

2. Hermann Bahrs Paris-Aufenthalt 1888/89 als Initialzündung

2. 1. Bahrs Kenntnisse französischer Literatur vor der Paris-Reise

Es war Friedrich Fels, der Bahr einen „wundersamen Verwandlungskünstler“ nannte und diesen Charakterzug auf die Fixierung des Kritikerkollegen auf die französische Literatur zurückführte. Boshaft bemerkte Fels, dass der Überwinder des Naturalismus „immer forsch und fesch hinter den Franzosen d’rein“ lief. Heute gehört die Feststellung, dass Hermann Bahr in der ersten Hälfte der neunziger Jahre stark von französischen Vorbildern abhängig war, längst zu den Gemeinplätzen in der Beschäftigung mit diesem Autor, Kritiker, Theatermann, Literaturagenten usw. Es lohnt sich aber dennoch, die Frage nach Bahrs Verhältnis zur französischen Literatur noch einmal aufzurollen, zumal sich noch niemand systematisch damit beschäftigt hat. Die in der Universitätsbibliothek Salzburg erhaltene Privatbibliothek Bahrs enthält ca. 500 Werke der französischen Literatur; in den seit kurzem zugänglichen Tage- und Skizzenbüchern aus der Zeit von 1885 bis 1900 und in den kritischen Artikeln aus diesem Zeitraum stößt man auf annähernd zweihundert Namen von französischen Autoren und ihren Werken. Diese beiden Zahlen vermitteln einen ersten Eindruck von der Dimension von Bahrs Rezeption französischer Literatur. Wir wollen uns hier auf die Anfänge konzentrieren, das heißt auf die Jahre 1888-91, und dann stark gerafft Bahrs weitere Vermittlungstätigkeit bis ca. 1895/96 verfolgen. Nach dieser Phase verlor er nicht das Interesse an französischer Literatur, wohl aber daran, sie zu vermitteln und zu propagieren. Bevor wir uns Bahrs intensivem Studium der ‚modernen‘, d. h. symbolistischen bzw. dekadenten französischen Literatur in Paris zuwenden, ist noch ein kurzer Blick auf seine Vorkenntnisse nötig, die mit einigen biographischen Angaben verbunden werden.

Hermann Bahr wird 1863 in Linz als Sohn eines Advokaten und liberalen Landtagsabgeordneten und der Tochter eines höheren Beamten geboren. Nach dem Besuch des Gymnasiums in Salzburg inskribiert er 1881 an der Wiener Universität, zunächst Klassische Philologie und Philosophie, dann Ökonomie. Er schließt sich der Alldeutschen Bewegung Georg von Schönerers an und wird 1883 nach einer Rede, in der er den Anschluss Österreichs an Deutschland fordert, von der Universität relegiert. Auch an den Universitäten in Graz und Czernowitz, an die er ausweicht, fällt er durch antipatriotische und antisemitische Äußerungen negativ auf und übersiedelt 1884 nach Berlin. Dort setzt er sein Studium der Nationalökonomie fort, entwickelt Sympathien für den Sozialismus und verfasst eine Dissertation über Karl Marx, die nicht approbiert wird; vor allem aber macht er in Berlin Bekanntschaft mit dem literarischen Zirkel der Jüngstdeutschen, die dem Naturalismus huldigen. Er distanziert sich rasch von der Politik und begeistert sich für Ibsen und Zola. An den Vater schreibt er im September 1888 über seine ‚Überwindung‘ der Politik und des Materialismus:

Ich bin von einer Partei zur anderen gegangen, weil ich immer die Betrachtung der Angelegenheit sub specie aeterni suchte und immer dafür nur die beschränkten Tagessorgen fand. Das ist nun auch bei den Sozialisten nicht anders: Freilich steht *außen* Freiheit, Gleichheit und Menschenwürde - aber *drinnen* handelt sich’s doch um nichts anderes als um die Arbeitszeit

der Bäcker oder den Arbeitslohn der Schmiede - nicht um die Revolutionierung des *Menschengeistes*, von der Ibsen träumt, sondern um die Sorge für den lieben *Menschenleib*.

Nach dem endgültigen Scheitern seines Studiums absolviert er 1887/88 den Militärdienst. Der Vater, der den Sohn lieber in einer fixen Stellung versorgt gewusst hätte, erklärt sich bereit, noch ein freies Studienjahr zu finanzieren, und so bricht Hermann im November 1888 nach Paris auf.

Der erste belegbare intensivere Kontakt Bahrs mit französischer Literatur hatte bereits im Februar 1882 stattgefunden. Im Wiener Stadttheater wurde die Bearbeitung von Zolas Roman *L'Assommoir* (Der Totschläger) gegeben, in der Friedrich Mitterwurzer in der Rolle des Säufers Coupeau Aufsehen erregte. Bahr besuchte die Aufführung nach eigener Aussage im *Selbstbildnis* aber vor allem des Stückes wegen, „Zolas wegen, von dem ich noch nichts gelesen hatte, für den ich aber voreingenommen war, weil über ihn so geschimpft wurde.“ Er war von der Aufführung so begeistert, dass er die ganze Woche jeden Tag ins Stadttheater pilgerte und tagsüber - nach eigener Aussage - vor dem Spiegel Mitterwurzer nachspielte. Charakteristisch an diesem ersten Kontakt mit französischer Literatur ist einerseits, dass er im Theater stattfindet, das lebenslang das Zentrum von Bahrs literarischen Aktivitäten bleiben sollte, und andererseits, dass ihn schon hier ganz besonders interessiert, was Anstoß erregt. Der Aufstand gegen das gutbürgerlich-liberale Herkunftsmilieu ist eine Konstante von Bahrs Aktivitäten der achtziger und der beginnenden neunziger Jahre.

Auch die nächste Erwähnung Zolas steht im Kontext der Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Moral. „[...] in meine Berliner Zeit fiel krachend *Germinal*“ schreibt Bahr - auf die Mitte der achtziger Jahre bezogen - wiederum im *Selbstbildnis*, seiner Autobiographie von 1923. Neben Zola nennt er als Lektüre der Berliner Jahre Alphonse Daudet, einen dem Naturalismus zumindest nahestehenden Erzähler, die Romantiker Alfred de Musset und George Sand sowie Rousseau. Wenn diese Angaben auch kaum als exaktes und vollständiges Lektüreprotokoll genommen werden dürfen, rechtfertigen sie doch die Annahme, dass Bahr im November 1888 mit nicht allzu großen Vorkenntnissen zu seinem neunmonatigen Aufenthalt nach Paris aufbrach. Mit der französischen Literatur scheint er vor allem den Namen Zola und den Naturalismus verbunden zu haben.

2. 2. Der Beginn des Paris-Aufenthalts (die Brüder Goncourt, Catulle Mendès)

Bahrs Begeisterung für die neue Umgebung, besonders für das kulturelle Klima, ist grenzenlos und zunächst undifferenziert. Deutschland erscheint ihm nun im Vergleich als „geistig für alle Ewigkeit verstorbene Nation“. „Oh, wie ich diese Franzosen beneide! Sie haben ein Publikum, sie haben eine Presse! Bei ihnen darf man Talent haben, man darf sogar ein Genie sein“ schreibt er im Jänner 1889 an den Vater. Sein Französisch bezeichnet er zwar selbst als „entsetzlich“, er hat keine Ahnung, „wovon die Leute wohl etwa reden könnten, wenn sie mir was sagen.“ Aber er besucht schleunigst ein privates Sprachinstitut, um diesen Mangel zu beheben. Eine gewisse Lesefähigkeit muss er überdies bereits mitgebracht haben, denn er vermerkt von Anfang an die intensive Lektüre von Zeitungen und Zeitschriften in seinem Tagebuch. Häufig tauchen in diesen Notaten die Tageszeitungen *Journal des débats*, *Le Figaro* und *Gil Blas* sowie die Zeitschriften *La Vie parisienne* und *La Revue bleue* auf. Die Auswahl dieser Periodika ist insofern von Bedeutung, als

sie nicht nur umfassend kritisch über das literarische Leben berichteten, sondern auch regelmäßig Literatur, besonders Erzählungen, abdruckten.

Die von *La Vie parisienne* bevorzugten Erzähler waren Ludovic Halévy und Gyp, im *Figaro* und im *Gil Blas* konnte man François Coppée, Théodore de Banville, Armand Silvestre, Catulle Mendès und Maupassant lesen. Alle diese Namen notiert Bahr auch sogleich, einige von ihnen, besonders Catulle Mendès, werden ihn bald intensiv beschäftigen. Seine Auseinandersetzung mit der französischen Literatur ist zunächst ausgesprochen unsystematisch. Er saugt alles auf, wovon man gerade spricht und nimmt die Haltung eines Reporters ein, der sich ständig auf der Jagd nach Stoffen für ein Feuilleton befindet. Bahrs Aufmerksamkeit gilt neben den genannten Erzählern vor allem dem Theater. Mit Eugène Scribe, Ludovic Halévy und der Oper *Carmen*, mit *L'étudiant pauvre* (Der Bettelstudent), mit Emile Augier, Victorien Sardou u. a. taucht der *mainstream* des Pariser Theaters in seinen Tagebuch-Notaten auf. Es handelt sich bei den Stücken dieser Autoren um Vertreter der sogenannten *pièce bien faite*, der geschickt angelegten Komödie, die ganz auf Bühneneffekte und Pointen zugeschnitten war.

Bahrs erstes herausragendes Erlebnis ist eine Aufführung von *Germinie Lacerteux* im Théâtre de l'Odéon im Dezember 1889, über die er einen langen Bericht für die *Deutschen Worte* verfasst. Es handelt sich bei dem Stück um die Bearbeitung des berühmten Dienstmädchen-Romans der Brüder Edmond und Jules de Goncourt von 1864, der oft als die Geburtsstunde des Naturalismus bezeichnet wird. Bahr anerkennt den Wert des Romans, der die ungeschminkte Darstellung der Unterschichten in die Literatur eingeführt hat. Er lobt die eingehende psychologische Analyse - die Seele werde von den Brüdern Goncourt geradezu wie ein Uhrwerk in ihre Bestandteile zerlegt - und die Milieustudien, wobei er sich an Bemerkungen Zolas in dessen Sammlung von Artikeln mit dem Titel *Les Romanciers naturalistes* anlehnt. Aber Bahr vermisst auf der Bühne gerade die den Roman auszeichnenden Merkmale. Dabei kann er sich auf den Mitverfasser des Romans und Bearbeiter der Bühnenversion Edmond de Goncourt berufen, der sich im Vorwort selbst nicht sehr glücklich über die verbreitete Praxis, Romane für die Bühne zu bearbeiten, gezeigt hatte. Bahrs Konsequenz aus der missglückten Bearbeitung ist der folgende Merksatz: „Die Form ist kein Gleichgiltiges, Zufälliges, Bedeutungsloses.“ Er spricht ferner von der letzten Schlacht des Naturalismus, der bereits alle anderen Bereiche der Literatur erobert hat, um das Theater, um „die Sonne der Literatur“. Diese Schlacht endete laut Bahr, der sich ganz an den Publikumsreaktionen orientiert, mit einer Niederlage. Allerdings räumt er ein, dass einzelne Szenen mit Beifallsorkanen bedacht wurden.

Der Artikel über *Germinie Lacerteux* ist der erste einer langen, sich bis zur Mitte der neunziger Jahre erstreckenden Serie von an die hundert Berichten über französische Literatur. Bemerkenswert ist, dass sich bereits hier die viel zitierte Überwindung des Naturalismus ankündigt. Der Naturalismus behält zwar seine Legitimation, zugleich ist aber das Stichwort Psychologie gefallen und die Bedeutung der Form festgehalten worden.

Schon bald nach dieser ersten kritischen Auseinandersetzung mit dem Naturalismus entdeckt Bahr einen neuen Stern für seinen privaten Literaturhimmel. Noch im selben Monat, also im Dezember 1889, besucht er eine Vorstellung von Catulle Mendès' Feenmärchen *Isoline* und berichtet darüber

in der *Deutschen Zeitung*. *Isoline* bezeichnet er als Reaktion auf den Naturalismus, als „holde[n], berücksichtige[n] Traum eines Opiumrausches“. Als Zug der Moderne hält er die Polarisation zwischen unerbittlicher Lebenswahrheit und reinem Traum fest.

Glauben Sie denn, der ewige Hang des Menschen nach dem Traume, das Subjective im Dichter, die unermüdliche Lust, zu fabuliren, diese unendliche Sehnsucht nach einer schöneren, von eigenen Gnaden und nach eigenen Wünschen, aus dem eigenen Herzen heraus als Abbild seines Verlangens geschaffenen Welt, diese unwiderstehliche Begierde, sich gerade im Gegentheil vom Leben zu entfernen und nach den Sternen zu flüchten, nach den reinen, leuchtenden, schweigsamen Sternen - glauben Sie denn, diese erwähnten ‚Habitué’s‘ der menschlichen Seele schweigen so ohneweiters auf das Gebot eines Schlagwortes hin mit ihren Ansprüchen?

Isoline sei zwar nur ein simples Feenmärchen mit Musik, dennoch lasse sich an ihm „die ganze literarische Bewegung des Jahrhunderts wie an einem leuchtenden Krystall ihrer Quintessenz“ darstellen. Bahr stilisiert die *Féerie* zur „Centralsonne“ an der Scheide zwischen Vergangenheit und Zukunft der Literatur hoch. In einem Skizzenbuch aus dieser Zeit bezeichnet er Mendès nicht weniger pathetisch als „lebendige Stiftungsurkunde der Moderne“. Unüberhörbar ist die Identifikation mit dem von den Kritikern wenig geschätzten Autor. In seinem Notizbuch findet sich folgende Liebeserklärung:

Einige schelten Catulle M., er sei alle Augenblick[e] anders. Jetzt leidenschaftloser Lyriker marmorner Verse, jetzt romantischer Schwärmer accentuirter Leidenschaft, Shakespearomane und Hugoist und Heineaner und Properzianer. Und also, schließen die strengen Moralisten der Aesthetik, er habe - keinen Charakter. [...] Ich aber, der ich kein Kritiker bin, oh nein, sondern nur Don Juan der Schönheit, wo ich sie finde, braun oder blond, mit thränender Wimper oder kichernden Zähnen, ich liebe ihn, ich liebe ihn gerade deshalb.

Sieht man von der überschwänglichen Wertung ab, so trifft Bahr exakt den proteischen Charakter des Vielschreibers Mendès, der sich in allen Genres versuchte und der Literaturgeschichte vor allem als Organisator, geschickter Taktiker und rhetorischer Blender in Erinnerung geblieben ist.

Um die Gattung Feenmärchen zu rechtfertigen, beruft sich Bahr auf den l’art pour l’art-Theoretiker Théophile Gautier, Flaubert, die Brüder Goncourt und - erstaunlicherweise - auch auf Zola. Der Doyen des Naturalismus hatte sich in *Le naturalisme au théâtre* prinzipiell positiv über die *Féerie* geäußert und das Ideal eines noch zu schaffenden Gesamtkunstwerkes entworfen, an dem die besten Künstler der Zeit beteiligt sein müssten. Allerdings verschweigt Bahr den Kontext dieser Bemerkung, nämlich eine Gelegenheitskritik aus den siebziger Jahren. Auch hatte Zola ausdrücklich festgehalten, dass er über eine Gattung schreibe, der jeder Anspruch auf ernsthafte Theaterliteratur fehle. Bahr zitiert also eigenwillig, man könnte auch sagen: auf fragwürdige, an der Grenze zur Mystifikation angesiedelte Weise.

Der Erfolg von *Isoline* berauscht das Theater - und zumindest in stilistischer Hinsicht - auch den Berichterstatter: „Es ist der Erfolg, der Erfolg mit seiner leuchtenden, blüthenbekränzten Stirn, mit seinem heißen berausenden Athem, mit seinem schmetternden Jubelklang, der tolle, launische, wankelmüthige, spöttische, ungeberdige Erfolg, das Glück der Kunst [...]“. Solche überschäumende

Begeisterung verlangt einen genaueren Blick auf das Feenmärchen. Worum geht es eigentlich in diesem laut Bahr zukunftsweisenden Stück?

Die Prinzessin Isoline wird von ihrer Mutter, der Königin Amalasonthe, in einem Turm isoliert von der Welt aufgezogen. Durch die Absonderung Isolines versucht Amalasonthe zu verhindern, dass sich der Spruch Oberons erfüllt, den er im Streit mit seiner Frau, der Feenkönigin Titania, verhängt hat. Nach diesem Spruch soll Isoline nämlich einen schönen Prinzen heiraten, sich in ihrer Hochzeitsnacht aber in einen Mann verwandeln. Der boshafte Oberon schickt Isoline einen Traum von dem schönen Prinzen Isolin, mit dem zusammen sie von Eros auf die Liebesinsel Cythère eingeladen wird. Isolin entführt die Prinzessin auf einem Drachen, bei der Flucht stürzen sie im Land ohne Spiegel ab. Die dort regierende hässliche Königin hat nämlich alle Spiegel verboten. Oberon erscheint als Priester, um das Paar zu verheiraten, im letzten Augenblick wird dies jedoch von Titania verhindert. Amalasonthe entführt ihre Tochter, wird aber von Isolin besiegt. Nun findet die Hochzeit statt, und in der Hochzeitsnacht verwandelt sich Isoline tatsächlich in Isolin - zugleich aber auch Isolin in Isoline. Titania, die den Spruch ihres Mannes nicht abwenden konnte, hat ihn durch einen analogen Spruch über Isolin wirkungslos gemacht. Die Ursache für den Streit zwischen Oberon und Titania war, dass sich Titania über längere Zeit der Liebe Oberons entzogen hatte - in Zukunft wird dies nicht mehr vorkommen.

Hervorzuheben ist die Verherrlichung der Erotik und die für die Dekadenz charakteristische Verunsicherung hinsichtlich der sexuellen Identität, die sich hier im Motiv des Geschlechtswandels ankündigt. Andererseits ‚rettet‘ die *doppelte* Geschlechtsumwandlung die Heterosexualität und den *status quo*. Im Übrigen haben wir es mit einem Allerwelts-Feenmärchen in loser Shakespeare-Nachfolge zu tun, das ganz auf die Wirkung der Musik, der Dekorationen und Bühnenmaschinerien abstellt.

Bahr lässt sich von solchen möglichen Einwänden aber nicht irritieren und beschäftigt sich eingehend mit seinem neuen Liebling. Catulle Mendès ist für ihn bald auch der größte Lyriker, der das „mystische Geheimnis der Lyrik“ kennt. Ferner liest er einige Novellen von Mendès, einem Spezialisten für frivole Erzählungen. All dies veranlasst Bahr zu dem Schluss: „Wahrhaftig, ich halte Catulle Mendès für den größten. Ich bekenne das ohne Scheu, auf die Gefahr hin, daß die Schablonenästhetiker alle miteinander der Schlag trifft, was doch einen ungeheueren Verlust bedeutete für den Reichtum der deutschen Menagerie.“ Bahr ist von Mendès' Werken so hingerissen, dass er ihn im März 1889 besucht. Um sich einzuführen, schickt er ihm sein Feuilleton über *Isoline*. Von der Erscheinung des exzentrischen Poeten ist er geradezu geblendet, wie die Eintragungen in Skizzen- und Tagebüchern zeigen. Die durchtrainierte Figur, die wunderschönen Lippen, die edle Stirn, die nixenhaft betörende Stimme - nichts entgeht seiner Aufmerksamkeit, schon gar nicht die weiße Masche und die weiße faltige Toga, die dem Dandy das Aussehen eine Brahmanen verleihen. Dazu bestätigt Mendès im Gespräch durch geistreiche Aperçus seine Meisterschaft im raffinierten, parfümierten Stil. Mit seiner fahrigten Art bietet er das Bild eines Nervösen, der auch stoßweise, eruptiv arbeitet, Bahr spricht in diesem Zusammenhang auch bereits von einem *décadent*.

Von Catulle Mendès stammt auch das nächste Schlüsselerlebnis in Bahrs Beschäftigung mit französischer Literatur, die *Légende du Parnasse contemporain* (1884). Wahrscheinlich hat ihn Mendès auf das Buch hingewiesen, ihm vielleicht auch ein Exemplar geschenkt. Es handelt sich dabei um Erinnerungen des Autors an die Anfänge der Parnassiens, einer lose verbundenen Gruppe von jungen Schriftstellern, die mit der von Mendès herausgegebenen Sammlung *Le Parnasse contemporain* (1866) hervorgetreten waren. Sie fielen durch ihr bizarres Äußeres – „dieses ungeberdige und verwilderte Haar“ - auf und galten allgemein als verrückt, was ihnen wohl von vorne herein Bahrs Sympathie sicherte. ‚Parnassien‘ wurde schnell zum Synonym für einen lächerlichen Reimeschmied, ja zum Schimpfwort. Mendès berichtet, dass ein Kutscher anlässlich eines Staus, nach einer Schimpfkanonade am Ende seines Vokabulars angelangt, gewissermaßen als Gipfel der Insultation ausrief: „Parnassien, va!“

Nach Mendès hatten die Parnassiens keine Theorie, sie glaubten nur an ihr Talent und an die schöne Form. Das Schreiben verstanden sie in neoromantischer Manier als priesterliches Amt, als Kult des wohlgeformten Verses, der nichts aussagen will. „[...] diese echt künstlerische Leidenschaft charakterisiert überhaupt die moderne Literatur der Franzosen, seit dem Ausgang der Romantik. Sie sind allesamt raffinés der Form. Flaubert, Goncourt, Daudet (neue Worte) und der rauhe Zola“ schreibt Bahr. Daran anknüpfend interpretiert er: „Sie waren Virtuosen, Gourmands, Sybariten der raffinierten Form und diese Moral Emil Zola’s ‚une phrase bien faite est une bonne action‘, als Ueberschrift ihrer Kirche, hätten sie sich wohl gefallen lassen.“ Hervorzuheben ist hier der Kult der Form, den Bahr fortan selbst betreiben wird.

Die von den Parnassiens verehrten Lehrmeister waren Gautier, Baudelaire, Victor Hugo und Leconte de Lisle. In einem Aufsatz über die Gruppe im *Deutschen Volksblatt*, der zur Gänze auf Mendès beruht, bezieht sich Bahr auch auf das symbolistische Sprachverständnis dieser „Fanatiker der schönen Sprache und des reinen Rhythmus, des vollkommenen Ausdruckes, der ein Kunstwerk für sich ist, unabhängig vom Gehalte des vollwüchsigen Wortes, das farbig ist und tönt.“ Dieses Verständnis einer poetischen Sprache, die die lautliche weit über die inhaltliche Komponente stellt und eine Art Wortmusik anstrebt, wird Bahr ebenfalls noch weiter verfolgen.

Die meisten der im *Parnasse contemporain* genannten Namen bilden fortan fixe Bestandteile des von Bahr vermittelten Bildes der französischen Literatur. Auffällig ist die enge Identifikation mit den Autoren, von denen er kaum mehr als die Namen und einige Kostproben kennen konnte: Sully Prudhomme, Villiers de l’Isle Adam, Armand Silvestre, François Coppée, José Maria de Heredia, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé und einige andere.

2. 3. Villiers de l’Isle Adam

Schon wenige Monate später, im September 1889, gab der Tod von Villiers de l’Isle Adam den Anlass zu einem Nachruf auf den ehemaligen Parnassien. Bahr bezeichnet ihn als „großen, schmerzlichen Sucher der neuen Kunst, die vielleicht kommen wird und vielleicht auch nur ein äffender Wahn ist, der Wahn eines entkräfteten, in tödliche Ausschweifungen nach dem Unendlichen verlorenen Geschlechts, das nur mehr Wünsche vermag, toll überreizte, ins

Phantastische verhetzte Wünsche, für die keine Erfüllung sein kann“. Bahr hebt auch die Biographie dieses *décadent* hervor, der von Baudelaire herkam und von Poe begeistert war und „der dem Haufen ein närrischer und nicht verständlicher Fremdling blieb“. Villiers musste 25 Jahre warten, ehe er erste Erfolge verzeichnen konnte, trieb sich einstweilen in den Cafés und Salons herum und freundete sich insbesondere mit Mallarmé und Huysmans an. Bahr erzählt einige Anekdoten aus Villiers' Leben, die zumindest gut erfunden und jedenfalls charakteristisch für diesen Exzentriker sind; z. B. jene, wie er, als ihn wieder einmal die Schulden drückten (1863), zu Napoleon III. ging und kurzerhand den Thron von Griechenland verlangte. Benützen wir die Gelegenheit, um einen Blick auf einige von Villiers' Werken zu werfen.

In den zuvor in diversen Zeitungen und Zeitschriften erschienenen *Contes cruels* (1883) und *Nouveaux contes cruels* (1888) orientierte er sich an Poe und der deutschen Romantik. Die Erzählungen evozieren eine bizarre und oft morbide Welt, in der Realität und Vision ineinander fließen. So nimmt z. B. gleich in der ersten Erzählung, „Véra“, der Geliebte den Tod Véras nicht zur Kenntnis und tut so, als ob sie noch am Leben wäre. Erst als er von ihrem Tod *träumt*, findet er sich mit seinem Schicksal ab. Etwas erdverbundener sind Geschichten wie jene von dem geheimnisvollen und sinistren *Convive des dernières fêtes*, der Europa durchreist, um sich bei Hinrichtungen als Henker anzubieten. Bezeichnend für die Distanz vom Materialismus, aber auch für eine gewisse Faszination durch die Wissenschaft ist die Erzählung mit dem sprechenden Titel *L'appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir*, der den letzten Atemzug eines Menschen konserviert und so die Hinterbliebenen tröstet. Der Satire auf die Beschränktheit des Bürgertums und seiner positivistischen Wissenschaftsgläubigkeit gewidmet ist *Tribulat Bonhommet* (1887), dessen Todfeinde das Schöne und das Übernatürliche sind. In *L'Eve future* (1886, zahlreiche Vorstufen seit den siebziger Jahren) experimentiert Villiers mit den Motiven des künstlich hergestellten Menschen und der Seelenwanderung - zahlreich sind die E. T. A. Hoffmann- und Poe-Anspielungen. Der Roman geht aber weit über ein bloßes Remake von *Frankenstein* bzw. die Vorwegnahme eines *Cyborg* hinaus.

Der geniale Erfinder Thomas Alva Edison sitzt in seinem Haus in Menlo Park, New Jersey, umgeben von Batterien, Glühbirnen, Kolben und anderen rätselhaften Gerätschaften, die eher an eine mittelalterliche Alchemistenwerkstatt erinnern. Unter anderem liegt auch ein einem menschlichen Arm täuschend ähnlicher Gegenstand auf Edisons Sofa. Edison telefoniert mit der Seele einer Bekannten, Mrs. Anderson, die im Keller seines Hauses in magnetischem Tiefschlaf liegt und über ein zunächst nicht näher identifizierbares weibliches Wesen namens Hadaly wacht. Edison grübelt vor sich hin: er bedauert, dass die Phonographie und die Photographie erst so spät erfunden wurden, wodurch die Menschheit die Möglichkeit zu so mancher wertvollen Dokumentation verpasst hat: für alle Zeit vorbei ist z. B. die Chance auf Aufnahmen der Stimme Gottes, als er ‚Es werde Licht‘ sprach, seines Selbstgesprächs im Paradies, als er beschloss, Adam eine Gefährtin zu schaffen, auf Aufnahmen der Posaunen zu Jericho, Photographien des Baums der Erkenntnis, der Schlange, der Sintflut, betrachtet vom Berg Ararat aus, auf Postkartenporträts des Prometheus, der Sybillen, Danaiden, Furien usw. usw. Der positivistische Drang nach Dokumentation, nach Fakten und Beweisen fasziniert und wird zugleich lächerlich gemacht.

Edison wird von seinem Freund Lord Ewald besucht. Dieser ist unsterblich in die Sängerin Alicia Clary verliebt, oder genauer: in deren perfekten Körper, denn ihre Seele ist ordinär, uninteressant alltäglich, banal, kleinbürgerlich, dumm. Ewald steht ob dieses unlösbaren Problems knapp vor dem Selbstmord. Verzweifelt ruft er aus:

« Ah! qui m'ôtera cette âme de ce corps! – C'est à croire à quelque inadvertance d'un Créateur! Je ne pensais pas que mon coeur méritât d'être attaché au pilori de cette curiosité! »

(Ach, wenn mir nur jemand die Seele von diesem Körper entfernen würde! Was für ein Fehler des Schöpfers! Ich hätte nie gedacht, dass mich eine Laune der Natur derartig quälen könnte.)

Angesichts seines grausamen Schicksals ist Ewald dem für den Dandy charakteristischen *spleen* oder *ennui*, dem Lebensüberdruß, verfallen. Aber Edison weiß Rat. Er holt Hadaly, die bisher nur als *ombre* (Schattenwesen) existiert hat, aus dem Souterrain, zeigt ihr eine Photographie Alicias und kündigt an, dass er sie auf Wunsch Ewalds in deren Gestalt zum Leben erwecken würde. In mehreren Arbeitssitzungen, in denen Alicia Modell steht, verfertigt man aus Hadaly eine perfekte Kopie der Sängerin (diese glaubt, dass bloß eine Statue hergestellt wird). Edison reflektiert den Vorgang gegenüber Ewald folgendermaßen:

Je serai le meurtrier de sa sottise, l'assassin de son animalité triomphante. Je vais, d'abord, réincarner toute cette extériorité, qui vous est si délicieusement mortelle, en une Apparition dont la ressemblance et le charme HUMAINS dépasseront votre espoir et tous vos rêves! Ensuite, à la place de cette âme, qui vous rebute dans la vivante, j'insufflerai une autre sorte d'âme, moins consciente d'elle-même, peut-être (- et encore, qu'en savons-nous? et qu'importe! -), mais suggestive d'impressions mille fois plus belles, plus nobles, plus élevées, c'est-à-dire revêtues de ce caractère d'éternité sans lequel tout n'est que comédie chez les vivants.

(Ich werde zum Mörder ihrer Dummheit, zum Vernichter ihrer Animalität. Zuerst werde ich ihre äußere Erscheinung, die dich so fesselt und quält, in einem Wesen reinkarnieren, dessen Menschenähnlichkeit und Reize deine kühnsten Träume übertreffen werden. Dann werde ich ihr statt der Seele, die dich von der Lebenden abstößt, eine andere Seele einhauchen, die vielleicht weniger ihrer selbst bewusst ist (aber was wissen wir schon darüber? und was liegt denn daran!), aber dafür tausendmal schönere, edlere und höhere Empfindungen zu verschaffen vermag, Empfindungen mit Ewigkeitswert, ohne den unter den Lebenden alles nur Komödie bleibt.)

Auf Persisch soll das Wort Hadaly ,die Grenze zum HöchstenI bedeuten, außerdem ist der Name beinahe ein Anagramm von ,idéal'. Das künstlich erschaffene Idealwesen soll frei von Animalität sein, die es an die Erde bindet. Das Künstliche bzw. die Kunst ist somit die letzte Zuflucht des Metaphysischen, des Ewigen und Unsterblichen, in einer entzauberten Welt. Wir begegnen hier in etwas veränderter Form auch dem Problem der Moderne schlechthin, der Analyse der Seele und der Frage nach der Identität.

Villiers schildert in allen Einzelheiten die Herstellung der Automatenfrau und ihre Funktionen. Bei dem Abschied von der (vermeintlich realen) Geliebten Alicia stellt Ewald erstmals Gemüt und Geist in ihr fest und verliebt sich noch mehr in sie, muss aber erkennen, dass er sich bereits in Gesellschaft der ,umgebauten' Andreide Hadaly befindet. Er beschließt, sich mit ihr auf sein

Schloss in Staffordshire zurückzuziehen. Aber auf der Überfahrt wird Hadaly, die Ewald in ‚abgeschaltetem‘ Zustand in einem Sarg im Laderaum transportieren lässt, Opfer eines Feuers.

Vor der Trennung hat Edison Ewald noch über die geheimnisvolle Hüterin und Pflegerin Hadalys aufgeklärt: es handelt sich um eine gewisse Mrs. Anderson, die aus Schmerz über die Untreue ihres Mannes in kataleptischen Tiefschlaf verfallen ist. Mr. Anderson war ihr mit einer Tänzerin davongelaufen und von dieser in den Ruin getrieben worden. In dem kataleptischen, zwischen Leben und Tod schwebenden Zustand hatte Mrs. Anderson zu ihrer uralten Seele zurückgefunden und sich von da an Sowana genannt. Ihr größter Wunsch war es, sich in Hadaly zu reinkarnieren. Das Experiment scheint gelungen zu sein, denn anders wäre nicht zu erklären, dass Hadaly wie Sowana seherische Fähigkeiten besaß. Überdies muss Edison feststellen, dass Mrs. Anderson nach Hadalys und Ewalds Abreise gestorben ist.

Der Preis des gelungenen Experiments ist also der Tod eines Menschen. Die Technik konnte zwar den Körper liefern, für die zugehörige Seele aber musste doch der Okkultismus zu Hilfe kommen. Die wissenschaftliche Analyse und Reproduktion der Seele mittels Elektrizität und alchemistischer Künste scheitert. Der Ansturm des Positivismus und der Vernunft auf die Bastionen des Numinosen und Mysteriösen misslingt. Nachdem er die Nachricht von dem Schiffsbrand erhalten hat, starrt Edison schauernd in den unendlichen Himmel, dessen Geheimnisse und Überlegenheit er anerkennen muss.

Die ideale Hadaly - die noch dazu, wie wir jetzt wissen, mit der Seele der aus der Ewigkeit zurückgekehrten Sowana ausgestattet ist - weist Züge der *femme fragile* auf. Nicht nur ihr Tod, auch ihre Empfindsamkeit, Sanftmut und Resignation deuten in diese Richtung. Vor allem aber steht ihr im Roman eine bisher nur im Vorbeigehen erwähnte *femme fatale* gegenüber. Es handelt sich um die Tänzerin, die Mrs. Anderson ihren Gatten abspenstig gemacht hat. Bei ihrer Beschreibung zieht Villiers alle Register der Misogynie: sie ist animalisch und böse, wirkt auf den Mann erniedrigend und tödlich (Anderson begeht schließlich Selbstmord), sie trachtet nur danach, ihn zu versklaven, Villiers/Edison vergleicht ihren Charakter mit einem indianischen Pfeilgift. Der Hass auf die Verführerin und Vernichterin seines Freundes Anderson hat Edison auch die Idee zur Konstruktion der Andreide gegeben. Hadaly ist gewissermaßen der Versuch, die Männer von der Liebe zu (realen) Frauen zu ‚heilen‘. Im Grunde soll sich Ewald als Liebhaber an der äußerlich perfekten Geliebten erfreuen, ohne das Risiko Andersons einzugehen.

[...] le propre de l'Andréide est d'annuler, en quelques heures, dans le plus passionné des coeurs, ce qu'il peut contenir, pour le modèle, de désirs bas et dégradants, ceci par le seul fait de les saturer d'une solennité inconnue et dont nul, je crois, ne peut imaginer l'irrésistible effet avant de l'avoir éprouvé.

(Die Andreide lässt innerhalb weniger Stunden auch im leidenschaftlichsten Herzen die erniedrigenden Begierden, die das (lebende) Modell erregt, verschwinden, und zwar dadurch, dass sie diese Begierden mit unerhörter Würde befriedigt, deren unwiderstehliche Wirkung sich wohl niemand vorstellen kann, der sie nicht erlebt hat.)

Villiers unternimmt nicht nur eine Analyse des - bedrohlichen - weiblichen Prinzips, sondern er lässt Edison im Anschluss daran auch ketzerische Ansichten über die Liebe vertreten. Mit Liebe im

landläufigen Sinn, die dem *décadent* längst zu ‚ordinär‘ geworden ist, hat der Verkehr mit Andreiden nichts mehr zu tun. Im Grunde zielt das Experiment auf Desillusionierung, auf den Beweis, dass man nie reale Menschen, sondern stets selbstgeschaffene Abstraktionen, Ideale, ‚Schatten‘ liebt. So analysiert Edison Ewalds Verhältnis zu Alicia:

C'est cette ombre seule que vous aimez: c'est pour elle que vous voulez mourir. C'est elle seule que vous reconnaissez, absolument comme REELLE! Enfin, c'est cette vision objectivée de votre esprit, que vous appelez, que vous voyez, que vous CREEZ en votre vivante, et qui n'est que votre âme dédoublée en elle. Oui, voilà votre amour.

(Du liebst nur diesen Schatten, für ihn bist du bereit zu sterben. Es ist nur dieser Schatten, den du für real hältst. Diese in deinem Geist objektive Gestalt annehmende Vorstellung, die du in der Lebenden heraufbeschwörst, in ihr siehst, in ihr SCHAFFST, ist nichts anderes als ein Teil (eine Verdopplung) deiner eigenen Seele. Da hast du deine Liebe.)

Geradezu eine Summa der dekadenten Literatur ist Villiers' posthum (1890) erschienenenes Drama *Axël*. Sara von Maupers soll gegen ihren Willen den Schleier nehmen. Als sie den Eid ablegen und der Welt entsagen soll, verweigert sie dies. Zur Strafe soll sie in ein Grab gesperrt werden, weiß sich aber eine Hacke zu besorgen, mit deren Hilfe sie den Erzdiakon zwingt, sich an ihrer Stelle ins Grab sperren zu lassen, und flüchtet. - Das Wappen der Maupers ist identisch mit dem Wappen derer von Auersperg, was auf einen mittelalterlichen Zauberer namens Janus zurückzuführen ist. In der Burg der Auersperg im Schwarzwald (!) findet eine Auseinandersetzung zwischen Axël von Auersperg, einem Okkultisten, und seinem Vetter Kaspar, einem dem Lebens zugewandten Hedonisten, statt. Kaspar ist gekommen, um den ihm zustehenden Teil einer Erbschaft zu beheben. Axël tötet Kaspar im Duell. In diesem Augenblick erscheint - mit Blitz und Donner - der Magier Janus. Axël teilt dem Magier mit, dass er, beeindruckt von Kaspars Philosophie, nun auch endlich das Leben auskosten möchte. Janus stellt ihn daraufhin auf die Probe. Wie Sara antwortet Axël auf die Frage, ob er der Welt entsagen wolle, mit nein. Nun erscheint Sara auf der Szene, sie ist von Janus für Axël auserwählt worden. Kaspar wird gerade in der Familiengruft beigesetzt. Sara sticht mit einem Dolch in das an der Wand befestigte Familienwappen, worauf die Mauer einstürzt und die dort vergrabene Erbschaft, einen unermesslichen Schatz, freigibt. Sara schießt auf Axël, trifft ihn aber nicht, er greift sie daraufhin mit einer Eisenkette an. Sie erwidert den Angriff mit einer leidenschaftlichen Umarmung. Die beiden machen die Erfahrung der reinen Liebe und werden von Todessehnsucht erfasst. Die Lehren des Magiers Janus tragen Früchte. Man einigt sich auf gemeinsamen Gifttod und stirbt in höchster Verzückung. „Vivre? Les serviteurs feront cela pour nous“ (Leben? Die Diener werden das für uns erledigen) erklärt Axël. Die Träume von Glück und idealer Vollkommenheit, die Sara und Axël bereits hinter sich haben, sind wichtiger als ihre Realisierung.

Toutes les réalités, demain, que seraient-elles, en comparaison des mirages que nous venons de vivre. A quoi bon monnayer, à l'exemple des lâches humains, nos anciens frères, cette drachme d'or à l'effigie du rêve, - obole du Styx - qui scintille entre nos mains triomphales! [...] J'ai trop pensé pour daigner agir!

(Was könnte uns die Wirklichkeit im Vergleich mit den Phantasien, die wir durchlebt haben, noch bieten? Wozu sollten wir, nach dem Vorbild der Feiglinge, unserer ehemaligen Brüder,

diese goldene Drachme, - als Obolus an den Styx - nach dem Vorbild des Traums prägen, den wir glitzernd in unseren triumphierenden Händen halten. [...] Ich habe zuviel nachgedacht, um mich noch zu Taten herabzulassen.)

Der „Wahn Gold und Liebe“, so der Zauberer Janus, der die Fäden in der ganzen Angelegenheit gezogen hat, ist besiegt. Janus gibt sich als Hegelianer zu erkennen: seiner Ansicht nach muss man die Welt samt ihrem verlockenden, aber letztlich versklavenden Genussangebot verwerfen, um zur wahren Freiheit zu gelangen. Axël und Sarah haben den Kreislauf von Werden und Vergehen jedenfalls durchbrochen und sind durch ihre Tat zu gottähnlichen Wesen geworden.

Natürlich sind die Figuren in dem Stück nicht beim Wort zu nehmen oder auf ihre Psychologie hin zu befragen, sondern allegorisch zu verstehen. In einem symbolistischen Drama werden Stimmungen, hier ein bestimmtes Lebensgefühl, in Szene gesetzt. Verzicht auf Natur, an deren Stelle die Künstlichkeit tritt, Todessehnsucht, Besinnung auf aristokratische Werte, Kontemplation statt Sinnlichkeit, Verfeinerung der Empfindungsfähigkeit - alles das sind typisch dekadente Motive. Maître Janus erklärt die Welt zur Illusion, die lediglich von der kreativen Imagination des Betrachters abhängt:

Sache une fois pour toujours qu'il n'est d'autre univers pour toi que la conception même qui s'en réfléchit au fond de tes pensées; - car tu ne peux le voir pleinement, ni le connaître, en distinguer même un seul point tel que ce mystérieux point doit être en sa réalité. Si, par impossible, tu pouvais, un moment, embrasser l'omnivision du monde, ce serait encore une illusion l'instant d'après, puisque l'univers change - comme tu changes toi même - à chaque battement de tes veines, - et qu'ainsi son Apparaître, quel qu'il puisse être, n'est, en principe, que fictif, mobile, illusoire, insaisissable. [...] Extrais-toi de la gêole du monde, enfant des prisonniers.

(Lass dir ein für allemal gesagt sein, dass für dich kein anderes Universum existiert als die Begriffe, die es am Grunde deiner Gedanken spiegeln. Du kannst es niemals sehen oder kennen lernen, nicht einmal einen einzigen winzigen Punkt wie diesen in seiner Realität erkennen. Selbst wenn du, nehmen wir an, einen Augenblick lang die Welt überblicken könntest, wäre diese Vision schon im nächsten Augenblick wieder Illusion. Denn das Universum verändert sich wie du selbst mit jedem Pulsschlag, und ebenso ist seine Erscheinung (sein Schein), wie auch immer sie sein mag, grundsätzlich unwirklich, beweglich, täuschend, unfassbar. Befreie dich aus dem Gefängnis der Welt, Kind von Sträflingen.)

Liebestod und Schatz erinnern natürlich an Wagner (vor allem an *Tristan und Isolde* und das *Rheingold*), ebenso die enge Verbindung von Sakralem und Sexualität (*Tannhäuser*). Zu nennen wäre ferner das angedeutete Inzestmotiv (*Walküre*) - wie die Wappen verraten, sind Axël und Sara verwandt, wahrscheinlich Geschwister. Tatsächlich war Villiers wie viele Zeitgenossen ein begeisterter Wagnerianer, der maßgeblich an der Vermittlung Wagners nach Frankreich beteiligt war.

2. 4. Zola

Wenden wir uns wieder Zola zu, den Bahr zitiert hatte. Zunächst ist eine Bemerkung zu dem zitierten Zola-Wort von der wohlgeformten Phrase, die eine gute Tat darstellt, nötig. Im *Selbstbildnis* bezeichnet Bahr den Satz als Schlüsselerlebnis, das ihm mit einem Schlag das Geheimnis der Form eröffnete und zur Überwindung des Naturalismus führte: „An diesem Tag begann ein neues Leben für mich. Dieser Satz hat mich erweckt“. Und er fährt fort: „Kunst war mir am Ende nichts mehr als Suggestion von Sensationen.“ Nun vermerkt Bahr tatsächlich in seinem Tagebuch bereits im Januar 1889 den zitierten Zola-Satz. Aber wie schon anlässlich von Zolas angeblicher Verherrlichung des Feenmärchens fragt man sich auch hier zunächst, was dem Meister aus Médan denn da eingefallen sein mag. Die Überprüfung zeigt, dass Bahr wiederum völlig aus dem Zusammenhang gerissen zitiert. Der Satz stammt aus *Le roman expérimental*, der berühmten Sammlung romantheoretischer Abhandlungen, und zwar aus dem Kapitel „La littérature obscène“. Er steht dort aber keineswegs als Ermunterung für den Ästhetizismus, sondern im Kontext einer Diskussion erotisch-pikanter Literatur, bei der sich nach Zola besonders deutlich Schmierfinken von Talenten scheiden. Neben talentlosen Spekulanten betätigten sich auch Könner wie Théodore de Banville, Armand Silvestre und Jean Richepin in diesem Genre. Bei erotischer Literatur sei darauf zu achten, ob für die Autoren bloß der Stoff zähle oder ob sie auch Augenmerk auf die Art der Darstellung legten. Bezogen auf den letzteren Fall, als Opposition zur völlig unkünstlerischen Pornographie, spricht Zola einer wohl gedrechselten Formulierung seine Wertschätzung aus. Man sieht, wir sind weit entfernt von einem Manifest des Ästhetizismus, als welches Bahr den Satz interpretiert. Wenn ihm auch der Naturalismus zunehmend fragwürdig wird, so hält Bahr doch eisern an Zola als Autorität fest. In seinen Tagebuchaufzeichnungen und Essays verweist er ständig in den unterschiedlichsten Zusammenhängen auf den Naturalisten, und zwar fast ausschließlich auf den Theoretiker Zola. Gerne benützt Bahr Zola aber als Zeugen *gegen* seine eigene Theorie.

An dieser Stelle seien ein paar Worte über Zolas Romantheorie eingeschoben. Zola ging von dem aus der Wissenschaft seiner Zeit geläufigen Determinismus aus, der für jedes Phänomen, für jede Wirkung, eine Ursache festzuhalten versuchte (in *Le Roman expérimental* diente ihm v. a. die Abhandlung *Introduction à la médecine expérimentale* des Arztes Claude Bernard als Vorbild). Als wesentliche Bedingungsfaktoren menschlicher Verhaltensweisen bezeichnet Zola die Vererbung und das Milieu. Grundlage des Verfahrens sowohl der Wissenschaft wie auch - per Analogie - des Romans ist die minutiöse und leidenschaftslose, objektive Beobachtung der Tatsachen. Mit dieser Forderung ist ein gewisser Wahrheitsanspruch für die Literatur verbunden, der sich explizit gegen die Idealisten und Romantiker richtet, die von allerlei metaphysischen Ideen und Spekulationen ausgegangen waren. Sind die Elemente (im Roman vor allem die Protagonisten und ein bestimmtes Milieu) wie in einer Versuchsanordnung einmal versammelt, tritt der Autor als Experimentator auf den Plan. Unter gleichen Bedingungen muss ein Experiment immer zum gleichen Ergebnis führen. Auch im Roman entwickeln sich die Dinge quasi gesetzmäßig. Allerdings steuert der Autor mit seiner Erfahrung den Ablauf des Geschehens (Experiments) und kann Hypothesen umsetzen, wie

die Figuren auf bestimmte Einflüsse reagieren werden; er ist dabei aber an das Postulat der Wahrscheinlichkeit gebunden. Wenn diese Bedingungen eingehalten werden, dient die Literatur nach Überzeugung Zolas dem Fortschritt der Wissenschaften und der Aufklärung der Leser, ihrer Befreiung von falschen Vorstellungen.

Über die spezifischen Schreibtechniken im naturalistischen Roman äußert sich Zola in *Le roman expérimental* kaum, er lässt aber keinen Zweifel daran, dass der Stil, die Form, zweitrangig ist.

Le naturalisme [...] consiste uniquement dans la méthode expérimentale, dans l'observation et l'expérience appliquées à la littérature. [...] Si l'on veut avoir mon opinion bien nette, c'est qu'on donne aujourd'hui une prépondérance exagérée à la forme. [...] Nous sommes actuellement pourris de lyrismes, nous croyons bien à tort que le grand style est fait d'un effarement sublime, toujours près de culbuter dans la démente; le grand style est fait de logique et de clarté.

(Der Naturalismus gründet sich einzig auf die experimentelle Methode, auf die Anwendung von Beobachtung und Experiment in der Literatur. Wenn sie meine Meinung hören wollen, so sage ich, dass man heutzutage allzu viel Gewicht auf die Form legt. Wir versinken momentan in Lyrismen, aber wir irren uns, wenn wir glauben, dass der vollendete Stil darin besteht, höchste Verwirrung zu stiften und sich in die Nähe des Irrsinns zu begeben. Vollendeten Stil erkennt man an seiner Logik und Klarheit.)

Hält man diese Sätze gegen Bahrs Interpretation von Zolas Intentionen, so fragt man sich, ob hier wirklich vom selben Autor die Rede ist.

Was Zolas Romane betrifft, so ist bezeichnend, dass Bahr es in Paris zunächst mit der Neuerscheinung *Le Rêve* (1888) zu tun hat. Dieser Roman von der tugendhaften Angélique und ihren religiös-mystischen Erfahrungen zählt - wie zuvor *Une page d'amour* (1878) und einige andere Bände der Rougon-Macquart - zu den kaum mit den landläufigen Vorstellungen von Naturalismus zu vereinbarenden Werken Zolas. Wenn wir an dieser Stelle ein wenig vorausblicken, so fügt sich hier Bahrs Anfang Mai 1890 erscheinende Rezension des Kriminalromans im Eisenbahnmilieu mit dem Titel *La bête humaine* ein, den Zola *Le Rêve* folgen ließ.

Zola nahm in *La bête humaine* das Thema seines frühen Romans *Thérèse Raquin* wieder auf, in dem Thérèse mit Hilfe ihres Liebhabers ihren Mann umbringt. In *La bête humaine* lässt Zola mit Jacques Lantier, dem Sohn der Wäscherin Gervaise aus *L'Assommoir*, einen erblich belasteten, gewissermaßen ‚geborenen‘ Verbrecher auftreten. Zola ließ sich für dieses Buch von der 1887 erschienenen französischen Übersetzung von Lombrosos Abhandlung über den *Homme criminel* inspirieren. Erinnern wir uns als Kontext auch daran, dass in London im Jahr 1888 Jack the Ripper Angst und Schrecken verbreitete. Gewisse Parallelen ließen sich auch zu dem erst kürzlich von R. L. Stevenson in *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) dargestellten Fall von Bewusstseinspaltung herstellen. Über den erblich belasteten Jacques heißt es einmal:

Lui, à certaines heures, la sentait bien, cette fêlure héréditaire; [...] c'étaient, dans son être, de subites pertes d'équilibre, comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait, au milieu d'une sorte de grande fumée qui déformait tout. Il ne s'appartenait plus, il obéissait à ses muscles, à la bête enragée. [...] Et il venait à penser qu'il payait pour les autres, les pères, les grands-pères, qui avaient bu, les générations d'ivrognes dont il était le sang gâté, un lent

empoisonnement, une sauvagerie qui le ramenait avec les loups mangeurs de femme, au fond de bois.

(Manchmal spürte er diesen ererbten Riss in seinem Inneren. [...] Manchmal verlor er plötzlich das innere Gleichgewicht, so als ob sich Einbrüche und Löcher bildeten, durch die sein Ich flüchtete, durch einen dichten Qualm, der alles verzerrte. Er gehörte nicht mehr sich selbst, er gehorchte seinen Muskeln, der wütenden Bestie. [...] Und er dachte manchmal, dass er für die anderen bezahlte, für die Väter, für die Großväter, die getrunken hatten, für die Generationen von Säufern, deren verdorbenes Blut er geerbt hatte, eine langsame Vergiftung, eine Verrohung, die ihn zurückrief zu den Frauen verschlingenden Wölfen im tiefsten Wald.)

In anderem Zusammenhang, nämlich dem der Vererbung, begegnen wir hier dem Problem der Instabilität des Ichs, dem Ichverlust, der die Modernen und *décadents* beschäftigt. Allerdings betont Zola durch dieses Motiv den Einbruch unkontrollierbarer atavistischer Mächte in den Fortschritt.

Zufällig wird der Lokomotivführer Jacques Lantier Zeuge eines Verbrechens in einem Eisenbahnabteil. Die junge Séverine ermordet gemeinsam mit ihrem Mann, dem stellvertretenden Bahnhofsvorstand von Le Havre, den Gerichtspräsidenten Grandmorin. Sie rächt sich mit dem Mord dafür, dass sie Grandmorin in ihrer Jugend ‚verführt‘ (das heißt wohl: missbraucht) hatte. Séverine sichert sich Jacques' Schweigen, indem sie seine Geliebte wird. Die Liaison mit der Kriminellen lässt Jacques' verbrecherische Anlagen hervorbrechen, die Bestie in ihm erwacht. Er tötet Séverine, als sie ihm in einer Art Beichte in allen Details die Ermordung Grandmorins schildert. Am Ende des Romans fährt Jacques mit einem Truppentransportzug - Frankreich führt gerade den Krieg von 1870/71 gegen Deutschland - durch die Nacht. Der Heizer greift Jacques an, weil er ihn mit seiner Frau erwischt hatte; die beiden Kämpfer werden von dem Zug zermalmt, der führerlos ins sichere Verderben rast. Der Zug stellt ein Symbol für die Menschheit dar, die sich auf dem Weg in eine ungewisse Zukunft befindet, ohne den Fortschritt, den ‚Zug‘, anhalten zu können.

[...] il roulait, il roulait, dans la nuit noire, on ne savait où, là-bas. Qu'importaient les victimes que la machine écrasait en chemin! N'allait-elle pas quand même à l'avenir, insoucieuse du sang répandu? Sans conducteur, au milieu des ténèbres, en bête aveugle et sourde qu'on aurait lâchée parmi la mort, elle roulait, chargée de cette chair à canon, de ces soldats, déjà hébétés de fatigue, et ivres, qui chantaient.

(Er rollte und rollte durch die finstere Nacht, man wusste nicht wohin, irgendwo da unten. Was bedeuteten schon die Opfer, die die Maschine auf ihrem Weg zermalmte! Fuhr sie nicht trotzdem der Zukunft entgegen, ohne sich um das vergossene Blut zu kümmern? Führerlos, ein losgelassenes blindes und taubes Tier, rollte sie durch das Dunkel, beladen mit diesem Kanonenfutter, mit diesen Soldaten, die, benommen von Müdigkeit und Trunkenheit, sangen.

In seiner Besprechung von *La bête humaine* referiert Bahr die naturalistische Romantheorie, wobei er den Akzent auf die Milieutheorie legt, auf die „Darstellung des Menschen aus dem von den Naturwissenschaften eroberten Determinismus“. Diese theoretische Fundierung erfordert die aufwendige Beschreibung des Milieus, hier des Eisenbahnwesens, die Bahr auch lobt. Der Theorie widerspricht seiner Ansicht nach allerdings der gesuchte Stil, die klanglichen und rhythmischen Phänomene von Zolas Prosa, die Lyrismen und die Rhetorik. Tatsächlich beschreibt Zola den

Eisenbahnbetrieb in allen Details, wobei er sich, z. B. wenn es um das Schienensystem und die Signalanlagen in größeren Bahnhöfen geht, zu poetischen Höhenflügen aufrafft. Ganz besondere Aufmerksamkeit widmet er der Lokomotive Lantiers, die von diesem liebevoll „la Lison“ genannt und mit einer Frau identifiziert wird. (Bezeichnend ist allerdings auch, dass Lantier die Maschine gleichzeitig als ‚bête‘ betrachtet, die gezügelt und beherrscht werden muss.) Wenn Lantier und sein Heizer die Lison durch eine Schneelandschaft steuern und Zola über mehrere Seiten hinweg die damit verbundenen sinnlichen Eindrücke geradezu zelebriert, setzt er dazu tatsächlich Verfahren des Impressionismus ein.

Bahr wirft Zola des Weiteren vor, dass der *plot* ganz offensichtlich auf Effekte hin konstruiert sei und damit der Theorie des naturalistischen Romans widerspreche. „Die Geschichte geht mit dreiundzwanzig Toten, einunddreißig Verwundeten und drei Morden aus und in *grande vitesse* führen sämtliche Züge geradewegs ins Kriminal; das weiß ich, daß ich nicht so bald wieder eine Reise mache“ bemerkt Bahr mit gewohnt spitzer Feder über Zolas Sensationalismus.

Noch schwerer wiegt ein anderer Vorwurf Bahrs: „Was hat die Eisenbahn mit der *idée criminelle dans l’humanité* gemein, als daß sie sich auf dem Arbeits-Menü Zolas zusammenfanden?“ Milieu und Charaktere seien in *La bête humaine* nicht genügend verbunden, die an sich wunderbaren Milieubeschreibungen verselbständigten sich. Daran erkenne man, dass der Visionär von Médan eher „von der Hugo'schen Rasse“ sei und „mit naturalistischen Instinkten eine romantische Potenz“. Auch bei der Besprechung von *La bête humaine* wird Zola gewissermaßen als Zeuge gegen seine eigene Theorie aufgerufen. Allerdings ist dazu zu bemerken, dass die sich nach striktem Plan auf ihren Geleisen fortbewegende Eisenbahn das unausweichliche Ausbrechen der Kriminalität bei einem erblich dazu prädestinierten Menschen symbolisiert. Überhaupt finden sich in Zolas Romanen häufig Symbole und Allegorien - erinnert sei nur an die Menschen verschlingende Grube in *Germinal*. Auch hier muss man Bahr recht geben: ein derart forcierter Symbolismus widerspricht tatsächlich der naturalistischen Theorie von der leidenschaftslosen und künstlerisch ungeschönten Wiedergabe der äußeren Faktenlage.

Kehren wir nach dieser kleinen Abschweifung über Bahrs Verhältnis zu Zola zurück ins Frühjahr 1889 und zu seiner Suche nach den Wurzeln der *Décadence*, die er mit der Lektüre von Mendès’ *Légende du Parnasse contemporain* begonnen hatte. Als nächstes las Bahr das Kapitel über Baudelaire in den Erinnerungen von Théodore de Banville (*Mes Souvenirs*, 1889). Wieder interessiert ihn zunächst das Äußere des Dichters, seine Kleidung, seine Lebensweise, die Einrichtung seiner Wohnung, seine Freundin, die Sorgfalt, die er gleichermaßen auf das Polieren seiner Fingernägel wie auf das Feilen an einem Sonett verwendete.

Bei Banville, einem weiteren Vertreter des l’art pour l’art-Prinzips, findet Bahr den Hinweis auf Charles Asselineaus Baudelaire-Biographie (*Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*, 1869), die er gleich darauf in Angriff nimmt und wiederum ausführlich in seinem Tagebuch exzerpiert. In diesem Buch des berühmten Bibliophilen und Baudelaire-Freundes stößt er auf die Explikation diverser Begriffe und Motive, die sein zukünftiges (literarisches) Denken prägen werden. Bei Asselineau wird der *mépris des majorités* (Verachtung der Mehrheit, der Masse) als Grundeinstellung des Dichters genannt, Baudelaires *dandysme* wird erläutert, seine Neigung zu Nervosität und Hysterie,

die Bedeutung, die er *vertige* (Schwindel, Rausch) und *rêve* (Traum) für die Dichtung zuschrieb, und im Speziellen sein Hang zum Dämonischen. Asselineau betont die unauflösbare Verbindung von Leben und Werk bei Baudelaire, der sich von der väterlichen Erbschaft ein dem Kult des Schönen gewidmetes Künstlerleben leisten konnte. Ein eigenes Kapitel widmet Asselineau der Bewunderung Baudelaires für Edgar Allen Poe. Für die berühmte Übersetzung von dessen Erzählungen betrieb er minutiöse Studien, unter anderem bei englischen Kutschern, Matrosen usw., zog Seekarten zu Rate und korrigierte bis zum letzten Augenblick des Druckvorgangs Details. Besonders beeindruckt Bahr die langsame und penible Arbeitsweise Baudelaires, die keine Rücksicht auf das ökonomische Kalkül kannte. Bahr notiert: «Baudelaire travaillait en dandy. [...] S'il aimait le travail, comme art, il avait en horreur le travail-fonction.» (Baudelaire arbeitete mit der Einstellung eines Dandy. Er liebte die Arbeit, solange sie der Kunst diente, aber er verabscheute die bloß nützliche Arbeit.)

Die Lektüre der Sekundärliteratur macht Bahr neugierig auf das Original. Baudelaire-Lektüre, und zwar der *Fleurs du mal*, ist im Tagebuch schon in der Pariser Zeit vermerkt, vor allem aber dann während der Spanienreise, die er im Anschluss an den Parisaufenthalt im Herbst und Winter 1889/90 antrat. Im Tagebuch vermerkt er am 18. Okt. 1889:

Viel Baudelaire in diesen Tagen. Er war von meiner Race und in meinem Stile. Doch fand er an seinem Leide, weil seine Eitelkeit es für was besonderes hielt, so viel Vergnügen und Zeitvertreib, daß, wenn man am Ende die Rechnung macht, ein Rest von Glück herauskommt; dagegen ich, ja, ich erkenne mein Leid als das ganz gemeine und lumpige aller Menschen.

Aber darin hatte er Recht: sein Leid zu untersuchen, zu durchforschen und zu zerlegen, alle Tage und alle Tage, die Muskeln des Schmerzes in reinlichen Präparaten anzulegen und diese Sammlung unermüdlich durch neue Exemplare zu bereichern - es ist wirklich das einzige, was man tun kann; wenigstens vergeht das Leben.

Auch hier sei wieder eigens auf die starke Identifikation Bahrs mit seinem Vorbild hingewiesen, die durch keinerlei Bescheidenheit behindert wurde und nicht nur das literarische Profil, sondern - nach der Lektüre des Buches von Asselineau nicht weiter verwunderlich - vor allem den Lebensstil betrifft.

Ein anderer Autor und Theoretiker, der in den Monaten des Paris-Aufenthaltes in den Vordergrund tritt, ist Paul Bourget. Der Verfasser der berühmten *Essais de Psychologie contemporaine* (1883; es folgten *Nouveaux Essais de Psychologie contemporaine*, 1885) betrachtet Literatur weniger vom ästhetischen Gesichtspunkt, sondern als Ausdruck der Geisteshaltung des Autors. „La littérature est une psychologie vivante“ hatte Hippolyte Taine formuliert, und Bourget schloss sich diesem Programm an. Bourget ging ferner davon aus, dass kulturelle Einflüsse immer erst mit Verzögerung wirken. Daher erklären in seinem Konzept Baudelaire und die Parnassiens die Generation von Lyrikern der achtziger Jahre und andererseits Stendhal und Flaubert den zeitgenössischen Roman. (Neben diesen Autoren behandelt Bourget in seinen *Essais* Ernst Renan und Hippolyte Taine, die sich als Historiker, Philologen und Philosophen betätigten und als Begründer des Positivismus gelten, ferner Alexandre Dumas fils, Leconte de Lisle, Edmond und Jules de Goncourt, Turgenjew und Amiel.) Die Verbindungslinien zwischen den Romantikern und der Generation der achtziger

Jahre ergeben sich für Bourget aus dem ihnen gemeinsamen Idealismus, Pessimismus, Dilettantismus, Kosmopolitismus (der „Entwurzelung“) und dem Hang zur psychologischen Analyse und zur Selbstzerstörung. Von Bourget übernahm Bahr zunächst die auffällige Auswahl der zeitlich schon in die Distanz gerückten Beispieltex-te.