

ZEITSCHRIFT
FÜR
ÄSTHETIK
UND
ALLGEMEINE
KUNST-
WISSENSCHAFT

SONDERDRUCK

Band XXXI/2 1986

KUNST, KUNSTKRITIK UND ROMANSCHAFFEN

Zu ihrer Wechselwirkung bei Joris-Karl Huysmans¹

Von Maria Moog-Grünewald

Wer sich mit dem Verhältnis von bildender Kunst und Literatur befaßt, wird immer erneut erfahren, daß ein *wesensmäßiges* Verhältnis zwischen beiden künstlerischen Ausdrucksformen *nicht* besteht. Es ist nurmehr bekannt, daß das horazische *ut pictura poesis* eine Analogie weder feststellt noch fordert. Dessen unbeschadet waren Aufnahme und Verständnis dieser Formel ein anderes. Das schöpferische Mißverstehen und seine Folgen sind daher aufschlußreicher, ihre Beachtung und Bewertung führen ungleich weiter als der pedantische Verweis auf den Irrtum. Denn gerade die irrümliche Auslegung macht deutlich, wie lebendig die Vorstellung einer Ähnlichkeit der beiden Künste ist, wie kraftvoll der Wunsch nach ihrer Verschmelzung: Das Emblem ist einer der vornehmsten Versuche, Bild und Text in der Gemeinsamkeit der Idee zu binden. Die Versuche setzen sich bis heute fort; Wege, Mittel und Absicht sind freilich verschieden und immer neu. Die spätestens seit Lessings *Laokoon* gültige Einsicht, daß bildende Kunst und dichtende Kunst zwei völlig verschiedenen Bereichen artistischen Ausdrucks angehören, daß Methode und Wirkung nicht vergleichbar und daher nicht austauschbar sind – diese Einsicht hinderte die schöpferische Vorstellungskraft nicht, zwischen Bild und Text eine Beziehung zu sehen oder auch erst herzustellen.

Die künstlerische Illustration eines Dichtwerks ist dafür prominentes Beispiel. Eine andere Art der Wechselbeziehung ist die dichterische Darstellung eines Bildwerks, schlicht: die Bildbeschreibung. Als Ekphrasis kennt sie bereits die griechische und römische Literatur. Ein Beispiel insbesondere neuerer Zeit ist das sog. Bildgedicht. Die Forschung hat diesen Varianten gebührende Aufmerksamkeit geschenkt. Eher stiefmütterlich behandelt wurde hingegen die literarische Kunstkritik. Sie liegt im Zwischenfeld der Disziplinen: Der Literaturwissenschaftler fühlt sich nicht kompetent; der Kunsthistoriker achtet sie gering. Und doch werden gerade an der literarischen Kunstkritik die von der Forschung

¹ Unveränderter Text eines Vortrags, der am 14. Juni 1984 anlässlich der sechsten Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Wolfenbüttel gehalten wurde. Das Generalthema der Tagung war „Bild und Text“. – Der Vortrag versteht sich als „Essay“, als Entwurf. Auf Anmerkungen, die sich auf die Forschungsliteratur beziehen bzw. sich mit ihr auseinandersetzen, ist daher verzichtet.

so arg bemühten Wechselbeziehungen evident. Art und Intensität dieser Wechselbeziehungen und -wirkungen illustriert in exemplarischer Weise Joris-Karl Huysmans – der Mensch, der Kunstkritiker und der Romancier. Denn wie selten dient hier die eigentümliche Verzahnung von Vita, Werk, Epoche in geradezu plakativer Weise der Illustration der kunst-literarischen Bezüge im ausgehenden 19. Jahrhundert.

Joris-Karl ist der Sproß einer alten holländischen Künstlerfamilie; Generationen von Malern sind bis ins 16. Jahrhundert zurück nachweisbar. Der Kunstkenner und -sammler schätzt insbesondere die Landschaftsbilder der Brüder Cornelis und Jan Baptist Huysmans aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Das bildkünstlerische Talent hat Huysmans nicht geerbt, doch eine hohe Sensibilität für die bildenden Künste. Davon geben die kunstkritischen Schriften Zeugnis; an ästhetischer Urteilskraft ist Huysmans nur noch Baudelaire vergleichbar. – Es ist nun offensichtlich, daß bei Huysmans das künstlerisch-schöpferische Erbe seinen Ausdruck sozusagen derivativ im schriftstellerischen Vermögen gefunden hat: Die Prosa Huysmans' ist über weite Teile von hohem artistischem Rang, sind *poèmes en prose*, ganz im Stile der Prosagedichte Baudelaires, des bewundernten Vorbilds. Für unsere Belange wesentlicher als die Qualität ist die Art und Weise der erzählerischen Darstellung: In auffällender Häufigkeit finden sich Erzählpassagen, die in Stil und Gestaltung mit der Beschreibung und Erörterung von Gemälden übereinstimmen. Erzählende Prosa und kunstkritische Abhandlung haben wechselseitig Einfluß genommen. Das Gemälde wird als Vorgang erzählt, der Vorgang wird in der Beschreibung zum Gemälde. Doch nicht ein Stilvergleich ist hier unsere Aufgabe – so erhellend er für die Wechselwirkung der Künste auch sein mag. Es gibt anderes von größerem Interesse.

Huysmans' kritische Auseinandersetzung mit bestimmten Malern, Zeichnern, Bildhauern seiner Zeit wie vorausliegender Epochen begleitet und leitet seine Romane und kürzeren Prosastücke. Das bedeutet im einzelnen: Huysmans' Interesse für die sog. Impressionisten, insbesondere für Degas, Forain, Berthe Morisot, Mary Cassatt und Manet ist begleitet von einer ausgeprägten Vorliebe für die Schriftsteller des Realismus und Naturalismus, für die Goncourts, den Flaubert der *Education sentimentale*, für Zola und dessen *Assommoir*; damit parallel geht zugleich Huysmans' eigene realistisch-naturalistische Schreibphase. – Seiner einige Zeit später einsetzenden Neigung für die Künstler des sog. Symbolismus, für Gustave Moreau, Odilon Redon, Puvis de Chavannes entspricht seine Vorliebe für Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, für die *Tentation de Saint-Antoine*; während dieser Phase verfaßte Huysmans *A Rebours*, den Roman des Ästhetizismus und der Dekadenz *par excellence*. Dort findet sich erstmals eine Eigentümlichkeit, die auch die folgenden Werke kennzeichnet: Die Aufnahme kunstkriti-

scher Erörterung in den Roman selbst. Der Kunstkritik in fiktivem Rahmen kommt dabei eine zentrale Rolle für das Verständnis des Prosawerks zu. – *Là-bas*, das Epos des Satanismus, beginnt mit einer Beschreibung des Kasseler Kreuzigungsbildes von Matthias Grünewald. Absicht und Sinn dieses kunstkritischen Passus wie des gesamten Romanwerkes erhellen wiederum vorzüglich aus der kunstkritischen Studie zu Félicien Rops und seinem Zyklus *Les Sataniques*. Gleiches gilt für die nachfolgenden schriftstellerischen Phasen von Huysmans, die man gemeinhin mit den Etiketten Mystizismus und Katholizismus belegt: Der vielhundertseitige Hymnus auf die Architektur der Kathedrale von Chartres in *La Cathédrale* ist zugleich ein Hymnus auf die christliche Religiosität des Mittelalters. Wir werden dies noch eindringlicher verfolgen. Hier kurz ein erstes Resümee, das zugleich eine Vorstellung von Weg und Absicht der nachfolgenden Ausführungen geben soll:

Huysmans' kunstkritische Essays stehen in engem Bezug zu seinem erzählerischen Werk; sie sind Ausgang und Anregung der Romanwerke; sie erhellen deren Weg und Entwicklung, die vom Naturalismus zum Ästhetizismus, Satanismus, Mystizismus und Katholizismus führen. Sie erhellen damit zugleich auch die Epoche, das Fin-de-siècle, und sie machen deutlich, daß die so unterschiedlichen Strömungen, die meist als direkte Gegensätze empfunden werden, in Wirklichkeit ein Kontinuum darstellen – ein Kontinuum, das das Abbild einer stets erneuerten Suche nach Über-Naturalismus ist, nach *sur-naturalisme*, wie Huysmans es ausdrückt – oder, um einen altmodischen Begriff zu gebrauchen: nach *Metaphysis*. Huysmans, Person und Werk, ist eine eigentümliche Verkörperung seiner Zeit: Die persönlich-anschauliche Entwicklung wie die literarische, die ja nur Spiegel der persönlichen ist, ist zugleich die der Epoche, des ausgehenden Jahrhunderts. So kommt es zu dem bemerkenswerten Phänomen, daß die kunstkritischen Essays nicht allein die modernen und die alten Kunstwerke, nicht allein die Huysmans'schen Dichtwerke erhellen, sondern zugleich die Zeit, ihr künstlerisches wie geistiges Streben, deuten. Bildbeschreibung wird zur Illustration sui generis.

Huysmans begann seine literarische Laufbahn Mitte der siebziger Jahre unter dem Banner des Realismus/Naturalismus. Eine eindeutige Bestimmung ist nicht allein deshalb schwierig, weil sich die Forschung damit bis auf den heutigen Tag schwer tut, sondern weil Huysmans selbst eine ambivalente Haltung zeigt: Er bewundert, ja verehrt die Goncourts und Flaubert, zählt aber zu den Jüngern Zolas. Huysmans verfaßte 1876 eine der ersten und treffendsten Programmschriften zum Naturalismus, *Emile Zola et l'Assommoir*,² nimmt aber keine No-

² In: Œuvres complètes de J.-K. Huysmans, I-XVIII. Paris 1928–1934, II 149–192 (nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert).

tiz von dessen pseudowissenschaftlichen Theorien, Basis und Angelpunkt des Naturalismus überhaupt. Der Naturalismus, für den er so vehement plädiert, ist ihm nichts anderes als *l'étude patiente de la réalité, l'ensemble obtenu par l'observation des détails*.³ Dem entspricht aufs genaueste Huysmans' eigenes Programm, das er seinem ersten Roman, *Marthe, histoire d'une fille* voranstellt, und das für die nachfolgenden sog. naturalistischen Werke wie *Les Soeurs Vatar*, *En Ménage*, *A Vau-l'eau* gleichermaßen Gültigkeit hat: *Je fais –* schreibt Huysmans in der Préface zu *Marthe* – *je fais ce que je vois, ce que je sens et ce que j'ai vécu, en l'écrivant du mieux que je puis, et voilà tout*.⁴ Absicht und Verwirklichung sind gleichermaßen unpretentiös: Das Interesse gilt der Abbildung des Ereignislosen, des Augenblicklichen, des Tatsächlichen. Realistisch, dokumentarisch, modern – das sind die Epitheta, mit denen sich die Romane am ehesten, wenn auch mit Vorbehalt, charakterisieren lassen, die Huysmans vor *A Rebours* geschrieben hat. In dieser Epoche ist Huysmans fasziniert von der zeitgenössischen modernen Kunst: *L'Art moderne* ist der Titel seiner 1883 in Buchform veröffentlichten Kunstkritiken. Sie waren vorher einzeln in verschiedenen Zeitschriften erschienen. Huysmans intimste Neigung gilt neben Forain, Raffaëlli, Berthe Morisot, Renoir, Caillebotte, Pissarro, dem sich keiner Schule einordnenden Edgar Degas. Das erstaunt nicht: Degas ist in den Themen und Mitteln der Darstellung ein „Moderner“. Als *peintre de la vie moderne*⁵ akklamiert ihn Huysmans bereits 1876 in geradezu ungestümer Begeisterung; er feiert ihn als Maler, der der Malerei eine ganz neue Richtung (*une saveur toute nouvelle*) gegeben habe. Die Palette der Themen reiche von Wäscherinnen im Hinterhof, Tänzerinnen bei der Probe, Café-concert-Sängerinnen bis zu Porträts, Theaterlogen, Rennpferden und Baumwollhändlern in Übersee.⁶ *C'est d'une réalité absolue et c'est vraiment beau* und *Quelle vérité! quelle vie!* ist der oft wiederholte Kommentar bei Betrachtung der Gemälde und Pastelle von Degas.

Allein, es scheint, daß *réalité* und *vérité*, daß *beauté* und *vie* weit mehr den Texten von Huysmans als den Bildern von Degas eignen. Denn Huysmans gibt keine pedantische Beschreibung der Bildinhalte, sondern setzt die Bilder in Szene, evoziert Abläufe und Geschehnisse. Eines von beliebig vielen Beispielen ist die kunstkritische Präsentation einer Reihe von Ballettstudien, die Degas im *Salon des Indépendants* 1880 ausgestellt hat. Aus Huysmans' Beschreibung wird nicht deutlich, um welche Gemälde bzw. Pastelle es sich im einzelnen handelt;

³ Œuvres complètes II 166.

⁴ Œuvres complètes II 9.

⁵ Œuvres complètes VI 131.

⁶ Œuvres complètes VI 130.

die Bilder defilieren wie Bühnenszenen vor den Augen des Lesers; jede Szene setzt überraschend und scheinbar verbindungslos ein:⁷

Mais les voici maintenant qui reprennent leurs dislocations de clowns. Le repos est fini, la musique regrince, la torture des membres recommence et, dans ces tableaux où les personnages sont souvent coupés par le cadre, comme dans certaines images japonaises, les exercices s'acclèrent, les jambes se dressent en cadences, les mains se cramponnent aux barres qui courent le long de la salle, tandis que la pointe des souliers bat frénétiquement le plancher et que les lèvres sourient, automatiques. L'illusion devient si complète, quand l'oeil se fixe sur ces sauteuses, que toutes s'animent et pantellent, que les cris de la maîtresse semblent s'entendre, perçant l'aigre vacarme de la pochette: „Avancez les talons, rentrez les hanches, soutenez les poignets, cassez-vous“, alors qu'à ce dernier commandement, le grand développé s'opère, que le pied surélevé, emportant le bouillon des jupes, s'appuie, crispé, sur la plus haute barre.

Die Illusion ist durch die Sprache selbst in höchstem Maße visuell und akustisch verwirklicht: Man hört das Gekratze einer schlecht gestimmten Geige, die schrillen Kommandos der Tanzmeisterin, das harte Schlagen der Ballettschuhe auf den Fußboden; man sieht die bemühten, gequälten Bewegungen der Beine, der Arme, des gesamten Körpers, der gezwungen wird, einem immer schneller werdenden Rhythmus zu folgen, und der weit über die natürliche Bewegungsmöglichkeit hinaus strapaziert und zermürbt wird. Doch die so vollkommene Illusion, die durch die dynamische Bildbeschreibung erreicht wird, ist zugleich eine Desillusion. Hinter den so anmutig wirkenden Tanzfiguren verbirgt sich physische und seelische Qual, Elend und Erschöpfung; das Lächeln ist Maske und Gewohnheit. Man sieht: Huysmans geht weit über die Beschreibung, ja über das erzählerische Ausspinnen einer Bildszene hinaus: Er wertet, ohne daß Art und Grad der Wertung einen Anhaltspunkt im Objekt selbst fänden. Es ist die Sicht dessen, der die Hintergründe kennt und pessimistisch genug ist, nur das Schale und Stupide in den tänzerischen Übungen zu sehen. – Die Wertung ist in der Wortwahl gegeben; die sprachliche Imitatio der visuellen Wahrnehmung gelingt durch den knappen Stakkato-Rhythmus der Satzgefüge; die Empfindungen der Akteure haben in der harten Folge von Gutturalen und Okklusivdentalen ihre akustische Entsprechung. Die bildkünstlerische Darstellung von Degas hat somit ein eigenwilliges Pendant in der Huysmans'schen Kunstprosa gefunden. – Doch damit nicht genug: Huysmans schafft aus einem gleichsam photographisch fest-

⁷ Œuvres complètes VI 132 f.

gehaltenen Augenblick nicht nur bewegte Abläufe, er projiziert auch aus der gegenwärtigen Situation in die Zukunft:⁸

Puis la métamorphose s'est accomplie. Les girafes qui ne pouvaient se rompre, les éléphants dont les charnières refusaient de plier, sont maintenant assouplies et brisées. Le temps d'apprentissage est terminé et les voilà qui paraissent, en public, sur la scène, qui pirouettent, voltigent, avancent et reculent sur les pointes, dans des coups de gaz, dans des jets de lumière électrique, et ici encore, M. Degas, en attendant qu'elles deviennent ouvreuses, chiromanciennes ou marcheuses, les pique, toutes vives, devant la rampe, les attrappe à la volée pendant qu'elles bondissent ou font la révérence des deux côtés, envoyant avec les mains des baisers au public.

Den Jahre währenden Übungen folgen erste Auftritte in bescheidenen Etablissements, und schon ist abzusehen, daß die Kußhändchen werfenden Balletteusen als einfache Platzanweiserinnen, Handleserinnen oder Statistinnen enden werden. Die Bildbeschreibung ist zum Entwurf eines Romans in naturalistischer Manier geworden. Huysmans konstatiert die Analogie zwischen zeitgenössischer Kunst und Literatur, wenn er bemerkt:⁹

Il est difficile avec une plume de donner même une très vague idée de la peinture de M. Degas; elle ne peut avoir son équivalent qu'en littérature; si une comparaison entre ces deux arts était possible, je dirais que l'exécution de M. Degas me rappelle, à bien des points de vue, l'exécution littéraire des frères de Goncourt.

Eine Analogie zwischen den Gemälden von Degas und den Romanen der Goncourts hat Edmond de Goncourt bereits einige Jahre vor Huysmans empfunden; er notiert in sein Tagebuch am 13. Februar 1874:¹⁰

Hier, j'ai passé ma journée dans l'atelier d'un peintre bizarre, du nom de Degas. Après beaucoup de tentatives, d'essais, de pointes poussées dans tous les sens, il s'est énamouré <sic> du moderne; et dans le moderne, il a jeté son dévolu sur les blanchisseuses et les danseuses (...)

und er fügt 1891 an dieser Stelle ein:

Je ne puis trouver son choix mauvais, moi qui, dans *Manette Salomon*, ai chanté ces deux professions, comme fournissant les plus picturaux modèles de femmes de ce temps, pour un artiste moderne.

⁸ Œuvres complètes VI 133.

⁹ Œuvres complètes VI 136.

¹⁰ Edmond et Jules de *Goncourt*: Journal – Mémoires de la vie littéraire, I-XXII. Monaco 1956–1958; hier: X 163 f.

Und:

C'est, jusqu'à présent, l'homme que j'ai vu le mieux attraper, dans la copie de la vie moderne, l'âme de cette vie.

Daß Degas in die Gegenwart verliebt gewesen sei, ist zu bezweifeln: Eher hatte er – ganz wie die Goncourts – das klinische Interesse des Künstlers, der unbeeiligt beobachtet und das Beobachtete exakt abzubilden sucht. Huysmans hingegen unterstellt Degas eine gewisse Verachtung des modernen Lebens. Die Unterstellung ist aber nichts anderes als die Projektion seiner eigenen Geringschätzung, ja seines tiefen Hasses auf die Zeit, in der er lebt. Huysmans schreibt am 22. 11. 1884 an Jules Destrée:¹¹

Je suis naturaliste, c'est à dire travaillant sur documents et écrivant le moins mal que je puis – je diffère peut-être des autres écrivains compris sous la même épithète (...) en ce que je n'aime guère le temps que je vis (...)

und etliche Monate später an Arij Prins (20. 3. 1886):¹²

(...) une différence immense entre les idées de Zola par exemple et les miennes. Lui aime son temps qu'il célèbre – moi, je l'exècre – et pourtant nous arrivons à décrire les mêmes choses.

In genau dieser Zeit äußert sich Huysmans noch einmal zu Degas – diesmal in *Certains* – und befindet, daß der Maler zu den wenigen Künstlern zähle, die vornehmlich das Milieu darstellten, das sie vehement verabscheuten:¹³ (...) *ils peignent ce milieu qu'ils abominent, ce milieu dont ils scrutent les laideurs et les hontes*. Dafür ist ihm eine Folge von weiblichen Akten, die baden, sich waschen, sich abtrocknen oder sich kämmen lassen Beweis. Degas, so bemerkt Huysmans, habe in bewundernswürdigen Tänzerinnenbildern den allmählichen Verfall dieser Tagelöhnerinnen, die in ihrem mechanischen Gehüpfen und ihren monotonen Sprüngen völlig abstumpfen und verkommen, bereits so erbarmungslos dargestellt; dieses Mal bringe er in seine Aktstudien *une attentive cruauté, une patiente haine*.¹⁴ Degas habe seiner Epoche die schmachlichste Beleidigung entgegenschleudern wollen, indem er ihr verhätschertes Idol, die Frau, vom Podest gestoßen und in den demütigenden Haltungen der Körperreinigung dargestellt habe. Es folgt eine deftig-rüde, haßvoll-verächtliche, aber sprachlich erlesene Beschreibung der einzelnen Frauenfiguren; sie wurde in der Forschung allenthalben mit

dem Etikett misogyn bedacht. Aber das sind Quisquilien; es geht um Wesentliches: Huysmans haßt nicht das Weib, er haßt seine Epoche, haßt das 19. Jahrhundert, das ihm banal, oberflächlich, amerikanistisch und vor allem vulgär und materialistisch erscheint. Man irrt, wenn man diese Haltung als elitären Snobismus abtut. Dahinter steht vielmehr die peinigende Erkenntnis, daß Materialismus und Positivismus den Menschen auf die Physis reduziert hat; dahinter steht das Entsetzen, daß ein euphorischer Szientizismus in der Trias ‚race-milieu-moment‘ den Schlüssel zur Erklärung und Bestimmung des Menschen in Händen zu halten glaubt. Huysmans macht Zola und dessen materialistischer Ästhetik keineswegs die Wahl der Themen, die Darstellung des niederen, vulgären Milieus, das Latrinenvokabular zum Vorwurf, im Gegenteil:¹⁵ (...) *ce que je reproche au naturalisme*, schreibt Huysmans zu Beginn von *Là-bas*, *ce n'est pas le badigeon de son gros style, c'est l'immondice de ses idées; ce que je lui reproche, c'est d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d'avoir glorifié la démocratie de l'art!* Der Vorwurf trifft die Unmoral, die sich im Einverständnis mit der Zeit, ja im Behagen an einer stupid veräußerlichten Gesellschaft zeige. *Ils aiment leur siècle, et cela les juge!* Das ist der verächtlichste Tadel, den Huysmans Zola und seinen Adepten aussprechen kann. – Der Bruch mit dem Naturalismus als ‚experimenteller Kunst‘ ist darnach zuerst ein Bruch mit dem Geist, der ihn trägt. Hier liegt der Kreuzungspunkt zwischen Naturalismus und Ästhetizismus, genauer: die Weggabelung zwischen einem naturalistischen Naturalismus, der vorgibt, die Materie rein materialistisch abzubilden, die Physis rein physisch zu interpretieren, und einem eher naturalistischen Realismus und Ästhetizismus, die in der geistigen Distanz zur Materie, nicht im Gegenstand der künstlerischen Darstellung übereinstimmen. Das Unbehagen, ja der Ekel an der selbstgefälligen Bourgeoisie-Kultur, an diesen „Orgien der Mittelmäßigkeit und Saturnalien der Dummheit“ verleiten entweder zur zynisch-demaskierenden Abbildung; eher noch führen sie notwendigerweise (*fatalement*) zur Reaktion ‚à rebours‘, zur Flucht in eine imaginäre Gegenwelt außerhalb des Raumes und außerhalb der Zeit. Die Situation des Künstlers, der Ästhetizist ist, hat Huysmans in *Certains* paradigmatisch beschrieben:¹⁶

La théorie du milieu, adaptée par M. Taine à l'art est juste – mais juste à rebours, alors qu'il s'agit de grands artistes, car le milieu agit sur eux alors par la révolte, par la haine qu'il leur inspire; au lieu de modeler, de façonner l'âme à son image, (...) il agit par rétro, crée dans de honteuses Frances des Baudelaire, des Flaubert, des Goncourt, des Villiers de l'Isle Adam, des

¹¹ Joris-Karl Huysmans: *Lettres inédites à Jules Destrée*. Genève/Paris 1967. S. 32.

¹² Joris-Karl Huysmans: *Lettres inédites à Arij Prins, 1885–1907*. Genève 1977. S. 36.

¹³ *Œuvres complètes* X 21.

¹⁴ *Œuvres complètes* X 22.

¹⁵ *Œuvres complètes* XII 5 f.

¹⁶ *Œuvres complètes* X 20.

Gustave Moreau, des Redon et des Rops, des êtres d'exception, qui retournent sur les pas des siècles et se jettent, par dégoût des promiscuités qu'il leur faut subir, dans les gouffres des âges révolus, dans les tumultueux espaces des cauchemars et des rêves.

Die Passage ist zugleich eine Beschreibung der eigenen *conditio intellectus et spiritus*, und sie ist in bestimmter Weise Programm und Abriß des konternaturalistischen Romans *A Rebours*. Huysmans widmet *A Rebours* dem ihm befreundeten Léon Bloy *en haine du siècle*, und die oben genannten Künstler und Schriftsteller nehmen dort eine prominente Stelle ein. Ihre Werke bzw. die Interpretation, die Huysmans von ihren Werken gibt, stehen in engster Beziehung zu Thema und Idee von *A Rebours*.

Des Esseintes, der ästhetizistisch-dekadente Held des Romans, zieht sich in die Künstlichkeit zurück, um sich vom Ekel, den ihm die banalen Umstände des Lebens eingeben, abzulenken und zu rekreieren. Er begibt sich in eine Thebais von zumindest außergewöhnlicher Ausstattung: Es findet sich dort neben einer Schildkröte, deren Panzer um der farblich-sinnlichen Konkordanz mit einem seidig schillernden Teppich willen mit Gold überzogen und Edelsteinen intarsiert ist, neben einer Mundorgel, deren Pfeifen nicht Töne, sondern Liköre spenden, insbesondere eine materiell wie ideell kostbar-erlesene Bibliothek sowie eine Anzahl auserwählter Gemälde und Radierungen: Kunst und Literatur sind bestimmt, den menschenflüchtigen des Esseintes zu delectieren, seine Phantasie zu stimulieren, ihn vor allem der Gegenwart zu entsetzen, des Raumes zu entgrenzen. Es erstaunt daher nicht, daß gerade das V. Kapitel aus *A Rebours*, das der Betrachtung und Erörterung zeitgenössischer Künstler und ihrer Werke gewidmet ist, erneut mit dem Motiv des Zeithasses anhebt, um daraus den Wunsch des Helden nach einer *peinture subtile, exquise* abzuleiten, einer Malerei, die in Träume in die Vergangenheit eintaucht und die Verderbnis ferner Zeiten evoziert. Was des Esseintes sucht, sind einige suggestive Bilder, die ihn in eine unbekanntere Welt versetzen, die ihm Neues und bislang Ungeahntes enthüllen, die seine Nerven durch kultivierte Hysterien, verwirrende Alpdrücke, unvermutete und gräßliche Visionen erschüttern. Dies Verlangen stillen die Werke von Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin und Odilon Redon.

Insbesondere zwei Bilder von Moreau, Salome-Darstellungen,¹⁷ haben des Esseintes-Huysmans in Bann geschlagen. Deskription und Interpretation des Gemäldes und des Aquarells übersteigen auch hier das sichtbar Dargestellte. Die Phantasie des Beschauers entzündet sich und evoziert eine theatralische Szene, auf der folgendes sich abspielt: Eine Kulisse, die eine maurisch-byzantinisch-

romanische Basilika vorstellt; mosaikbelegte Säulen und Bögen schachteln sich ineinander, verleihen dem Raum Tiefe und Mysterium. Im Hintergrund ein Hochaltar, überragt von vielbrüstigen Fruchtbarkeitsgöttinnen; der Altar trägt einen Thron, auf dem reglos, gelblich-fahl, einer Mumie gleich, der Tetrarch sitzt, eingekleidet in ein durchwirktes, juwelenbesetztes Hemd, umhüllt von hellen Linnen. Räucherwerk brennt ab, durchströmt den Raum mit sinnenverwirrendem Duft, verwischt die Konturen des Sichtbaren. Zu Füßen des Throns eine schreckerregende Figur mit halbverhülltem Gesicht, aufgerichtetem Säbel, schlaff hängenden Brüsten unter orangefarbener Tunika: ein Eunuch oder Hermaphrodit. Links im Hintergrund, auf der untersten Stufe, eine weibliche Gestalt, die eine Kithára zupft; hinter ihr, halb verdeckt, Herodias, abwartend, die Szene beobachtend. Salome ist von links hereingetreten, auf Zehenspitzen, mit leicht geneigtem Kopf, den linken Arm zur Balance ausgestreckt, den rechten angewinkelt; ihre Hand hält einen zweiblütigen Lotoszweig empor. Der Tanz, der Ritual ist, hebt an:¹⁸

La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode; ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent; sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés, scintillent; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramaquée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvres dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon.

Der menschliche Körper verschwindet gänzlich hinter dem Gepränge der Geschmeide: Nicht die Bewegungen des Fleisches werden wahrgenommen und beschrieben – wie noch in Degas' Ballettsuiten –, sondern das Gleißeln, Schillern, Klirren der Juwelen, die ein körperhaft Animalisches kaum mehr ahnen lassen: Kunst und Künstlichkeit triumphiert über Natur. Doch der Triumph bedeutet nicht Überwindung der Natur, vielmehr deren raffinierte Pervertierung: Die Kunstfigur Salome ist in der Einbildungskraft des Esseintes' absolute Sünde, ist – mit den Worten Huysmans' – das „Götzenbild unzerstörbarer Luxuria“, ist „Göttin unsterblicher Hysterie“, ist „verfemte Schönheit“. Die visionäre Auslegung des Bildes entspricht aufs genaueste dem neurotisch-überreizten *état d'âme* des Betrachters, der vermeint, eine stumpfsinnig-bestialische Natur wenn nicht in Künstlichkeit ersticken, so doch durch Künstlichkeit sublimieren und zu nie

¹⁷ Œuvres complètes VII 80 ff.

¹⁸ Œuvres complètes VII 81.

gekannten Exzessen stimulieren zu können. Doch die Gewißheit einer in ihrem Wesen unveränderlichen Natur bleibt: Das Bild der Moreauschen Salome wird gleichermaßen zum Abbild einer *Bête monstrueuse*, eines dumpf brütenden Monstrums, das „gleichgültig, verantwortungslos, unempfindlich“ alles vergiftet, was sich ihm nähert. Huysmans vergleicht die zur Allegorie stilisierte Salome mit Helena; dabei hat er weniger die historisch-mythische Gestalt vor Augen, als wiederum ein Gemälde von Gustave Moreau, *Hélène*. In *L'Art moderne* hatte Huysmans das Bild in ähnlichen Begriffen und gleicher Deutung wie *Salomé dansant devant Hérode* vorgestellt; er schreibt dort:¹⁹

(...) *Hélène*, debout, droite, se découpant sur un terrible horizon éblouissant de phosphore et rayé de sang, vêtue d'une robe incrustée de pierres comme une châsse; tenant à la main, de même que la Dame de Pique des jeux de cartes, une grande fleur; marchant les yeux grands ouverts, fixe, dans une pose cataleptique. A ses pieds gisent des amas de cadavres percés de flèches, et, de son auguste beauté blonde, elle domine le carnage, majestueuse et superbe comme la Salammô apparaissant aux mercenaires, semblable à une divinité malfaisante qui empoisonne, sans même qu'elle en ait conscience, tout ce qui l'approche ou tout ce qu'elle regarde et touche.

Bedeutsam ist – neben der eigenwilligen Interpretation des Bildkunstwerks – die literarische Referenz auf Flauberts *Salammô*; sie findet sich gleichfalls in der *Salomé*-Beschreibung. War dort die Assoziation durch die Identität der zerstörerischen Wirkung gegeben, so ist es hier die Gleichheit der äußeren Erscheinung und des exotischen Ambiente. Doch die Analogie, die beschworen wird, geht über Äußerlichkeiten hinaus: Der Verweis auf *Salammô* ist zugleich Hinweis auf Huysmans' Deutung der Gemälde Moreaus. *Salammô* ist das exotisch verbrämte Epos der Modernität ‚à rebours‘. Dem überheblichen Stolz auf Technologie und Demokratie, auf Materialismus und Merkantilismus stellt Flaubert zynisch-artistisch das Ewig-Gleiche triebhafter Egoisten und unausrottbarer Stupidität, die unveränderliche Sinnlosigkeit der Geschehnisse und Bewußtlosigkeit der Handlungen gegenüber. Protagonist der monumentalen Darstellung mythischer Historie ist nicht eine menschliche Figur, ist nicht etwa *Salammô*, sondern eine kraftvolle und blind waltende *Natura naturans*, ist das *Fatum*, dem alles ausgeliefert ist. *Salammô* ist dessen Symbolon, gleich wie Moreaus *Salome* und *Helena* dessen Allegorien sind. In Deutung und Assoziation spiegelt sich auch hier der seelisch-geistige Zustand des Beschauers, des zeitkritischen und zeitflüchtigen des *Esseintes*-Huysmans; spiegelt sich darüber hinaus das intellektuelle Bewußtsein einer ganzen Generation von Künstlern und Schriftstellern, die über ein kleinliches Gesellschafts- und Zeitgemäkel hinaus an einem rational

¹⁹ Œuvres complètes VI 154.

nur schwer zu fassenden *Ennui*, *Spleen*, melancholischen Sinn leiden. Weit mehr noch als das Unbehagen in einer auf die Materie verwiesenen Gesellschaft ist es das Unbehagen in einer Welt ohne Idealität und ohne Religiosität, in einem Universum, in dem der Mensch Mitte geworden ist, und wo sich – dem *Frevel* der *Vermessenheit* zur Strafe – Leere, Dumpfheit, Gewalt ausbreiten. Es ist die Krankheit der „*enfants du siècle*“, an der die Huysmans, Baudelaire, Flaubert, die Moreau, Redon, Rops, Bresdin leiden. Sie alle suchen in der Kunst und einige sodann in der Religion Zuflucht und Trost.

Es ist die Gleichheit der Empfindung und des Urteils, die Künstler und Literaten Gleiches entwerfen läßt. Huysmans urteilt treffend, wenn er bemerkt, daß die Kunst Moreaus in ihrer Einzigartigkeit – und, so wäre hinzuzufügen, in ihrer ‚Literarizität‘ – ein Äquivalent nur in der Literatur habe, und er nennt Baudelaires *Fleurs du Mal*. ‚*Spleen*‘ und ‚*Ideal*‘ sind denn auch das Gemeinsame, das der Malerei Moreaus und der Dichtung Baudelaires und darüber hinaus der Kunst und Literatur des ästhetizistischen Realismus zugrundeliegt. Wenn nun über den nicht näher begründeten Verweis der Analogie zwischen Moreau und Baudelaire hinaus Huysmans zu der Ansicht kommt, daß der ‚*Stil*‘ Moreaus der zisierten Sprache der Brüder Goncourt – ihrer *langue orfévrie* – am nächsten komme, ja daß vielleicht die genaueste Entsprechung der superb raffinierten Kunst Moreaus in einem imaginären literarischen Werk zu suchen sei, das man sich als *Tentation de Saint-Antoine* aus der Feder der Autoren von *Manette Salomon* vorzustellen habe, wird deutlich, daß Huysmans am Beispiel Moreau, Baudelaire, Flaubert, Goncourt über allen Bezug zur zeitgenössischen Kunst und Literatur hinaus seine eigene geistige und künstlerische Position der achtziger Jahre charakterisiert: Sie hat insbesondere in *A Rebours* Ausdruck gefunden, das in den Themen und im Sprachstil an Baudelaire und den Flaubert des *Saint-Antoine*, in der akribisch genauen Darstellung aber an den dokumentarischen Realismus erinnert. Das *Ideal* wird in *A Rebours* noch in Kunst und Künstlichkeit gesucht; ihnen kommt eine quasi-religiöse Verehrung zu. *Salomé dansant devant Hérode*, Bild und Text, sind ein für das *Fin-de-siècle* typisches Beispiel kunst-religiöser Konfusion. Der Ort, an dem der Tanz statthat, ist kein profaner Bankett-Saal, wie die Überlieferung will, er ist ein *simulacrum* der Allgöttheit. Der bildnerischen Darstellung entspricht die absichtsvoll sakralisierte Sprache. Doch der Götzendienst an der Kunst, die Idealisierung der Materie durch deren Artefizierung erweist sich als Pose und Irrtum. Darauf weist die Interpretation des zweiten Gemäldes von Moreau: *L'Apparition* deutet Huysmans als Erscheinung, als Durchbruch der animalisch-triebhaften, schreckerregenden Natur des Menschengeschlechts:²⁰

²⁰ Œuvres complètes VII 88.

Dans l'insensible et impitoyable statue, dans l'innocente et dangereuse idole, l'érotisme s'était fait jour.

Die unnahbare Göttin ist gewichen; in ‚Erscheinung‘ getreten ist die sinnverwirrende Gauklerin, die Kurtisane, die Dirne, die mittels ihres *charme de grande fleur vénérienne* den Willen des Herodes bezwingt. Und das bedeutet: Die Materie bezwingt letztlich immer Geist und Kunst, der Fatalität entzieht sich auf Dauer der freie Wille nicht. Der Mensch bleibt ohne Hoffnung, und doch genießt er den eigentümlichen Reiz der Hoffnungslosigkeit im sinnlichen Exzeß. Huysmans beschreibt in der Bildbeschreibung die Seelenlage des Menschen am Fin-de-siècle, beschreibt dessen *nervosisme tout moderne*, wenn er zu des Esseintes vor den Gemälden Moreaus bemerkt:²¹

(...) et il restait à jamais douloureux, hanté par les symboles des perversités et des amours surhumains, des stupres divins consommés sans abandons et sans espoirs.

Und noch einmal bemüht Huysmans die Dichtung Baudelaires zur Verdeutlichung der Malerei Moreaus, sucht – paradoxerweise – der bildenden Kunst Anschaulichkeit durch die Poesie zu geben:²²

Il y avait dans ses oeuvres désespérées et érudites un enchantement singulier, une incantation vous remuant jusqu'au fond des entrailles comme celle de certains poèmes de Baudelaire, et l'on demeurait ébahi, songeur, déconcerté, par cet art qui franchissait les limites de la peinture, empruntant à l'art d'écrire ses plus subtiles évocations (...)

Bedeutsamerweise gibt des Esseintes den Salome-Gemälden zwischen raren Büchern an dafür eigens ausgesparten Panelflächen ihren Platz.²³ Unter den Bücherbänden nehmen wiederum die Werke Baudelaires und Barbey d'Aurevillys eine herausragende Stelle ein. Die Dichtwerke umrahmen die Kunstwerke, und die so absichtsvoll getroffene Anordnung läßt keine Zweifel, daß Huysmans Text und Bild in engen Bezug setzt, ja eine wechselseitige Deutung suggeriert: Mit Moreaus „Tanzender Salome“ teilen die Werke Baudelaires den sakralisierten Ästhetizismus; im mystifizierten Sadismus haben *L'Apparition* und *Les Diaboliques* von Barbey d'Aurevilly das Gemeinsame. Es ist faszinierend, zu sehen, daß Huysmans schon hier, in *A Rebours*, einen Übergang vom Ästhetizismus zum Satanismus mit jeweils mystischer Untermauerung präkonisiert, einen Übergang, der erst sieben Jahre später durch *Là-bas* deutlich vollzogen und markiert wird;

das zeigt einmal mehr, daß die Übergänge fließend sind, daß das eine im anderen in nuce enthalten ist: Der begleitende und leitende Hintergrund ist – gleich einem basso continuo – auch hier das Ungenügen an der Zeit und ihren Zielen, ist – weit mehr noch – der Verlust des Idealen. Baudelaire erkennt und diagnostiziert, Barbey d'Aurevilly weist einen Weg. Demgemäß hat nach Ansicht von Huysmans Baudelaire die morbide Psychologie der Spätzeitlichen offengelegt, hat den Zustand der Gemüter, die dem Spleen verfallen sind, dargestellt; er hat die Wunden ausgeleuchtet, die der Überdruß, die Desillusion, die Verachtung in die brüchig-labilen Seelen derer geschlagen hat, die die Gegenwart martert, die die Vergangenheit anwidert, und die die Zukunft erschreckt und in Verzweiflung setzt.

Die Folgen sind leicht zu erkennen: Die Verzweiflung am Bestehenden führt zu dessen Zerstörung; die Götzen des Jahrhunderts werden vom Altar gezerrt und in Staub getreten: Einer heuchlerisch-utilitaristischen Moral wird die Unmoral, das Stuprum, entgegengesetzt, einem schalen Katholizismus der sadistische Satanismus, einer akademisch sterilen, ausgehöhlt konformistischen Kunst und Literatur das künstlerisch Exzentrische und literarisch Manieristische. Der Prozeß ist – wie man weiß – keineswegs neu, und er kennzeichnet nicht nur die Geschichte der Kunst und Literatur. *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*, lautet, aus Vergil transponiert, das Prinzip der Freudschen Traumdeutung. Es erklärt auch die schockierende, ikonoklastische Schriftstellerei und bildkünstlerische Darstellung der Naturalisten, der Esthètes und Décadents, und später, in deren Überbietung, die der Dadaisten und Surrealisten. Da die überirdischen Götter, die traditionellen Idole und Ideale an Glanz verloren, an Ansehen eingebüßt haben, suchen die Renegaten nach neuer Urfahrung im Hades, suchen im Untergrund, auch dem finstersten, der Seele:²⁴ (...) *et alors apparaissait le sadisme, ce bâtard du catholicisme*. Wer meint, daß sich dieser dem Satan geweihte Kult in schnöden Exzessen des Fleisches erschöpfe, daß er einer krankhaften Hypertrophie der niederen Sinne fröhne, irrt. Der Satanismus ist vielmehr – so wiederum Huysmans – Sakrileg des Bewußtseins, ist Revolte des Geistes, Ausschweifung der Seele, ist *aberration tout idéale, toute chrétienne* (...) ²⁵ Das unwiderstehlich Anziehende des Satanismus bestehe gerade in der so genußreichen Sünde, Satan Huldigungen und Gebete entgegenzubringen, die üblicherweise Gott gelten. *Delectatio morosa* ist das Wesen des Satanismus.

Die Ausführungen, die Huysmans in *A Rebours* zu Sadismus und Satanismus gelegentlich der *Diaboliques* von Barbey d'Aurevilly macht, sind zugleich eine

²¹ Œuvres complètes VII 90.

²² Œuvres complètes VII 90.

²³ Œuvres complètes VII 90.

²⁴ Œuvres complètes VII 241.

²⁵ Œuvres complètes VII 241.

Erläuterung und Prosaumschreibung der Baudelaireschen *Litanies du Satan* aus dem Zyklus „Révolte“ der *Fleurs du Mal*. Der Rückgriff ist Fortführung; denn die Revolte der Teuflichen ist nurmehr ein erneuter Versuch, das Absolute zu erfahren. Wurden bereits in *A Rebours* die exzentrisch-ästhetizistischen Neigungen des *Esseintes* als *transports* (et) *élans vers un idéal, vers un univers inconnu, vers une béatitude lointaine* ausgewiesen, so gilt die satanistische Abirrung und Ausschweifung vollends als *Luxuria spiritualis*, als rein geistige Onanie, die nicht nur der *Materia* des Fleisches entbehrt, sondern gar durch diese verstört und zerstört würde:²⁶

(...) je parle exclusivement de l'Esprit de Luxure, des idées érotiques isolées, sans correspondance matérielle, sans besoin d'une suite animale qui les apaise,

schreibt Huysmans in *Certains* – die Ausführungen aus *A Rebours* aufnehmend und eindringlich vertiefend. Félicien Rops, dem satanistischen Künstler, gilt hier die längste kunstkritische Abhandlung. Es ist wiederum die geistige Korrespondenz, die Huysmans an Rops Interesse nehmen läßt, und wiederum ist es die kunstkritische Auseinandersetzung, die ihn in seinen schriftstellerischen Unternehmungen leitet und bestärkt: *Là-bas* ist die – freilich ungleich voluminöse – Roman-Variation zum Essay über Rops sowie zu dessen graphischem Oeuvre selbst. Kunst und Literatur werden auch hier als Ausdruck des gleichen Geistes in unterschiedlicher Gestaltung gesehen: Der *Luxuria*, dem „größten biblischen Laster“, hat in den Augen des Literaten Huysmans Félicien Rops treffende visuelle Darstellung gegeben:²⁷

(...) il a pénétré, résumé le satanisme en d'admirables planches (...) vraiment uniques.

Zu den herausragenden gehören die sog. *Sataniques*, eine lose Folge von fünf Blättern, die – so fügt Huysmans hinzu – durch die Illustrationen zu Barbey's *Diaboliques* ergänzt werden könnten: Das Einigende ist die *conceptio spiritus*. Demgemäß sind Huysmans' Beschreibungen und fortspinnende Interpretationen der *Sataniques* nunmehr ein Abriß dessen, was Inhalt und Idee des seinerzeit bekanntesten und einflußreichsten satanistischen Romans, *Là-bas*, ausmacht: Hexensabbat, Schwarze Messe, Obsessionen durch Incubi und Succubi, satanistisch ekstasierte Weibsgestalten, die sich ganz im Sinne des Teufelskults als Theresien und Magdalenen à rebours gebärden. Es ist zu verzeichnen, daß wiederum die Frau – ganz wie in der naturalistischen und ästhetizistischen Phase – zur

Allegorie und zur Metapher der satanistischen Seinserfahrung, zur Inkarnation Satans selbst wird. (...) *il a célébré*, bemerkt Huysmans resümierend zum Oeuvre des Félicien Rops, *il a célébré, non la femme contemporaine, non la Parisienne* (...), *mais la Femme essentielle et hors temps, la Bête vénéneuse et nue, la mercenaire des Ténébres, la serve absolue du Diable*.²⁸ Und wie zur Vorbeugung und Abwahr kleinlicher Misogynie-Bezichtigungen fügt Huysmans erläuternd hinzu:²⁹ *Il a, en un mot, célébré ce spiritualisme de la Luxure qu'est le Satanisme, peint, en d'imperfectibles pages, le surnaturel de la perversité, l'au-delà du Mal*. Darin sei dem Künstler allein Baudelaire und Barbey D'Aureville vorausgegangen – und Huysmans wird ihm – erregt und angeregt – folgen: *Là-bas* ist die *Transpositio in litteris*, die sich freilich auf die inhaltlich-ideologische Ebene nicht beschränkt. Das Begreifen des Satanismus als *spiritualisme de la Luxure* findet seine theoretisch-ästhetische Entsprechung im Programm des spiritualistischen Naturalismus. Der kunst- und literaturästhetische Dialog zwischen des Hermies und Durtal, der *Là-bas* einleitet, ist denn auch die heftigste Abrechnung mit dem materialistisch bornierten Naturalismus. Man sollte, so zieht Durtal Bilanz, die Wahrheitstreue des Dokuments, die Genauigkeit des Details, die so ausdrucksreiche und feinnervige Sprache des Realismus bewahren; aber man sollte zugleich in die Tiefe der Seele vorstoßen und nicht das Mysterium als Krankheit der Sinne erklären wollen ... Kurz:³⁰

Il faudrait (...) suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer en l'air un chemin parallèle, une autre route, d'atteindre les en-deçà et les après, de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste; ce serait autrement fier, autrement complet, autrement fort!

Es ist nun bemerkenswert, daß die kunst- und literarästhetische Konzeption des *naturalisme spiritualiste* – die übrigens ein poetologischer Bluff ist – einem Roman zugrunde gelegt wird, der zwar das Rops'sche satanistische Bildwerk und dessen interpretierende Kritik in Text umsetzt; daß aber die neue künstlerische Formel keineswegs angesichts der Radierungen und Zeichnungen von Félicien Rops gefunden wurde, vielmehr einige Zeit nach Abfassung des Rops-Artikels: vor der Kreuzigungsdarstellung von Matthias Grünewald in Kassel (heute in Karlsruhe). Die Kreuzigung von Grünewald erfährt im ersten Kapitel von *Là-bas* eindringliche Beschreibung: Sie wird in der Vorstellung Durtals zum bildkünstlerischen Paradigma des erstrebten *naturalisme spiritualiste*, der literarisch zunächst in der Gestaltung des Satanismus sozusagen à rebours Ausdruck ge-

²⁶ Œuvres complètes X 71.

²⁷ Œuvres complètes X 82 f.

²⁸ Œuvres complètes X 105 f.

²⁹ Œuvres complètes X 106.

³⁰ Œuvres complètes XII 11.

winnt. Demgemäß hat die Beschreibung der Grünewaldschen Kreuzigung den Stil eines extrem grausamen Realismus mit der literarischen Darstellung der satanistischen Exzesse in *Là-bas* und mit den kunstkritischen Auslegungen der *Sataniques* gemeinsam:³¹ Huysmans zeichnet in ekelregender Genauigkeit, aber in krud-sublimem Stil die Male der Folterung am Leichnam des Gottessohnes, die eitrig wässernden Öffnungen, die einsetzende Fäulnis und Verwesung des Leibes, die in der Agonie verkrampften Glieder, das in Grauen verzerrte Antlitz. Der Ästhetisierung des Unästhetischen entspricht die Spiritualisierung des Natürlich-Naturalistischen. Doch wird diese nicht mehr ausschließlich in satanisch exzessiver Sinnlichkeit vollzogen, sondern auch – und darin liegt das Neue – durch die höchste göttliche Vergeistigung. Es ist bemerkenswert, daß wiederum die Konfrontation mit einem Kunstwerk – und dieses Mal mit einem spätmittelalterlichen – auf die geistige Haltung und das literarische Schaffen von Huysmans tiefgreifenden Einfluß nimmt und in eine neue Richtung lenkt: zum Mystizismus und Katholizismus. Die Wendung wird aus dem Gang der literarischen Umsetzung und Deutung der mittelalterlichen Tafel selbst evident: Diese steht zunächst ganz im Zeichen des Satanismus bzw. des satanistischen Realismus und Naturalismus.³²

(...) jamais le naturalisme ne s'était encore évadé dans des sujets pareils; jamais peintre n'avait brassé de la sorte le charnier divin et si brutalement trempé son pinceau dans les plaques des humeurs et dans les godets sanguinolents des trous. C'était excessif et c'était terrible. Grünewald était le plus forcené des réalistes.

Doch nach dem Eindruck des zutiefst Widerwärtigen, Erniedrigenden, Verkommenen dieser Christus-Figur der Armen und der Ausgeschlossenen gewahrt der divinitorisch-visionäre Durtal in den Gesichtszügen und auf dem Fleisch des Gekreuzigten *une expression surhumaine*: Das am Kreuz ausgebreitete Aas ist das Aas eines Gottes:³³ *Cette charogne éployé était celle d'un Dieu*. Der Erlöser erscheint durch die Greuel des gemarterten Körpers, der blutbesprengten Dornenkrone hindurch in seiner göttlichen „Überwesenheit“ – *dans sa céleste supéressence*. Gewichen ist Armut und Verbrechen – und in Erscheinung getreten ist überirdisches, göttliches Sein:³⁴

Grünewald était le plus forcené des idéalistes. Jamais peintre n'avait si magnifiquement exalté l'altitude et si résolument bondi de la cime de l'âme dans l'orbe éperdu d'un ciel. Il était allé aux deux extrêmes (...)

Keinem Schriftsteller – so fügt Huysmans hinzu – sei es bisher gelungen, das von Grünewald verwirklichte Ideal eines „Übernatürlichen Realismus“ in Literatur zu transponieren. – Huysmans selbst wird den Weg dorthin zunächst über *Là-bas* beschreiten, wird an der Figur des Gilles de Rais, dieses des Esseintes des XV. Jhs., die³⁵ wie er sagt – logische Entwicklung eines feinsinnig satanischen Sadisten zum reuigen, sich kasteienden und ekstasierten Mystiker darstellen. Insofern ist die visionäre Deutung der Grünewaldschen Kreuzigungsdarstellung eine Vorwegnahme dessen, was in epischer Breite in *Là-bas* zur Darstellung gelangt. Sie ist darüber hinaus in ihrem kruden Realismus eine Fortsetzung der kunstkritischen Abhandlung zu Félicien Rops' *Sataniques*, und sie ist zugleich eine Hinführung zum Katholizismus und zur katholizistischen Schriftstellerei des nach Abfassung und Erscheinen von *Là-bas* konvertierten Joris-Karl Huysmans. – Betroffen von Anblick und Vision der Kreuzigung bemerkt Durtal, das Sprachrohr Huysmans', am Ende:³⁵ (...) *j'aboutis au catholicisme du Moyen Age, au naturalisme mystique*. Was Barbey d'Aureville nach der Lektüre von *A Rebours* 1884 vorausgesagt hat, hat sich erfüllt: Der Autor von *A Rebours*, bemerkte er, wird sich entweder eine Kugel durch den Kopf schießen oder an den Stufen des Altars enden. *C'est fait*,³⁶ antwortet Huysmans auf die Prophezeiung 1904 im Vorwort zu *A Rebours*, zwanzig Jahre nach dessen Erscheinen und in kritischer Retrospektive abgefaßt. Die biographischen wie künstlerischen und kunstkritischen Phasen der Konversion, des Mönchtums, der katholischen Religiosität zu erörtern, bedürfte es einer weiteren ausführlichen Darstellung, die zu geben hier nicht mehr Gelegenheit ist. Es bleibt zu bemerken: Erst in der Begegnung mit dem Katholizismus und mit der Kunst des Mittelalters scheint Huysmans jene Idealität gefunden zu haben, die er im Naturalismus und Ästhetizismus, in Satanismus und Mystizismus vergeblich suchte; eine Idealität, die durch die einseitige, ja radikale Faktengläubigkeit und Realitätsbesessenheit eines positivistischen Jahrhunderts verloren gegangen war. Die Suche kennzeichnet das Jahrhundert allgemein, insbesondere das Jahrhundertende. Der Weg, der gewiesen wurde, war jeweils nach Neigung und Temperament des Künstlers verschieden. Huysmans ist *alle* Wege gegangen. Seine Person und sein Werk sind damit Einheit gewordener Reflex der Vielfalt; den kunstkritischen Erörterungen kommt hierbei eine hervorragende Stellung zu: Sie sind weit mehr als Beschreibung und Kritik einzelner Künstler und Kunstwerke; sie sind Metaphern der *états d'âme*, der ‚Seelenbefindlichkeiten‘ im Fin-de-siècle.

³¹ Œuvres complètes XII 14 ff.

³² Œuvres complètes XII 18.

³³ Œuvres complètes XII 19.

³⁴ Œuvres complètes XII 19.

³⁵ Œuvres complètes XII 20.

³⁶ Œuvres complètes VII,xxviii.

DIE KATHEDRALE DES SOZIALISMUS

Erinnerung an eine Utopie

Von Johannes Werner

... die Individuen mit ihrem Treiben verlieren sich und zerstäuben wie Punkte in diesem Grandiosen, das Momentane wird nur in seinem Vorüberfliehen sichtbar, und darüberhin erheben sich die ungeheueren, unendlichen Räume in ihrer festen, immer gleichen Form und Konstruktion.

Hegel: Ästhetik (3. Teil, 1. Abschn., 3. Kap.)

Das Bauhaus stand, solange es bestand, im Widerstreit der Meinungen (wie auch heute noch); deshalb sah es sich immer wieder genötigt, nicht nur durch seine produktive Praxis, sondern zugleich durch theoretisierende Programme und Proklamationen sich auszuweisen. 1923 etwa verfaßte der Maler Oskar Schlemmer (1888–1943) ein Manifest; in ihm erklärte er das Bauhaus kurzerhand „zum Sammelpunkt derer, die zukunftsgläubig-himmelstürend die Kathedrale des Sozialismus bauen wollen“.¹ Seine Formulierung, in der Architektur, Religion und Politik sich so kühn wie eng verschränken, führte zu Auseinandersetzungen mit dem Meisterrat am Bauhaus selber, der das Manifest zwar inhaltlich billigte, dem es aber vor dem Druck nicht vorgelegen hatte; es wurde aus dem Werbeblatt, in dem es dann stand, noch nachträglich entfernt.² Diese Vorgänge veranlaßten wiederum den Verfasser, der noch nach Jahren spürbar gekränkt war, seine Formulierung teils zu verteidigen und teils preiszugeben, indem er sie in seinem Tagebuch aus dem Text- und Zeitzusammenhang heraus erklärte, also relativierte.³ Dennoch, oder eben deswegen: in dem denkwürdigen Wort von der „Kathedrale des Sozialismus“, das folglich mit gutem Grund um-

¹ Oskar Schlemmer: Das Staatliche Bauhaus in Weimar. In: Uwe M. Schneede (Hrsg.): Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler. Köln 1979. S. 181 ff.; hier S. 181.

² Vgl. O. Schlemmer: a. a. O. (Anm. 1).

³ O. Schlemmer: Briefe und Tagebücher. Hrsg. von Tut Schlemmer. München 1958. S. 205 f. (9. 4. 1927). Es heißt dort u. a., es sei zwar „Unsinn und böswillig, den Satz aus seinem Zusammenhang zu lösen und ihn als das Manifest des Bauhauses hinzustellen“, aber: „Wollte denn 1918 nicht die Mehr-