

Susanne Gramatzki (Wuppertal)

„... si le geste est beau“

Anarchie und Ästhetik bei Laurent Tailhade

Einleitung

In Deutschland nahezu unbekannt, gehört der Schriftsteller Laurent Tailhade (1854-1919) zu den interessantesten Persönlichkeiten des literarisch-politischen Anarchismus im Frankreich des späten 19. Jahrhunderts. Er verfasste zahlreiche Gedichte und Essays, trat aber auch als Autor polemischer Zeitungsartikel und als aggressiver Redner hervor, sodass sich an seiner Person exemplarisch das Zusammenspiel von literarisch-ästhetischer und politisch-provokativer Praxis darstellen lässt.

Berühmt wurde Tailhade durch seinen zynischen Ausspruch „Qu’important les victimes si le geste est beau!“ anlässlich des Attentats von Auguste Vaillant auf die Französische Nationalversammlung im Dezember 1893: Gegenüber der „Schönheit“ des terroristischen Aktes spielten humanitäre Erwägungen für Tailhade scheinbar keine Rolle. Nur wenige Monate später, im April 1894, wurde er selbst Opfer eines Anschlags in dem Pariser Restaurant Foyot, wobei er ein Auge einbüßte, sich aber dennoch – dies ist neben der ‚Ironie des Schicksals‘ der eigentlich entscheidende Aspekt – weiterhin für anarchistische Ideen einsetzte. Im Folgenden soll versucht werden aufzuzeigen, wie sich die zur viel zitierten ästhetizistischen Provokationsformel geronnene Aussage Tailhades in dessen literarisch-intellektueller Entwicklung und im künstlerischen und politischen Kontext des 19. Jahrhunderts verorten lässt.

Kontext: Ästhetisierung der Gewalt und symbolistische Ästhetik

Die Möglichkeit der rein ästhetischen Betrachtung von Gewalt¹ führte bekanntlich Thomas de Quincey auf flagrante Weise in die kulturphilosophische Debatte ein, als er in *On Murder Considered as One of the Fine*

¹ Den Zusammenhang von Ästhetik und Gewalt in Literatur, Malerei und Film untersucht Joel Black. *The Aesthetics of Murder. A Study in Romantic Literature*

Arts (1827) die Bereiche der Moral und Ästhetik voneinander trennte² und Mord als künstlerischen Akt betrachtete, der bestimmte Kriterien zu erfüllen habe, um den (gestiegenen) Ansprüchen des Publikums Genüge zu tun:

People begin to see that something more goes to the composition of a fine murder than two blockheads to kill and be killed, a knife, a purse, and a dark lane. Design, [...], grouping, light and shade, poetry, sentiment, are now deemed indispensable to attempts of this nature.³

De Quinceys kalkulierter Tabubruch ist vor dem Hintergrund der Schwarzen Romantik⁴ zu sehen, die Gides *acte gratuit* inspiriert hat⁵ und auf deren Spuren noch André Breton wandelt, wenn er im *Zweiten Surrealistischen Manifest* (1929) statuiert, die einfachste surrealistische Handlung bestehe darin, auf die Straße zu gehen und mit Revolvern aufs Geratewohl in die Menge zu schießen.⁶ Der Fortgang des Zitats, in dem Breton von der Lust spricht, dem Prinzip der Erniedrigung und Verdummung ein Ende zu bereiten⁷, ist ebenfalls Erbe des 19. Jahrhunderts, allerdings seiner anarchistischen Seite. Mit Pierre-Joseph Proudhons Schrift *Qu'est ce que la propriété? Ou*

and Contemporary Culture. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1991.

- 2 „Everything in this world has two handles. Murder, for instance, may be laid hold of by its moral handle (as it generally is in the pulpit, and at the Old Bailey), and *that*, I confess, is its weak side; or it may also be treated *aesthetically*, as the Germans call it – that is, in relation to good taste.“ Thomas de Quincey. „On Murder Considered as One of the Fine Arts“. *The Collected Writings of Thomas de Quincey*. Hg. David Masson. Bd. 13: *Tales and Prose Phantasies*. [Reprint der Ausgabe] Edinburgh: Adam and Charles Black, 1890. S. 9-124, hier S. 13 (Hervorh. im Text).
- 3 Ebd. S. 12.
- 4 Immer noch einschlägig: Mario Praz. *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. 2 Bde. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1970.
- 5 Vgl. André Gide. *Les caves du Vatican*. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1914.
- 6 „L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'il peut, dans la foule“. André Breton. „Second Manifeste du surréalisme“. *Ceuvres complètes*. Bd. 1. Hg. Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard, 1984. S. 775-837, hier S. 782f.
- 7 „Qui n'a pas eu, au moins une fois, envie d'en finir de la sorte avec le petit système d'avilissement et de crétinisation en vigueur a sa place toute marquée dans cette foule, ventre à hauteur de canon.“ Ebd. S. 783.

recherches sur le principe du droit et du gouvernement (1840) und Anselme Bellegarrigues *Manifest* (1850), das mit den paradoxen Worten „L’anarchie, c’est l’ordre“ überschrieben ist, setzt in Frankreich die Bewegung des politischen Anarchismus ein.⁸ Seit den spätern 1870er Jahren wird das von dem Sozialisten Paul Brousse formulierte Konzept der „propagande par le fait“, der Propaganda der Tat, von einigen Anarchisten in gewalttätige Aktionen und Attentate übersetzt, die zusehends das öffentliche Leben erschüttern. Den Höhepunkt der Anschläge bilden die Jahre 1892-94, „l’ère des attentats“⁹, die auch den zeitlichen Hintergrund für das hier interessierende „... si le geste est beau“-Zitat von Tailhade und dessen unmittelbare Kontextualisierung bilden.

Während der Agitator Paul Brousse sich nicht auf die Kunst verlassen will, um den anarchistischen Ideen wirkungsmächtige Gestalt zu verleihen¹⁰, findet der Anarchismus wiederum zahlreiche Anhänger unter Künstlern und Intellektuellen, wobei zu beachten ist, dass er keine homogene Bewegung darstellt, sondern ein breites Spektrum antibürgerlicher, libertärer, pazifistischer, sozialistischer und kommunistischer Überzeugungen umfasst, deren Ausprägung von moderat bis extrem reicht. Neben der individuellen Sympathie von Schriftstellern und Künstlern für ein politisches Engagement außerhalb der hierarchischen staatlichen Strukturen¹¹ – befördert nicht zuletzt durch eine zunehmende Skepsis gegenüber Regierung und Parlament aufgrund verschiedener Vorfälle wie dem Panamaskandal oder der Dreyfus-Affäre – lassen sich strukturelle Parallelen zwischen dem politischen Anarchismus und dem literarischen Feld aufweisen, insbesondere dem Symbolismus, wie die Forschung in den letzten Jahren herausgearbeitet hat.¹²

8 Zur Geschichte des Anarchismus in Frankreich vgl. Thierry Maricourt. *Histoire de la littérature libertaire en France*. Paris: Michel, 1990; Jean Maitron. *Le mouvement anarchiste en France*. 2 Bde. Paris: Gallimard, 1992. Vivien Bouhey. *Les anarchistes contre la République 1880-1914*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.

9 Vgl. Maitron. *Le mouvement anarchiste* (wie Anm. 8). S. 206-250.

10 „L’idée sera jetée, non sur le papier, non sur un journal, non sur un tableau, elle ne sera pas sculptée en marbre, ni taillée en pierre, ni coulée en bronze: elle marchera, en chair et en os, vivante, devant le peuple.“ Zit. nach: ebd. S. 77.

11 Vgl. Dieter Scholz. *Pinsel und Dolch. Anarchistische Ideen in Kunst und Kunsttheorie 1840-1920*. Berlin: Reimer, 1999.

12 Uri Eisenzweig. *Fictions de l’anarchisme*. Paris: Christian Bourgois, 2001; Erin Williams Hyman. „Theatrical Terror. Attentats and Symbolist Spectacle.“ *The*

Der Symbolismus konstituierte sich in Frankreich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Gegensatz zu Realismus und Naturalismus, literarischen Richtungen also, denen sich summarisch der Anspruch auf eine intersubjektiv unmittelbar verständliche Darstellung der Wirklichkeit zuordnen lässt. Stéphane Mallarmé, einer der Protagonisten des französischen Symbolismus, fasst anlässlich der berühmten Schriftsteller-Umfrage von Jules Huret 1891 das Anliegen der symbolistischen Dichter treffend zusammen, wenn er statuiert, dass der ästhetische Genuss nicht in der konkreten Benennung eines Gegenstandes liege, sondern vor allem auf Andeutung, Chiffrierung, poetischer Evokation beruhe.¹³ Fungiert das Symbol in Kunst und Literatur ohnehin als „semantische Verdichtung [...] komplexer und abstrakter Sachverhalte“¹⁴, die mehrere Bedeutungen umfassen kann, so potenziert der literarische Symbolismus diesen Interpretationsspielraum, indem sich der Verweischarakter des Symbols, über kulturelle Konventionen hinausgehend, in produktions- und rezeptionsästhetischer Hinsicht radikal subjektiviert. Allein der Autor bestimmt, welche Bedeutung er einem Wort, einem sprachlichen Bild beilegt; den Rezipienten fällt die Aufgabe (oder in Mallarmés Worten: das Glück, „le bonheur“) zu, den willkürlichen – da nicht konventionell kodierten – Sinn zu dechiffrieren oder ihn ebenfalls willkürlich, d. h. eigenständig, zu setzen. Der Symbolismus verhält sich explizit gegenläufig zu den positivistischen und rationalistischen Tendenzen seiner Zeit, wobei ihm eine grundsätzliche Ambivalenz eingeschrieben ist: Er verkörpert einerseits die euphorische Befreiung der künstlerischen Schöpferkraft von

Comparatist 29 (2005): S. 101-122; Thierry Roger. „Art et anarchie à l'époque symboliste. Mallarmé et son groupe littéraire“. *Fabula/Les colloques. De l'absolu littéraire à la relégation: le poète hors les murs* (2014). URL: <http://www.fabula.org/colloques/document2443.php> (letzter Zugriff am 20.11.2016); Patrick McGuinness. *Poetry and Radical Politics in fin de siècle France. From Anarchism to Action française*. Oxford: University Press, 2015.

13 „Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbolisme: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.“ Jules Huret. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: Charpentier, 1891. S. 55-65, hier S. 60 (Hervorh. im Text).

14 Art. „Symbolismus“. Rainer Hess/Gustav Siebenmann/Tilbert Stegmann. *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*. Tübingen/Basel: Francke, ⁴2003. S. 325-327, hier S. 325.

althergebrachten Regeln und Traditionen, andererseits ist er Ausdruck einer grundlegenden Sprachkrise. Das Empfinden, dass die vertrauten sprachlichen und kulturellen Schematismen einer sich rasch wandelnden Welt nicht mehr zu entsprechen schienen, führte dazu, dass im ausgehenden 19. Jahrhundert die objektive Erkennbarkeit der Wirklichkeit und die referentielle Funktion der Sprache in Frage gestellt wurden; mit ihrer hermetischen, extrem individualisierten und auf direkte Wirklichkeitsreferenz verzichtenden Ausdrucksweise reagierten die Symbolisten auf diesen Vertrauensverlust.

Die sprachliche und epistemische Krise verlief parallel zur politischen Krise, denn viele Franzosen empfanden ein Unbehagen angesichts eines als erstarrt und korrupt empfundenen politischen und gesellschaftlichen Ordnungssystems. Der bewusst ex-zentrischen Position des dekadent-symbolistischen Dichters im literarischen Feld entspricht die Außenseiterposition des Anarchisten, der sich sprachlich außerhalb des Mehrheitsdiskurses stellt und vom Rande der Gesellschaft mit Worten und Taten auf ihr Machtzentrum zielt. So findet die künstlerische Autonomie, die sich von den Fesseln einer klassisch-realistischen Ästhetik befreien will, ihre Parallele in dem absoluten Freiheitsstreben des Anarchisten, der das staatliche Gewaltmonopol nicht mehr anerkennt. Ein revolutionärer und destruktiver Gestus wohnt zwangsläufig jeder neuen ästhetischen Richtung, somit auch dem Symbolismus, inne – und ist das Hauptcharakteristikum des Anarchismus. Dass die anarchistischen Attentate einer gewissen ästhetischen Faszination nicht entbehrten, zeigt eine beiläufige Bemerkung Mallarmés in dem 1894 erschienenen Essay *La musique et les lettres* (*Musik und Literatur*), indem er den ebenso kurzen wie intensiven Illuminierungseffekt einer gegen das Parlament gerichteten Bombe hervorhebt (gleichzeitig aber die gegen Menschen gerichtete Gewalt ablehnt):

Les engins, dont le bris illumine les parlements d'une lueur sommaire, mais estropient, aussi à faire grand pitié, des badauds, je m'y intéresserais, en raison de la lueur – sans la brièveté de son enseignement qui permet au législateur d'alléguer une définitive incompréhension; mais j'y récuse l'adjonction de balles à tir et de clous.¹⁵

15 Stéphane Mallarmé. „La musique et les lettres“. Ders. *Œuvres complètes*. Hg. Henri Mondor/G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard, 1984. S. 633-657, hier S. 652.

Diese Auffassung des Kunstwerks als einer nicht auf Dauer gestellten Erscheinung, einer gewissermaßen ihres christlichen Gehaltes entleerten Epiphanie, weist voraus auf die Ästhetiktheorie der Moderne, wie sie paradigmatisch Theodor W. Adorno formuliert: „Kunstwerke sind neutralisierte und dadurch qualitativ veränderte Epiphanien. [...] Am nächsten kommt dem Kunstwerk als Erscheinung die apparition, die Himmelserscheinung.“¹⁶

Laurent Tailhade: Poesie und Polemik

Wie ist nun Tailhade in diesem Kontext zu verorten? Sein erster Gedichtband, *Le jardin des rêves* (1880), ist im Stil der Parnassiens verfasst; für das Vorwort konnte Tailhade Théodor de Banville, einen der bedeutendsten Vertreter dieser französischen Dichtergruppe, gewinnen. Es handelt sich um formvollendete Gedichte, deren Gruppierung in „Rimes amoureuses“, „Poèmes et bas-reliefs“ und „Les cordes brisées“ bereits erahnen lässt, dass sie im Wesentlichen um die Themen Liebe, Schönheit und Kunst kreisen. Gedichttitel wie „Per saecula“, „Marmoreum carmen“ oder „Autumnalia“ deuten Tailhades Vorliebe für die lateinische Sprache an, die ihn sein Leben lang begleiten und später zu seinen Plautus- und Petronius-Übersetzungen führen wird. Die Gedichte aus dem *Jardin des rêves* weisen keine gesellschaftlichen oder persönlichen Bezüge auf, sie zeigen sich statt dessen vor allem dem Stil und der Form verpflichtet. Als Beispiel sei das Gedicht *Aquarelle japonaise* zitiert:

Ses yeux de jade et d'or avec paresse glissent
Comme la lune courbe au bord des saules gris.
Sa peau, que les parfums du santal assouplissent
Passe en douceur l'émail et le papier de riz.

Dans ses cheveux où tremble un papillon de laque
La nuit a mis son charme et son obscurité;
Le kaolin auprès de ses doigts est opaque
Et son souffle est plus doux que la vapeur du thé.

16 Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*, Bd. 7. Hg. Gretel Adorno/Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970. S. 125. Für Adorno verkörpert daher das Feuerwerk den Prototyp des Kunstwerks (ebd.).

Les pivoines en fleurs, les lis couleur d'aurore
 Ont un éclat moins vif que ses ongles polis.
 Sa simarre de soie a des frissons sonores
 Et le vent amoureux s'embaume dans ses plis.

Parfois, lasse et fuyant les nattes endormees,
 Sous les pêchers fleuris elle s'assied, pour voir
 A l'horizon baigné de visions brumeuses,
 Un flamant s'envoler, rose avec le bec noir.

Ou bien elle se mêle aux blanches passagères
 Qui, lorsque le couchant dore le ciel blafard
 S'en vont allègrement, dans les jonques légères,
 Sur les bords du Jo-Yeh, cueillir le nénufar.¹⁷

Das exotische Ambiente, die in Stoffen, Edelsteinen, Farben und Düften schwelgende Ekphrastik und ein exquisites, teils seltenes („kaolin“, „simarre“) Vokabular verweisen auf die Poetik des *l'art pour l'art*. Keine romantische Gefühlsdichtung liegt hier vor, sondern die auf Emotionen verzichtende (*impassible*), ästhetisierende Beschreibung einer weiblichen Gestalt, die als schönes Objekt inmitten eines fremdartigen Dekors erscheint.

Bereits an dieser ersten Gedichtsammlung manifestiert sich, dass Tailhade ein außergewöhnliches dichterisches Talent besitzt: Er bedient sich aller lyrischen Formen (Sonett, Rondeau, Epigramm, Ballade usw.), beherrscht meisterhaft Versmaß, Rhythmus und Reim und schöpft aus einem reichen Wortschatz, den er – ganz im Sinne der symbolistischen Dichtungspraxis – durch Archaismen, Latinismen und Neologismen ständig erweitert. Neben Théodor de Banville gehören Paul Verlaine und Stéphane Mallarmé zu den wenigen Dichtern, die Tailhade aufrichtig schätzt und die daher seiner polemischen Kollegenschelte nicht zum Opfer fallen. Beide sind wie er durch die Dichtungen der Parnassiens und ihr Prinzip des *l'art pour l'art* geprägt worden, bevor sie zu den Protagonisten einer neuen Richtung, des Symbolismus, avancierten. Auch Tailhade wurde von seinen Zeitgenossen als einer der wichtigsten Vertreter symbolistischer Dichtungspraxis rezipiert¹⁸, obwohl er sich selbst gegen diese Zuschreibung – wie im Übrigen auch gegen viele andere – wehrte.

17 Laurent Tailhade. *Le jardin des rêves. Poésies*. Paris: Lemerre, 1880. S. 187f.

18 Vgl. Huret. *Enquête* (wie Anm. 13). S. 326.

1891 veröffentlicht er zwei weitere Gedichtbände, die unterschiedlicher kaum sein könnten und dennoch zusammengesehen werden müssen, weil sie das ambivalente Profil des Schriftstellers veranschaulichen, der sowohl Poet als auch Polemiker ist: *Vitraux*¹⁹, in dem die auch bereits im *Jardin des Rêves* anklingende religiöse Thematik vertieft wird, und *Au pays du mufle*, eine Sammlung lyrischer Texte, die sich gegen den „mufle“, den Schuft oder Flegel, richten. Auf der einen Seite eine kleine, erlesene Zusammenstellung von Gedichten, die sich auf die sinnlich-mystischen Aspekte des Christentums konzentrieren und eine zeitenthobene Schönheit zelebrieren, auf der anderen Seite lyrische Invektiven, in denen Tailhade auf schonungslose Weise seine Zeitgenossen kritisiert, wobei allerdings viele der Anspielungen aufgrund der historischen Distanz heute nicht mehr ohne Weiteres nachvollziehbar sind, wie sich exemplarisch an der ersten Strophe der *Ballade confraternelle pour servir à l'histoire des lettres françaises* aus dem Band *Au pays du mufle* zeigen lässt:

Or sus, venez, gens de plume et de corde,
 Pauvres d'esprit, cacographes, soireux,
 Blavet, Meyer dont la tripe déborde,
 Champsaur égal aux Poitrassons affreux.
 Et Wolff l'eunuque, et Mermeix le lépreux.
 Montrez-vous sur les foules étonnées,
 Cabots, sagouins, lécheurs de périnées:
Attollite portas! Voici Daudet!
 Formez des chœurs et des panathénées!
 C'est Maizeroy qui torche le bidet.²⁰

Der Text scheint nur aus Eigennamen und Schimpfwörtern zu bestehen, wobei der antikisierende Duktus und die mustergültige Erfüllung der Gedichtform Ballade die teils vulgären Beleidigungen und Schmähungen noch deutlicher hervortreten lassen. Tailhade wählt den Weg der *argumentatio ad hominem*, ohne sich allerdings auch nur ansatzweise mit einer logischen Beweisführung aufzuhalten. Seine Invektiven zielen nicht auf eine kritische Auseinandersetzung mit abweichenden Positionen, sondern auf die rhetorische Vernichtung des Gegners, wie es bereits der Begriff ‚Polemik‘ indiziert

19 Laurent Tailhade. *Vitraux*. Paris: Vanier, 1891.

20 Laurent Tailhade. *Au pays du mufle. Ballades et quatorzains*. Paris: Vanier, 1891. S. 37.

(*polemikós*, ‚feindselig‘, *pólemos*, ‚Krieg, Streit‘).²¹ Für die von Shoshana Felman und Marc Angenot aufgestellte These, dass das Ziel der Polemik die (symbolische) Tötung des Kontrahenten ist²², können Tailhades Pamphlete und Schmähartikel als eindruckliche Beispiele dienen.²³

Es verwundert nicht, dass der Schriftsteller häufig zum Duell gefordert wurde (vgl. hierzu auch im Folgenden) und die symbolische Waffe der Feder, die ursprünglich die reale Waffe ersetzt hatte, wiederum mit dieser vertauschte. Eingehegt werden konnte Tailhades verbale und konkret-körperliche Kampflust nur durch ästhetische Erwägungen: Von dem Herausgeber der Zeitung *L'Œuvre* darauf hingewiesen, dass er einen seiner Freunde beleidige, schlug Tailhade vor, dessen Namen durch einen beliebigen anderen zu ersetzen, unter der Voraussetzung, dass die Silbenzahl und damit die Harmonie des Verses gewahrt bleibe.²⁴ Wichtiger als das Bloßstellen eines bestimmten Gegners war Tailhade der sprachliche Akt des Bloßstellens – in seiner Performativität²⁵ und in seiner ästhetischen Schönheit.

21 Grundsätzlich zur Polemik: Hermann Stauffer. „Polemik“. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. Gert Ueding. Bd. 6. Tübingen: Niemeyer, 2003: Sp. 1403-1415.

22 Shoshana Felman: „L'enjeu de la polémique, si symbolique soit-il, est le meurtre de l'adversaire.“ In: „Le discours polémique (Propositions préliminaires pour une théorie de la polémique)“. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 31 (1979): S. 179-192, hier S. 187. Marc Angenot: „Réaction primaire, viscérale, ou se présentant en tout cas comme telle, l'invective a pour règle de fuir tout scrupule et toute modération, de subordonner tout au but unique qui est de détruire symboliquement l'adversaire, de le tuer avec des mots.“ *La Parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*. Paris: Payot, 1982. S. 61 (Hervorh. im Text).

23 Zu Tailhade als Polemiker vgl. José Santos. „Au pays du mufle, le borgne est roi. Laurent Tailhade polémiste.“ *Nottingham French Studies* 44 (2005): S. 42-54; Jean de Palacio. *Configurations décadentes*. Louvain/Paris/Dudley: Peeters, 2007. S. 191-202, insbes. S. 197-199.

24 „Effacez de ma copie le nom de votre ami et remplacez-le par n'importe quel mot comportant exactement le même nombre de syllabes, tenez, par exemple, Painlevé quel nom! afin que la cadence ne soit pas rompue; de cette façon l'harmonie de la phrase demeure, et la perspective de contrister un de vos amis disparaît.“ Zit. nach: Santos (wie Anm. 23). S. 51.

25 Erika Fischer-Lichte. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004.

„Qu’importent les victimes?“

Nachdem am 9. Dezember 1893 Auguste Vaillant aus Rache für die Hinrichtung des Anarchisten Ravachol eine mit Nägeln und Eisenstücken gefüllte Bombe auf die Parlamentarier der Französischen Nationalversammlung im Palais Bourbon geworfen und eine Reihe von Personen verletzt hatte, führte ein Journalist der Zeitung *Le Journal* am selben Abend eine schriftliche Umfrage unter den Künstlern und Schriftstellern durch, die an einem Bankett der Zeitung *La Plume* zu Ehren des Bildhauers Auguste Rodin teilnahmen. Die geforderte Kürze der Antworten²⁶ mag, gerade unter den versammelten Literaten, als Einladung zu geistreichen Aphorismen und zugespitzten Formulierungen betrachtet worden sein. Das Spektrum der Antworten reicht von Émile Zolas Feststellung, dass in solch unruhigen Zeiten, in denen der Wahnsinn herrsche, es eher eines neuen Ideals als der Guillotine bedürfe²⁷, über Mallarmés apolitisch anmutendes Statement, dass er keine andere Bombe als das Buch kenne²⁸, bis zu Marcel Martinets Zitation eines gewaltverherrlichenden Chansons.²⁹ Es war jedoch Tailhades Antwort „Qu’importent les victimes si le geste est beau? Qu’importe la mort

26 Die schriftliche Aufforderung lautete: „Mon cher confrère, Veuillez nous donner, en une phrase écrite de votre main, votre impression sur l’explosion de ce soir, à la Chambre des Députés.“ Zit. nach: Gilles Picq. *Laurent Tailhade ou de la provocation considérée comme un art de vivre*. Paris: Maisonneuve et Larose, 2001. S. 340.

27 „Aux époques troublées, la folie souffle, et la guillotine pourra encore moins qu’un idéal nouveau.“ Zit. nach: ebd. S. 341.

28 „[J]e ne sais pas d’autre bombe qu’un livre.“ Zit. nach: ebd. Dass die Gleichsetzung von Buch und Bombe eine geläufige Denkfigur bildete, zeigt sich an folgender Äußerung des Anwaltes Émile de Saint-Auban anlässlich des Prozesses 1894 gegen den Anarchisten Jean Grave: „Le parquet vous dit: Ce livre est un explosif; frappez-le comme une bombe!“ Zit. nach: Eisenzweig. *Fictions de l’anarchisme* (wie Anm. 12). S. 197, Anm. 4.

29 „Plus on tuera / Mieux ça vaudra / Hardis! les gars! c’est Germinal / Qui fera pousser les semailles“. Zit. nach: Picq. Laurent Tailhade (wie Anm. 26). S. 341. Martinet, proletarischer Dichter und überzeugter Sozialist, zitiert leicht verändert aus dem Émile Zola gewidmeten Lied „Germinal“ (Text von Pierre Batail und Georges Baillet, Musik von Abel Queille), vgl. Frédéric Robert. *Zola en chansons, en poésies et en musique*. Sprimont: Mardaga, 2001. S. 90.

des vagues humanités, si par elle, s'affirme l'individu?“³⁰, die bei seinen Zeitgenossen, insbesondere in der Presse, große Empörung auslöste und in der Folge zum viel zitierten anarchistischen Bonmot wurde. Tailhade sah sich genötigt zu reagieren und führte in einem Brief an die Zeitung *Temps* aus:

A la question posée par le reporter du journal: „Que pensez-vous de ce qui vient d'arriver au Palais Bourbon“, j'ai répondu: „Qu'importent les victimes, si le geste est beau?“ voulant indiquer que, pour nous contemplatifs, les désastres de ce genre ne sauraient offrir d'intérêt, en dehors de la Beauté qui parfois s'en dégage. Cela n'est pas ému, je le veux bien; mais cela ne ressemble en aucune façon à l'inélegant propos que votre rédacteur crut devoir m'attribuer.³¹

Es fällt auf, dass Tailhade nicht nur sich alleine rechtfertigt, sondern im Namen eines Kollektivs spricht („nous contemplatifs“). Die Aussage, dass „Katastrophen dieser Art“, also Bombenattentate wie das im Palais Bourbon, nur aufgrund der bisweilen mit ihr verbundenen Schönheit von Interesse seien, erinnert frappant an Mallarmés Formulierung in *La musique et les lettres*. Indem Tailhade zugibt, dass dies von emotionaler Ungerührtheit zeuge („Cela n'est pas ému, je le veux bien“), überträgt er die formalästhetische Doktrin der *impassibilité* auf die Lebenswirklichkeit. Kernbegriff und -argument seiner Ausführungen ist die *Beauté*, die Schönheit, denn sie bildet für die „Kontemplativen“ den allein verbindlichen Blickwinkel, unter dem ein Geschehen wie das Parlamentsattentat wahrgenommen wird. Signifikant ist, dass sich Tailhade gegen die Zuschreibung einer „uneleganten Äußerung“ wehrt und auf den genauen Wortlaut abhebt: Diese formalästhetische Perspektive ist der inkriminierten Wendung Tailhades buchstäblich eingeschrieben, insofern sie anaphorisch formuliert und metrisch rhythmisiert ist und in ihrem ersten Teil (fast) die Gestalt eines Alexandriners, des klassischen französischen Versmaßes, annimmt.³²

Am Abend des 4. April 1894 wurde Tailhade selbst Opfer eines Anschlags, als er in weiblicher Begleitung im Restaurant Foyot zu Abend essen wollte. Eine außen auf dem Fensterbrett abgestellte Bombe, getarnt als Blumentopf,

30 Zit. nach: Picq, Laurent Tailhade (wie Anm. 26). S. 341.

31 Zit. nach: *Laurent Tailhade intime*. Correspondance publiée et annotée par Madame Laurent-Tailhade. Paris: Mercure de France, 1924. S. 173.

32 Behauptet wurde, Tailhade habe gesagt: „Le geste de Vaillant, lançant une bombe, était un beau geste“ (zit. nach: ebd.) – der Unterschied zu Tailhades poetisch-suggestiver Formulierung ist offensichtlich.

explodierte genau an der Stelle, an der Tailhade saß. Er gehörte zu den drei Schwerverletzten und hatte sein Leben lang unter den körperlichen Folgen, insbesondere unter dem Verlust seines rechten Auges, zu leiden. Der Täter konnte nie gefasst, das Attentat nie aufgeklärt werden, sodass es bis heute von unterschiedlichen Mutmaßungen, Theorien und Lesarten überlagert wird. Sowohl ein Anschlag auf das politische (dem Restaurant direkt gegenüber war der Senat) als auch auf das künstlerisch-intellektuelle Milieu (das Théâtre de l'Odéon lag ganz in der Nähe, zudem galt das Foyot als Künstlertreffpunkt) waren denkbar. Manchen galt Tailhade als Urheber, anderen wiederum als das eigentliche Ziel der Bombenattacke, nämlich als das Opfer eines – geheimdienstlichen oder auch weiblichen – Racheaktes.³³ Dass der Anschlag weder in Bezug auf den/die Täter/in noch auf die anvisierten Opfer eindeutig dechiffriert werden konnte, legt es nahe, ihn in texttheoretischen Kategorien fassen, wonach er, erschwert durch das Fehlen von Autoridentität und Autorintention³⁴, als ein plurivalenter Text erscheint, dessen mögliche Bedeutungen sogar in direktem Gegensatz zueinander stehen. Dem unmissverständlich vor aller Augen liegenden Signifikanten ließ sich bis heute kein eindeutiges Signifikat zuordnen.³⁵

Während der eigentlich bedeutungerschließende Text fehlte, nämlich ein Bekennerschreiben des/der Täters/Täterin, wurden um den Anschlag herum zahllose Texte produziert, vor allem im Hinblick auf die tragische Hauptfigur Laurent Tailhade. Der wenige Monate zuvor geäußerten Enttäuschung über die mangelnde Empathie des Dichters gegenüber den Opfern des Parlamentsattentats korrelierten nun in der Presse Häme und unverhohlene Freude darüber, dass der streitlustige, mit den Anarchisten sympathisierende Schriftsteller selbst Opfer eines Anschlags geworden war. Tailhade reagierte mit Zeitungsartikeln, Briefen und Interviews, während er noch

33 Zu dem Attentat und seinen vielfältigen Implikationen vgl. Howard G. Lay, „*Beau geste! (On the Readability of Terrorism)*“. *Yale French Studies* 101 (2001): S. 79-100; Picq. Laurent Tailhade (wie Anm. 26). S. 343-360; Jacques Lebeau, *Laurent Tailhade dans la tourmente de l'Anarchie*. Paris: L'Harmattan, 2014. S. 25-69.

34 Damit soll jedoch nicht indiziert werden, dass die Intention eines Autors gleichbedeutend mit dem semantischen Potenzial eines Textes ist, das weit über diese hinausgeht.

35 Lay. *Beau geste* (wie Anm. 33). S. 93, konstatiert „a direct correspondence between the radical textual instability the explosion generated and its intractable illegibility“. Vgl. auch Hyman. *Theatrical Terror* (wie Anm. 12). S. 110.

schwerverletzt in der Klinik lag. Besonders aufschlussreich ist ein Artikel, den Jules Huret im Mai 1894 auf der Grundlage eines Interviews veröffentlichte, das er mit dem Dichter im Krankenhaus führte.³⁶ Tailhade erklärt darin zunächst seinen berühmt-berüchtigten Ausspruch nochmals mit dem ausschließlichen Interesse an der Schönheit der Dinge („Qu'important les victimes si le geste est beau! ... est la phrase d'un qui n'entend voir que la beauté des choses“) und qualifiziert ihn als „*pensée d'album*“, d. h. als poetische Pose ohne Anspruch auf Wirklichkeitsreferenz. Im Folgenden wendet er sich gegen die journalistische „joie de cannibales“ und attackiert insbesondere Arthur Meyer, den Direktor der konservativen Zeitung *Le Gaulois*, und den Journalisten Paul de Cassagnac; beide bedenkt er in der für ihn typischen Weise mit einer Tirade von Schimpfwörtern („nègre de Gascogne“, „sous-officier patron de bordel“, „goujat“ usw.). Er belässt es also nicht bei einer generischen Kritik an den Ausfällen der Presse gegen ihn, sondern sucht, wie ehemals, die persönliche Konfrontation. Auf die rhetorische Frage Hurets, dass er, Tailhade, kein Anarchist sei, folgt ein rhetorisches Meisterstück, mit dem der Dichter offen seine Bewunderung gegenüber Anarchisten und sogar Attentätern bekundet:

Je ne peux me défendre d'une véhémence de dilection pour les martyrs qui, d'un cœur généreux, donnent leur vie à l'*Idee* qu'ils servent et nous devancent dans l'enfantement de l'Avenir; qui, devant les cruautés de la loi, la bassesse de la foule et l'indifférence des intellectuels offrent, pour la rédemption de la souffrance humaine, le magnanime sacrifice de leur sang ... Oui, leur geste est beau! qu'il frappe la tyrannie avec le fer couronné de myrte d'Harmodios, avec le poignard de Charlotte, la bombe d'Henry ou le tranchet de Léauthier.

Das christliche Vokabular stilisiert die Attentäter zu Märtyrern („martyrs“), die großzügig ihr Leben für die Erlösung der Menschheit opfern („pour la rédemption de la souffrance humaine“). Sie stehen, so Tailhade, einsam im Dienst der Idee und der Zukunft (jeweils hervorgehoben durch Majuskeln), in deutlicher Abgrenzung von gesellschaftlichen Kräften wie dem grausamen „Gesetz“, der niedrigen „Menge“ und den gleichgültigen „Intellektuellen“, die er in der klassischen rhetorischen Figur des Trikolons zusammenfasst.

36 „Une conversation avec M. Jules Huret“. Laurent Tailhade. *Imbéciles et gredins*. Choix de textes, préface, index et notes par Jean-Pierre Rioux. Paris: Laffont, 1969. S. 211-218. Die Zitate aus diesem Gespräch werden im Folgenden nicht einzeln nachgewiesen; sie finden sich auf den S. 212-217 (Hervorh. im Text).

Die Alliteration hebt den – für Tailhade eminent wichtigen – Begriff des Blutes hervor („sacrifice de leur sang“), die Exklamationen am Ende geben der Aussage das Gepräge einer politischen Rede: Mit enthusiastischer Verve schlägt Tailhade hier einen Bogen von dem antiken Tyrannentöter Harmodios über die Marat-Mörderin Charlotte Corday bis hin zu den zeitgenössischen Anarchisten Émile Henry und Léon Léauthier. Auch ihre Taten sind für Tailhade „schöne Gesten“, sodass er sich im Folgenden ausdrücklich mit der anarchistischen Gewalt, „ces choses héroïques“, solidarisch erklärt.

Nimmt man den Fortgang des Artikels hinzu, gewinnt das anarchistisch-ästhetische Profil Tailhades weitere Konturen. Auf die Bemerkung Hurets, dass Tailhade dann wohl keinen Groll gegen diejenigen hege, die „sein Abendessen auf so schreckliche Weise unterbrochen hätten“, repliziert dieser:

„Certes non! Les années qui s’envolent et la mort vue de près inclinent l’esprit à l’indulgence: *Lenit albescens feroces animos capillus*. Il serait en mon pouvoir de délivrer à jamais ‚le rêveur qui m’a fêru‘ que j’accomplirais cet acte de grand cœur, heureux si la fuite le pouvait conduire jusqu’au Chanaan de son désir!“

Il termina sa phrase avec ce geste de porteur de lys qui lui est coutumier, et ajouta, le sourire aux lèvres:

„Il faut bien que cela ait un peu de cadence!“

Unter Rückgriff auf ein nicht ganz korrekt wiedergegebenes Horaz-Zitat³⁷ gibt sich Tailhade – nicht ohne Ironie – als altersmilder Dichter, der dem ungestümen „Träumer“, der ihn verletzt hat, verzeiht und ihm darüber hinaus sogar die Erfüllung seines Ideals wünscht. Mit Lust an der provokanten Paradoxie ergreift er die Partei der Person, die ihn töten wollte und stellt in polemischer Vereinfachung, mit Zuspitzungen und Übertreibungen, die zumeist jungen anarchistischen Attentäter als hoffnungsvolle, aufopferungsbereite Idealisten einer bornierten und korrupten Gesellschaft gegenüber, zu der er auch die Intellektuellen, wie die zuvor namentlich genannten Arthur Meyer und Paul de Cassagnac, zählt: Tailhade liest die anarchistischen

37 Bei Horaz (Oden 3,14) lautet der Vers: „Lenit albescens animos capillus“, d. h. Tailhade hat signifikanterweise „feroces“ hinzugefügt. Quintus Horatius Flaccus. *Oden und Epoden*. Hg. Gerhard Fink. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 2002. S. 174. Zur Bedeutung der klassischen Latinität für die französischen Literaten des *fin de siècle*, insbesondere für die Anhänger der *école romane*, vgl. McGuinness. *Poetry and Radical Politics* (wie Anm. 12). S. 228-232.

Anschläge gewissermaßen ‚gegen den Strich‘ und stellt der offiziellen Lesart seine eigene entgegen.

Korrelativ zu dieser subjektiven Lektüre formuliert der Schriftsteller ein eigenes Narrativ, das er, zwar noch mit Kopfverband im Krankenhausbett liegend, aber dennoch mit dem würdigen Gestus des antiken Rhapsoden vorträgt. Tailhade produziert einen emphatischen Text, in den er neben dem eruditen Horaz-Zitat auch ein Eigenzitat einfügt: Die Formulierung „le rêveur qui m’a féru“ stammt aus einem Artikel, den Tailhade nach eigenen Angaben am 12. April 1894, also bereits acht (!) Tage nach dem Attentat, geschrieben hat und der am 17. April in der Zeitung *Le Matin* veröffentlicht wurde.³⁸ Die dort zu findenden pathetischen Exklamationen ähneln auf inhaltlicher und rhetorischer Ebene den Aussagen aus dem Huret-Interview, machen aber noch stärker von dem Bildfeld des Blutes Gebrauch, weshalb später auf sie eingegangen werden soll.

Bemerkenswert ist ferner der performative Aspekt: Huret hebt den für Tailhade charakteristischen Habitus des Gentlemans hervor, der stets eine Blume im Knopfloch trägt („ce geste de porteur de lys“), Tailhade selbst wiederum verweist auf die Rhetorizität und Ästhetizität seiner Aussagen („Il faut bien que cela ait un peu de cadence!“). Es ist dieser die eigene Performativität ausstellende Gestus, der für Tailhade und andere Schriftsteller seiner Epoche typisch ist, und in dem für sie auch die Faszination der anarchistischen Aktion liegt. So verdichten sich in dem von Jules Huret aufgezeichneten Interview drei Aspekte, die für Tailhades Positionierung im anarchistischen Kontext entscheidend sind und die daher hier noch einmal kurz expliziert werden sollen: *le sang* (das Blut), *le geste* (die Geste) und *la beauté* (die Schönheit).

le sang: Die mystische Kraft des Blutes

Spricht Tailhade in dem Huret-Artikel vom „großmütigen Blutopfer“ der Anarchisten („le magnanime sacrifice de leur sang“), so stilisiert er in dem erwähnten Artikel für *Le Matin* auch seine eigenen Verletzungen zum erlösenden Blutritual:

38 Lebeau. Laurent Tailhade (wie Anm. 33). S. 65.

Puissent les vertus magiques et propitiatoires du sang épanché accointer l'âme douloureuse du rêveur qui m'a féru! Puissent les Esprits que délivra la rouge libation de mes veines conduire ce triste frère pardonné vers les calmes et hautes pensées qui aident à supporter le mal de vivre ainsi que l'infamie perpétuelle de nos iniques jours.³⁹

Tailhade greift explizit auf die für Opferbereitschaft, Schuld und Erlösung stehende symbolische Bedeutung des Blutes zurück und mischt dabei antik-mythologische Vorstellungen mit christlichem Gedankengut. Das gewaltsam vergossene Blut besitzt für ihn eine magische, sühnende Kraft („les vertus magiques et propitiatoires du sang épanché“), die begangenes Unrecht wiedergutmachen und darüber hinaus den Weg in eine bessere Zukunft weisen kann. Derart aufgeladen mit produktivem Potenzial, kann aus dem Blutvergießen, mit dem eine Schuld gelöscht wird, gleichsam dialektisch etwas Neues entstehen. So formuliert es der Schriftsteller auch in einem im Juli im Hôpital de la Charité verfassten Brief an den Herausgeber der Zeitung *Voltaire*: „Et je ne regretterai pas un instant ni mes rudes souffrances ni les bizarres ironies de la destinée, si mon sang répandu peut, comme une rosée féconde, hâter seulement d'une heure la germination de l'idée nouvelle.“⁴⁰ Auf engstem Raum verdichten sich hier Opfermystik („mon sang répandu“), lyrische Diktion („comme une rosée féconde“) und politische Überzeugung („l'idée nouvelle“) zu einer agonal-ästhetischen Konzeption, die kennzeichnend für Tailhades schriftstellerisches Profil ist.

Diese Mystifizierung des Blutes lässt sich nicht trennen von Tailhades Einstellung gegenüber einem im 19. Jahrhundert in Frankreich noch weitverbreiteten Gewaltphänomen, dem Duell.⁴¹ Obwohl offiziell verboten, galt der Zweikampf in der Dritten Republik aufgrund der milden Strafen und der breiten gesellschaftlichen Akzeptanz als probates Mittel, sich gegen Beleidigungen und Ehrverletzungen zu wehren, sodass nicht nur traditionell in adligen und militärischen Kreisen, sondern auch im bürgerlichen Milieu zum

39 Ebd.

40 Laurent Tailhade intime (wie Anm. 31). S. 177.

41 Zum Duellwesen und dem damit zusammenhängenden Ehrbegriff vgl. Ute Frevert. *Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft*. München: Beck, 1991; Dagmar Burkhart. *Eine Geschichte der Ehre*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, insbes. S. 67-74, 84-88 und 100-106.

Säbel oder zur Pistole gegriffen wurde.⁴² Da Journalisten und Herausgeber im Zuge der massenmedialen Entwicklung und zunehmenden Konkurrenz der Zeitungen häufig an Auseinandersetzungen beteiligt waren, lässt sich für die Belle Époque sogar das Phänomen des „journalistischen Duells“⁴³ konstatieren: Die Polemik als gezähmte, zivilisierte, verbale Gewalt schlug schnell wieder in reale Gewalt um, wenn der Ehrbegriff der Kontrahenten (und die Hoffnung auf Publizität) es erforderte. Was Felman für die Polemik postuliert, nämlich dass diese nur in einem politischen System möglich ist, dass die Ermordung des Gegners verbietet⁴⁴, gilt auch für das Duell: Es ist nur in einem juristisch-zivilisatorischen Kontext denkbar, der persönliche Blutrache unter Strafe stellt. Tailhade hat sich – als Herausforderer oder Herausgeforderter – häufig duelliert und auch eine Apologie der Duellpraxis verfasst:

L'essence même du duel est le respect que se gardent l'un à l'autre les deux antagonistes puisqu'une seule goutte de leur sang est censée abolir, d'une manière efficace et complète, les plus cruels outrages. [...] Quelles que soient les discordes, les haines ou les invectives qui les conduisent sur le terrain, les combattants se doivent, jusqu'à ce que mort ou blessure s'ensuive, une estime réciproque et la plus implacable courtoisie.⁴⁵

Das Blut erscheint als zauberisches und omnipotentes Medium des Heils, da bereits ein einzelner Tropfen („une seule goutte“) genügt, um den schlimmsten Affront auszulöschen.⁴⁶ Eingebettet ist dieses archaisch anmutende Süh-

42 Frevert. Ehrenmänner (wie Anm. 41), konstatiert, dass „das Duell im Verlauf des 19. Jahrhunderts sein adliges Profil weitgehend verlor und sich zu einer Veranstaltung des Bürgertums entwickelte“ (S. 179). Vgl. auch François Guillet. „L'honneur en partage. Le duel et les classes bourgeoises en France au XIX^e siècle“. *Revue d'histoire du XIX^e siècle* 34 (2007): S. 55-70.

43 Robert A. Nye. *Masculinity and Male Codes of Honor in Modern France*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1993, unterscheidet als eine von vier Kategorien des Duells in Frankreich während der Dritten Republik das „journalistic duel“, vgl. S. 187-190.

44 Felman. Le discours polémique (wie Anm. 22). S. 188.

45 Laurent Tailhade. „Duels“. *Imbéciles et Gredins* (1895-1900). Paris: Édition de la Maison d'Art, 1900. S. 171-173, hier S. 172 (dieser Artikel ist in die Neuauflage von 1969 nicht aufgenommen worden und wird daher hier nach der Erstauflage zitiert).

46 Zur Topik des Blutes in Duellschriften und -berichten vgl. Frevert. Ehrenmänner (wie Anm. 41), S. 209f.

nekonzept in ein genau kodifiziertes Handlungsmuster, das von Respekt („respect“), wechselseitiger Achtung („estime réciproque“) und unerschütterlicher Höflichkeit („la plus implacable courtoisie“) geprägt ist. Diese von Tailhade beschworenen Verhaltensnormen ermöglichen es, dass das Blut nicht nur als Mittel fungiert, einen alten Text (die erlittene Beleidigung) auszulöschen, sondern auch, um einen neuen Text zu schreiben: die Versöhnung, häufig sogar den Beginn einer Freundschaft zwischen den ehemaligen Gegnern.

Auch wenn es im 19. Jahrhundert durchaus Zweikämpfe gab, die mit schweren Verletzungen oder sogar dem Tod eines der Kontrahenten endeten, bildete das Duell im Wesentlichen ein performatives Ritual, mit dem einem traditionellen Ehrverständnis Genüge getan wurde.⁴⁷ Absprachen zwischen den Gegnern sollten verhindern, dass es zu ernsthaften Blessuren kam, sodass der ehemals auf Leben und Tod geführte Zweikampf oftmals einem Schauspiel mit festgelegten Rollen und Gesten ähnelte. Fand das Duell bereits in einem halb-öffentlichen Rahmen statt, so wurde es durch Selbstaussagen, Augenzeugenberichte und insbesondere Zeitungsartikel zu einem komplett öffentlichen Akt.⁴⁸ Kultursemiotisch betrachtet bildet es eine Facette einer auf das Spektakuläre, das Inszenierte und Performative ausgerichteten Gesellschaft, einer „société du spectacle“⁴⁹, die sich in Theatern, Kabaretts, Revuen und den ersten Lichtspielhäusern amüsierte.⁵⁰ Es verwundert daher nicht, dass die Lexeme „spectacle“ und „spectateur“ zum bevorzugten Vokabular der französischen Dichter und Intellektuellen Ende des 19. Jahrhunderts gehören, angereichert bei Tailhade durch die Mystifizierung des rituell vergossenen Blutes.

47 Dies gilt vor allem für das journalistische Duell: „[...] the journalistic duel was perhaps the least dangerous of any kind.“ Nye, *Masculinity and Male Codes* (wie Anm. 43). S. 190. Vgl. auch Frevert, *Ehrenmänner* (wie Anm. 41). S. 206; Guillet, *L'honneur en partage* (wie Anm. 42). S. 64.

48 Guillet, *L'honneur en partage* (wie Anm. 42). S. 65.

49 Guy Debord, *La société du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel, 1967. Vgl. auch Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme* (wie Anm. 12). S. 130.

50 Die ersten öffentlichen Filmvorführungen der Brüder Lumière (ab dem 28. Dezember 1895) fielen genau in die „ère des attentats“.

le geste: Performanz und Pose

„Il n'y a d'intéressant que les gestes“⁵¹, postuliert Tailhade in einem 1894 der Zeitung *Le Gaulois* gegebenen Interview, auch wenn an derselben Stelle der für den Dichter typische Selbstwiderspruch folgt⁵², der eine sichere Einschätzung seiner politischen Position so schwierig macht. Das Gespräch ist schon deshalb interessant, weil es wenige Tage vor dem Foyot-Attentat geführt und zwei Tage später, am 6. April 1894, unter der Überschrift „M. Laurent Tailhade et l'anarchie“ von André Picard veröffentlicht wurde. Es bildet das spiegelbildliche Pendant zu dem oben besprochenen Interview, das Tailhade wenige Wochen später Jules Huret gegeben hat und das er zur Abrechnung mit dem Herausgeber des *Gaulois*, Arthur Meyer, aber auch mit dem jungen Journalisten Picard nutzte.

Tailhade stellt fest, kein Anarchist zu sein bzw. „nur ein wenig und auf sehr besondere Weise“.⁵³ Er definiert sich als Künstler und unbeteiligten Betrachter, der sich vom Anarchismus unterhalten lässt und ihn nur soweit intellektuell rezipiert, als er seinen eigenen Theorien entspricht:

Je suis, moi, un artiste, un dégustateur, un spectateur indifférent le plus souvent aux extériorités, mais qui parfois, cependant, s'amuse de la vie. [...] Je prends dans l'anarchie d'une part ce qui me distrait, de l'autre, ce qui s'accorde avec mes théories, ce qui favorise mon égoïsme intellectuel.⁵⁴

Die Selbstdefinition als „artiste“ und „spectateur indifférent“ erlaubt es Tailhade, wie auch anderen symbolistischen Dichtern, eine tiefgehende diskursive Auseinandersetzung mit den moralischen, gesellschaftlichen und politischen Implikationen anarchistischer Attentate zu vermeiden und stattdessen eine exklusiv ästhetische Haltung einzunehmen, die – ohne sich mit dem Anarchismus der Straße berühren zu müssen – ihrerseits provokativ, exzentrisch, ‚anarchisch‘ ist. Die von ihm geforderte obligatorische Stellungnahme zu dem „Qu'important les victimes si le geste est beau“-Zitat gibt Tailhade Gelegenheit, sich weiter vom politischen Anarchismus zu distanzieren und die Vorliebe für das ‚Spektakuläre‘ näher auszuführen:

51 Zit. nach: Lay. *Beau geste* (wie Anm. 33). S. 93.

52 „Pour ma part, les idées, les généralités, seules m'intéressent.“ Zit. nach: Lebeau. Laurent Tailhade (wie Anm. 33). S. 99.

53 „[...] si peu et d'une manière si spéciale!“ Zit. nach: ebd.

54 Zit. nach: ebd.

Ma phrase ne voulait point dire que j'étais anarchiste, mais seulement ami de toutes les manifestations esthétiques quelles qu'elles fussent. C'est ainsi, je le dis encore, que j'aimerais une révolution pour les beaux spectacles qu'elle nous donnerait.⁵⁵

Revolutionen sind für Tailhade keine politischen, sondern ästhetische Manifestationen, kurzzeitige Epiphanien des Schönen, wie sie auch Mallarmé in der „lueur sommaire“ einer Parlamentsexplosion zu entdecken glaubt. Die Geste eines Attentäters kann, folgt man Tailhade, „schön“ sein, wenn sie die Schaulust mit einem neuen, ungewöhnlichen, alle ästhetischen Konventionen transgredierenden Spektakel befriedigt. In dieser Hinsicht unterscheidet Tailhade auch „ces deux gestes de l'homme qui tue“, als er im Juli 1894 in einem Brief an den Herausgeber des *Voltaire* den Parlamentsattentäter Auguste Vaillant verteidigt, indem er die Geste des gemeinen Mörders, der mit blutigen Händen die Taschen seines Opfers durchsucht, abgrenzt von dem „geste impulsif de Vaillant, affolé par les misères sociales et oubliant, à la lueur d'une mystique exaltation, le respect sacré qu'on doit à toute existence humaine“.⁵⁶

Tailhade behält sich jedoch vor, die gestischen Codes unterschiedlich zu interpretieren und eine Lesart gegen die andere auszutauschen, wenn ihm dies opportun erscheint. Gegenüber Picard bezeichnet er die Bombenwerfer als Übersättigte, als notorisch Unzufriedene und als Hysteriker, die wie die ersten Christen nach dem Martyrium lechzten;⁵⁷ einige Wochen später glorifiziert er sie, wie weiter oben ausgeführt, gegenüber Huret zu großherzigen Märtyrern, die sich aus altruistischen Motiven opfern, um der Menschheit neue Wege zu weisen. Es ließe sich hier einwenden, dass zwischen diesen beiden Lektüren anarchistischer Gewalt das einschneidende Erlebnis des Foyot-Attentats liegt, doch wäre eine umgekehrte Lesart hier naheliegender; zudem, das ist das Entscheidende, sind Widersprüche konstitutiv für Tailhades Denken. Sie indizieren keinen Meinungs*wandel* als Ergebnis einer kausal-zeitlichen Entwicklung, sondern eine kontext- und situationsbedingte Auswahl aus einem Meinungs*spektrum*. Am flagrantesten zeigt sich dies an Tailhades flottierender Haltung gegenüber dem Anarchismus, die, wie gesehen, von spöttischer Herablassung und ausdrücklicher Ablehnung

55 Zit. nach: ebd.

56 Laurent Tailhade intime (wie Anm. 31). S. 176.

57 Vgl. ebd.

bis zur Solidarisierung und emphatischen Identifikation reicht. Einerseits gibt Tailhade immer wieder zu Protokoll, wie sehr er das Volk verachtet⁵⁸, andererseits schreibt er eine Ballade, die eben jenem Volk eine Stimme gibt und aufgrund ihrer Emphase zur ‚Nationalhymne‘ der anarchistischen Bewegung avanciert.⁵⁹ Lehnt Tailhade einerseits Gewalt aus prinzipiellem Respekt vor dem Menschenleben ab („le respect sacré qu'on doit à toute existence humaine“), so führt er andererseits zahlreiche Duelle „jusqu'à ce que mort ou blessure s'ensuive“⁶⁰ und ruft öffentlich zur Gewalt auf, weshalb er zu einem Jahr Gefängnis verurteilt wird.⁶¹

Diese Reihe von diskursiven und performativen Selbstwidersprüchen ließe sich beliebig fortsetzen, ein fest umrissenes Persönlichkeitsbild im Sinne einer übersituativen Konsistenz ergibt sich dabei nicht: Tailhade „résiste à la classification et à l'étiquetage“.⁶² Charakterisierungsversuche erschöpfen sich in einer Aufzählung der zahlreichen Rollen und Positionen, die Tailhade eingenommen hat.⁶³ Ist personale Identität ohnehin

58 „[...] je méprise le peuple, ramassis d'ivrognes, d'êtres médiocres et méchants!“ Lebeau. Laurent Tailhade (wie Anm. 33). S. 99.

59 Der Envoi von Tailhades *Ballade Solness* verherrlicht in kämpferischem Duktus die „Göttin Anarchie“: „Vienne ton jour, déesse aux yeux si beaux, / Dans un matin vermeil de Salamine! / Frappe nos cœurs en allés en lambeaux, / Anarchie! ô porteuse de flambeaux! / Chasse la nuit, écrase la vermine / Et dresse au ciel, fût-ce avec nos tombeaux, / La claire Tour qui sur les flots domine!“ Laurent Tailhade: *Discours civiques. (4 nivôse, an 109 – 19 brumaire, an 110)*. Paris: Stock, 1902. S. 227. Der Titel spielt auf Ibsens Stück *Baumeister Solness (Bygmeister Solness)* an, das Tailhade in einem einführenden Vortrag anlässlich der französischen Premiere im April 1894 – unmittelbar vor dem Foyot-Attentat – als anarchistisches Stück interpretiert hatte.

60 Tailhade. Duels (wie Anm. 45). S. 172.

61 In dem Artikel „Triomphe de la domesticité“, in dem Tailhade gegen den Besuch von Zar Nikolaus II. in Frankreich protestierte, vgl. *Imbéciles et gredins* (wie Anm. 36). S. 21 und 219-228; vgl. Maricourt. *Histoire* (wie Anm. 8). S. 225f.

62 Santos. *Au pays du muffle* (wie Anm. 23). S. 43.

63 Maricourt. *Histoire* (wie Anm. 8). S. 222: „Dandy, anarchiste, franc-maçon, poète, pamphlétaire“; Santos. *Au pays du muffle* (wie Anm. 23) S. 43: „dandy, anarchiste, croyant et athée“. Besonders exzessiv Picq. Laurent Tailhade (wie Anm. 26): „poète, polémiste, journaliste, dandy, anarchiste, franc-maçon, morphinomane, aficionado, découvreur d'Ibsen et traducteur de Pétrone, dreyfusard, bretteur, adepte du spiritisme, bisexuel et partisan de la libération des femmes“ (hintere Umschlagseite).

keine unveränderliche Gegebenheit, so ist diese „transitorische Identität“⁶⁴ bei Tailhade dadurch potenziert, dass die unterschiedlichen Selbstbilder und sozialen Positionierungen nicht diachron aufeinanderfolgen, sondern teilweise simultan nebeneinander bestehen. Um aber nicht bei der bloßen Summation identitärer Profilierungen stehenbleiben zu müssen, bietet sich im Fall Tailhades als möglicher Erklärungsansatz das Konzept eines variabel gehandhabten *Self-Fashioning* an. Als Autor von Gedichten, Essays und Zeitungsartikeln, als Mitglied literarischer Zirkel und bekannter Redner nimmt Tailhade am öffentlichen Leben teil, sodass eine bewusste Selbstinszenierung, wie bei anderen Schriftstellern seiner Generation⁶⁵, stets mitzudenken ist. Einander widersprechende Aussagen und Verhaltensweisen Tailhades lassen sich so als *posture*⁶⁶ erklären, als eine Form der Selbstpräsentation, die sich aus diskursiven und nicht-diskursiven Elementen (Kleidung, Auftreten usw.) zusammensetzt und es dem Autor erlaubt, eine bestimmte Position im literarischen Feld zu besetzen, etwa, im Falle Tailhades, u. a. die des anarchistischen Dandys.

la beauté: Das Postulat der Schönheit

Wenn sich eine durchgängige, übersituative Konstante ausmachen lässt, so liegt sie in Tailhades Kult des Schönen. Der Dichter vertritt, in einer Epoche der Industrialisierung und Proletarisierung, der zunehmenden Vermasung von Menschen und Waren, eine überzeitliche, antikisch konnotierte Konzeption der Schönheit, die diese als ewigen und auratischen Wert der

64 Jürgen Straub/Joachim Renn (Hg.): *Transitorische Identität. Der Prozesscharakter des modernen Selbst*. Frankfurt/New York: Campus, 2002.

65 Susanne Gramatzki. „Fotografische (Auto)Fiktion. *En bombe* von Henry Gauthier-Villars alias Willy“. *Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*. Hg. Andrea Bartl/Martin Kraus unter Mitarbeit von Kathrin Wimmer. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2014. S. 437-455; dies. „‘Homme de lettres’ und ‚reine des décadents‘. Strategien und Praktiken der schriftstellerischen Selbstinszenierung am Beispiel der Autorin Rachilde“. *Rachilde – Weibliches Dandytum als Lebens- und Darstellungsform*. Hg. Anne-Berenike Rothstein. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2015. S. 17-49.

66 Jérôme Meizoz: *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genf: Slatkine, 2007.

Hässlichkeit des menschlichen Lebens gegenüberstellt: „[...] les choses gardent leur beauté, qui nous console un peu de la laideur des hommes“, heißt es elegisch in der 1898 unter dem paradigmatischen Titel *Terre latine* erschienenen Essaysammlung.⁶⁷ Im selben Band apostrophiert sich Tailhade als „écrivain épris de Beauté pure“.⁶⁸ Dieser Selbstwahrnehmung korreliert die Beschreibung durch andere Personen, etwa durch den Dichter José-Maria de Heredia, der in einer u. a. von Émile Zola und Anatole France unterzeichneten Petition zu Gunsten der Freilassung Tailhades aus der Haft diesen als Dichter charakterisiert, dessen einziges Lebensziel in der Verehrung des Schönen liege.⁶⁹

Tailhades Begriff des Schönen ist wie der anderer französischer Dichter seiner Zeit (etwa Rimbaud oder Mallarmé) nicht sittlich oder moralisch fundiert und beansprucht, herausgelöst aus der als überkommen empfundenen platonischen Trias des Wahren, Schönen und Guten, keinen direkten Einfluss auf die gesellschaftlich-politische Entwicklung. Die Schönheit ist die übergeordnete Denkfigur, aus deren Perspektive Tailhade alles bewertet und die in der aufgeladenen Atmosphäre der „ère des attentats“ seine Position zu den anarchistischen Anschlägen bestimmt – mit der Konsequenz, die „schöne“ Geste zu bewundern. Die performative Schönheit des Bombenanschlags zu postulieren, bietet sich für einen Vertreter formalästhetischer Dichtungspraxis an, der weder an die ‚schöne‘, d. h. die idealistisch erträumte, noch an die ‚hässliche‘, d. h. die vom Elendsmilieu hervorgebrachte, Revolution glauben kann bzw. will.

Die „schöne“, heroische Geste ist es auch, die für Tailhade das Wesen des Duells ausmacht; auch wenn dieses als streng kodifiziertes Ritual kulturideologisch nicht mit anarchistischer Gewalt zu vergleichen ist, wird es von ihm derselben ästhetisierenden und auratisierenden Lesart unterworfen. Beide Gewaltakte werden zu erratischen Manifestationen des Schönen verklärt, zu ästhetischen Epiphanien, die etwaige ethische Diskussionen hinfällig werden lassen. Wie obstinat Tailhade an das Postulat der Schönheit glaubt, zeigt sich daran, dass er auch in fortgeschrittenem Alter an der Priorität der

67 Laurent Tailhade. *Terre latine*. Paris: Lemerre, 1898. S. 127. Vgl. auch ebd., S. 256: „La nature accomplit majestueusement sa tâche superflue, irritant de son implacable beauté notre douleur de vivre et de mourir.“

68 Ebd. S. 215.

69 „[...] un poète [...] dont la vie n'eut d'autre objectif que le culte du beau.“ Zit. nach: Laurent Tailhade intime (wie Anm. 31). S. 140.

„großen Geste“ festhält und seine Bereitschaft erklärt, sein „altes Blut“ für eine „Stunde der Schönheit“ zu opfern.⁷⁰

Zusammenfassung

Die drei genannten Begriffe, die zugleich für vielfältig konnotierte kulturelle Bedeutungskomplexe stehen, implizieren bereits das Resümee, das aber dennoch kurz ausformuliert werden soll. Tailhades rhetorische Ästhetisierung der Gewalt ist zunächst einmal im Kontext der symbolistischen und dekadentistischen Bewegungen des Fin de Siècle zu verorten: Sind für den Symbolismus der Kult der Schönheit und der Primat der Form konstitutiv, so zeigen die Dichter der *Décadence* ein ausgeprägtes Interesse an sittlich-moralischen Verfallserscheinungen, sexuellen Devianzen und psychopathologischen Phänomenen. Beide, sich im Übrigen personell und ideell überschneidende, Strömungen bilden den kulturideologischen Hintergrund für die amoralisch-ästhetische Betrachtung von Tod und Gewalt gegen Ende des 19. Jahrhunderts.

Tailhade war jedoch nicht nur ein symbolistischer Dichter, er war zugleich Polemiker und Pamphletist, der in seinen Artikeln und Vorträgen ein enormes Gespür für die öffentliche Wirkung entwickelte. Wenn Felman und Angenot das Moment des Performativen und Theatralen an der Polemik hervorheben⁷¹, so trifft dies in besonderer Weise auf Tailhade zu, dessen Texte wesentlich auf Provokation angelegt waren und dementsprechend hitzige Diskussionen und empörte Gegendarstellungen bis hin zu Duellforderungen und Verurteilungen nach sich zogen. Jeder seiner polemischen Artikel ist – formvollendet und destruktiv zugleich – eine „schöne Geste“ in dem Sinne, in dem er diese Formulierung für den Bombenanschlag in der Nationalversammlung verwendete. Ist die Polemik qua Beleidigung ein

70 In einem Brief an den Anarchisten, Pazifisten und Kommunisten Victor Méric: „[...] le jour où vous aurez dressé une équipe de gars résolus à quelque geste suprême, ce serait un plaisir pour moi que d'offrir mon vieux sang à une heure de beauté.“ Zit. nach: Maricourt. *Histoire* (wie Anm. 8). S. 228.

71 Felman. *Le discours polémique* (wie Anm. 22). S. 192: „Le discours polémique est, essentiellement, un discours qui *se donne en spectacle*, qui s'inscrit dans une *structure de théâtre*.“ (Hervorh. im Text); Angenot. *La parole pamphlétaire* (wie Anm. 22). S. 342: „Le pamphlet est un spectacle; le pamphlétaire y ‚fait une scène‘, au sens hystérique de ce mot.“

Sprechakt⁷², so gilt dies auch für das anarchistische Attentat, dessen sprachliche (wenn auch nonverbale) Botschaft sich ebenfalls im Handeln vollzieht.

Tailhades Begeisterung für den Stierkampf⁷³ und für das Duell, d. h. für Formen performativer, ritualisierter Gewalt, muss ebenfalls berücksichtigt werden, um zu verstehen, warum er eine möglicherweise todbringende Explosion als „schöne Geste“ apostrophieren konnte. Was den Stierkampf, das Duell und das Bombenattentat miteinander verbindet, ist die Tatsache, dass sie per se *ästhetische Akte* sind, da sie die unmittelbare Wahrnehmung durch Zuschauer implizieren und durch die anschließende Narrativierung eine weitere, vermittelte Rezeption erfahren.

Nicht zuletzt sind Tailhades Artikel, seine Auftritte in der literarischen Pariser Öffentlichkeit und seine Äußerungen gegenüber Journalisten im Rahmen seiner sprachlichen und performativen Selbstinszenierung zu sehen. Für einen „homme ambitieux qui ne cherche qu'à faire parler de lui“⁷⁴ war die gezielte Provokation – sei sie nun politischer, moralischer oder ästhetischer Natur – das geeignete Mittel, um auf sich aufmerksam zu machen. Erinnerung sei abschließend an Richard Wagners Formel vom „künstlerischen Terrorismus“, die Tailhade, der den deutschen Komponisten sehr bewunderte⁷⁵, sicherlich unterschrieben hätte: „[...] geld habe ich nicht, aber ungeheuer viel lust, etwas künstlerischen terrorismus auszuüben“.⁷⁶

72 Felman. *Le discours polémique* (wie Anm. 22). S. 182.

73 Vgl. Laurent Tailhade. *La corne et l'épée*. Paris: Vanier/Messein, 1908.

74 Lay. *Beau geste* (wie Anm. 33). S. 84f.

75 Tailhade begeisterte sich für den Künstler Wagner – vgl. Picq. Laurent Tailhade (wie Anm. 26). S. 96, 122 und 327 –, kritisierte aber den Antisemiten: *Imbéciles et gredins* (wie Anm. 36). S. 160.

76 In einem Brief an Franz Liszt vom 5. Juni 1849. Richard Wagner. *Sämtliche Briefe*. Bd. 3: *Briefe der Jahre 1849-1851*. Hg. Gertrud Strobel und Werner Wolf im Auftrage des Richard-Wagner-Familien-Archivs Bayreuth. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1975. S. 74.