

3. Bahrs spanische Reisebibliothek

Auf seine Spanienreise nahm Bahr nach eigenen Angaben seine Bibliothek mit. Unter diesen Büchern befanden sich neben der *Imitatio* des Thomas à Kempis und den *Fleurs du Mal*, der *Adolphe* von Benjamin Constant, Stendhals *Le Rouge et le Noir*, der *Homme libre* von Maurice Barrès und *Mensonges*, ein Roman von Bourget. Diese Werke entsprechen genau dem von Bourget umkreisten Kanon. Zum *Adolphe* hatte er das Vorwort für eine 1889 erschienene Neuauflage verfasst, Stendhal ist ein langer Abschnitt in den *Essais* gewidmet, seinen Freund Barrès hatte Bourget bei Erscheinen von *Sous l'œil des Barbares*, dem ersten Teil der Trilogie *Le Culte du Moi*, durch eine enthusiastische Besprechung lanciert.

3. 1. Baudelaire

Wenden wir uns zunächst Bourgets Baudelaire-Exegese zu, mit der er seine *Essais de Psychologie contemporaine* (1883/86) einleitete. Die *Fleurs du Mal* eröffnen dem Leser nach Bourget „un monde de sensations jusqu'alors inconnues“ (eine Welt bisher unbekannter Empfindungen), weil der Autor mit Dichtung immer das Moment der Verstörung und der Konfrontation mit dem Fremden verbindet. Zugleich weckt er die Neugier des Lesers und versetzt ihn in eine Art Traumzustand. Ausführlich geht Bourget auf Baudelaires Konzeption der Liebe ein, die 1) mystisch, 2) libertinistisch (d. h. ohne Vorurteile) und 3) analytisch ist.

ad 1) Mystisch erscheint die Liebe bei Baudelaire, weil er sie ständig mit religiösen Untertönen versieht, z. B. beschwört er die Reinheit von Madonnen herauf. Wo der Glaube verloren gegangen sei, bleibe immer noch der Mystizismus und das religiöse Dekor, das Baudelaire reichlich einsetze. Der Duft von Blumen werde bei Baudelaire unter der Hand zum Weihrauch, der Himmel zum Altar, die Sonne zur Monstranz. Das Bedürfnis, religiös zu empfinden, bleibe nach dem Verlust des Glaubens erhalten und würde auf andere Objekte übertragen, was man bei Baudelaire zum Beispiel bei der Verwendung des liturgischen Vokabulars für die Anrede an eine Geliebte beobachten könne:

Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse,
Un autel souterrain au fond de ma détresse ...
(Ich möchte für Dich, Madonna, meine Geliebte,
einen unterirdischen Altar errichten, am Grund meiner Verzweiflung;
oder in der Übersetzung Carlo Schmidts:
Ich baue dir, Marie, Geliebte freier Wahl,
Nun einen Altar in den Klüften meiner Qual).

ad 2) Libertinistisch ist die Liebe, weil Gewalt und Sadismus nicht ausgespart bleiben - Bourget vergleicht Baudelaire sogar mit de Sade. Der Dichter habe das Pariser Laster in allen Formen ausgekostet und sein Dekor - wie das der Religion - verarbeitet.

ad 3) Am interessantesten für uns und zugleich Bourgetts originärer Beitrag ist die dritte von ihm festgehaltene Eigenheit von Baudelaires Umgang mit der Liebe.

La mysticité, comme le libertinage, se codifie en formules dans ce cerveau qui décompose ses sensations, avec la précision d'un prisme décomposant la lumière. Le raisonnement n'est jamais entamé, ni par la fièvre qui brûle le sang, ni par l'extase qui évoque les chimères. Trois hommes à la fois vivent dans cet homme unissant leurs sensations pour mieux presser le coeur et en exprimer jusqu'à la dernière goutte de sève rouge et chaude. Ces trois hommes sont bien modernes, et plus moderne est leur réunion. La crise d'une foi religieuse, la vie à Paris et l'esprit scientifique du temps ont contribué à façonner, puis à fondre ces trois sortes de sensibilités [...].

(Der Mystizismus wie die Libertinage werden formuliert von einem Gehirn, das seine Empfindungen mit der Präzision eines Prismas analysiert, das das Licht zerlegt. Das Beurteilungsvermögen wird niemals ausgeschaltet, weder durch das Kochen des Blutes noch durch die Phantasievorstellungen hervorrufende Ekstase. Drei Menschen leben in diesem Menschen und vereinigen ihre Empfindungen, um das Herz noch besser bis auf den letzten Tropfen roten und heißen Saftes auszupressen. Diese drei Menschen sind modern, und noch moderner ist ihre Vereinigung. Die Krise des Glaubens, das Pariser Leben und der Geist der Wissenschaft haben diese drei Empfindungsweisen geformt und miteinander verschmolzen.)

Infolge des Auseinanderklaffens seiner hohen ästhetischen Ansprüche sowie seiner künstlerischen Sensibilität und der Realität der ihn umgebenden Gesellschaft sei Baudelaire zum Scheitern verurteilt gewesen und der Fortschrittsskepsis und dem Pessimismus in die Arme getrieben worden. Aus der Komplexität einer Seele, die unfähig zum Glück werde, folge das Leiden, die Melancholie, die Krankheit, der *ennui* (Lebensüberdruß), die Negation des Lebens bzw. der Natur und der Rückzug in künstliche Paradiese. Der Weg führt von der Tat zu Inaktivität, Resignation und Trübsinn (*spleen*), wie z. B. aus der folgenden Stelle hervorgeht:

Morne esprit, autrefois amoureux de la lutte,
L'espoir don't l'éperon attisait ton ardeur
Ne veut plus t'enfourcher. Couche-toi sans pudeur,
Vieux cheval dont le pied à chaque obstacle butte.
Résigne-toi, mon coeur, dors ton sommeil de brute ...
(Niedergeschlagener Geist, einst so kampffreudig,
die Hoffnung, deren Sporn dich einst aufgestachelte,
will dich nicht mehr besteigen. Leg dich nieder ohne Scham,
altes Pferd, dessen Fuß über jedes Hindernis stolpert.
Ergib dich drein, mein Herz, schlaf deinen Tierschlaf ...

oder wieder nach Carlo Schmid:

Du düstrer Sinn, du einst so Kampferpicht!
Die Hoffnung, deren Sporn dir Glut fachte,
Will dich nicht reiten mehr. Komm, leg dich sachte,
An allem strauchelnd Pferd, und schäm dich nicht.
Schlaf deinen stumpfen Schlaf und tu Verzicht!)

Der Pessimismus, ja Nihilismus hängt wiederum mit dem Verlust des Glaubens zusammen, der in Ersatzreligionen wie Liberalismus, Sozialismus oder Wissenschaft keine Befriedigung findet. Auch die Libertinage mündet in den Nihilismus, denn die Ausschweifung tötet die Fähigkeit zum Genuss. Die überreizten Nerven verlangen nach immer stärkeren und immer ausgefalleneren Reizen, bis sie schließlich überhaupt nicht mehr reagieren. Das ist gewissermaßen die körperliche Variante des *spleen*. Zusammen ergeben diese Züge nach Bourget den *décadent*:

Voilà l'homme de la décadence, ayant conservé une incurable nostalgie des beaux rêves de ses aïeux, ayant, par la précocité des abus, tari en lui les sources de la vie, et jugeant d'un regard demeuré lucide l'inguérissable misère de sa destinée, par suite [...] de toute destinée!

(Da haben wir den Décadent, der von seinen Vorfahren eine unheilbare Sehnsucht nach schönen Träumen übernommen hat, dessen vorzeitiges übermäßiges Genießen die Quellen des Lebens ausgetrocknet hat und der klaren Auges die unausweichliche Misere seines - und allen - Schicksals erkennt.)

Die Dekadenz äußert sich in Anarchie, sowohl in der Gesellschaft wie auch in der Sprache. Dadurch erklären sich die gesuchten Vokabeln, die Subtilitäten des Ausdrucks und der Wortstellung, die Vorliebe für Paradoxa und ausgeklügelte Konstruktionen. Wie in der Gesellschaft geht auch in den literarischen Texten der Zusammenhang verloren.

Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot.

(Im Stil der Décadence löst sich die Einheit des Buches auf zugunsten der Unabhängigkeit der Seite, die Einheit der Seite zugunsten der Unabhängigkeit des Satzes, der Satz zugunsten der Unabhängigkeit des Wortes.)

Dekomposition ist ein Schlüsselbegriff, der die Strömung der *Décadence* sehr gut charakterisiert und auch das literaturtheoretische Denken Bahrs und der Wiener Moderne bestimmt.

3. 2. Stendhal

Stendhal braucht wohl nicht eigens vorgestellt zu werden, ein paar Worte verdient aber die Art, in der ihn Bourget präsentiert. Bourget betrachtet Stendhal als „écrivain [...] qui révèle son coeur et ses nerfs à chaque minute“, als Schriftsteller, der sein Innenleben und seine Nerven ständig offen legt. Geprägt vom Sensualismus und Materialismus der Aufklärung (im Speziellen von Condillac und Helvétius), führe Stendhal alles Denken auf Empfindungen zurück und widme sich intensiv den *états de l'âme*: Wenn er eine Figur beschreibe, begnüge er sich mit ganz wenigen Worten über ihr Äußeres, um gleich zu ihrem Denken und Fühlen überzugehen. Er setze seine Figuren aus Ideen und Empfindungen (sensations) zusammen, seine bevorzugte Technik sei das Selbstgespräch (soliloque). Stendhals Helden sind in der Sicht Bourgets Psychologen, die sich selbst beobachten, „des ergoteurs, qui se demandent sans cesse comment ils sont émus, qui scrutent leur existence morale dans son plus intime arcane, et réfléchissent sur eux-mêmes“ (Ergomanen, die sich unablässig mit ihren Emotionen beschäftigen, ihr moralisches Leben bis zu den intimsten

Geheimnissen unter die Lupe nehmen und über sich selbst nachdenken). Bei seinen Recherchen stoße Stendhal ständig auf noch nicht da gewesene Gefühle und Seelenzustände (*émotions encore inédites*), er folge dem „*frémissement* (Zittern, Beben) *de ses nerfs*“. Die intensive Imagination von seelischen Zuständen kann für den Analytiker sogar den Wert der Realität annehmen, die Analyse die Empfindung stimulieren.

Das „*reploiement de la conscience sur elle-même*“, die Selbstreflexion, verbindet Stendhal mit Baudelaire, Constant und den anderen in den *Essais* behandelten Autoren. Auf die übertriebene Selbstanalyse ist nach Bourget auch das Übel des Jahrhunderts, die *décadence*, der Verlust an Spontaneität, Tatendrang und Lebenslust, zurückzuführen. Denn die Analyse verselbständigt sich, sucht und schafft sich immer neue Gelegenheiten zu ausgefallenen Empfindungen mit der Folge des Dilettantismus, Pessimismus und Nihilismus.

3. 3. Benjamin Constant

Das zweite Buch in Bahrs Reisegepäck, *Adolphe. Anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu*, stammt von dem als Politiker und Romancier hervorgetretenen Benjamin de Constant, der zum Kreis um Madame de Staël in Coppet zählte. Der Ich-Roman, der auch als Geschichte der Beziehung Constants zu Madame de Staël gelesen wurde, ist bereits 1816 erschienen und somit das früheste von Bourget präsentierte Beispiel eines psychologischen Romans. In seinem Vorwort zur Ausgabe von 1889, die Bahr benützt haben dürfte, spricht Bourget von einem „*abus de l'esprit d'analyse*“, der sowohl Baudelaire wie auch Constant kennzeichne. Die uns schon von Stendhal her geläufige Selbstanalyse wirkt auf Adolphe, und im Besonderen auf seine Liebesfähigkeit, zerstörerisch:

On peut même dire que c'est là tout le drame d'*Adolphe*: la continuelle destruction de l'amour dans ce coeur de jeune homme par la pensée, et le continuel effort de la maîtresse pour reconstruire, à force de passion et de tendresse, le sentiment qu'elle voit s'écrouler.

(Man könnte sogar behaupten, dass das eigentliche Problem des *Adolphe* darin besteht, dass die Liebe im Herzen dieses jungen Mannes durch die Reflexion fortwährend zerstört wird und die Geliebte ständig bemüht ist, das Gefühl, das sie zusammenbrechen sieht, durch Leidenschaft und Zärtlichkeit wieder herzustellen.)

Die Geschichte von *Adolphe* ist, da es sich um einen bekenntnishaften Roman über das Innenleben handelt, mit wenigen Sätzen erzählt. Adolphe, ein Jüngling aus gutem Hause, der gerade Studien in Göttingen betreibt, verführt aus Eitelkeit und Langeweile (*ennui*) Ellénore, die langjährige Mätresse eines befreundeten Grafen. Allen Vorurteilen zum Trotz hat sich die aus polnischem Adel stammende Ellénore durch ihr Ausharren an der Seite des Grafen Ansehen verschafft. Nun entwickelt sie aber eine abgöttische Liebe für Adolphe - oder glaubt dies jedenfalls - und gibt ihm zuliebe ihre gesicherte Position an der Seite des Grafen auf. Adolphe, der zunehmend unter den Druck seiner Familie gerät, die Mätresse aufzugeben, wagt aus Mitleid mit ihr nicht einmal sich selbst einzugestehen, dass er sie nie geliebt hat. Aversion gegen die öffentliche Moral und die ihm zugewachsene Rolle des Beschützers Ellénores halten ihn an ihrer Seite. Bis zu Ellénores Tod

einige Jahre später bringt er nicht die Energie auf, sie zu verlassen. Adolphe ist nun zwar befreit, aber innerlich gebrochen. Die komplexen Motive für das ungewöhnliche Verhalten und die Beschreibung der Gefühle und Reaktionen des verhinderten ‚Liebenden‘ füllen den Roman.

Bezeichnend für das Interesse Bahrs an dem Roman ist eines der Zitate, das er aus dem Buch in seinen Skizzen exzerpiert:

Les sentiments de l'homme sont confus et mélangés; ils se composent d'une multitude d'impressions variées qui échappent à l'observation, et la parole, toujours très grossière et trop générale, peut bien servir à les désigner, mais ne sert jamais à les définir.

(Die menschlichen Gefühle sind verwirrt und verwickelt; sie setzen sich aus einer Vielzahl von Eindrücken zusammen, die sich der Beobachtung entziehen, und die Sprache, die sehr grob und allgemein ist, kann sie zwar benennen, aber nicht beschreiben.)

Damit hat Bahr treffsicher ein zentrales Problem des Buches herausgefunden, das von dem unweigerlichen Einander-Nichtverstehen, von der Nichtmittelbarkeit und von der Einsamkeit der Seele handelt. Sehr gut lässt sich darin ferner die von Bourget hervorgehobene Selbstbeobachtung, die zu einer Selbstspaltung führt, studieren. Betrachten wir eine Passage, in der Adolphe seine Selbstrechtfertigungen reflektiert; der Kontext ist seine anfängliche Scheu, Ellénore seine Liebe zu gestehen.

Je cherchai enfin un raisonnement qui pût me tirer de cette lutte avec honneur à mes propres yeux. Je me dis qu'il ne fallait rien précipiter, qu'Ellénore était trop peu préparée à l'aveu que je méditais, et qu'il valait mieux attendre encore. Presque toujours, pour vivre en repos avec nous-mêmes, nous travestissons en calculs et en systèmes nos impuissances ou nos faiblesses: cela satisfait cette portion de nous qui est, pour ainsi dire, spectatrice de l'autre.

(Ich suchte schließlich nach einer Erklärung, mit der ich mich mit Anstand aus der Affäre ziehen könnte. Ich sagte mir, dass man nichts überstürzen dürfe, dass Ellenore zu wenig auf mein Bekenntnis vorbereitet wäre und dass man lieber noch zuwartete. Um mit uns selbst in Frieden leben zu können, rechtfertigten wir fast ständig unsere Versäumnisse und Schwächen: das stellte gewissermaßen jenen Teil von uns zufrieden, der den anderen beobachtete.)

Die Liebe wird hier dekonstruiert. Immer ist ein Quantum Lüge und Selbsttäuschung, Rationalisierung und auch Bequemlichkeit im Spiel. Man schlittert in die ‚Liebe‘ hinein und wird von den Umständen gefangen genommen. Der Fall Adolphes und Ellénores, der zunächst als Sonderfall erscheint, konnte leicht als Normalfall und Muster einer Liebesbeziehung aufgefasst werden.

Ellénore et moi nous dissimulions l'un avec l'autre. Elle n'osait me confier des peines, résultat d'un sacrifice qu'elle savait bien que je ne lui avais pas demandé. J'avais accepté ce sacrifice: je n'osais me plaindre d'un malheur que j'avais prévu, et que je n'avais pas eu la force de prévenir, Nous nous taisions donc sur la pensée unique qui nous occupait constamment. Nous nous prodiguions des caresses, nous parlions d'amour de peur de nous parler d'autre chose.

(Wir verbargen uns voreinander. Sie wagte nicht, mir ihre Qual zu gestehen, die aus einem Opfer resultierte, das ich nicht verlangt hatte. Aber ich hatte dieses Opfer angenommen: ich wagte mich nicht über ein Unglück zu beklagen, das ich vorhergesehen hatte, ohne die Kraft

aufzubringen, es zu verhindern. Über den einzigen Gedanken, der uns beständig beschäftigte, schwiegen wir uns aus. Wir überhäuften uns mit Zärtlichkeiten und sprachen über unsere Liebe aus Angst, über etwas anderes zu sprechen.)

Die aus der Analyse der Empfindungen resultierende Skepsis gegen die Liebe und die Ehe wurde schon von den frühen Lesern wahrgenommen und stellte zweifellos auch die Attraktion für Kritiker der *Décadence* wie Bourget - und in seinem Gefolge Bahr - dar.

3. 4. Maurice Barrès

Das dritte Buch in Bahrs Gepäck auf der Reise nach Spanien und Nordafrika, das kurz vorgestellt werden soll, ist *Un homme libre* (1889) von Maurice Barrès. Der junge aus Lothringen gebürtige Autor kam zu Studien nach Paris, verkehrte in Kreisen der Romantiker (Leconte de Lisle) und Symbolisten (Moréas) und schulte sich an Hippolyte Taine und Ernest Renan. Auf *Sous l'œil des Barbares* (1888) folgte der *Homme libre* (1889) und der die Trilogie *Le Culte du Moi* komplettierende Roman *Le Jardin de Bérénice* (1891). Zugleich engagierte sich Barrès als boulangistischer Abgeordneter für die populistische Rechte. Er nahm Stellung gegen Dreyfus und widmete sich immer stärker der Verherrlichung der Provinz und der Nation, wovon auch die Trilogie *Roman de l'énergie nationale* (1897-1902) mit dem bekanntesten Teil *Les déracinés* (Die Entwurzelten, 1897) zeugt.

Bei *Un Homme libre* handelt es sich um das fiktive Tagebuch eines jungen Mannes, der sich der Kultur bzw. dem Kult des Ich hingibt. Er zieht sich mit einem Freund zunächst auf die Insel Jersey, dann in ein ehemaliges Kloster in Lothringen zurück, um sich dort - unter anderem durch Exerzitien nach dem Vorbild des Ignatius von Loyola - die exquisitesten Sensationen zu verschaffen. Was Loyola für die Reinigung der Seele im Dienste der Gottesliebe vorgeschlagen hatte, soll nun der Anbetung des Ich dienen. Betrachten wir einen Abschnitt aus dem „Examen moral“ überschriebenen Kapitel - es folgt dem „Examen physique“ -, das ein solches reinigendes Exerzitium, eine penibel in Punkte unterteilte Beichte, vorführt:

Et d'abord parcourons, lui [i. e. seinem Freund Simon] dis-je, les lieux où nous avons demeuré.

1° DANS LE GROUPE DE LA FAMILLE (c'est-à-dire au milieu de ces relations que je ne me suis pas faites moi-même), j'ai péché:

Par pensée (les péchés par pensée sont les plus graves, car la pensée est l'homme même); c'est ainsi que je m'abaissai jusqu'à avoir des préjugés sur les situations sociales et que je respectai malgré tout celui qui avait réussi. [...]

Par parole (les péchés par parole sont dangereux, car par ses paroles on arrive à s'influencer soi-même); c'est ainsi que j'ai dit, pour ne point paraître différent, mille phrases médiocres qui m'ont fait l'âme plus médiocre.

Par oeuvre (les péchés par oeuvre, c'est-à-dire les actions, n'ont pas grande importance, si la pensée proteste); toutefois il y a des cas: ainsi le tort que je me fis en me refusant un fauteuil à oreillettes où j'aurais médité plus noblement.

2° DANS LA VIE ACTIVE (c'est-à-dire au milieu de ceux que j'ai connus par ma propre initiative), j'ai péché:

Par pensée: m'être préoccupé de l'opinion. Je fus tenté de trouver les gens moins ignobles quand ils me ressemblaient.

Par parole: avoir renié mon âme, jolie volupté de rire intérieur, mais qui demande un tact infini, car l'âme ne demeure intense qu'à s'affirmer et s'exagérer toujours.

Par oeuvre: n'avoir pas su garder mon isolement. Trop souvent je me plus à inventer des hommes supérieurs, pour le plaisir de les louer et de m'humilier. C'est une fausse démarche; on en profite qu'avec soi-même, méditant et s'exasperant.

(Gehen wir, sagte ich zu Simon, zuerst die Orte durch, an denen wir uns aufgehalten haben.

1) in der Familie (d. h. in jenen Beziehungen, für die man nichts kann) habe ich gesündigt in Gedanken (die Gedankensünden sind die schwersten, denn das Denken ist der Mensch), indem ich mich bis zu Vorurteilen betreffend die soziale Stellung erniedrigt und trotz allem jene anerkannt habe, die sich durchsetzen konnten.

in Worten (die Sprachsünden sind gefährlich, weil man sich dadurch selbst beeinflusst), indem ich, um nicht anders zu erscheinen, tausend alltägliche Sätze gesagt habe, wodurch auch meine Seele alltäglicher geworden ist.

in Werken (die Sünden in Werken, d. h. die Taten, sind nicht sehr bedeutend, wenn das Denken dagegen protestiert) dadurch, dass ich mir einen Ohrensessel verweigert habe, auf dem ich auf edlere Weise meditiert hätte.

2) im Alltag (d. h. unter jenen, die ich auf eigenes Betreiben kennen gelernt habe) habe ich gesündigt

in Gedanken, indem ich mich um die Meinung anderer gekümmert habe. Ich neigte dazu, die Menschen weniger abscheulich zu finden, wenn sie mir ähnlich waren.

in Worten, indem ich meine Seele verleugnet und dabei eine Wollust der innerlichen Belustigung verspürt habe, was unerhörten Takt verlangt, weil die Seele nur intakt bleibt, wenn sie sich ständig bestätigt und selbst übertrifft.

in Werken, indem ich meine Isolation durchbrochen habe. Allzu oft habe ich Menschen willkürlich erhöht, des Vergnügens wegen, sie zu loben und mich zu erniedrigen. Man gewinnt nur, wenn man mit sich allein ist, im Nachdenken und im Zorn.)

Eine wichtige Rolle spielen auch verschiedene Autoritäten, im Buch Fürsprecher (intercesseurs) genannt, zu denen Benjamin Constant und Sainte-Beuve zählen - ursprünglich war auch ein Kapitel über Baudelaire geplant. (Man sieht, wie eng vernetzt die von Bourget und einigen anderen inspirierte Lektüre Bahrs ist.) Einer Erkundung Lothringens, und besonders Nancys und seiner Geschichte, der er als Grundlage seiner individuellen Geschichte Bedeutung zu geben lernt, folgt eine Reise des Helden durch die Schweiz nach Venedig, einem Symbol der Verteidigung gegen die „Barbaren“, aber auch einem Symbol der Dekadenz. In Paris findet der ab dem dritten Teil der Trilogie (*Le Jardin de Bérénice*) Philippe genannte Held die „émotion vulgaire“, die er gerade gesucht hatte, in Form einer Mätresse. Diese Episode ist eine „Exkursion ins Leben“ (excursion

dans la vie), die Philippes „Repertoire um das Liebeslied“ bereichert - so seine schnoddrige Zusammenfassung der Affäre -, nur um ihn künftig gegen solche ‚Dummheiten‘ zu feien.

In seinen Notizen und Zitaten aus diesem Buch konzentriert sich Bahr wiederum auf die heroische, die Masse verachtende Attitüde des großen Einsamen. Ferner imponiert ihm die von Philippe bzw. Barrès behauptete Relativität aller Standpunkte, die oft als Nihilismus gebrandmarkt wurde. Und natürlich frappieren ihn die das Buch und die Bestrebungen Philippes beherrschenden Sensationen. Wie schon bei Stendhal und Constant begegnen wir auch hier der unauflösbaren Verquickung von Empfindung und ihrer Analyse: „Il faut sentir le plus possible en analysant le plus possible“ und „Je veux accueillir tous les frissons de l’univers: je m’amuserai de tous mes nerfs“ sind Sätze, die sich Bahr notiert und die er als Kennmarken für Barrès in seinen Artikeln über diesen Autor verwenden wird.

In der Wahl seiner Referenzautoren bestärkt wurde Bahr durch die Arbeiten des Kritikers Jules Lemaître, über die er sich im Aufsatz „Zur Kritik der Kritik“ äußerte. In einer Sammlung mit dem Titel *Les Contemporains* hatte Lemaître unter anderem Arbeiten über Théodore de Banville, Sully-Prudhomme, Coppée, Leconte de Lisle, Heredia, Armand Silvestre, Anatole France, Stendhal, Baudelaire und Verlaine gesammelt. Vor allem beeindruckte Bahr aber die subjektive, unakademische, d. h. nicht auf feste Grundsätze und Regeln gegründete Kritik, die sich für jedes neue Werk öffnete und die ihm jeweils zugrunde liegende Poetik zu ermitteln trachtete. Als einzigen Maßstab ließ Lemaître die Form gelten. „Es ist nur die Form, nichts als die Form, einzig und allein, die schöne Form. Die Form ist der Adel des Künstlers, der ihn von der übrigen Menschheit scheidet und in die Wolken erhebt über sie zu einer unnahbaren und unvergleichlichen Würde, in der er ist wie ein Gott, unzugänglich dem menschlichen Schmutze“, mit diesen Worten begeistert sich Bahr für Lemaîtres kritische Grundsätze.

In ein solches Konzept von Literaturkritik passen auch die Arbeiten von Anatole France, gesammelt in vier Bänden unter dem Titel *La vie littéraire*, die Bahr häufig zitiert und denen er wichtige Hinweise verdankt. Und schließlich entdeckte er noch den Kritiker Huysmans anlässlich von dessen unter dem Titel *Certains* (1889) gesammelten Kunstkritiken. Durch Huysmans wird Bahr zu einem seiner zahlreichen rhetorischen Höhenflüge inspiriert, wenn er den Charakter des idealen Kritikers skizziert: „Der Kritiker muß ein Verwandlungsmensch sein, ein Kautschukmann und Schlangemensch des Geistes, der immer aus seiner Haut und in jede fremde Natur kriecht, um aus ihr heraus zu berichten, was in ihr drin geschieht und wie es da aussieht.“ Ironischerweise wird Bahr bald vorgeworfen werden, ein solcher charakterloser kritischer Verwandlungskünstler zu sein.

3. 5. *Die gute Schule*

Auf der Reise nach Spanien verfasste Bahr auch seinen ersten Roman, *Die gute Schule*, der 1890 erschien. Wir haben es mit der Geschichte eines in Paris lebenden österreichischen Malers zu tun, in die Bahr Autobiographisches verarbeitet. Der Maler wohnt im Quartier Latin, besucht das Cabaret „Le Divan Japonais“, das Café Soufflet, den „Chat noir“ am Montmartre, man diniert im Hotel de Suez am Boulevard St. Michel, wo Bahr wohnte, usw. Auch die Begeisterung für Frankreich und

die gleichzeitige Abwertung der Deutschen, „zum Scheine nur mit den Körpern lebendig in der Gebärde des Fressens und Saufens“, entsprechen Bahrs Gefühlen bei seiner Ankunft in Paris. Der Maler tritt als Dandy auf, mit kostbarem Spitzenhemd und perlgrauem Sombrero, um „im Äußeren gleich sich von den anderen zu unterscheiden, von denen er sein Inneres so unvergleichlich unterschieden wußte.“

Sein Ziel ist die Verbindung von Wahrheit und Farbe, von Naturalismus und Impressionismus, eine „dekorative Musik aus naturalistischen Tönen“. Aber er ist zum Schöpferischen nicht fähig, es fehlen ihm die Unbekümmertheit und die eigenen Gedanken, „der alte Erbfeind seiner That“, verhindern das Werk. Er ist, mit anderen Worten, der typische Dilettant. Als er in einem Restaurant einen Lachs in grüner Kräutersauce sieht, eilt er nach Hause, um das Grün sogleich zu malen; aber auf der Leinwand erkennt er das Grün nicht wieder, er zweifelt, dass das Gemalte eine Entsprechung in der Wirklichkeit hat, und überlegt sein Gemälde zu vernichten. Das Problem des Scheiterns eines zu hohe Ansprüche an sich und seine Kunst stellenden und wahrheitsbesessenen Malers hatte übrigens Zola mit seiner Figur des Claude Lantier in seinem Roman *L'Œuvre* vorweggenommen.

Bahrs Maler ist ein großer Einsamer wie der Held Barrès', er „stöberte sich nur immer im Gehirne und natürlich, da staubte und moderte es dann aus allen Löchern und Winkeln“. Er leidet darunter, „daß man niemals man selbst sein sollte und durfte“, er hasst alles, was nicht aus seiner Vorstellungskraft entspringt. „Die gewöhnlichen und gemeinen - ja, die vielleicht mochten es ertragen, daß ihnen das Ich gestohlen und das Fremde eingeschoben ward.“ Sein Freiheitsdrang wächst sich zu einem regelrechten Verfolgungswahn aus, der ihn glauben lässt, alle Welt möchte ihn zu etwas zwingen. Er ist ein begeisterter Selbstbeobachter, der zugleich unter seiner Vorliebe leidet, wie Adolphe und der *Homme libre*: „Da forschte er denn und forschte in sich und ging sich mit der Laterne ab, als wäre er's gar nicht selbst, sondern irgendein merkwürdiges Ungetüm, über welches ihm Wache befohlen.“ Er „verzeichnete eifrig Zug um Zug, was er fand, damit er sich dran vergewissern könnte, daß er wirklich ein Besonderer für sich war, superiore Natur und *homme d'élite*. So stellte er seine Seele vor den Spiegel, kämmte sie durch und scheidete sie.“ Auch unser Maler spaltet sich in Schauspieler und Zuschauer und ergibt sich dem durch Baudelaire geadelten *spleen*.

Angesichts des Treibens auf den Boulevards tröstet er sich mit der „Verachtung des gemeinen Glückes [...], das nur den Dummen und Gewöhnlichen sich gewährt.“ Aber er nimmt sich doch eine Mätresse, „wie die anderen, gegen die Einsamkeit“, um sich zu beschäftigen, zu betäuben und das Denken zu vertreiben. (Auch hier drängt sich der Vergleich mit der Situation Adolphes und des *Homme libre* auf.) Der Maler stößt auf ein ganz junges Mädchen, das sich ihm zunächst verweigert, was erst recht seine Neugier erregt. „[...] es war nicht die Liebe, die ihn verfolgte; Neugierde war's, was ihn jagte. Er kam nicht mit dem küssedurstigen Fieber des Troubadour; er kam mit der zähen Forscherwut des Gelehrten. Dem psychologischen Problem lief er nach, schlaflos, bevor sich die Rechnung nicht aufgelöst hätte [...]“. Als sie dann endlich zu ihm zieht, betreibt er eine „systematische Kultur' des Glückes“, d. h. er kostet die Beziehung beobachtend und die Empfindungen auf Begriffe bringend, aus.

Es folgt ein aus der Perspektive Fifis, so heißt die Geliebte, erzähltes Kapitel, das die Gründe für ihre Entscheidung klarmacht und zugleich ein ironisches Licht auf den Herren Maler wirft: aus ihrer Sicht ist er ein „schlottriges Gestell“, schauerhaft angezogen, „aus aller Mode, Faschingsdienstag“, „und wenn er gar erst mit den Zärtlichkeiten anfing - na, wenn sie da unten alle so waren, da unten an der Donau, bei Rußland –.“ Auch sie betrachtet ihn zunächst nur als Unterhaltung, als Möglichkeit, aus der tristen Arbeitswelt und von der sie tyrannisierenden Cousine zu entfliehen. Trotz gegen die Cousine und Vergnügungssucht sind ihre Motive, mit dem Maler zu gehen. Den Ausschlag hat ein Streit über von der Cousine gefundene Briefe von ihm gegeben. Diese Briefe sind eine genauere Betrachtung wert. Sie sind in einem „wildem, fieberischen, tropischen Stil“ verfasst, „der nichts mit dem gebräuchlichen Namen in der üblichen Wendung hieß, sondern sich um unerhörte, dunkle, seltsame Worterneuerungen in sonderbarer und gewaltsamer Fügung peinigte, von ungestümer, zügelloser, trotziger Begehrlichkeit, die sich nicht genug thun konnte, die alles heraussagte und noch etwas mehr, die schnaubte und raste, mit einer lechzenden und schwindsüchtigen Empfindsamkeit vermischt, die Hälfte Baudelaire und die andere Künstlerwälsch, richtige ‚Decadence‘ [...].“

Die Liebesbriefe geben Anlass zu einem kleinen poetologischen Traktat, zu einer Beschreibung des symbolistischen Stils. Bahr kennt keine Scheu, die Genres hemmungslos zu vermischen und in den Roman solche poetologischen Überlegungen einzuflechten. (Übrigens bringt er noch einen weiteren Verweis auf Baudelaire an, wenn er etwas später Fifi mit der Diana des Autors der *Fleurs du Mal* vergleicht.) Was Bahr hier unter Anspielung auf Baudelaire über die Briefe seines Malers schreibt, kann auch als Programm für die *Gute Schule* gelten. Der Stil ist äußerst maniriert, gesucht originell, besonders was einige ausgesprochene Adjektivorgien betrifft. Unvollständige, abgerissene Sätze häufen sich. Wie in der Theorie steht Bahr auch in der literarischen Praxis zwischen Naturalismus und Fin de siècle. Bahrs Vater hatte mit seinem Eindruck, dass man sich aufgrund dieses Stils durch das Buch bewege, „als ob man auf Stelzen ginge und damit auf einem Boden voll Eiern, die man nicht zertreten soll.“ Ein Parodist fand sich, der in der Wochenzeitung *Deutschland* ein Werk mit dem Titel *Schule Gutte. Entseelte Wehstände von Bahrmann Herr* lieferte. Allerdings war extreme Künstlichkeit, die *phrase bien faite*, offenbar Bahrs Ziel.

Man verlebt Wochen ungetrübten Liebesglücks, aber mit der Kunst wird es noch immer nichts. Unser Maler beginnt sich daher zu fragen, ob das die richtige Liebe sein kann.

Er lauerte und lauschte und merkte jedes Zeichen. Er nahm sein Gefühl alle Tage, so viel es nur an Ausdrücken darbot, und durchforschte es emsig nach allen Spuren und wendete es hin und her und trennte die Nähte auf und stöberte in alle Winkel. Er suchte es ab von oben nach unten mit unnachgiebiger Neugierde und zerschnitt es in ganz schmale, dünne Streifen, und diese ausgezogenen Proben setzte er unter die Lupe.

Natürlich ist auf diese Art keine Antwort auf die Frage, ob es sich um echte Liebe handelt, zu erlangen. Wie Adolphe zerstört auch der Maler seine Liebe, oder jedenfalls das, was man dafür halten könnte. Unter der Lupe der Analyse zeigt sich eine verwirrende Abfolge von oft gegensätzlichen Empfindungen, von Liebe bis zum Hass.

Und es wechselte und wechselte, wie er auch ums Festhalten bemüht war, wechselte tausendfach, unaufhörlich, und ein einziges nur, wenn er recht gründlich forschte und alle Stimmungen zerlegte, Glied um Glied, wie sie sich zusammensetzten, ein einziges fand sich, das in dem ewigen Wechsel blieb und verharrte. Es blieb ein Herbes und Bitteres immer [...].

Allem Anschein nach noch unabhängig von Mach führt Bahr hier die Dekomposition des Ich vor. Und auch wenn er die Geliebte zu analysieren versucht, sich fragt, ob sie seiner Liebe würdig ist, zeigt sich das gleiche Bild einer unfassbaren Wandlungsfähigkeit.

[...] nein, gar nichts, überhaupt, konnte man sagen, gar nichts, weil sie wechselte, ohne Halt, und rastlos sich verwandelte und nimmer festzuhalten war, wie überhaupt das ganze Leben, bei dem sich nie etwas empfinden ließ und wie ein Gefühl sich regte, ward bereits ein anderes wieder eingeläutet [...].

Schließlich gelangt der Maler zum Schluss, dass er nur falsche, unzeitgemäße Erwartungen an die Liebe hege. Wie die Kunst, müsse auch die Liebe weiterentwickelt werden.

Und die neue Zeit begehrte neue Liebe, wie sie neue Kunst begehrte. Es galt eine Liebe zu finden, welche diesem sinkenden Geschlecht gerecht war. Eine neue Erscheinung der Liebe, welche sich in die allgemeine Decadence schickte. Mit der alten ließ sich nichts mehr anfangen. Man mußte sie auf den Stil „fin de siècle“ bringen.

Er versucht eine Liebe „im Stile der Elektrizität und des Dampfes“, eine ganz in die Nerven verlagerte „Edison-Liebe“. Diese Formulierung ist wohl eine Anspielung auf Villiers de l'Isle Adams *Eve future*, in der - wir erinnern uns - Edison eine ideale Andreide und Automatengeliebte bastelt. Man versucht es zunächst mit der Keuschheit, da doch nur die Vorstellung wahren Genuss böte. Der Leser wird hier an Villiers' Axël und seine Theorien von der platonischen, bloß vorgestellten Glückseligkeit gemahnt, die von keiner Wirklichkeit erfüllt werden kann.

Fifi erscheint dem Maler bald als „moralische Impressionistin“, wenig später einfach als „Luder“. Eifersucht stellt sich ein, sadomasochistische Spielchen werden erprobt. Schließlich kommt der Ekel, er will Fifi loswerden. Nachdem er sie planmäßig verdorben hat, geht sie mit einem reichen „Mohren“ durch. Der Maler versucht sich zu betäuben, unter anderem schult er sich in der Kunst der Gerüche und berauscht sich an Symphonien von Düften. Diese Episode erinnert stark an das 10. Kapitel von Huysmans' Roman *A rebours*, auf den wir noch zu sprechen kommen. Dann ist auch diese dekadente Anwandlung überwunden. Fifi, und bald nach ihr auch der Maler, lernen die alles überragende Bedeutung des Geldes zu akzeptieren. Er verkauft dem spendablen Mohren ein mittelmäßiges Bild zu einem hohen Preis. Vor sich sieht er ein ganz durchschnittliches, wohlhabendes Leben.

Er fühlte sich jetzt tugendhaft, weil alle Auflehnung wider die Natur, in Idealen, und die Überhebung des Wunsches aus der Gemeinheit zu eigenen Gesetzen überwunden war [...]. Nein, er wollte nicht mehr mit dem Schädel durch die Wand nach unfäßlichen Idolen. Er wollte sich im Gegebenen bescheiden. Er war jetzt definitiv vernünftig [...].

Die allgemeine Desillusionierung betrifft sowohl die Liebe wie die Kunst, die nun beide als Schwindel erscheinen. Mit der Kunst würde er niemals Erfolg haben: Wenn er ein gemeiner Mensch war, konnte er nie echte Kunst hervorbringen, wenn er ein begnadeter Künstler war, so

würde ihn doch niemand verstehen. Ergo gelte es sich anzupassen und nach der Decke zu strecken. Das ist die ‚Schule‘, die Lehre, die im Titel angesprochen wird. Das Pathos der hohen Ansprüche wird am Ende ironisch gebrochen. Modern an dem Verfahren ist, dass dem Buch, das über 200 Seiten die hehre Kunst und die Verfeinerung der Empfindungen gepredigt hat, am Ende der Boden entzogen wird. Was auf den ersten Blick als hanebüchener Einfall erscheint, ist letztlich der originelle Beitrag des Buches, das im Übrigen nur die Früchte der Lektüre Bourgets und seiner Gewährsleute zusammenfasst. Nach einem Lieblingsbegriff Bourgets, den *états de l'âme*, die es nun statt der *états de choses* zu behandeln gelte, ist übrigens auch der Untertitel des Romans gebildet: Seelenstände. Obwohl das dekadente Lebensgefühl in ironischem Licht erscheint, wird es liebevoll und in allen Details beschrieben. Aus diesem Grund stellte der berühmte Kritiker und Literaturorganisator Otto Brahm fest, dass ein Buch wie *Die gute Schule* in Deutschland noch nicht geschrieben worden sei. Weniger ins Gewicht fällt, dass der nie von Bescheidenheit geplagte Bahr den Roman als „das einzige Kunstwerk der deutschen Literatur im Romane, welches einen Vergleich mit den großen Meisterwerken der Franzosen aushält“, einschätzte. Natürlich ist die Wendung am Ende auch nicht ganz ernst zu nehmen; immerhin konnte sich Bahr Kritikern gegenüber darauf berufen und ihnen entgegenhalten, dass er ohnehin bereits wieder einen Schritt voraus getan hatte.