix résonne comme si nous étions dans une grotte.
Le plus vieil aveugle: Je crois plutôt qu'elle résonne ainsi parce que c'est le soir.
La jeune aveugle: Il me semble que je sens le clair de lune sur mes mains.
La plus vieille aveugle: Je crois qu'il y a des étoiles; je les entends.

(Zweiter Blindgeborener: Scheint jetzt die Sonne?

Der sechste Blinde: Ich glaube nicht; mir scheint, es ist sehr spät.

Der zweite Blindgeborene: Wie spät ist es?

Die anderen Blinden: Ich weiß nicht. Niemand weiß es.

Zweiter Blindgeborener: Ist es noch hell? *Zum sechsten Blinden:* Wo sind Sie? Sie, der Sie ein wenig sehen, schauen Sie doch!

Der sechste Blinde: Ich glaube, es ist sehr dunkel; wenn die Sonne scheint, sehe ich eine blaue Linie durch die Lider; vor langer Zeit habe ich eine solche gesehen; aber jetzt sehe ich nichts mehr.

Erster Blindgeborener: Ich merke, dass es spät ist, daran, dass ich Hunger habe, und ich habe Hunger.

Dritter Blindgeborener: Betrachtet doch den Himmel; vielleicht erkennt ihr daran etwas! *Alle wenden das Gesicht zum Himmel, mit Ausnahme der drei Blindgeborenen, die weiterhin auf den Boden schauen.*

Der sechste Blinde: Ich weiß nicht, ob wir uns unter dem Himmel befinden.

Erster Blindgeborener: Die Stimme klingt, als ob wir in einer Höhle wären.

Der älteste Blinde: Ich glaube eher, dass sie so klingt, weil es Abend ist.

Die junge Blinde: Mir kommt vor, ich fühle das Mondlicht auf den Händen.

Die älteste Blinde: Ich glaube, die Sterne scheinen, ich kann sie hören.)

Die Situation der Menschheit, die jede Hoffnung auf Erkenntnis aufgeben muss und allein gelassen dem Tod zusteuert, lässt sich kaum nachdrücklicher darstellen. Ähnliches findet sich allenfalls bei Kafka, Beckett oder Ionesco.

Kehren wir zurück zu Bahrs Projekt der Überwindung des Naturalismus. Sein Aufsatz „Wahrheit, Wahrheit“ (März 1891) wiederholt die nun schon geläufige Beobachtung, dass der Naturalismus „verkracht“ sei und die „Psychologen“ seine Erbschaft angetreten hätten. Ich zitiere nur eine Stelle aus dem Aufsatz, die aus der Nervenkunst radikale Konsequenzen für das Subjekt zieht:

Die Sensationen allein sind Wahrheit, zuverlässige und unwiderlegliche Wahrheit; das Ich ist immer schon Konstruktion, willkürliche Anordnung, Umdeutung und Zurichtung der Wahrheit, die jeden Augenblick anders geräth, wie es einem gerade gefällt, eben nach der Willkür der jeweiligen Stimmung, und man hat genau ebenso viel Berechtigung, sich gleich lieber hundert Iche zu substituieren, nach Belieben,

auf Vorrath, woher und wodurch gerade die Decadence zu ihrer Ichlosigkeit gedrängt ward.

Unter dem Eindruck von Charles Morices Pamphlet *La littérature de tout à l'heure* (1889) verfasst Bahr den Artikel „Die Décadence“. Der Baudelaire-Epigone Morice hatte eine Literatur gefordert, die mittels der Evokation von Empfindungen das Unsagbare suggeriert, in Schimären schwelgt und Wörter nicht als Sinnträger, sondern als lautliche und graphische Phänomene behandelt. Bahr fügt einen Hang zum Künstlichen als Merkmal der zukunftsweisenden Kunst hinzu; in diesem Zusammenhang taucht übrigens erstmals bei ihm Huysmans' *A rebours* auf, dessen Einfluss auf Bahr bisher wohl überschätzt worden ist. Weiters konstatiert Bahr einen Hang zum Mystischen, den er am Beispiel des Romans *La victoire du mari* von Josephin Péladan expliziert. Es handelt sich bei diesem Roman um die Geschichte eines Ehepaares namens Adar und Izel. Die beiden stacheln auf ihrer Hochzeitsreise in Bayreuth ihre Leidenschaft durch wiederholtes Besuchen von Aufführungen von Wagners *Tristan* bis hin zu Nervenkrisen auf. Sie durchleben ein Fegefeuer der extremen Empfindungen und versinken in ein Liebesnirvana der dekomponierten Identität. Adar löst sich von dem Liebestaumel, den er auf Hexereien Izels zurückführt, und widmet sich mystischen Studien. Etwas später auf der Reise, in Nürnberg, sieht ein gewisser Dr. Sextenthal, ein großer Magier, durch die Wand den Schatten eines Beines der Izel, schlüpft in seinen Astralkörper und vergewaltigt als Inkubus die junge Ehefrau. Adar besiegt den bösen Zauber, aber er wird selbst von der Magie gefangen genommen, so dass ihn Izel verlässt. Erst als Izel droht, sich einen anderen Liebhaber zu nehmen, erwacht Adar aus seiner Lethargie und gewinnt sie mit Hilfe von Wagners verführerischer Musik zurück.

Huysmans war mit Romanen wie *Marthe, histoire d'une fille* (1876), der Geschichte eines Straßenmädchens, und *Les soeurs Vatar* (1879), einem Roman um die Geschicke zweier Arbeiterinnen, zunächst als Naturalist hervorgetreten. Er gehörte der sogenannten Gruppe der Fünf (Henry Céard, Paul Alexis, Léon Hennique, Maupassant und Huysmans) um Zola an, ehe es nach dem Erscheinen von *A rebours* (1884) zum Bruch kam. Durch den vorexerzierten Übergang vom Naturalismus zu *décadence* und Nervenkunst - Huysmans selbst sprach lieber von einem *naturalisme spiritualiste* - ist der Autor für Bahr daher eine paradigmatische Figur.

4. 2. *A rebours*

In diesem Zusammenhang ist an *A rebours* zunächst die Einleitung (Notice) bemerkenswert, in der die (adelige) Abstammung des Helden Jean des Esseintes in allen Details geschildert wird. In bester naturalistischer Tradition - und nicht fern von Zolas

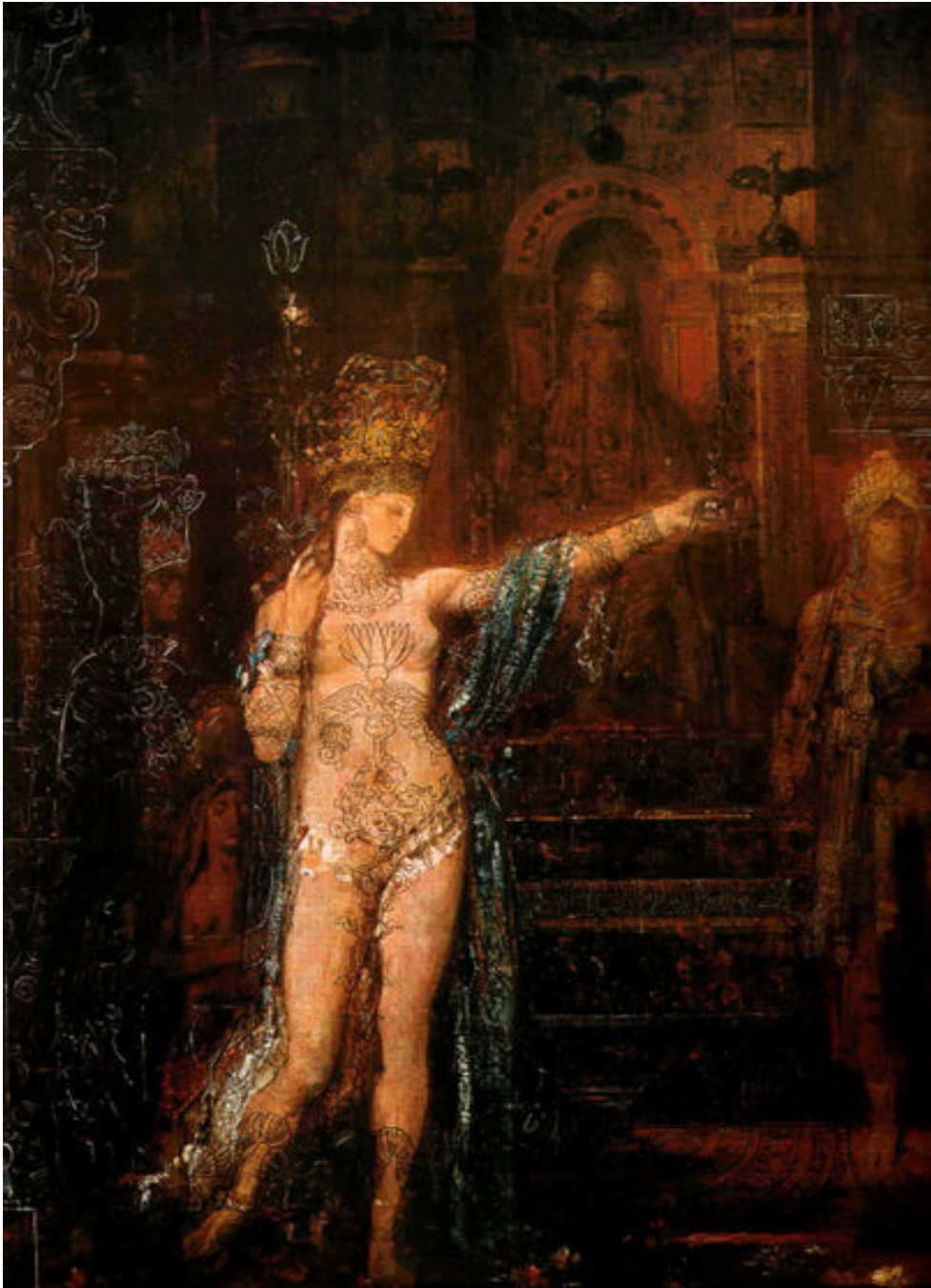
Darstellung des Verfalls der Gesellschaft des Second Empire in den Rougon-Macquart - wird der dekadente Charakter der Figur auf Vererbung zurückgeführt. Die ersten Familienporträts zeigen kraftvolle Krieger, dann klafft ein Lücke, im 16. Jahrhundert taucht ein blasser, verschlagener, effeminiertes Kopf auf - der Beginn des Abstiegs. Zwei Jahrhunderte lang war bei den des Esseintes der Inzest Sitte. Jean ist der letzte Spross dieses Geschlechts, blassblond, hager, „anémique et nerveux, aux joues caves, aux yeux d'un bleu froid d'acier“ (anämisch und nervös, mit hohlen Wangen und Augen von kaltem Stahlblau). Die Erziehung durch die Jesuiten schlägt bei Jean nicht besonders an, er zeigt sich von einer undisziplinierten Intelligenz und betreibt auf eigene Faust unsystematische, dilettantische Studien. Jean wächst einsam auf, die Sommer verbringt er auf dem Schloss seiner Eltern. Später zieht er nach Paris und bringt infolge seines luxuriösen Lebensstils einen Gutteil seines Vermögens durch. Wir erfahren, dass er z. B. in einem seiner Zimmer eine Kanzel errichten ließ, von der er den Lieferanten, Schuhmachern und Schneidern im weißen Samtanzug Predigten über das Dandytum hielt. Diverse Ausschweifungen tragen zum raschen Schwinden seines Vermögens bei. Aber seine schwächliche Konstitution und seine angegriffenen Nerven halten ein solches Leben nicht lange durch. Jean verkauft sein Schloss und zieht sich in ein kleines Haus vor den Toren von Paris zurück, um seinen Traum von einer „thébaïde raffinée“ (einer raffinierten Mönchsklausen, Thebais = ursprünglich Umgebung von Theben), von einem „désert confortable“ (einer bequemen Wüste), von einer „arche immobile et tiède où il se réfugierait loin de l'incessant déluge de la sottise humaine“ (einer unbeweglichen, lauen Arche, in die er sich weit ab von der Sintflut der menschlichen Dummheit flüchten würde) zu verwirklichen. An diesem Punkt setzt die Handlung ein - man könnte auch sagen, sie endet hier, denn von nun an dreht sich der Roman fast ausschließlich um die exzentrischen häuslichen Tätigkeiten, Hobbies und Erinnerungen des *décadent*. Da *A rebours* oft als Brevier der Dekadenz bezeichnet wurde, wollen wir die auf die *Notice* folgenden sechzehn Kapitel etwas genauer betrachten.

Zunächst (1. Kap.) gilt es, das Häuschen wohnlich einzurichten. Jean kehrt sich von dem bisherigen ostentativen Lebensstil ab und beschließt, nur mehr sich selbst Vergnügen zu bereiten und das Haus für ein Leben in Einsamkeit auszustatten. In Paris hatte er für seine Freunde z. B. ein „dîner de faire-part, d'une virilité momentanément morte“ (Diner aus Anlass einer im Augenblick toten Männlichkeit) veranstaltet. Bei diesem Essen war alles in Schwarz gehalten: die Gartenwege waren mit Kohle bestreut, der Springbrunnen mit Tinte gefüllt, im natürlich schwarz drapierten Speisezimmer ertönten von einem verborgenen Orchester intonierte Trauermärsche, bedient wurden die Gäste von schwarzen Dienern mit Oliven, Muscheln, Kaviar, Blutwürsten, Weintrauben, Schokoladencreme u. ä. Mit solchen Mätzchen ist es nun vorbei. Jean

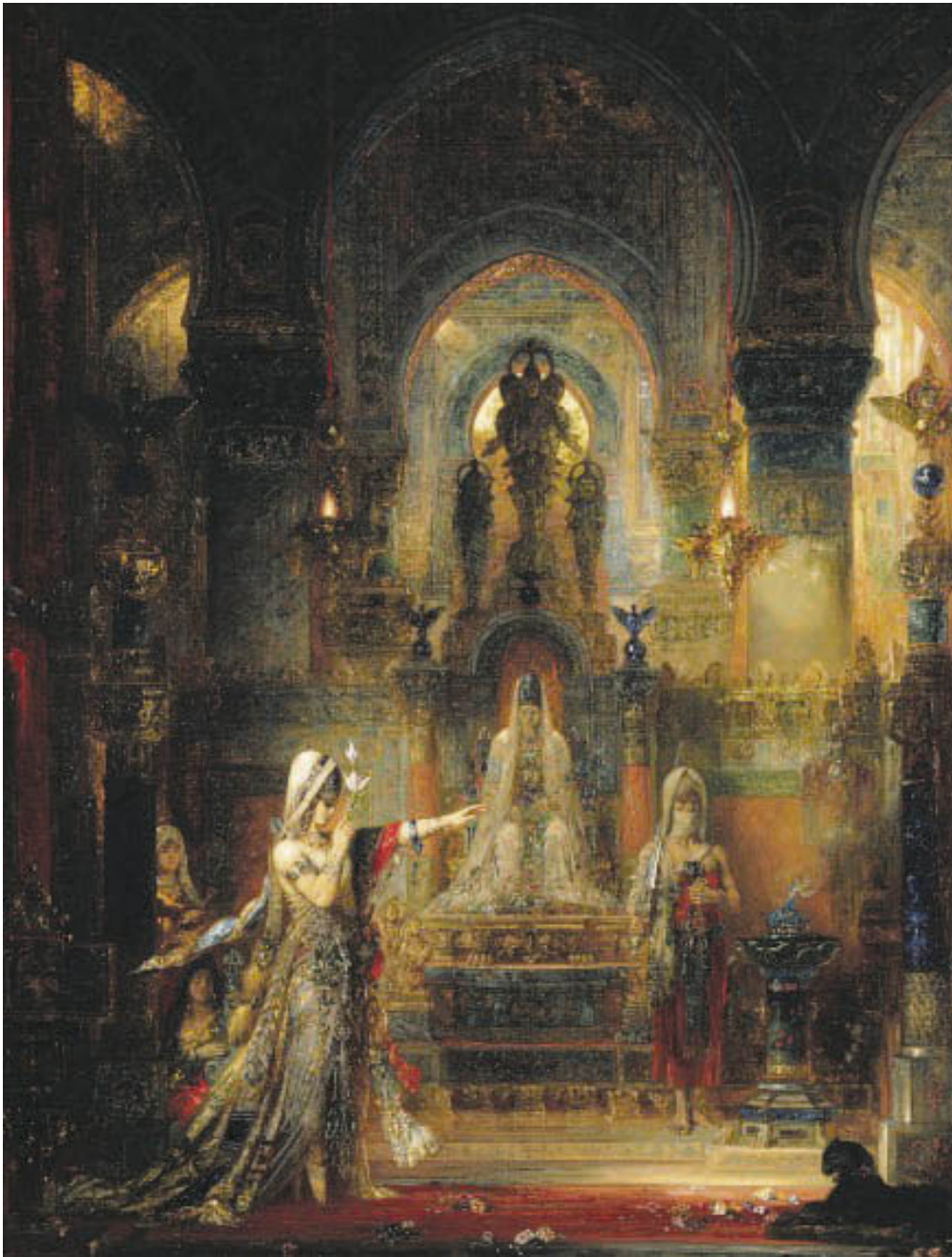
wird fortan vorwiegend in der Nacht munter sein und unter Tags schlafen, daher gilt es, die Wirkung von Kunstlicht bei der Raumgestaltung einzukalkulieren. Als optimal in dieser Hinsicht erweist sich ein bestimmter Orangeton. Dämmerung und Kunstlicht sind - nicht nur bei Huysmans - die Atmosphäre, die der *décadent* braucht. Seine Nerven ertragen die derberen Reize der Sonne und des Alltags nicht.

Im 2. Kap. erfahren wir, dass das Haus von einem alten, beinahe taubstummen Ehepaar betreut wird, das in einem anderen Teil des Hauses wohnt, und, um Jean nicht zu stören, Filzpantoffel tragen muss. Da er sie nicht sehen will, verständigt er sich mit ihnen über Glockensignale. Das Esszimmer richtet er als Schiffskajüte ein, mit einer Luke als Fenster, vor dem ein Aquarium mit künstlichen Fischen und künstlichem Tang postiert ist. Das Arbeitszimmer wird, passend zu den Büchern, mit Maroquinleder tapeziert. Jean stellt in dieser Bibliothek, in der zahlreiche bibliophile Ausgaben spätlateinischer Literatur stehen, Betrachtungen über die Dekadenz an und kommt zum Schluss, dass nichts über Petronius ginge. (3. Kap.) Ein Juwelier liefert eine von Jean bestellte, mit Gold und Edelsteinen überzogene, ursprünglich lebende Schildkröte, die die Behandlung aber nicht überlebt hat (Kap. 4). Sie soll in dem noch etwas eintönigen Arbeitszimmer den nötigen aufhellenden Farbtupfen beisteuern. Jean berauscht sich an der Wirkung des Farbenspiels und belohnt sich für seinen Einfall, indem er die „Mundorgel“ betätigt, mit deren Hilfe er sich exquisite Schnäpse und Liköre mixt. Jedes Getränk entspricht in seiner Vorstellung einem Instrument (Cognac = Tuba, Curaçao = Klarinette, Anis = Flöte, Whisky = Posaune). In Kap. 5 sinniert Jean über diverse Gemälde, besonders über die abscheulichen Visionen Goyas und Jan Luykens sowie über die Phantasmen des Symbolisten Odilon Redon und zwei Salomedarstellungen Gustave Moreaus, die er gekauft hat. Die wollüstige Atmosphäre der Bilder erinnert ihn an eigene Erlebnisse, an verschiedene, von ihm durchgeführte „Experimente“ (Kap. 6): einem Freund hatte er zur Ehe geraten, obwohl er sicher war, dass die Beziehung sehr schnell scheitern würde. Er erlebt noch einmal die Genugtuung, die er empfand, als seine Prognose eintraf. Ein Grund für das Zerwürfnis war übrigens der Wunsch der Frau, in einer modernen kreisrunden Wohnung zu leben; als die beiden die Wohnung nach kurzer Zeit aus Geldmangel aufgeben müssen, stellen die runden Möbel, die nicht in die neubezogene und billigere rechteckige Wohnung passen, eine ständige Quelle für Streitigkeiten dar. Ferner hatte Jean einen auf der Straße aufgelesenen Jugendlichen in einem Bordell eingeführt und weitere Besuche im vierzehntäglichen Rhythmus vorausbezahlt, um ihn an das Laster zu gewöhnen. Er erwartete, dass der an Ausschweifung Gewöhnte, um sich das Laster weiterhin leisten zu können, zum Verbrecher und damit zum Feind der abscheulichen bürgerlichen Gesellschaft werden würde. Das Experiment war unter dem Motto gestanden „Fais aux autres ce que tu ne veux pas qu’ils te fassent“ (Was du nicht willst, dass man dir tu, das füge allen andern

zu). Das Experiment war jedoch gescheitert, die Zeitungen berichteten nichts von einem jugendlichen Gewaltverbrecher. Man kann in diesem misslungenen Experiment zweifellos auch einen ironischen Reflex auf den experimentellen Roman Zolas sehen.



Gustave Moreau: Salomé 1871



Gustave Moreau: Salomé tanzt für Herodes, 1876

In Kap. 7 erinnert sich Jean an seine Schulzeit bei den Jesuiten, was Reflexionen über die Religion auslöst. Die Lehren der Kirchenväter, denen er einst gefolgt ist, haben ihre Überzeugungskraft verloren. Die Ausweglosigkeit der religiösen Fragen ruft nervöse Störungen bei ihm hervor und er versucht sich abzulenken. Er schafft exotische Treibhauspflanzen in sein Haus, und zwar fast ausschließlich seltene Fleisch fressende Orchideenarten, die kaum noch wie Pflanzen aussehen, sondern eher wie Ausgeburten einer kranken Phantasie, wie Blumen des Bösen. Sie wecken abstruse Assoziationen: „Ils ressemblaient à un sabot, à un vide-poche, au-dessus duquel se retrousserait une langue humaine, au filet tendu, telle qu'on en voit dessinées sur les planches des

ouvrages traitant des affectations de la gorge et de la bouche“ (Sie glichen einem Holzschuh, einer leeren Innentasche, über die sich eine gestreckte menschliche Zunge reckt, wie man sie auf den Bildern aus einem Buch über Halskrankheiten sieht.) Unter dem Eindruck ihrer teilweise obszönen Formen und der Odeurs, die sie verströmen, verfällt er in einen Alptraum: auf einer Wiese inmitten seiner seltsamen Blumen wird er von der Syphilis angesprungen und vernichtet. Die Formen der Blumen erinnern ihn auch an Geschwüre und Narben, an Vernichtung und Tod, die mit der Sexualität untrennbar verbunden sind.

Sein Nervenzustand verschlechtert sich begreiflicherweise weiter. Kalte Duschen, das anerkannte Hilfsmittel gegen dergleichen Leiden, helfen nur mehr wenig. Weitere Erinnerungen bzw. Alpträume von exquisiten Sexualkontakten stellen sich ein: etwa von jenen mit einer muskulösen Trapezkünstlerin, die zumindest in seiner Vorstellung zum Mann wurde und bei der er eine weibliche Rolle spielen wollte. Der doppelte Rollentausch misslang allerdings. Etwas besser erging es ihm mit einer Bauchrednerin. Anziehend war schon ihr Geruch: „cette brunette suintait des parfums préparés, malsains et capiteux, et elle brûlait comme un cratère“ (diese Brünette sonderte künstliche, ungesund starke Düfte ab, sie brannte wie ein Krater). Als er im Schlafzimmer eine Chimäre - ein aus verschiedenen Tieren zusammengesetztes Ungeheuer - und eine Sphinx plazierte und sie einen Dialog über unbekannte und unerhörte Genüsse führen ließ, erwachte die schon ziemlich ‚tote‘ Männlichkeit vorübergehend wieder zum Leben. Gute Effekte erzielte auch der Trick, bei dem sie (als Bauchrednerin!) einen vor der Türe fluchenden und Einlass begehrenden eifersüchtigen Mann markierte. Und schließlich war da auch noch für einige Zeit ein Strichjunge.

Die Symptome der Neurose werden immer heftiger. (Kap. 10) Geruchshalluzinationen stellen sich ein, und zwar ein Geruch von „frangipane“ (Mandelcreme). Mit allen Künsten der Parfümerie versucht er den Geruch zu vertreiben, bis er vor lauter Düften kaum noch zu atmen vermag; er schleppt sich zum Fenster, reißt es auf, und herein strömt - der Geruch von frangipane. Jean bricht ohnmächtig zusammen.

Nun muss ein Arzt her, Jean gerät allerdings an einen Ignoranten, der nur einen geschwächten Körper sieht. Jean weiß es besser: was ihm fehlt, ist Abwechslung. Er bereitet eine Reise nach England vor und bricht mit einer Unmenge Gepäck zum Bahnhof auf. Da bis zur Abfahrt des Zuges noch Zeit ist, besucht er ein englisches Restaurant. Während des Essens erinnert er sich an eine frühere Reise nach Holland, wo es ihm überhaupt nicht gefallen hat - er erinnert sich nur an heuchlerische protestantische Kleinbürger. Überdies hat er bereits englisch gegessen, Engländer bevölkern das Restaurant und noch dazu strömt durch die Türe Kohlenrauch, weshalb er beschließt, nach Hause zurückzukehren.

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 ustensils, l'environnaient? Que pouvait-il donc espérer, sinon de nouvelles désillusions, comme en Hollande?

(Wozu reisen, wenn man so wunderbar auf einem Sessel reisen konnte? War er denn nicht in London, dessen Gerüche, dessen Atmosphäre, dessen Einwohner, Speisen und Gerätschaften ihn umgaben? Was würde ihn anderes erwarten als neue Enttäuschungen, wie in Holland?)

Im 12. Kap. beschäftigt sich Jean mit seinen Beständen an französischer Literatur. Einen Ehrenplatz nimmt Baudelaire ein. Besonders gerne vertieft sich Jean in die mystisch-sadistischen Phantasien eines anderen frühen *décadent*, nämlich jene von Barbey d'Aurevilly (*Les diaboliques*; *Le prêtre marié*). Eine Hitzewelle verschlechtert Jeans Zustand (Kap. 13). Schweißausbrüche lähmen ihn, bald verträgt der Magen keinerlei Nahrung mehr. Erstickungsanfälle treiben ihn in den Garten, von wo er Gassenjungen zusieht und Überlegungen anstellt, wie sinnlos es sei, solche Wesen in die Welt zu setzen. Überhaupt tritt er gegen jede Fortpflanzung und für die generelle Abtreibung ein. In Kap. 14 kann Jean nur noch Extrakte von Speisen zu sich nehmen, Zuflucht sucht er wieder in seiner Bibliothek, bei Baudelaire, bei Edmond de Goncourt, bei Verlaine, Mallarmé, Poe, Villiers de l'Isle Adam und anderen.

Die Ablenkung durch Bücher kann nicht verhindern, dass sich in Kap. 15 Halluzinationen des Gehörs einstellen, z. B. Kirchenglocken oder Orgelmusik, die er in seiner Zeit bei den Jesuiten gehört hat. Jean skizziert seine Vorstellungen von Musik: neben dem Gregorianischen Choral schätzt er Schubert, Schumann, Beethoven und - natürlich - Wagner. Wieder wird ein Arzt hinzu gezogen, diesmal der beste Nervenarzt von ganz Paris. Dieser verordnet, dass Jean per Klistier - a rebours! - ernährt werden muss. Jean ist über diese ungewöhnliche Ernährungsweise begeistert. Er arbeitet eine Speisekarte für das Klistier aus, aus der er täglich auswählt, z. B. freitags ohne Fleischextrakt. Zu seinem Leidwesen setzt der Arzt diese Kur bald wieder ab. Jeans Magen ist geheilt. Aber nun bleibt noch die Neurose. Der Arzt schickt Jean nach Paris, wo er sich wie alle anderen Menschen den üblichen Vergnügungen hingeben soll. Aus dem Arzt spricht die Stimme der Vernunft, der Wissenschaft und der Natur, die sich letztlich durchsetzt. Man hat des Esseintes mit Don Quijote verglichen der zu guter Letzt, wenn auch erst knapp vor seinem Tod, von seinem Wahnsinn geheilt wird.

Das 16. Kap. zeigt einen wütenden Jean, der sich die Ohren zuhält, damit er die Hammerschläge, mit denen seine Bücherkisten zugenagelt werden, nicht hören muss. Er spekuliert über das widerwärtige Leben unter all den Herdenmenschen, das ihn erwartet. „Je vais rentrer dans la turpide et servile cohue du siècle!“ (Ich werde in das schmutzige und servile Gedränge des Jahrhunderts zurückkehren) befindet er. Als Ausweg zieht er

die Religion und den Rückzug in ein Kloster in Erwägung. So schließt der Roman mit dem Stoßgebet:

Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s'embarque seul, dans la nuit, sous un firmament que n'éclairent plus les consolants fanaux du vieil espoir!

(Herr, habe Mitleid mit dem Christen, der zweifelt, mit dem Ungläubigen, der glauben möchte, mit dem Sträfling des Lebens, der sich allein in der Nacht auf den Weg macht, unter einem Himmel, den die tröstenden Leuchtfeuer der alten Hoffnung nicht mehr erleuchten!)

Ob er nun zur Religion zurückfindet oder nicht, sehr viel Zukunft hat der körperlich und psychisch zerrüttete Jean wohl nicht mehr vor sich. So oder so ist er dem Untergang geweiht.

Die von Jean nur angedeutete Rückkehr zur Religion sollte von Huysmans sowohl literarisch wie auch persönlich bald vollzogen werden. Jeans aristokratisches ‚Experiment‘ eines selbstgenügsamen Lebens, das sich ganz den eigenen Nerven widmet, scheitert. Jean ‚lebt‘ eigentlich nur mehr in seinen Erinnerungen, und auch das größte Archiv der Reize ist früher oder später ausgeschöpft, besonders wenn man es gewissermaßen im Zeitraffer auskostet wie Jean. Dem Geist, der stets verneint, geht irgendwann das zu Verneinende aus. Nicht erst das letzte Kapitel lässt den Helden in tragischem, aber auch in ironischem Licht erscheinen. Wie die Werte, die er vertritt, muss auch er selbst untergehen und für die sich durchsetzende Masse das Feld räumen. Huysmans' bald nach dem Abschluss des Romans erfolgte Konversion zum Katholizismus deutet darauf hin, dass er das Buch auch als kathartische Verarbeitung persönlicher Konflikte geschrieben hat; jedenfalls folgt er seinem Helden nur sehr bedingt. Die Ironie hat die Leser aber nicht gehindert, sich für des Esseintes und seinen dekadenten Lebensstil zu begeistern.

Fassen wir die wesentlichen Elemente der Dekadenz, wie sie in *A rebours* in Erscheinung treten, zusammen:

- Die Abneigung gegen die Natur erzeugt einen Kult des Künstlichen, der Umkehrung des ‚Normalen‘. Die Nacht wird zum Tag erklärt; sexuelle Reize gehen zunächst nur noch von Perversionen aus, um schließlich überhaupt auszubleiben; an die Stelle der Fortpflanzung tritt die Abtreibung; die Ernährung erfolgt künstlich per Klistier; an die Stelle der Moral treten der Sadismus und das Verbrechen (schon für de Sade war das Verbrechen die Antithese zu einer Moral, die nur die Verbrechen Gottes verschleierte); interessant sind nur mehr entartete Treibhauspflanzen, Pflanzen, die Tiere fressen, statt Pflanzen fressenden Tieren usw. usw. Das Künstliche ist der Natur überlegen und die Erzeugung von Kunstprodukten für Jean das wichtigste Merkmal des menschlichen Genies, durch das es Gott nachahmt. Aus dieser Einstellung heraus ist Jean auch von

der Technik fasziniert, einmal stellt er z. B. eine Dampflokomotive über die von Gott ‚erfundene‘ Frau.

- Bei den Kunstprodukten kommt es auf Nuancen an. Ob Literatur, Malerei, Farben, Gerüche, Geschmackseindrücke oder Musik, stets liegt das Wesentliche in den feinen Unterschieden. Daher ist der *décadent* extrem geschmäckerlich. Zum Beispiel auf dem Gebiet der Literatur: Horaz zeigt seiner Ansicht nach „Elefantenanmut“, unerträglich ist ihm „le babillage de ce désespérant pataud qui minaude avec des gaudrioles plâtrées de vieux clown“ (das Gebrabbel dieses uns zur Verzweiflung treibenden Tolpatsches, der mit platten zweideutigen Späßen eines alten Clowns angibt). Jean sucht nach Wortspielen, Neologismen, neuartigen syntaktischen Konstruktionen, nach Ungewöhnlichem. Diesen Vorlieben entsprechen, wie schon gesagt, Petronius' *Satyricon* u. a. spätlateinische Werke. Wie so oft bei intertextuellen Verweisen handelt es sich auch in Huysmans' Literaturkapiteln um eine Selbstbeschreibung, genauer: um eine mehr oder weniger versteckte Formulierung des eigenen literarischen Programms.

- Der *décadent* ist rastlos, schnell gesättigt, daher wechselt er ständig die Beschäftigung, er ‚nascht‘ in einem Gebiet, das ihn aber rasch langweilt; kein Wissens- und Kunstgebiet ist vor ihm sicher, in diesem Sinn ist er Dilettant. Deutlich wird von Huysmans das rastlose Flattern dieses Schmetterlings von Blüte zu Blüte herausgestrichen.

Il était l'homme qui lit dans un journal, dans un livre, une bizarre phrase, sur la religion, sur la science, sur l'histoire, sur l'art, sur n'importe quoi, qui s'emballe aussitôt et se précipite, tête en avant, dans l'étude, se ruant un jour, dans l'antiquité, tentant d'y jeter la sonde, se reprenant au latin, piochant comme un enragé, puis laissant tout, dégoûté soudain, sans cause, de ses travaux et de ses recherches, se lançant, un matin, en pleine littérature contemporaine, s'ingérant la substance de copieux livres, ne pensant plus qu'à cet art, n'en dormant plus, jusqu'à ce qu'il le délaissât, un autre matin, d'une volte brusque et rêvât ennuyé, dans l'attente d'un sujet sur lequel il pourrait fondre.

(Er war der Mensch, der in einer Zeitschrift oder in einem Buch einen merkwürdigen Satz über die Religion, über die Wissenschaft, Geschichte, Kunst oder irgend etwas anderes las, sich sogleich davon mitreißen ließ und Hals über Kopf in Studien stürzte, der sich eines Tages in die Antike versenkte, sein Latein wieder auspackte, wie ein Besessener büffelte, dann, plötzlich angewidert, seine Arbeiten und Untersuchungen grundlos aufgab und sich eines Morgens auf die zeitgenössische Literatur stürzte und sich den Inhalt umfangreicher Bücher zuführte, an nichts anderes mehr denken und darüber nicht mehr schlafen konnte, bis er eines anderen Morgens auch diesen Gegenstand fallen ließ und darüber brütete, worauf er sich als nächstes stürzen könnte.)

- Der *décadent* experimentiert mit den eigenen Sinneswahrnehmungen. Dass er Abenteuer im Kopf solchen in der Wirklichkeit vorzieht, geht besonders sinnfällig aus der Episode der abgesagten Reise nach London hervor. Die Sinnesreize genügen, die Einbildung ist sogar wichtiger als die Realität und sie neigt dazu, sich zu verselbständigen. Der *décadent* lebt einen extremen Narzissmus, er bezieht alles auf sich.

- Die Empfindsamkeit ist derartig gesteigert, dass die Grenze des Erträglichen leicht überschritten wird. Die Nerven sind schwach und schnell überreizt, so dass sich schnell krankhafte Symptome einstellen (aber natürlich gilt auch die Krankheit als Antithese der ‚normalen‘ Gesundheit prinzipiell als höherwertig).

- Jean verschafft sich Träume durch ‚Drogen‘. Bei ihm sind es nicht die bekannten Halluzinogene, sondern Edelsteine, Getränke, Parfums, auch Malerei, Musik und Literatur, die diese Wirkung ausüben. Die Reize dieser Gegenstände und Essenzen, die gewissermaßen ‚Medien‘ darstellen, besitzen Entsprechungen in anderen Lebensbereichen, die durch Assoziation aktiviert werden (Synästhesie). Zugespitzt formuliert *ist* der Mensch, zumindest der *décadent*, die Summe seiner jeweiligen Empfindungen.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass die drei großen Themen in *A rebours* - Kunst, Liebe und Wissenschaft/Religion - eng ineinander greifen und derselben ‚Krankheit‘ des *fin-de-siècle*, dem Dilettantismus, unterworfen sind. Auf allen Ebenen begegnen wir derselben Zerstreuung und denselben Auflösungstendenzen. Für Jeans Umgang mit der Kunst und Literatur haben wir schon Beispiele geliefert. Sein rastloses, eklektizistisches Verhalten ist uns in unserer Umgebung vom Surfen im Internet oder vom Zappen durch die Fernsehkanäle her nur allzu geläufig. In gewisser Weise ist des Esseintes auch ein Heros der Konsumgesellschaft, für den der Konsum nicht den Weg, sondern schon das Ziel bedeutet.

Die merkwürdigen ‚Exerzitien‘ des Esseintes‘ sind ein Ersatz für systematische Orientierung auf einem Gebiet und für künstlerisches Schaffen, zu dem er nicht fähig ist. Die Kunst ist für des Esseintes aber auch Ersatz für Spiritualität und für das Leben. Des Esseintes hat eine jesuitische Erziehung hinter sich. Zum Unterschied z. B. von Barrès‘ Figur Philippe, der sich von Ignatius von Loyolas Methoden der inneren Sammlung inspirieren lässt, hält sich des Esseintes fern von jeder Selbstdisziplin. Deshalb gelingt es ihm auch nie, zu spiritueller Klärung vorzudringen.

Der Dilettant ist ständig in Gefahr, Opfer von Psychosen zu werden, sich zu verlieren. Wie das Kunstwerk unterliegt auch das Subjekt, das nur mehr durch eine Abfolge von Empfindungen zusammengehalten wird, der Dissemination, der Zerstreuung und Auflösung. Dies zeigt sich besonders krass an den menschlichen/sexuellen Beziehungen, in denen des Esseintes ebenfalls Dilettant ist. Er kann sich nicht festlegen,

eilt, da sich nicht einmal momentane Befriedigung einstellt, wie Don Juan von Partner(in) zu Partner(in), spielt alle möglichen Rollen durch, ehe ihn die Impotenz zwar von der Qual ständiger Suche, aber nicht von den unbefriedigenden, bedrohlichen Erinnerungen entbindet.

Ähnliches gilt für des Esseintes' Verhältnis zur Wissenschaft und Philosophie. Er ist ein Eklektizist, der sich wenig um historische Zusammenhänge kümmert. Ähnlich wie die poststrukturalistische Literaturkritik schneidet er einzelne Werke aus ihrem historischen Kontext heraus und verfremdet sie dadurch, experimentiert - natürlich *avant la lettre* - mit der Dissemination der Bedeutung. Wenn uns des Esseintes auch nicht spontan sympathisch ist, so kann man aus literaturtheoretischer Sicht durchaus fragen, ob Leser jemals etwas anderes getan haben und ob sie überhaupt etwas anderes tun können, als Texte jeweils radikal auf sich selbst zu beziehen, sie für sich zu lesen; und schließlich: ob Lesen nicht automatisch gewisse ‚dekadente‘ Züge mit sich bringt.

Kehren wir zu Hermann Bahrs Projekt der Überwindung des Naturalismus zurück. Mit dem Erscheinen von „Die Décadence“ am Ende des Jahres 1891 ist sein Projekt so gut wie beendet. Es kommen kaum noch neue Elemente hinzu. Mit dem Aufsatz „Vom jüngsten Frankreich“ wird bereits eine gewisse Orientierungslosigkeit bei dem Reporter sichtbar. Er nennt sechs Strömungen innerhalb der französischen Gegenwartsliteratur und ordnet ihnen ziemlich willkürlich Vertreter zu:

1) den Naturalismus (Zola), 2) die psychologische Formel (Bourget), 3) die Suggestion des Nervösen (Rosny), 4) der idealistische Naturalismus (Huysmans), 5) die Formel des reinen Traums (Péladan) und 6) die Formel der Zukunft (Marcel Prévost), die durch den Roman nach dem Geschmack des Publikums vertreten wird (!).

Zu dieser Orientierungslosigkeit Bahrs passt die nun bis zur Mitte der neunziger Jahre folgende lange Reihe von Berichten über meist eher belanglose Neuerscheinungen. Wir ersparen uns die lange Liste von Namen und Werken. Man findet sie bei Bedarf im Register der Tagebücher Bahrs und der von Gotthard Wunberg gesammelten Aufsätze der Literaturkritik des Jungen Wien. Fassen wir stattdessen die Beobachtungen zu Bahrs Verhältnis zur französischen Literatur in einigen Thesen zusammenfassen:

- Die Beschreibung Bahrs als Verwandlungskünstler trifft auf sein Verhältnis zur französischen Literatur insofern zu, als er den pragmatischen Zwängen eines Reporters bzw. Feuilletonisten unterworfen war und ständig Neues zu präsentieren suchte. (Der Kontext sind seine finanziellen Nöte in der Frühzeit und die entsprechenden Auseinandersetzungen mit dem Vater um eine sichere Lebensgrundlage.) Blendet man Gelegenheitsarbeiten aus, so ergeben die intensiven Studien des literarischen Lebens in Paris am Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre, die zum Projekt der Überwindung des Naturalismus hinführen, aber das Bild einer durchaus logischen und schrittweise nachvollziehbaren Entwicklung.

- Bahr studiert die französische Literaturlandschaft allerdings nicht systematisch, sondern er lässt sich von verschiedenen Autoritäten leiten, von denen hier nur Mendès, Banville, Asselineau, Bourget, Lemaître, A. France, Ch. Morice und Zola in Erinnerung gerufen seien. In der ständig wechselnden Identifikation mit neuen Autoritäten und Gesichtspunkten erweist er sich als Dilettant.

- Bahrs Interesse konzentriert sich eindeutig auf Theorie und literaturgeschichtliche Abhandlungen, über die Texte informiert er sich weitgehend aus zweiter Hand. Durch die von seinen Gewährsleuten gewählten Beispieltex te ergibt sich ein eng verwobenes Geflecht, das Bahrs Bild von Vorgeschichte und Gegenwart der *décadence* darstellt.

- Bahr lehnt sich eng an seine Gewährsleute an. Allerdings sind immer wieder Verzerrungen, wahrscheinlich bewusste Missverständnisse, zu konstatieren. Ein Beispiel dafür ist seine eigenwillige Art, Zola zu zitieren. Allerdings gehört die subjektive Perspektive zum Geschäft des Vermittlers, davon weiß man gerade in der Komparatistik ein Lied zu singen.

- Auffällig ist die durchgängige Identifikation mit den studierten Autoren (besonders mit Mendès, Baudelaire und Barrès, aber auch mit Zola), die den Lebensstil zumindest ebenso betrifft wie die literarische Einstellung. Besonders interessieren Bahr Außenseiter und die Provokation des Bürgertums. Das verlorene Potential *d'épater les bourgeois* war wohl auch ein wesentliches Motiv für den von ihm propagierten Übergang vom Naturalismus zum Ästhetizismus.

- Betrachtet man Bahrs Verhältnis zur französischen Literatur quantitativ, so zeigt sich, dass er in seinen Artikeln und Tagebüchern häufig (zwischen zehn und zwanzig Mal bis 1891) Catulle Mendès, Baudelaire, Barrès, Huysmans und die Brüder Goncourt zitiert, meist als Autoritäten für Ästhetizismus und Formkunst; oft vertreten sind auch Flaubert, Gautier, Maupassant, Armand Silvestre und Stendhal. Mit Abstand am häufigsten tauchen aber Zola und Bourget auf (beide erreichen bis 1891 über zwanzig unabhängige Erwähnungen). Ist das nicht eine schöne Spiegelung seines Projekts der Überwindung des Naturalismus, die man in diesem Licht auch als eine Synthese von Zola und Bourget betrachten kann?

Nach Wien zurückgekehrt, trat Bahr als „Organisator der österreichischen Literatur“ (Peter de Mendelssohn) auf. Bahr berichtet, von E. M. Kafka, dem Herausgeber der Zeitschrift *Moderne Dichtung*, aufgefordert worden zu sein, das Junge Wien zu gründen. Er nimmt diese Ehre aber nicht ernsthaft in Anspruch, sondern weist Ibsen und seinem Besuch in Wien im April 1891, als Bahr sich noch gar nicht in der Stadt aufhielt, die Hauptrolle zu. Sieht man von solchen Gründungsmythen ab, so ist mit Recht immer wieder infrage gestellt worden, ob das Junge Wien überhaupt als homogene Dichtergruppe existiert hat. Aufgetreten sind die Mitglieder der Gruppe (Hofmannsthal, Schnitzler, Beer-Hofmann, Felix Dörmann, Felix Salten, später Andrian

und Altenberg, zuweilen werden noch einige andere wie Torresani, Bertha von Suttner oder Jakob Julius David dazugezählt) zusammen nur einmal. Im Jänner 1892 mietete ein Komitee, dem u. a. Kafka, Bahr, Beer-Hofmann, Schnitzler und Salten angehörten, das Theater in der Josefstadt für eine Aufführung von Maeterlincks *L'intruse* und *Les aveugles* - die Übersetzung hatte Hofmannsthal angefertigt. Aus diesem Projekt ging die Wiener Freie Bühne hervor, die sich nach dem Pariser und Berliner Vorbild als Zentrum des literarischen Fortschritts verstand. Wichtiger aber waren wohl die zahlreichen informellen Kontakte, allen voran die regelmäßigen Treffen im legendären Café Griensteidl. Bahrs Vermittlerrolle ist derartig augenscheinlich, dass wir uns nicht lange damit aufhalten wollen. Details kann man in den veröffentlichten Briefwechseln und Tagebüchern der Beteiligten nachlesen. Es wäre zweifellos übertrieben, alle Innovationen in der Wiener Literatur der neunziger Jahre auf Bahr zurückzuführen. Aber andererseits liegt auf der Hand, dass sein Enthusiasmus für die Moderne, und dabei vor allem für die französische Moderne, bis zur Mitte der neunziger Jahre anhielt und dass er dazu geeignet war, junge Autoren wie Hofmannsthal und Schnitzler mit diesem Enthusiasmus anzustecken.

