

**Teodor de Wyzewa als Literaturkritiker der
Revue Indépendante.
Ein Beitrag zur Geschichte des Romans am Ende des
19. Jahrhunderts**

**Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades an der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel**

**vorgelegt von
Dirk Pfortner
aus Osterode am Harz**

Kiel 2012

Erstgutachter: Prof. Dr. Ulrich Mölk (Georg-August-Universität Göttingen)
Zweitgutachter: Prof. Dr. Udo Schöning (Georg-August-Universität Göttingen)
Tag der mündlichen Prüfung in Kiel: 05.07.2012
Durch den zweiten Prodekan, Prof. Dr. Martin Krieger zum Druck genehmigt:
11.07.2012

Bei der Abfassung dieser Arbeit haben mir viele Menschen geholfen. An erster Stelle sei Herr Prof. Dr. Ulrich Mölk von der Georg-August-Universität in Göttingen genannt, der diese Arbeit angeregt und mir in der langen Zeit ihres Entstehens wichtige Hinweise und Ratschläge gegeben hat.

Von meinen Lehrerinnen und Lehrern möchte ich den Germanisten Herrn Dr. Jürgen Viering, Frau HD Dr. Eva Willms und Herrn Prof. Dr. Klaus Düwel sowie den Romanisten Herrn Prof. Dr. Wilhelm Graeber, Herrn Dr. Hermann Krapoth und natürlich Herrn Prof. Dr. Ulrich Mölk danken. Vieles von dem, was ich bei ihnen gelernt habe, findet sich hier wieder.

Ohne meine Freundinnen und Freunde, die mich in den letzten Jahren auf die unterschiedlichste Weise unterstützt haben, wäre diese Arbeit nicht fertiggestellt worden. Das gilt insbesondere für Dörthe Börsing und Helga Floto sowie vor allem Anne-Sophie Fröhlich und Lutz Berger, die mir mit ihren sorgfältigen Korrekturen sehr geholfen haben. Schließlich danke ich Herrn Prof. Dr. Rainer Zaiser, Herrn Prof. Dr. Ulrich Hoinkes und Frau Joanna Zygo dafür, daß sie mir die Durchführung der mündlichen Prüfung an der Christian-Albrechts-Universität ermöglicht haben.

Gewidmet ist die Arbeit meinen Eltern Inge und Helmut Pförtner.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	3
1.1	Wyzewas Werk	3
1.2	Forschungsstand	9
1.3	Leitfragen und Gliederung der Arbeit	26
2	Der Kritiker als Literatursoziologe	30
2.1	Bücherflut bei schwindender Leselust. Erklärungen für eine scheinbar paradoxe Situation	30
2.2	Der Triumph des Trivialen	34
2.3	Massenliteratur und Literaturkritik im 19. Jahrhundert	46
2.4	Die ungeliebte Dritte Republik. Wyzewas Kritik an Gesellschaft und Buchmarkt ..	66
2.4.1	Die Wurzel allen Übels: Zur Erweiterung des Lesepublikums durch das Schulwesen	66
2.4.2	Literatur als Ware	71
2.4.3	Auf der Suche nach einer anderen Staatsform	77
3	Literaturkritik und Kunsttheorie	93
3.1	Literaturkritik zwischen Wissenschaft und Subjektivität.....	93
3.2	Formen und Ziele der Literaturkritik	105
3.2.1	Émile Hennequin: <i>La Critique scientifique des œuvres d'art</i>	105
3.2.2	<i>Connaître une époque, connaître un auteur</i> oder <i>connaître une œuvre</i> : Grundlagen der Literaturkritik bei Wyzewa	115
3.3	Wyzewas Theorie der Kunst und ihre Vorbilder	131
3.4	Zur Praxis der Literaturkritik in der <i>Revue Indépendante</i>	147
4	Die Krise des Romans.....	152
4.1	Das Ende des Naturalismus. Zur Situation des Romans in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts	152
4.1.1	Bewertung der Krise durch Wyzewa	159
4.1.1.1	Orientierungslosigkeit und fehlende Originalität	159
4.1.1.2	Die Aufspaltung der erzählenden Literatur in deskriptive und psychologische Romane.....	168
4.2	Der deskriptive Roman.....	180
4.2.1	Begriffsbestimmungen: <i>romantisme, réalisme, naturalisme</i>	180
4.2.2	Wyzewas Kritik am deskriptiven Roman	195
4.2.3	Der literarische Skandal des Jahres 1887. Zolas <i>La Terre</i>	202
4.2.3.1	<i>La Géorgique de la crapule</i> und <i>rapsodie détestable</i> . Reaktionen auf Zolas Schilderung des Landlebens.....	202
4.2.3.2	<i>Le chef-d'œuvre de M. Zola</i> . Wyzewas Kritik der Kritik.....	207
4.3	Der psychologische Roman.....	219
4.3.1	Wyzewas Kritik am psychologischen Roman als Plädoyer für <i>l'art pour l'art</i>	219
4.3.2	Kunst und Patriotismus I: Wyzewa und Frankreich	231
4.3.3	Kunst und Patriotismus II: Wyzewa und Polen	238
4.3.4	Warum Wyzewas Kritik am psychologischen Roman nicht überzeugt.....	242
4.4	Vorschläge zur Überwindung der Krise.....	246
4.4.1	Wiederherstellung einer verlorengegangenen Einheit. Wyzewas Synthese von psychologischem und deskriptivem Roman	246

4.4.2	Vorstellungen zum idealen Roman von Huysmans, Brunetière und anderen zeitgenössischen Schriftstellern und Kritikern	249
5	Zur Romantheorie	256
5.1	Handlung	256
5.1.1	Wahrscheinlichkeit und Einfachheit als Grundpfeiler des modernen Romans	256
5.1.2	Entscheidungsfindung im Restaurant: Alltagspsychologie als Gegenstand der Literatur.....	260
5.1.3	Rückzug ins Private. Zur Aktualisierung literarischer Stoffe	267
5.1.4	Auflösung der Einheit der Handlung	273
5.1.5	Wegbereiter der Moderne. Die Romane der Goncourt im Spiegel der Kritik	279
5.2	Figurendarstellung.....	293
5.2.1	Die wachsende Bedeutung der Psychologie	293
5.2.2	Wissenschaftliche Psychologie und die Bedrohung des Ichs	298
5.2.3	Ein Standardwerk der Psychologie: Hippolyte Taines <i>De l'Intelligence</i>	303
5.2.4	Auswirkungen neuer psychologischer Erkenntnisse auf die Romanciers ...	306
5.2.5	Vier Beispiele aus Wyzewas Kritiken in der <i>Revue Indépendante</i>	316
5.2.5.1	Ein zu komplizierter Held: <i>André Cornélis</i> von Paul Bourget.....	316
5.2.5.2	Der Sieg des gesunden Menschenverstands: <i>Mensonges</i> von Paul Bourget	322
5.2.5.3	Zuviel Abnormes bei Dostoevskij und zuwenig Erklärendes bei Flaubert	327
5.2.5.4	Ein Protagonist mit erstaunlich gesunder Psyche und das Problem mit Träumen: <i>En Rade</i> von Joris-Karl Huysmans	331
5.3	Erzählerfigur und Erzählhaltung	338
5.3.1	Zur Verwendung des Begriffs <i>auteur</i>	338
5.3.2	Über den Erfolg der russischen Literatur in Frankreich und die notwendige Distanz der Erzählerfigur zum Erzählten.....	339
5.3.3	Zur Erzählerfigur: Ich- oder Er-Erzähler?	354
5.3.4	Gustave Flaubert. Ein mögliches Vorbild mit Schwächen	360
5.3.5	<i>Un seul personnage</i> : Wyzewas Plädoyer für monoperspektivisches Erzählen und seine Hintergründe	365
5.3.6	Wyzewa als Wegbereiter des inneren Monologs?.....	368
6	Zusammenfassung.....	380
7	Literaturverzeichnis	391
7.1	Texte von Teodor de Wyzewa	391
7.2	Werke	392
7.3	Kritiken und theoretische Texte bis 1920	395
7.4	Sekundärliteratur	399
7.5	Internetseiten	408

1 Einleitung

1.1 Wyzewas Werk

Théodore Étienne Wyzewski, der sich ab 1885 Teodor de Wyzewa nennt¹, wird am 30. August 1862 in Kalusik, einem im damaligen russischen Gouvernement Podolien gelegenen, heute zur Ukraine gehörenden Dorf geboren. Sechs Monate später läßt sich sein Vater, ein polnischer Arzt, der von 1836 bis 1859 in Frankreich praktiziert hatte, in der nahen Kleinstadt Zwaniec – ukrainisch Zvanec – nieder und eröffnet dort eine gutgehende Praxis. In der direkt am Fluß Dnister gelegenen, von Polen, Ruthenen und Juden bewohnten Stadt, die Wyzewa in späteren Erinnerungen als „la petite ville la plus pittoresque et la plus amusante de l’Europe entière“² bezeichnen wird, verbringt er zusammen mit seinen Eltern und einer im Haushalt lebenden unverheirateten Tante eine glückliche Kindheit. Die sorgenfreie Zeit findet 1869 ein jähes Ende, als die Familie wohl aus Unzufriedenheit mit den politischen Verhältnissen im Zarenreich oder um dem einzigen Kind eine bessere Ausbildung zu ermöglichen, nach Frankreich übersiedelt. Doktor Wyzewski kann nur unter Schwierigkeiten eine Praxis eröffnen und verschreckt zudem die wenigen Patienten mit Behandlungsmethoden, die offensichtlich nicht dem französischen Standard entsprechen. Die Integration der Familie im fremden Umfeld wird zudem dadurch erschwert, daß die Mutter die französische Sprache nur unzureichend, die Tante gar nicht beherrscht. Finanzielle Engpässe und ein Gefühl der Fremdheit prägen somit die ersten Jahre in der neuen Heimat. Wyzewa besucht von 1872 bis 1878 ein Collège in Beauvais, danach ein Lycée in Douai. Während seiner gesamten Schulzeit fühlt sich der junge Teodor als Außenseiter, der unter anderem wegen seiner altmodischen Kleidung immer wieder von seinen Mitschülern gehänselt wird. 1879 besteht er in Paris sein *Baccalauréat* und 1882 in Nancy ein Examen in Philosophie. Danach arbeitet er als Lehrer in Châtelleraut. Doch bereits nach einem Jahr gibt er die sichere Stellung auf, um in Paris sein Glück zu versuchen.

¹ Mit Teodor de Wyzewa zeichnet er seinen ersten Aufsatz im April 1885 und behält diesen Namen bis zu seinem Tod bei. Daneben finden sich, insbesondere in Veröffentlichungen über Wyzewa, auch Formen wie *Téodor* oder *Théodore de Wyzéwa* bzw. *Wyzewa*.

² Teodor de Wyzewa: *Ma Tante Vincentine*. Paris (Perrin) 1913, S. 44. In diesem Band erzählt der 50-jährige Wyzewa rückblickend von seinen Erinnerungen an Kindheit und Jugend. Es ist eine Hommage an seine 1906 verstorbene Tante Vincentine Bobrowicz, die sich ein Leben lang um ihren Neffen gekümmert hat. Zur Biographie von Wyzewa siehe insbesondere Paul Delsemme: *Teodor de Wyzewa et le Cosmopolitisme littéraire en France à l’époque du Symbolisme*. 2 Bände. Brüssel (Presses Universitaires de Bruxelles) 1967, Band I, S. 3-122; ergänzend dazu Elga Liverman Duval: *Téodor de Wyzewa: Critic without a Country*. Genf (Droz) / Paris (Minard) 1961 und Nicola Di Girolamo: *Teodor de Wyzewa: Dal simbolismo all tradizionalismo (1885-1887)*. Bologna (Pàtron) 1967, S. 31-49.

Der provinziellen Enge ist er zwar entkommen, doch das Leben in der Hauptstadt gestaltet sich zunächst schwierig. Der Einundzwanzigjährige hält sich mehr schlecht als recht mit einer geringen Unterstützung von seinem Vater und einer enormen Anzahl von Nachhilfestunden über Wasser. Ab 1885 erzielt er darüber hinaus ein kleines zusätzliches Einkommen durch die Veröffentlichung von Artikeln in verschiedenen Kulturzeitschriften, darunter die renommierte *Revue des deux Mondes*. Deren Herausgeber Ferdinand Brunetière wird auf den jungen intelligenten und überaus sprachbegabten Mitarbeiter aufmerksam und macht ihn 1893 zum Ressortleiter für ausländische Literaturen. Damit ist das freizügige, aber sorgenvolle Leben in der Pariser Bohème vorbei und der Unterhalt gesichert. Wyzewas materielle Situation bessert sich zusätzlich, als er im gleichen Jahr als Lektor im bedeutenden Verlagshaus Perrin unter Vertrag genommen wird. Seine Tätigkeit besteht neben der Beurteilung und Korrektur von eingesandten Manuskripten vor allem darin, für eine Reihe von Veröffentlichungen das Vorwort zu verfassen. Bei Perrin erscheinen von nun an fast alle seine eigenen Texte und Übersetzungen.

Im Jahr 1894 heiratet er die Belgierin Marguerite Ter Linden, die zahlreichen Quellen zufolge unter ihrem tyrannischen Mann sehr zu leiden hat.³ Ihren frühen Tod im Jahr 1901 empfindet Wyzewa als ungerechten Schicksalsschlag. Er schreibt zwar weiterhin regelmäßig Artikel und veröffentlicht Bücher, nimmt jedoch kaum noch am gesellschaftlichen Leben teil. Die wenigen ihm noch verbliebenen Bekannten ziehen sich zurück. Das Verhältnis zu Isabelle, dem einzigen Kind aus der Ehe zwischen Marguerite und Teodor wird immer unerträglicher.⁴ Schließlich verläßt die ungeliebte Tochter Frankreich und nimmt eine Stellung als Lehrerin in den Vereinigten Staaten an. Am 8. April 1917 stirbt Wyzewa vereinsamt und medikamentenabhängig im Alter von 54 Jahren an einer Überdosis Morphinum.

Der Umfang von Wyzewas Werk ist beeindruckend:⁵ Es umfaßt mehr als 1.000 Aufsätze, die er in den Jahren 1885 bis 1917 in verschiedenen Kulturzeitschriften und Tageszeitungen veröffentlicht hat. Viele dieser Artikel werden danach entweder im Original oder in leicht veränderten Versionen in Sammelbänden erneut publiziert. Darüber hinaus gehören zu seinem Œuvre drei autobiographisch geprägte Romane und sechs sogenannte *Contes chrétiens*, in denen er den Versuch unternimmt, biblische Geschichten

³ Siehe dazu vor allem Liverman Duval: *Téodor de Wyzewa*, S. 97-103.

⁴ Siehe dazu ebenda, bes. S. 101 und S. 129. Neben Isabelle hat Wyzewa noch einen 1894 geborenen unehelichen Sohn. (Siehe ebenda, S. 98 und S. 129).

⁵ Eine Auflistung von Wyzewas Werken findet sich in Paul Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, Band II, S. 11-102.

in die aktuelle Zeit zu transponieren. Einem kleinen Kreis von Musikwissenschaftlern ist Wyzewa noch heute als Mitverfasser des ersten Teiles einer beinahe 1.000 Seiten umfassenden Biographie über Wolfgang Amadeus Mozart bekannt.⁶ Zu 25 Werken der französischen wie ausländischen Literatur verfaßt er ein Vorwort oder eine Einleitung. Schließlich übersetzt er 18 Werke aus dem Englischen – darunter als erster überhaupt Emily Brontës *Wuthering Heights* – und zwei aus dem Deutschen, sowie vier aus dem Dänischen, sechs aus dem Russischen, drei aus dem Lateinischen, drei aus dem Italienischen und schließlich eins aus dem Polnischen.

Das Themenspektrum, zu dem Wyzewa sich äußert, umfaßt die französische Literatur aus allen Zeitepochen von der *Chanson de Roland* bis zu Romanen von Paul Bourget, ebenso wie englische, amerikanische, deutsche, skandinavische, niederländische, russische, polnische, italienische und spanische Literatur. Daneben schreibt er Artikel über Musik und Malerei, in geringerem Umfang auch zu historischen Themen. Philosophische und politische Fragen werden in einigen seiner Aufsätze ebenfalls behandelt. In seinen letzten Jahren veröffentlicht er unter anderem einige Bücher über Deutschland, die mit ihrer einseitigen negativen Schilderung aus heutiger Sicht als dem Deutschenhaß der Kriegszeit geschuldete Propagandaliteratur anzusehen sind.⁷

Seine ersten Artikel erscheinen im April 1885 in der von Édouard Dujardin herausgegebenen *Revue Wagnérienne*, an der er bis September 1886 mitarbeitet. Von November 1886 bis Dezember 1887 schreibt er regelmäßig für die *Revue Indépendante*. Die Aufsätze zeigen ein lebhaftes Interesse an ästhetischen Fragen zur zeitgenössischen Literatur. Aufgrund dieser frühen Schriften, in denen er sich zumindest teilweise positiv zu Neuerungen im Bereich der Lyrik äußert und wegen seiner regelmäßigen Teilnahme an Mallarmés *Mardis* zählen ihn einige seiner Zeitgenossen kurzzeitig zum Kreis der Symbolisten.⁸

⁶ Georges de Saint Foix et Teodor de Wyzewa: *W.A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre, de l'enfance à la pleine maturité (1756-1777)*. Paris (Perrin) 1912. Die umfangreiche Mozartbiographie wurde in den 30er Jahren von Georges des Saint-Foix (1874-1954) mit einem zweiten Band abgeschlossen. Sie ist zuletzt 1998 in zwei Bänden bei Laffont in der Reihe *Bouquins* aufgelegt worden.

⁷ Teodor de Wyzewa: *La Nouvelle Allemagne*. Paris (Perrin) 1915 und ders.: *La Nouvelle Allemagne. Deuxième série. Derrière le front «boche»* Paris (Perrin) 1916. Zur französischen Propaganda während des Ersten Weltkrieges siehe z.B. Stéphane Audouin-Rouzeau / Annette Becker: *14-18, retrouver la Guerre* [2000] Paris (Gallimard, folio histoire) 2003, S. 127-230 sowie Stéphane Audouin-Rouzeau / Annette Becker: *La Grande Guerre 1914-1918*. Paris (Découvertes Gallimard) 1998, S. 51-67 et passim.

⁸ Zu Wyzewas Auseinandersetzung mit der Lyrik des Symbolismus siehe Di Girolamo: *Teodor de Wyzewa*; zu Wyzewas Kontakt mit Mallarmé siehe Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 155-162. Die Tatsache, daß Wyzewa von seinen Zeitgenossen bereits 1891 nicht mehr zum Kreis der Symbolisten gezählt wird, zeigt die berühmte *Enquête sur l'Évolution littéraire* von Jules Huret aus dem Jahr 1891. Wyzewa wird bei dieser Befragung von 64 Schriftstellern, Dichtern und Kritikern dreimal erwähnt. Der Kritiker und Romancier Jean Ajalbert beklagt, daß man Wyzewas Leistungen für die symbolistische Bewegung nie erwähne (Jules Huret:

Nach 1887 ist eine tiefgreifende Veränderung von Wyzewas Interessen, vor allem aber seiner Arbeitsweise festzustellen. Seit 1888 beschäftigt er sich nicht mehr mit dichtungstheoretischen Fragen. Im Vorwort zum 1895 veröffentlichten Sammelband von frühen Kritiken schreibt er rückblickend, diese stammten aus einer Zeit, in der er seine Jugend damit vergeudet habe, die „insolubles problèmes de l’art et de la vie“⁹ zu lösen. Seine neue Erkenntnis faßt er so zusammen:

Pas plus par la philosophie que par la science, l’esprit humain n’atteindra jamais le mystère des choses: car les choses ne sont pas destinées à être comprises, mais à être senties et aimées. C’est par nos sens et par notre cœur, nullement par notre raison que nous entrons en contact avec la nature éternelle. Voilà ce qu’autrefois j’ignorais...¹⁰

Diese Erkenntnis ist so entscheidend für ihn, daß er sie in seinem ersten, stark autobiographisch geprägten Roman *Valbert ou les récits d’un jeune homme*¹¹ aus dem Jahr 1893 thematisiert. Der Text führt aus, daß die Anhäufung von Wissen und ständiges Analysieren der eigenen Situation zu Egoismus und daraus folgend zur Unfähigkeit führt, sich seinen Mitmenschen zuzuwenden. Die Hauptfigur Valbert, die einem namenlosen Ich-Erzähler während eines Aufenthaltes in Bayreuth im Jahr 1888 in sieben Geschichten ihre unglücklichen Liebschaften erzählt, wird vom extradiegetischen Erzähler als „intellectuel“ bezeichnet, wobei er ergänzt: „aucune infirmité n’est plus terrible que celle-là.“¹² Der Erzähler sieht in dieser Persönlichkeitsstörung eindeutig die Ursache für die Unfähigkeit von Valbert, eine befriedigende Bindung einzugehen. Folgerichtig gibt er den „jeunes âmes“, an die sich der Roman richtet, den Rat: „Ouvrez vos yeux, vos oreilles, votre cœur; et fermez votre cerveau où gît un poison meurtrier! Ne vous abrutissez pas dans la science

Enquête sur l’Évolution littéraire. [1891]. Préface et notices de Daniel Grojnowski. Paris (Corti), 1999, S. 277). Jules Lemaître sieht in Wyzewas Abwendung vom Symbolismus eines der vielen Zeichen für dessen bevorstehenden Niedergang (S. 62). Jules Huret selbst stellt fest, Wyzewa sei von den *symbolistes* zu den *psychologues* gewechselt (ebenda, S. 138).

⁹ Teodor de Wyzewa: *Nos Maîtres. Études et portraits littéraires*. Paris (Perrin) 1895, S. I.

¹⁰ ebenda, S. IV.

¹¹ Teodor de Wyzewa: *Valbert ou les récits d’un jeune homme*. Paris (Perrin) 1893. In diesem Roman hat Wyzewa zahlreiche autobiographische Erlebnisse verarbeitet. Wyzewa und die Figur Valbert haben einen beinahe identischen Lebenslauf: Kindheit am Dnjepr (bei Wyzewa ist es der Dnister), Schule in Beauvais und Douai, Leben in der Pariser Bohème. Auch Wyzewas anfängliche Armut und sein Dasein als gehänselter Außenseiter finden sich in *Valbert* wieder. Schließlich sind auch einige Episoden, die in der bereits erwähnten autobiographischen Schrift *Ma Tante Vincentine* auftauchen, im Roman zu finden, wie beispielsweise die Zerstörung einer Spielzeugwindmühle, die aufgrund von Forscherdrang auseinandergenommen wird (*Valbert*, S. 30, *Tante Vincentine*, S. 58). Des weiteren findet die reale Tante Vincentine, die dem kleinen Teodor Märchen erzählte, in *Valbert* in einer Amme ihre Entsprechung.

¹² *Valbert*, S. 46. Es handelt sich hier um eine frühe Verwendung des Wortes *intellectuel*. Während der Dreyfus-Affäre [1894 - 1906] wird es als Bezeichnung für die Revisionisten langsam Eingang in die französische Alltagssprache finden. Siehe dazu Dietz Bering: *Die Intellektuellen. Geschichte eines Schimpfwortes*. Stuttgart (Klett-Cotta) 1978, S. 32-67. Zum Bedeutungswandel des Begriffs im Deutschen und Französischen vom Ende des 19. Jahrhunderts bis heute siehe Gerd Fritz: *Historische Semantik*. Stuttgart (Metzler) 2006, S. 114-115.

et dans la pensée!“¹³ Erst die berühmte Bezeichnung von Parsifal als „durch Mitleid wissend, der reine Tor“¹⁴ im ersten Aufzug von Richard Wagners gleichnamiger Oper löst bei dem begeisterten Wagnerianer Valbert schließlich eine *prise de conscience* aus, in deren Folge er sein forschendes Denken und seine Ich-Bezogenheit aufgibt und am Ende des Romans doch noch die wahre Liebe findet, bevor er von der Schwindsucht dahingerafft wird. Die hier thematisierte Erkenntnis von der „nocivité du savoir au triple point de vue moral, social et artistique“¹⁵ bleibt für Wyzewa zentral bis zum Ende seines Lebens.

Zudem wendet sich Wyzewa nach 1887 immer stärker von der zeitgenössischen Literatur ab und richtet sich sein Augenmerk zunehmend auf die Vergangenheit. Er schreibt im bereits erwähnten Vorwort zu *Nos Maîtres*, seine langjährige Tätigkeit als Literaturkritiker habe ihn zu der Überzeugung geführt, ältere Literatur der modernen vorzuziehen.¹⁶ Doch nicht nur die Themen, sondern auch die inhaltlichen Schwerpunkte seiner Artikel ändern sich. Die Tatsache, daß die von ihm in der *Revue des deux Mondes* vorgestellten ausländischen Autoren dem französischen Publikum weitgehend unbekannt sind und somit einer kurzen Vorstellung bedürfen, vor allem aber seine Abneigung gegen jedwede Beschäftigung mit poetologischen Fragen haben zur Folge, daß er in seinen Artikeln ab den 1890er Jahren zumeist mehr über das Leben der Schriftsteller als über deren Werke schreibt. Das bedeutet keineswegs, daß sich unter Wyzewas Kritiken zu ausländischer Literatur nicht auch äußerst interessante, heute noch lesenswerte Romananalysen befinden.¹⁷ Für die meisten seiner Artikel in der *Revue des deux Mondes* gilt jedoch Paul

¹³ Valbert, S. 47.

¹⁴ Der Satz wird im Roman zweimal auf Deutsch zitiert: Seite 261 und Seite 270.

¹⁵ Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 358.

¹⁶ „Ainsi j’en suis venu à préférer les œuvres anciennes aux meilleures d’à présent, pour la perfection plus grande que je découvrais en elles, et pour la plus grande commodité que j’avais à m’en approcher.“ (*Nos Maîtres*, S. II.) Die vorliegende Arbeit wird jedoch zeigen, daß Wyzewa schon 1886/87 die Literatur aus vergangenen Zeiten für unübertroffene Meisterwerke hält.

¹⁷ Dazu zählen zweifellos seine Artikel über Theodor Fontane. Im Jahr 1891 stellt er zunächst kurz Fontanes Leben und den Inhalt der Romane *L’Adultera*, *Graf Petöfy*, *Irrungen*, *Wirrungen* und *Stine* vor. Im interessanten dritten und vierten Teil vergleicht er Fontanes Romanwerk, das er als „plus conforme aux théories de M. Zola“ als die naturalistische Bewegung in Frankreich bewertet, mit Romanen von Émile Zola. (Teodor de Wyzewa: „Un romancier naturaliste allemand. Théodore Fontane“. In: Teodor de Wyzewa: *Écrivains étrangers. Deuxième série*. Paris (Perrin) 1897, S. 114-135, S. 124) Stoff und Handlung seien bei beiden identisch. Allerdings stellt er einen gravierenden Unterschied in Fontanes Romanen fest: „Car toutes les règles du roman naturaliste ont beau s’y trouver appliquées, l’impression est absolument différente de celles que donnent les romans français; elle est même exactement contraire.“ (ebenda, S. 128) Die Ursache dafür sieht Wyzewa darin, daß die Figuren in Fontanes Romanen mit mehr Sympathie und Wohlwollen dargestellt seien als in französischen naturalistischen Romanen (S. 130). Der deutsche Romancier schreibe über sie „avec ce sourire indulgent qui est le trait le plus curieux de son style.“ (S. 133). Fontanes Romane werden vor allem wegen „cette universelle indulgence“ (S. 134) von Wyzewa positiv bewertet. In der Rezension von Fontanes letztem Roman relativiert er die insgesamt positive Einschätzung. Zwar lobt er auch in *Der Stechlin* die sich in Handlung und Figurendarstellung manifestierende „souriante indulgence“ des Autors. (Teodor de Wyzewa: „Théodore Fontane. *Der Stechlin*, 1898“. In: Teodor de Wyzewa: *Le Roman contemporain à l’étranger*. Paris (Perrin) 1900, S. 3-20, S. 11) Allerdings beklagt er viele Mängel, die gegen

Delsemmes Feststellung, daß Wyzewa bei seiner Konzentration auf die Vita der Autoren „la tâche essentiel de la critique: l'analyse des œuvres“¹⁸ immer stärker aus den Augen verliert.

Gegen Ende seines Lebens wendet sich Wyzewa vollends von der Literaturkritik ab und schreibt rein biographisch orientierte Artikel, darunter solche über das Leben von unglücklich verliebten Frauen¹⁹ oder über *Excentriques et aventuriers de divers pays*²⁰. Delsemme, der wohl beste Kenner von Wyzewas Gesamtwerk, charakterisiert die späten Schriften folgendermaßen:

Devenu indifférent aux questions d'esthétique et de doctrine, notre essayiste, dès 1905, ne se passionnait plus que pour les études biographiques. L'homme lui paraissait, alors, toujours plus intéressant que l'œuvre. C'était une conséquence de son anti-intellectualisme impénitent; c'était aussi un appauvrissement de sa critique.²¹

die Grundregeln der Romangattung verstießen, als da wären: „la pauvreté de l'action, la manque d'unité, et la lenteur du développement, et la surabondance des hors-d'œuvre“ (ebenda, S. 9f). Diese Unzulänglichkeiten seien typisch für deutsche Romane, wo sich eine andere Romantradition entwickelt habe als in Frankreich. Selbst wenn die Kritiker in Deutschland Fontanes letzten Roman noch so sehr lobten, eine Übersetzung ins Französische lohne keinesfalls. „*Der Stechlin* ne serait pas seulement ennuyeux, il serait tout à fait illisible pour un lecteur français.“ (Teodor de Wyzewa: „Un Romancier suisse. Conrad Ferdinand Meyer“. In: Teodor de Wyzewa: *Le Roman contemporain à l'étranger*. Paris (Perrin) 1900, S. 21-42, S. 21).

¹⁸ Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 182. Diese Einschätzung wird auch von Liverman Duval geteilt. Zu den Artikeln, die sich in seinem zweiten Sammelband über ausländische Romanciers mit englischen Schriftstellern befassen, schreibt sie treffend: „Wyzewa is often more attracted to the excentric personalities of English writers than to their works.“ (Liverman Duval: *Téodor de Wyzewa*, S. 90). Ein gutes Beispiel für Liverman Duvals Einschätzung ist der Artikel über die Autorin von *Wuthering Heights* (Teodor de Wyzewa: „Émily Brontë“. In: ders: *Écrivains étrangers. Deuxième série*. Paris (Perrin) 1897, S. 3-26) Auf den ersten fünf Seiten schreibt Wyzewa über die bisherige Rezeption von *Wuthering Heights* in England und Frankreich. Auf den restlichen Seiten erzählt er vom Leben der einsamen Emily in Yorkshire. Ihr Werk wird in diesem Artikel nicht analysiert. Sein Vorgehen begründet er so: „Mais il m'a semblé que ce serait encore une façon d'apprécier et de juger ce roman que de montrer l'âme attirante et mystérieuse dont il est le produit.“ (S. 8).

¹⁹ Teodor de Wyzewa: *Quelques Figures de femmes aimantes et malheureuses*. Paris (Perrin) 1908. Hier finden sich unter anderen spannend erzählte Geschichten über die Äffäre von Sophie-Dorothea von Braunschweig-Lüneburg mit Philipp Christoph von Königsmarck, über die sechs Frauen von Heinrich VIII. von England, über Maria Stuart oder Mary Wollstonecraft. Dieser Band wurde als einzige Publikation von Wyzewa ins Englische übersetzt. (Teodor de Wyzewa: *Some Women Loving or Luckless*. London / New York (John Layne) 1909)

²⁰ Teodor de Wyzewa: *Excentriques et aventuriers de divers pays. Essais biographiques après des documents nouveaux*. Paris (Perrin) 1910. Unter den 26 hier geschilderten Abenteurern und Exzentrikern verbergen sich so unterschiedliche Personen wie ein englischer Reisender im Frankreich von Franz I., eine Ankleidefrau der Prinzessin von Lamballe oder Kaspar Hauser.

²¹ Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 363.

1.2 Forschungsstand

Eine Auseinandersetzung mit Wyzewas Werk beginnt bereits zu seinen Lebzeiten. Im Jahr 1894 erscheint ein kleines Bändchen über Teodor de Wyzewa, in dem dessen Abwendung von jeglicher Form der Wissenschaft thematisiert wird. Sein Verfasser, der Anwalt, Romancier und Essayist Henry Bordeaux [1870-1963], kommentiert auf fünf Seiten zunächst in blumigen Worten die in der *Revue Wagnérienne* veröffentlichten Arbeiten Wyzewas zur Ästhetik. Er bezeichnet sie als „parfums délicats et étranges“²², als „frémissements orchidées qui attirent invinciblement par leur bizarrerie même“²³, lobt „la prestigieuse compréhension de M. de Wyzewa“²⁴, seine „frissonnante clarté“²⁵, die „aigüe subtilité qui pénétrait jusqu’à l’essence du génie les vers hermétiques de Mallarmé“²⁶. Im größeren Teil des 30 Seiten umfassenden Aufsatzes, der sicher nicht dem Bereich der Wissenschaft zuzurechnen ist, äußert sich Bordeaux zur in Wyzewas Roman *Valbert* und anderen Erzählungen illustrierten Schädlichkeit des Wissens und des Strebens nach Erkenntnis. Bordeaux bezeichnet die Zeit ab 1890 als „seconde phase de son talent“²⁷. Er deutet an, daß sie eine Gegenreaktion auf gar zu komplizierte Gedankengänge der Artikel in der *Revue Wagnérienne* sein könnte.²⁸ Wichtiger, als diesen interessanten Gedankengang weiter zu verfolgen ist ihm jedoch, Wyzewas Wissenschaftsskepsis zu kommentieren und gleichzeitig seine eigene bahnbrechende Erkenntnis zu diesem Themenkomplex zu präsentieren: „il faut à la fois les cerveaux et les cœurs, car l’union de la pensée et du sentiment peut seule expliquer toute la vie humaine, et peut seule enfanter ces œuvres infiniment douces...“²⁹

Der nächste Artikel zu Wyzewa erscheint kurz nach seinem Tod. In einem Nachruf vom September 1917 bedauert René Doumic [1860-1937], Literaturkritiker, Akademiemitglied und seit 1916 Leiter der *Revue des deux Mondes*, daß sich auf der Beerdigung des ehemaligen Mitarbeiters nur wenige Freunde eingefunden hätten.³⁰ Doumic bezeichnet den

²² Henry Bordeaux: *Téodor de Wyzewa* Genf (Eggimann) 1894, S. 9.

²³ ebenda, S. 10.

²⁴ ebenda, S. 11.

²⁵ ebenda, S. 12.

²⁶ ebenda, S. 14.

²⁷ ebenda, S. 23.

²⁸ Er beendet seine Ausführungen über Wyzewas Ästhetik mit dem Satz „M. Teodor de Wyzewa avait vingt-trois ans.“ (ebenda, S. 14).

²⁹ Der Satz geht folgendermaßen weiter: „... chères aux cœurs qu’elles caressent ineffablement, et emportées dans le ciel de l’Art sur ces deux ailes; la bonne volonté et la bonne foi; que seules Dieu réclame de ses créatures pour les appeler jusqu’à lui.“ (ebenda, S. 30) Dieser Satz macht noch einmal deutlich, daß es hier nicht um eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Wyzewa geht.

³⁰ „Tout Paris était resté chez soi, et ne s’était pas douté qu’un des meilleurs écrivains de ce temps venait de disparaître.“ (René Doumic: „Teodor de Wyzewa“. In: *Revue des deux Mondes*. 87^e année, sixième période, tome 41. Paris 1917, S. 342-364, S. 342.) Die wenigen Teilnehmer an der Beerdigung werden von Delsemme

Verstorbenen als „un des meilleurs écrivains de ce temps“³¹ und als „grand homme de goût“³². Er betont Wyzewas außergewöhnliche Sprachkenntnisse, die es ihm ermöglicht hätten, beinahe jedes Buch im Original zu lesen,³³ und lobt seine Fähigkeiten als Übersetzer.³⁴ Den größten Teil seines Nachrufs verwendet er darauf, die umfassenden Kenntnisse Wyzewas auf dem Feld der Kunstgeschichte und der ausländischen Literatur hervorzuheben, die ihn stets zu sicheren Urteilen befähigt hätten.³⁵ Während er Wyzewas Romane und Erzählungen nur kurz erwähnt, äußert sich Doumic zu den frühen Kritiken und literaturtheoretischen Überlegungen aus den Jahren vor 1890 erstaunlich negativ. Neben allem – wohl auch den Erfordernissen der Textsorte geschuldeten bisweilen übertriebenen – Lob des Verstorbenen schreibt er über Wyzewas Mitarbeit an der *Revue Wagnérienne* und der *Revue Indépendante*: „Cette fièvre de nouveauté et d’excentricité ne dura qu’un temps. Wyzewa était trop largement instruit, et il y avait en lui un trop solide fond de bon sens, pour qu’il ne revînt pas promptement de ces exagérations.“³⁶ Als Erklärung für diese Verirrungen führt Doumic die „pires années qu’ait connues la littérature contemporaine, la morne période du naturalisme“³⁷ an. In dieser von „pauvreté intellectuelle“ und „bassesse morale“³⁸ geprägten dunklen Zeit der französischen Literatur müsse man die „tendances, plus ou moins obscures“ entschuldigen, von denen sich Wyzewa glücklicherweise mit Hilfe seiner „claire intelligence“³⁹ recht schnell wieder losgesagt habe.

Während Wyzewa also direkt nach seinem Tod – wenn überhaupt – vor allem als Kritiker von Kunst und ausländischer Literatur in der *Revue des deux Mondes*, nicht aber als Wagnerianer oder gar Symbolist in Erinnerung bleibt, so beginnt man in den 30er Jahren, sich seiner frühen Publikationen zu erinnern.⁴⁰ Das bedeutendste Beispiel dafür liefert

aufgelistet. Immerhin erscheinen direkt nach Wyzewas Tod fünf kurze Nachrufe, in denen vor allem seine Tätigkeit als Kritiker gelobt wird (Siehe dazu Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 111f.).

³¹ Doumic: „Teodor de Wyzewa“, S. 342.

³² ebenda, S. 364.

³³ ebenda, S. 352.

³⁴ ebenda, S. 359.

³⁵ ebenda, S. 353.

³⁶ ebenda, S. 347f. Offenbar hat Doumic Wyzewas frühe Schriften nur ungenau zur Kenntnis genommen. Kennzeichnend dafür ist beispielsweise seine Feststellung, Wyzewa habe schon immer jede Form der Analyse als wissenschaftliche Verirrung abgelehnt, seit Beginn seiner Tätigkeit auf die Gefahren der Wissenschaft hingewiesen und das Gefühl als einzige Leitung bei der Rezeption von Kunst akzeptiert (Siehe S. 346, S. 349, S. 351, S.357). Das trifft für Wyzewas Auffassungen nach 1887 zu, jedoch nicht für die Texte aus den Jahren 1885-1887 (Siehe dazu Kapitel 3 dieser Arbeit).

³⁷ Doumic: „Teodor de Wyzewa“, S. 348. Die negative Bewertung des Naturalismus teilt Doumic mit Ferdinand Brunetiére, seinem Vorvorgänger als Leiter der Zeitschrift. Siehe dazu Kapitel 4.1 dieser Arbeit.

³⁸ Doumic: „Teodor de Wyzewa“, S. 348.

³⁹ ebenda, S. 349.

⁴⁰ Zur Erwähnung von Wyzewa in Aufsätzen bis zu den 30er Jahre des 20. Jahrhunderts siehe Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 195-198.

Wyzewas Tochter Isabelle Wyzewska, die ihrem Vater einen angemessen breiten Raum in einer Studie über die Rezeption von Wagner in Frankreich am Ende des 19. Jahrhunderts einräumt. Auf ihre Ausführungen wird bei der Darstellung von Wyzewas Kunsttheorie ausführlich einzugehen sein.⁴¹

Weitere 23 Jahre vergehen, bis Johannes Höhle in seinem Aufsatz „Teodor de Wyzewa, critico della *Revue des deux Mondes*“ auf den mehr als vier Jahrzehnte zuvor Verstorbenen aufmerksam macht. Auf acht Seiten stellt er Wyzewas umfassende Kenntnis der wichtigsten europäischen Literaturen und Kulturen vor: von der holländischen über die skandinavische, russische, englische bis zur italienischen.⁴² Besonders beeindruckt zeigt er sich zudem von Wyzewas umfassenden Publikationen zu Deutschland.⁴³ Schließlich sucht er nach Gründen, warum dieser wichtige Kritiker so schnell nach seinem Tod vergessen wurde. Zum einen sei Wyzewas Mitarbeit an der *Revue des Deux Mondes* dafür verantwortlich, denn diese Zeitschrift sei am Ende des Jahrhunderts von den „*generazioni nuove*“ als bürgerlich und spätestens seit der Übernahme der Redaktion durch Ferdinand Brunetière als reaktionär und klerikal geächtet worden.⁴⁴ Zum anderen habe sich die literarische Avantgarde um 1900 von Mallarmés Vorstellungen abgewandt, während Wyzewa bei seinen symbolistisch und wagnerianisch geprägten künstlerischen Auffassungen von 1890 stehen geblieben sei. Somit habe er den Anschluß an die zeitgenössische künstlerische Entwicklung verpaßt.⁴⁵

In den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts werden gleich drei Monographien über Teodor de Wyzewa veröffentlicht. Die Serie beginnt 1961 mit *Téodor de Wyzewa: Critic without a Country* von Elga Liverman Duval. Die Autorin stellt in ihrer 180 Seiten umfassenden Dissertation Leben und Werk von Teodor de Wyzewa vor. Auf Grund ihrer

⁴¹ Isabelle Wyzewska: *La Revue Wagnérienne. Essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France*. Paris (Perrin) 1934. Siehe dazu Kapitel 3.3. dieser Arbeit.

⁴² Johannes Höhle: „Teodor de Wyzewa, critico della *Revue des Deux Mondes*“. In: *Studi francesi*. Januar - April 1958, S. 41-49.

⁴³ „...non deve però far dimenticare che, fra tutti i paesi, questa nazione lo interessò più di ogni altro.“ (ebenda, S. 44) Zu Wyzewas Deutschlandbild in der *Revue Indépendante* und später siehe Seite 238, Anmerkung 964.

⁴⁴ ebenda, S. 41.

⁴⁵ ebenda, S. 49. Höhles Überlegungen überzeugen nicht. Die Tatsache, daß Wyzewa an der konservativen *Revue des deux Mondes* mitgearbeitet hat, ist keineswegs allein dafür verantwortlich zu machen, daß er bei seinen alten Freunden – „dei suoi amici d'un tempo“ (S. 41) – in Vergessenheit geraten ist. Vielmehr hat sich Wyzewa spätestens nach 1887, also sechs Jahre vor seiner Mitarbeit an der von Brunetière geleiteten Zeitschrift, von den ästhetischen Leitlinien des Symbolismus entfernt (Siehe dazu ausführlich Di Girolamo: *Teodor de Wyzewa*). Wenn Wyzewas Mitarbeit an der *Revue des deux Mondes* überhaupt der Grund dafür ist, daß er nach seinem Tod kaum mehr beachtet wurde, dann liegt es daran, daß er schon zuvor künstlerische Leitbilder vertreten hat, die eher mit denen von Brunetière konform gingen als mit denen der *generazioni nuove* und seiner *amici d'un tempo*.

Bekanntheit mit seiner Tochter, der das Werk gewidmet ist, kann sie auf eine Reihe von bis dahin unveröffentlichten Dokumenten und das Tagebuch des Kritikers zurückgreifen. Ihre Darstellung beinhaltet seine gesamte Vita von der Geburt in Podolien bis zum einsamen Tod in Paris. Sie geht auf beinahe alle Monographien und darüber hinaus auf ausgewählte Artikel ein. Dabei berücksichtigt sie sowohl seine Veröffentlichungen zu Malerei und Musik als auch seine Literaturkritiken und belletristischen Schriften, wobei sie den letzten beiden Gebieten die größte Aufmerksamkeit widmet.

Von der Privatperson Teodor de Wyzewa zeichnet die Autorin ein äußerst negatives Bild. Sie charakterisiert sein Leben als „selfish and immensely egoistical existence, filled with prejudices, intolerance and hypochondria“⁴⁶. Seine Werke dagegen bewertet sie mit Ausnahme der Monographien seiner letzten Jahre⁴⁷ überwiegend positiv. Die in seiner Frühzeit entworfene Romantheorie finde in „two major literary works of the twentieth century: Proust’s *A la recherche du temps perdu* and Joyce’s *Ulysses*“⁴⁸ ihre Bestätigung, Wyzewas erster Roman *Valmont* sei „the first novel of adolescence in French literature“⁴⁹. Über den Sammelband aus dem Jahr 1895, der Wyzewas bis dahin wichtigsten Aufsätze vereinigt, schreibt sie: „*Nos Maîtres* reflects the spirit of the times more accurately than does the work of any other critic“, so daß er als „the most valuable critical work of the period 1885 to 1895“⁵⁰ zu bezeichnen sei. Die Autorin betont, daß Wyzewa mit seinen Einschätzungen literarischer Werke oft erstaunliche Weitsicht bewiesen und die weitere literarische Entwicklung seine Prognosen häufig bestätigt habe.⁵¹ Eine Erklärung für ihre bisweilen superlativischen Bewertungen bleibt Liverman Duval dem Leser schuldig. Ein Vergleich mit den Vorstellungen anderer zeitgenössischer Literaten fehlt weitgehend. Die Verfasserin konzentriert sich in ihrer Arbeit beinahe ausschließlich auf Wyzewas Schriften

⁴⁶ Liverman Duval: *Téodor de Wyzewa*, S. 76. Siehe auch ebenda, S. 103: „He preached brotherly love and compassion but when put to the test himself proved to be entirely devoid of these virtues, and capable of enough cruelty to make his own child responsible for her mother’s death.“ Wyzewa war laut Liverman Duval immer eifersüchtig auf seine Tochter, da sie die Aufmerksamkeit ihrer Mutter beanspruchte und somit von ihm abzog. Er habe ferner behauptet, seine Frau habe sich bei ihrer Tochter mit einer Erkältung angesteckt und sei an den Folgen gestorben. In Wirklichkeit habe sie, so fährt Liverman Duval fort, schon lange vorher an Tuberkulose gelitten, was der egoistische Wyzewa weitgehend ignoriert habe.

⁴⁷ Über die beiden als Propagandaliteratur zu bezeichnenden Bände über Deutschland *La Nouvelle Allemagne* von 1915 und *Derrière le front boche* von 1916 schreibt sie: „The books are dull and the style cumbersome.“ (Liverman Duval: *Téodor de Wyzewa*, S. 127) Über sein letztes Buch ist zu lesen: „*Le Cahier rouge* reads like a lament from the Wailing Wall. The self-immolation is combined with a self-pity that leaves the reader embarrassed rather than sympathetic. Nowhere is a real affirmation of faith evident, with the result that the conversations ring a false note.“ (ebenda, S. 128)

⁴⁸ ebenda, S. 132. Siehe dazu auch ebenda, S. 69-75.

⁴⁹ ebenda, S. 132.

⁵⁰ ebenda, S. 81f.

⁵¹ An *Nos Maîtres* beispielsweise lobt sie „Wyzewa’s pertinent and prophetic comments“ (ebenda, S. 82). Zu seinen Artikeln über Joseph Conrad schreibt sie: „Wyzewa once more proved himself to be a literary prophet.“ (ebenda, S. 124).

und erwähnt mögliche Einflüsse auf nachfolgende Schriftsteller. Auf mögliche Quellen werden Wyzewas Überlegungen hingegen von Liverman Duval nicht untersucht.

Problematisch erscheint zudem ihre Hauptthese. Diese stellt sie im ersten Absatz ihrer Studie vor:

A man's birth-place is bound to play a decisive role in the development of his character, talents and destiny. The fact that Téodor de Wyzewa was born in the village of Kalusik in the Russian-Polish province of Podolia, to be brought to France where he spent all but the first eight years of his life, was responsible for much that appeared strange and complex in his personality. This emigration also played a vital part in his intellectual development. The circumstances of his Polish birth are not only interesting but pertinent to the formation of the future critic as well as to the unique role he was to play in French letters during the last quarter of the nineteenth century.⁵²

Am Ende ihrer Dissertation kommt sie auf diese Einschätzung zurück. Sie schreibt, daß Wyzewa sein ganzes Leben lang trotz aller Assimilationsversuche Pole geblieben sei⁵³, und erklärt sowohl seinen schwierigen Charakter als auch seine von ihr so positiv bewertete schriftstellerische und literaturkritische Tätigkeit mit dem Umstand, daß er in Frankreich nie richtig heimisch geworden sei:

Uprooted early in life, made to feel an alien in his adopted country, he was led ever deeper into morbid labyrinths. French letters became the beneficiary of his moral and psychological dilemmas. Wyzewa may have lost his identity but France gained one of her most valuable critics.⁵⁴

Ogleich Wyzewa seit den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts des öfteren selbst auf das Problem seiner polnischen Abstammung verweist,⁵⁵ kann seine Herkunft allein weder Wyzewas schwierigen Charakter erklären noch als Ursache für seine Tätigkeit als Literaturkritiker, geschweige denn als Erklärung für die Qualität seiner Kritiken gelten. Die Autorin stellt hier eine zu enge Verbindung von Biographie und künstlerischem Schaffen her und wiederholt damit das, was sie selbst an Wyzewas Artikeln nach 1900 kritisiert hat. *Téodor de Wyzewa: Critic without a Country* bietet einen hervorragenden Einblick in das Privatleben und den Charakter des Kritikers. Die Bewertung von Wyzewas

⁵² ebenda, S. 15.

⁵³ „But at heart, Wyzewa always remained a Pole.“ (ebenda, S. 125)

⁵⁴ ebenda, S. 133.

⁵⁵ Die Romanfigur Valbert, in die Wyzewa viele biographische Züge eingearbeitet hat, sagt über sich: „Ma mère est Polonoise et moi-même, bien que je vive depuis près de vingt ans en France, je n'en suis pas moins resté un Slave. Il en résulte que j'ai grand'peine à m'accoutumer à la vie, que je suis élégant et peu soigné, et que, sans cesser de garder sur moi-même et sur les autres une clairvoyance pleine de mépris, je suis sentimental, expansif, porté à l'exagération.“ (Teodor de Wyzewa: *Valbert ou les récits d'un jeune homme*. Paris (Perrin) 1892, S. 6).

Werk bleibt jedoch häufig oberflächlich und für den Leser manchmal nicht nachvollziehbar⁵⁶, was auch der großen berücksichtigten Textmenge geschuldet sein mag.

Im Jahr 1967 legt der belgische Romanist Paul Delsemme [1913-2008] mit *Teodor de Wyzewa et le Cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du Symbolisme* in zwei Bänden die bisher umfassendste und ergiebigste Studie zu Leben und Werk von Wyzewa vor.⁵⁷ Dabei konzentriert er sich auf Wyzewas Literaturkritiken und seine Rolle in der Literaturszene seiner Zeit. Das gelegentliche Heranziehen von Wyzewas Romanen und den Artikeln zu anderen Gebieten wie Malerei, Musik und Geschichte dient vor allem zur Ergänzung und Illustration dieser vorrangig literaturwissenschaftlichen Arbeit.

Delsemme liefert eine Bibliographie von Wyzewas Veröffentlichungen und von der bis 1962 erschienenen Sekundärliteratur, die sich ausdrücklich mit dem Kritiker beschäftigt.⁵⁸ Die über 400 Seiten umfassende Arbeit ist in drei Teile gegliedert. Im ersten „L'Homme et l'Œuvre“ geht Delsemme anhand zahlreicher Quellen wie Tagebucheintragungen, Briefen und Ausschnitten aus den biographisch geprägten Romanen ausführlich auf das Leben von Teodor de Wyzewa ein. Im Vergleich zu Liverman Duval fällt auf, daß sein Urteil über Wyzewas Charakter weitaus wohlwollender ausfällt.⁵⁹

⁵⁶ So ist über Wyzewas Aufsatzsammlung *Le Mouvement socialiste* zu lesen, es handele sich um „a very objective study.“ (Liverman Duval: *Téodor de Wyzewa*, S. 68) Angesichts von Wyzewas Bezeichnung der Sozialisten als Parasiten, die eine gesunde Gemeinschaft zerstören (siehe dazu Kapitel 2.4.3 dieser Arbeit), kann das Urteil der Verfasserin nur als Reflex einer antikommunistischen Haltung in den USA zu Zeiten des Kalten Krieges gedeutet werden.

⁵⁷ Wie der Autor selbst schreibt, war der Text bereits 1962, also ein Jahr nach dem Buch von Liverman Duval fertig gestellt. (Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. XIII). Vermutlich ist auch diesem Umstand geschuldet, daß die erste ausführliche Monographie über Teodor de Wyzewa kaum berücksichtigt, bzw. als „biographie“ (S. XII) nur kurz abgehandelt wird.

⁵⁸ Die Bibliographie befindet sich zusammen mit einigen Anhängen im zweiten Band von Delsemmes Studie. Wenn Delsemme im folgenden zitiert wird, so beziehen sich die Seitenzahlen immer auf den ersten Band. Abweichungen werden angegeben.

⁵⁹ Als Beispiel sei auf die Einschätzung von Wyzewas Ehe hingewiesen. Liverman Duval beschreibt die gemeinsamen Jahre von Marguerite und Teodor als Märtyrium einer jungen Frau, die unter einem eifersüchtigen, besitzergreifenden und egoistischen Ehemann leidet. Das Kapitel in ihrem Buch trägt die vielsagende Überschrift „Wyzewa's Brief and Tragic Mariage (1894-1901)“ (Liverman Duval: *Téodor de Wyzewa*, S. 97-103). Delsemme leugnet Wyzewas problematisches Verhalten in der Ehe keineswegs, relativiert es allerdings erheblich: „Epoux tyrannique, susceptible et exigeant, Teodor se rachetait par des attentions d'amant passionné, des prodigalités un peu folles, des gestes d'adoration. La bouderie n'était jamais de longue durée, les larmes de Marguerite séchaient vite, et les réconciliations avaient des douceurs qui donnaient prix aux fâcheries.“ (Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 59) Außerdem hebt er hervor, daß Marguerites letzter Gedanke ihrem Mann gegolten habe (ebenda, S. 64). Auch die Bewertung der Kindheits- und Jugenderinnerungen in *Ma Tante Vincentine* fällt bei beiden Autoren unterschiedlich aus. Liverman Duval kritisiert die Stilisierung der Tante als Heilige und stellt gleichzeitig heraus, daß sich hier Wyzewas Egoismus und Dünkel offenbaren, da er seine Tante immer als Dienerin ausgenutzt habe. Seine späte Reue darüber kann Liverman Duval nicht akzeptieren: „His remorse leaves us indifferent and in no mood to pardon his shabby behavior towards his self-sacrificing aunt.“ (Liverman Duval: *Téodor de Wyzewa*, S. 125). Delsemme setzt einen anderen Schwerpunkt. Er geht auf das von Wyzewa geschilderte eigene Verhalten mit keinem Wort ein und urteilt über das Buch: „Cette œuvre inclassable charme par sa variété. Une douceur franciscaine, une poésie de légende dorée imprègne les passages évoquant les vertus de tante Vincentine,

Im zweiten Teil beschäftigt sich Delsemme eingehend mit Wyzewas frühen Texten aus den Jahren 1885 bis 1887. Er präsentiert seine Ästhetik und geht ausführlich auf die Bedeutung der von Wyzewa selbst genannten Vor- und Leitbilder wie beispielsweise Richard Wagner, Stéphane Mallarmé und Villiers de l'Isle-Adam ein. Zudem stellt er Wyzewas Konzept von Literaturkritik vor. Wie die vielsagende Überschrift „L'éminence grise du symbolisme“ verrät, betrachtet Delsemme Wyzewa als einen der führenden Theoretiker der Symbolisten, in dessen Artikeln sich Gedanken von Mallarmé, Wagner und Jules Laforgue mit eigenen Vorstellungen verbänden. In seiner *conclusion* faßt Delsemme Wyzewas Leistungen während seiner Zeit als Mitarbeiter der *Revue Wagnérienne* und *Revue Indépendante* so zusammen:

Il ne fit donc que traverser le Symbolisme: le temps d'imposer une esthétique qu'il disait avoir empruntée à Wagner et dont la moitié venait de son propre fonds; le temps de donner au vers-librisme une justification doctrinale et au culte du moi ses références philosophiques; le temps de suggérer à Edouard Dujardin l'idée d'un roman qui eût la forme d'un monologue intérieur; le temps de rendre hommage aux maîtres, de fournir le modèle des premières exégèses mallarméennes...⁶⁰

Nach dem Ende seiner Mitarbeit an der *Revue Indépendante* im Dezember 1887 habe sich Wyzewa von der Bewegung des Symbolismus und den in diesem Zusammenhang entstandenen kunsttheroretischen Betrachtungen abgewandt, ohne sich dabei freilich vollkommen davon zu distanzieren.⁶¹ Wyzewas tiefe Überzeugung, daß jedwede Theoriebildung unnütz, ja sogar schädlich sei, ist für Delsemme kennzeichnend für Wyzewas Arbeit von 1887 bis zu seinem Tod im Jahr 1917. Diese Auffassung wird von Delsemme als *anti-intellectualisme* bezeichnet.⁶² Die Auswirkungen auf Wyzewas Tätigkeit als Kritiker bewertet Delsemme negativ:

Devenu indifférent aux questions d'esthétique et de doctrine, notre essayiste, dès 1905, ne se passionnait plus que pour les études biographiques. L'homme lui paraissait, alors, toujours plus intéressant que l'œuvre. C'était une conséquence de son anti-intellectualisme impénitent; c'était aussi un appauvrissement de sa critique.⁶³

tandis que les chapitres consacrés aux années polonaises de l'héroïne répandent un discret parfum exotique.“ (Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 121). Mein Lektüreindruck entspricht weitgehend dem von Liverman Duval. Die von Delsemme gerühmte *douceur franciscaine* und den *discret parfum exotique* des Textes könnte man getrost als literarischen Kitsch bezeichnen; der sich offenbarende weinerliche Egoismus des Autors ist meiner Ansicht nach kaum erträglich.

⁶⁰ Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 356. Auf einzelne Punkte wie Wyzewas Stellung zum inneren Monolog (siehe Kapitel 5.3.7 dieser Arbeit) und seine Kunsttheorie im allgemeinen (siehe Kapitel 3.3 dieser Arbeit) werde ich noch ausführlich eingehen.

⁶¹ „Toutefois, pour être sorti du Symbolisme, il ne le rejetait pas.“ (Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 188).

⁶² „Son œuvre est jalonnée d'affirmations anti-intellectualistes.“ (ebenda, S. 358).

⁶³ ebenda, S. 363.

Hier wird deutlich, daß Delsemme Wyzewas frühe Kritiken für den bedeutendsten Teil seines Werkes hält.⁶⁴

Dennoch lohne es sich, so fährt Delsemme fort, auch auf spätere Kritiken einzugehen. Im umfangreichsten dritten Teil mit dem Titel „Un esprit universel“ behandelt er ausführlich die zahlreichen Artikel von Wyzewa zur ausländischen Literatur. Er ordnet Wyzewa in zwei gegenläufige Tendenzen ein: Einerseits sei am Ende des 19. Jahrhunderts ein zunehmendes Interesse der Franzosen an internationaler, vor allem russischer, deutscher und skandinavischer Literatur festzustellen. Gleichzeitig formiere sich eine Gegenbewegung, die allen Literaturen außerhalb Frankreichs eher ablehnend gegenüberstehe, die Orientierung der zeitgenössischen Schriftsteller an ausländischen Autoren als gravierende Fehlentwicklung bezeichne und statt dessen eine Rückbesinnung auf französische Vorbilder fordere. Diese von Delsemme als *Querelle du cosmopolitisme* bezeichnete Auseinandersetzung habe französische Schriftsteller und Kritiker in den Jahren 1885 bis 1905 maßgeblich geprägt. In diesem Zusammenhang weist er darauf hin, daß Wyzewa zu keinem Moment seiner Schaffensperiode den Primat der französischen Literatur über alle anderen europäischen Literaturen in Frage gestellt habe und mit zunehmendem Alter einem Austausch zwischen französischer und ausländischer Literatur immer ablehnender gegenüber gestanden habe.⁶⁵ Trotzdem, so stellt Delsemme fest, sei Teodor de Wyzewa allein schon wegen der Menge von Artikeln zu ausländischer Literatur, seiner Sprachkenntnisse und seines umfangreichen Wissens um die Literaturszenen außerhalb Frankreichs als wichtiger „intermédiaire entre la littérature française et les littératures étrangères“⁶⁶ zu bezeichnen. Er belegt seine Einschätzung mit einer ausführlichen Darstellung von Wyzewas Aufsätzen zu germanischen, slawischen und romanischen Nationalliteraturen.

Wyzewas Beiträge zu einer Kunsttheorie der symbolistischen Bewegung und seine Rezensionen von ausländischer Literatur stehen laut Delsemme in enger Verbindung zueinander. Gerade die *Revue Wagnérienne*, an der Teodor de Wyzewa mitarbeitete, biete

⁶⁴ Wyzewas Romane hingegen werden von Delsemme weniger geschätzt. Nach einer kurzen Analyse von *Valbert*, *Le Cahier rouge* und *Tante Vincentine* sowie den *Contes chrétiens* schreibt Delsemme: „Ses romans et ses contes ont duré ce que durent les ouvrages mineurs, l'espace de quelques saisons littéraires...“ (ebenda, S. 122).

⁶⁵ Siehe z.B. ebenda, S. 228. Zu Wyzewas Bewertung des Einflusses von ausländischer Literatur auf Frankreich siehe auch die Kapitel 4.3.2. und 5.3.2 dieser Arbeit.

⁶⁶ Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 230. Zu den besonderen Verdiensten von Wyzewa zählt Delsemme unter anderem, daß er den Franzosen Emily Brontë, Friedrich Nietzsche und Gončarov vorgestellt habe (ebenda, S. 357). Dazu ist einschränkend zu bemerken, daß er zumindest Brontë dem französischen Publikum in verfälschender Weise präsentiert. Siehe dazu S. 20 dieser Arbeit.

ein „exemple typique de la conjonction du cosmopolitisme et du Symbolisme“⁶⁷. Die Gesamtheit von Wyzewas Kritiken wird somit trotz ihrer Einteilung in solche vor und solche nach seiner Hinwendung zum *anti-intellectualisme* von Delsemme als wichtiger Faktor bei der Überwindung des Naturalismus gesehen:

... il apparaît de plus en plus clairement que ses articles de la *Revue Wagnérienne*, de la *Revue Indépendante* et de la *Revue des Deux Mondes* ont exercé une influence primordiale à l'époque où l'esprit français se détachait du naturalisme et du positivisme, et suivait les suggestions étrangères.⁶⁸

Während Delsemme Wyzewas gesamte Kritikertätigkeit beleuchtet, widmet sich Nicolo Di Girolamo in seiner Studie *Teodor de Wyzewa. Dal Simbolismo al Tradizionalismo (1885 - 1887)* ausschließlich den frühen Artikeln aus der *Revue Wagnérienne* und der *Revue Indépendante*. Dabei befaßt er sich vorrangig mit Wyzewas Auffassungen über die Lyrik und ordnet ihn zunächst in die literarische Bewegung des Symbolismus ein. Anders als Delsemme meint er jedoch, Wyzewa habe sich nach anfänglicher Begeisterung schnell von der symbolistischen Bewegung abgewandt:

Protagonista teorico di quel movimento letterario nella sua prima fase, poi escluso ed estromesso, infine reintegrato e parzialmente recuperato dalla critica, Teodor de Wyzewa si conferma, sotto ogni punto di vista, uno dei fenomeni più inquieti del Simbolismo francese, il suo profeta nella confusa vigilia e poco più tardi il suo, o almeno uno dei suoi inopinati oppositori.⁶⁹

Die außergewöhnlich wichtige Funktion Wyzewas für den Symbolismus begründet Di Girolamo mit dessen Artikeln in der *Revue Wagnérienne*, in denen er eine erste zusammenfassende Ästhetik einer Bewegung liefere, die vor allem durch die Abwendung vom Positivismus und vom damit zusammenhängenden Naturalismus, sowie durch die Ablehnung von Demokratie und Kapitalismus bei gleichzeitiger Kultivierung eines elitären Bewußtseins gekennzeichnet gewesen sei.⁷⁰ Di Girolamo bezeichnet diese Schriften als „il primo tentativo di pervenire ad una definizione della nuova poesia“⁷¹, ihren Verfasser gar als „corifeo“⁷². Folgerichtig nimmt die Darstellung von Wyzewas theoretischen Überlegungen zu Fragen der Literatur, insbesondere der Poesie einen großen Teil von Di

⁶⁷ ebenda, S. 206. Zum Zusammenhang von *symbolisme* und *cosmopolitisme* siehe ausführlich ebenda, S. 226f..

⁶⁸ ebenda, S. 122.

⁶⁹ Di Girolamo: *Teodor de Wyzewa*, S. 2f.

⁷⁰ „Un maestro di ottimismo, una lezione di fiducia che non si risolvesse nella banale idea del progresso democratico delle masse e nella non meno vana idea dell'acquisizione scientifica del reale: questa era, per Wyzewa, la necessità dell'ora.“ (ebenda, S. 84)

⁷¹ ebenda, S. 4.

⁷² ebenda, S. 87.

Girolamos Studie ein. Er charakterisiert Wyzewas aus seiner Sicht richtungsweisende Ästhetik als „una geniale trasposizione di motivi e suggestioni raccolte a diverse fonti“.⁷³

Nach der Darstellung von Wyzewas Theorie der Kunst widmet sich der Autor im folgenden Teil Wyzewas Kritiken in der *Revue Indépendante*. Di Girolamo zufolge zeigen diese Artikel, daß Wyzewa zeitgenössischen Lyrikern mit Ausnahme von Mallarmé ablehnend bis feindlich gegenübergestanden habe, die neueren Entwicklungen der Poesie insgesamt negativ bewerte und ein Kunstideal vertrete, das sich auf traditionelle Vorbilder beruft. Damit werde bereits hier Wyzewas Weg zur Mitarbeit an der konservativen *Revue des deux Mondes* vorbereitet. Im Gegensatz zu Delsemme, von dem er sich in diesem Punkt ausdrücklich abgrenzt,⁷⁴ und allen anderen Meinungen zu Wyzewa sowie dessen eigener Einschätzung⁷⁵ sieht Di Girolamo jedoch keinen Bruch zwischen Wyzewas avantgardistischer Kunsttheorie und seiner ansonsten eher konservativen Einstellung, wie sie sich bei der Bewertung zeitgenössischer Literatur in der *Revue Indépendante* offenbare:

Egli ebbe sempre un amore e uno solo: la poesia e in nome di quella combatté la prima battaglia nella „Revue Wagnérienne“ per l’idealità dell’arte contro il Naturalismo e una secunda battaglia, sulla „Revue Indépendante“, per la riscoperta dell’eterna natura della poesia contro le deviazioni assurde dei giovanissimi e dei fanatici del nuovo per il nuovo.⁷⁶

Folglich, so schreibt Di Girolamo in seinem Schlußwort, sei kein Widerspruch zwischen dem Theoretiker der frühen Jahre und dem Literaturkritiker der Jahre nach 1887 festzustellen.⁷⁷ Die scharfe Ablehnung, die Wyzewa nach seiner Mitarbeit an der *Revue Indépendante* von vielen seiner ehemaligen Gefährten erfahren habe, sieht Di Girolamo weder in einem ästhetischen Richtungswandel noch in persönlichen Animositäten begründet.⁷⁸ Vielmehr zeige Teodor de Wyzewa durch seine Vorreiterrolle als Theoretiker

⁷³ ebenda, S. 107. Einzelheiten zu möglichen Quellen von Wyzewas Kunsttheorie werden im Kapitel 3.3 dieser Arbeit ausführlich behandelt.

⁷⁴ Delsemmes Arbeit wird von Di Girolamo ausdrücklich als „contributo basilare e insostituibile“ über Wyzewa gewürdigt, der vor allem durch seine umfassende Zusammenstellung und Auswertung der Quellen und große Fachkenntnis des Autors besteche. Dennoch stellt Di Girolamo bei Delsemme einige Mängel fest: „La carenza più grave consiste, a nostro avviso, nella scarsa attitudine a cogliere e documentare l’unità concettuale e la continuità spirituale di tutto il Wyzewa: simbolista, post-simbolista e antisimbolista, e infine, di distinguere i successivi momenti.“ (Di Girolamo: *Teodor de Wyzewa*, S. 24; Kursivierung im Original.) Am Ende seiner Studie hebt Di Girolamo in einer Fußnote hervor, daß er keinen Gegensatz zwischen Wyzewas frühen Kritiken und dem von Delsemme konstatierten *anti-intellectualisme* erkennen könne, denn „in realtà sono due face del medesimo atteggiamento culturale e spirituale“ (ebenda, S. 182).

⁷⁵ Siehe dazu S. 6 dieser Arbeit.

⁷⁶ Di Girolamo: *Teodor de Wyzewa*, S. 178.

⁷⁷ „Perciò, a nostro avviso, non c’è contraddizione tra Wyzewa teorico e Wyzewa critico della poesia: infastidito dai moduli scolastici del passato e del presente, egli chiese sempre alla poesia lo stesso eterno miracolo: unità armonica di stati d’animo espressi in un linguaggio non più prosastico bensì musicale.“ (ebenda, S. 182f.).

⁷⁸ Damit wendet er sich zugleich gegen die Werke von Liverman Duval und Isabelle Wyzewska, die in ihren Arbeiten – mit unterschiedlicher Intensität – auf die Biographie des Autors und seine Konflikte mit Freunden und Kollegen hinweisen.

des Symbolismus und seine Positionierung als Vertreter eines konservativen Traditionalismus inhärente Probleme einer disparaten literarischen Bewegung auf.⁷⁹

Di Girolamos Studie versteht sich in erster Linie als Beitrag zum Symbolismus, wobei ihm Wyzewa als Kristallisationsfigur für charakteristische Strömungen und Probleme innerhalb dieser Bewegung dient. Leider führt der Autor kaum Zitate von anderen zeitgenössischen Literaturkritikern innerhalb oder außerhalb der symbolistischen Bewegung an. So bleibt seine Beurteilung und Einordnung von Wyzewas Kritiken der Jahre 1885 bis 1887 bisweilen unklar und ist vom Leser mitunter schwer nachzuvollziehen.⁸⁰ Auch für diese relativ kurze Zeitspanne wird Wyzewa von Paul Delsemme gerade für den mit dem Symbolismus wenig vertrauten Leser besser in das literarische Umfeld eingeordnet.

Wyzewas Kritiken nach seiner Tätigkeit bei der *Revue Indépendante* berücksichtigt Di Girolamo nicht. Im Gegensatz zu Delsemme und Liverman Duval versteht er seine Studie nicht als Übersicht über das Gesamtwerk von Teodor de Wyzewa. Seine Einschränkung rechtfertigt er unter anderem damit, Wyzewas zweite Schaffensperiode nach 1887 habe nicht „il significato della prima, di quei tempi, cioè, di quei modi e del senso di una crisi immanente al nascente Simbolismo in uno dei suoi più acuti e più fecondi iniziatori e protagonisti“⁸¹. Diese Einschätzung teilt er – genau wie seine Feststellung, Wyzewa richte sich mit seinen frühen Kritiken vor allem gegen den Naturalismus – mit Liverman Duval und Delsemme.

Nach 1969 wird keine umfassende Studie mehr zu Wyzewa veröffentlicht. Allerdings sind in jüngerer Zeit zwei Aufsätze erschienen, die sich explizit mit Aspekten seines Wirkens beschäftigen. Wenig ertragreich ist dabei ein Aufsatz der polnischen Romanistin Anita Staron aus dem Jahr 2000, in dem diese Wyzewas ablehnende Einstellung zu Polen und polnischer Literatur in seinem Frühwerk mit seinem schwierigem Verhältnis zu seiner

⁷⁹ „Se pensiamo che le polemiche attorno alle quali si verificò la crisi insorta tra i simbolisti vertono essenzialmente su due temi, ossia sul rapporto fra tradizione e progresso, da un lato, e sul nesso che lega, dall'altro, la novità delle forme vuoi ad una crescente naturalità, vuoi ad una semplice realtà, non possiamo esimerci dal notare che quelle polemiche erano già implicite nella tematica wyzewiana del 1887.“ (ebenda, S. 183).

⁸⁰ Zusätzlich wird die Lektüre durch eine allzu emphatische Verwendung von nicht weiter erklärten Begriffen wie „wahre Kunst“ oder „dichterische Schöpfung“ erschwert. Hier ein Beispiel: Nachdem Di Girolamo dargelegt hat, daß sich Wyzewas Ästhetik aus vielen, sehr unterschiedlichen Quellen speist, schreibt er dazu: „Tuttavia i quel miscuglio operava un sentimento vero dell'arte, un'ansia di recuperare allo Spirito gli eterni valori della creazione poetica, e vi splendeva la felice attitudine e sollevare la questione aperta e dibattuta dai cenacoli e dalle riviste, al livello di una Weltanschauung, poiché il bello e il brutto sono, come il vero e il falso, non frivoli arbitri del singolo, ma corollari inevitabili di premesse filosofiche e di scelte di fondo.“ (ebenda, S. 108).

⁸¹ ebenda, S. 185.

Herkunft und mangelnder Assimilation in Frankreich begründet.⁸² Ihre Argumentation zielt damit in dieselbe Richtung wie die von Liverman Duval, deren Publikation die Autorin jedoch nicht zitiert. Sie beruft sich bei ihrem Urteil vielmehr auf bereits von Delsemme präsentierte Textpassagen. Trotz der Berücksichtigung weniger in polnischer Sprache verfaßter Reaktionen auf Wyzewas despektierliche Äußerungen zu seiner zunächst ungeliebten Heimat kommt Starons Aufsatz über eine Zusammenfassung von Delsemmes Erkenntnissen nicht hinaus.

Ein vollkommen neues Gebiet hingegen wird durch einen Aufsatz von Bénédicte Coste im Jahr 2002 erschlossen. Die Autorin vergleicht Wyzewas Übersetzung von Emily Brontës *Wuthering Heights*, die 1892 unter dem Titel *Un amant* bei Perrin erschienen ist, mit dem englischen Original. Dabei zeigt sie, daß Wyzewa durch zahlreiche Kürzungen, Veränderungen und Hinzufügungen versucht, Brontës Roman dem anzupassen, was er für den französischen Publikumsgeschmack hält, und ihm so einen vollkommen anderen Charakter verleiht.⁸³

Wenngleich in den letzten Jahren nur wenige Arbeiten Wyzewas Schaffen in den Mittelpunkt stellen, so findet sein Name doch gelegentlich Erwähnung in Studien zu den unterschiedlichsten Aspekten der Literaturgeschichte des späten 19. Jahrhunderts. In einem literatursoziologisch geprägten Aufsatz aus dem Jahre 1982 charakterisiert Peter Bürger Teodor de Wyzewa als typischen Vertreter der Literaturkritik des Ästhetizismus, der sich radikal gegen die Vermarktung der Literatur in einer kapitalistisch-demokratischen Gesellschaft wendet. Bürger stützt sich bei seiner Analyse auf Artikel von Wyzewa in der *Revue Indépendante* und macht damit auf einen wichtigen Aspekt in Wyzewas literaturkritischem Werk aufmerksam.⁸⁴

Wyzewas Tätigkeit als Romancier wird in der von Jean-Pierre Bertrand und anderen verfaßten Monographie *Le roman célibataire* skizziert. Bei ihrem Vorhaben, die

⁸² „Teodor de Wyzewa représente donc le cas particulier d’un déraciné qui a rompu volontairement les liens avec son pays d’origine, et qui cependant n’a pas su s’assimiler jusqu’au bout à sa nouvelle patrie.“ (Anita Staron: „Teodor de Wyzewa entre la France et la Pologne“. In: Françoise Lavocat (Hrsg.): *La France et la Pologne. Histoire, Mythes, Représentations. Actes du Colloque des 16-17-18 septembre 1998 à l’université Lumière –Lyon 2*. Lyon (Presses Universitaires de Lyon) 2000, S. 347-355, S. 354).

⁸³ Unter Berufung auf dem französischen Titel schreibt sie: „Ainsi rebaptisé, *Wuthering Heights* devient l’histoire d’une passion extraordinaire au détriment d’une histoire familiale, locale, couvrant trois générations.“ (Bénédicte Coste: „*Un amant*: la première traduction française de *Wuthering Heights* par Téodor de Wyzewa“. In: *Etudes anglaises* 1/2002 (Tome 55), S. 3-13, S. 4). Während Wyzewas Veränderungen bei dieser Übersetzung dem zeitgenössischen Publikum unbekannt blieben, führten seine zweifelsohne aus ideologischen Gründen vorgenommenen Kürzungen von kritischen Passagen zu Kirche, Geistlichen und Armee in der Übersetzung von Tolstojs Roman *Auferstehung* im Jahr 1900 zu einem kleinen Skandal. (Siehe dazu Liverman Duval: *Téodor de Wyzewa*, S. 93f.).

⁸⁴ Peter Bürger: „Literarischer Markt und autonomer Kunstbegriff. Zur Dichotomisierung der Literatur im 19. Jahrhundert“. In: Christa Bürger et al.: *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Frankfurt (Suhrkamp) 1982, S. 241-265. Zu diesem wichtigen Aspekt in Wyzewas Werk siehe Kapitel 2 dieser Arbeit.

Entwicklung des französischen Romans zwischen Zola und Proust zu beleuchten, stellen sie dreizehn Romane von Huysmans' *A Rebours* bis zu Gides *Paludes* vor. Darunter ist auch *Valbert* von Teodor de Wyzewa. In ihrer kurzen Inhaltsangabe verweisen die Autoren darauf, daß der Protagonist mit seinem Hang zum Grübeln und zur Tatenlosigkeit eine typische Figur des *fin de siècle* repräsentiert.⁸⁵ Im weiteren Verlauf ihrer Studie gehen die Autoren allerdings nicht weiter auf den Roman ein. Wyzewa wird lediglich noch zweimal als Kritiker der *Revue Wagnérienne* erwähnt⁸⁶, ohne daß die Verfasser sich näher mit den sich dort manifestierenden Ansichten befassen.

Auf die Rolle von Wyzewa als Vermittler ausländischer Literatur während seiner Tätigkeit als Redakteur der *Revue des deux Mondes* macht Ulrich Mölk in zwei Aufsätzen aufmerksam. Im seinem zweiten Beitrag weist Mölk auf Wyzewas Rezension einer in England erschienenen zeitgenössischen chinesischen Literaturgeschichte hin und stellt so die beeindruckende Vielseitigkeit des Kritikers heraus.⁸⁷ Im ersten Aufsatz erwähnt Mölk kurz, daß Wyzewa als einer der ersten den Franzosen das Werk von Friedrich Nietzsche vorgestellt hat.⁸⁸ Weiter heißt es bei Mölk: „Alle deutschen Autoren charakterisiert de Wyzewa mit Interesse und Feingefühl; mehrmals betont er, daß deren Werke in Frankreich unbekannt und Übersetzungen deswegen empfehlenswert seien.“⁸⁹ Der hier zuvor bereits von Hösle und in umsichtigerer Form von Delsemme suggerierten Auffassung von Wyzewa als Brückenbauer zwischen deutscher bzw. anderer ausländischer und französischer Kultur widersprechen jedoch mehrere Textstellen, in denen sich Wyzewa dezidiert gegen eine vermehrte Rezeption ausländischer, insbesondere deutscher, Literatur in Frankreich ausspricht. Von einer Sympathie zu Deutschland kann spätestens ab den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts keine Rede sein. Bereits 1895 äußert er sich in der Aufsatzsammlung *Chez les Allemands. L'art et les mœurs* immer wieder negativ über die angebliche Mißachtung der Frau, den Militarismus und die verdorbenen Sitten der

⁸⁵ Jean Pierre Bertrand et al.: *Le Roman célibataire. D'A Rebours à Paludes*. Paris (Corti) 1996, S. 34.

⁸⁶ ebenda, S. 53 und S. 56.

⁸⁷ Ulrich Mölk: „China in drei französischen Kulturzeitschriften 1899-1901“. In Ulrich Mölk / Heinrich Detering (Hrsg.): *Perspektiven der Modernisierung. Die Pariser Weltausstellung, die Arbeiterbewegung, das koloniale China in europäischen und amerikanischen Kulturzeitschriften um 1900. Bericht über das Dritte und Vierte Kolloquium der Kommission „Europäische Jahrhundertwende - Literatur, Künste, Wissenschaften in grenzüberschreitender Wahrnehmung“* (Göttingen 19./20. Januar 2007 und 13./14. Februar 2009). Berlin / New York (de Gruyter) 2010, S. 117-S.124, S. 119.

⁸⁸ Ulrich Mölk: „Die ‚alte‘ *Revue des deux mondes* und der ‚junge‘ *Mercure de France* (mit einem Blick auf die *Revue franco-allemande*)“. In: Ulrich Mölk. (Hrsg): *Europäische Kulturzeitschriften um 1900 als Medium transnationaler und transdisziplinärer Wahrnehmung. Bericht über das Zweite Kolloquium der Kommission „Europäische Jahrhundertwende – Literatur, Künste, Wissenschaften um 1900 in grenzüberschreitender Wahrnehmung“* (Göttingen, am 4. und 5. Oktober 2004). Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2006, S. 55-76, S. 62f. Umfassender und mit ausführlichen Belegen hat bereits Delsemme auf diesen Umstand hingewiesen. (Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 262-S.266).

⁸⁹ Mölk: „Die ‚alte‘ *Revue des deux mondes*“, S. 63.

Großstädter jenseits des Rheins.⁹⁰ Christian Morgenstern bezeichnet diese Veröffentlichung in einer Rezension in der neuen deutschen Rundschau zu recht als „eine Reihe höchst subjektiver, höchst oberflächlicher und zum Teil geradezu unaufrichtiger Aufzeichnungen.“⁹¹ Bei einer Umfrage des *Mercure de France* aus demselben Jahr, ob Frankreich angesichts steigender politischer Spannungen weiterhin kulturelle Beziehungen mit Deutschland pflegen sollte, lehnt Wyzewa dieses als einziger von 24 Befragten ab. Neben seiner Überzeugung, daß der kulturelle Einfluß von jenseits des Rheins schon immer fatal für Frankreich gewesen sei, äußert er sich grundlegend zur Bedeutung eines kulturellen Austauschs auf internationaler Ebene:

Au surplus je suis d'avis que jamais une nation n'a rien gagné à entretenir avec une autre nation des relations intellectuelles trop suivies. C'est en restant chez soi qu'on a chance de bien connaître sa maison; et de s'y plaire. Il m'est souvent arrivé de présenter au public français des œuvres ou des hommes des pays étranger; mais je ne me souviens pas de les avoir jamais présenté autrement que comme des curiosités, en rappelant avec soin qu'ils n'étaient pas de chez nous, et que nous avions mieux à faire que de les imiter.⁹²

Zur Illustration dieser Maxime seien Wyzewas Anmerkungen zu Fontanes *Stechlin* angeführt, dem er zwar durchaus positive Züge abgewinnen kann, von dem er letztlich urteilt, er sei für das französische Publikum nicht geeignet. Von einer Übersetzung rät er ausdrücklich ab: „*Der Stechlin* ne serait pas seulement ennuyeux, il serait tout à fait illisible pour un lecteur français.“⁹³ In einer weiteren Rezension zu Fontane, die durchaus ein gewisses Feingefühl für den märkischen Autor erkennen läßt, schreibt er dennoch über „les sujets et les manières des romanciers allemands. (...) C'est une connaissance que je ne puis vraiment recommander à personne.“⁹⁴ Wie wenig Wyzewa doch letztlich daran interessiert ist, dem französischen Leser das Besondere, das Eigentümliche von anderen Nationalliteraturen zu präsentieren, beweist auch die bereits erwähnte Untersuchung von

⁹⁰ Teodor de Wyzewa: *Chez les Allemands. L'art et les mœurs*. Paris (Perrin) 1895.

⁹¹ Morgenstern fährt fort: „Es muss dies um so mehr betont werden, als Theodor (sic) de Wyzewa in Paris viel gelesen wird.“ Christian Morgenstern: „Französische Journalistenweisheit“. In: *Neue Deutsche Rundschau*. VI. Jahrgang, 1. und 2. Quartal 1895, S. 521-522, S. 522.

⁹² Teodor de Wyzewa: „Réponse à une enquête franco-allemande“. In: *Le Mercure de France*. April 1895, S. 30-32, S. 31f.). Die Umfrage fand im Rahmen eines gemeinsamen Projektes zwischen dem *Mercure de France* und der *Neuen Deutschen Rundschau* über eine mögliche französisch-deutsche Annäherung statt. Die deutsche Übersetzung von Wyzewas Aussagen findet sich in *Neue Deutsche Rundschau*. Berlin (Fischer) 1. und 2. Quartal 1895, S. 300f.

⁹³ Teodor de Wyzewa: „Un Romancier suisse. Conrad Ferdinand Meyer“. In: Teodor de Wyzewa: *Le Roman contemporain à l'étranger*. Paris (Perrin) 1900, S. 21-42, S. 21). Zu dieser ansonsten durchaus hellsichtigen Rezension siehe auch S. 7 dieser Arbeit, Anmerkung 17.

⁹⁴ Teodor de Wyzewa: „Un romancier naturaliste allemand. Théodore Fontane [1891]“. In: Teodor de Wyzewa: *Écrivains étrangers. Deuxième série*. Paris (Perrin) 1897, S. 114-135, S. 120.

Coste zu seiner verfälschenden, dem konstruierten französischen *goût* angepaßte Übersetzung von Emily Brontës *Wuthering Heights*.⁹⁵

Wyzewa läßt spätestens seit seiner Mitarbeit an der *Revue des deux Mondes*, genau wie sein Chef Ferdinand Brunetière, keinen Zweifel daran, daß die französische Literatur allen anderen überlegen ist und sich zeitgenössische französische Schriftsteller in Zeiten einer Krise an älterer französischer, nicht aber an ausländischer Literatur orientieren sollten.⁹⁶

Während die genannten Beiträge aus neuerer Zeit von unterschiedlichsten Aspekten aus Wyzewas umfangreichem Werk handeln, konzentrieren sich die meisten Aufsätze und Monographien, in denen Wyzewa neben anderen erwähnt wird, auf seine Äußerungen zur Kunsttheorie aus den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts.

Im Jahr 1968 beschäftigt sich Andrew George Lehmann in seiner Studie *The Symbolist Aesthetic in France. 1885-1895* an mehreren Stellen mit Artikeln von Wyzewa aus der *Revue Wagnérienne* und der *Revue Indépendante*. Im Mittelpunkt seines Interesses steht dabei die Kunsttheorie. Er äußert sich insbesondere zu Wyzewas Überlegungen zur Beziehung von Musik und Literatur⁹⁷, geht an mehreren Stellen auf Wyzewas Vorstellungen vom Symbol ein⁹⁸ und vergleicht seine Ausführungen zum *art wagnérien* mit Wagners eigenen Ansichten.⁹⁹ Bereits im Vorwort beschreibt er die erste Generation der Symbolisten, zu denen er auch Wyzewa zählt, als gekennzeichnet durch ein „climate of intense discussion, uncertainty, and relative incoherence“¹⁰⁰. Das betreffe nicht nur unterschiedliche Strömungen innerhalb der symbolistischen Bewegung, sondern zeige sich auch innerhalb der Äußerungen einzelner Theoretiker. So meint er, auch in Wyzewas Texten aus der *Revue Wagnérienne* eine Reihe von Ungereimtheiten und Brüchen nachweisen zu können.¹⁰¹ Teodor de Wyzewa erscheint ihm als typisches Beispiel für diejenigen Theoretiker und Autoren unter den frühen Symbolisten, die theorieimmanente

⁹⁵ Siehe Seite 20 dieser Arbeit

⁹⁶ Siehe dazu auch die Kapitel 4.3.3 und 5.3.2 dieser Arbeit

⁹⁷ Andrew George Lehmann: *The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895*. Oxford (Blackwell) ²1968, S. 150f. und 168f.

⁹⁸ Siehe insbesondere ebenda, S. 288f. Wyzewas Symbolbegriff faßt Lehmann folgendermaßen zusammen: „An allegory, provided always that the work of art possessed, or tended to possess, a high degree of artistic integration. Hence, also, all myth, and by extension, pseudo-myth.“ (ebenda, S. 306).

⁹⁹ ebenda, S. 196-206.

¹⁰⁰ Lehmann: *The Symbolist Aesthetic in France*, S. III.

¹⁰¹ Das betrifft besonders Wyzewas Auslegung von Wagners Schriften. Hier spricht Lehmann von Fehldeutungen und Widersprüchen, die solche in Wagners Werk selbst bei weitem überträfen (ebenda, S. 198). Er bezeichnet diese seiner Meinung nach mißglückte Wagnerexegeese als „first efforts of a young and ambitious critic“ (S. 198) und nennt Wyzewas Darstellung der Beziehung von Musik und Literatur „ridiculous“ (S. 169). Wyzewas Auffassungen würden weder Mallarmé noch Wagner gerecht.

Widersprüche nicht lösen konnten und deshalb in eine Stimmung von „bitterness and scepticism“¹⁰² verfallen seien.

Auch Bernard C. Swift befaßt sich in einem kurzen Aufsatz aus dem Jahr 1973 mit Wyzewas theoretischen Texten aus der *Revue Wagnérienne*, um damit Erkenntnisse über den Symbolismus zu gewinnen. Anders als Lehmann rückt er jedoch nicht Lyrik, sondern Prosa in den Mittelpunkt. Mit dem Ziel, die Frage nach der Existenz, den Besonderheiten und den Problemen einer spezifisch symbolistischen Prosa zu beantworten, stellt er Wyzewas Überlegungen zum Roman auf knapp zwei Seiten vor und vergleicht sie mit denen des frühen André Gide.¹⁰³ Wyzewas Ansätzen, so Swift, komme eine zentrale Rolle zu, denn sie seien „the closest approach to a developed theory of the Symbolist novel“¹⁰⁴. Seine Hinwendung zu einer subjektiven Realitätsauffassung, die sich von Individuum zu Individuum unterscheidet, sei prägend für so bedeutende Schriftsteller des 20. Jahrhunderts wie Proust, Joyce und Woolf, die diese theoretischen Ansätze in ihren Romanen dann verarbeitet und weiterentwickelt hätten.¹⁰⁵

Wyzewas Beitrag zur Entwicklung des Romans am Ende des 19. Jahrhunderts wird 1966 eingehend von Michel Raimond untersucht. In seiner umfassenden Studie zur von ihm so bezeichneten Krise des Romans vom Ende des Naturalismus bis zum Ende der 20er Jahre des vorigen Jahrhunderts führt er an mehreren Stellen in der Regel kurze Passagen aus Wyzewas Kritiken der Jahre 1885 bis 1894 an, um damit allgemeine Grundtendenzen der Zeit zu illustrieren. So zitiert er Wyzewa zusammen mit einer Reihe anderer zeitgenössischer Kritiker und Schriftsteller, die ihr Mißfallen an naturalistischen Autoren

¹⁰² ebenda, S. 21. Als Beispiel nennt Lehmann Wyzewas zunächst begeisterte Aufnahme von – seiner Meinung nach oft nicht verdauten – Vorstellungen von Schopenhauer und Wagner und seine 1895 geäußerte Meinung, Frankreich solle auf keinen Fall in einen kulturellen Austausch mit Deutschland treten. Dazu schreibt Lehmann: „Here speaks the authentic voice of one who to overcome his shyness has drunk somewhat too freely of an unusual strong liquor; and then blames the brewer for the excesses which he subsequently commits.“ (ebenda, S. 47).

¹⁰³ „I examine briefly the theory of the novel proposed by Teodor de Wyzewa in 1886, and some aspects of the early works of André Gide which seem to illustrate both the interest and the limitations of Symbolist prose-fiction.“ Bernard C. Swift: „The Hypothesis of the French Symbolist Novel“. In: *Modern Language Review*, 68, 1973, S. 776-787, S. 776. Eine Zusammenfassung von Wyzewas Romantheorie befindet sich auf den Seiten 781f.

¹⁰⁴ ebenda, S. 781.

¹⁰⁵ Nach einer Gegenüberstellung von Wyzewas und Gides Überlegungen faßt er die Gemeinsamkeiten zusammen: „The essential common feature is an effort to evolve a new form of realism, supposedly distinct from social and scientific realism, with the emphasis taken away from description or plot in themselves, and redirected towards the creation of mood in a central consciousness, whose perceptions, however minute, are subject to doubt, and whose reality is entirely dependent upon the reader’s re-creation.“ (ebenda, S. 786). Obwohl Swift davon überzeugt ist, daß die Werke von Proust, Joyce und Woolf „the embodiment of Symbolist principles of fiction“ seien (S. 786), geht er jedoch nicht soweit, von einem direkten Einfluß von Gide und Wyzewa auf diese Autoren zu sprechen; „rather it much more likely that the ideas and prestige of the poets, and especially of Mallarmé and Valéry, played some part in encouraging twentieth-century novelists in their experiments.“ (S. 787).

äußern, da diese sich in ihren Romanen mit der bloßen Beschreibung der Außenwelt begnügten.¹⁰⁶

Ferner führt Raimond Textstellen aus Wyzewas Kritiken an, in denen dieser sich zum Problem der Kommerzialisierung der Literatur¹⁰⁷ und zur Orientierungslosigkeit der Romanciers in den 80er und 90er Jahren des 19. Jahrhunderts äußert.¹⁰⁸ Außerdem verweist er kurz auf Wyzewas Funktion als Kritiker, der den Franzosen ausländische Romane vorstellt.¹⁰⁹ Raimond ist dabei voll des Lobes. Wegen seiner Kenntnis der ausländischen Literaturen wird Wyzewa als „si intelligemment curieux des nouveautés étrangères“¹¹⁰ bezeichnet; ein anderes Mal wird er als „anarchiste et désabusé, mais toujours attentif et curieux“¹¹¹ charakterisiert. Darüber hinaus würdigt Raimond insbesondere Wyzewas Beitrag zur Überwindung des Naturalismus. In diesem Zusammenhang zitiert er eine längere Passage aus der *Revue Wagnérienne* und bezeichnet diese als „le premier texte qui fût consacré au roman de l’avenir“.¹¹²

Diese Einschätzung hat weitreichende Folgen für das heutige Bild von Wyzewa als Wegbereiter eines Romans, mit dem der Naturalismus überwunden und der moderne Roman vorbereitet wird. Sie wird beispielsweise von Fritz Peter Kirsch übernommen, der im Jahr 2000 in seiner Monographie *Epochen des französischen Romans* Wyzewa eine nicht unerhebliche Bedeutung in der französischen Romangeschichte zumißt, wenn er eine von Raimond angeführte Passage aus Wyzewas Aufsatz als „wegweisenden Beitrag“ für den Roman des 20. Jahrhunderts bezeichnet.¹¹³ Auch Jean-Thomas Nordmann bezieht sich in seiner 2001 erschienenen Monographie über die französische Literaturkritik im 19. Jahrhundert vermutlich auf Raimond, wenn er Wyzewas Beitrag zur Entstehung des inneren Monologs besonders hervorhebt.¹¹⁴

¹⁰⁶ Michel Raimond: *La Crise du Roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris (Corti) 1966, S. 33-34.

¹⁰⁷ ebenda, S. 113.

¹⁰⁸ ebenda, S. 52.

¹⁰⁹ Siehe ebenda, S. 96-98 und S. 166.

¹¹⁰ ebenda, S. 96.

¹¹¹ ebenda, S. 52.

¹¹² Raimond: *La Crise du Roman*, S. 46.

¹¹³ Fritz Peter Kirsch: *Epochen des französischen Romans*. Wien (Universitätsverlag; UTB 2152) 2000; S. 230.

¹¹⁴ Jean-Thomas Nordmann: *La Critique littéraire française au XIX^e siècle (1800-1914)*. Paris (Librairie générale française) 2001, S. 173. Zum inneren Monolog siehe Kapitel 5.3.7 dieser Arbeit. Daneben hebt Nordmann jedoch auch Wyzewas spätere Rolle als Vermittler ausländischer Literatur hervor. „Wyzewa assure la permanence d’un cosmopolitisme littéraire qui prépare, parfois de façon souterraine et non sans élitisme, la grande explosion de curiosités et de traductions qui suivra la Première Guerre mondiale.“ (S. 174).

1.3 Leitfragen und Gliederung der Arbeit

Die Erwähnung in Monographien und Aufsätzen jüngeren Datums deutet auf eine Wiederentdeckung von Wyzewas Werk hin. Zumindest was seine Äußerungen zum Roman betrifft, wiederholen spätere Studien allerdings ausnahmslos Aussagen und Bewertungen von Paul Delsemme oder Michel Raimond. Auf diese Weise wird ein bereits seit 40 Jahren bestehendes Bild ungefragt gefestigt. Dieses soll mit der vorliegenden Arbeit einer Prüfung unterzogen und wo nötig korrigiert werden.

Wie in den meisten Arbeiten zu Wyzewa stehen dabei auch hier seine Kritiken aus den Jahren 1886 und 1887 im Mittelpunkt. Wir teilen die Ansicht beinahe aller unserer Vorgänger, daß Wyzewas Artikel aus dieser Zeit zumindest im Hinblick auf die Frage nach Form und Inhalt von Literatur weitaus ergiebiger sind als die der folgenden Jahre.¹¹⁵ Im Zentrum stehen Wyzewas Ansichten zum Roman. Andere Bereiche der Literatur sowie andere Künste wie Malerei oder Musik werden berücksichtigt, soweit sie für das Verständnis der Ausführungen zum Roman notwendig oder hilfreich sind.

Als Textbasis dienen hauptsächlich Wyzewas Kritiken aus der *Revue Indépendante*. In seiner monatlichen Rubrik *Les Livres* präsentiert er den Lesern der Zeitschrift von November 1886 bis Dezember 1887 Neuerscheinungen des jeweils letzten Monats.¹¹⁶ Er selbst unterteilt diese in die Kategorien *Livres de Philosophie et de Critique*, *Poésie* und *Romans et Nouvelles*.¹¹⁷ Dabei geht er auf insgesamt mehr als 170 Romane und Erzählbände ein. Je nachdem, welche Bedeutung er einer Neuerscheinung beimißt, beschränken sich seine Bemerkungen zuweilen auf wenige Worte, können aber auch bis zu vier Seiten umfassen.¹¹⁸ Darüber hinaus veröffentlicht Wyzewa in der *Revue Indépendante* acht längere Beiträge von jeweils 20 bis 30 Seiten. Im ersten präsentiert er den Lesern sein

¹¹⁵ In späteren Arbeiten Wyzewas wäre unter Einbeziehung der Ergebnisse von Paul Delsemme die Art und Weise der Vermittlung von ausländischer Literatur an ein französisches Publikum zu untersuchen.

¹¹⁶ Er selbst formuliert seinen Anspruch in seinem ersten Beitrag der *Revue Indépendante* so: „...je tâcherai à lire et à juger, si brièvement que ce soit, tous les livres publiés.“ (*La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 9) Später ergänzt er in einer Anmerkung: „Chaque mois seront analysés les livres parus du 15 au 15.“ (ebenda, S. 10). Wyzewas Artikel aus dieser Zeitschrift werden mit Angabe von Ausgabe, Monat und Jahreszahl zitiert nach *La Revue Indépendante* Numéros 1-14 (November 1886 – Dezember 1887).

Nachdruck in 5 Bänden Genf (Slatkine) 1970/71. Die zum Verständnis dieser Artikel herangezogenen Arbeiten Wyzewas aus der *Revue Wagnérienne* werden hingegen aus dem Sammelband *Nos Maîtres* aus dem Jahr 1895 zitiert, in dem sie fast alle beinahe unverändert aufgenommen wurden. Die dort nicht abgedruckten Artikel aus dieser Zeitschrift werden unter Angabe von Nummer und Monat zitiert nach *La Revue Wagnérienne* Numéros 3/85-8/86 (April 1885 - September 1886). Nachdruck in 2 Bänden. Genf (Slatkine) 1993.

¹¹⁷ Ab September 1887 wird diese Einteilung aufgegeben. Außerdem stellt er in den letzten Ausgaben immer weniger Romane und Erzählungen vor. Im Dezember 1886 sind es 22, ein Jahr später sieben.

¹¹⁸ Besondere Berücksichtigung finden beispielsweise Mallarmés Gedicht *L'Après-midi d'un faune* im März 1887, *En Rade* im Juni 1887 sowie das Tagebuch der Goncourt, der Roman *Mensonges* von Paul Bourget oder der Erzählungsband *Moralités légendaires* von Jules Laforgue im Dezember 1887.

Verständnis von Literaturkritik und stellt seine Theorie der Kunst vor. Später behandelt er so unterschiedliche Themen wie Werk und Person von Villiers de L'Isle-Adam oder den Erfolg russischer Romane in Frankreich, berichtet von einer Reise zu kunsthistorisch wichtigen Stätten in Deutschland oder äußert sich zu parapsychologischen Phänomenen wie Suggestion und Spiritismus.¹¹⁹ Aus diesem Textkorpus werden Aussagen von Wyzewa über den Zustand des zeitgenössischen Romans gefiltert. Ergänzend werden Wyzewas Beiträge zur *Revue Wagnérienne* aus den Jahren 1885 und 1886 herangezogen und auf ihre Aussagen zu erzählenden Texten untersucht.

Von Wyzewas Kritiken ausgehend, werden in der vorliegenden Arbeit zahlreiche der von ihm besprochenen Romane und Erzählungen vorgestellt und analysiert. So ergibt sich neben der Darstellung seiner poetologischen Überlegungen zur erzählenden Literatur ein detaillierter Überblick über die Romanproduktion in den Jahren 1886/1887. Für die Geschichte des Romans ist dieser kurze Zeitraum von nicht unerheblicher Bedeutung. Émile Zola veröffentlicht im Jahr 1887 *La Terre*, seinen Roman über das Leben auf dem Land, der eine umfassende Kontroverse über den Naturalismus auslöst: Fünf seiner Schüler distanzieren sich im sogenannten *Manifeste des cinq* öffentlich von ihm, und der konservative Kritiker Ferdinand Brunetière sieht endlich den Zeitpunkt gekommen, die schon lange prophezeite *banqueroute du naturalisme* auszurufen.¹²⁰

Während eine bedeutende literarische Strömung ihrem Ende entgegengeht, veröffentlicht der wichtigste zeitgenössische Vertreter des psychologischen Romans, Paul Bourget, während Wyzewas Tätigkeit als Kritiker der *Revue Indépendante* mit *André Cornélis* und *Mensonges* gleich zwei Romane, die mit ihrem Appell an die gesellschaftliche Verantwortung jedes einzelnen, insbesondere aber des Schriftstellers, bereits auf den zwei Jahre später erscheinenden Roman *Le Disciple* hindeuten. Mindestens genauso wichtig wie die Analyse der Gefühlswelt ist Bourget schon in diesen Romanen die Formulierung einer deutlichen Kritik an den fehlenden moralischen Leitlinien seiner Protagonisten.¹²¹

Zur gleichen Zeit, da die naturalistische Bewegung sich weiterhin der detaillierten Beschreibung der Außenwelt und der Gesellschaft widmet und andere Romanciers in

¹¹⁹ Im einzelnen handelt es sich um folgende Artikel: „Une critique“ (November 1886), „Le Comte de Villiers de l'Isle Adam“ (Dezember 1886), „Les Russes“ (Januar 1887), „La Suggestion et le Spiritisme“ (Februar 1887), „M. Leconte de Lisle“ (April 1887), „Voyage aux primitifs Allemands“, (September 1887), „Voyage aux primitifs Allemands. Suite et fin“ (November 1887), „Les Paysans de M. Zola“ (Dezember 1887). Schließlich findet sich noch im Dezember 1886 Wyzewas Übersetzung einer Erzählung von Thomas de Quincey, „La Fille du Liban“.

¹²⁰ Siehe dazu Kapitel 4.1. und 4.2.3.1. dieser Arbeit.

¹²¹ Siehe dazu auch Kapitel 4.3.1 dieser Arbeit.

weitgehend traditioneller Manier verstärkt der Darstellung der menschlichen Psyche in den Mittelpunkt des Interesses rücken, entwickeln wieder andere sowohl inhaltlich als auch formal neue Muster. Mit *En Rade* erscheint 1887 nach dem richtungsweisenden *A Rebours* ein weiteres Werk von Joris-Karl Huysmans, in dem dieser durch das Einfügen von phantastischen Traumsequenzen Erkenntnisse der zeitgenössischen Psychologie über das Unbewußte verarbeitet und damit sowohl damalige Kritiker als auch Leser überfordert.¹²² In *Les Lauriers sont coupés* von Édouard Dujardin werden schließlich erstmalig Gedanken in Form des inneren Monologs wiedergegeben.¹²³

Neben der Erprobung neuer literarischer Formen und der Verarbeitung aktueller psychologischer Erkenntnisse in belletristischen Texten, ist das verstärkte Interesse an ausländischen Literaturen als weiteres Kennzeichen insbesondere der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts zu nennen: Das betrifft vor allem die Werke von Tolstoj, Dostoevskij, Turgenev und anderen russischen Schriftstellern, von denen beinahe jeden Monat ein Roman oder ein Erzählungsband in französischer Übersetzung erscheint.¹²⁴

Mit all diesen Phänomenen sieht sich Teodor de Wyzewa konfrontiert. Eine Untersuchung seiner Kritiken ermöglicht, ein differenziertes Bild über die Situation des Romans in einer entscheidenden Phase zu zeichnen. Was Wyzewa von diesen Phänomenen wahrnimmt und wie er sie bewertet, soll in dieser Arbeit dargelegt werden. Auf diese Weise können einerseits einige seiner theoretischen Grundsätze an konkreten Beispielen illustriert werden. Andererseits geben Wyzewas Eindrücke Anlaß, die literaturtheoretische Debatte der Zeit zu beleuchten. Dazu werden seine Vorstellungen mit denen anderer zeitgenössischer Kritiker wie Émile Zola, Ferdinand Brunetière, Anatole France oder Jules Lemaître verglichen.

Die vorliegende Untersuchung ist in vier Teile gegliedert. Zunächst werden anhand von Wyzewas Äußerungen zu seiner Ansicht nach minderwertiger Massenkultur seine literatursoziologischen Überlegungen dargelegt und in den zeitgenössischen Kontext eingeordnet. Die Frage nach einem gesellschaftlichen Umfeld, in dem Kunst gedeihen kann, ist für Wyzewa zentral und wird von ihm in beinahe allen Artikeln erörtert, was eine ausführliche Behandlung dieses Themenkomplexes notwendig macht. Darüber hinaus soll die vorliegende Arbeit zeigen, inwiefern seine Auffassungen über die bisherige und die von ihm prognostizierte weitere Entwicklung der Literatur in den Kontext seiner

¹²² Siehe dazu Kapitel 5.2.5.4 dieser Arbeit

¹²³ Siehe dazu Kapitel 5.3.7 dieser Arbeit.

¹²⁴ Siehe Kapitel 5.3.2 dieser Arbeit.

politischen Anschauungen eingebettet und somit ohne eine Kenntnis derselben nicht verständlich sind. Dieser Zusammenhang wurde in älteren Arbeiten zu Wyzewa trotz des wichtigen Aufsatzes von Peter Bürger bisher nur unzureichend berücksichtigt.

Im zweiten Teil werden Wyzewas Konzept von Literaturkritik und seine Kunsttheorie dargestellt. Letztere ist in früheren Studien zu Wyzewa bereits ausführlich behandelt worden. Während diese sich bei der Suche nach möglichen Quellen für Wyzewas Auffassungen allerdings vorrangig auf von diesem explizit genannte Vorbilder wie Wagner oder Mallarmé beschränken und hier Übereinstimmungen und Unterschiede herausarbeiten, werden in der vorliegenden Arbeit auch Einflüsse solcher Vorbilder und Zeitgenossen untersucht, die Wyzewa selbst nicht erwähnt oder deren Arbeiten er nur kurz andeutet.

Der dritte Teil der Arbeit beschäftigt sich vor dem Hintergrund der für die damalige Zeit vielfach konstatierten beginnenden *Crise du roman* mit Wyzewas Einschätzung zum Zustand des Romans im Frankreich der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts. Dabei soll seine Sicht auf Erscheinungsformen und Ursachen dieser Krise sowie Möglichkeiten zu ihrer Überwindung untersucht und mit anderen zeitgenössischen Meinungen verglichen werden. Angeregt von Delsemme und Raimond, die beide im frühen Wyzewa einen scharfen Kritiker¹²⁵ und Überwinder des Naturalismus sehen, wird in diesem Teil besonderes Augenmerk auf seine Bewertung dieser von Zola dominierten Strömung gelegt. Darüber hinaus wird seine Einstellung zum beliebten psychologischen Roman und zu weiteren zeitgenössischen Romanformen berücksichtigt.

Im vierten Teil schließlich werden Wyzewas zahlreiche Äußerungen zu formalen Gesichtspunkten des Romans eingehend untersucht. Dazu gehört die Frage nach der Auswahl des Stoffes und der Ausgestaltung der Handlung, vor allem aber das Problem der Figurendarstellung im Roman. Dieses ist besonders wichtig, da hier der Einfluß von Erkenntnissen der zeitgenössischen psychologischen Forschung auf die Literatur und die Wahrnehmung derselben seitens der Literaturkritik untersucht werden kann. Daran anschließend werden Wyzewas Äußerungen zu Themen wie Erzählform, Perspektive und Formen der Rede behandelt, an einzelnen Romanen und Erzählungen illustriert und wiederum in ihren zeitgenössischen Kontext gestellt. So soll ein differenziertes Bild davon entstehen, wie sich Wyzewa einen idealen Roman vorstellt, in dem der Naturalismus überwunden und neuen Erkenntnissen in der Literatur Rechnung getragen werden kann.

¹²⁵ „La doctrine de Wyzewa impliquait la condamnation de l'esthétique naturaliste.“ (Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 133).

2 Der Kritiker als Literatursoziologe

2.1 Bücherflut bei schwindender Leselust. Erklärungen für eine scheinbar paradoxe Situation

„Ne paraîtraï-je pas ridicule plus que de raison, et suranné autant que la Poésie même, si j'avoue que je m'efforcerai le plus souvent à lire les ouvrages dont je rendrai compte ici?“¹²⁶ Mit diesen Worten beginnt Wyzewas erster Aufsatz in der *Revue Indépendante* im November 1886. Er offenbart somit gleich zwei seiner Grundpositionen. Der Literaturkritiker stilisiert sich zum gesellschaftlichen Außenseiter und erweitert damit eine Rolle, die zumindest einige Dichter sich seit längerer Zeit selbst zuschreiben¹²⁷, nun auch auf die Leser. Gleich im ersten Satz seines ersten Artikels nimmt er somit eine Sonderposition für sich in Anspruch, die ihn von sonstigen gesellschaftlichen Entwicklungen abhebt. Für Frankreich im Ganzen gelte nämlich, so fährt er fort, die Feststellung: „Le public en France ne lit plus de livres.“¹²⁸ Gleichzeitig ist er davon überzeugt, daß trotz der fehlenden Leselust in der Bevölkerung immer mehr Bücher publiziert würden. Das Zusammenspiel dieser beiden sich widersprechenden Faktoren erklärt Wyzewa damit, daß die Bücher zwar gekauft, aber dann nicht gelesen werden: „Les livres sont publiés aujourd'hui en plus grand nombre que jamais: peut-être quelqu'un les achète-t-il; mais assurément personne ne les lit.“¹²⁹ Die neben der Lektüremüdigkeit der Bevölkerung und der Zweckentfremdung der Bücher angesprochene Überproduktion wird noch an mehreren Stellen wiederholt.¹³⁰ Lediglich im August 1887 stellt Wyzewa fest, daß es im Vormonat nur wenige Neuerscheinungen gegeben habe. Schuld daran sei das gute Wetter. Doch diese Entwicklung werde nicht lange anhalten:

Voici que déjà le soleil a vaincu la littérature française. (...) Mais le soleil, qui a su vaincre, ne saura pas profiter de sa victoire: la littérature française la remplacera de nouveau. Messieurs les éditeurs recommenceront à publier des livres, dix fois plus nombreux (d'ailleurs

¹²⁶ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 7. Kursiv im Original.

¹²⁷ Ein berühmtes Beispiel dafür ist Baudelaires „L'Albatros“. (Siehe : Charles Baudelaire: *Les Fleurs du mal* [1857]. Vollständige zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Wilhelm Kemp. München (dtv) ²1987, S. 18-20). Stefan Schulze hat gezeigt, wie Baudelaire in diesem Gedicht durch Struktur- und Motivveränderungen den alten Vergleich des Dichters mit einem Vogel umdeutet und somit zeigt, der der Dichter gerade wegen seiner künstlerischen Fähigkeiten zu einem dem Spott des Publikums preisgegebenen Außenseiter wird (Stefan Schulze: *Die Selbstreflexion der Kunst bei Baudelaire. Eine literaturgeschichtliche Untersuchung*. Heidelberg (Winter) 1999, S. 17-30).

¹²⁸ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 8.

¹²⁹ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 7.

¹³⁰ Im Dezember beispielsweise ist zu lesen, daß noch vor 15 Jahren fünfmal weniger Bücher veröffentlicht wurden als 1886. Und das sei schon zuviel gewesen. *La Revue Indépendante* N° 2 (Dezember 1886), S. 183.

exactement les mêmes) que la précédente année: et je devrai rendre compte, ici, dans les mêmes termes, exactement. Et se prolongeront, longtemps encore, ces alternances: jusque le moment où la littérature française et moi-même serons vaincus, décidément, sous un accès trop violent de démocralgie ou de gastratie.¹³¹

Die übermäßige und dabei noch stetig steigende Produktion von unoriginellen Büchern¹³² bei gleichzeitiger Abnahme der Bereitschaft, diese auch zu lesen, sowie die hier angedeutete Kritik an der Demokratie bilden die Eckpfeiler von Wyzewas Ansichten über die aktuelle Lage der Literatur und des Literaturmarktes, die im folgenden Kapitel veranschaulicht und in ihren Kontext gestellt werden.

Ein eklatanter Anstieg der Zahl der veröffentlichten Bücher wird von mehreren zeitgenössischen Kritikern konstatiert. 1878 stellt Émile Zola fest, daß in den Monaten Mai bis September Romane wie Pilze aus dem Boden schössen. Kein Schaufenster eines Buchladens sei groß genug, auch nur die Neuerscheinungen eines Tages zu präsentieren. Es handele sich um eine Überproduktion, die von niemandem mehr zur Kenntnis genommen werden könne: „Chez nous, en ce moment, la production des romans est évidemment trop forte pour la consommation.“¹³³ Als mögliche Lösung schlägt Zola vor, man könne die überschüssigen Bücher nach Amerika, in den Fernen Osten und die Kolonien exportieren, wo man alles begeistert aufnehme, was aus Frankreich komme.

Zehn Jahre später schreibt Anatole France in der Einleitung zu seinem Sammelband *La Vie littéraire*, in dem er ausgewählte Kritiken aus den Jahren zuvor veröffentlicht, voller Sorge: „Les livres nous tuent. Nous en avons trop et de trop de sortes.“¹³⁴ Die Buchproduktion wird von ihm als „orgie monstrueuse“¹³⁵ bezeichnet. Handelt es sich hier nun um einen Topos von besorgten Kritikern oder um eine Reaktion auf eine merklich gestiegene Zahl von Veröffentlichungen in den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts?

¹³¹ *La Revue Indépendante* N° 10 (August 1887), S. 141.

¹³² Über die Veröffentlichung von überflüssigen Büchern, die lediglich schon bisher Bekanntes zusammengefaßt wird, mokiert sich Rica im 66. der *Lettres persanes*. Anders als im 19. Jahrhundert wird für diese Unsitte jedoch nicht Profitgier, sondern *vanitas*, der Wunsch der Autoren nach Unsterblichkeit angegeben. Für Rica bleibt von den Verfassern schlechter Bücher nach ihrem Tod nur ihre Dummheit in Erinnerung. Für ihn ist klar: „Quand un homme n’a rien à dire de nouveau, que ne se tait-il?“ (Montesquieu: *Lettres persanes* [1721]. Édition établie et présentée par Jean Starobinski. Paris (Gallimard, collection folio) 1990, S. 168).

¹³³ Émile Zola: „Les Romanciers contemporains“ [1878]. In: *Les Romanciers Naturalistes* [1881]. *Œuvres complètes, tome 32*, Paris (Fasquelle, Cercle du Bibliophile) 1969, S. 317-600, S. 563.

¹³⁴ Anatole France: *La Vie littéraire. Première série*. [1888]. Paris (Calmann-Lévy)⁴⁹ 1921, S. VIII.

¹³⁵ ebenda. France sieht seine Aufgabe als Kritiker auch darin, aus dem Überangebot eine gute Auswahl für die Leser zu treffen. Diese sei natürlich subjektiv, aber er habe sie mit „parfaite sincérité, beaucoup d’indulgence et quelque naturelle amitié pour le beau et le bien“ (ebenda, S. IX) getroffen.

Im Jahre 1886 werden 12.831 Buchtitel bei der *Bibliothèque nationale de France* als *dépot légal* hinterlegt.¹³⁶ Bereits seit den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts bewegt sich die Zahl der veröffentlichten Titel um zwölf- bis dreizehntausend und bleibt so relativ stabil – mit einem Rückgang der Zahlen in den Jahren 1870/71. Erst kurz vor dem Ersten Weltkrieg werden knapp 15.000 Bücher bei der *BnF* registriert. Während diese Zahlen nicht für den von Wyzewa und anderen konstatierten Anstieg an Buchpublikationen in den 80er Jahren sprechen, so findet sich diese Einschätzung jedoch bestätigt, wenn man sich auf die Veröffentlichung der Romane und Gedichte beschränkt, also genau die Textsorten, die Wyzewa seinem Publikum vorstellt. Während im Zeitraum von 1840 bis 1875 pro Jahr durchschnittlich 246 Romane und Erzählbände veröffentlicht werden, sind es im Zeitraum von 1876 bis 1885 pro Jahr 621 Titel, in den Jahren 1886 bis 1890 sogar 774.¹³⁷ Somit spiegelt die Einschätzung von Zola, France und Wyzewa tatsächlich einen Anstieg der Buchproduktion wider. Inwiefern diese Romane dann auch gelesen werden oder nicht, kann verständlicherweise nicht überprüft werden. Auch Wyzewa kann keine Belege für seine Behauptung anführen. Dafür hat er eine Erklärung für die angebliche Lektüremüdigkeit seiner Zeitgenossen parat: Die beklagte Unlust am Lesen bezieht er vor allem auf längere Romane, während kurze Erzählungen seiner Einschätzung nach eine größere Chance hätten, rezipiert zu werden. Die noch knapperen Zeitungsartikel seien in den letzten Jahren sogar zu „la seule forme populaire de la littérature“¹³⁸ avanciert. Für die Lektüre eines umfangreicheren fiktionalen Textes fehle es den Leuten jedoch sowohl an Zeit als auch an der Fähigkeit, sich auf die in den Texten präsentierte Wirklichkeit einzulassen:

Nos contemporains, désormais, doivent au souci de vivre toutes leurs heures et toutes leurs pensées. Où trouveraient-ils même le temps matériel de feuilleter un volume, occupés à méditer toujours ou à réaliser quelque ruse pour enlever à leur prochain une part de subsistance? Et puis la lecture d'un livre maintient l'esprit dans un monde spécial différent du

¹³⁶ Siehe dazu die Statistik von Robert Estivals: *La Statistique bibliographique de la France sous la monarchie au XVIII^e siècle*. Paris (Mouton) 1965, S. 415. Zum Buchmarkt im Zweiten Kaiserreich und in der Dritten Republik siehe R. Pierrot: „Le Marché de l'édition littéraire“. In: P. Abraham / R. Desné (Hrsg.): *Manuel d'histoire littéraire de la France*. Band V. Paris 1977, S. 36-42. Zum Vergleich: Im Jahre 2011 wurden 69 703 Bücher als *dépot légal* hinterlegt.
http://www.bnf.fr/fr/professionnels/anx_depot_legal/a_dl_stats_biblio.html (abgerufen am 25.11.2013).

¹³⁷ Die Daten basieren auf : Christophe Charle: *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*. Paris (PENS) 1979, S. 30.

¹³⁸ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 8. Auch wenn Wyzewa hier nicht weiter auf die Textsorte „Zeitungsartikel“ eingeht, so kann man doch vermuten, daß er eine weitverbreitete negative Einschätzung der literarischen Qualitäten der Zeitungen sowie den unheilvollen Einfluß derselben auf Romane teilt, wie sie beispielsweise von Mallarmé, Edmond de Goncourt oder Brunetière vertreten wird. Siehe dazu: Peter Bürger: „Literarischer Markt und autonomer Kunstbegriff. Zur Dichotomisierung der Literatur im 19. Jahrhundert“. In: Christa Bürger et al.: *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Frankfurt 1982, S. 241-265, S. 258.

monde réel où s'enchevêtrent nos intérêts: et la nécessité de vivre dans ce monde de nos intérêts nous a lentement enlevé le pouvoir de nous attarder dans un monde différent.¹³⁹

Bereits an dieser Stelle zu Beginn seiner ersten Rezensionen in der *Revue Indépendante* enthüllt Wyzewa dem Leser der Zeitschrift, was er vom Einfluß der herrschenden Gesellschaftsform auf die Literatur hält. Daß mit dieser Gesellschaftsform, in der jeder gegen jeden kämpft, um ihm etwas zu entreißen, die Demokratie gemeint ist, wird ebenfalls noch in diesem Abschnitt deutlich: „J'ai de notre démocratie, de ses nécessités et de ses bienfaits, un sentiment trop net.“¹⁴⁰. In dieser demokratischen Gesellschaft, in der sowieso niemand mehr lese, sei damit auch die Rolle des Kritikers als Führers durch einen immer größer und unübersichtlichen werdenden Büchermarkt eigentlich obsolet geworden. Neben der bereits erwähnten Stilisierung zum gesellschaftlichen Außenseiter tröstet sich Wyzewa an dieser Stelle auch damit, er schreibe seine Artikel für die Nachwelt: „Je rêve que, si quelque jour notre planète se transfigurait, et que nos écritures fussent conservées, peut-être serait-il agréable à un curieux de retrouver alors inscrits quelque part des jugements portés par le seul contemporain qui aurait lu ce livre.“¹⁴¹

Angesichts dieser Äußerung unterstellt Peter Bürger in seinen Ausführungen zur Literaturkritik des Ästhetizismus bei Wyzewa eine „ironische Distanz zu seiner eigenen Rezensententätigkeit“, da sie „ihre Orientierungsfunktion für die Zeitgenossen offenbar verloren hat“¹⁴². Es ist jedoch auch möglich, daß sich die bittere Ironie des Kritikers lediglich auf die gesellschaftliche Lage und den daraus resultierenden Zustand der Literatur, nicht jedoch auf seine Tätigkeit als Kritiker an sich bezieht. Es handelt sich eher um eine Kritik am Gros der Leser, denn um die Aufgabe seiner offenbar immer noch als notwendig angesehenen Tätigkeit, Bücher zu lesen und zu bewerten – auch wenn er damit nur noch eine exklusive Minderheit, wie die Leser der *Revue Indépendante* erreichen kann. Mit seinem Anspruch, für folgende Generationen zu schreiben, verleiht er immerhin einer

¹³⁹ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 7. Die angebliche Leseunlust der Franzosen wird noch von anderen Schriftstellern und Kritikern beklagt. So stellt Émile Zola 1876 fest: „Aujourd'hui, dans notre société, les hommes lisent peu; la vie actuelle est trop active, trop pleine d'occupations de toutes sortes. A Paris, par exemple, si les hommes répandus dans le monde des salons achètent les romans nouveaux, c'est uniquement pour les feuilleter et pouvoir en dire un mot le soir; il y a là une simple affaire de bon ton, la mode veut qu'on ait lu le dernier roman paru, comme il faut avoir vu la pièce à succès.“ (Émile Zola: „Alphonse Daudet“ [1876/78]. In: Émile Zola: Œuvres complètes, tome 32, Paris (Fasquelle, Cercle du Bibliophile) 1969, S. 505-559, S. 535). Wie Wyzewa so sieht auch Zola im Zeitmangel die Ursache für die Vernachlässigung einer gründlichen Lektüre, was jedoch für ihn nicht auf die demokratische Gesellschaftsform zurückzuführen ist. In eine ähnliche Richtung zielt die Erklärung von zwei Figuren aus Huysmans' Roman *Là-Bas*. In einem Gespräch über den Literaturmarkt behaupten Durtal und des Hermies, daß vor allem junge Männer nicht mehr läsen, denn „la nouvelle génération ne s'intéresse plus qu'aux jeux de hasard et aux jockeys!“ Joris-Karl Huysmans: *Là-Bas* [1891]. Paris (Garnier-Flammarion) 1978, S. 217.

¹⁴⁰ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 9.

¹⁴¹ ebenda.

¹⁴² Bürger: „Literarischer Markt“, S. 255.

vagen Hoffnung Ausdruck, daß die Staatsform der Demokratie vielleicht tatsächlich einmal verschwinden werde. Außerdem kann diese Bemerkung auch durchaus so verstanden werden, daß er seine Kritiken für jene Gesinnungsgenossen schreibt, die schon jetzt nicht mehr mit der herrschenden Staatsform einverstanden sind. Durch sein Versprechen an den Leser der *Revue Indépendante* „je tâcherai à lire et à juger, si brièvement que se soit, tous les livres publiés“¹⁴³ wird deutlich, daß Wyzewa sich selbst durchaus eine wichtige Orientierungsfunktion für den Leser zuschreibt, auch oder gerade wenn die äußeren Umstände für die Kunst widrig und sie selbst oft von zweifelhafter Qualität ist. Die Rolle des Beurteilers von französischen Neuerscheinungen nimmt er denn auch wahr, wenn er den Lesern der *Revue Indépendante* die von ihm gelesenen Romane vorstellt. Denn an mitunter heftiger Kritik des Gelesenen fehlt es in seinen Rezensionen nicht.

2.2 Der Triumph des Trivialen

Schon in den kunsttheoretischen Aufsätze in der *Revue Wagnérienne*, vor allem aber in der Rubrik „Les Livres“ in der *Revue Indépendante* wird offenbar, daß Teodor de Wyzewa den größten Teil der zeitgenössischen Literatur negativ bewertet. Eine stichprobenhafte Untersuchung der Kategorie „Romans et Nouvelles“, auf die ich mich beschränken werde, ergibt folgendes Bild: Von den 13 im November 1886 vorgestellten Romanen und Erzählungen gefallen ihm sechs überhaupt nicht. Er bezeichnet eine Erzählung als „simple narration de faits, au total peu intéressante“¹⁴⁴, einem Verfasser wirft er vor, er vernachlässige in einem Roman gänzlich die „analyse des personnages“¹⁴⁵. Wieder andere Romane entbehrten jeglicher Originalität¹⁴⁶ oder fallen wegen einer unwahrscheinlichen Handlung durch sein Qualitätsraster.¹⁴⁷ Manche Erzähltexte enthalten seiner Ansicht nach mitunter gute Ansätze, sind insgesamt jedoch aus ähnlichen Gründen wie die vollkommen unakzeptablen Texte insgesamt doch mißlungen. Lediglich ein Roman des von ihm geschätzten Tolstoi findet wegen einer hervorragenden psychologischen Analyse sein

¹⁴³ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 9.

¹⁴⁴ ebenda, S. 16.

¹⁴⁵ ebenda, S. 17. Siehe auch S. 18.

¹⁴⁶ ebenda, S. 16f.

¹⁴⁷ ebenda, S. 18.

Gefallen.¹⁴⁸ In der Dezemberausgabe gibt es von 22 vorgestellten Romanen und Erzählungen 15 regelrechte Verrisse, vier allenfalls mittelmäßige Romane und drei Romane, die in diesem Monat von einer von Wyzewa erdachten Kunstfigur namens Scipione Beccafumi¹⁴⁹ als gelungen bezeichnet werden. Im März 1887 lassen sich die 24 rezensierten Romane und Erzählungen in 18 minderwertige, fünf mittelmäßige und nur eine gelungenene Veröffentlichung einteilen.¹⁵⁰

Wie an der kleinen Auswahl aus der Novemberausgabe der *Revue Indépendante* deutlich wird, kritisiert Wyzewa an den in Frankreich veröffentlichten Romanen insbesondere mangelnde Originalität, eine unwahrscheinliche und zu außergewöhnliche Handlung, vor allem aber eine fehlende oder mißlungene Darstellung der Psyche der Romanfiguren.¹⁵¹ Mustergültige Beispiele für mißratene Romane und Erzählungen sind für Wyzewa solche, in denen der Autor eine undifferenzierte Einteilung der Romanfiguren in engelsgleiche Gute und abgrundtief Böse vornimmt und eine spektakuläre Handlung mit unerwarteten Volten erzählt, bei der am Ende der Gute belohnt und der Böse bestraft wird.¹⁵²

¹⁴⁸ ebenda, S. 16f.

¹⁴⁹ Als Anreiz für den Namen dieses verarmten Außenseiters, der sich wie Wyzewa vorgenommen hat, alle Neuerscheinungen zu lesen, kommt der italienische Maler und Bildhauer Domenico Beccafumi [1486-1551] in Frage. Von diesem heißt es in einem Kunstlexikon aus dem Jahr 1848: „Beccafumi, estimé pour ses talents et sa conduite (...) mourut d'un accès de travail.“ (Alfred Siret (Hrsg.): *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles depuis les temps reculés jusqu'à nos jours; précédé d'un abrégé de l'histoire de la peinture*. Bruxelles (Périchon) 1848, S. 345). Diese Information deckt sich mit der Arbeitswut und der Redlichkeit von Wyzewas Beccafumi und deutet die Katastrophe an, zu der dessen Art und Weise, Bücher nach ästhetischen Maßstäben zu beurteilen, zu führen droht. Der Hinweis auf Beccafumis Arbeitseifer findet sich jedoch nicht im entsprechenden Artikel des *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* von Pierre Larousse (Siehe Band 2, Seite 458f.). In Wyzewas Publikation über italienische Malerei (*Les Grands Peintres de l'Italie*. Paris (Firmin-Didot) 1890) kommt Beccafumi nicht vor. Das Verfahren, fiktive Figuren in Kritiken auftauchen zu lassen, wird von ihm des öfteren angewendet. Delsemme schreibt dazu: „Wyzewa s'amusait à mettre en scène des personnages fictifs, chargés d'entendre ou d'exprimer ses convictions et ses doutes, ses admirations et ses impertinences.“ (Delsemme, S. 176).

¹⁵⁰ In nur wenigen Monaten der von mir untersuchten Zeitspanne urteilt Wyzewa weniger streng. Im Mai 1887 beispielsweise werden von den 16 vorgestellten erzählenden Texten nur fünf als ungenügend, drei als mittelmäßig und immerhin sieben positiv bewertet. Daher kündigt er in diesem Monat an, es gebe noch Romanciers, die „des œuvres très littéraires, écrites en dehors de toute préoccupation commerciales“ verfaßten (*La Revue Indépendante* N°7 (Mai 1887), S. 193). Doch auch das ändere kaum etwas an der „déchéance définitive de la Littérature“ (ebenda).

¹⁵¹ Auf alle diese Kriterien werde ich später ausführlich eingehen: zur mangelnden Originalität siehe Kapitel 4.1.1.1, zur Handlung siehe Kapitel 5.1, zur Darstellung der Figuren siehe Kapitel 5.2 dieser Arbeit.

¹⁵² Eine kleine Auswahl von Beispielen für schematische unwahrscheinliche Figurendarstellungen und Handlungen: Im Januar macht sich Wyzewa gleich über eine Reihe von Romanen lustig, in denen unschuldige junge Mädchen unter Bösewichtern leiden müssen, aber am Ende doch noch glücklich verheiratet werden können. (*La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 8f.). Im März findet Wyzewa in einem Roman „deux maîtresses, la simple, timide et angélique, dédaignée; et puis le méchante diablesse au cœur de pierre“. Über einen anderen Roman schreibt er: „L'anecdote du perfide vicomte d'Israël, qui séduit à Marseille sa pure cousine Mathilde, et qui lâchement la trahit: cent feuilletonistes déjà m'ont offert cette histoire sans parvenir à me la rendre aimée.“ Über einen weiteren ist zu lesen: „On y retrouve passions, immérités malheurs, triage final des bons qui se marient et des méchants qui meurent en hurlant de rage.“ (*La Revue Indépendante* N°5 (März 1887), S. 326-327). Auch im April 1887 mokiert sich Wyzewa über Romane mit unwahrscheinlicher Handlung und Happy-End, z.B. die Brautsuche eines häßlichen Millionärs oder

In der Regel werden diese negativ beurteilten Romane relativ kurz in einem Absatz oder gar nur mit einem Satz abgehandelt. In einigen Fällen jedoch umfaßt die Besprechung eines trivialen Romans eine oder gar mehrere Seiten. Im Februar 1887 beispielsweise äußert sich Wyzewa auf knapp zwei Seiten zu einer Neuerscheinung des Erfolgsautors Georges Ohnet. Hinter dessen neuester Veröffentlichung *Noir et Rose* verbergen sich zwei voneinander unabhängige kurze Romane, die sowohl die dunklen als auch die rosigen Seiten des Lebens illustrieren sollen. In *Le Chant du cygne* wird das Schicksal eines weltberühmten ungarischen Geigenvirtuosen namens Sténio Marackzy erzählt, der eine angelsächsische Adlige heiratet, die er bei einem Konzert am Hof der englischen Königin kennengelernt hat. Vom Vater verstoßen, erkrankt die junge Frau nach dem plötzlichen Tod ihres einzigen Kindes in Frankreich an Tuberkulose und stirbt, während ihr Mann in seinem letzten öffentlichen Konzert den von ihm selbst komponierten *Chant du cygne* spielt. Der kurze Roman endet mit dem Freitod des Musikers: Er stürzt sich von einem Fischerboot, mit dem er dem Dampfer nachfährt, der die sterblichen Überreste der geliebten Frau von Dieppe in ihr Heimatland bringt. Angesichts dieser furchtbaren Schicksalsschläge wird der mitfühlende Leser durch den Schluß des Romans dann ein wenig getröstet:

On ne retrouva jamais le corps de Sténio. Sans doute, quelque courant favorable avait emporté le sublime musicien vers les grottes bleues, au seuil desquelles l'agitation des flots expire, et où, dans le silence des mers profondes, les divines sirènes chantent le bonheur éternel.¹⁵³

Weit weniger tragisch geht es in der zweiten Erzählung *Le Malheur de Tante Ursule* zu, die nach soviel Herzeleid nun die rosigen Seiten des Lebens illustrieren soll. Die alternde Jungfer Ursule pflegt einen unbändigen Haß gegen alles Militärische, seitdem ihr Geliebter Louis im Krimkrieg verschollen ist. Die sich bisweilen in allseits gefürchtete hysterische Attacken steigende Abneigung wird zum Problem, als sich ihre achtzehnjährige Nichte in den schmucken Hauptmann Roger verliebt. Der Widerstand der tyrannischen Tante gegen den „phénix des gendres, s'il n'était pas soldat“¹⁵⁴, kann jedoch durch eine List überwunden werden: Ein Kamerad des Hauptmanns gibt sich als Louis aus, der nach seiner Verwundung eine Russin geheiratet habe und nun glücklich in der Ukraine lebe. Angesichts der Berichte dieses dicken, ungehobelten, mit russischem Akzent sprechenden Mannes sieht Ursule ein, daß sie jahrzehntelang einer Chimäre nachtrauerte und gibt ihren

Rettung einer bankrotten Firma durch einen vorher verstoßenen Sohn (*La Revue Indépendante* N°6 (April 1887), S. 13).

¹⁵³ Georges Ohnet: *Noir et Rose* [1887]. Paris (Albin Michel) 1950, S. 73.

¹⁵⁴ ebenda, S. 83.

Widerstand gegen die Armee und damit auch gegen eine Heirat ihrer entzückenden Nichte mit Hauptmann Roger auf.

Mit Erzählungen und Romanen wie den hier vorgestellten trifft der Verfasser offensichtlich den Geschmack eines großen Teils der französischen Leserschaft. Der heute weitgehend vergessene Georges Ohnet [1848-1918] ist einer der meistgelesenen Schriftsteller der Zeit. Seine Romane wie *Le Maître de Forges* oder *Serge Panine* gehören in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts zu den Bestsellern der französischen Literatur; einige von ihnen werden mehr als hundert Mal aufgelegt.¹⁵⁵

Wie man bereits angesichts des hier referierten Inhalts von Ohnets *Noir et Rose* vermuten kann, wird die an hohen Absatzzahlen ablesbare Begeisterung der Leser von zeitgenössischen Literaturkritikern nicht unbedingt geteilt. Im Juni 1885 widmet Jules Lemaître dem phänomenalen Erfolg von Ohnet einen ausführlichen Artikel in der *Revue politique et littéraire*, der kurze Zeit später in die erste Folge der *Contemporains* aufgenommen wird. Er bezeichnet Ohnets Werke als „le plus grand ‚succès de librairie‘ du siècle“ und fährt fort, daß es nur von Ohnets Bescheidenheit zeugen können, „s’il ne s’estime pas le premier écrivain de notre temps.“¹⁵⁶ Im folgenden erklärt Lemaître diesen ungeheuren Erfolg damit, daß sich Ohnet mit seinen Werken genau dem Geschmack des Publikums anpasse:

Son œuvre est merveilleusement adaptée aux goûts, à l’éducation, à l’esprit de son public (...) M. Ohnet a été créé pour les illettrés qui aspirent à la littérature. S’il n’est pas un bon écrivain, ni même un écrivain passable, il est à coup sûr un habile homme. Le rêve poncif qui fleurit dans un coin secret des cervelles bourgeoises (...), personne ne l’a jamais traduit avec plus de sûreté, de maîtrise, ni de tranquille audace.¹⁵⁷

Daraufhin illustriert Lemaître an zahlreichen Textbeispielen, in welcher Weise Ohnet auf die Bedürfnisse des Publikums eingeht. Zunächst führt er an, daß der Schriftsteller bei seiner Themenwahl nach dem Motto „ayant plu depuis si longtemps, elles plairont

¹⁵⁵ Zum überwältigenden Erfolg von *Serge Panine* und *Le Maître de Forges* siehe: Henri d’Almèras: *Avant la Gloire. Leurs débuts. Première série*. Paris (Société française d’imprimerie et de librairie) 1902, S. 239-250. Der Autor schreibt vom „succès incontestable de Georges Ohnet“ (S. 243). Die Premiere des Theaterstücks *Le Maître de Forges* am 15. Dezember 1883 sei ein „événement littéraire et mondain“ (S. 249) gewesen. Am Abend der Vorstellung habe der Verleger verkündet, daß vom Roman, der die Vorlage des Stückes liefert, bereits die hundertste Auflage in Druck gehe (S. 250). Den Erfolg von Georges Ohnet erklärt d’Almèras damit, daß dieser in seinen Romanen Figuren präsentiere, mit denen sich große Bevölkerungsschichten identifizieren könnten (S. 245f.). Ferner böten seine melodramatischen, in der Regel positiv endenden Romane eine willkommene, leicht verdauliche Alternative zu den Romanen der Naturalisten (S. 243f.).

¹⁵⁶ Jules Lemaître: „Georges Ohnet“. In: *Les Contemporains. Etudes et portraits littéraires. Première série*. Paris, S. 337-355, S. 337f.

¹⁵⁷ ebenda, S. 340. Zu diesen altbewährten Schemata zählen laut Lemaître kleine Ausflüge in die glamouröse Welt der Reichen und Adligen, die Darstellung von tragischen Liebesgeschichten, in denen zur Auflockerung immer wieder auch etwas Lustiges passiert und in denen auch noch Schlüpfrigkeiten und Pikanterien dezent angedeutet werden (ebenda, S. 351-353).

encore¹⁵⁸ stets auf altbekannte kommerziell bewährte Schemata zurückgreife. Außerdem werde in seinen Romanen demonstriert, daß sich bürgerliche Tugenden wie Fleiß und Tugend lohnten.¹⁵⁹ Darüber hinaus endeten seine Geschichten in der Regel positiv, was sie von denen anderer zeitgenössischer Romanciers – womit unter anderem die Naturalisten gemeint sind – unterscheidet. Ohnet komme auch damit dem Bedürfnis vieler Leser entgegen: „Ils ont leur façon naïve d’entendre l’art; ils tiennent à ce qu’il soit consolant; ils veulent des fables ou tout aille mieux que dans la réalité.“¹⁶⁰ Dann geht Lemaître wiederum mit zahlreichen Beispielen ausführlich auf die Figurendarstellung in Ohnets Romanen ein. Er konstatiert, daß sich der Schriftsteller vorgefertigter Schablonen bediene, die wenig mit Personen gemein hätten, die man im täglichen Leben antreffen könne.¹⁶¹ Sogar innerhalb der einzelnen Romane verhielten sich die Personen häufig anders, als ihr ohnehin schon unrealistischer Charakter es erfordern würde: „la vérité des sentiments paraît subordonnée à l’intérêt de la fable.“¹⁶² Anschließend dokumentiert Lemaître Ohnets konventionellen Stil, der dem eines fünfzehnjährigen guten, aber nicht besonders intelligenten Schülers gleiche. Der Kritiker beendet seinen Artikel damit, daß er noch einmal auf Ohnets Qualitäten als Warenproduzent hinweist, der zur rechten Zeit das Passende für das Publikum liefere: „il sait ce qui plaît au client, il le lui sert, il le lui garantit (...) c’est en effet de marchandises qu’il s’agit ici, de quelque chose comme les ‚bronzes de commerces‘, et non pas d’œuvres d’art.“¹⁶³ Der hier formulierte Ausschluß der Werke von Ohnet aus dem, was im Verständnis von Lemaître als *Literatur* zu bezeichnen ist, findet sich bereits am Anfang des Aufsatzes, wo schon einmal zu lesen ist, daß die Werke von Ohnet „en dehors de la littérature“¹⁶⁴ seien.

Es ist davon auszugehen, daß Wyzewa Lemaîtres Artikel über Georges Ohnet bekannt war, denn seine Ausführungen über den Erfolgsautor beginnen mit einem kleinen Seitenhieb auf

¹⁵⁸ ebenda, S. 341. Siehe auch S. 344, S. 347, S. 349.

¹⁵⁹ ebenda, S. 342f.

¹⁶⁰ ebenda, S. 343.

¹⁶¹ Über die Romanfiguren schreibt Lemaître: „Pas un qui ne soit prévu, pas un qui ne soit construit selon les inévitables formules“ (ebenda, S. 346). An anderer Stelle tadelt er den „monde convenu, d’où l’observation directe et sincère est absente.“ (ebenda, S. 347). Lemaître zählt Merkmale auf, die auch in der heutigen Forschung als Kennzeichen für Trivilliteratur genannt werden: eine oberflächliche, typisierende Darstellung der Figuren, die zumeist bipolaren Kategorien wie gut und böse zugeordnet werden können, der Rückgriff auf etablierte Themen, die Bestätigung vorhandener Werte, ein einfacher, verständlicher Stil. Siehe dazu z.B. Peter Nusser: *Trivilliteratur*. Stuttgart (Metzler) 1991, bes.S. 7, S. 58-87 und S. 127ff. und Peter Domagalski: *Trivilliteratur. Geschichte – Produktion – Rezeption*. Freiburg i. Br. (Herder) 1981, vor allem S. 97-119.

¹⁶² Lemaître: „Georges Ohnet“. In: Lemaître: *Les Contemporains. Première série*, S. 348.

¹⁶³ ebenda, S. 355. Weiter führt er an derselben Stelle aus: „Mais ces romans sont venus à leur heure et répondaient à un besoin.“

¹⁶⁴ Siehe ebenda, S. 337: „Et puis si ces romans sont en dehors de la littérature, ils ne sont peut-être pas en dehors de l’histoire littéraire. Et s’ils ne s’imposent pas à l’attention par eux-mêmes, ils la sollicitent par l’étonnante fortune qu’ils ont eue, et qui est de deux sortes.“ Siehe dazu auch die Seiten 338-340.

Kritiker, die unnötiger Weise darüber diskutierten, ob die Romane von Ohnet überhaupt der Literatur zuzurechnen seien.¹⁶⁵ Die Vermutung des Rekurses auf Lemaître wird durch den Umstand gestützt, daß Wyzewa zwar nicht hier, aber sowohl in der November- als auch in der Aprilausgabe der *Revue Indépendante* erwähnt, daß ihm die *Contemporains* bekannt seien.¹⁶⁶ Vor allem aber sprechen inhaltliche Gründe für die Anlehnung an Lemaître, denn bei Wyzewa sind beinahe alle von Lemaître zu Ohnet vorgebrachten Thesen wiederzufinden.

Voilà un écrivain qui traite les sujets cent fois traités, et en les vieillissant, qui évite toute nouveauté d'intrigue, et même d'intéresser les lecteurs, qui néglige les analyses d'âme les plus rudimentaires – évidemment il les barre de son manuscrit, après coup – qui n'a ni style, ni esprit, ni souci aucun de la vérité – qui est donc, en apparence, exactement pareil à tous les romanciers de notre temps:¹⁶⁷

So lautet Wyzewas in prägnanter Kürze gezeichnete Portrait des ökonomisch wohl erfolgreichsten Schriftstellers des Jahres 1886. Im Gegensatz zu Jules Lemaître macht sich Wyzewa nun nicht die Mühe, seine Feststellung an den Romanen von Ohnet nachzuweisen; der Leser erfährt mit keinem Wort, worum es in *Noir et Rose* geht. Weitere Charakteristika, die Wyzewa als typisch für Ohnet und minderwertige Literatur im allgemeinen bezeichnet, wie schlechter Stil, mangelnder Esprit und völlige Gleichgültigkeit der Wahrscheinlichkeit gegenüber, werden nicht anhand von Textstellen illustriert. Es geht Wyzewa hier augenscheinlich nicht darum, den Lesern eine Neuerscheinung des letzten Monats vorzustellen. Vielmehr wird diese zum Anlaß genommen, auf die allgemein fatale Situation der französischen Literatur aufmerksam zu machen. Schließlich sieht Wyzewa in den minderwertigen Romanen Ohnets keine

¹⁶⁵ Wyzewa schreibt: „...et je voudrais que mes confrères de la critique, au lieu de discuter la question de savoir si les romans de M. Ohnet sont ou non de la littérature...s'unissent... pour rechercher la raison d'être véritable de M. Ohnet et de sa gloire.“ (*La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 157). Die Bemerkung ist insofern erstaunlich, als Lemaître ausführlich auf die möglichen Gründe für Ohnets Erfolg eingeht. Neben Wyzewa hat Lemaîtres Bemerkung zu Ohnet noch einen weiteren Kritiker beeinflusst: Im Februar 1888 veröffentlicht Anatole France in *Le Temps* unter dem Titel „Hors de la Littérature“ einen Artikel über das neueste Buch des Erfolgsautors. Er wettet, Ohnets Roman sei „bien au dessous du pire“ (Anatole France: *La Vie littéraire. Deuxième série*. [1890]. Paris (Calmann-Lévy) 49 1921, S. 58). Alles, was Ohnet schreibe, sei von einer „éceurante banalité“ (ebenda, S. 60). Mit seiner sentimental und plakativen Schilderung der adligen und glamourösen Welt mit ihren schönen Frauen und galanten jungen Männern präsentiere er die albernen und wirklichkeitsfernen Ansichten eines Snobs (ebenda). Dem Fehlen aller literarischen Qualitäten zum Trotz oder gerade deshalb, so fährt der desillusionierte France fort, werde auch das neue Buch von Ohnet wieder sehr viele Abnehmer finden.

¹⁶⁶ In der Aprilausgabe der *Revue Indépendante* äußert sich Wyzewa anlässlich des Erscheinens der dritten Folge der *Contemporains* über Lemaître. Er lobt die Artikel des Kritikers, die er oft lese, als „vif et charmant“ und hebt die gefällige Schreibweise des Kollegen hervor, die eine profunde literarische Bildung offenbare (*La Revue Indépendante* N°6 (April 1887), S. 8). In der ersten Ausgabe der Zeitschrift, vom November 1886 erwähnt Wyzewa Lemaître: „... il a des manières de critique souvent très subtiles, et une tendance à n'être pas ennuyeux. Je crois bien qu'à ce charmant esprit manque seulement l'originalité.“ *La Revue Indépendante* N°1 (November. 1886), S. 16.

¹⁶⁷ *La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 157f.

Ausnahmeerscheinung. Somit bewertet er den Zustand der zeitgenössischen Literatur negativer als Lemaître, denn dieser spricht immerhin davon, daß sich Ohnet von anderen Schriftstellern unterscheide, deren Romane durchaus als Kunstwerke zu bezeichnen seien. Wie Lemaître, so fragt sich auch Wyzewa, warum Ohnet angesichts gravierender Mängel in seinen Romanen solchen Erfolg beim zeitgenössischen Publikum hat. Zur Beantwortung dieser Frage verweist Wyzewa auf „certaines vérités sociales bien précieuses“:

Ce titre même, *Noir et Rose*, n'est-il point comme l'involontaire image de ce que fabrique M. Ohnet: rendre aux âmes bourgeoises le noir qu'elles requièrent (ne sait-on pas que la lecture leur est un exutoire à des passions que leur vie pratique ne peut utiliser?); mais colorer, à l'usage de ces âmes, le noir récit d'une couche rose, oh! rose vulgaire, rose papier buvard, et puis, à l'aide de ces deux teintes, composer une préparation un peu conforme aux goûts d'un public défini: s'y conformant un peu davantage au moins que ne le font les préparations des confrères, des confrères toujours inattentifs à l'étude de leur clientèle, gâchant leur métier par on ne sait quelles rêvasseries d'art universel.¹⁶⁸

Die Romane von Ohnet stillten das Verlangen nach Leidenschaften und außergewöhnlichen Ereignissen, die das tägliche Leben nicht bietet.¹⁶⁹ Den Erfolg dieses Romans, wie auch aller anderen Romane von Ohnet, sieht Wyzewa darin, daß er ganz gezielt für die große Anzahl von Lesern mit diesen Bedürfnissen verfaßt wurde. So orientierte sich der Verfasser des Textes an einer vorher durchgeführten Marktforschung bei seinen Kunden, den *âmes bourgeoises*. Diese haben den Inhalt des Romans gleichsam mitbestimmt und garantieren so gleichzeitig seinen kommerziellen Erfolg. In diesem Wechselspiel zwischen Autor und Leser ist das Interesse eines einzelnen Schriftstellers, etwas Originelles und künstlerisch Anspruchsvolles zu schaffen, für den zum Überleben nötigen ökonomischen Erfolg nur hinderlich, da dann weniger Leser in der Lage sein werden, das Werk zu lesen.

¹⁶⁸ ebenda, S. 158f. Eine Anspielung auf die abgedroschene Symbolik der Farben in Ohnets Werken findet sich bereits bei Lemaître, auch wenn sie sich bei seinen Bemerkungen nicht auf *Noir et Rose* bezieht (siehe Lemaître: „Georges Ohnet“. In: Lemaître: *Les Contemporains. Première série*, S. 353)

¹⁶⁹ Auch zu diesen Annahmen lassen sich Parallelen in der literaturwissenschaftlichen Forschung zur Trivilliteratur finden. So geht Nusser in seinen Ausführungen zur kommunikativen Tiefenstruktur der Trivilliteratur davon aus, daß sie dem Rezipienten zunächst eine ihm entweder aus eigenen Erlebnissen oder aus der Lektüregewohnheit bekannten Ausgangslage vorstelle, die dann durch ein besonderes Ereignis gestört werde. Damit werde die Lust an der Angst und Sensationen befriedigt, um schließlich zu einer der Ausgangslage ähnlichen und somit bekannten und sicheren Situation zurückzugelangen. Trivilliteratur wirke so auch als Ventil für im täglichen Leben nicht erfüllte Bedürfnisse (Siehe Nusser, S. 119-126). In die gleiche Richtung zielt die Erklärung von Richard Alewyn zu Entstehung und Erfolg des (trivialen) Schauerromans im 18. und 19. Jahrhundert: Durch wissenschaftlich-technischen und medizinischen Fortschritt, Zurückdrängen des Aberglaubens und eine Zunahme der öffentlichen Sicherheit durch effektivere polizeiliche Kontrollen und Straßenbeleuchtung sei die Angst im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend aus dem realen Leben zumindest der besser gestellten Leute verschwunden. Diese hätten nun ihr Bedürfnis nach Angst, das bei Alewyn als anthropologische Konstante gesehen wird, mit der Lektüre schauderhafter Ereignisse befriedigt – wohl wissend, daß sie selbst im wohlgeheizten Kaminzimmer nicht existentiell davon bedroht sind. Siehe: Richard Alewyn: „Die Lust an der Angst“. In: Richard Alewyn: *Probleme und Gestalten*. Frankfurt (Insel) 1974, S. 307-330.

Neben den Gemeinsamkeiten lassen sich auch aufschlußreiche Unterschiede zwischen Lemaître und Wyzewa festzustellen. Das betrifft vor allem die Bewertung und die Folgen von Ohnets Erfolg zu sehen. Während Lemaître den Erfolgsschriftsteller nicht nur in eine andere Kategorie von Schrifttum, sondern auch in eine andere gesellschaftliche Umgebung als ernstzunehmende Literaten einordnet, deutet Wyzewa durch ironische Bemerkungen an, daß auch für die Verfasser ernsthafter Literatur die Versuchung groß sein könnte, sich nach dem Geschmack des Publikums zu richten, um so ihr Auskommen zu sichern. Damit mißt Wyzewa dem Publikum eine einflußreichere Rolle für die gesamte literarische Produktion zu, als Lemaître dies tut. Es ist somit nur folgerichtig, daß Wyzewa sich noch häufiger ausführlich mit dem Geschmack und den Bedürfnissen der einfachen Leute auseinandersetzt, die als größte Käufergruppe einzig bestimmen, was auf dem Literaturmarkt bestehen kann.

Im November 1886 stellt Wyzewa angesichts von drei seiner Meinung nach wenig erfreulichen Neuerscheinungen fest, daß diese für eine spezielle Lesergruppe geschrieben seien und genau das böten, was diese Gruppen von einem Roman erwarteten.¹⁷⁰ Als Beispiele für diese spezielle Leserschicht nennt er eine Concierge und die Tochter eines Papierwarenhändlers, also Repräsentantinnen einer Bevölkerungsgruppe, die in der Regel wenig literarisch gebildet ist und erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts allmählich beginnt, Romane zu lesen.¹⁷¹ Im folgenden werden die Lektüree Erwartungen dieser Frauen aus den unteren Gesellschaftsschichten von Wyzewa präzisiert:

Elles veulent, seulement, assister aux péripéties de lugubres drames judiciaires, ou s'attendrir aux aventures de princiers forçats sibériens: elles ne connaissent point la réalité très étroite, scientifique, qui seule devient concevable à des âmes plus littéraires. Dix assassinats dans une journée, elles croient cela possible et s'en horrifient agréablement: elles se figurent volontiers qu'il existe, dans la réalité, un monde où les criminels sont découverts et punis. Et de subtiles psychologies, point elles n'ont besoin, ignorant le mécanisme de leurs âmes, comme de toutes âmes.¹⁷²

In diesem von Wyzewa unterstellten Erwartungshorizont lassen sich zwei Merkmale wiederfinden, die er als sichere Erkennungszeichen für minderwertige Literatur anprangert und die er bei Ohnet mustergültig umgesetzt sieht: eine unwahrscheinliche Handlung und eine plakative Darstellung der Romanfiguren.

¹⁷⁰ *La Revue Indépendante* N° 1 (November 1886), S. 18.

¹⁷¹ Zum Leseverhalten in den unteren Schichten im 19. Jahrhundert siehe: Jean Hébrard: „Les nouveaux lecteurs“. In: Henri-Jean Martin und Roger Chartier (Hrsg.): *Histoire de l'édition française. Band III: Du Romantisme à la Belle Époque*. Paris 1985, S. 471-509.

¹⁷² *La Revue Indépendante* N° 1 (November 1886), S. 18f.

Neben der Freude am wohligen Schauern und der generellen Unfähigkeit zur Erkenntnis psychologischer Zusammenhänge, sei es nun im wirklichen Leben oder in fiktionalen Texten, nennt Wyzewa als weitere Ursache für die Sehnsucht nach unrealistischen Handlungen und Gefühlen im Roman das Unvermögen der einfachen Leute, eine Verbindung zwischen dem im persönlichen Umfeld Erlebten und der im Roman beschriebenen Welt herzustellen: So schreibt er in der Ausgabe der *Revue Indépendante* vom Januar 1887, daß er genug Milchhändlerinnen, die uns bereits vertraute Concierge und die Tochter des Papierwarenhändlers, aber auch so manche Dame aus der besseren Gesellschaft kenne, die die Welt mit engelsgleichen und abgrundtief bösen Menschen bevölkert sähen, obgleich sie in ihrem eigenen Leben nie solche Personen träfen. Diese Leserinnen seien unfähig, sich anhand ihrer eigenen Erfahrungen ein realistisches Bild von der Gesellschaft zu machen.¹⁷³ Statt einer Transponierung der eigenen Lebensumstände auf eine höhere Ebene mit dem Ziel, über das eigene Leben nachzudenken, werde die Flucht aus der engen Realität in eine Welt, die mit dieser nichts mehr zu tun hat, gesucht und auch gefunden.¹⁷⁴ Literatur werde von diesen Frauen zur Kompensation für die Tristesse und die Ungerechtigkeit der eigenen Existenz genutzt, in der weder die Verteilung von Gut und Böse noch die gerechte Bestrafung des Bösen in derselben übersichtlichen Weise aufträte wie in den gelesenen Romanen. Die erhoffte Wirkung dieser Literatur sei beispielsweise wohliges Grausen bei der Lektüre, die Genugtuung, daß die Welt noch in Ordnung ist, wenn der Böse endlich bestraft und der Gute belohnt ist, oder aber die kitschige Rührung über die Darstellung eines unverdient erlittenen schweren Schicksal, das dann doch noch einem guten Ausgang zusteuert.¹⁷⁵

Es ist durchaus charakteristisch für die Zeit, daß Teodor de Wyzewa hier ausdrücklich von Leserinnen spricht. Nicht nur die wachsende Zahl der weiblichen Leserschaft und ein als typisch weiblich angesehenes unkritisches und extensives Leseverhalten,¹⁷⁶ sondern auch

¹⁷³ „Je connais vingt-trois crémères, et ma concierge, et la délicieuse fille de mon papetier..... et mainte dame du meilleur monde pour qui la vie apparaît comme une chose très simple et très grandiose. Elles ne connaissent, par leur petite expérience, que des hommes ni bons ni méchant, pareils à elles. Mais elles s’imaginent volontiers que, à l’exception de ces familiers – et ceux là, pourquoi les mettre dans un livre puisqu’elles se trouvent dans la vie? – la société est uniquement composée d’angéliques jeunes filles, de purs et beaux seigneurs, et puis de mauvais scélérat, assoiffés de crimes sans raison.“ (*La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 7).

¹⁷⁴ Realitätsmüdigkeit, Sensationslust und der Unwillen einer breiten Bevölkerungsschicht, sich mit der eigenen Lebensumwelt auseinanderzusetzen, gelten auch heute allgemein als Ursachen für den Erfolg von sogenannten Trivilliteratur. Sie bietet dem Leser Gelegenheit zur Realitätsflucht, ohne ihn zum Nachdenken über sein eigenes Leben anzuregen (siehe dazu Nusser, vor allem S. 135-141).

¹⁷⁵ Siehe dazu auch *La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 8f. Dort schreibt Wyzewa, ein von ihm rezensierter Roman „ravira les âmes curieuses des énergiques punitions“.

¹⁷⁶ Zur wachsenden Anzahl der Leserinnen, ihren literarischen Vorlieben und der Kritik daran siehe Martyn Lyons: *Readers and Society in Nineteenth-Century France. Workers, Women, Peasants*. Basingstoke

die Auswirkungen von beiden Faktoren auf die Romanciers werden von Wyzewas Zeitgenossen gleichfalls konstatiert und zumeist bedauert. Émile Zola schreibt 1876 in seinem Aufsatz über Alphonse Daudet, daß dieser vor allem von Frauen gelesen und in der Gesellschaft lanciert werde. Mit der Lektüre füllten sie, so liest man dort, ihre freie Zeit mit albernen Träumereien aus und versuchten, dem langweiligen bürgerlichen Dasein zu entfliehen.¹⁷⁷ Zola traut Frauen offenbar keinen literarischen Sachverstand zu und rät dringend davon ab, sich an den Lektürewünschen der weiblichen Leserschaft zu orientieren. „Sans doute, les femmes, si on les laissait faire, finiraient par rapetisser M. Alphonse Daudet.“¹⁷⁸ Dahinter verbirgt sich eine Warnung nicht nur an Daudet, sondern an alle Schriftsteller.

Nicht weniger kritisch äußert sich Anatole France über das Literaturverständnis der Frauen. In seinem Artikel aus dem Jahr 1888 über den Erfolg von Georges Ohnet, äußert er die Vermutung, daß sich dessen Leserschaft vor allem aus „des femmes charmantes“ zusammensetzt, die sich an den einfachen Geschichten erfreuten. Er kommentiert diesen Umstand mit dem Satz: „Il faut aussi que les pauvres d’esprit aient leur idéal.“¹⁷⁹

Noch drastischer äußern sich zwei Romanfiguren von Huysmans in seinem 1891 veröffentlichten Roman *Là-Bas*: In einem Gespräch über den Literaturmarkt zwischen Durtal, der Hauptfigur des Romans und seinem Freund des Hermies stellt dieser fest:

...ce sont les femmes dites du monde qui achètent les livres et déterminent les succès et les foudres; aussi, est-ce à la Dame, comme l’appelait Schopenhauer, à la petite oie, comme je la qualifierais volontiers, que nous sommes redevables de ces écuellées de romans tièdes et mucilagineux qu’on vante! Ça promet dans l’avenir, une jolie littérature, car, pour plaire aux femmes, il faut naturellement énoncer, en un style secouru, des idées déjà digérées et toujours chauves.¹⁸⁰

Besonders problematisch muß den besorgten Romanciers und Kritikern die Lage der Literatur erscheinen, da alle konstatieren, daß parallel zu Anstieg der Anzahl der Leserinnen die der Leser insgesamt zurückgeht,¹⁸¹ wodurch der Anteil der Frauen am Leseublikum insgesamt noch weiter an Bedeutung gewinnt. Ob Kritiker und Romancier wie Zola und France republikanisch orientiert sind und eine Zunahme der Lesefähigkeit

(Palgrave) 2001, S. 81-128. Lyons verweist auf die fatalen Auswirkungen der Lektüre bei Emma Bovary. (Siehe Gustave Flaubert: *Madame Bovary*. [1856]. Introduction, notes, sommaire, bibliographie et appendice par Bernard Ajac. Paris (GF – Flammarion) 1986, S. 94-100). Lyons erwähnt ferner, daß Flaubert hier eine weitverbreitete Auffassung über das Leseverhalten und dessen Konsequenzen darstellt. Ferner führt er Versuche der katholischen Kirche an, die Lektüre der Frauen einzudämmen oder von Romanen auf erbauliche Schriften zu lenken.

¹⁷⁷ Émile Zola: „Alphonse Daudet“ [1876/78]. In: *Les Romanciers naturalistes* [1881]. S. 505-559, S. 535.

¹⁷⁸ ebenda, S. 536.

¹⁷⁹ France: „Hors de la littérature“, S. 64.

¹⁸⁰ Huysmans: *Là-Bas*, S. 217.

¹⁸¹ Zur von Wyzewa und anderen konstatierten Leseunlust siehe Kapitel 2.1 dieser Arbeit.

breiter Bevölkerungsschichten befürworten oder ob sie wie Huysmans oder Wyzewa eher dem politisch konservativen Spektrum zuzuordnen sind, in ihrer misogynen Haltung zur Rolle der Frauen auf dem Literaturmarkt sind sich alle einig. Gerade für konservative Kritiker muß es um die Literatur besonders schlecht bestellt sein, wenn Concierges, Milchhändlerinnen und Töchter von Papierwarenhändlern den literarischen Markt mitbestimmen: Als Frauen und als Angehörige des literarisch ungebildeten Volkes sind sie als sachverständige Leser wegen ihres Geschlechts und wegen ihrer sozialen Herkunft gleich in zweifacher Hinsicht disqualifiziert.

Der Zusammenhang zwischen der Berücksichtigung des Geschmacks der einfachen Leute und einem massiven Qualitätsverlust der Kunst wird noch an vielen anderen Stellen in Wyzewas Kritiken deutlich. Besonders eindringlich sind Wyzewas Ausführungen in seinen kunsttheoretischen Aufsätzen, die zunächst 1885/86 in der *Revue Wagnérienne* veröffentlicht und größtenteils 1895 im Sammelband *Nos Maîtres* aufgenommen werden. Zunächst sei auf den Artikel zur Musik verwiesen, dessen Aussagen sich ohne Probleme auf andere Gebiete der Kunst, also auch die Literatur übertragen lassen. Den im Juli und September 1886 in der *Revue Wagnérienne* veröffentlichten Beitrag beschließt Wyzewa mit einem Abschnitt über die Musik der Romantik. Neben einer rein technischen Innovation, nämlich die Bedeutung der Harmonie neu entdeckt zu haben, sieht er das Besondere dieser Musik darin, daß in ihr vor allem intensive Gefühle ausgedrückt würden. Das geschehe allerdings auf Kosten der Nuancierung, die zu Gunsten einer plakativen, zumeist übertriebenen Orchestrierung einer ebenfalls übertriebenen und somit auch unrealistischen Gefühlswelt vernachlässigt werde.¹⁸² Wyzewa urteilt angesichts dieser Feststellung über diese Musikrichtung, daß sie bis auf Wagner „nulle œuvre d’une vie supérieure“¹⁸³ hervorgebracht habe.

Diese negative Beurteilung der romantischen Musik gilt es zu berücksichtigen, wenn Wyzewa seine Vorstellungen von der Herkunft, von der Qualität und von den Adressaten dieser Form von Musik beschreibt:

La musique romantique, sous ses formes diverses, a séduit, comme elle le devait, les esprits peu complexes. Issue de la démocratie, elle est devenue la musique préférée de nos démocraties. Longtemps encore elle vivra. Comme en littérature le drame et le roman-feuilleton, elle suffira aux besoins artistiques d’âmes nombreuses et pareilles. Mais pour les rares „différents“, pour ceux qui furent habitués par Bach et par Mozart; et par Beethoven, à la récréation affinée d’émotions délicates, elle demeure précieuse seulement comme une inconsciente fabrication de termes nouveaux et d’utiles procédés.¹⁸⁴

¹⁸² Siehe: *Nos Maîtres*, S. 83-86.

¹⁸³ *Nos Maîtres*, S. 87.

¹⁸⁴ *Nos Maîtres*, S. 86f.

An diesem Zitat werden zwei Sichtweisen über das Publikum in einer demokratischen Gesellschaft deutlich. Was in den Kritiken der *Revue Indépendante* angedeutet ist, wird hier auf den Punkt gebracht und generalisiert: Wyzewa geht davon aus, daß in der Demokratie vor allem minderwertige künstlerische Erzeugnisse entstehen, die den Bedürfnissen der einfachen Leute entsprechen. Die abwertende Formulierung *nombreuses et pareilles* ruft beim Leser Assoziation an eine gleichförmige, minderwertige Masse hervor, in der die Entwicklung jeglicher Individualität unterdrückt wird. Von dieser unkultivierten und gleichförmigen Masse mit ihrem Bedürfnis nach Plakativem und Unrealistischem möchte und sollte sich jeder Kunstinteressierte distanzieren. Für Wyzewa ist die Kunst, so wie er sie versteht, nur für einen kleinen exklusiven Kreis der anderen, „pour les rares différents“ geeignet. Diese zeichnet sich vor allem durch die Fähigkeit zu einer verfeinerten Wahrnehmung aus. Sie erwartet von einem Kunstwerk statt einer plakativen Darstellung unrealistischer Gefühle die Wiedergabe feinsten Emotionen. Die Exklusivität der Kunst für einen kleinen Kreis Auserwählter bezieht sich bei Wyzewa auf alle am künstlerischen Prozeß Beteiligten: Der ideale Künstler sei wie der Kunstkritiker ein außergewöhnlicher Mensch. Beide stünden, wenn sie sich nicht korrumpieren wollen, außerhalb der Gesellschaft; folglich sei auch das, was der eine schafft und der andere empfiehlt, nur für einen kleinen Kreis Auserwählter geeignet. Dem Großteil der Bevölkerung hingegen blieben die Geheimnisse der Kunst verborgen.¹⁸⁵

Die hier getroffene Unterscheidung des Publikums in eine breite namenlose Masse und einen kleinen Kreis Auserwählter ist noch an vielen anderen Stellen in Wyzewas Kritiken festzustellen. In der oben zitierten Textstelle verweist er auf das Drama und den Feuilletonroman, die nur für einfache Leute bestimmt seien. Auch in den Kritiken der *Revue Indépendante* erwähnt Wyzewa immer wieder, daß die vorgestellten Romane nicht den Anforderungen der wenigen Kunstkenner gerecht werden können, die erneut als „les rares délicats qui aiment la vérité dans l'Art“¹⁸⁶ bezeichnet werden. „C'est aux délicats,.... que M. Paul Verlaine dédie les quatre nouvelles tantôt publiées“¹⁸⁷ stellt er im November

¹⁸⁵ Auch Lemaître unterteilt die Leser in „les délicats et les autres“ (Lemaître: „Georges Ohnet“, S. 339). Dabei äußert er sich auch ironisch zur anspruchsvollen Literatur: „...la littérature nouvelle tend à devenir un divertissement mystérieux de mandarins; on dirait qu'elle s'applique à effaroucher les bonnes âmes par ses audaces et à les déconcerter par ses raffinements: or il y a toute une classe de lecteurs qui n'a pas le loisir ni peut-être le moyen de pénétrer ces arcanes...“ (ebenda, S. 355).

¹⁸⁶ *La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 20.

¹⁸⁷ *La Revue Indépendante* N° 1 (November 1886) S. 19 Weitere Beispiele, die auf die Exklusivität des Publikums hinweisen: Bei der Besprechung von Mirbeaus *Calvaire* merkt Wyzewa an: „Le seul tort de M. Mirbeau, pour un délicat tel que vous, est dans l'insuffisance de ses analyses psychologiques.“ (*La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 19); im Mai 1887 schreibt Wyzewa zu einem Roman: „Malgré cela le livre de M. Rochefort, merveilleusement adapté aux exigences des lecteurs de feuilletons, peut encore

1886 erleichtert fest, nachdem er mehrere Romane besprochen hat, die nur den Ansprüchen der weniger Gebildeten gerecht würden. Erneut wird deutlich, daß Wyzewa sowohl sich selber als auch die Leser der *Revue Indépendante* der Gruppe der *délicats* zurechnet und so sich und seine Leser eine besondere Form der Exklusivität zuschreibt.

2.3 Massenliteratur und Literaturkritik im 19. Jahrhundert

Mit den Klagen über eine Qualitätsminderung eines Teiles der Literatur auf Grund ihrer Kommerzialisierung und der gleichzeitigen Unterscheidung von wertvoller und minderwertiger Literatur setzt Wyzewa einen bereits seit einigen Jahrzehnten bestehenden Diskurs fort. Die in der deutschen Forschungsliteratur als Trivalliteratur, in Frankreich häufig *paralittérature*¹⁸⁸ bezeichnete Form der Literatur entsteht nach Peter Nusser „unter den Voraussetzungen des sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelnden literarischen Marktes, auf dem Angebot und Nachfrage sich aufeinander einstellen und aufeinander Einfluß zu nehmen suchen“.¹⁸⁹ Gründe für ihre Entstehung sind die Ausweitung der Lesekenntnisse in der Bevölkerung, die Veränderung des Leseverhaltens vom intensiven zum extensiven Lesen, sowie die Entwicklung neuer Vertriebswege für Bücher. Trotz dieser Anfänge im Zeitalter der Aufklärung „ist das 19. Jahrhundert als das der Ausbildung aller wesentlichen inhaltlichen wie formalen Charakteristika dieser Literatur und ihrer schnell fortschreitenden Kommerzialisierung anzusehen“¹⁹⁰. Ursachen dafür sind die erneute Ausweitung der Leserschaft auf Grund der weiter fortgeschrittene

charmer *des goûts plus subtils*, par l'aristocratie tenue de la narration et du style; point d'inutiles pleurardises ni de catastrophes démesurées.“ *La Revue Indépendante* N°7 (Mai 1887), S. 208; Hervorhebungen von mir).

¹⁸⁸ Zur Problematik der Begriffsbildung und Benennung des Phänomens in der deutschen Literaturwissenschaft siehe z.B. Domagalski, S. 8-16 und Nusser, S. 1-3. Die im Deutschen übliche Bezeichnung *Trivalliteratur* hat keine genaue Entsprechung im Französischen. Dort finden sich Begriffe wie *littérature populaire*, *littérature de masse*, *sou- littérature*, *littérature industrielle* oder *paralittérature* (Siehe dazu z.B.: Gabriel Thoveron: *Deux siècles de paralittératures*. Liège 1996, S. 20-24). Einen Vergleich von deutschen und französischen Bezeichnungen findet man bei Reinhard Gerlach: *Der Trivialroman in Frankreich*. Frankfurt am Main (Lang) 1994, S. 42-43. Gerlach referiert den Forschungsstand zur Trivalliteraturforschung (S. 11-46) sowohl in Deutschland als auch in Frankreich mit einer starken Fokussierung auf die Forschungen in der ehemaligen DDR. (Siehe ebenda, S. 12). Zur Bezeichnung des Phänomens in Frankreich siehe auch Daniel Couégas: *Introduction à la paralittérature*. Paris (Seuil) 1992, S. 11-24.

¹⁸⁹Nusser: *Trivalliteratur*, S. 21.

¹⁹⁰ ebenda, S. 29.

Alphabetisierung der Bevölkerung¹⁹¹, einer Vergrößerung der Erreichbarkeit von Literatur auf Grund der Einrichtung von Leihbibliotheken und die Verbreitung von Kolportageliteratur auf dem Land. Hinzu kommt das Erscheinen von Romanen in Form von preisgünstigen und somit für weitere Schichten bezahlbaren Heften und die Veröffentlichung von Romanen in Zeitschriften und Zeitungen, die einen breiteren Bevölkerungskreis erreichen. Roger Chartier und Henri-Jean Martin fassen die allgemeine Situation im Vorwort des entsprechenden Bandes zur Geschichte des französischen Verlagswesens zusammen: „Aux triomphes anciens de l’imprimé, le XIX^e siècle ajoute la vigueur de ses novations techniques, l’existence d’un public multiplié et acculturé à l’écrit, l’exigence d’une lecture universelle. Il est le temps du livre pour chacun, et celui de l’éditeur glorieux.“¹⁹²

Schon vor Wyzewa stößt diese Entwicklung auf Kritik. Nachdem die Steigerung der Buchproduktion und die damit verbundene Ausweitung des Publikums im optimistischen Aufklärungszeitalter begrüßt wurde, vermehren sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts zunächst in Deutschland Stimmen, die in Folge gestiegener Leserzahlen eine Orientierung der Schriftsteller an den Bedürfnissen der Leser und damit verbunden eine Qualitätsminderung der schriftlichen Erzeugnisse zu erkennen meinen. Statt den kommerziellen Erfolg eines Textes als Qualitätsmerkmal zu werten, wird einem am Markt orientierten Prinzip eine vom Absatz unabhängige Ästhetik der Kunst entgesetzt. Die Qualität eines Textes wird nicht mehr an seiner Verbreitung, sondern an – wenn auch problematischen – ästhetischen Kategorien gemessen. Es ist nur folgerichtig, daß somit ein (Groß)teil der literarischen Veröffentlichungen diesen Kriterien nicht mehr gerecht wird und als minderwertige Literatur aus dem Kanon der wahren Kunst ausgeschieden wird: die Grundlage für eine Unterscheidung von hoher und niederer Literatur ist somit bereits am Ende des 18. Jahrhunderts gelegt.¹⁹³

¹⁹¹ Zur Erweiterung der Leserschaft im 19. Jahrhundert siehe Maurice Crubellier: „L’élargissement du public“. In: Henri-Jean Martin und Roger Chartier (Hrsg.): *Histoire de l’édition française. Band III: Du Romantisme à la Belle Epoque*. Paris 1985, S. 25-45.

Zur Alphabetisierung in Frankreich siehe François Furet / Jacques Ozouf: *Lire et écrire. L’Alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*. 2 Bände. Paris (Les éditions de minuit) 1977.

¹⁹² Henri-Jean Martin und Roger Chartier (Hrsg.): *Histoire de l’édition française. Band III*, S. 10. In diesem Band lassen sich alle wichtigen Grundlagen über das Verlagswesen und den Buchmarkt in der Zeit von 1830 bis 1914 finden. Eine Zusammenfassung über Ursachen, Erscheinungsformen und Auswirkungen der Ausweitung der Leserschaft bietet Martin Lyons: *Le triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*. Paris (Promodis) 1987.

¹⁹³ Siehe dazu beispielsweise: Christa Bürger: „Einleitung: Die Dichotomie von hoher und niederer Literatur. Eine Problemskizze“. In: Christa Bürger et al.: *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Frankfurt 1982, S. 9-39, insbes. S. 16-20. Christa Bürger stellt eine enge Verbindung zwischen der zunehmende Kritik an der Unterhaltungsliteratur und enttäuschten Erwartungen der Aufklärer her. „Der Autonomisierungsprozeß kann als Ausdruck der Betroffenheit der Aufklärer verstanden werden, die

In Frankreich schenkt man seit den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts dem Problem der Kommerzialisierung der Literatur und dem damit angeblich verbundenen Qualitätsverlust verstärktes Interesse. 1833 veröffentlicht Désiré Nisard in der *Revue de Paris* seinen Aufsatz *Contre la littérature facile*, in dem er vor den Gefahren einer zu schnellen und zu oberflächlichen Abfassung von Literatur warnt.¹⁹⁴ 1846 erscheinen die *Etudes critiques sur le feuilleton-roman* von Alfred Nettement, die nach Wolfzettel „die erste Bestandsaufnahme der modernen Massensliteratur darstellen und noch heute als Klassiker der Trivialliteraturforschung gelten“¹⁹⁵. Auch Nettement weist eindringlich auf den Qualitätsverlust der Literatur in Folge der Massenproduktion hin.¹⁹⁶

In Schriften, die vor der massenhaften Verbreitung der kommerziell orientierten minderwertigen Literatur warnen, finden sich neben einer Analyse der behandelten Literatur Hinweise auf das Verhältnis zwischen Publikum und Literatur, auf das auch Wyzewa in seinen oben besprochenen Kritiken ausführlich eingeht. Charles Nisard, der Bruder von Désiré, beispielsweise warnt 1854 im Vorwort seiner Geschichte der Kolportageliteratur *Histoire des Livres Populaires*, in der neben Romanen auch andere Textsorten wie erbauliche Schriften oder Flugblätter behandelt werden, vor allem vor „l’influence désastreuse qu’avait exercée jusqu’alors sur tous les esprits cette quantité de mauvais livres que le colportage répandait presque sans obstacles dans toute la France“¹⁹⁷. Dazu, wie sich das so negativ beeinflusste Publikum zusammensetzt, gibt Nisard mehrere

entdecken, wie die Eigendynamik des Marktes das Projekt der Aufklärung unterläuft, indem er mittels einer massenhaft produzierten Literatur die kommerzielle Auswertung und Stabilisierung von Publikumsbedürfnissen betreibt, die nicht zuvor durch die kritische Öffentlichkeit als sinnvoll ermittelt und anerkannt worden sind. Die jetzt einsetzende Kritik an der Unterhaltungsliteratur geht hervor aus der Einsicht der Aufklärer, daß der Marktmechanismus durch das Versprechen von Profit und Geltung die moralische Identität der Schriftsteller zerstört und diese zu Herstellern von im Verständnis der Aufklärung wertloser, aber gut absetzbarer Fabrikware macht.“ (ebenda, S. 19f.). Neben dieser aus aufklärerischer Enttäuschung motivierten Kritik an der scheinbar sinnlosen Lesewut wird selbige oft genug auch aus konservativen Positionen heraus begründet, die eine Aufstiegsmobilität der unteren Stände mittels Bildung in jedem Fall verhindern möchten. Das betrifft auch die bereits im 18. Jahrhundert anzutreffende Kritik am Leseverhalten der Frauen.

¹⁹⁴ Nisard bezeichnet als *littérature facile* „toute besogne littéraire qui ne demande ni études, ni application, ni choix, ni veilles, ni critique, ni art, ni rien enfin de ce qui est difficile.“ (Désiré Nisard: *Contre la littérature facile* [1833]. Paris (Édition de Mille et une nuits) 2003, S. 11). Als Verfechter eines an der französischen Klassik orientierten Kunstideals wendet sich Nisard mit seiner Streitschrift auch gegen die Romantiker. Zu diesem Text siehe Nordmann: *Critique littéraire*, S. 61 und Wolfzettel: *Literaturgeschichtsschreibung*, S. 133. Zu Nisard als Kritiker siehe ebenda, S. 133-140.

¹⁹⁵ Wolfzettel: *Literaturgeschichtsschreibung*, S. 192.

¹⁹⁶ So spricht Nisard von einer gehaltlosen „production à la vapeur“ und warnt vor effektheischender plakativer Darstellungsweise: „L’on frappe fort parce que le temps manque pour frapper juste.“ Zitiert nach Nordmann: *Critique littéraire*, S. 65.

¹⁹⁷ Charles Nisard: *Histoire des livres populaires ou de la littérature du colportage*. Paris 1854 (ND Paris 1968) S. I. Verbunden ist die Klage über die unkontrollierte Publikation minderwertiger Bücher mit der Freude darüber, daß dagegen nun endlich mit Hilfe von Zensur- und Überwachungsmaßnahmen eingeschritten wird. Am 30. November 1852 hatte Charles de Maupas, der Polizeiminister im Zweiten Kaiserreich, eine ständige Kommission zur Prüfung der Kolportagebücher einberufen.

Hinweise. So bemerkt er in seinem umfangreichen Kapitel über den Roman, daß die Leserschaft der modernen Kolportageromane vor allem aus städtischen und ländlichen Arbeitern und Schülern beiderlei Geschlechts bestehe¹⁹⁸. Er macht keinen Hehl daraus, was davon zu halten ist: „Il est trop vrai qu’il y a plus de lecteurs de romans que de tout autre livre, n’ayant pas besoin pour cela d’avoir une grande intelligence et le goût des lettres, mais du temps à perdre, avec le malheur de ne savoir pas l’employer utilement.“¹⁹⁹ Mangelndes Kunstverständnis des breiten Publikums und die fatalen Folgen für die Literatur werden noch von einer Reihe weiterer Kritiker und Schriftsteller thematisiert: 1864 werfen Jules und Edmond de Goncourt im Vorwort zu *Germinie Lacerteux* dem Publikum vor, es liebe harmlose, erbauliche, gern mit Schlüpfrigkeiten ausgestattete Geschichten, die immer gut enden und sein Wohlbefinden nicht störten. Sie grenzen ihr neues Werk nach der Richtlinie „Le public aime les romans faux: ce roman est un roman vrai.“²⁰⁰ gerade von diesen Erwartungen ab.

Der konservative Literaturkritiker Ferdinand Brunetière begründet an mehreren Stellen den Erfolg des naturalistischen Romans mit einem „certain abaissement du goût public“²⁰¹. Die Tatsache, daß sich nicht alle Kritiker und Leser über die *grossièretés* in Zolas *Pot-Bouille* empörten, spiegelt seiner Meinung nach eine besorgniserregende Entwicklung bei einem Gros der Leserschaft wider.²⁰² In seiner Rezension zu Zolas *La Terre* sieht er in der Tatsache, daß dieses Buch gelesen wird ein noch größeres Problem als in der Tatsache, daß es überhaupt geschrieben wurde.

Car, si quelque chose est plus grave encore que tout ce qu’il peut y avoir d’énormités ou d’obscénités dans *la Terre*, c’est qu’il se trouve un public pour les lire; et il se trouvera. Pis que cela: de pareils livres ne sont possibles qu’avec la complicité du public, et, sans elle, pour infatué qu’il fût de son talent, ou de ce que l’on appelle autour de lui de ce nom, un romancier ne les écrirait pas.²⁰³

Begrenzt Brunetière seine Publikumsschelte lediglich auf die – immerhin zahlreichen – Leser von naturalistischen Romanen, so wird dies von Huysmans auf die gesamte Leserschaft, ja die gesamte Bevölkerung ausgedehnt. Mit scharfen Worten kritisiert

¹⁹⁸ „Qui lit aujourd’hui ces romans? Les ouvriers des villes et des campagnes, les écoliers de l’un et de l’autre sexe, et quelques étrangers qui pensent se familiariser par cette lecture avec la langue française.“ (ebenda, S. 494f.).

¹⁹⁹ ebenda, S. 395.

²⁰⁰ Edmond et Jules de Goncourt: *Germinie Lacerteux* [1864]. Édition établie par Nadine Satiat. Paris (GF – Flammarion) 1990, S. 55. Zur Publikumsschelte bei den Goncourt siehe Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern und Stuttgart (Francke) ⁸1988, S. 465-468.

²⁰¹ Ferdinand Brunetière: „Les Origines du roman naturaliste“ [1881]. In: *Le Roman naturaliste*, S. 49-73, S. 72.

²⁰² Siehe: Brunetière: „A propos de *Pot-Bouille*“ [1882]. In: *Le Roman naturaliste*, S. 277-299, S. 283.

²⁰³ Ferdinand Brunetière: „La Banqueroute du naturalisme“ [1887]. In: *Le Roman naturaliste*, S. 321-344, S. 342f.

Huysmans mit Hilfe seiner Romanfigur des Esseintes am Ende von *A Rebours* die demokratische bürgerliche Ordnung, vor der dem lebensmüden Ästheten ekelt und deren Untergang er herbeisehnt. Der Aufstieg des Bürgertums habe neben der Alleinherrschaft des Geldes, einer allgemeinen Verdummung und einem Zwang zur Unaufrichtigkeit auch zum Tod aller Künste geführt:

Le résultat de son avènement avait été l'écrasement de toute intelligence, la négation de toute probité, la mort de tout art, et, en effet, les artistes avilis s'étaient agenouillés, et ils mangeaient, ardemment, de baisers les pieds fétides des hauts maquignons et des bas satrapes dont les aumônes les faisaient vivre!²⁰⁴

An Auffassungen wie diese, die am Ende des 19. Jahrhunderts nicht nur in Frankreich weit verbreitet sind²⁰⁵, kann Wyzewa mit seinen Bemerkungen zu den *âmes pareilles et nombreuses* anknüpfen. Um das Besondere seines Standpunktes in diesem vielfältigen Diskurs herauszustellen und zu erklären, sollen im folgenden die Positionen zweier besonders einflußreicher Teilnehmer an dieser Debatte zum Vergleich herangezogen werden.²⁰⁶

Den wichtigsten und folgenreichsten französischen Beitrag zur drohenden Kommerzialisierung der Literatur und der damit verbundenen Verschlechterung der Qualität leistet knapp 50 Jahre vor Wyzewa Sainte-Beuve mit seinem Artikel „De la Littérature industrielle“, der 1839 in der *Revue des deux Mondes* veröffentlicht wird.²⁰⁷

²⁰⁴ Huysmans: *A Rebours*, S. 239. Der Zwang, seine Bücher verkaufen zu müssen, um in einer demokratisch-kapitalistischen Gesellschaft überleben zu können, ist auch für Durtal, die Hauptfigur aus *Là-bas*, ein unerträgliches Übel für jeden Künstler „la mise en vente, c'est l'acceptation des déshonorante familiarités du premier venu; c'est la pollution, le viol consenti, du peu qu'on vaut!“ (Huysmans: *Là-bas*, S. 217).

²⁰⁵ Im angelsächsischen Raum mokiert sich Oscar Wilde mit mehreren Bonmots über die Unfähigkeit des Publikums, Kunst zu beurteilen und grenzt sich selbst immer wieder von der breiten Masse ab. In seinem Essay *The Critic as Artist* aus dem Jahre 1890 schreibt er: „Yes; the public is wonderfully tolerant. It forgives everything except genius“ (Oscar Wilde: „The Critic as Artist“ [1890]. In Oscar Wilde: *Complete Works*. Glasgow (Collins) ⁵2003, S. 1108-1155, S. 1108) In Deutschland weist Nietzsche auf die fatalen Auswirkungen auf den wachsenden Einfluß der Massen auf die Kunst hin. „Daß jedermann lesen lernen darf und liest, das ruiniert auf die Dauer nicht nur die Schriftsteller sondern sogar die Geister überhaupt.“ (Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente*, November 1882 – Februar 1883, 4,70. In: Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Herausgegeben von Giorgio Collo undazzino Montinari. München (dtv) Neuausgabe 1999 nach der Ausgabe Berlin/New York 1967ff, Band 10, S. 132). Zur Kritik der Intellektuellen am Ende des 19. Jahrhunderts an der Kommerzialisierung der Literatur und der Warnung vor dem Einfluß der Massen siehe beispielsweise Peter Uwe Hohendahl et al.: *Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffs*. Stuttgart (Metzler) 2000, bes. S. 66-79 et passim mit ausführlichen Literaturangaben am Ende des Buches.

²⁰⁶ Ich beziehe mich dabei auf den bereits erwähnten Aufsatz von Peter Bürger: „Literarischer Markt und autonomer Kunstbegriff. Zur Dichotomisierung der Literatur im 19. Jahrhundert“ In: Christa Bürger et al.: *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Frankfurt 1982, S. 241-265. Diesem Aufsatz verdanke ich viele wichtige Hinweise, die ich mit meinen Ausführungen präzisieren und ergänzen, in wenigen Punkten korrigieren werde.

²⁰⁷ Sainte Beuve: „De la Littérature industrielle“. In: *Revue des deux Mondes*. Quatrième série, tome 19. Paris 1839, S. 675-691.

Sainte-Beuve reagiert auf eine Vielzahl von Neuerungen auf dem französischen Literatur- und Buchmarkt. Zu nennen ist die Gründung einer Interessenvertretung der Schriftsteller, der sogenannten *Société des Gens de Lettres* am 6. Januar 1838²⁰⁸, die Herausgabe von preiswerten Buchausgaben durch Charpentier im gleichen Jahr und das zehn Jahre zurückliegende Pressegesetz von Martignac aus dem Jahr 1828, das eine erhebliche Erweiterung der Pressefreiheit mit sich brachte.²⁰⁹ Vor allem kommentiert Sainte-Beuve die neue Form der Veröffentlichung von Romanen in der Tagespresse, den sogenannten Feuilletonroman²¹⁰, auf dessen Entstehung im folgenden kurz eingegangen werden soll: Am 1. Juli 1836 erscheinen in Frankreich gleichzeitig zwei neue Tageszeitungen: *La Presse* von Émile de Girardin und *Le Siècle* von Armand Dutacq, deren jährlicher Abonnementspreis statt der üblichen 80 frs lediglich 40 frs beträgt. Dadurch erreichen sie Leserkreise, für die ein Zeitungsabonnement bisher zu kostspielig gewesen ist. Die verminderten Einnahmen gleichen die Herausgeber durch den Abdruck von bezahlten Werbeanzeigen aus. Mit dem Ziel, noch weitere Leser zu gewinnen, was neben einer Erhöhung der Vertriebsinnahmen auch eine Steigerung der Anzeigenpreise ermöglicht, werden zunächst in diesen beiden Zeitschriften neben den üblichen Meldungen auch Romane abgedruckt.²¹¹ Während in den ersten Ausgaben bereits publizierte Romane in kleinere Abschnitte unterteilt und so nach ihrer Veröffentlichung in Buchform in der Zeitung erneut abgedruckt werden, werden im Laufe der Zeit immer mehr Romane exklusiv für die Zeitungen geschrieben und hier zum ersten Mal veröffentlicht. Hierbei geht es nicht vorrangig darum, den Lesern anspruchsvolle Literatur näher zu bringen. Klaus-Peter Walter stellt in seiner Studie zum französischen Feuilletonroman fest: „Der FR verdankt seine Existenz einzig und allein kommerziellen Überlegungen und kann nur aus

²⁰⁸ Einen Überblick über Zusammensetzung und Ziele dieser Interessenvertretung der Autoren, ihren Aufgaben und Vorgängern bietet: Annie Prassoloff: „La Société des Gens de Lettres“. In: Roger Chartier / Henri-Jean Martin (Hrsg.): *Histoire de l'édition française. Tome III: Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*. Paris (Fayard/Promodis) 1990, S. 171-173. Zum heutigen Wirken der Gesellschaft konsultiere man die Internetseite: <http://www.sgdj.org/> (abgerufen am 25.11.2013).

²⁰⁹ Das Pressegesetz vom Juli 1828 des Innenministers Martignac schafft die Zensur weitgehend ab, zwingt allerdings die Herausgeber zur Hinterlegung einer Kautions, die bei Verstößen gegen das Gesetz eingezogen werden kann. Sainte-Beuve steht dieser für die Zeiten der Restauration liberalen Regelung skeptisch gegenüber: „Et, par exemple, M. de Martignac a légué, sans s'en douter, un germe de mort aux journaux par sa loi de juillet 1828, loi plus libérale, mais qui, en rendant à certains égards les publications quotidiennes ou périodiques plus accessibles à tous, les greva de certaines conditions pécuniaires comme contre-poids, et qui, en les allégeant à l'endroit de la police et de la politique, accrut en leur sein la charge industrielle.“ (Sainte-Beuve: „Littérature industrielle“: S. 682).

²¹⁰ Zum Feuilletonroman siehe: Hans-Jörg Neuschäfer et al.: *Der französische Feuilletonroman. Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung*. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1986.

²¹¹ Thoveron erwähnt, daß bereits vor *Le Siècle* und *La Presse* Abschnitte von Romanen in Zeitungsform veröffentlicht wurden, weist aber ebenfalls auf die wichtige Rolle dieser beiden Zeitungen bei der Entwicklung des Feuilletonromans hin (Siehe Thoveron, *Paralittératures*, S. 102-114).

dem Bedingungsrahmen seines geschäftlichen Auftrags, Kunden zum Abonnieren bzw. zur Aufrechterhaltung ihres Zeitungsbezugs zu animieren, verstanden werden.“²¹² Die Strategie von de Girardin und Dutacq ist erfolgreich. Die Fortsetzungsromane stoßen auf breites Interesse und erhöhen die Auflagenzahl der Zeitungen, so daß in den nächsten Jahren die Veröffentlichung von Romanen im Feuilleton der Zeitungen von fast allen Herausgebern übernommen wird. 1839 scheint das Phänomen bereits so augenfällig, daß es Sainte-Beuve ausführlich in seiner Stellungnahme zum allgemeinen Zustand der Literatur berücksichtigt.

Wie Wyzewa so sieht schon Sainte-Beuve die Literatur seiner Zeit in einem Stadium der Krise und des Verfalls. „C'est un fait que la détresse et le désastre de la librairie en France depuis quelques années; depuis quelques mois le mal a encore empiré...“²¹³ Überall sieht der er minderwertige Qualität, von ihm oft einfach *le mauvais* genannt, auf dem Vormarsch. Zu Beginn seiner Ausführungen stellt er fest: „La physionomie de l'ensemble domine, le niveau du mauvais gagne et monte.“²¹⁴ Im letzten Absatz schreibt er: „De nos jours le bas fond remonte sans cesse, et devient vite le niveau commun, le reste s'écroulant ou s'abaissant“²¹⁵. Sainte-Beuve umrahmt seine Überlegungen zur Literatur mit einer grundlegenden Beurteilung seiner Zeit. Literatur ist somit der Indikator für den Zustand eines allgemeinen Werte- und Qualitätsverfalls, für den er die demokratischen Bestrebungen seit der Juli-Revolution 1830 verantwortlich macht.²¹⁶

Nach dieser grundlegenden Feststellung geht Sainte-Beuve näher auf die Symptome dieses Verfalls ein. Er unterscheidet zwischen Buchmarkt und literarischen Texten, die in den Zeitungen veröffentlicht werden. Für diese stellt er generell fest: „L'état actuel de la presse quotidienne, en ce qui concerne la littérature, est, pour trancher le mot, désastreux. Aucune idée morale n'étant en balance, il est arrivé qu'une suite de circonstances matérielles a graduellement altéré la pensée et en a dénaturé l'expression.“²¹⁷ Sainte-Beuve nennt eine Vielzahl von Ursachen für diesen lamentablen Zustand, die seiner Meinung nach aus demokratisch-marktwirtschaftlich orientierten Prinzipien resultieren. Zunächst beklagt er, daß auf Grund mangelnder Kontrolle jeder ohne Einschränkung die Möglichkeit

²¹² Klaus-Peter Walter: „Der Feuilletonroman und sein Medium“. In: Neuschäfer et al.: *Der französische Feuilletonroman*, S. 29-90, S. 30.

²¹³ Sainte-Beuve: „De la Littérature industrielle“, S. 675.

²¹⁴ ebenda.

²¹⁵ ebenda, S. 691.

²¹⁶ „Il faut bien se résigner aux habitudes nouvelles, à l'invasion de la démocratie littéraire comme à l'avènement de toutes les autres démocraties.“ (ebenda, S. 681).

²¹⁷ ebenda, S. 682.

habe, etwas in einer Zeitung zu veröffentlichen.²¹⁸ Der Wunsch nach einer Instanz, die eingreift, um dieser unkontrollierten Vermehrung der Veröffentlichungen durch jedermann Einhalt zu gebieten, ist unüberhörbar.

Des weiteren kommentiert Sainte-Beuve ausführlich die Folgen der Einführung von Annoncen. Er sieht die Gefahr, daß eine Unterscheidung zwischen redaktionellem und gewerblichem Teil nicht mehr eindeutig zu treffen ist, befürchtet eine inhaltliche Abhängigkeit des redaktionellen Teiles vom Inhalt der Annoncen, da die Redakteure nichts gegen ein Buch schreiben könnten, für das auf der gleichen Seite geworben werde, und sieht, nicht zuletzt auf Grund des gesunkenen Abonnementpreises eine generelle Abhängigkeit der Verleger von den Werbeträgern, da diese einen gewichtigen Teil der Zeitschriften finanzierten.²¹⁹ So kommt er schließlich zu dem Ergebnis, daß gerade durch liberale und demokratische Maßnahmen die Unabhängigkeit und die Meinungsfreiheit der Zeitungen bedroht seien. Wegen der beträchtlichen Zahl der Veröffentlichung im Feuilleton seien davon auch die Romane betroffen.

Neben diesen allgemeinen Feststellungen über die Folgen der Neuorganisation des Zeitungswesens meint Sainte-Beuve auf Grund des Zeilenhonorars, das den Schriftstellern gezahlt wird, eine Verschlechterung des Stils festzustellen. Das ist im übrigen seiner Meinung nach bereits eine allgemeine Tendenz, die von den Veröffentlichungen in Zeitschriften auch auf die in Buchform übergegriffen hat.

Les journaux s'élargissant, les feuilletons se distendant indéfiniment, l'élasticité des phrases a dû prêter, et l'on a redoublé de vains mots, de description oiseuses, d'épithètes redondantes: le style s'est étiré dans tous ses fils comme les étoffes trop tendues. Il y a des auteurs qui n'écrivent plus leurs romans de feuilletons qu'en dialogue, parce qu'à chaque phrase et quelquefois à chaque mot, il y a du blanc, et que l'on gagne une ligne. Or, savez-vous ce que c'est qu'une ligne? Une ligne de moins en idée, quand cela revient souvent, c'est une notable épargne de cerveau; une ligne de plus en compte, c'est une somme parfois fort honnête.²²⁰

²¹⁸ „Avec nos mœurs électorale, industrielles, tout le monde, une fois au moins dans sa vie, aura eu sa page, son discours, son prospectus, son *toast*, sera *auteur*. De là à faire un feuilleton, il n'y a qu'un pas.“ (ebenda, S. 681).

²¹⁹ ebenda, S. 682-684. Die hier kritisierte Verflechtung von Werbung, Journalismus und Belletristik wird von Balzac in den *Illusions perdues* eindrucksvoll illustriert. Der Protagonist Lucien de Rubempré muß in Paris erfahren, daß alle drei Branchen unter der Ägide einflußreicher Buchhändler und Verleger eng zusammenarbeiten, um möglichst viel Geld einzunehmen. Jeder, der hier Erfolg haben will, muß Beziehungen knüpfen, intrigieren und sich korrumpieren. Angesichts dessen zählt der künstlerische Gehalt der Werke nicht mehr: „il est extrêmement rare qu'un livre soit acheté pour sa propre valeur, il est presque toujours publié par des raisons étrangères à son mérite.“ (Honoré de Balzac: *Illusions perdues* [1837-1844]. Introduction, notes, chronologie et bibliographie par Philippe Berthier. Paris (Garnier-Flammarion) 1990, S. 407). Im gesamten zweiten Teil des Romans (S. 184-455) geht es hauptsächlich um Intrigen in der Pariser Literatur- und Journalismusszene. Einige besonders aufschlußreiche Textstellen finden sich auf den Seiten 249ff., 280-293 und 347-381.

²²⁰ Sainte-Beuve: „De la Littérature industrielle“, S. 685.

Aus materiellen Gründen sei eine Tendenz zu umfangreicheren Büchern zu verzeichnen. So behauptet Sainte-Beuve, daß allein die notwendige Investition in Annoncen die Verleger dazu veranlaßt, den Autoren die Abfassung von umfangreichen Büchern naheulegen, die sie dann teurer als weniger umfangreiche Bücher verkaufen können. Die Werbungskosten seien für lange und kurze Romane gleich, der Gewinn also bei längeren größer.²²¹

Vergleicht man diese Äußerungen mit denen von Wyzewa, so lassen sich durchaus Unterschiede in der Charakterisierung von minderwertiger Literatur feststellen. Obgleich auch Wyzewa 50 Jahre später einen meistens nicht weiter präzisierten mangelhaften Stil in vielen von ihm rezensierten Werken konstatiert, so ist sein Kriterium für minderwertige Literatur doch vor allem der Inhalt der Texte. Die Handlung von trivialen Romanen wird hingegen von Sainte-Beuve nicht thematisiert. Die von diesem wiederum kritisierte Aufblähung der Romanen, um mit umfangreichen Büchern mehr Gewinn zu machen, kommt bei Wyzewa nicht vor. Sie paßte nicht zu seiner fester Überzeugung, wonach niemand mehr Bücher lese, da er keine Muße mehr dazu habe. Das führe nämlich, so schließt Wyzewa aus dem konstatierten Zeitmangel, zu einer ansteigenden Veröffentlichung von „recueils de petites narrations“²²², deren Lektüre weniger Zeit und Aufmerksamkeit in Anspruch nehme als die von umfangreichen Romanen. Hier zeigt sich, daß zwei diametral entgegengesetzte, der literarischen Qualität abträgliche Tendenzen mit marktwirtschaftlichen Strukturen begründet werden können. Diese Unterschiede können damit erklärt werden, daß Sainte-Beuve 1839 offensichtlich von einem vom Anbieter der Ware dominierten Markt ausgeht, während Wyzewa 1886/87 von einem Käufermarkt ausgeht, in dem geht der Kunde durch seine Marktmacht Druck auf die Erzeuger ausübt und auf diese Weise die Beschaffenheit der Ware mitbestimmt.

In diesen Zusammenhang gehört ein weiterer Unterschied zwischen Sainte-Beuve und Wyzewa. Dieser kann angesichts eines Aufschwungs und einer wachsenden Zahl von Veröffentlichungen von Romanen die Krise der Literatur nicht auf Absatzprobleme auf dem Buchmarkt zurückführen. Er ist somit auf eine nicht weiter belegte Unterstellung, daß die veröffentlichten Bücher gar nicht gelesen werden, angewiesen, um seine pessimistische Einstellung zu begründen. Dieser Argumentationsstrang ist bei Sainte-Beuve nicht zu finden, denn im Gegensatz zu 1887 ist der Buchmarkt in der Julimonarchie durch eine anhaltenden Stagnation gekennzeichnet. Weder die durchschnittliche Zahl der

²²¹ ebenda, S. 683.

²²² *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 8.

veröffentlichten Titel noch die Auflagenhöhe ist in der Zeit zwischen 1820 und 1848 merklich gestiegen²²³.

Sainte-Beuve kann so 1839 ohne jede Umschweife von der in Buchform veröffentlichten Literatur – „celle d’imagination particulièrement“ schreiben: „Depuis deux ans surtout, on ne vend plus: la librairie se meurt.“²²⁴ Er sieht die Ursache der Misere in der Scharlatanerie der Buchhändler und Autoren, die immer wieder Altbekanntes als Neuerungen verkaufen wollten und damit die Leser verärgerten. Wyzewa stellt 50 Jahre später zwar ebenfalls fest, daß nichts Originelles veröffentlicht wird, sieht die Verantwortung dafür aber in erster Linie bei den Lesern, die von den Schriftstellern Geschichten mit immer gleichen Handlungsmustern fordern, da sie sich auf nichts Neues einstellen möchten; eine Forderung, auf die alle Schriftsteller eingehen müssen, da sie sich sonst nicht ernähren können. Sainte-Beuve hingegen hat bei seiner Kritik ausschließlich die Produzenten von Literatur im Visier. Dazu gehört auch seine Kritik an zu hohen Honorarforderungen der Autoren und die Raubkopien im Ausland, wobei dieser Aspekt allerdings als unbedeutendster, von den Autoren und Buchhändlern überschätzter und darüber hinaus nur auf politischer Ebene zu lösender Punkt bezeichnet wird, ein Bereich, in den sich der Literaturkritiker laut eigenen Aussagen nicht einmischen möchte.²²⁵ Für Sainte-Beuve wird

²²³ Zum Buchmarkt in der Zeit der Restauration und der Julimonarchie siehe P. Orecchioni/ P. Parent: „Le Marché du livre“. In: Pierre.Abraham / Roland Desné (Hrsg.): *Manuel d’histoire littéraire de la France*. Band IV/1. Paris 1972, S. 420-439. Die Zahlen vom *dépot légal* liegen von 1820 bis 1848 zwischen 4881 im Jahre 1820 und 7823 im Jahre 1829. Zehn Jahre später werden nur 6186 Titel hinterlegt (nach Estivals: *La Statistique bibliographique*, S. 415). Insgesamt bestätigen diese Zahlen die Feststellung von Orecchioni/Parent: „...le nombre de titres publiés ne s’accroît pas de façon considérable ni surtout régulière entre 1814 et 1848“ (S. 424-425). Die Gründe für die Stagnation sind vielfältig: Wegen des immer noch geltenden *décret impérial* vom 5. Februar 1810 kann willkürlich sowohl Druckereien als auch Buchhandlungen die Konzessionen entzogen werden. Daneben wirken sich der Raubdruck in Belgien und die Unflexibilität der Verleger und Buchhändler negativ aus. Statt die Bücher zu billigeren Preisen zu produzieren, was anhand von neuen Techniken durchaus möglich wäre, scheuen Verleger Investitionen in neue Maschinen und bieten ihre Bücher noch immer zu einem für einen Großteil der potentiellen Kunden unerschwinglichen Preis an. Die Chance zur Erschließung eines auf Grund der langsam fortschreitenden Alphabetisierung erweiterten neuen Kundenkreises wird zunächst nicht genutzt. Erst ab 1838 werden in Frankreich von Charpentier preisgünstigere Bücher verlegt.

²²⁴ Sainte-Beuve: „De la littérature industrielle“, S. 684.

²²⁵ ebenda, S. 685f. Entgegen Sainte-Beuves Einschätzung stellt der Raubdruck in Belgien sehr wohl ein ernstzunehmendes Problem für den französischen Buchhandel dar, das man weder mit angedrohten Strafmaßnahmen noch mit hohen Schutzzöllen in den Griff bekommt. Zum Raubdruck in Belgien siehe Orecchioni/Parent, S. 433 und Martin Lyons: *Le triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*. Paris (Promodis) 1987, S. 67-75. Mit seiner Einschätzung, daß nur ein staatlicher Eingriff das Problem des belgischen Raubdruckes beseitigen kann, sollte Sainte-Beuve allerdings recht behalten: Durch die auf staatlicher Ebene geschlossene *Convention franco-belge* vom 22. August 1852 wird die sogenannte *piraterie* wenn auch nicht ganz beseitigt, so doch erheblich eingeschränkt. (Siehe dazu: R. Pierrot: „Le Marché de l’édition littéraire“. In: Pierre.Abraham / Roland Desné (Hrsg.): *Manuel d’histoire littéraire de la France*. Band V. Paris 1979, S. 36-42, S. 39).

die Krise der Literatur also einzig und allein Schriftstellern und Verlegern verschuldet: „La chose littéraire ... semble de plus en plus compromise, et par sa faute.“²²⁶

Auf der Suche nach den Ursachen für diese selbstverschuldete Misere kommt Sainte-Beuve auf den wichtigsten inhaltlichen Punkt des Aufsatzes, die Kritik am Selbstverständnis und Ethos der zeitgenössischen Autoren. Zunächst entwirft er gleichsam als positive Folie für das zeitgenössische Selbstverständnis ein Bild von den Schriftstellern des 17. und 18. Jahrhunderts. Sainte-Beuve erwähnt zwar, daß es schon immer Autoren gegeben habe, die die Schriftstellerei vorrangig dazu genutzt hätten, ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Die von ihm so bezeichnete *littérature industrielle* habe zu allen Zeiten bestanden, sei jedoch vor dem 19. Jahrhundert wenig verbreitet gewesen. Die *dignité de lettres* wurde schon immer von jenen Schriftstellern verkörpert, deren Werke von „des idées de libéralité et de désintéressement“ bestimmt waren; von jenen, die nicht von ihrer Schriftstellerei leben mußten, also weder auf ein Honorar, noch auf den Weg ihrer Erzeugnisse in die „arrière-boutique du libraire“ Rücksicht nehmen mußten.²²⁷ Damit stellt der Kritiker sein Idealbild eines von allen ökonomischen Zwängen befreiten, gleichsam im ökonomischen Niemandsland beheimateten, unabhängigen Künstlers vor. Die materielle Abhängigkeit einzelner Schriftsteller von Mäzenen im 17. und 18. Jahrhundert wird dabei ebenso wenig erwähnt wie eine die Freiheit der Schriftsteller erheblich einschränkende Zensur im *Ancien Régime*.

Dieses Idealbild des selbstlosen Künstlers in der Blütezeit der französischen Literatur hat sich nun seiner Meinung nach vollständig gewandelt. Den Zeitpunkt dieser Veränderung kann er ebenfalls ausmachen: während in der Zeit der Restauration zwar nur wenig geschrieben wurde, so drücke sich in diesen Veröffentlichungen immer einen ideeller Wert aus. Seit 1830 sei es zu einer abrupten Veränderung der Gesellschaft und der Literatur gekommen, in deren Folge alle Ideale verlorengegangen seien.²²⁸ Das im Anschluß daran entstandene Selbstverständnis der Autoren ist laut Sainte-Beuve vor allem durch ein völlig überzogenes Selbstbewußtsein und eine starke Orientierung an Gewinnstreben, das bis zur Raffgier gesteigert sein kann, gekennzeichnet: „Chacun s'exagérant son importance, se met à évaluer son propre génie en sommes rondes; le jet de chaque orgueil retombe en pluie d'or.“²²⁹ Angesichts dieser von ihm beklagten Orientierung der Autoren an materiellen

²²⁶ Sainte-Beuve: „De la littérature industrielle“, S. 675.

²²⁷ ebenda, S. 677.

²²⁸ ebenda, S. 676f.

²²⁹ ebenda, S. 678. Sainte-Beuve beklagt weiterhin, daß junge Schriftsteller angesichts fehlender Orientierung an Idealen in „gouffres d'égoïsme et de cupidité“ (ebenda, S. 681) geraten.

Dingen spricht Sainte-Beuve vor einem „*démon de la propriété littéraire*“²³⁰ und steht der soeben gegründeten Interessenvertretung der Schriftsteller, der *Société des Gens de lettres* sehr skeptisch gegenüber. So befürchtet er unter anderem, daß sich die Autoren in ihr nur noch um materielle und wenig um ideelle Werte kümmern, prophezeit die Einschränkung der individuellen Freiheit auf Grund von Gruppenszwang innerhalb der Organisation, sagt einen „compagnonnage“²³¹ voraus, die sich gegen jeden wenden wird, der einmal etwas gegen die Erzeugnisse dieser Gruppe schreiben wird und mokiert sich über die Bestrebungen der Literaten, die Eigentumsrechte ihrer Erzeugnisse gewahrt zu sehen. Außerdem sieht er die Unabhängigkeit der Kritiker auf Grund dieser Vereinigung gefährdet, da sie nicht wagten, sich gegen diese zu wenden.²³² Sainte-Beuve geht davon aus, daß durch den Einfluß von demokratischen und marktwirtschaftlichen Prinzipien ein neues, für die Qualität der Literatur verhängnisvolles, Selbstverständnis der Autoren entstanden sei. Das Lesepublikum, dem Wyzewa eine nicht unerhebliche Mitschuld an der Produktion minderwertiger Literatur vorwirft, wird in „La littérature industrielle“ als Opfer der Gewinnsucht der Literaten und Verleger gesehen:

On a tant abusé du public, tant mis de papier blanc sous des volumes enflés et surfaits, tant réimprimé du vieux pour du neuf, tant vanté sur tous les tons l'insipide et le plat, que le public est devenu à la lettre comme un cadavre.²³³

Von Wyzewas abwertender Bezeichnung der Leser als *âmes pareilles et nombreuses*, von der sich der wahre Künstler und Kunstinteressierte nicht beeinflussen lassen darf, ist bei Sainte-Beuve nichts zu lesen. Die Leser tragen keine Verantwortung an der Krise der Literatur. Sie sind allenfalls Opfer der Machenschaften von Autoren und Verlegern, die immer stärker von Gedanken an wirtschaftlichen Profit geleitet werden. Sainte-Beuve schildert Zustände in einem Markt, der hauptsächlich vom Anbieter, in diesem Falle den Schriftstellern, Verlegern und Buchhändlern, bestimmt wird, während Wyzewa einen Buchmarkt präsentiert, der vom dem Leser bestimmt wird.

Bei der Frage, wie sich der Kritiker angesichts des Qualitätsverlustes der literarischen Erzeugnisse verhalten soll, sind allerdings Ähnlichkeiten zwischen beiden Positionen

²³⁰ ebenda, S. 678.

²³¹ ebenda, S. 687. Sainte-Beuve stellt hier eine Parallele zwischen Schriftstellern und anderen Interessenvertretungen der Arbeiter her. Unter Berufung auf die viel diskutierte *Loi Le Chapelier* von 1791 sind unter dem Vorwand der absoluten Vertragsfreiheit – auch zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer – alle Berufsverbände, Interessenvertretungen und sonstigen Vereinigungen von Arbeitnehmern in der Zeit der Julimonarchie entweder verboten oder in ihren Aktivitäten stark behindert oder eingeschränkt. (Siehe dazu z.B. Régine Pernoud: *Histoire de la bourgeoisie en France. Tome 2. Les temps modernes*. [1962] Paris (Seuil) 1981, S. 357-373).

²³² Sainte-Beuve: „De la littérature industrielle“, S. 686-690.

²³³ ebenda, S. 684.

festzustellen: Davon ausgehend, daß sich die Literatur einer Zeit ständig weiterentwickelt, beginnt Sainte-Beuve seinen Artikel mit der Aufforderung, der Kritiker müsse die „fausses routes, les pentes ruineuses“²³⁴ aufzeigen. Angesichts der bereits erwähnten Gefahr der Unabhängigkeit der Kritiker auf Grund des *compagnonnage* der Mitglieder der *Société des gens de lettres* und einer von ihm konstatierten Abwanderung vieler Kritiker in die Politik²³⁵ sieht Sainte-Beuve die Gefahr größer denn je, daß niemand mehr öffentlich gegen die Mißstände und die falsche Entwicklung, die die Literatur nimmt, einschreiten werde.²³⁶ So endet der Artikel von 1839 nicht ohne Pathos mit einem eindeutigen Aufruf an alle jene, „qui aiment encore profondément les lettres“:

C'est le cas surtout de retrouver le courage d'esprit et de savoir braver. Que cette littérature industrielle existe, mais qu'elle rentre dans son lit et ne creuse qu'avec lenteur; il ne tend que trop naturellement à s'agrandir. Pour conclure: deux littératures coexistent dans une proportion bien inégale et coexisteront de plus en plus; mêlées entre elles comme le bien et le mal en ce monde, confondues jusqu'au jour du jugement: tâchons d'avancer et de mûrir ce jugement en dégageant la bonne et en limitant l'autre avec fermeté.²³⁷

Sainte-Beuve sieht seine Kritikerrolle als Mahner vor einem anwachsenden Qualitätsverlust der Literatur, mit der moralischen Verpflichtung, dem Leser Orientierung über gute Literatur zu geben.

Die Aufteilung der Literatur in gute und minderwertige, verbunden mit der Warnung vor Qualitätsverlust wurde nach Sainte-Beuve von vielen Kritikern übernommen. Häufig wurden dabei auf Grund der Einteilung der Literatur unterschiedliche Attitüden angenommen: um Verständnis bemühte Kritik für die hohe Literatur und Verriß und Stillschweigen für die sogenannte *littérature industrielle*.²³⁸

Émile Zola geht die allseits verbreitete Klage konservativer Kritiker über den Qualitätsverfall der Literatur in den Zeiten einer demokratisch-kapitalistischen Ordnung offenkundig auf die Nerven:

Souvent, j'entends autour de moi cette plainte: „L'esprit littéraire s'en va, les lettres sont débordés par le mercantilisme, l'argent tue l'esprit.“ Et ce sont d'autres accusations éplorées contre notre démocratie qui envahit les salons et les académies, qui détraque le beau langage, qui fait de l'écrivain un marchand comme un autre, plaçant ou ne plaçant pas sa marchandise

²³⁴ ebenda, S. 675.

²³⁵ ebenda, S. 680.

²³⁶ Siehe beispielsweise S. 678 „La littérature industrielle est arrivée à supprimer la critique et à occuper la place à peu près sans contradiction et comme si elle existait seule.“ Siehe auch Seite 680: „Quelques plumes sages protestent ça et là, à la sourdine; mais la digue n'est nulle part.“

²³⁷ ebenda, S. 691.

²³⁸ Siehe dazu z.B. Bürger: „Literarischer Markt“, S. 248-252.

selon la marque de fabrique, amassant une fortune ou mourant dans la misère. Eh bien! J'enrage de ces plaintes et de ces accusations.²³⁹

Mit diesen kämpferischen Worten beginnt er seinen im März 1880 in der Zeitschrift *Le Messenger de l'Europe* veröffentlichten Artikel „L'Argent dans la littérature“, der in die im selben Jahr veröffentlichten theoretischen Aufsatzsammlung *Le Roman expérimental* aufgenommen wird. Zola hat es sich zum Ziel gesetzt, neben der Bedeutung der Rolle des Geldes für die Literatur die Veränderung des *esprit littéraire* vom 17. bis zum 19. Jahrhundert darzustellen. Er geht in dem in fünf Abschnitte gegliederten Aufsatz zunächst auf die Vorstellung der Literatur und ihrer Rolle in der Gesellschaft bis zum 18. Jahrhundert ein, stellt dann das soziale Ansehen und die wirtschaftliche Situation der Schriftsteller in dieser Zeit vor, um dann beides mit der Lage im späten 19. Jahrhundert zu vergleichen. Im letzten Teil schließlich wendet er sich vehement gegen die von manchen Zeitgenossen geforderte staatliche Unterstützung vor allem jüngerer Schriftsteller.

Zunächst zeichnet Zola das Bild des Schriftstellers im 17. und 18. Jahrhundert und referiert gleichzeitig die seiner Meinung nach verzerrten Idealvorstellungen von Literatur und Literaten wie sie von Sainte-Beuve und seinen Nachfolgern vertreten werden.²⁴⁰ Danach sei der Schriftsteller ein Gelehrter und Gebildeter, der in einer Bibliothek im trauten Kontakt mit den Musen, fernab des störenden Getümmels der Straße lebe und sozusagen als Zeitvertreib mit seiner Literatur vor allem sich selbst, aber auch eine kleine Gruppe von Auserwählten erfreue. Fragen nach dem materiellen Erfolg hätten beim Schreiben nicht die geringste Rolle gespielt.

Et jamais l'idée du gain ne se trouve au bout de la besogne; l'écrivain fait des phrases comme l'oiseau fait des roulades, pour son plaisir et pour le plaisir des autres. On n'a pas à le payer, pas plus qu'on ne paye le rossignol. On le nourrit, simplement. Il est convenu que l'argent est une chose grossière qui rabaisse la dignité des lettres.²⁴¹

Dieser Umstand habe zur Folge, so fährt Zola fort, daß die Schriftsteller in ihren Werken die sie umgebende materielle Wirklichkeit nicht berücksichtigten, sich immer weiter von ihr entfernten. Das Ergebnis sei schließlich eine vollkommene Loslösung der Literatur vom alltäglichen Leben: „La littérature est un monde à part.“²⁴² Danach erwähnt er, daß die in dieser abgeschiedenen Welt erschaffenen Werke vergangener Jahrhunderte von nur

²³⁹ Émile Zola: „L'Argent dans la littérature“. In: *Le Roman expérimental* [1880]. Paris (Garnier-Flammarion) 1971, S. 175-210, S. 177.

²⁴⁰ ebenda, S. 178-183.

²⁴¹ ebenda, S. 179.

²⁴² ebenda, S. 180.

wenigen gelesen und beurteilt wurden.²⁴³ Mit despektierlichen Bemerkungen zur *Académie française*, neben den Salons der wichtigsten Instanz zur Bewertung von Literatur, endet der erste Teil des Aufsatzes, dessen ironischer Ton nicht zu überhören ist.

Im zweiten Teil geht Zola dann auf die Frage ein, wie die soziale Stellung der Schriftsteller, die in der Vorstellung von Sainte-Beuve in einem luftleeren Raum schweben, seiner Meinung nach tatsächlich war.²⁴⁴ Anhand von historischen Zeugnissen stellt Zola einen Literaten des 17. und 18. Jahrhunderts vor, der gänzlich dem unberechenbaren Wohlwollen und der materiellen Situation eines Souveräns oder anderen Mäzens ausgeliefert ist. Diese hätten sich Schriftsteller wie Hofnarren gehalten und wie andere Bedienstete je nach Bedarf und Stimmungslage ausgetauscht. Hämisches bemerkt er, daß der Geschmack der sogenannten Mäzene nicht immer mit dem der Künstler übereinstimmte. Diese seien dadurch massiv in ihrer künstlerischen Freiheit beschränkt worden. Zola erwähnt erniedrigende Bettelbriefe einzelner Schriftsteller, die auf diese Weise jedes Maß an Selbstachtung verloren hätten. Die Ursache dieser Mißstände sieht er darin, daß es vor dem 19. Jahrhundert unmöglich gewesen sei, unabhängig von einem gönnerhaften Ernährer mit der Schriftstellerei seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Zola spricht hier von „parasitisme littéraire“²⁴⁵ und vergleicht die Schriftsteller mit seltenen Ziervögeln, die sich ein Mäzen als Luxus leistet und die allein nicht lebensfähig sind.²⁴⁶

Diesem in Zolas Augen erbärmlichen Bild der Literatur und der Literaten des feudalen Zeitalters setzt er nun das Bild des Schriftstellers im bürgerlich-kapitalistisch-demokratischen Zeitalter entgegen.²⁴⁷ Unter der Grundannahme, daß jede Veränderung der

²⁴³ „Aussi le grand public, ce que nous appelons l’opinion, pour ainsi dire le suffrage universel, n’existe-t-il pas en matière littéraire, et les salons, quelques rares groupes de personnes choisies, sont les seuls à porter des jugements décisifs.“ (ebenda).

²⁴⁴ ebenda, S. 184-190.

²⁴⁵ ebenda, S. 187.

²⁴⁶ Einige Beispiel: „l’écrivain fait des phrases comme l’oiseau fait des roulades....On n’a pas à le payer, pas plus qu’on ne paie le rossignol.“ (ebenda, S. 179); „Les écrivains deviennent des oiseaux rares.“ (S. 185); „L’œuvre littéraire ne peut nourrir l’auteur qui, dès lors, devient un oiseau rare, dont le roi et les grands seigneurs ont seuls le moyen de se donner le luxe.“ (S. 189). Der Vogel ist auch in anderen Werken Zolas ein Sinnbild des Nutzlosen, Parasitären, Unselbständigen. In *Nana* beispielsweise wird die Protagonistin immer wieder mit einem Vogel verglichen. Über ihr vom Comte Muffat und zahllosen anderen Männern finanziertes Leben in ihrem Haus in der avenue de Villiers liest man „...elle vivait en oiseau, sûre de manger, prête à coucher sur la première branche venue.“ (Émile Zola: *Nana* [1880]. Paris (Gallimard, collection folio) 1977, S. 326). Wie die Kurtisane im Paris der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts lebten nach Zola auch die Schriftsteller im feudalen Zeitalter auf Kosten anderer. Den Grund sieht Zola in der Tatsache, daß Schriftsteller selbst nicht die Möglichkeit hatten, unabhängig von einem einzelnen Gönner etwas für sich zu erwirtschaften.

²⁴⁷ Daß es sich hier um die Gegenüberstellung von feudalem und bürgerlichem Zeitalter handelt, wird mehrere Male erwähnt. Der Wendepunkt, an dem sich die Situation für die Schriftsteller ändert, ist für Zola die Revolution von 1789, wobei es jedoch unter Napoleon und den Bourbonen immer wieder Rückschritte gegeben habe. (Siehe Zola: „L’Argent“, S. 191).

gesellschaftlichen Lage Auswirkungen auf die Literatur habe²⁴⁸, faßt Zola die Entwicklung folgendermaßen zusammen:

D'abord l'instruction se répand, des milliers de lecteurs sont créés. Le journal pénètre partout, les campagnes elles-mêmes achètent des livres. En un demi-siècle, le livre, qui était un objet de luxe, devient un objet de consommation courante. Autrefois il coûtait très cher; aujourd'hui, les bourses les plus humbles peuvent se faire une petite bibliothèque. Ce sont là des faits décisifs: dès que le peuple sait lire, et dès qu'il peut lire à bon marché, le commerce décuple ses affaires, l'écrivain trouve largement le moyen de vivre de sa plume. Donc la protection des grands n'est plus nécessaire, le parasitisme disparaît des mœurs, un auteur est un ouvrier comme un autre, qui gagne sa vie par son travail.²⁴⁹

Zola, der stetig und aus den verschiedensten Gründen auf die Bedeutung der Bildung weiter Bevölkerungskreise hinweist²⁵⁰, sieht in der fortschreitenden Alphabetisierung den Motor für die gestiegenen Absatzzahlen der Bücher. Die Vermehrung der potentiellen Konsumenten bei gleichzeitiger Verbilligung des Produkts „Literatur“ führt zu einer ausreichenden Steigerung der Absatzzahlen, so daß genug Gewinn möglich wird, um davon zu leben. Die Anlehnung an diesen wirtschaftlichen Diskurs ist nicht zuletzt durch den Gebrauch von Formulierungen wie *consommation courante* oder *le commerce décuple ses affaires* offensichtlich. Doch während diese Formulierungen bei den Gegnern der Demokratie geradezu als Signalwörter für Qualitätsverlust in der Literatur fungieren, wendet Zola sie positiv. Denn nur durch die Erweiterung des Marktes und die Anwendung der Marktwirtschaft auch auf den künstlerischen Bereich ist es dem Schriftsteller möglich, redlich mit Arbeit sein Geld zu verdienen und eine parasitäre Lebensweise abzulegen. Genauso provozierend und empörend muß auf konservative Zeitgenossen die Feststellung wirken, ein Schriftsteller sei ein Arbeiter wie jeder andere auch. Hier wird eine radikale Gegenposition zu Wyzewa vorgestellt, der den Künstler als exklusives Ausnahmewesen sieht, der außerhalb der Gesellschaft steht. Für Zola jedoch ist der Schriftsteller, der sich seinen Lebensunterhalt durch Arbeit erwerben muß, ein neues Idealbild. Die demokratisch-kapitalistische Gesellschaftsform gebe ihm im Gegensatz zum Feudalzeitalter zum einen das Selbstbewußtsein, ein nützliches Mitglied derselben zu sein und andererseits genug

²⁴⁸ „Tout mouvement social entraîne un mouvement intellectuel.“ (ebenda, S. 190); „Une littérature n'est que le produit d'une société.“ (ebenda, S. 205).

²⁴⁹ ebenda, S. 191.

²⁵⁰ Ein eindrucksvolles Zeugnis von der Bedeutung, die Zola der Wissensvermittlung der unteren Bevölkerungsschichten beimißt, findet sich bei dem deutschen Schriftsteller und Journalisten Alfred Kerr [1867-1948]. Dieser hat den Romancier 1901 in Paris besucht und erzählt dem deutschen Publikum von seinen Eindrücken. Im folgenden gibt Alfred Kerr die Worte Zolas aus einem Gespräch wieder: „Durch stärkere Ausdehnung der angewandten Wissenschaften ist nicht nur der Geist, sondern die Sittlichkeit zu heben. Glauben Sie, bloß wer wissend ist, kann gerecht sein; il faut commencer par savoir pour être juste. Weil die Leute unwissend waren, deshalb waren sie ungerecht in der Dreyfusgeschichte, cette terrible affaire Dreyfus, cette terrible affaire Dreyfus. Der Vorgang hat mir klargemacht, daß unsre größte Zukunftsarbeit auf Umbildung der Volksschule gehen muß. Das ist das Ziel.“ (Alfred Kerr: „Zolas Haus“ [1901]. In: Klaus Schöffling (Hrsg.): *Lesebuch der Jahrhundertwende*. Frankfurt (Insel) 1987, S. 220-235, S. 232).

Möglichkeiten, neben der Abfassung von Romanen mit seinen besonderen Fähigkeiten auch in anderen Bereichen sein Geld zu verdienen. Zola erwähnt das Pressewesen, „une grosse affaire qui donne du pain à un grand nombre de personnes“²⁵¹, und das Theater, von dem ebenfalls eine beträchtliche Anzahl von Autoren leben könne. Zwar sei die Verdienstmöglichkeit durch Veröffentlichung von Büchern erheblich geringer, doch wird positiv erwähnt, daß die Verträge zwischen Autor und Verleger im Gegensatz zu früheren Epochen gerecht seien, denn die meisten Autoren würden nach dem Absatz ihrer Bücher bezahlt, der Verdienst sei vom Erfolg des Buches abhängig.²⁵² Auch hier sieht Zola in der Anwendung von marktwirtschaftlichen Kriterien auf die Literatur eine große Verbesserung. Gleichzeitig wendet er sich damit gegen das noch von Sainte-Beuve und seinen Anhängern kritisierte Bestreben der Künstler, für ihre Produkte genügend Geld zu erhalten. Den Einwand, die Qualität der Literatur könne allein schon durch die Aufmerksamkeit, die der Schriftsteller dem Gelderwerb widmen müsse, leiden, nimmt auch Zola auf. Doch gerade durch Verträge und die so geregelte Arbeitsteilung zwischen Künstler und Verleger sei gewährleistet, daß sich der Künstler allein der Literatur widmet, während der Verleger sich um die wirtschaftlichen Angelegenheiten kümmert.²⁵³

Angesichts der positiven Einstellung zu einer Gesellschaft, die an marktwirtschaftlichen Gesichtspunkten orientiert ist, wundert es nicht, daß Zola der Abscheu der konservativen

²⁵¹ Zola: „L'Argent“, S. 192. Von den unterschiedlichen Erwerbsquellen der *hommes de lettres* schreibt schon Gérard de Nerval: „Le travail littéraire se compose de deux choses: cette besogne des journaux, qui fait vivre fort bien et qui donne une position fixe à tous ceux qui le suivent assidûment, mais qui ne conduit malheureusement ni plus haut ni plus loin. Puis le livre, le théâtre, les études artistiques, choses lentes, difficiles qui ont besoin toujours de travaux préliminaires fort longs et de certaines époque de recueillement et de labeur, sans fruit, mais aussi, là est l'avenir, l'agrandissement, la veillesse heureuse et honorée.“ (Zitiert nach Christophe Charle: „Le champ de la production littéraire“. In: Henri-Jean Martin und Roger Chartier: *Histoire de l'édition française. Band III. Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Epoque*. Paris 1983, S. 127-157, S. 129). Da um 1880 nur ca 10% aller Schriftsteller von ihren Buchveröffentlichungen leben konnten, waren viele Schriftsteller im gesamten 19. Jahrhundert auf Zweitberufe angewiesen, die den Lebensunterhalt sichern mußten. Neben der Möglichkeit, als Bibliothekar zu arbeiten wie z.B. Leconte de Lisle, Sainte-Beuve, Gautier, stellte die Mitarbeit an Zeitungen und Zeitschriften die größte Einkommensquelle der Romanciers dar. Zur finanziellen Situation der Schriftsteller um 1880 siehe Charle, S. 146-156.

²⁵² „Quant aux traités, ils sont actuellement conçus dans un excellent esprit d'honnêteté réciproque. [...] le plus grand nombre (des éditeurs, Anmerkung von mir) paye un droit fixe par exemple tiré. [...] l'auteur gagne plus ou moins selon son succès.“ (Zola: „L'Argent“, S. 192f.). Nachdem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Honorar zwischen Autor und Verleger zumeist aus einem einmaligen pauschalen Betrag bestand, ging man in der 2.Hälfte des Jahrhunderts nicht zuletzt auf Grund höherer Auflagenzahlen dazu über, das Honorar auch vom Absatz der Bücher abhängig zu machen. Siehe dazu Charle: „Le champ de la production littéraire“, S. 136-140.

²⁵³ Siehe dazu Zola: „L'Argent“, S. 202: „On fait un livre, naturellement le véritable écrivain ne se mettra pas à table chaque matin avec la pensée de gagner la plus grosse somme possible; mais le livre fait, l'éditeur est là qui bat la monnaie avec cette marchandise qu'on lui cède, et rien de plus naturel, si l'écrivain touche les droits fixés par son traité. Dès lors on ne comprend plus les grandes indignations contre l'argent. L'affaire est d'un côté, la littérature est d'un autre.“ Zum Verhältnis zwischen Autor und Verleger in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe Charle: „Le champ de la production littéraire“, S. 136-146.

Literaturkritiker vor dem Gewinnstreben „la justice et l'honnêteté de l'argent“²⁵⁴ entgegengesetzt und dem Geld als Inbegriff des Kapitalismus eine positive Rolle zuschreibt. Die Möglichkeit, mit der eigenen Arbeit Geld zu verdienen, ermöglicht dem Dichter Selbstachtung und Unabhängigkeit:

C'est l'argent, c'est le gain légitimement réalisé sur ses ouvrages qui l'a délivré de toute protection humiliante, qui a fait de l'ancien batelier de cour, de l'ancien bouffon d'antichambre, un citoyen libre, un homme qui ne relève que de lui même. Avec l'argent, il a osé tout dire, il a porté son examen partout, jusqu'au roi, jusqu'à Dieu, sans craindre de perdre son pain. L'argent a émancipé l'écrivain, l'argent a créé les lettres modernes.²⁵⁵

Die Freiheit des Dichters sieht er nur in der freien Marktwirtschaft verwirklicht und bewertet somit jegliche Einmischung als Störung eines sich selbst regulierenden Systems. Vor allem eine von Zeitgenossen geforderte Unterstützung des Staates in Form von Subventionen und Stipendien insbesondere für Berufsanfänger stößt auf seine massive Ablehnung.²⁵⁶ Diese Auffassung basiert auf dem unerschütterlichen Glauben an die in der freien Marktwirtschaft stattfindende Auslese, bei der sich letztlich das Beste durchsetzen werde. Wer in diesem Wettbewerb besonders große Schwierigkeiten aus eigener Kraft ohne fremde Unterstützung überwinde, sei hinterher nur umso besser für die Zukunft gerüstet. Vor allem dürfe man diesen gesunden Kreislauf nicht durch Regulierungsmaßnahmen stören.²⁵⁷

Wer in dieser Gesellschaft über den Erfolg der literarischen Produktion entscheidet, wird von Zola deutlich gesagt: „c'est la foule des lecteurs elle-même qui juge et qui fait les succès.“²⁵⁸ Die Macht der Menge wird positiv bewertet. Sie ersetze die Unberechenbarkeit und Unkenntnis der Mäzene, der Salons und der Akademie. Materieller Erfolg weise auf hohe Qualität hin. Zola nimmt eine radikale Gegenposition zu der von Wyzewa vertretenen

²⁵⁴ Zola: „L'Argent“, S. 200.

²⁵⁵ ebenda, S. 200. Siehe auch S. 209: „...l'argent est notre courage et notre dignité, à nous écrivains, qui avons besoin d'être libres pour tout dire; l'argent fait de nous les chefs intellectuels du siècle, la seule aristocratie possible.“ Ferner Seite 197: „...l'honneur de notre littérature est d'être indépendante“

²⁵⁶ Zola sieht in einer Unterstützung einzelner Künstler die Gefahr neuer Ungerechtigkeit und drohender Abhängigkeit von staatlichen Institutionen. Außerdem werde durch staatliche Zuwendungen die Qualität der Literatur nicht gesteigert. Zu Staatspensionen für notleidende Schriftsteller merkt Zola an, daß dies gegenüber anderen Berufen (les cordonniers et les tailleurs), die nicht mit Pensionen rechnen könnten, ungerecht sei. Auch hier wird deutlich, daß Zola den Status der Schriftsteller an den anderer Berufe angleichen möchte.

²⁵⁷ Diese Auffassung wird vor allem in seinem Rat an Berufsanfänger offenbar, für die er eine staatliche Unterstützung ablehnt. Ein gewisser sozialdarwinistischer Ton ist dabei kaum zu überhören: „Travaillez, tout est là. Ne comptez que sur vous. Dites-vous que si vous avez du talent, votre talent vous ouvrira les portes les mieux fermées, et qu'il vous mettra aussi haut que vous méritez de monter. Et surtout, refusez les bienfaits de l'administration, ne demandez jamais la protection de l'État; vous y laisseriez de votre virilité. La grande loi de la vie est la lutte, on ne vous doit rien, vous triompherez nécessairement si vous êtes une force, et si vous succombez, ne vous plaignez même pas, car votre défaite est juste.“ (Zola: „L'Argent“, S. 209).

²⁵⁸ ebenda, S. 199.

Auffassung ein, wonach die Orientierung der Schriftsteller am Publikumsgeschmack zu einer deutlichen Verringerung der Qualität führt.

Probleme, die die Orientierung der Kunst an die Gesetze der Marktwirtschaft mit sich bringt, werden auch von Zola erkannt. So macht er auf den Zwang der Schriftsteller zur massenhaften Publikation aufmerksam, da sie angesichts des im allgemeinen geringen Verdienstes an einem Buch die Produktion erhöhen müssten, um von der Schriftstellerei leben zu können. Das führe zur Publikation einer Vielzahl von überflüssigen Büchern, da selbst gute Schriftsteller seiner Ansicht nach nur einen endlichen Fundus an Ideen haben, der mit diesem Publikationszwang mitunter überstrapaziert werde.²⁵⁹ Doch das sei für die seriösen Literaten auch der einzige Nachteil der marktwirtschaftlichen Orientierung der Literatur. Im Vergleich zur früheren Situation der Dichter sieht er hierin ein Übel, das er gern in Kauf nimmt und das schließlich dadurch entschärft werden könne, daß es dem Schriftsteller frei stehe, neben seiner Buchproduktion weit einträglichere Artikel in den Zeitungen zu veröffentlichen.

Daneben weist Zola auf die hohe Anzahl der in den Feuilletons der Zeitungen veröffentlichten Texte, deren mindere Qualität er nicht leugnet: „Des hommes trafiquent honteusement avec leur plume, un flot de bêtise coule au rez-de-chaussée des journaux, nous sommes inondés de livres ineptes.“²⁶⁰ Er folgt damit einem Argument, das von konservativen Literaturkritikern beständig gegen einen offenen Buchmarkt in einer demokratischen Gesellschaft angeführt wird. Doch auch in dieser nicht zu leugnenden Flut minderwertiger Texte sieht er letztlich kein Argument, das seine Grundauffassung vom segensreichen Einfluß der Marktwirtschaft auf die Literatur erschüttern könnte. Es handle sich zwar um eine bedauernswerte Fehlentwicklung im Rahmen der Demokratie, doch solche Fehlentwicklungen gingen nun einmal mit jeder gesellschaftlichen und kulturellen Erneuerung einher und stellten keineswegs die Richtigkeit der gesamten Entwicklung in Frage.²⁶¹ Sobald sich das neue gesellschaftliche System etabliert habe, würden auch diese negativen Begleiterscheinungen wieder verschwinden. Folgerichtig ruft auch Zola mit deutlichen Worten dazu auf, daß man sich um diese Art der Literatur nicht kümmern solle:

²⁵⁹ ebenda, S. 203.

²⁶⁰ ebenda. Den *roman-feuilleton* behandelt Zola ausführlich in seinem Aufsatz „Les Romanciers contemporains“. Zola spricht hier mit deutlichen Worten davon, daß es sich bei den Veröffentlichungen im Feuilleton um massenhaft produzierte Konsumliteratur handle: „Les romanciers feuilletonistes pullulent; on les compte par douzaines, et si l'on additionnait le nombre de lignes qu'ils publient chaque jour, on arriverait à un total stupéfiant. C'est une consommation de la part du public, comme la consommation de l'huile ou des pommes de terre.“ (Zola: „Les Romanciers contemporains“, S. 582).

²⁶¹ „Dans toute grande évolution, il faut faire part du mal. [...] Chaque pas, dans une société, est marqué par des luttes et des effondrements. De même il a fallu que l'émancipation de l'écrivain, le triomphe de l'intelligence appelée à la fortune est devenue une aristocratie, entraînant des faits regrettables.“ (Zola: „L'Argent“, S. 202f.).

„...c'est la part de l'ordure humaine, aux heures de crise sociale. Il faut voir uniquement le progrès qui s'accomplit en haut, l'effort des grands talents qui dégagent de nos batailles contemporaines une beauté nouvelle, la vie dans sa vérité et dans son intensité.“²⁶² Wie bereits Sainte-Beuve so geht auch Zola davon aus, daß eine demokratisch-kapitalistische Gesellschaft zwei Arten von Literatur hervorbringt: die der großen Talente, um deren Erkenntnisse man sich kümmern muß, und die der Ungebildeten, die man als ärgerliches aber nicht zu änderndes Übel ignorieren sollte. Auch Zola unterstellt, daß letztlich nur eine Gruppe der potentiellen Käufer von Büchern in der Lage ist, seriöse Literatur zu konsumieren und zu würdigen, während ein Großteil triviale Geschichten zu lesen wünscht. Hier treten Widersprüche innerhalb von Zolas Apologie des marktwirtschaftlich organisierten Literaturmarktes auf. Wenn der Markt als einziger über die Qualität der Waren entscheidet, zu denen er bekanntlich Bücher zählt, wie kommt es dann, daß dieser unregulierte Markt nach so vielen minderwertigen Büchern verlangt? Diese Ungereimtheiten können mit dem Hinweis auf eine zu erwartende weitere Verbesserung der Lesefähigkeit und der Bildung breiter Bevölkerungsschichten aufgelöst werden. Das werde nach Zola mittelfristig dazu führen, daß ein größerer Teil der Bevölkerung hochwertige Literatur würdigen und kaufen und somit die guten Dichter unterstützen kann, so daß bei stetig steigender literarischer Bildung der Massen in naher Zukunft tatsächlich der Markt über die Qualität auch in der Kunst entscheiden werde.²⁶³

Außerdem ist Zola fest davon überzeugt, daß das Erscheinen von großen Mengen minderwertiger Literatur keine Gefahr für die Entwicklung der seriösen Literatur bedeute, sondern angehenden Schriftstellern Chancen bietet:

Les débutants ont tort de crier contre les feuilletonistes, car ceux-ci ne bouchent en réalité aucune voie littéraire; ils se sont créé un public spécial qui lit uniquement les feuilletons, ils s'adressent à ces lecteurs nouveaux, illettrés, incapable de sentir une belle œuvre. Dès lors, il faudrait plutôt les remercier, car ils défrichent les terrains incultes, comme les journaux à un sou qui pénètrent jusqu'au fond des campagnes.²⁶⁴

Für das Phänomen der sogenannten Trivialliteratur und dessen Publikum finden sich bei Zola noch drastischere Worte als bei Wyzewa. Zola sieht darin jedoch keinesfalls eine Bedrohung für die „wahre“ Literatur, sondern ein bedauernswertes Phänomen einer

²⁶² ebenda, S. 203.

²⁶³ Es gibt viele Textstellen, in denen Zola die gesellschaftliche Entwicklung in der Dritten Republik lobt und auf weitere Optimierung der vorhandenen Ordnung hofft. Ein Beispiel: „Aujourd'hui, notre société démocratique commence à avoir son expression littéraire, magnifique et complète. Il faut l'accepter sans regret ni enfantillage; il faut reconnaître la puissance, la justice et la dignité de l'argent, il faut s'abandonner à l'esprit nouveau, qui élargit le domaine des lettres par la science, qui, au-dessus de la grammaire et de la rhétorique, au-dessus des philosophies et des religions, tâche d'arriver à la beauté du vrai.“ (ebenda, S. 205).

²⁶⁴ ebenda, S. 202.

Übergangszeit, das in letzter Konsequenz zu einer Verbesserung der Lage der Schriftsteller und der Qualität der Bücher führen werde.

2.4 Die ungeliebte Dritte Republik. Wyzewas Kritik an Gesellschaft und Buchmarkt

2.4.1 Die Wurzel allen Übels: Zur Erweiterung des Lesepublikums durch das Schulwesen

Die Erweiterung des kunstinteressierten Publikums auf Grund der Anstrengungen im Bildungswesen zur Verbesserung der Lesefähigkeit breiterer Bevölkerungsschichten wird auch von Teodor de Wyzewa immer wieder thematisiert. Ein Anlaß dafür ist beispielsweise die Veröffentlichungen von Gedichtsammlungen von Lamartine und Musset, die er im März 1887 kommentiert. Er schließt aus der Aufmerksamkeit, die man mit diesen Veröffentlichungen den romantischen Dichtern widmet, daß diese Autoren neben Hugo sicherlich bald Unterrichtsstoff in den Schulen sein werden:

...ils vont désormais servir de matière à des explications grammaticales, de répertoires aux pensums et aux dictées; les jeunes élèves de nos rhétoriques auront, sous peine de retenue de promenade, le devoir d'apprendre par cœur, chaque jour, trente vers de ces poètes. Il en résulte que pour la génération de demain, Hugo, Lamartine (et c'est bien un peu dommage pour celui-là) Musset, deviendront odieux et incompréhensible; ils évoqueront les mauvais souvenirs de pensum, de leçons bredouillés péniblement. Mais en revanche Racine, Bossuet, Labruyère, ces prodiges artistes à nous fermés, ils vont être enfin libérés de leur séculaire servitude classique. La majorité des électeurs, enfin, les ignore; et à quelques esprits soucieux de l'art ils apparaîtront tels qu'ils sont, tels qu'ils ne peuvent, hélas! nous apparaître, à nous que dix ans de collègue empêchent à jamais de les comprendre. Musset classique, c'est la rentrée de Racine dans l'Art, et je ne sais point de plus glorieuse espérance.²⁶⁵

Zeitgenössische Bestrebungen, Schüler und Studenten Literatur nahe zu bringen,²⁶⁶ werden von Wyzewa kritisiert und beständig in ironischer Weise lächerlich gemacht. Die Behandlung von Literatur in Schule und Universität verhindere durch unangemessene Unterrichtsmethoden ein Verständnis derselben für immer. Dabei geht es ihm nicht darum, die Art und Weise der Vermittlung von Literatur in Schule und Universität zu kritisieren. Weder hier noch an irgendeiner anderen Stelle in seinen Kritiken ist ein Hinweis auf Verbesserungsvorschläge für den Literaturunterricht zu finden. Seine Äußerungen sind sicher nicht als Beitrag zur Diskussion über die Art und Weise der Literaturvermittlung zu

²⁶⁵ *La Revue Indépendante* N°5 (März 1887) S. 320f.

²⁶⁶ Gustave Lanson veröffentlicht 1887 sein erstes pädagogisches Werk. (Gustave Lanson : *Principes de composition et de style*. Paris (Hachette) 1887). Zu Lansons pädagogischen Bestrebungen siehe beispielsweise Nordmann: *Critique littéraire* S. 185-197, bes. S. 194f.

sehen. Die pädagogische Vermittlung von Literatur im Rahmen des staatlichen Schulwesens hält Wyzewa in jedem Fall für kontraproduktiv, einen anderen beschreibbaren Weg hin zum Verständnis von Literatur zeigt er nicht auf. Erlernbare analytische Verfahren sind für ihn offensichtlich nicht geeignet, Schülern Kunst nahe zu bringen. Das Verständnis dafür, so kann man schlußfolgern, besitzen manchen Menschen von Geburt an, oder aber sie werden es nicht erlangen. Eine Ausweitung des künstlerisch interessierten Publikums durch das republikanische Bildungssystem hält er in jedem Fall für unmöglich. Despektierliche und ironische Bemerkungen zum Bildungswesen der Dritten Republik lassen sich mehrfach in seinen Artikeln finden. So behauptet er im Mai 1887, daß die Universitäten 100 Jahre zuvor effektiver gearbeitet hätten als zu seiner Zeit.²⁶⁷ Im selben Monat schreibt er über Mme de Sévigné, man habe bei der Lektüre den Eindruck, ihre Briefe seien exklusiv „en vue des classes de collèges futurs“²⁶⁸ verfaßt worden. Mit dieser Äußerung betont er seine besondere Abneigung gegen die Briefe der Marquise: Literatur, die sich so gut in der Schule behandeln läßt, kann von keiner guten Qualität sein, ist unterhalb des wahren künstlerischen Niveaus angesiedelt. Genau andersherum sieht er es bei seiner Ansicht nach bedeutenden Autoren, die von den Unterrichtenden für ihre Zwecke mißbraucht würden. In der Januarausgabe von 1887 ist zu lesen: „Les collégiens, leurs maîtres, tous les électeurs un peu instruits se figurent que Racine, Bossuet et consorts ont écrit leurs œuvres à l’usage spécial des maisons d’éducation, pour y servir de modèles et de répertoire à pensums.“²⁶⁹ Und immer wieder ist nebenbei von den schrecklichen Zuständen in den französischen Schulen zu lesen. Im November 1887 erwähnt er kurz „l’affreuse vie des lycées, l’épouvante de ces oppressions imbéciles, uniquement destinées à écraser l’âme“²⁷⁰. Ein anderes Mal bezeichnet er die Gymnasien in Frankreich schlichtweg als „établissements pénitenciers“²⁷¹.

²⁶⁷ Wyzewa nimmt die Publikation einer Studie über den Lateinunterricht vor der Revolution zum Anlaß, diesen mit dem seiner Zeit zu vergleichen: „...j’imagine que la façon même dont on enseignait le latin, au dernier siècle, surpassait fort la méthode de nos sympathiques universitaires.“ (*La Revue Indépendante*, N°7 (Mai 1887), S. 203).

²⁶⁸ ebenda, S. 212.

²⁶⁹ *La Revue Indépendante*, N°3 (Januar 1887), S. 2.

²⁷⁰ *La Revue Indépendante*, N°13 (November 1887), S. 164.

²⁷¹ *La Revue Indépendante* N°11 (September 1887), S. 255. Seine negative Haltung zu Schule und Unterricht unterstreicht Wyzewa auch in späteren Texten immer wieder. In einem Artikel im *Figaro* aus dem Jahr 1891 charakterisiert er das Schulwesen folgendermaßen: „Planter des faits dans la tête des enfants et en déraciner tout le reste“, c’est en cela que consistait, d’après Dickens, l’enseignement donné par un jeune pédagogue écossais, M. Mac-Etouffe-Enfants, aux élèves de l’école primaire de Charbonville. C’est en cela que consiste de plus en plus l’enseignement donné aux élèves de toutes les écoles du monde entier.“ (Zitiert nach *Nos Maîtres*, S. 296). Wyzewa bezieht sich hier auf Dickens’ Roman *Hard Times* aus dem Jahr 1854, der bereits 1857 in französischer Übersetzung vorliegt. Die von Wyzewa angeführte Textstelle befindet sich am Beginn des Romans: Der einflußreiche und angesehene Bürger der fiktiven nordenglischen Industriestadt Coketown Mr. Gradgrind, einst selbst als Lehrer tätig, erklärt dem neuen schottischen Lehrer M’Choakumchild seine

Wyzewas negative Bewertung von Schule und Universität hat vermutlich vielfältige Ursachen. Neben dem teilweise desolaten Zustand der Schulen und des Unterrichts im Zweiten Kaiserreich und der jungen Dritten Republik²⁷², mögen auch persönliche Erlebnisse eine Rolle gespielt haben. Wyzewa war als Kind polnischer Eltern, das vom Vater gezwungen wurde, altmodische Kleidung zum Unterricht zu tragen, ein Außenseiter, der Hänseleien seitens der Schüler und der Lehrer ausgesetzt war, an die er sich sein Leben lang erinnern wird.²⁷³ Der katholische Wyzewa sieht ferner in Schule und Universität womöglich einen gefährlichen Ort, an dem junge Leute durch materialistisch und republikanisch gesinnte Lehrer vom rechten Weg abkommen könnten.²⁷⁴ Vor allem aber verbirgt sich hinter Wyzewas abfälligen Bemerkungen über die Behandlung von wichtigen Autoren im allgemeinen Schulunterricht die Überzeugung, daß ein Großteil der Bevölkerung nicht bildungsfähig ist. Somit sei es sinnlos und kontraproduktiv, dem einfachen Volk durch die Schule Bildung nahezubringen. Er teilt damit eine in literarischen Kreisen weitverbreitete Meinung, die beispielsweise vor ihm schon von Gustave Flaubert vertreten wurde.²⁷⁵ Schließlich präsentiert Wyzewa hier einmal mehr das Selbstbild eines Angehörigen einer elitären Gruppe, die um die Exklusivität ihres eigenen Geschmacks fürchtet, sobald die von ihr geschätzte Kunst von einer breiteren Bevölkerungsschicht entdeckt wird.

pädagogischen Prinzipien: „Teach these boys and girls nothing but Facts. Facts alone are wanted in life. Plant nothing else, and root out everything else.“ (Charles Dickens: *Hard Times for these Times* [1854]. Edited with an Introduction and Notes by Kate Flint. London (Penguin) ²2003, S. 9).

²⁷² Zum Alltag in den Schulen siehe beispielsweise Pierre Guiral: *La vie quotidienne en France à l'âge d'or du capitalisme, 1852-1879*. Paris (Hachette) 1976, S. 89-105.

²⁷³ Siehe dazu die Erinnerungen an die Zeit in Beauvais und Douai in *Ma Tante Vincentine*, S. 154-268 und in *Valbert*, S. 50-52. Hier erwähnt Valbert, hinter dem sich offenkundig Wyzewa verbirgt, daß er in Douai von den Klassenkameraden geschlagen und von den Lehrern schikaniert worden sei. Zu Wyzewas schwieriger Schulzeit siehe zusammenfassend Delsemme, S. 10-14.

²⁷⁴ Diese Befürchtung um das Seelenheil der Kinder und junger Erwachsener, die seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts von Konservativen und Katholiken immer wieder geäußert wird. Ein besonders eindrückliches Beispiel hierfür ist das Gemälde *Le Mauvais Sentier* [1854], das siebte Bild aus dem Zyklus *Le Poème de l'âme* von Louis Janmot [1814-1892]. Ein Junge und ein Mädchen gehen ängstlich an einer Reihe bedrohlich aussehender und finster dreinblickender Lehrer vorbei, von denen einer vermutlich Victor Cousin darstellt. Welche Erziehung und welcher Unterricht junge Menschen auf den rechten Weg leitet, zeigt hingegen das *Le Grain de blé* genannte neunte Bild des Zyklus: die beiden werden in einer lieblichen Landschaft von einem Priester unterrichtet. (Siehe Élisabeth Hardouin-Fugier: *Le Poème de l'âme par Louis Janmot*. Châtillon-sur-Chalaronne (La Taillanderie), 2007, insbes. S. 38f. und S 42f.).

²⁷⁵ Flaubert schreibt in einem Brief vom 16. November 1866 an Mademoiselle Leroyer de Chantepie, die über Aberglauben und übertriebene Religiosität in ihrer Umgebung erschüttert und erstaunt ist, das Folgende: „Vous vous étonnez du fanatisme et de l'imbécilité qui vous entourent. Que l'on en soit blessé, je le comprends; mais surpris, non! Il y a un fond de bêtise dans l'humanité elle-même. L'instruction du peuple et la moralité des classes pauvres sont, je crois, des choses de l'avenir. Mais quant à l'intelligence des masses, voilà ce que je nie, quoi qu'il puisse advenir; parce qu'elles seront toujours *des masses*. Ce qu'il y a de considérable dans l'histoire, c'est un petit troupeau d'hommes (...) Quant aux parties basses du corps social, vous ne les élèverez jamais.“ (Gustave Flaubert: *Correspondance. tome III*. Édition Jean Bruneau. Paris (Gallimard) 1991, S. 479).

Seine Bemerkungen erinnern gerade in diesem Punkt an Jean des Esseintes, die Hauptfigur aus Huysmans Roman *A Rebours*, der sich durch einen einzigartigen exquisiten Geschmack auszeichnet und diese Exklusivität ausgiebig zelebriert. Seine große Freude an den Werken von Goya und Rembrandt wird dadurch erheblich geschmälert, daß diese Maler von einem breiteren Publikum entdeckt wurden. Die Qualität auch des schönsten Kunstwerkes sinkt sofort, sobald sich eine größere Gruppe von Menschen dafür interessiert:

... si le plus bel air du monde devient vulgaire, insupportable, dès que le public le fredonne, dès que les orgues s'en emparent, l'œuvre d'art qui ne demeure pas indifférente aux faux artistes, qui n'est point contestée par les sots, qui ne se contente pas de susciter l'enthousiasme de quelques-uns, devient, elle aussi, par cela même; pour les initiés, polluée, banale, presque repoussante.²⁷⁶

Des Esseintes versucht, wenigstens die in seinem Besitz befindlichen Kunstwerke vor einer solchen Beschmutzung und Banalisierung zu bewahren: Er hängt die Werke, die er von Goya und Rembrandt besitzt, erst gar nicht auf, aus Angst, der nächstbeste Dummkopf, der zufällig ins Haus kommt, könne sich eine unqualifizierte Äußerung über die Kunst von Goya oder Rembrandt erlauben. So will auch Wyzewa die von ihm geschätzten Werke von Racine, Bossuet und La Bruyère vor einer Profanierung im Schulunterricht bewahren, um sich bei der Lektüre dieser Werke der eigenen Exklusivität zu versichern.

In den auffällig häufigen Attacken gegen das Bildungswesen in Wyzewas literarischen Kritiken ist mehr zu sehen als ein Verständnis von Literatur, die sich erlernbaren interpretatorischen Verfahren verschließt, mehr als der Hinweis auf die Bedrohung der eigenen Exklusivität und der eines kleinen Zirkels von Ästheten und das Bedürfnis, traumatischen Kindheits- und Jugenderlebnisse öffentlich Luft zu machen. In den 80er Jahren sind Attacken gegen das Schulwesen auch als massive Parteinahme gegen die Dritte Republik generell zu werten. Seit 1879 wurde unter dem Bildungsminister Jules Ferry eine tiefgreifende Schulreform in Gang gesetzt.²⁷⁷ Oberstes Ziel des republikanischen Ministers ist es dabei, die seiner Meinung nach in Frankreich immer noch herrschende „inégalité

²⁷⁶ Joris-Karl Huysmans: *A Rebours* [1884]. Paris (Garnier-Flammarion) 1978, S. 143. Auch in Fragen der Literatur zeichnet sich ein Schriftsteller für des Esseintes besonders aus, wenn er vom breiten Publikum noch nicht entdeckt oder nicht verstanden wird. Im 14. Kapitel, in dem die Lieblingsautoren von des Esseintes vorgestellt werden, berichtet der Erzähler darüber Folgendes: „Aussi, forcément, après les maîtres, s'adressait-il à quelques écrivains que lui rendait encore plus propices et plus chers, le mépris dans lequel les tenait un public incapable de les comprendre.“ (ebenda, S. 210). Gemeint ist hier Paul Verlaine.

²⁷⁷ Siehe dazu: Pierre Chevallier et al.: *L'Enseignement français de la Révolution à nos jours*. Paris / Den Haag (Mouton) 1968, S. 112-140 und Françoise Mayeur: *Histoire de l'enseignement et de l'éducation. Tome III. 1789-1930*. Paris (Perrin) 2004, S. 581-635.

d'éducation²⁷⁸ aufzuheben. Die einschlägigen Gesetze, die Ferry und andere republikanische Politiker in den 70er und 80er Jahren durchsetzen können, verfolgen stets dieselben Prinzipien, „qui guideront désormais l'école; obligation, gratuité et laïcité“²⁷⁹. Ein Ergebnis dieser Anstrengungen ist die allgemeine Schulpflicht für alle Kinder von 6 bis 13 Jahren, der kostenlose Schulbesuch, eine Neuorganisation der Lehrerausbildung, die Übertragung der Schulaufsicht auf staatliche Behörden und die Gründung zahlreicher neuer Schulen und anderer Bildungseinrichtungen.²⁸⁰ Die bildungspolitischen Maßnahmen sollen darüber hinaus die Bürger stärker als bisher an die neue Staatsform der Demokratie binden. Da im Rahmen dieser Maßnahmen der bis dahin dominierende Einfluß der katholischen Kirche und ihrer Kongregationen auf das Bildungswesen erheblich eingeschränkt wird, entzündet sich in der französischen Öffentlichkeit eine lebhafte Diskussion über die Reformen mit republikanischen und demokratischen gesinnten Befürwortern auf der einen und katholisch-klerikalen, größtenteils antidemokratischen Kritikern auf der anderen Seite. Diese befürchten eine Vernachlässigung der Vermittlung christlicher Werte und einen damit einhergehenden Rückgang ihres Einflusses auf die französische Bevölkerung überhaupt. Die nach Ferrys Nachfolger benannte *Loi Goblet* vom Oktober 1886, in der unter anderem eine vollständige Laizierung des Lehrkörpers verkündet wird, führt zu einer Aufheizung der ohnehin auf beiden Seiten mitunter unerbittlich und polemisch geführten Diskussion.

Wyzewas Vorwürfe gegen das republikanische Bildungssystem sind zweifelsohne eine dezidierte Stellungnahme in diesem Konflikt zwischen Befürwortern und Gegnern des republikanischen Schulsystems, der bis ins 20. Jahrhundert hinein mit großer Heftigkeit geführt wird.²⁸¹ Das Ziel der Republikaner, durch die Schulreformen mehr Gleichheit unter den Bürgern zu schaffen, widerspricht Wyzewas tiefer Überzeugung von der invariablen Ungleichheit aller Menschen. An der von ihm konstatierten rückläufigen Lesebereitschaft der vom Gedanken an Gewinn vollkommen absorbierten Bevölkerung kann auch das seiner Ansicht nach ohnehin sinnlose Bemühen des Staates, in der Schule Literatur zu vermitteln, nicht das Geringste ändern.

²⁷⁸ So Jules Ferry in einer programmatischen Rede am 10. April 1870. Zitiert nach Mayeur: *Histoire de l'enseignement*, S. 485.

²⁷⁹ Mayeur: *Histoire de l'enseignement*, S. 592.

²⁸⁰ Zum Ausbau der Universitäten siehe auch Kapitel 3.1 und Kapitel 5.2.2 dieser Arbeit.

²⁸¹ Mit welchen handfesten Problemen Grundschullehrer noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts in von Priestern dominierten Gemeinden zu rechnen hatten, wird in von Jacques und Mona Ozouf in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts gesammelten Zeugnissen ehemaliger Lehrer der Dritten Republik deutlich (Jacques Ozouf / Mona Ozouf: *La République des instituteurs*. Paris (Éditions du Seuil) 1992, S. 460-464).

2.4.2 Literatur als Ware

Grundlegende Aussagen von Wyzewa über den Zusammenhang zwischen einer demokratisch-kapitalistischen Gesellschaftsordnung und der Literatur sind in der Januarausgabe der *Revue Indépendante* zu finden.²⁸² In diesem Monat ist die Rubrik über die Neuvorstellungen des letzten Monats in Form eines Briefes an die von Wyzewa erdachte Figur Scipione Beccafumi abgefaßt.²⁸³ Dieser hatte sich im Monat zuvor bei Wyzewa über den miserablen Zustand der zeitgenössischen Literatur beklagt. Wyzewa wirbt in seiner in ironischem Ton gehaltenen Entgegnung um Verständnis für das Bestehen der von Beccafumi kritisierten Mißstände. Diese sollen damit jedoch keineswegs legitimiert werden: Zunächst erklärt der Kritiker dem Adressaten des Briefes in einfachen Worten das Gesetz von Angebot und Nachfrage. Da der Künstler sich wie jeder andere Mensch ernähren und Waren kaufen müsse, sei er auf ein Einkommen angewiesen. Er erhalte es wie jeder andere Handwerker auch, indem er Waren anbiete und verkaufe. Dieses Verfahren folge der „*éternelle loi de l'offre et de la demande*“²⁸⁴, die jeden Künstler dazu zwingt, nur das zu schreiben, was vom Kunden gewünscht sei. Dieses immerwährende Gesetz habe, so der Verfasser des Briefes weiter, auch schon zu Zeiten der von Beccafumi und Wyzewa gleichsam geschätzten klassischen Autoren Racine und Bossuet gegolten:

Ces producteurs ont fourni, afin de vivre, la littérature que l'on exigeait d'eux. Leur clientèle était faite de quelques rois, cardinaux, grands seigneurs: ils pouvaient être délicats, affinés, ou comme vous dites «différents». Aujourd'hui la signification de l'art n'a point changé; seul a changé le public à qui s'adressent les artistes. Ceux-ci désormais doivent opérer non pour quelques illégitimes exceptions, mais pour la majorité du Suffrage Universel: contraints à lui offrir – s'ils ont quelque désir de vivre – non point ce qui leur plaît à eux-mêmes, mais ce qui plaît à ce destinataire.²⁸⁵

Diese Textstelle ist ohne Einbettung in Wyzewas Gesamtauffassung nicht ganz unproblematisch. Die herablassenden Bezeichnungen von Racine und Bossuet als *ces producteurs* und des höfischen Publikums im 17. Jahrhundert als *quelques illégitimes exceptions* können jedoch angesichts seiner an anderer Stelle geäußerten Wertschätzung von Racine und seiner Auffassung über den Ausnahmecharakter des Künstlers einerseits und seiner antidemokratischen Einstellung andererseits nicht als dessen eigene Ansichten gelten. Vielmehr handelt es sich bei diesen Benennungen um eine Übernahme aus dem Vokabular der Republikaner und Demokraten, die auch die Kunst marktwirtschaftliche

²⁸² *La Revue Indépendante*, N°3 (Januar 1887), S. 1-24. Der folgende Abschnitt basiert vor allem auf den Seiten 1-5.

²⁸³ Zur Figur Beccafumi siehe auch Kapitel 2.2 dieser Arbeit.

²⁸⁴ *La Revue Indépendante*, N°3 (Januar 1887), S. 2.

²⁸⁵ ebenda, S. 2f.

Kriterien unterwerfen möchten. So gelesen, ist die gesamte Textstelle ironisch zu verstehen. Die Frage, ob Wyzewa tatsächlich davon ausgeht, daß auch schon zu Zeiten von Ludwig XIV. das Gesetz von Angebot und Nachfrage galt, wäre somit zunächst nicht eindeutig zu beantworten. Es ist kaum davon auszugehen, daß Wyzewa, der so sehr an das Ideal der nicht kommerziell orientierten wahren Kunst glaubt, tatsächlich davon ausgeht, daß schon Bossuet und Racine beim Verfassen ihrer Tragödien und Schriften nur daran dachten, ihre Produkte gut vermarkten zu können. Vielmehr brauchten sie sich diese Frage nicht zu stellen. Ihre Kunden waren, wie sie selbst *délicats*, *affinés* und *différents*. Damit besaßen sie einen vorzüglichen Kunstgeschmack, der sich mit denen der großen Künstler dieser Epoche weitgehend deckte.

Wyzewas Übertragung der von Zola propagierten marktwirtschaftlichen Kategorien auf die Zeit der klassischen französischen Literatur ist ein gelungener Coup gegen Vertreter von Demokratie und Marktwirtschaft. Zum einen überwindet Wyzewa damit das von Zola kritisierte Bild des Dichters als eines weltfremden Lebewesens und bietet so möglichen Gegnern nicht die gleiche Angriffsfläche wie beispielsweise der Artikel von Sainte-Beuve. Wie Zola weist auch Wyzewa Schriftstellern ihren festen Platz innerhalb des ökonomischen Gefüges der Gesellschaft zu. Während Zola die Beschreibung der materiellen Abhängigkeit der Dichter von den Adligen für ein Plädoyer gegen eine feudale Gesellschaft und für die Freiheit der Demokratie nutzt, kehrt Wyzewa diesen Umstand um. Die Abhängigkeit der Dichter von Königen, Fürsten und Kardinälen ist im Zeitalter der Demokratie durch eine Abhängigkeit von der großen Masse der Bevölkerung abgelöst worden. Der von Zola postulierten Freiheit des Schriftstellers in den Zeiten der Demokratie stellt Wyzewa das Bild einer noch größeren Abhängigkeit des Künstlers vom Publikum entgegen. Als Basis gilt beiden Kritikern die gleiche Grundannahme, nämlich das Vorherrschen von marktwirtschaftlichen Kriterien in der Demokratie, wobei Wyzewa die Gültigkeit dieser Regel auf vergangene Epochen ausdehnt. Ein wichtiger Unterschied bei der Bewertung dieser Annahme ist darin zu sehen, daß Wyzewa den meistens adeligen Mäzenen und dem Publikum im Gegensatz zu Zola generell ein hohes Maß an Kunstverstand zuerkennt. Genau diesen spricht er dem Großteil der Bürger in der Dritten Republik, von denen die Künstler jetzt abhängig sind, ab.

Die Folgen für die Qualität der Kunst, die eine Orientierung der Künstler an den Bedürfnissen der breiten Masse mit sich bringt, werden von Wyzewa im Anschluß an die oben zitierte Textstelle dargelegt:

La démocratie, pour laquelle vous ne m'avez point paru ressentir tout le respect convenable, Monsieur, n'a point supprimé l'art: elle l'a modifié, seulement. Elle a obligé les artistes à rabaisser un peu leurs idées, à perdre le vain souci de l'originalité, à subir même le mépris de quelques inutiles songe-creux: en retour, elle les a mis à leur rang normal parmi les autres industriels.²⁸⁶

Trotz des nicht zu überhörenden ironischen Tons ist davon auszugehen, daß es sich bei der hier getroffenen Feststellung bezüglich des Einflusses der Demokratie auf die Kunst um Wyzewas eigene Meinung handelt. Diese ist in vielen weiteren Artikeln zu finden. Als Beispiel sei der im Mai 1886 in der *Revue Wagnérienne* veröffentlichte grundlegende Artikel über die Malerei angeführt. Er beginnt mit einer Klage über die künstlerische Qualität der im *Salon* von Paris ausgestellten Bilder. Hier ist laut Wyzewa kein einziges Exponat zu finden, die auch nur annähernd seinem Kunstideal entspricht. Zur Erklärung für diesen bedauernswerten Zustand der Malerei in Frankreich schreibt er:

Sous les nécessités croissantes d'une lutte pour vivre chaque jour plus âpre, les peintres ont dû renoncer à tout souci de l'art. Ils ont obéi, comme le reste des hommes, à la loi commerciale de l'offre et de la demande; et dans ce marché annuel, où la concurrence les presse, et leur besoin, ils ne peuvent offrir des créations artistiques, puisque l'art n'est point ce que leur demande une société démocratique.²⁸⁷

Die Parallele zu der im Brief an Beccafumi vertretenen Position ist deutlich. Im Text über die Malerei ist keine Ironie feststellbar. Wyzewa ist fest davon überzeugt, daß die Demokratie mit der erzwungenen Orientierung der Dichter am Geschmack des Publikums zu einem Qualitätsverfall, wenn nicht zum Untergang der Kunst führt.

Neben dem Aufzeigen widriger Umstände stellt Wyzewa immer wieder fest, daß bei allem Zwang zum kommerziellen Erfolg in einer kunstfeindlichen Gesellschaft auch innerhalb der Demokratie noch wahre Kunst möglich sei. Es gebe nach wie vor einige nutzlose und unbelehrbare Kritiker und Künstler, die weiterhin an den allgemeinen Grundsätzen der Kunst festhalten, genauso, wie es noch ein besonderes Publikum gibt, das etwas anderes von der Kunst erwarteten als das namenlose Heer der Wahlberechtigten. Im Mai 1887 schreibt er über diese letzten Anhänger eines Kunstideals, das sich nicht allein am kommerziellen Erfolg orientiert folgendes:

Ils s'efforcent à être originaux, ils rêvent d'introduire une vie nouvelle dans le roman, dans la poésie. Je les louerai, tout à l'heure, je connais mon devoir. Mais eux, ne connaissent-ils point les devoirs que leur impose désormais la démocratie? Ignorent-ils qu'ils s'exposent à ne point gagner d'argent, à être raillés dans les académies, sifflés dans les lieux publics.²⁸⁸

²⁸⁶ ebenda.

²⁸⁷ *Nos Maîtres*, S. 12.

²⁸⁸ *La Revue Indépendante* N°7 (Mai 1887), S. 194. Eine Textstelle ähnlichen Inhalts läßt sich in der Januarausgabe von 1887 finden: Im bereits erwähnten Brief an Beccafumi stellt Wyzewa fest, daß es immer noch einige Schriftsteller gebe, die nicht für das Massenpublikum geschrieben und deren Fehler darin bestehe,

Das Weiterbestehen der Kunst außerhalb der Gesellschaft sieht Wyzewa angesichts der erdrückenden Zwänge des Marktes und der fortschreitenden Demokratisierung in höchstem Maße bedroht. Im bereits erwähnten Artikel über die Malerei schreibt er über Degas, Moreau, Redon, Rops und vor allem Renoir, die noch immer wertvolle Kunst schafften, folgende Worte, die eine besondere Bedeutung erhalten, da sie am Schluß des Aufsatzes stehen:

Mais bientôt l'envahissante marée de la démocratie atteindra leurs refuges; et les fils de ces artistes, dans l'égalité des besoins renonceront aux vains soucis d'un art dès maintenant sans clients. Les jours arrivent où dominera seul, enfin, l'art démocratique et égalitaire du suffrage universel.²⁸⁹

In einer demokratischen Ordnung haben seriöse Maler wie alle seriösen Künstler nirgends Anerkennung oder gar Unterstützung zu gewärtigen. Sie sind, so sieht es wenigstens Wyzewa, dem Spott des allmächtigen Pöbels ausgesetzt.

Vor diesem Hintergrund wundert es nicht, daß Wyzewa sich so ausführlich mit den Gesetzen des Marktes und der Demokratie auseinandersetzt. Sie rufe nicht bloß so unschöne Phänomene wie wertlose Kunst für die Massen hervor. Sowohl die Produzenten als auch die Konsumenten dieser Kunst verachtet Wyzewa. Sie dienen ihm lediglich als Negativfolie, um die Exklusivität der eigenen Auffassung herauszustellen. Das eigentliche Problem sieht er darin, daß die Demokratie mit ihren Marktgesetzen und ihrer Tendenz zur Nivellierung auch die letzten wahren Künstler, unter Druck setzt, minderwertige Kunst zu produzieren. In seinem Weltbild bedroht eine demokratische Staatsform grundsätzlich das Entstehen von bedeutenden Kunstwerken. Auch die Künstler, die in der Lage wären, solche zu schaffen, sehen sich aus materiellen Gründen gezwungen, ihre Schaffenskraft zur Befriedigung der Bedürfnisse eines Publikums einzusetzen, das nichts von Kunst versteht. Sobald in der Kunst eine Ware wie jede andere gesehen wird, ihr jeglicher schützender Raum genommen und sie den Bedingungen des Marktes ausgeliefert ist, muß sie in den Augen von Wyzewa untergehen.²⁹⁰

Neben den trivialen Romanen, die nur deshalb geschrieben werden, weil sie einen guten Absatz erzielen und somit einen erträglichen Gewinn für Autoren und Verleger darstellen,

„qu'ils n'ont pu se dégager assez encore des sentimentalités défraîchies sur l'Art désintéressé et sur l'idéal“
(*La Revue Indépendante*, N°3 (Januar 1887), S. 4).

²⁸⁹ *Nos Maîtres*, S. 26.

²⁹⁰ Der Umstand, daß es auch in einer bürgerlich-demokratischen Gesellschaft Mäzene geben kann, Künstler durch staatliche Organisationen gefördert werden können und ein Künstlerdasein wie im Fall von Gustave Flaubert unabhängig vom Markt auf Grund ausreichender eigener Ressourcen in einer demokratisch-kapitalistischen ebenso gut wie in einer autokratischen Gesellschaft möglich ist, wird von Wyzewa nicht erwähnt.

kritisiert Wyzewa noch weitere Phänomene, an denen sich der kommerzielle Charakter der Literatur offenbart. So meint er im März 1887, die Herausbildung einer „littérature très étrange et un peu répugnante“²⁹¹ zu entdecken. Es handelt sich dabei um Veröffentlichungen, in denen zu wichtigen Ereignissen, aktuellen Fragen oder bedeutenden Persönlichkeiten Beiträge aus Zeitungen oder anderen Büchern zusammengestellt werden. Als Beispiele führt Wyzewa *La France jugée par l'Allemagne, Victor Hugo devant l'opinion* und *Wagner jugé en France*²⁹² an. Er bezeichnet die Herausgeber dieser Anthologien als „producteurs sans orthographe“²⁹³, die bis auf die Auswahl der präsentierten Textausschnitte und die deklamatorischen Vorworte nichts geleistet hätten. Nichts qualifiziere sie dazu, sich zum von ihnen präsentierten Thema zu äußern. Letztlich unterstellt Wyzewa, daß mit möglichst wenig Aufwand an Kenntnis und Zeit eine Anthologie fabriziert wird, von der man sich einen guten Verkauf erhofft, ohne auf den Inhalt besonderen Wert zu legen. Es geht hier seiner Meinung nach einfach nur um Profit, solchen Vorhaben hafte „une odeur de négoce“²⁹⁴ an.

Ebenfalls im März kritisiert Wyzewa die Tatsache, daß immer häufiger Memoiren von Personen des mondänen Pariser Lebens veröffentlicht werden, deren Verfasser und Helden sich in der Hoffnung auf baldigen Profit oder Ruhm mehr um die Bewerbung der Bücher als um die Abfassung derselben kümmern. Mit Bezugnahme auf das gerade veröffentlichte – im übrigen auch schon negativ bewertete – Tagebuch eines einfachen Mannes aus der Zeit von Ludwig XV. schreibt Wyzewa zur zeitgenössischen Praxis, mit der Veröffentlichung von Mémoires Geld zu verdienen:

²⁹¹ *La Revue Indépendante* N°5 (März 1887), S. 334.

²⁹² John Grand-Carteret: *La France jugée par l'Allemagne*. Paris (Librairie Illustrée) 1886, *Victor Hugo devant l'opinion, presse française presse étrangère*. Paris (Office de la Presse) 1885, Georges Servières: *Richard Wagner: jugé en France*. Paris (Librairie Illustrée) 1887. Zu Servières Buch siehe ausführlich Kapitel 3.3. dieser Arbeit.

²⁹³ *La Revue Indépendante* N°5 (März 1887), S. 334.

²⁹⁴ ebenda, S. 335. Zur Einschätzung von Wyzewas Urteil über die erwähnten Anthologien sei ein Werk kurz vorgestellt: In *La France jugée par l'Allemagne* stellt der Verfasser in 16 thematisch und chronologisch geordneten Kapiteln unterschiedliche Sichtweisen der Deutschen über Frankreich seit dem 17. Jahrhundert vor. Es geht um Themen wie „pays, mœurs, femmes, politique, littérature, théâtre, musique“ (S. VII). Dabei kommt eine Vielzahl von damals prominenten Deutschen zu Wort, teilweise in kurzen Zusammenfassungen, teilweise in längeren übersetzten Zitaten. Der Inhalt ist vom Herausgeber wohl geordnet. Carteret begnügt sich nicht damit, wie von Wyzewa unterstellt, größere Textausschnitte unkommentiert nebeneinander stehen zu lassen. Vielmehr wird das Buch seinem Anspruch gerecht, einen ausgewogenen Querschnitt vom deutschen Franzosenbild zu geben: „On trouvera dans ce volume du bon et du mauvais, des amis et des ennemis, des observations justes et sincères, des choses plaisantes et singulières, des attaques souvent injustes...“ (S. VII). Wyzewas Behauptung, es handle sich bei Anthologien samt und sonders um schnell und schlampig zusammengestellte Textsammlungen von Dilettanten, trifft auf *La France jugée par l'Allemagne* von Grand-Carteret nicht zu. Es scheint fraglich, ob Wyzewa in dieses Buch hineingesehen hat. Zum Inhalt äußert er sich jedenfalls nicht. Wieder einmal wird ein Buch in erster Linie dazu genutzt, um auf Mißstände in der kapitalistisch-demokratischen Gesellschaft hinzuweisen.

Les gens de ce temps, du moins, écrivaient eux-mêmes leurs Mémoires; et ne s'occupaient pas uniquement à les publier. Aujourd'hui l'usage est que toute comédienne qui, dans le siècle, a eu un amant quelque peu princier, rédige seule ou avec l'aide d'une agence, sous le titre de *Souvenirs*, un inoffensif roman à la façon de Berquin, ou bien quelques séniles grivoiseries.²⁹⁵

In Bezug auf die in diesem Zitat erwähnten Literaturagenturen merkt er an: „J'ai la certitude que les trois quarts de la production littéraire sont fabriqués par des agences.“²⁹⁶

Für Wyzewa sind Agenturen ein weiterer sicherer Hinweis auf den allgemeinen Werteverfall der Literatur, ihre Pervertierung und Kommerzialisierung in den Zeiten der Demokratie.

Einen Höhepunkt der Auswüchse auf dem Literaturmarkt stellt eine von Wyzewa konstatierte Zweckentfremdung eines gewissen Teiles der produzierten Bücher dar. Dem Leser der Januarausgabe der *Revue Indépendante* enthüllt er, daß in jedem Monat eine Vielzahl von teuren Büchern hergestellt würden, die lediglich dazu da seien, an Kinder verschenkt zu werden. Die rissen sofort die Seiten aus den Büchern, ohne sie jemals zu lesen. Ein weiterer Teil werde von Erwachsenen lediglich zur Dekoration genutzt, auch ohne jemals gelesen zu werden.²⁹⁷ Damit haben viele Bücher für Wyzewa jeglichen ideellen Wert verloren und sind endgültig auf die Stufe von Gebrauchswaren gesunken, die nicht einmal mehr zum Zwecke des Lesens produziert werden. Wyzewa hat so auch eine Erklärung für die Diskrepanz zwischen ständig steigender Produktion von Büchern und stetig abnehmender Lesebereitschaft gefunden.

Der Warencharakter der Literatur im Zeitalter der Demokratie erfordert laut Wyzewa neue Strategien der Schriftsteller. Im fiktiven Brief an Beccafumi rät er ihnen beispielsweise, vor der Publikation eines Buches eine genaue Marktforschung durchzuführen und sich dann auf einzelne Marktsegmente zu spezialisieren. Auf diese Weise, so fährt er fort, stritten sich die Schriftsteller nicht mehr um die Gunst der großen Masse des Publikums, sondern beuteten massiv nur noch ein vorher definiertes Segment aus. Als Beispiel nennt

²⁹⁵ *La Revue Indépendante* N°5 (März 1887), S. 330. Arnaud Berquin [1747-1791] gilt als einer der ersten Verfasser von Kinder- und Jugendliteratur. Sein erfolgreichster Roman *L'Ami des Enfants* wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts immer wieder neu aufgelegt.

²⁹⁶ *La Revue Indépendante* N°5 (März 1887), S. 330. Die Einschätzung ist sicher übertrieben. Allerdings soll bereits Dumas père im Laufe der Zeit 69 Mitarbeiter gehabt haben, die ihm unter anderem auch bei der Abfassung seiner Erfolgsromane unterstützt haben (nach Charle: „Le champ de la production littéraire“, S. 142.)

²⁹⁷ „.....car il a paru, au contraire, un nombre atterrant de livres aux belles reliures, illustrés ou en vers, tous destinés uniquement à être achetés fort cher, et distribués, avec quelques dragées, à des enfants qui en laceront aussitôt les pages, ou bien à des personnes mûres qui s'empresseront d'en recouvrir un guéridon, sans même songer à les ouvrir. Et voilà déjà toute une catégorie, une légion de livres, qui sont écrits, dessinés, doré et publiés dans un but bien défini: le but de n'être jamais lus.“ (*La Revue Indépendante*, N° 3, Januar 1887, S. 6). Es gilt zu beachten, daß diese Bemerkung im Januar, also kurz nach dem Weihnachtsgeschäft gemacht wird. Schon damals verschenkt man offenbar gern Bücher zum Christfest, die dann nicht immer gelesen werden.

er die Berufsgruppe der Gerichtsdienere. Der erste Arbeitsschritt müsse darin bestehen, inhaltliche und formale Erwartungen der Gerichtsdienere zu eruieren. Nach diesen Vorgaben müsse dann der Romancier seinen Text verfassen. Das Ergebnis sei „un roman où les personnages agiraient, penseraient, parleraient de la façon dont les huissiers croient que l'on agit, pense, et parle dans la vie“²⁹⁸. Wyzewa präsentiert eine düstere Zukunftsvision, die mit althergebrachten Vorstellungen eines genialen unabhängigen Künstlers nichts mehr gemein hat. Ist hier auch nur der Schlußpunkt einer Entwicklung imaginiert, so meint er doch, daß die Literatur sich bereits auf dem Weg in die marktgerechte Befriedigung der Kundeninteressen ohne Rücksicht auf ideelle Werte befinde. Bei seinem vorigen Treffen mit Monsieur Beccafumi, von dem er bereits in der Dezemberausgabe 1886 berichtet, hat er den Zustand der Kunst und das Ziel der zeitgenössischen Künstler so beschrieben:

Les auteurs ne songent plus, heureusement, et depuis longtemps, à faire des œuvres d'art. Ils ont un but plus positif, et permettez-moi, de vous le dire, plus sérieux. Ils veulent plaire à un public déterminé, comme leurs confrères les drapiers où les pharmaciens, en lui fournissant des denrées faites pour lui.²⁹⁹

Die Nivellierung der Kunst, die Aufhebung des Besonderen der Kunst vor anderen Tätigkeiten hätte somit bereits in seiner Gegenwart ein erschreckendes Ausmaß erreicht.

2.4.3 Auf der Suche nach einer anderen Staatsform

Während Saine-Beuve die Ursache für die mangelhafte Qualität der *littérature industrielle* vor allem in der Einstellung des Schriftstellers zu finden glaubt, der sich seiner Ansicht nach vom Profitdenken frei machen müsse, betonen sowohl Zola wie auch Wyzewa die Wechselwirkung zwischen allgemeiner gesellschaftlicher Entwicklung und dem Zustand der Literatur. Für Zola befreit die Staatsform der Demokratie die Literaten von allen Fesseln und ermöglicht freie künstlerische Entfaltung. Zu einem gegenteiligen Schluß kommt Wyzewa: Da eine demokratische Ordnung die Qualität der Literatur bedroht, kann eine Verbesserung des Zustandes der Kunst nur durch eine Veränderung der Staatsform herbeigeführt werden. Daher wird eine durchaus denkbare systemimmanente Änderung der Situation beispielsweise durch staatliche Unterstützung der Künstler von Wyzewa nicht in Betracht gezogen. Spätestens hier wird deutlich, daß es sich bei der Auseinandersetzung um den Einfluß der Gesellschaft auf die Kunst neben einer ästhetischen auch um eine

²⁹⁸ *La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 4.

²⁹⁹ *La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886), S. 183f.

politische Diskussion handelt. Tatsächlich begnügt sich Wyzewa nicht mit der bloßen Kritik an der Demokratie. Es lassen sich mehrere Hinweise finden, wie er sich eine andere, Kunst und Künstlern dienlichere, Staatsform vorstellt.

Peter Bürger stellt dazu fest, daß Wyzewas Kritik an der Demokratie von der „rückwärts gewandten Sehnsucht nach einer Gesellschaft feudalen Typs, die legitime soziale Ungleichheit kennt“, nicht zu trennen ist und daß „eine aristokratische Gesellschaft den ideellen Fluchtpunkt bildet, von dem aus Wyzewa die bürgerliche kritisiert“³⁰⁰. Bürger verweist auf den 1886 in der Dezemberausgabe der *Revue Indépendante* veröffentlichten Aufsatz „Le Comte de Villiers de l’Isle-Adam“, der mit lediglich kleinen stilistischen Änderungen in den Sammelband *Nos Maîtres* aufgenommen wurde.³⁰¹ In diesem Aufsatz nimmt Wyzewa einerseits seine bereits in der *Revue Wagnérienne* geäußerten Vorstellungen über das Verhältnis zwischen Künstler und Gesellschaft auf. Darüber hinaus bietet dieser Artikel Einblicke in sein Geschichtsbild und seine Vorstellungen von gesellschaftlicher Entwicklung. Wyzewa entwirft hier „eine Geschichte des Adels als Herrenrasse“³⁰², die nach dem Zusammenbruch des Römischen Reiches zunächst auf Grund des Durchsetzungsvermögens der Stärksten und Besten entstanden sei und sich durch ein erbliches Ausleseverfahren – der Adel heiratete immer nur untereinander – immer weiter veredelt und verfeinert habe.³⁰³ Gesellschaftliche Unterschiede werden also mit einem biologisch-natürlichen Selektionsmechanismus erklärt, der dazu geführt habe, daß sich eine gesonderte Gruppe von Menschen anders entwickelte als der Rest der Menschheit. Daraus ist zu folgern, daß die Demokratie mit ihrem von Wyzewa oft genug kritisierten Prinzip der *égalité* als unnatürlich bewertet werden muß, da es gegen das

³⁰⁰ Bürger: „Literarischer Markt“, S. 257.

³⁰¹ *La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886), S. 260-290 und *Nos Maîtres*, S. 133-162. Elga Liverman Duval hält diesen Aufsatz für einen der besten Aufsätze von Wyzewa, was sie folgendermaßen begründet: „Perhaps its quality is due to the fact that consciously or subconsciously Wyzewa identified himself with Villiers, another prince in exile, who mocked science, progress, material comfort and the so-called stupidity of the material philosophers.“ (Liverman Duval: *Téodor de Wyzewa*: S.48).

Auch in Bezug auf das Außenseiterdasein läßt sich eine Parallele zwischen beiden feststellen. Für Nicola Di Girolamo führt die Identifikation von Wyzewa mit Villiers dazu, daß es diesem Aufsatz an Stringenz und Objektivität fehle, weshalb er dem Urteil von Duval widerspricht. (Di Girolamo: *Teodor de Wyzewa*, S.133). Allerdings hält auch er den Aufsatz für aufschlußreich, denn er repräsentiere mustergültig Wyzewas Grundeinstellung: „Osserviamo in primo luogo, nel critico, una crescente nostalgia delle pure e native sorgenti della Belleza; quelle sorgenti che la quotidiana, banale democrazia ogni giorno più inquinata e prosciuga.“ (ebenda, S. 129). Di Girolamo bemängelt, daß Wyzewa in diesem Aufsatz zu sehr mit soziologischen und zu wenig mit ästhetischen Kategorien argumentiere (ebenda S. 130). Tatsächlich läßt sich in Wyzewas Artikel über Villiers bereits eine erhebliche Verschiebung seiner Interessen gegenüber den dichtungstheoretischen Aufsätzen der *Revue Wagnérienne* in Richtung der späteren von der Biographie der Autoren geprägten Artikel der *Revue des deux Mondes* feststellen.

³⁰² Bürger: „Literarischer Markt“, S. 257.

³⁰³ „Ils s’unirent aux filles d’autres chefs; ils léguèrent à leurs enfants, avec les qualités et les privilèges par eux acquis, un instinctif besoin de la domination et le sentiment avivé de leur supériorité natale.“ *La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886), S.261.

Naturgesetz der Evolution verstoße. Der Absolutismus, „l’ambition personnelle de (sic) rois“³⁰⁴, so fährt der Kritiker in seiner kleinen Geschichte des Adels fort, habe dieser auserwählten Gruppe die politische Macht entzogen, wodurch der Adel seine außergewöhnlichen Fähigkeiten von nun an stärker auf den kulturellen und intellektuellen Bereich verschoben habe. Um gewöhnliche Gewerbsarbeit habe sich diese Klasse jedoch noch nie zu kümmern brauchen: „Ils se savaient une race supérieure, étrangère aux vils besoins qui embarrassent le vulgaire.“³⁰⁵ Allerdings habe diese Verlagerung der Aufmerksamkeit weg von der Politik hin zum Künstlerischen und Intellektuellen dazu geführt, daß die Adligen einerseits langsam aber sicher den Kontakt zum Leben der einfachen Menschen und andererseits die Fähigkeit zum zielgerichteten, konsequenten Agieren in der Welt der Gemeinen verloren.³⁰⁶

„L’avènement solennel de la démocratie“³⁰⁷, gemeint ist die Revolution von 1789, habe dann dieser wertvollen, aber etwas lebensuntüchtig gewordenen Führungsschicht endgültig nicht nur im politischen, sondern auch im gesellschaftlichen Leben den Garaus gemacht. Entweder seien sie vom Pöbel vernichtet worden oder sie versuchten selbst, sich den ehemals verhaßten bürgerlichen Werten unterzuordnen. Das komme einer Selbstverleugnung der ehemals hervorstechenden Besonderheit der eigenen Klasse gleich. Doch so mancher Adlige habe, so Wyzewa, seine erblichen Anlagen nicht überwinden können³⁰⁸ und lebe nun als Außenseiter, der sich seiner besonderen Rolle durchaus bewußt sei, in einer ihm feindlich gesonnenen Gesellschaft. „Les caractères essentiels de sa race, en lui affermis, seront un sentiment profond de sa supériorité native, une aptitude aux commandements, une incapacité d’agir et de réaliser.“³⁰⁹ Dieser „Prince“, wie Wyzewa den mustergültigen Vertreter des alten Adels immer wieder bezeichnet³¹⁰, habe einerseits eine andere Wahrnehmungsweise der Realität als gewöhnliche Menschen und kreierte sich, um die feindliche und verabscheute Welt besser zu ertragen, eine eigene literarische Realität.³¹¹ Der Adlige hat damit per se alle grundlegenden Eigenschaften, die ein Künstler

³⁰⁴ *La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886), S. 262.

³⁰⁵ ebenda, S. 262f.

³⁰⁶ „Seulement ils avaient perdu, sous l’effet d’une séculaire désuétude – et sans doute ils l’ignoraient – la faculté d’agir dans le monde réel, non point d’agir par de généreuses et passagères saccades: désormais incapables d’une action suivie, des réalisations obstinées, des résistances.“ (ebenda, S. 263).

³⁰⁷ ebenda.

³⁰⁸ „l’influence du sang est trop fort“ (ebenda, S. 265).

³⁰⁹ ebenda.

³¹⁰ „M. le comte de Villiers de l’Isle-Adam est un Prince.“ (ebenda, S. 261).

³¹¹ „...comme il est un différent, comme il n’a point nos besoins et nos habitudes, les choses lui apparaîtront tout autres qu’elles nous apparaissent.“ (ebenda, S. 265) und „...comme il aura le besoin natif de vivre une vie différente, toute d’élégances et de finesses, et à lui seul propre, il se construira librement, au-dessus du monde de nos réalités, un monde nouveau, supérieur, princier, ou il règnera.“ (ebenda, S. 266).

benötigt: Er besitzt auf Grund seiner Besonderheit – für Wyzewa ein Grundmerkmal für jeden Künstler im Zeitalter des Kapitalismus – die Fähigkeit, die empirisch wahrnehmbare Welt aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten und entwirft auf Grund seiner in einem Jahrhunderte langen Veredelungsprozeß verfeinerten Imaginationsfähigkeit eine höhere Stufe der Realität als die gemeinen Sterblichen.³¹²

Bei Villiers de l'Isle-Adam, den Wyzewa dem Leser als typischen Vertreter eines Adligen vorstellt, der seine alten Gewohnheiten nicht habe ablegen, sich nicht hat verleugnen können, meint er alle diese für den Künstler so wichtigen und den Adligen einstmals selbstverständlichen Fähigkeiten noch feststellen zu können. Auf Grund seiner Abstammung müßte jeder Adlige eigentlich der geborene ideale Künstler sein. Als Hindernis für das feudale Künstlerdasein sieht Wyzewa jedoch eine typisch adlige Disziplinlosigkeit:

C'est que l'art, en même temps qu'il exige un esprit capable de créer la vie, exige également la faculté de réaliser au dehors la vie créée: il comporte une part manuelle, le travail de la rédaction: et l'âme du prince sera toujours impropre à un tel travail. Les livres qu'il fera ne seront point composés: un plan tracé d'avance, un ordre suivi rigoureusement, il faut pour ces choses être de sang-froid, asservir, dès le début, sa création à une fin pratique. Le prince ne sera point davantage capable d'une production régulière.³¹³

Trotz dieser nicht unerheblichen Kritik schätzt Wyzewa das Werk von Villiers de l'Isle-Adam.³¹⁴

Tatsächlich wird im Aufsatz eine Sehnsucht nach alten Zeiten deutlich, in denen es nicht nur um die Kunst besser bestellt war. Hier drückt sich Wyzewas Sympathie für den entmachteten alten Adel aus, der seinen Prinzipien treu geblieben ist. Wie er selber verachtet Wyzewas Adliger die Werte der bürgerlichen Gesellschaft und ist somit wie alle

³¹² Zur Aufgabe der Kunst, die empirische Wirklichkeit auf eine höhere Stufe zu transponieren siehe auch Kapitel 3.3 dieser Arbeit.

³¹³ *La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886), S. 262, S. 267. Peter Bürger schreibt dazu: „Dieses Scheitern ist jedoch in den Augen Wyzewas nicht etwa ein Mangel; im Gegenteil: es bestätigt nur das Anderssein des «Prinzen».“ (Bürger: „Literarischer Markt“, S. 257). Diese Behauptung muß relativiert werden, denn die im obigen Zitat erwähnten Mängel sind in Wyzewas Vorstellungen von einem guten Roman nicht unerheblich. So werden die Erzählungen von Villiers de l'Isle-Adam gerade wegen der fehlenden Disziplin und Gelassenheit des Verfassers heftig kritisiert: „Le souci de la composition disparaît. [...] Ailleurs, les plans de M. de Villiers sont tellement grandioses et inaccoutumés qu'il échoue fatalement à y conformer son œuvre. [...] De là un manque fâcheux d'équilibre, dans la machination du récit; des digressions interminables, étrangères au sujet d'abord choisi, mais où l'auteur s'enfoncé et nous entraîne suivant la libre fantaisie de ses rêves. De là, et de certains défauts attendant à sa nature princière, une impuissance à nous faire revivre cette vie dont il subit lui-même une excessive impression.“ (*La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886), S. 280). Bei aller Sympathie für den adligen Schriftsteller und sein „Anderssein“ sieht Wyzewa im zeitgenössischen Adligen nur bedingt den idealen Schriftsteller. Deshalb sollte man hier nicht wie Bürger unbedingt von einer „Auratisierung des Scheiterns“ im Ästhetizismus sprechen (Bürger: „Literarischer Markt“, S. 258 und 265).

³¹⁴ Wyzewa denkt dabei nicht so sehr an die Erzählungen und Dramen, sondern vor allem an die Gedichte, in denen die Sprachmacht des adligen Dichters besonders deutlich wird und nennt ihn „le plus admirable poète de notre langue française“ (*La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886), S. 285).

Künstler und Kritiker ein Außenseiter. Die Parallele bezüglich der Mißachtung der Adligen und der Künstler ist offensichtlich: Laut Wyzewa stellen die Produkte der Künstler in der Demokratie eine „superfétation blâmable“³¹⁵ dar; der Adel nach der Revolution werde von den Republikanern als „superfétation gênante“³¹⁶ bezeichnet.

Doch die guten alten Zeiten sind unwiederbringlich verloren. So sehr sich auch Wyzewa zu einer feudalen Gesellschaftsordnung zurücksehnt, so deutlich wird in diesem Aufsatz aber auch, daß er den Adligen nicht mehr zutraut, die Gesellschaft zu ändern und somit bessere Rahmenbedingungen für die Kunst und den Künstler zu schaffen. Denn so wie der Adlige auf Grund seiner Unfähigkeit zum zielgerichteten Agieren bei der Schriftstellerei beeinträchtigt sei, so verhalte es sich auch mit dem Regieren. Die ursprünglich dazu ausgebildete Fähigkeit sei seit dem Absolutismus verloren gegangen. Außerdem sei das Volk, so führt Wyzewa weiterhin an, bereits derart an Mitbestimmung gewöhnt, daß es ein feudales Herrschaftssystem nicht mehr akzeptieren würde. Bei seinen Überlegungen, ob sich der alte Adel, als dessen klassischen Vertreter er Villiers de l'Isle-Adam vorgestellt wird, zur Führung des Staates eigne, kommt er deshalb zu einem negativen Befund:

C'est que les temps modernes n'ont plus besoin de rois: le plus noble, le plus sage, le plus désintéressé, à quoi bon ces excellences en des qualités désormais superflues? La royauté suppose le consentement des sujets, la distinction, plus solidement maintenue à mesure que ces inégalités croissent, des inégalités nécessaires. M. le comte de Villiers, promu à une dignité pénible, se fût tôt lâché de sa triste tâche.³¹⁷

Neben den in diesem Aufsatz vorherrschenden resignativen Vorstellungen lassen sich bei Wyzewa jedoch auch andere Textstellen finden, in denen er sich und den Künstlern Hoffnung auf eine Veränderung ihrer miserablen Lage macht.

Wie seine kunsttheoretischen Artikel über die Musik und die Malerei endet auch der im Juni 1886 in der *Revue Wagnérienne* veröffentlichte Artikel über die Literatur mit Bemerkungen zur Demokratie. Während der Artikel über die Malerei mit einer düsteren Vision über den Untergang der Kunst in der alles mitreißenden Demokratie-Flut endet³¹⁸, schließt ein Artikel über die Literatur mit einer allerdings durch die ironische Darstellungsweise als unrealistisch gekennzeichneten Hoffnung auf ein mögliches Fortbestehen der Kunst: Nachdem Wyzewa seine Vorstellung von guter Literatur dargelegt hat, fragt er sich im letzten Teil, wann denn diese Literatur kommen werde.

³¹⁵ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 23.

³¹⁶ *La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886), S. 263.

³¹⁷ ebenda, S. 290.

³¹⁸ Siehe *Nos Maîtres*, S. 26.

Elle naîtra, cette belle littérature, dans la bienheureuse semaine – oh! si proche, – où tous les jours seront des jeudis; dans la semaine où les âmes différentes, seules capables de créer un tel art et de le recevoir, où elles seront excitées à l'affinement ininterrompu, joyeux de leurs *différence*; dans la semaine – la délicieuse semaine bien aimée! – où l'État fera aux artistes un petit public très subtil; dans la semaine où le littérateur pourra donner son œuvre à quelques âmes spécialement préparées pour la recréer; dans la semaine – demain, demain matin! – où un sage tyran comprendra que la seule joie des artistes a quelque raison d'être; où il écartera des artistes les vaines ombres meurtrières de l'humanité démocratique; où il les entendra dans la santé de leurs estomacs, l'élégance de leurs vêtements, et la liberté sereine de leurs âmes.³¹⁹

Die bittere Ironie dieses Ausrufs ist nicht zu überhören. Es wird deutlich, daß Wyzewa davon ausgeht, daß die von ihm so gewünschte gesellschaftliche Situation, in der die Künste wieder gedeihen können, nur durch ein Wunder – und die Abschaffung der verhaßten Schulpflicht³²⁰ – herbeigeführt werden kann.

Der Ruf nach einer Instanz, die der konstatierten kulturellen Misere ein Ende und alle Kulturschaffenden wieder auf den rechten Weg bringen soll, ist auch in den Kritiken in der *Revue Indépendante* zu finden. So äußert Wyzewa beispielsweise in seiner Rubrik „Les livres“ in der Märzausgabe 1887 den Wunsch, daß doch endlich ein „très désiré souverain“³²¹ erscheinen möge, der angesichts einer wachsenden Zahl von Büchern aus unqualifizierter Feder die Verfasser dazu zwingen werde, nur noch von dem zu schreiben, von dem sie tatsächlich etwas verstehen. Die in der *Revue Wagnérienne* geäußerte Hoffnung auf das Ende der Demokratie hat ein nicht weniger eindeutiges Pendant in der *Revue Indépendante*. Im November 1886, also in der ersten Ausgabe, an der Wyzewa mitgearbeitet hat, spricht er den Schriftstellern, die keine Käufer für ihre Bücher finden und deshalb darben müssen, mit folgenden Worten Mut zum Durchhalten zu:

Un jour, peut-être, le météore du suffrage universel s'éteindra: ne désespérez pas de voir, par un sage tyran, créé pour vous un petit public capable de penser aux choses d'art; attendez patiemment ce problématique messie.³²²

Wer dieser herbeigesehnte *sage tyran*, *très désiré souverain* oder *problématique messie*, sein sollte, erfährt der Leser in diesen Textstellen nicht. Wie wir gesehen haben, eignet sich der in den Zeiten des Absolutismus entmachtete alte Adel trotz aller Sympathie nicht für diese Rolle. Aber auch den Bourbonen traut Wyzewa diese Aufgabe anscheinend nicht mehr zu. Anlässlich einer Veröffentlichung, deren Autor anhand geheimer Papiere einmal

³¹⁹ Zitiert nach *Nos Maîtres*, S. 55.

³²⁰ Darauf spielt Wyzewa an, wenn er von einer Woche aus lauter Donnerstagen spricht. Im 19. Jahrhundert war in weiten Teilen Frankreichs der Donnerstag schulfrei. (Siehe Mayeur: *Histoire de l'enseignement* 398f.) Auch das Gesetz vom 28. März 1882 sieht neben dem Sonntag einen weiteren schulfreien Tag vor, „afin de permettre aux parents de faire donner, s'ils le désirent, à leurs enfants, l'instruction religieuses, en dehors des édifices scolaires“ (zitiert nach Mayeur: *Histoire de l'enseignement*, S. 712).

³²¹ *La Revue Indépendante* N°5 (März 1887), S. 334.

³²² *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 24.

mehr meint nachweisen zu können, der Sohn von Ludwig XVI. sei nicht etwa im Pariser *Temple* ermordet worden und ein Nachfahre lebe noch heute unter dem Namen Nauendorff als Sohn eines deutschen Arbeiters³²³, schreibt Wyzewa, daß ihn das Gerüde über die Legitimität des angeblichen Nachfolgers wenig interessiere. Denn allein die Tatsache, aus königlichem Geschlecht zu sein, legitimiere niemanden, ein Land zu regieren.

Je confesse que, petit fils de Louis XVI ou d'un ouvrier allemand, le fils de M. Nauendorff aura à faire autre chose que de m'exhiber ses papiers de famille, s'il veut être vénéré par moi comme mon souverain légitime. Je l'inviterai encore à me prouver qu'il est le plus vigoureux, le plus intelligent, le plus beau de mes compatriotes: car le moment est venu de fonder, sur les débris des anciennes légitimités vaincues, une légitimité nouvelle, sanctionnée ensuite par un emploi scientifique de l'hérédité: la légitime autocratie du Meilleur homme, auquel d'avance nous devons notre pieuse, servile, aveugle soumission.³²⁴

Wyzewa möchte also die für die Qualität der Kunst so verheerende demokratische Gesellschaft weder durch eine feudale, noch durch eine monarchische Gesellschaftsordnung ersetzen. In beiden sieht er nur noch Trümmer einer einstmals prächtigen, aber für immer untergegangenen Welt. Er bewertet zwar beide Systeme positiver als die herrschende demokratische Ordnung, doch traut er weder dem Adel noch dem Königtum zu, die verhaßte Egalität unter den Menschen und die Herrschaft des Volkes zu beenden. Statt dessen setzt er seine Hoffnungen auf eine außergewöhnliche Persönlichkeit, der die Künstler und mit ihnen die gesamte französische Gesellschaft gleichsam als neuer Messias von der Demokratie erlösen soll.

Einen wichtigen Hinweis darauf, wem er diese Aufgabe zutraut, erhält der Leser im November 1887. Im Abschnitt „Philosophie et Critique“ seiner monatlichen Rubrik „Les Livres“ präsentiert Wyzewa dieses Mal unter anderem das Buch *La France vraie* von Alexandre Saint-Yves d'Alveydre. Auch dieser ist mit der republikanisch-demokratischen Staatsform in Frankreich unzufrieden und stellt als Alternative zu Demokratie und

³²³ Maurice d'Irisson, comte d'Hérisson: [1839-1893]: *Le Cabinet noir. Louis XVII, Napoléon, Marie-Louise*. Paris (Ollendorff) 1887. Der Autor behauptet, in den Besitz von Dokumenten gelangt zu sein, die sich mit der Frage beschäftigen, ob Ludwig XVII, Sohn von Ludwig XVI und Marie Antoinette, 1795 im Tempel gestorben ist oder aber durch Flucht nach Berlin gelangt ist (siehe ebenda, S. 1-69). Der 1845 in Delft gestorbene preußische Uhrmacher Karl-Wilhelm Naundorff gab sich seit 1810 als Dauphin aus. Er weilte 1829 bis 1836 in Paris und hatte in Frankreich zahlreiche Anhänger, die in ihm tatsächlich den Sohn von Ludwig XVI. sahen. Siehe dazu: Johan Hendrik Petrie: *Lodewijk XVII – Naundorff. Een mysterie onttrafeld*. Delft (Gemeente) 1995. Petrie kommt in seiner umfassenden Studie zu dem Ergebnis, daß Ludwig XVII. im Temple gestorben ist, sein Leichnam jedoch nie gefunden wurde. Naundorff sei ein Abenteurer, dessen Geschichten vollkommen unglaubwürdig seien. Abschließend stellt Petrie fest: „Desto merkwürdiger ist es, daß so viele an ihn geglaubt haben. Man kann das nicht anders erklären als einer mythischen Geschichtsauffassung entspringend: seine Anhänger, gekennzeichnet von einer extremen, mystischen Frömmigkeit und einer reaktionären Sehnsucht nach den Verhältnissen des Ancien Régime, konnten sich nicht damit abfinden, daß die Bourbonendynastie ausgestorben war und beharrten trotz aller Evidenz auf ihrem Glauben an die Überlebung (sic) ihres Königs.“ (ebenda, S.224).

³²⁴ *La Revue Indépendante* N°8 (Juni 1887), S. 326.

Monarchie die sogenannte *Synarchie* vor, in der alle Menschen glücklich und zufrieden zusammenleben könnten.³²⁵ Wyzewa äußert zunächst seine Freude darüber, daß in Zeiten, in denen sich die parlamentarische Regierungsform für immer zu etablieren droht, überhaupt noch jemand über eine alternative Staatsform nachdenkt. Das sei seiner Meinung nach bitter nötig, denn „les choses, arrangées comme elles le sont, sont mal arrangées.“³²⁶ Trotz offenkundiger Sympathie für Saint-Yves Betrachtungen³²⁷ geht Wyzewa nicht davon aus, daß die von diesem vorgeschlagene Staatsform den französischen Staat retten könne. Zum wiederholten Male wendet er sich bei dieser Gelegenheit ausdrücklich gegen die Verfassung der Dritten Republik, nach der alle Menschen gleich seien, da eine solche Setzung vollkommen den natürlichen Gegebenheiten widerspreche. „Les hommes sont inégaux: c’est le principe, et comme ils ont des besoins inégaux, ils auront le bonheur en d’inégales fonctions.“³²⁸ Diese unverrückbare Tatsache der Ungleichheit und unterschiedlichen Bedürfnisse müsse in jeder Staatsform anerkannt werden. Die Aufgabe des Staates sei es, so fährt Wyzewa fort, nicht etwa alle Menschen als gleichwertig anzusehen, sondern sie in ihrer Unterschiedlichkeit zu bestärken, so daß jeder seine Stärken und Bedürfnisse entwickeln könne. Dieses wichtige Vorhaben lasse sich nur „par une réforme sage, fondée sur la reconnaissance de l’inégalité actuelle, des divers besoins et des ressources diverses“³²⁹ Danach kommt eine enthüllende Textstellen, in der noch einmal die uns bereits bekannte Sehnsucht nach dem starken Mann, dem Retter aus der Misere der Demokratie deutlich wird.

³²⁵ *La Revue Indépendante* N°13 (November 1887), S. 155-158. In der *Revue Indépendante* ist der Name des Autors mit Saint Yves d’Alvegare falsch angegeben. Die korrekte Titelangabe lautet: Alexandre Saint-Yves d’Alveydre: *La France vraie*. Paris (Calmann Levy) 1887. Es handelt sich um eine mehr als 500seitige Geschichte Frankreichs von den Anfängen bis zum Jahr 1886. Saint-Yves macht Vorläufer der von ihm entworfenen Staatsform der *Synarchie* aus. Darunter versteht er eine Ordnung für eine harmonische Welt, in der alle friedlich zusammenleben. Soziale Unterschiede wie auch Differenzen zwischen einzelnen Staaten sollen mit Hilfe einer Reihe von nationalen und internationalen Instanzen, wie besonderen Gewerkschaften und einen europäischen Rat überwunden werden. Vorbilder für diese ideale Weltordnung sieht Saint-Yves im mittelalterlichen Europa, aber auch in außereuropäischen Kulturen wie Indien, dem alten Ägypten und dem sagenhaften Atlantis. Eine besondere Rolle mißt er dabei den Templern und den Freimaurern zu. Insgesamt hängt der heute weitgehend vergessene Saint-Yves d’Alveydre einem vom Okkultismus bestimmten Weltbild an, das durch den Glauben an überirdische Instanzen, an Telepathie und den Einfluß von Geheimgesellschaften gekennzeichnet ist. (Zu Leben und Werk siehe beispielsweise: Jean Saunier: *Saint-Yves d’Alveydre ou une Synarchie sans Énigme*. Paris (Dervy-Livres) 1981. Zum Konzept der *Synarchie* siehe S. 207-261. Eine Zusammenfassung des Inhalts von *La France vraie* findet sich auf den Seiten 241-258.)

³²⁶ *La Revue Indépendante* N°13 (November 1887), S. 155.

³²⁷ Wyzewa setzt sich für seine Verhältnisse recht ausführlich mit dem Inhalt des Buches auseinander. Er attestiert dem Autor eine „formidable érudition alliée à des réflexions saisissantes“ (ebenda, S. 156) und bezeichnet das Werk als „manuel de philosophie politique, de philosophie politique sérieuse“ (ebenda).

³²⁸ ebenda, S. 156.

³²⁹ ebenda, S. 157.

Un bon prince au sommet, trouvant par exemple son bonheur dans l'orgueil, le pur orgueil d'être le régulateur; – laissera-t-on que je propose modestement ces fonctions au général Boulanger? – une religion pour le peuple, donnant les certitudes célestes qui permettent tous les travaux; et une éducation un peu raisonnable consistant pour les neuf dixièmes des citoyens, à ne rien apprendre du tout. Voilà un idéal politique raisonnable, le seul scientifique; il ne saurait être réalisé par la temporisation, par des améliorations lentes du régime actuel;...

Der Verdacht, diese Äußerungen könnten ironisch gemeint sein, kann mit dem Hinweis auf die bereits ausführlich referierten Vorstellungen Wyzewas über die Unsinnigkeit der Schulbildung und auf seine ausgeprägte Demokratiefeindlichkeit entkräftet werden. Deshalb ist auch davon auszugehen, daß er in General Boulanger tatsächlich einen möglichen Retter aus der Not sieht. Wyzewas politische Wünsche und Vorstellungen werden hier so konkret wie an sonst keiner Stelle in seinen Kritiken. Erstmals stellt er eine Alternative zur Regierung vor. Diese besteht nicht in einer Reinstallierung der Monarchie oder eines feudalen Systems, sondern in der Errichtung einer Autokratie unter der Führung von General Boulanger.

Georges Boulanger, 1837 in Rennes geboren, Teilnehmer am Deutsch-Französischen Krieg ist von Januar 1886 bis Mai 1887 Kriegsminister der Dritten Republik.³³¹ Der General erwirbt sich während seiner Tätigkeit als Minister in breiten Teilen der Bevölkerung, vor allem in der Arbeiterklasse, sehr großes Ansehen. Er verringert innerhalb der Armee den Einfluß des hier noch immer dominierenden Adels, weigert sich bei einer Arbeitsniederlegung der Minenarbeiter, die Armee gegen die Streikenden einzusetzen. Außerdem macht er immer wieder durch seine scharfen Äußerungen gegen das siegreiche Deutschland von sich reden, die einem Großteil der nach der Niederlage zutiefst gedemütigten französischen Bevölkerung aus dem Herzen sprechen und denen er schließlich den Ehrentitel *Général Revanche* verdankt. Je beliebter Boulanger in der Bevölkerung wird, desto unbequemer wird er verständlicherweise der republikanischen Regierung. Als die Affäre Schnaebelé – ein französischer Spion wird in Lothringen auf deutsches Gelände gelockt und dort verhaftet – nicht zuletzt durch die markigen Sprüche des Kriegsministers beinahe zu einem neuen Konflikt mit Deutschland zu führen droht,

³³⁰ ebenda.

³³¹ Zu Georges Boulanger siehe vor allem: Jean Garrigues: *Le Général Boulanger*. Paris (Olivier Orban) 1991. Eine ausführliche Bibliographie findet sich am Ende des Buches. Zu ergänzen ist diese durch eine Monographie von William D. Irvine: *The Boulanger Affair Reconsidered*. New York / Oxford (Oxford University Press) 1989. Irvine untersucht die Rolle der Royalisten in dieser Bewegung und stellt Boulanger als *Savior of the Monarchy* vor. Mit Hilfe von Boulanger, der ähnliche Ansichten vertreten habe, hätten die Royalisten noch einmal erheblich an Popularität gewonnen. Zu einem anderen Ergebnis kommt dagegen Philippe Levillain. Er geht davon aus, Boulanger habe die Royalisten nur für seine Zwecke mißbraucht. Durch sein unrühmliches Ende seien sie vollkommen diskreditiert worden. (Philippe Levillain: *Boulanger. Fossoyeur de la monarchie*. Paris (Flammarion) 1982).

wird der General abgesetzt, was seine Popularität in republikfeindlichen Kreisen noch erheblich steigert.³³² Die Bewegung der Boulangisten formiert sich. Sie wird zunächst vor allem von einem Teil der Sozialisten getragen, später jedoch auch von den Monarchisten und Bonapartisten und entwickelt sich damit zu einem Sammelbecken von Kräften unterschiedlicher politischer Couleur. Die Mitglieder eint, daß sie nicht zuletzt wegen anhaltender wirtschaftlicher Probleme seit Beginn der 80er Jahre³³³ und einiger Krisen und Skandale in der Regierung³³⁴ mit der Staatsform und der Regierung unzufrieden sind. Sie wünschen sich eine neue Regierung mit Boulanger an der Spitze und sehnen sich nach neuer Größe des durch die gegen Preußen erlittene Niederlage gedemütigten Frankreich.³³⁵ Die Bewertung der Boulangisten-Bewegung ist umstritten.³³⁶ In der Forschung besteht jedoch weitgehend Konsens, daß diese Mischung von nationalistischem Sozialismus, Antiparlamentarismus und dem Kult um einen starken Mann, der aus der Misere retten soll, durchaus protofaschistische Züge trägt und somit weniger in die Vergangenheit als

³³² Als Boulanger nach Clermont-Ferrand strafversetzt wurde, versuchten aufgebrachte Pariser Anhänger, die Abfahrt des Generals zu verhindern, indem sie Straßen versperren und die bereitgestellte Lokomotive an der Abfahrt hinderten. Siehe dazu Garrigues: *Le Général Boulanger*, S.95 ff.

³³³ Die Ursachen für die Wirtschaftskrise, die in den 80er Jahren in Frankreich zu einem defizitären Staatshaushalt von 1882 bis 1887 und einer steigenden Arbeitslosigkeit sowie Preis- und Lohnverfall führten, waren vielfältig: eine weltweite Wirtschaftskrise, die ihre Auswirkungen jetzt auch auf Frankreich hatte, die Vernichtung der Weinstöcke durch die Reblaus, der Verfall der Agrarpreise auf Grund billigeren Importgetreides aus Amerika, schließlich die Auswirkungen des Bankrotts einer der führenden Banken, der katholischen *Union Générale* im Jahre 1882. Alfred Cobban schreibt zu den Auswirkungen des sinkenden Lebensstandards auf die allgemeine Stimmung: „The conclusion was drawn that economic depression was the result of the weak and unstable policies of republican government, whereas in fact it would have been more reasonable to suppose that it was their cause.“ (Alfred Cobban: *A History of Modern France. Volume 3: 1871-1962*. Harmondsworth (Penguin) 1965, S.31).

³³⁴ Zu nennen ist gerade zur Zeit, in der Wyzewa seine Kritiken schrieb, die Affäre um Daniel Wilson. Wilson, der Schwiegersohn des amtierenden Präsidenten Grévy, hatte vom Elysée Palast aus einen florierenden Handel mit Orden organisiert. Eine im Oktober 1887 eingesetzter Untersuchung wies Wilsons Schuld eindeutig nach. Diese Tatsache führte zu einem erneuten Ansehensverlust nicht nur des Präsidenten Grévy, sondern der gesamten politischen Klasse. (siehe dazu z.B. Garrigues: *Le Général Boulanger*, S. 115f. und Cobban: *History*, S. 33).

³³⁵ Besonders erkenntnisreich ist die Bewertung des *boulangisme* durch den Boulanger-Gegner Joseph Reinach, der sich einige Jahre später vor allem als Verfechter der Interessen von Alfred Dreyfus einen Namen machen wird. Reinach schreibt in *La République française* vom 11. März 1888: „L'état d'esprit boulangiste est celui des mécontents de tous les partis, de tous les fatigués, de tous les découragés, de toutes les ambitions déçues, des imbéciles qui rendent la République responsable des mauvaises récoltes, des niais qui ont gardé l'amour du panache, des malades qui sans raisons, se trouvant mal sur le côté gauche, se tournent sur le côté droit. L'état d'esprit boulangiste est celui des masses flottantes qui se soucient peu que le gouvernement repose ou non sur un pur principe, mais demandent au gouvernement de gouverner, et qui, lorsque le pouvoir civil manque à cette mission, acclament la première botte éperonnée qui passe... L'état d'esprit boulangiste, c'est le sentiment d'inquiétude et de malaise qui font préférer à ceux qui souffrent n'importe quoi, surtout n'importe qui, qui paraît énergique, à ce qui existe.“ (Zitiert nach Garrigues: *Le Général Boulanger*, S.154.) Siehe dazu auch die Bewertung des Ergebnisses der für Boulanger siegreichen Wahlen in Paris in *Le Figaro* vom 29. Januar 1889: „Cette élection, qui n'est exclusivement ni bonapartiste, ni monarchiste, est surtout l'expression de la colère ou de la lassitude inspirée par les fautes ou l'impuissance du pouvoir parlementaire.“ (zitiert nach Garrigues: *Le Général Boulanger* S. 232).

³³⁶ So die Einschätzung von Bertrand Joly: „Mouvement complexe recrutant à droite et à l'extrême gauche, il est suffisamment déroutant pour qu'on l'interprète tour à tour comme un néo bonapartisme, une aventure revancharde, une manœuvre royaliste ou une sorte de préfascisme.“ (Bertrand Joly: *Dictionnaire biographique et géographique du nationalisme français (1880-1900)*. Paris (Champion) 1998, S. 74).

vielmehr in die politisch unheilvolle Zukunft des 20. Jahrhunderts weist.³³⁷ Wyzewa präsentiert sich mit seinem Wunsch nach einem starken Mann also keineswegs als rückwärts gewandter Nostalgiker, der tatenlos und resignierend dem *Ancien Régime* nachtrauert.

Die Hintergründe, die einen jungen Intellektuellen im Jahr 1887 zu einem Anhänger von General Boulanger werden lassen, lassen sich in einem Artikel von Maurice Barrès finden, der mit Teodor de Wyzewa in diesen Jahren eng befreundet war.³³⁸ Dieser glühende Boulangeranhänger der ersten Stunde veröffentlicht bereits im April 1888, also nur vier Monate nach der Beendigung von Wyzewas Mitarbeit an dieser Zeitschrift, in der *Revue Indépendante* einen Artikel mit dem Titel „M. le général Boulanger et la nouvelle génération“.³³⁹ Barrès, der wie Wyzewa 1862 geboren wurde, schreibt in diesem Artikel davon, zu einer bis dato desillusionierten unverstandenen Generation zu gehören. So bezeichnet er sich als „un exemplaire d’une façon de souffrir de la vie, commune à plusieurs milliers de jeunes gens, sensibles et désorientés, qui peuvent, selon qu’on les satisfera, servir ou desservir la chose publique“³⁴⁰. Wie Wyzewa, so kultiviert auch Barrès in diesem Artikel das Bewußtsein, Teil einer elitären Gruppe zu sein und auch nur für eine ausgewählte Gruppe zu schreiben.³⁴¹ Diese junge Generation von Künstlern und Kunstverständigen habe von der bisherigen Staatsform des Parlamentarismus endgültig

³³⁷ Zu faschistischen Elementen in der Boulangisten-Bewegung siehe: Zeev Sternhell: *La droite révolutionnaire. Les origines françaises du fascisme* [1978]. Seuil (Collection Points) 1984, S. 33-76. Sternhell untersucht vor allem Ursachen für die Sympathien der weniger privilegierten Schichten und der sie vertretenden Linken für den Boulangismus und weist dabei auf Verbindungen und Unterschiede zwischen einer international orientierten sozialistischen Bewegung deutscher Prägung und einer teilweise extrem nationalistisch orientierten sozialistischen Bewegung in Frankreich hin. Sternhell bezeichnet den boulangisme als „le premier point de suture du nationalisme et d’une certaine forme de socialisme non marxiste, antimarxiste ou déjà postmarxiste.“ (ebenda, S. 35). Er sieht darin bereits Elemente, die auch für die faschistischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts grundlegend sind.

³³⁸ Zum Verhältnis zwischen Barrès und Wyzewa siehe Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 25-29 und S. 136/137. Hier findet sich auch ein an Brunetière adressierter Brief aus dem Jahr 1892, in dem sich Wyzewa ausführlich über Barrès äußert (ebenda, S. 364-369.). Delsemme rekonstruiert aus verschiedenen Dokumenten, daß Wyzewa und Barrès gerade in den Jahren 1886/87 sehr eng miteinander befreundet waren, ja sogar zwei Monate zusammen wohnten. Nach Barrès Heirat im Jahr 1893 kam es jedoch bald zum Bruch, da Charles Maurras behauptete, Wyzewa brüste sich damit, der Liebhaber von Mme Barrès zu sein.

³³⁹ Maurice Barrès: „M. le général Boulanger et la nouvelle génération“. In: *La Revue Indépendante* N° 18 (April 1888). Reprint Genf 1971, S. 55-63.

³⁴⁰ ebenda, S. 57. Weitere Textstellen, in denen die Unzufriedenheit der jungen Leute deutlich wird, sind fast auf jeder Seite des Artikels zu finden. Das Bewußtsein, mit dieser Unzufriedenheit der Fürsprecher einer ganzen Gruppe zu sein, wird auch gleich zu Beginn des Artikels geäußert: „Nous analyserons un état de conscience nouveau, qui se dessine dans la nouvelle génération, et qui nous enchante.“ (ebenda, S. 55).

³⁴¹ Über die Leser der *Revue Indépendante* schreibt er: „Un public restraint, mais le plus compréhensif qu’on puisse imaginer, nous accompagne et nous aime.“ (ebenda, S. 55). Weiter ist zu lesen: „...car je veux toucher un petit public, un public divin d’ailleurs: les princes de la jeunesse.“ (ebenda, S. 57). In tapferen Soldaten – Boulanger ist schließlich General – und wahrhaften Künstlern sieht Barrès Brüder, deren gemeinsame Ideal nur die „âmes très bien nées“ verstünden (ebenda, S. 59).

genug und sehe mit dem General Boulanger endlich die Möglichkeit zu einer grundlegenden Veränderung zum Besseren gekommen.

In seinem Artikel wimmelt es nur so von Beschimpfungen gegen die herrschenden Politiker: Die Parlamentarier werden zum Beispiel als Ausbeuter³⁴², als Ignoranten³⁴³, als Diebe und perfide Täuscher der Bevölkerung³⁴⁴, als kulturlos, kurz als „barbares“³⁴⁵ bezeichnet. Barrès macht keinen Hehl daraus, daß er diesen Artikel vor allem aus Haß und Widerwillen gegen das parlamentarische System schreibt.³⁴⁶ Wenn dem Leser so nur allzu deutlich wird, wogegen sich Barrès wendet, so wird auch in diesem Artikel nicht klar, wofür Boulanger denn eigentlich steht. Der Autor erwähnt lediglich, daß er Wissenschaftler und große Künstler, die mit dem General in Kontakt stehen, über selbigen ausgefragt habe. Das Ergebnis faßt er so zusammen: „...ils le disent averti de toutes choses, infiniment séduisant.“³⁴⁷ Das ist fast alles, was man über den verehrten General in diesem Artikel erfährt. Es reicht offensichtlich aus, daß der Verfasser des Artikels seine ganzen Hoffnungen in Boulanger setzt.

Barrès' Artikel ist einmal mehr ein Beweis, daß es sich bei der Bewegung des *boulangisme* vor allem um die Artikulation einer großen Unzufriedenheit handelt, die etwas anderes, etwas Bedeutenderes und Größeres als die bestehende, durch eine Niederlage gedemütigte und durch Skandale erschütterte Republik fordert, ohne näher zu überlegen, wie dieses neue Frankreich im einzelnen aussehen könnte. Die gleichen Motive liegen vermutlich auch der Erwähnung des Generals durch Wyzewa im November 1887 zu Grunde.

Ob Wyzewa den General auch im Blick hat, als er in seinen früheren Artikeln von seiner Sehnsucht nach einem starken Mann schreibt, der dem demokratischen Unheil ein Ende bereiten sollte oder ob in der Gestalt Boulanger seine schon vorher vorhandenen antiparlamentarischen Gedanken ihren Kristallisationspunkt fanden, ist nicht zu klären. Festzuhalten bleibt, daß sich schon in Wyzewas frühen Kritiken Tendenzen finden lassen, die auf eine für das 19. Jahrhundert durchaus moderne Vorstellung von einer autokratisch-

³⁴² ebenda, S. 61.

³⁴³ So ist von „la brutale ignorance de nos ministres“ (ebenda, S. 58) die Rede. Zur kulturellen Bildung der Politiker schreibt er mit nationalistischer Emphase „L'ignorance, le mensonge et l'insolence de ces pauvres illettrés sont une insulte perpétuelle à la majesté de notre patrimoine intellectuel.“ (ebenda, S. 62).

³⁴⁴ „C'est assez que nos pères aient supporté ces domestiques qui les volent et qui passent tout le jour à s'intriguer les uns les autres, n'étant jamais d'accord pour faire leur service, mais seulement pour duper l'électeur.“ (ebenda, S. 60).

³⁴⁵ ebenda, S.56.

³⁴⁶ „C'est joyeusement, dans cette Revue où je porte toute la responsabilité de ma pensée, c'est avec joie et avec haine, que j'écris mon dégoût des institutions parlementaires.“ (ebenda, S. 63). Der Artikel ist in einem Duktus verfaßt, der den unbändigen Haß seines Verfassers auf alle Repräsentanten der Dritten Republik offenbart.

³⁴⁷ ebenda, S. 58.

diktatorischen Staatsform schließen lassen³⁴⁸, mit deren Hilfe die seiner Ansicht nach aus den Fugen geratene und wegen ihrer Bemühung um Überwindung der menschlichen Ungleichheit als unnatürlich empfundene Republik durch eine neue, wieder Ordnung schaffende Regierungsform überwunden werden soll.

Zur Ergänzung und Abrundung des 1886/87 in der *Revue Indépendante* entworfenen Weltbildes sei abschließend auf eine Monographie hingewiesen, in der sich Wyzewa ausführlich mit einem weiteren damals aktuellen gesellschaftspolitischen Konzept auseinandersetzt: 1891 schreibt er 13 Artikel für *Le Figaro*, die jeweils unter der Überschrift *Enquête sur le socialisme en Europe* veröffentlicht werden.³⁴⁹ Ein Jahr später bringt das Verlagshaus Perrin diese Artikel mit geringen Kürzungen und wenigen Zusätzen unter dem Titel *Le Mouvement socialiste en Europe. Les hommes et les idées* in Buchform heraus.³⁵⁰ Auf 280 Seiten beschäftigt sich Wyzewa mit dem Sozialismus in Frankreich, Deutschland, Belgien und England anhand einiger besonders charismatischer Führer³⁵¹ wie beispielsweise Jules Guesde oder Paul Lafargue in Frankreich und Karl Liebknecht und August Bebel in Deutschland. Auch wenn er einigen der hier erwähnten Persönlichkeiten durchaus positive Charakterzüge zuschreibt³⁵², wird vor allem im Vor-

³⁴⁸ Zu Wyzewas reaktionärer Haltung, die neben antidemokratischen auch antisemitische Züge trägt, siehe auch Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 82ff. Der von Delsemme vertretenen Auffassungen, diese Ansichten seien erst ab der Jahrhundertwende manifest – Delsemmes erstes revelatorisches Zitat stammt aus dem Jahr 1904 – muß genauso widersprochen werden wie der Feststellung, Wyzewa habe „par prudence“ vorher nichts in seinen Artikeln von seinen politischen Einstellungen geschrieben. Das mag für extreme Formulierungen gelten, nicht aber für die Bekundung der antidemokratischen Haltung. Bemerkungen über den unseligen Einfluß der Demokratie auf die Kunst und mehr oder weniger verdeckte Forderungen nach ihrer Abschaffung durchziehen gleichsam wie ein *ceterum censeo* die frühen Kritiken der *Revue Indépendante* genauso wie die Aufsätze in der *Revue Wagnérienne*.

³⁴⁹ Die Artikel erscheinen vom 21. Juli 1891 bis zum 14. Oktober 1891 jeweils mittwochs. Weitere, spätere Artikel zum Sozialismus von Wyzewa finden sich in der Bibliographie von Paul Delsemme. *Teodor de Wyzewa*, Band 2 (Siehe dort z.B. S. 65).

³⁵⁰ Teodor de Wyzewa: *Le Mouvement socialiste en Europe. Les hommes et les idées*. Paris (Perrin) 1892. Das Buch erscheint noch im selben Jahr in deutscher Übersetzung. (Teodor de Wyzewa: *Die Socialistische Bewegung in Europa. Ihre Träger und Ideen*. Deutsche, autorisierte Uebersetzung von Dr. Hans Altona. Braunschweig (Otto Salle) 1892). In seinem kurzen Vorwort schreibt der Übersetzer: „Der Verfasser, trotz seines slavisch klingenden Namens jedenfalls Franzose, hat es meisterhaft verstanden, in gedrängter Kürze ein Bild von den Ideen und Aussichten des heutigen Socialismus und von seinen Hauptführern zu entwerfen. Strenge Objektivität und meisterhafte, niemals trockene Darstellungsgabe, sind die Hauptvorzüge seines Buches. Obwohl Gegner der socialistischen Bestrebungen, sucht er doch den Führern derselben in jeder Beziehung gerecht zu werden. Hin und wieder beleuchtet er Personen und Verhältnisse mit einem echt gallischen Esprit, welcher einem Voltaire Ehre gemacht haben würde.“ (ebenda, S. V).

³⁵¹ Wyzewa weist ausdrücklich darauf hin, daß es ihm nicht darum gehe, die theoretischen Hintergründe einzelner Positionen zu beleuchten, sondern vielmehr um die genaue Darstellung von „le tempérament, le caractère, l'éducation et les idées des hommes qui dirigent les partis“ (*Le Mouvement socialiste*, S. 16). In der sozialistischen Bewegung sei der Einfluß einzelner Personen noch größer als in anderen politischen Bewegungen, denn „le public sur lequel ils agissent n'est pas de ceux qui peuvent obéir à une théorie abstraite.“ (ebenda, S. 16).

³⁵² Wyzewa teilt die von ihm präsentierten sozialistischen Führer in zwei Gruppen ein. Auf der einen Seite stehen die Vertreter eines revolutionären Sozialismus, die auf eine möglichst schnelle Veränderung der

und Schlußwort, in denen sich Wyzewa allgemein zum Sozialismus äußert, deutlich, daß er sozialistischem Gedankengut ablehnend gegenübersteht.

Im ausführlichen Vorwort erwähnt er zum Beispiel, daß materielle Ungleichheit gottgewollt sei³⁵³ und die Arbeiter allein schon deshalb von niemandem bedauert werden sollten.³⁵⁴ Der Staat tue seiner Meinung nach gut daran, an den seit langem etablierten gesellschaftlichen Unterschieden nichts zu ändern und seine Politik weiterhin nach der bewährten Richtlinie „la société ne doit à ses membres aucun secours, aucun moyen d'existence“³⁵⁵ auszurichten. Somit wendet er sich nicht nur gegen den Sozialismus, sondern auch gegen Bestrebungen der Regierungen, dem Erstarken der sozialistischen

gesellschaftlichen Verhältnisse drängen, jedwede Zusammenarbeit mit dem Staat ablehnen und sogar eine Verschlechterung der Lage der Arbeiter in Kauf nehmen, um den Leidensdruck für einen Umsturz zu erhöhen. (siehe dazu z.B. ebenda, S. 111f.). Für Frankreich wird als Vertreter der Radikalen Jules Guesde genannt. Er wird als Verführer der Massen, der an primitive Grundbedürfnisse appelliert (siehe S. 40 und S. 50), als autoritärer und kriegslüsterner Machtmensch bezeichnet (ebenda, S. 48). Ihm sei beinahe jeder menschliche Zug abhanden gekommen: „C'est que M. Guesde n'est rien de plus qu'une remarquable machine de propagande socialiste.“ (S. 46). In Deutschland werde die radikale Richtung laut Wyzewa von einer jungen Generation von Sozialisten vertreten, die sich dadurch auszeichneten, daß sie eine staatsfeindlichere Position als Karl Liebknecht und August Bebel verträten. (S. 105) Wilhelm Werner, einer der Führer dieser radikalen Richtung, wird als eigennütziger „malin“ (S. 97) und autoritärer „tyran“ (S. 108) bezeichnet. Dagegen werden die sozialistischen Führer, die willens sind, mit den staatlichen Behörden zusammenzuarbeiten, um möglichst schnell eine Verbesserung der Lage der Arbeiter zu erreichen, positiver bewertet. Hierzu zählt Wyzewa in Frankreich beispielsweise Benoît Malon, den er als „un homme d'un caractère admirable et d'une intelligence supérieure“ (S. 32) bezeichnet. Für Deutschland erwähnt er Georg Heinrich von Vollmar besonders positiv. Diesem attestiert er neben einem tadellosen Charakter einen ausgeprägten Realitätssinn. Seine Ideen seien von überzeugender Klarheit (S.133), seine Bestrebungen, die sozialistische Bewegung solle sich statt ideologischer Grabenkämpfe für die sofortige Verbesserung der Lage der Arbeiter einsetzen, bezeichnet er als „courageuse franchise“ (S. 139). Auch in England, vor allem jedoch in Belgien findet Wyzewa positive Leitfiguren der sozialistischen Bewegung (Siehe z.B. S. 172, S. 178f, S. 180.) Wyzewa sieht jedoch in allen Ländern den Einfluß der sogenannten *possibilitistes* innerhalb der sozialistischen Bewegung zunehmend schwinden (siehe z.B. S. 37). Das bedeute, daß sich moderate Tendenzen innerhalb des Sozialismus nicht werden durchsetzen können. In letzter Konsequenz ist die Trennung der sozialistischen Bewegung in Radikale und Moderate aus seiner Sicht ohnehin unerheblich, da alle Sozialisten den Sturz des gesellschaftlichen Systems anstrebten, so daß der Sozialismus *in toto* eine große Bedrohung für die gesamte Gesellschaft darstellt. Zur groben Einteilung der unterschiedlichen sozialistischen Strömungen im 19. Jahrhundert in zwei Hauptgruppen siehe z.B. Michel Winock: *Le Socialisme en France et en Europe. XIX^e-XX^e siècle*. Paris (Seuil) 1992, S. 41-67. Winock sieht in der doktrinären radikalen Strömung, die sich vor allem auf theoretische Programme beruft einen „socialisme ‚par le haut““ (ebenda, S. 42ff.), während er die andere Richtung, die eine schnelle Verbesserungen der Lage der Arbeiter und anstrebt, als „socialisme ‚par le bas““ (ebenda, S. 46ff.). Dieser werde zu seinen Anfängen vor allem von Vertretern aus der Arbeiterschaft angeführt, jener in erster Linie von Intellektuellen.

³⁵³ Wyzewa beginnt sein Vorwort mit einem Zitat des ersten Staatspräsidenten der Dritten Republik, Adolphe Thiers [1797-1877]: „«La misère est une condition inévitable dans le plan général de la Providence: la société actuelle, reposant sur les bases les plus justes, ne saurait être améliorée.»“ (*Le Mouvement socialiste*, S. 3) Dazu stellt er bedauernd fest: „Cette consolante opinion, (...) a beaucoup perdu de son autorité“ (ebenda, S.3). Überhaupt sieht er in der Tatsache, daß sich breite Bevölkerungsschichten inklusive der Regierungen für eine Verbesserung der Lebensumstände der Arbeiter interessieren, ein Anzeichen, daß die Grundpfeiler der Gesellschaft gefährdet sind. „Ainsi craquent de toutes parts les vieilles assises philosophiques de notre société.“ (ebenda, S.4).

³⁵⁴ „Rien d'autre part, n'est venu, dans ces temps derniers, aggraver cette injustice, ni rendre la situation des prolétaires plus digne de notre pitié; et les prolétaires ne se sont plus conduits précisément comme il aurait fallu pour se gagner une plus large part de notre compassion.“ (ebenda, S. 8).

³⁵⁵ ebenda, S. 4.

Bewegung durch Maßnahmen zur Verbesserung der sozialen Lage der Arbeiter entgegenzuwirken.³⁵⁶

Im Schlußwort faßt Wyzewa das Ergebnis seiner Studien über den Sozialismus und dessen Führer zusammen. Im Sozialismus sieht er eine Gefährdung der bisherigen Ordnung, die alle europäischen Staaten ruinieren werde.³⁵⁷ Er fährt resigniert fort, daß die Regierungen nichts gegen dieses Unheil tun könnten, da sie bedauerlicherweise nicht mehr die notwendigen Mittel zur Niederschlagung dieser Bewegung hätten.³⁵⁸ Das überaus engagierte Schlußwort endet damit, daß er den Sozialismus unverhohlen mit einer chronischen Krankheit vergleicht, die gleich der Schwindsucht einen gesunden Körper befällt, vernichtet und sich damit selbst die Lebensgrundlage entzieht.

Le socialisme est une maladie chronique de notre société. Si je savais écrire comme M.Taine, je comparerais les socialistes aux bacilles de la phthisie pulmonaire. Ces petits animaux doivent être persuadés, en effet, qu'ils ont pour eux, dans leur campagne, le droit et la justice. Ils espèrent bien arriver un jour à réaliser a (sic) société telle qu'ils la rêvent, après la conquête ou ils s'acharnent. Peut-être tiennent-ils des congrès; peut-être se divisent-ils en toute sorte d'écoles; on sait combien les symptômes de la phthisie sont bizarres, capricieux, inexplicables aux physiologistes. Mais quand les bacilles ont achevé leur œuvre, le poumon se trouve détruit et le malade meurt, et les bacilles, j'imagine, périssent avec lui. Quand les socialistes auront ruiné notre organisme social, l'effondrement qui s'ensuivra ne leur profita pas plus qu'à nous. Et de même que contre le socialisme, il n'y a point de remède direct contre le bacille de la phthisie pulmonaire. On peut seulement essayer de mettre à l'abri de ses atteintes les parties encore intactes.³⁵⁹

Folgerichtig werden die von ihm in seinem Buch beschriebenen Anhänger der Bewegung denn auch als „principaux microbes de la grande maladie sociale“³⁶⁰ bezeichnet, womit er übrigens sein Urteil auch über die Sozialistenführer fällt, die vorher zum Teil auch positiv

³⁵⁶ Mit dem Bestreben nach mehr Gerechtigkeit in der Gesellschaft habe das Interesse der Regierungen und gesellschaftlichen Eliten an den Arbeitern im übrigen nichts zu tun: „En réalité, ce n'est pas l'idée de la justice qui pousse aujourd'hui vers le socialisme, dans l'Europe entière, l'élite des classes dirigeantes: c'est l'inquiétude vague, mais sans cesse plus forte, qu'inspirent les incessants progrès du socialisme. (...) Tous les jours nous prenons davantage l'alarme de ce mouvement socialiste qui se propage à travers l'Europe; et c'est surtout par un désir inconscient de l'arrêter dans sa marche que nous brandissons à l'envi (sic) ces petits drapeaux des réformes sociales, en même temps que, d'un œil effaré, nous supplions les pouvoirs publics de nous laisser nous-mêmes achever cette révolution, subitement devenue pour tous les bons esprits si urgente et si légitime.“ (ebenda, S.8f.).

³⁵⁷ ebenda, S. 226. Bereits Wyzewas Vorwort endet mit dem Hinweis auf ein gemeinsames Ziel der Sozialisten, das sie bei aller Verschiedenheit eint. Das ist seinen Augen „la suppression complète de l'état social présent et la remise du capital entre les mains de la collectivité“ (ebenda, S.20). Auch bei der Portraitierung einzelner Führer weist er immer wieder darauf hin, daß diese einen Krieg gegen die bestehende Ordnung führten. Von Julien Guesde heißt es: „A cette classe, c'est-à-dire à notre société présente, M.Guesde fait la guerre...“ (S. 48). Weiter schreibt er über ihn: „Le programme du socialisme étant la guerre, il a voulu faire des soldats.“ (S. 49). Auch von Lafargue nimmt er an, er vertrete eine „doctrine de guerre contre la société présente“ (S. 60).

³⁵⁸ Mit einer Ausnahme, nämlich Rußland (siehe ebenda, S. 235f). Damit offenbart er seine Vorliebe für das dort herrschende autokratische System.

³⁵⁹ ebenda, S. 237f. Angesichts seiner feindlichen Haltung, die er der Dritten Republik entgegenbringt, erstaunt es, wie sehr er hier den Erhalt der bestehenden Ordnung annahmt.

³⁶⁰ ebenda, S. 239.

gezeichnet wurden. Als Schutz der noch nicht infizierten Teile der Gesellschaft gegen die sie verzehrende Krankheit empfiehlt er zwei heilbringende Mittel: Zum ersten erwähnt er die Religion mit ihrer Doktrin, daß das Leiden zum Leben dazu gehöre und man sich in der Hoffnung auf ein besseres Leben nach dem Tode schlicht in sein irdisches Schicksal fügen müsse.³⁶¹ Als gleichsam ebenso wichtiges Gegenmittel erscheint dem gläubigen Katholiken das folgende: „Peut-être pourrait-on du moins modifier ou restreindre les programmes de l’enseignement primaire. Rien ne prépare mieux le terrain pour la contagion du socialisme que d’acquérir des connaissances dont on ne trouve pas l’emploi.“³⁶² Diese Auffassung ist aus der *Revue Indépendante* aus den Jahren 1886/87 bereits bekannt. Vier Jahre später führt Wyzewa seinen Kampf gegen das laizistische Schulwesen fort. Die seiner Ansicht nach ohnedies sinnlosen Versuche, breiteren Bevölkerungsschichten Bildung zu vermitteln, führen seiner Ansicht nach nicht allein zu einem horrenden Qualitätsverlust, wenn nicht gar zum Untergang jedweder Kultur, sondern tragen als Wegbereiter des Sozialismus entscheidend zum Zusammenbruch geordneter Staatswesen bei.

³⁶¹ „Pendant des siècles la religion, avec l’affirmation de la nécessité de souffrir et la promesse d’une autre vie, a fait office de vaccin contre les désirs d’où naît le socialisme. Peut-être la vertu de ce vaccin n’est-elle pas aussi éventrée qu’on le pense.“ (ebenda, S. 238).

³⁶² ebenda, S. 238.

3 Literaturkritik und Kunsttheorie

3.1 Literaturkritik zwischen Wissenschaft und Subjektivität

Zu Beginn seiner Mitarbeit als Literaturkritiker bei der *Revue Indépendante* legt Teodor de Wyzewa in einem ausführlichen Artikel mit dem Titel „Une critique“ seine Vorstellungen von Kunst und Kunstkritik dar. Einleitend informiert er den Leser darüber, was ihn auf den folgenden knapp dreißig Seiten erwartet: „Appelé à tenir ici, durant cette première année de la Revue Indépendante, un rôle de critique, je voudrais indiquer d’abord les divers modes que peut vêtir la critique et le mode particulier où je l’emploierai.“³⁶³ Nach dieser Ankündigung folgen zehn Seiten, auf denen sich Wyzewa mit verschiedenen zeitgenössischen Formen der Kunstkritik auseinandersetzt. Auf den restlichen 20 Seiten stellt er unter Rückgriff auf frühere Artikel der *Revue Wagnérienne* eine allgemeine Theorie der Kunst vor. Beides soll in diesem Teil der Arbeit dargestellt, auf Vorbilder untersucht und in den zeitgenössischen Kontext eingeordnet werden.

In der Einleitung zu Jean-Thomas Nordmanns Studie über die Literaturkritik im 19. Jahrhundert heißt es: „On considère généralement le XIX^e siècle français comme l’âge d’or de la critique littéraire.“³⁶⁴ Als Gründe für diese Blütezeit sind unter anderem eine gestiegene Anzahl der Zeitungen sowie insgesamt höhere Auflagen zu nennen. Die Gründe für diesen Aufschwung des französischen Pressewesens zwischen 1871 und 1914 sind äußerst vielfältig. Pierre Albert nennt in seiner *Histoire de la presse* folgende Ursachen:

généralisation de l’instruction, démocratisation de la vie politique, urbanisation croissante, développement des transports et des moyens de transmission et, en conséquence directe, élargissement du champ d’information des journaux et de la curiosité de leurs lecteurs, mais aussi abaissement du prix de vente, tant direct par alignement sur celui des feuilles populaires, qu’indirect par la lente évaluation du niveau de vie moyen des masses.³⁶⁵

³⁶³ Teodor de Wyzewa: „Une critique“. In: *La Revue Indépendante* (Nov.1886), S. 49-78, S. 49.

³⁶⁴ Nordmann: *Critique littéraire*, S. 7.

³⁶⁵ Pierre Albert: *Histoire de la presse*. Paris (PUF) ¹⁰2008, S. 56. Zur Situation des Pressewesens in Frankreich zwischen 1871 und 1914 siehe S. 65-72. Albert ist auch der Verfasser des entsprechenden Kapitels im Standardwerk zum Pressewesen in Frankreich von Claude Bellanger et al.: *Histoire générale de la Presse française. Tome III. De 1871 à 1940*. Paris (PUF) 1972. Für den Zeitraum von 1871 bis 1914 siehe bes. S. 239-406. Nicht zuletzt in Folge des Pressegesetzes vom 29. Juli 1881 (siehe dazu ebenda, S. 7-22), das Frankreich das liberalste Pressewesen der Zeit bescherte, kann man für den Zeitraum von 1881 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges von einem „apogée de la presse française“ (S. 239) sprechen: Um 1914 war der französische Zeitungsmarkt bereits so gut wie saturiert.

Die steigende Zahl der verkauften Zeitungen wirkt sich positiv auf das Interesse an Literatur und Literaturkritik aus, da in zahlreichen Zeitungen sowohl Romane als auch Literaturbesprechungen abgedruckt werden. Neben dem Boom der Tagespresse wirkt sich eine große Anzahl von Literatur- und Kulturzeitschriften, in denen wie zum Beispiel in der *Revue Indépendante* sowohl Literatur als auch Kritiken veröffentlicht werden, zusätzlich äußerst belebend auf den Literaturbetrieb aus.³⁶⁶

Die hauptsächlich journalistisch geprägte Form der Kritik in Tageszeitungen und spezialisierten Zeitschriften wird ab der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zunehmend durch die wissenschaftliche Beschäftigung mit Literatur im universitären Rahmen ergänzt. Friedrich Wolfzettel weist darauf hin, daß die „Professionalisierung der Wissenschaften und auch der Literaturgeschichte“ wegen der „Tradition staatlicher (und kirchlicher) Pressionen bis zur Restriktionspolitik des zweiten Kaiserreichs, die ungenügende Ausstattung, das Fehlen wissenschaftlicher und organisatorischer Kontinuität durch mangelnde Verbindung von Lehre und Forschung“³⁶⁷ in Frankreich später eingesetzt habe als in Deutschland. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind auf dem Gebiet der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Literatur auch an französischen Universitäten erhebliche Fortschritte zu verzeichnen. 1852 errichtet man den ersten Lehrstuhl für französische Literatur und Sprache am *Collège de France*. 1880 wird durch eine Bildungsreform die zentrale Stellung der lateinischen Rhetorik an den Gymnasien zugunsten der *composition française* zurückgedrängt,³⁶⁸ womit auch bei der Ausbildung

³⁶⁶ Bei Bellanger ist dazu zu lesen: „... revues savantes, revues littéraires, artistiques, philosophiques ou scientifiques (...) avaient acquis en France une audience considérable et (...) prirent sous la III^e République avant 1914 une importance vraiment exceptionnelle“ (S. 390f.).

Zur besonderen Rolle der Kulturzeitschriften siehe den Band von Ulrich Mölk (Hrsg.): *Europäische Kulturzeitschriften um 1900 als Medium transnationaler und transdisziplinärer Wahrnehmung. Bericht über das Zweite Kolloquium der Kommission „Europäische Jahrhundertwende – Literatur, Künste, Wissenschaften um 1900 in grenzüberschreitender Wahrnehmung“* (Göttingen, am 4. und 5. Oktober 2004). Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2006.

Zu den vielfältigen Beziehungen zwischen Literatur einerseits und Zeitungen und Zeitschriften andererseits siehe den Sammelband: Marie-Ève Thérenty / Alain Vaillant (Hrsg.): *Presse et Plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*. Paris (Nouveau Monde éditions) 2004.

³⁶⁷ Wolfzettel: *Literaturgeschichte*. Darmstadt (WBG) 1982, S. 102. Zur Situation der Hochschulen im Frankreich des 19. Jahrhunderts bis zur III. Republik siehe Mayeur: *Histoire de l'enseignement*, S. 461-497. Zu den einschneidenden positiven Veränderungen in der Dritten Republik wie vermehrte Investitionen des Staates, steigende Studierendenzahlen, Erhöhung des wissenschaftlichen Standards, wachsende Autonomie der Bildungseinrichtungen siehe ebenda, S. 623-635.

³⁶⁸ Siehe dazu Ulrich Mölk: „Die Rhetorik und die französische Romantik“. In: Carl Joachim Classen / Heinz-Joachim Möllenbrock (Hrsg.): *Die Macht des Wortes. Aspekte gegenwärtiger Rhetorikforschung*. Marburg (Hitzeroth) 1992, S. 95-109. Wie Mölk zeigt, ist die Abwendung von der Imitation lateinischer Autoren zugunsten einer freieren wiewohl immer noch an genauen Dispositionsregeln orientierten Abfassung von Texten auch ein später Reflex auf Vorstellungen der Romantiker. „Erst jetzt, nach beinahe hundert Jahren, haben die romantische Originalitätsforderung und das romantische Interesse an der Vielfalt der Literaturgeschichte den gymnasialen Unterricht erreicht; erst jetzt, später als anderswo in Europa, wird Rhetorica von ihrem Thron gestoßen.“ (ebenda, S. 100).

der Lehrer eine neue Schwerpunktsetzung nötig wird. Schließlich werden in den 80er Jahren die *Sorbonne nouvelle* in Paris sowie Hochschulen in einigen Provinzstädten gegründet, die jeweils Lehrstühle für französische Literatur erhalten.³⁶⁹

Diese merklichen Veränderungen im Bildungssystem seit den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts werden von Jules Lemaître in den einleitenden Worten zu einem Artikel über den großen Mediävisten Gaston Paris aus dem Jahr 1887 mit einem gewissen ironischen Unterton kommentiert: „...l'érudition a envahi la France. Elle règne à l'École normale et dans les Facultés. Elle règne même dans les lycées, où l'on fait de la philologie en huitième et où l'on initie aux ‚nouvelles méthodes‘ les petits garçons à grands cols et à culottes courtes.“³⁷⁰

Der Vormarsch der Wissenschaft im Bereich der Literatur beschränkt sich nicht auf die wachsende universitäre Beschäftigung mit schöngestigen Texten. Darüber hinaus gibt es sowohl bei den Schriftstellern selbst als auch bei den Literaturkritikern Tendenzen, sich an naturwissenschaftlichen Modellen zu orientieren. Neben dem Romancier Émile Zola gilt das vor allem für den Philosophen, Historiker, Romancier sowie Kunst- und Kulturkritiker Hippolyte Taine, der in seinen überaus einflußreichen Werken die Literaturkritik durch eine besondere Methodik zu einer den prestigeträchtigen Naturwissenschaften ebenbürtigen Wissenschaft aufwerten möchte.³⁷¹ Im ersten Kapitel seiner *Philosophie de l'art* erläutert er seine neue Untersuchungsmethode:

³⁶⁹ Siehe dazu Wolfzettel: *Literaturgeschichte*, S. 99-105 und Nordmann: *Critique littéraire*, S. 180-197.

³⁷⁰ Jules Lemaître: „Gaston Paris“. In: *Les Contemporains. Études et portraits littéraires. Troisième série*. Paris (Lecène et Houdin) 1887, S. 221-242, S. 221. In Lemaîtres Artikel findet sich auch der Hinweis, daß die Niederlage gegen Deutschland zu Anstrengungen im Bereich der Bildung beigetragen habe (S. 221) und daß sich die neue Schicht der Gelehrten zumeist an deutschen Vorbildern orientierten (S. 224). Bezeichnend ist, daß Lemaître in seinem Artikel zum Mediävisten Gaston Paris auf die gewachsene Bedeutung der Gelehrsamkeit hinweist. Wie Wolfzettel zeigt, spielte die Mittelalterforschung für die Konstituierung der modernen Philologie in Frankreich eine überaus wichtige Rolle. (Siehe dazu Wolfzettel: *Literaturgeschichte*, S. 110-123).

³⁷¹ Grundlegende Informationen zu Taines Literaturkritik finden sich bei Jean-Thomas Nordmann: *Taine et la critique scientifique*. Paris (PUF) 1992. Zur Bedeutung der Wissenschaften für Taine und zu seinen Vorbildern siehe hier insbesondere die Seiten 21-82. Zur Ergänzung siehe auch: Wolfzettel: *Literaturgeschichte*, S. 208-228, zu Taines Vorbildern, die nicht nur im Bereich der Naturwissenschaften lagen, bes. S. 208-210. Siehe auch Nordmann: *Critique littéraire*, S. 94-106, zu Taines Vorbildern bes. S. 95f. und Dirk Hoeges: *Literatur und Evolution. Studien zur französischen Literaturkritik im 19. Jahrhundert. Taine–Brunetière–Hennequin–Guyau*. Heidelberg (Winter) 1980, S. 15-65. Siehe weiterhin René Wellek: *A History of modern Criticism: 1750-1950. Band 3. The later nineteenth Century*, London (Cape) 1966, S. 27-57. Wellek geht davon aus, daß Taines Werke zur Literaturkritik von unterschiedlichsten, zum Teil widersprüchlichen Einflüssen gekennzeichnet seien (siehe insbesondere S. 57). Anders als Hoeges und Nordmann spricht Wellek Taine eine Orientierung an wissenschaftlichen Methoden ab: „Taine, though imbued with the scientific ideals of his time, did not understand (or rather rejected) the basic scientific method.“ Als Grund für diese Feststellung führt er an, daß Taine Literatur als „symptom of an

La méthode moderne que je tâche de suivre, et qui commence à s'introduire dans toutes les sciences morales, consiste à considérer les œuvres humaines et en particulier les œuvres d'art, comme des faits et des produits dont il faut marquer les caractères et chercher les causes; rien de plus. Ainsi comprise, la science ne proscrit ni ne pardonne; elle constate et explique.³⁷²

Dem Kunstwerk wird durch diese Definition der Charakter eines Produktes zugeschrieben, das gleich einem chemischen Stoff aus einzelnen, definierbaren Elementen zusammengesetzt ist, und das unter besonderen Bedingungen beinahe zwangsläufig entsteht.³⁷³ Die Aufgabe des Kritikers sieht Taine darin, nach eindeutig festgelegten Regeln das Produkt exakt zu beschreiben und die Ursachen für seine Entstehung aufzudecken. Dabei, so fährt er in seiner *Philosophie de l'art* fort, gehe es nicht darum, daß der Kritiker seine Vorlieben und Abneigungen gegen bestimmte Ausprägungen der Kunst äußere. Wie ein Botaniker alle Pflanzen mit gleichem Interesse zu untersuchen habe, so müsse der Kunstkritiker ohne Voreingenommenheit die Kunstwerke verschiedener Epochen und Völker untersuchen. Über die von ihm vorgestellte *méthode moderne*, mit deren Hilfe Kunstwerke untersucht werden müssen, schreibt er unter anderem folgendes:

A ce titre, elle suit le mouvement général qui rapproche aujourd'hui les sciences morales des sciences naturelles, et qui, donnant aux premières les principes, les précautions, les directions des secondes, leur communique la même solidité et leur assure le même progrès.³⁷⁴

Aus der Orientierung an den Naturwissenschaften ergibt sich, daß Taine für die Ergebnisse seiner Arbeiten ein hohes Maß an Objektivität in Anspruch nimmt, wobei er sich ausdrücklich von der alten Form der Kunstkritik distanziert, in der der Kritiker sich von seinen persönlichen Vorlieben oder einer nicht näher erläuterten „définition du beau“³⁷⁵ habe leiten lassen.

Als weiterer einflußreicher Literaturkritiker, der seine Kunsttheorie und seine Arbeitsweise – wenn auch auf ganz andere Weise – an naturwissenschaftlichen Modellen ausrichtet, ist

age or a nation, or an individual mind“ sehe und nicht erkenne, daß sie „isolated from the mind of its creator or reader“ untersucht werden könne. (ebenda, S. 55.).

³⁷² Hippolyte Taine: *Philosophie de l'art* [1865-1869]. Paris (Fayard) 1985, S. 19. Im Vorwort schreibt Taine, daß Kunst nur scheinbar das zufälligste aller menschlichen Werke sei. Tatsächlich werde die Entstehung und das Gelingen von Kunst von vielen unterschiedlichen Faktoren bestimmt, die man in Gänze mit wissenschaftlichen Methoden untersuchen könne „... inventions de l'artiste et sympathies du public, tout cela est spontané, libre et, en apparence, aussi capricieux que le vent qui souffle. Néanmoins, comme le vent qui souffle, tout cela a des conditions précises et des lois fixes: il serait utile de les démêler“ (ebenda, S. 7).

³⁷³ Siehe dazu den berühmten Ausspruch „Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre...“ (Hippolyte Taine: *Histoire de la littérature anglaise*. [1864] Tome premier. Paris (Hachette) 171892, S. XV).

³⁷⁴ Taine: *Philosophie de l'art*, S. 19f. Auch im Vorwort zu seiner englischen Literaturgeschichte erwähnt Taine mehrmals, daß sich die Geschichts- und Geisteswissenschaften an der Arbeitsweise der Naturwissenschaften orientieren sollten (Siehe z.B. S. XXIXff.). Die Verbindung zwischen der Natur, die nach eindeutigen, beschreibbaren Gesetzen funktioniere, und der menschlichen Gesellschaft wird auch durch Vergleiche von gesellschaftlichen Prozessen mit solchen aus der Mineralogie (S. XVIII), der Botanik (S. XXVIII, S. XL) oder der Mechanik (S. XXIX) illustriert.

³⁷⁵ Taine: *Philosophie de l'art*, S. 18.

Ferdinand Brunetière zu nennen.³⁷⁶ Zwar wendet er sich vor allem in seinen frühen Kritiken der 70er Jahre gegen die von Taine und seinen Anhängern vorgenommene Gleichsetzung von Naturwissenschaft und Kunst und hebt statt dessen grundlegende Unterschiede zwischen Kunst und Naturwissenschaften hervor.³⁷⁷ Doch verrät schon der Name einer seiner wichtigsten Publikationen, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, daß seine Vorstellung, wonach sich die einzelnen Literaturgattungen im Laufe der Geschichte nach festen Prinzipien und Regeln entwickeln, in weiten Teilen auf der Evolutionstheorie basiert.³⁷⁸ Ferner stellt Brunetière immer wieder fest, daß die Literaturkritik sich auch in ihrer Arbeitsweise den exakten Wissenschaften annähern müsse. Wie Taine vergleicht er die seiner Ansicht nach wichtige Aufgabe eines Literaturkritikers, Werke zu beurteilen und zu systematisieren, mit der Arbeit eines Biologen, der Pflanzen und Tiere bestimmt und hierarchische Beziehungen zwischen den einzelnen Stämmen wie Wirbeltieren und Weichtieren aufstellt. Die Annäherung zwischen Literaturkritik und Naturwissenschaften manifestiert sich auch an seinem Postulat, daß sich Vertreter beider Disziplinen um höchstmögliche Objektivität bemühen müssen:

S'il n'y a pas de critique objective, il n'y a pas non plus d'histoire naturelle, ni de chimie, ni de physique objectives. Ce qui ne veut pas dire que la critique soit une ‚science‘, mais qu'elle en tient pourtant, et qu'ayant, comme la science, un objet précis, elle peut emprunter à la science des méthodes, des procédés, et des indications.³⁷⁹

Trotz bisweilen enormer Unterschiede zu Taine³⁸⁰ verbindet Brunetière mit diesem also eine zumindest teilweise Orientierung der Kunstkritik an naturwissenschaftlichen

³⁷⁶ Zu Brunetière siehe Ernst Robert Curtius: *Ferdinand Brunetière*. Straßburg (Trübner) 1914, Hoeges: *Literatur und Evolution*, S. 67-93, Wolfzettel: *Literaturgeschichtsschreibung*, S. 199-208, Nordmann: *Critique littéraire*, S. 112-120, Wellek: *History of Criticism*, S. 58-71.

³⁷⁷ „Comme si, cependant, l'art et la science n'étaient pas dans l'histoire l'éternelle et vivante contradiction l'un de l'autre! La science obligeant la liberté de l'esprit humain au joug des lois de la nature et s'imposant comme autorité; l'art, au contraire, échappant à la contrainte de ces lois et rendant l'intelligence à la pleine possession d'elle même.“ (Ferdinand Brunetière: „Le Roman réaliste en 1875“ In: Ferdinand Brunetière: *Le Roman naturaliste* [1883]. Paris (Calmann-Lévy) 1896. S. 5f.).

³⁷⁸ Hierbei handelt es sich um die Sammlung von Vorträgen, die Brunetière im November und Dezember 1889 an der École normale supérieure gehalten hat. Er vertritt hier unter anderem die Auffassung, daß sich einzelne Gattungen kontinuierlich weiterentwickeln, einen Höhepunkt erreichen, um dann zum Epigonentum herabsinken. „un genre naît, grandit, atteint sa perfection, décline, et enfin meurt“ (Ferdinand Brunetière: *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature* [1890]. Paris (Pocket) 2000, S. 38; kursiv im Original). Wie stark er bei diesem Gedankengut von Darwins Evolutionstheorie beeinflusst ist, zeigen vor allem Hoeges: *Literatur und Evolution*, S. 67-93 und René Wellek: *Concepts of Criticism*. New Haven und London: Yale University Press 1963, S. 37-53, bes. S. 43-45.

³⁷⁹ Ferdinand Brunetière: „Revue littéraire – La critique impressionniste“. In: *Revue des deux Mondes*. 61^e année, troisième période, tome 103. Paris 1891, S. 210-224, S. 220.

³⁸⁰ Brunetière moniert beispielsweise die mangelhafte Berücksichtigung von ästhetischen Komponenten bei Taine, womit sich die Kunstkritik auf die „rôle d'une science auxiliaire de l'histoire“ reduziere (Ferdinand Brunetière: „Le Roman réaliste en 1875“, S. 6). Diese Art von wissenschaftlicher Kritik habe mit dazu beigetragen, daß zeitgenössische Schriftsteller, mit denen die Naturalisten gemeint sind, die Realität wie Geschichtsschreiber nur noch photographisch wiedergäben, ohne in ihren Texten eigene Vorstellungen der Welt zu verarbeiten.

Modellen und die feste Überzeugung, daß mit Hilfe eindeutig definierter Untersuchungsmethoden ein hohes Maß an Objektivität erreicht werden könne, was für eine sinnvolle und ertragreiche Beschäftigung mit Literatur unbedingt notwendig sei.

Universitätsreformen sowie die Orientierung einiger Literaturkritiker an den Wissenschaften führen dazu, daß sich nun auch in Frankreich die journalistische und die wissenschaftliche Beschäftigung mit Literatur allmählich voneinander trennen. Wolfzettel datiert den Beginn dieser Aufspaltung auf die 70er Jahre des 19. Jahrhunderts. „Die Literaturkritik wird von nun an auf den Rang einer mehr oder weniger impressionistischen und subjektiven Einfühlung verwiesen, deren Notwendigkeit von der sich naturwissenschaftlich verstehenden positivistischen Forschung nicht bestritten wird, auf deren Berücksichtigung man jedoch verzichten zu können meint.“³⁸¹ Dennoch besteht in Frankreich auch am Ende des 19. Jahrhunderts noch immer eine enge Verbindung zwischen universitärer und journalistischer Literaturkritik. Die Übergänge zwischen beiden Formen der Beschäftigung mit Literatur sind nach wie vor fließend und weniger getrennt als in Deutschland. Als Grund dafür ist zu nennen, daß die Veranstaltungen der mit Literatur im weitesten Sinne befaßten Professoren in Frankreich bis ans Ende des 19. Jahrhunderts häufig vor einem mondänen Publikum stattfinden, was zu entsprechend populär ausgerichteten Vorträgen zwingt.³⁸²

Wie stark bisweilen noch bis ins 20. Jahrhundert hinein in Frankreich die universitäre Literaturwissenschaft der Literaturkritik verbunden ist, zeigt Ferdinand Brunetière, der gleichzeitig Chefredakteur der *Revue des deux Mondes* und Professor für französische Literatur an der *Ecole normale supérieure*, schließlich auch Mitglied der *Académie française* war. René Wellek stellt fest, daß mit Brunetière die *critique universitaire*, worunter Wellek die Verbindung von journalistischer und universitärer Beschäftigung mit Literatur faßt, den Höhepunkt ihres Einflusses erreicht habe.³⁸³ Durch Taine, Brunetière

Trotz zahlreicher Differenzen betont Brunetière die überragende Bedeutung, die Taine für nachfolgende und zeitgenössische Kritiker hat, in der neunten Vorlesung zur *Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. (Ferdinand Brunetière: *L'Évolution des genres*, S. 247-277, bes. S. 248f.). Zum Einfluß von Taine auf Brunetière siehe Hoeges: *Literatur und Evolution*, S. 15-17.

³⁸¹ Wolfzettel: *Literaturgeschichtsschreibung*, S. 108. Nordmann kommt zu einem ähnlichen Ergebnis. Er schreibt zum Ende des 19. Jahrhunderts: „l'époque tend en effet à disjoindre la critique des journaux de celle des professeurs, dont l'autonomie va s'affirmer.“ (Nordmann: *Critique littéraire*, S. 160).

³⁸² Siehe Wolfzettel: *Literaturgeschichtsschreibung*, S. 102. Mölk begründet mit diesem Umstand die besondere Bedeutung der Redekunst für französische Gelehrte, die mit Hilfe geeigneter rhetorischer Mittel ein bunt gemischtes Publikum zu begeistern hatten. (Mölk: „Rhetorik“, S. 103).

³⁸³ „With Ferdinand Brunetière 'la critique universitaire' reached its peak of influence.“ (Wellek: *Concepts of Criticism*, S. 34.). Wie Wolfzettel bemerkt auch Wellek, daß eine rein universitär-wissenschaftliche Beschäftigung mit Literatur in Deutschland früher begonnen habe als in Frankreich. Dieser Umstand habe zu einer frühen Verdrängung des deutschen Begriffes *Kritik* in den Bereich des Journalistischen, teilweise

und ihre jeweiligen Schüler infiltrierten wissenschaftliche Prinzipien immer stärker auch die sich eher journalistisch verstehende und nicht ausschließlich an das universitäre Publikum gerichtete Literaturkritik.

Doch gerade in den 80er Jahren regt sich Widerstand gegen diese von naturwissenschaftlichen Modellen inspirierte Herangehensweise, die von der tiefen Überzeugung geprägt ist, man könne mit objektiven Kriterien zu ähnlich exakten Ergebnissen wie die Naturwissenschaften gelangen. Zu den vehementen Gegnern einer der Objektivität verpflichteten Kritik gehört Jules Lemaître.³⁸⁴ Der wissenschaftlichen Kunstkritik mit ihrem Anspruch auf Objektivität stellt er seine Auffassung von Kunstkritik gegenüber, die auf dem momentanen persönlichen Eindruck des Kritikers beruht. Jede Kritik ist für ihn zwangsläufig Ausdruck der subjektiven Überzeugung ihres Verfassers. Er geht davon aus, daß das Urteil desselben Kritikers über ein Werk Schwankungen unterworfen sei, da sich dessen Präferenzen im Laufe der Zeit ständig änderten und die Betrachtung eines Kunstwerkes je nach Kenntnisstand und persönlicher Lage zu immer neuen Ergebnissen führe. Lemaître stellt seine Vorstellung von Literaturkritik unter anderem in den einleitenden Worten zu seinem Artikel über Anatole France aus dem Jahr 1886 vor. Mit Hinweis auf die Wandelbarkeit aller Dinge³⁸⁵ legt er dar, daß sich sein Urteil über Werke und Autoren im Laufe der Zeit erheblich geändert habe. Während er beispielsweise noch vor einiger Zeit Corneille den Vorzug vor Racine gegeben habe, präferiere er nach erneuter Lektüre nun den jüngeren der beiden Dramatiker. Grundsätzlich stellt er fest: „Les œuvres défilent devant le miroir de notre esprit; mais, comme le défilé est long, le miroir se modifie dans l'intervalle, et, quand par hasard la même œuvre revient, elle n'y projette plus la même image.“³⁸⁶ Kritikerkollegen, die davon ausgehen, man müsse literarische Werke nach vorab klar definierten Regeln beurteilen, um somit stets zum gleichen Urteil zu gelangen, wirft er vor, daß diese lediglich aus rein dogmatischen Gründen auf ihrem einmal gefällten Urteil bestehen würden. Die ihren unverrückbaren Urteilen zu Grunde liegende Prinzipien seien jedoch willkürlich und nichts anderes als

Unseriösen gebracht, während in Frankreich und England *critique* oder *critic* weiterhin enger mit dem universitären Umfeld in Verbindung gebracht wurden. Nicht zuletzt aus diesem Grund habe sich in diesen Ländern kein vergleichbarer Begriff für *Literaturwissenschaft* durchsetzen können. (Siehe ebenda, S. 30-36).

³⁸⁴ Zur von Lemaître vertretenen Kritikform siehe z.B.: Nordmann: *Critique littéraire*, S. 147-156.

³⁸⁵ „Changeants, nous contemplons un monde qui change.“ Jules Lemaître: „Anatole France“. In: *Les Contemporains. Études et portraits littéraires. Deuxième série* [1886]. Paris (Lecène et Houdin) 171897, S. 83-114, S. 83.

³⁸⁶ ebenda, S. 84.

„préférences personnelles immobilisées“³⁸⁷. Aus diesen Feststellungen folgt schließlich seine Vorstellung von Literaturkritik:

Mais, dogmatique ou non, la critique, quelles que soient ses prétentions, ne va jamais qu'à définir l'impression que fait sur nous, à un moment donné, telle œuvre d'art où l'écrivain a lui-même noté l'impression qu'il recevait du monde à une certaine heure.³⁸⁸

Auf Grund der Bedeutung, die dem flüchtigen Eindruck bei der Interpretation eines literarischen Werks zugemessen wird, bezeichnet Lemaître seine Form der Literaturkritik als *critique impressionniste* und unterscheidet sie durch diese Begriffswahl beispielsweise von der universitären Form der Beschäftigung mit Literatur.³⁸⁹

Zur *impressionistischen* Literaturkritik am Ende des 19. Jahrhunderts wird neben Lemaître als weiterer wichtiger Vertreter Anatole France gezählt. Dieser vertritt ebenfalls den impressionistischen und vor allem subjektiven Charakter jedweder Form von Literaturkritik. In der Einleitung zu seiner Aufsatzsammlung *La Vie Littéraire* legt er seine Auffassung von Literaturkritik dar:

Il n'y a plus de critique objective qu'il n'y a d'art objectif, et tous ceux qui se flattent de mettre autre chose qu'eux-mêmes dans leurs œuvres sont dupes de la plus fallacieuse illusion. (...) Pour être franc, le critique devrait dire: - Messieurs, je vais parler de moi à propos de Shakespeare, à propos de Racine, ou de Pascal, ou de Goethe³⁹⁰

Zwischen Lemaître und Brunetière kommt es ab 1884 zu einer offenen Konfrontation über Ziel und Form der Literaturkritik. Lemaître beginnt die Auseinandersetzung mit einem ausführlichen Artikel über „un orthodoxe audacieux et provocant comme un hérésiarque: voilà M. Brunetière“³⁹¹. Darin stellt er zunächst fest, daß Brunetière die Aufgabe der Kritik vor allem darin sehe, den überzeitlichen Wert eines Werkes zu bestimmen, und daß er der Ansicht sei, dieser Wert könne mit festgelegten objektiven Prinzipien vom Kritiker bestimmt werden.³⁹² Lemaître versucht nachzuweisen, daß alle Kriterien, mit denen

³⁸⁷ ebenda, S. 85.

³⁸⁸ ebenda.

³⁸⁹ Am Schluß des bereits zitierten Artikels über Gaston Paris kommentiert Lemaître seine eigenen generalisierenden Ausführungen über mittelalterliche Literatur folgendermaßen: „Mais ces réflexions sont d'une généralité tellement démesurée qu'elles s'évanouissent à mesure que je les exprime. L'auteur de la *Poésie au moyen âge* les désavouerait certainement, car ce n'est ni de l'érudition, ni de l'histoire, ni même de la critique. Tout au plus est-ce de la critique impressionniste“. Jules Lemaître: „Gaston Paris“, S. 241f.

³⁹⁰ Anatole France: *La Vie littéraire. Première série*. [1888]. Paris (Calmann-Lévy)⁴⁹ 1921, S. II. Zur Subjektivität von Literaturkritiken in dieser Zeit, insbesondere von Anatole France siehe: Marie-Françoise Melmoux-Montaubin: „Contes de lettres' et écriture de soi: la critique littéraire dans le journal au XIX^e siècle“ In: Marie-Ève Thérénty / Alain Vaillant (Hrsg.): *Presse et Plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*. Paris (Nouveau Monde éditions) 2004, S. 481-498.

³⁹¹ Jules Lemaître: „Ferdinand Brunetière“. In: *Les Contemporains. Études et portraits littéraires. Première série* [1886]. Paris (Lecène et Houdin)²¹ 1897, S. 217-248, S. 223.

³⁹² ebenda, S. 219.

Brunetière literarische Werke mißt, arbiträr seien und den persönlichen Vorlieben des Kritikers entsprächen.³⁹³ Er bezeichnet die scheinbar objektiven Kriterien von Brunetière provokativ als dessen „préjugés“³⁹⁴ oder „préférences personnelles“³⁹⁵. So wie jeder andere Kritiker urteile auch Brunetière nach seinen Vorlieben, nur daß diese als objektive Prinzipien kaschiert würden:

J'avais donc raison de dire que ses principes ne sont peut-être que des sentiments qu'il érige en lois. Il loue ou blâme les livres selon qu'ils suivent ou enfreignent les règles qu'il a dégagées de ses modèles préférés, si bien qu'au fond ce qui est beau, c'est ce qui lui plaît.³⁹⁶

Lemaître stellt abschließend fest, daß man nur die Werke gut verstehen könne, die man schätze³⁹⁷, und erklärt damit, daß Brunetière als begeisterter Anhänger der französischen Klassik zwar hervorragend die Werke des 17. Jahrhunderts kommentieren könne. Seine ausgeprägte Geringschätzung der Literatur des 19. Jahrhunderts hindere ihn aber, die literarischen Werke seiner Zeitgenossen angemessen zu verstehen und zu rezensieren.³⁹⁸

Die auf diese Weise im Jahr 1884 begonnene Debatte, in die sich auch Anatole France einschaltet, erstreckt sich über einen längeren Zeitraum: Im Jahr 1891 faßt Brunetière seine Position in seinem Artikel „La Critique impressionniste“ in der *Revue des deux Mondes* noch einmal zusammen und beschäftigt sich ausführlich mit der Gegenposition, indem er sich teilweise explizit auf Aussagen von Lemaître und Anatole France bezieht.³⁹⁹ Er stellt hier unmißverständlich fest, daß die von France und Lemaître praktizierte Form der Kritik

³⁹³ Lemaître nennt die von Brunetière vertretene Hierarchie der Gattungen, wonach die Tragödie höher zu bewerten sei als der realistische Roman (ebenda, S. 229f.). Ferner erwähnt er Brunetières Diktum, wonach die Autoren ein gewisses Maß an Sympathie für ihre Romanfiguren hegen müssen (S. 232). Er verweist auf Brunetières Meinung, die Figuren müßten ein gewisses Maß an moralischem Empfinden haben (S. 231 und S. 233f.), was Lemaître selbst als moralische Fragestellung, nicht aber als Problem der Kunst ansieht. Schließlich erwähnt er, daß Brunetières Vorliebe für die Literatur des 17. Jahrhunderts und die Bestimmung derselben als Maßstab für alle anderen Epochen keineswegs auf ästhetischen, sondern vor allem auf ideologischen Ursachen basiere (S. 238).

³⁹⁴ ebenda, S. 229.

³⁹⁵ ebenda, S. 240.

³⁹⁶ ebenda, S. 238.

³⁹⁷ ebenda, S. 242.

³⁹⁸ ebenda, S. 244.

³⁹⁹ So hat Lemaître in seinem Artikel den Roman *Madame Bovary* mit der Tragödie *Athalie* von Racine verglichen und beide auf ihrem Gebiet als „deux œuvres de perfection égale“ (ebenda, S. 236) bezeichnet. Ziel dieses Vergleichs ist es, Brunetières Rangordnung der Gattungen in Frage zu stellen, in welcher der Tragödie eindeutig der Vorrang vor dem Roman gebührt. Brunetière nimmt diesen Impuls auf und meint, nur Lemaîtres umfassendes literarisches Wissen um die Gattungsgesetze und die Literaturgeschichte führe bei diesem gewagten Vergleich nicht zu Fehlurteilen. Trotzdem berge die Form der *critique impressionniste* die Gefahr einer unkontrollierbaren Beliebigkeit der Interpretation in sich. (Ferdinand Brunetière: „Revue littéraire – La critique impressionniste“. In: *Revue des deux Mondes*. 61^e année, troisième période, tome 103. Paris 1891, S. 210-224, S. 221). Ferner geht Brunetière auf die Aussage von Anatole France ein, man könne die Welt weder mit den Augen einer Fliege noch mit dem Gehirn eines Orang-Utans wahrnehmen (France: *La Vie littéraire*, S. IV). Dieser hatte damit verdeutlichen wollen, daß es dem Kritiker nicht gelingt, sich in einen anderen zu versetzen, die Kritik also nur die persönliche Meinung des Kritikers ausdrücken könne. Brunetière setzt dem gegenüber, daß es gerade eine den Menschen vom Tier unterscheidende Fähigkeit ist, sich in andere hineinzuversetzen. (Brunetière: „La critique impressionniste“ S. 213).

in eine „voie fâcheuse“⁴⁰⁰ gerate, da sie der Beliebigkeit Tür und Tor öffne und somit keine Orientierung mehr biete. Weiter führt er aus, daß es trotz aller Subjektivität feste Größen gebe, die von jedem gleichermaßen wahrgenommen würden.⁴⁰¹ Das gelte auch für verschiedene Formen der Literatur: Über auffällige Phänomene in einem literarischen Werk seien sich Kritiker unterschiedlichster Couleur in der Regel einig, lediglich die Bewertung derselben differiere bisweilen.⁴⁰² Auf der Basis dieser Übereinstimmung, so fährt Brunetière fort, könne es durchaus eine „critique objective“⁴⁰³ geben, zumal er es als Aufgabe der Kritiker ansieht, sich ihrer ganz persönlichen Eindrücke von einem Werk bewußt zu sein und diese bei der Beurteilung des Werkes so weit wie möglich auszublenden. Er beendet seinen Aufsatz mit dem Hinweis darauf, daß France und Lemaître neben ihrer Tätigkeit als Literaturkritiker auch Romane und Erzählungen schrieben. Während für Romane und Dramen die Verarbeitung von subjektiven Eindrücken geradezu konstitutiv sei, müsse dieser Bereich jedoch streng von der objektiven wissenschaftlichen Beschäftigung mit diesen Texten getrennt werden. Die notwendige Trennung zwischen Literatur und Kritik derselben fällt laut Brunetière beiden Kritikern offensichtlich schwer.⁴⁰⁴

Vor dem Hintergrund dieser gerade in den 80er Jahren virulenten Diskussion zwischen den Vertretern einer impressionistischen und einer wissenschaftlichen Literaturkritik, die sich bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zu einem grundlegenden Dilemma der Literaturkritik „entre la superstition de l’impartialité (...) et les caprices de la subjectivité“⁴⁰⁵ ausweiten wird, ist Wyzewas Position einzuordnen. Er beginnt seinen grundlegenden Überlegungen zur Literaturkritik mit einer Bemerkung zu Sinn und Zweck derselben: „La fonction propre de toute critique est l’analyse d’un objet. Critiquer une œuvre d’art, par exemple, c’est toujours la décomposer, considérer le rapport intime de ses éléments, ou leur rapport à des éléments étrangers.“⁴⁰⁶ Durch diese Definition bekennt sich Wyzewa zu einer streng analytischen Arbeitsweise und zu einem betont wissenschaftlichen Charakter der Literaturkritik. Er schreibt ein klares methodisches Vorgehen für den Kritiker vor, der ein

⁴⁰⁰ ebenda, S. 211.

⁴⁰¹ Als Beispiel führt er an: „Le rouge est toujours du rouge, et le vert toujours du vert.“ (ebenda, S. 213).

⁴⁰² Siehe ebenda, S 213 ff.

⁴⁰³ ebenda, S. 215.

⁴⁰⁴ Brunetière bezieht sich mit dieser Forderung erneut auf die einleitenden Worte von Anatole France zu *La Vie littéraire*. Dort ist zu lesen: „Telle que je l’entends et que vous me la laissez faire, la critique est, comme la philosophie et l’histoire, une espèce de roman à l’usage des esprits avisés et curieux, et tout roman, à le bien prendre, est une autobiographie. Le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d’œuvre.“ France: *La Vie littéraire*, S. III.

⁴⁰⁵ Pierre Brunel: *La Critique littéraire*. (PUF, collection Que sais-je) Paris 2001, S. 9.

⁴⁰⁶ *La Revue Indépendante* (Nov.1886). (Slatkine Reprints) 1971, S. 49.

Kunstwerk zunächst in Einzelbestandteile zerlegen und diese dann miteinander und mit vergleichbaren Elementen aus anderen Werken in Bezug setzen soll.

Die Überprüfbarkeit und damit Intersubjektivität seiner Urteile soll gewährleisten sein, indem er dem Leser seine Kunsttheorie vorstellt und anschließend die besprochenen Werke an dieser Theorie mißt: „Mais je dirai brièvement ce qu’est suivant moi, l’Art, quelles fins lui sont propres; puis j’analyserai les œuvres de certains artistes pour y faire voir les preuves de ces théories.“⁴⁰⁷ Auf diese Weise erhalte sowohl der Leser als auch der Kritiker selbst eine Richtschnur, die Orientierung biete. Ohne die Formulierung einer gültigen Theorie drohe Beliebigkeit und Unbeständigkeit: „Si l’on n’apporte point déjà, solidement formulée dans l’esprit, une théorie du beau esthétique, on sera le jouet de mille petites théories passagères, de mille préférences extérieures: demain on blâmera ce qu’aujourd’hui l’on admire.“⁴⁰⁸ Damit wendet er sich ganz offensichtlich gegen Lemaître und France, die gerade die Abhängigkeit ihres Urteils von einer momentanen persönlichen Verfassung betonen.

Neben der Ablehnung einer Kritik ohne feste theoretische Basis distanziert sich Wyzewa an mehreren Stellen vehement von einer Form der Kritik, die dem Verfasser lediglich dazu diene, seine Meinung zu offenbaren. Über diese Form der Kritik schreibt er: „Si elle consistait seulement à juger les œuvres, si elle avait pour unique objet d’exprimer l’opinion personnelle d’un critique, elle serait à coup sûr méprisable.“⁴⁰⁹ Den Leser davon zu unterrichten, welche Freude oder welchen Ärger ein Kritiker bei der Rezeption eines Kunstwerks empfunden hat, hält er für überflüssig.⁴¹⁰

Wyzewas Ablehnung jedweder Subjektivität und Beliebigkeit in der Literaturkritik wendet sich eindeutig gegen die Prinzipien, die Lemaître und France vertreten. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß Wyzewa nicht nur die Grundpfeiler der *impressionistischen* Literaturkritik als *méprisable* ächtet, sondern den Vertretern dieser Position auch noch entgegenhält, daß auch sie keineswegs allein nach ihrem spontanen Empfinden urteilten. Er geht davon aus, daß eine Kritik ohne vorgefertigte Theorie im Hinterkopf nicht möglich ist. Allerdings sei ihre Existenz den einzelnen Kritikern nicht mehr bewußt:

Les critiques qui, dans nos journaux, tâchent à éclairer les œuvres d’art par des jugements, ne portent point ces jugements de par leurs impressions personnelles. Ils jugent toujours au nom de certaines théories générales. Je sais que, souvent, ces théories demeurent chez eux fort imprécises; que rarement ils prennent le soin de les énoncer. Mais toujours ces théories sont

⁴⁰⁷ ebenda, S. 60. Siehe dazu auch Seite 59.

⁴⁰⁸ ebenda, S. 59.

⁴⁰⁹ ebenda, S. 56.

⁴¹⁰ „Dire aux lecteurs le plaisir ou l’ennui qu’une œuvre m’a valu, je craindrais, à le faire, d’être importun.“ (ebenda, S. 60).

au fond de leur pensée, lorsqu'ils jugent: et ils comparent inconsciemment les œuvres qu'ils voient aux œuvres idéales qui résultent pour eux de ces théories.⁴¹¹

Dieses Zitat kann durchaus als Erwiderung auf die Polemik der Befürworter der *critique impressionniste* gelesen werden: Während Lemaître seinen Gegnern vorwirft, sie leugneten ihre Subjektivität und tarnten sie mit einer scheinbar wissenschaftlich fundierten Theorie, behauptet Wyzewa, daß eine Kritik ohne theoretische Basis gar nicht möglich sei. Die Kritiker, die sich nicht offen zu einer Theorie bekennen, folgten nichtsdestoweniger festen Vorstellungen von Kunst, die sie bei der Besprechung der Werke leiten.⁴¹² Der Unterschied zwischen beiden Positionen besteht für ihn lediglich darin, daß sich eine Partei über die Abhängigkeit ihrer Kritik von theoretischen Grundlagen bewußt ist und sie daher für jedermann nachvollziehbar formuliert. Den anderen Kritikern, die scheinbar ohne theoretisches Fundament auskommen, fehle hingegen das Bewußtsein für die Notwendigkeit zur Begründung ihrer ästhetischen Wertmaßstäbe.

Unzureichende Reflexion über die eigene Tätigkeit als Kritiker und Beliebigkeit im Urteil sind somit für Wyzewa charakteristisch für eine vor allem auf dem subjektiven Eindruck basierenden Literaturkritik, von der er sich selbst distanziert. Seine Feststellung, Literaturkritik müsse auf einer vorher definierten Theorie basieren, die Überzeugung, seine Arbeit bestehe vor allem in der Analyse der Werke sowie sein Anspruch, die eigenen Kritiken objektiv und „impartiale“⁴¹³ zu gestalten, weisen Teodor de Wyzewa eindeutig als Vertreter einer an der Wissenschaft orientierten Form der Literaturkritik aus.⁴¹⁴

⁴¹¹ebenda., S. 58f. Siehe dazu auch S. 56. Hier schreibt Wyzewa, daß eine bloße Beurteilung eines Werks ohne theoretischen Hintergrund etwas über den Charakter des Interpreten aussage, nicht aber über das Kunstwerk. Er schränkt dann jedoch ein, daß es diese Art der Kritik ohnehin nicht gebe, da alle Kritiker eine Theorie im Hinterkopf hätten, nach der sie Werke beurteilen. Manche seien sich dieses Umstandes jedoch nicht bewußt.

⁴¹²Das wird auch Brunetière fünf Jahre später in seinem bereits erwähnten Artikel über die Vertreter der impressionistischen Literaturkritik behaupten: „Ils reprochent volontiers à la critique objective que son ‚dogmatisme‘ n'est qu'une forme qu'elle donne à ses ‚préférences personnelles‘. Cependant, parmi leurs ‚préférences personnelles,‘ ou qu'ils prennent pour telles, il y a toute une part de ‚dogmatisme‘ qui n'est point d'eux ni à eux. C'est qu'ils ‚savent‘; et leur science les préserve du piège que l'impressionisme tient toujours tendu pour l'ignorance.“ (Brunetière: „Critique impressionniste“, S. 221) Mit der *science* ist hier die Kenntnis über wichtige literarische Werke gemeint. Damit teilten die *impressionistischen* Literaturkritiker persönliches Wissen mit dem anderer Kritiker.

⁴¹³*La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 59.

⁴¹⁴Das bedeutet nun jedoch nicht, daß man ihn als Anhänger oder Schüler von Taine oder Brunetière bezeichnen könnte. Als wichtiger Gegensatz zu Taine kann beispielsweise angeführt werden, daß dieser in seiner *Philosophie de l'Art* die von Wyzewa in seinem Aufsatz „Une critique“ vorgeschlagene deduktive Methode, zunächst eine Theorie der Kunst vorzustellen und anschließend daran die Werke zu beurteilen, als typisch für die alte Kunstkritik sieht und geradezu als Gegensatz zu seiner oben erwähnten Untersuchungsmethode. „L'ancienne esthétique donnait d'abord la définition du beau, et disait, par exemple, que le beau est l'expression de l'idéal moral (...); puis partant de là comme d'un article de code, elle absolvait, condamnait, admonestait et guidait.“ (*Philosophie de l'art*, S. 18f.)

3.2 Formen und Ziele der Literaturkritik

Wyzewa nimmt in seinem Artikel „Une critique“ nicht nur Stellung zur Auseinandersetzung zwischen den Anhängern einer *impressionistischen* und denen einer wissenschaftlichen Literaturkritik. Darüber hinaus führt er aus, welche unterschiedlichen Zielsetzungen Kunstkritiker verfolgen können. Nachdem er die Analyse der Kunstwerke als Hauptaufgabe des Kritikers definiert hat, differenziert er:

Mais cette analyse des œuvres d'art peut être faite en vue de fins très différentes: et de cette diversité naît la distinction des genres critiques. Ainsi l'on peut analyser une œuvre d'art afin de la comparer à des œuvres pareilles, et de la juger; ou bien afin de connaître, par elle, les âges où elle fut créée, les conditions spéciales de la vie et de la pensée, durant ces âges; ou bien encore afin de découvrir, sous l'œuvre, l'âme de son auteur. Tous autres buts de la critique sont réductibles à ces trois: connaître une œuvre, connaître une époque, connaître un artiste.⁴¹⁵

An dieser Stelle setzt Wyzewa eine Fußnote, in der er darauf hinweist, daß der schweizerische Kritiker Émile Hennequin vor kurzem in einem Artikel eine ähnliche Einteilung der Kunstkritik vorgenommen habe. Während diese Unterscheidung verschiedener Richtungen nur allzu offensichtlich und somit keineswegs eine Erfindung von Hennequin sei, so habe dieser doch für die unterschiedlichen Formen neue Namen erdacht. Wyzewa schreibt in seiner Fußnote weiterhin, Hennequin unterscheide zwischen „la critique artistique, la critique sociologique, et l'esthopsychologie“⁴¹⁶.

Die Tatsache, daß Wyzewa an dieser Stelle auf einen anderen zeitgenössischen Kritiker hinweist, aber auch der Umstand, daß er in seinen Artikeln noch an weiteren Stellen den Begriff *esthopsychologie* erwähnt, geben Anlaß, ausführlicher auf die hier erwähnten Theorie des Literaturkritikers Émile Hennequin [1859-1888] einzugehen.⁴¹⁷ Dabei liegt es nahe, einige Textstellen von Wyzewa mit Hennequins Auffassungen zu vergleichen, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszustellen.

3.2.1 Émile Hennequin: *La Critique scientifique des œuvres d'art*

Hinter einem von Wyzewa erwähnten „récent article de la Revue Contemporaine“⁴¹⁸ verbirgt sich eine Studie von Hennequin, die in drei Teilen von April bis Juni 1886 unter

⁴¹⁵ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 50.

⁴¹⁶ ebenda.

⁴¹⁷ Grundlegend zu dieser Theorie ist das entsprechende Kapitel in der Veröffentlichung von Dirk Hoeges: *Literatur und Evolution*, S. 95-141. Siehe dazu auch, wenngleich weniger ausführlich Wellek: *History of Criticism*, S. 91-96. Wellek würdigt Hennequin als „critic with a considerable power of analysis, skill of characterisation, and clear definition of taste and judgment“ (S. 96) und beendet seinen Aufsatz mit folgender Feststellung: „It seems a pity that Hennequin did not live to develop his ideas“ (ebenda).

⁴¹⁸ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 50.

dem Titel „La Critique scientifique des œuvres d’art“ erschienen ist.⁴¹⁹ Der schweizer Kritiker beginnt seine Schrift mit der Unterteilung der bestehenden Kunstkritik in zwei Richtungen, die seiner Meinung nach grundverschieden sind und vollkommen unterschiedlichen Ansprüchen genügen. Zum einen erwähnt er eine Form der Kritik, die sich vorrangig in Rubriken von Zeitschriften finden lasse und in der der Kritiker seine persönliche Meinung zu einem Kunstwerk kundtue. Bis zum 19. Jahrhundert, so liest man an anderer Stelle seines Artikels, habe es nur diese durch das subjektiv gefärbte, zumeist nicht weiter begründete Urteil des Kritikers geprägte Form der Kritik gegeben. Als typische zeitgenössische Ausprägungen erwähnt er ausgerechnet „tous les articles de M. Brunetière“⁴²⁰, dem er somit einen wissenschaftlichen Anspruch abspricht, und Francisque Sarcey⁴²¹. Diese Form der Kritik sei keineswegs als Wissenschaft zu bezeichnen. Sie werde von „écrivains qui sont seulement des littérateurs“⁴²² betrieben. Davon strikt zu trennen sind für ihn die Kunstkritiker, die in aufwendigen Studien mit Hilfe von wissenschaftlich fundierten und wohl begründeten Gesetzen das Werk erklären und darüber hinaus die Psyche des Autors sowie die Beschaffenheit der Gesellschaft, in der das Kunstwerk entstanden ist, dem Leser begrifflich machen möchten:

Rien n’est plus différent que l’examen d’une œuvre en vue de la trouver bonne ou mauvaise, besogne évidemment littéraire puisqu’elle porte sur des faits subjectifs et passionnels, et l’analyse de cette œuvre en quête de renseignements psychologiques et sociologiques, travail nettement scientifique, puisqu’il consiste à rechercher les causes générales de faits constants et patents.⁴²³

Als Begründer einer Literaturkritik, die diesen wissenschaftlichen Anforderungen gerecht wird, bezeichnet Hennequin Hippolyte Taine. Besonders wichtig ist ihm in dessen Werken „une tendance croissante à considérer l’étude des œuvres littéraires comme une science

⁴¹⁹ Émile Hennequin: „La critique des œuvres d’art I“. In: *La Revue Contemporaine littéraire, politique et philosophique* [April 1886]. Nachdruck: Genf (Slatkine Reprints) 1971, Band 4, S. 449-488; Émile Hennequin: „La critique des œuvres d’art II“. In: *La Revue Contemporaine littéraire, politique et philosophique* [Mai 1886]. Nachdruck: Genf (Slatkine Reprints) 1971, Band 5, S. 3-39; Émile Hennequin: „La critique des œuvres d’art III“. In: *La Revue Contemporaine littéraire, politique et philosophique* [Juni 1886]. Nachdruck: Genf (Slatkine Reprints) 1971, Band 5, S. 197-215. Zwei Jahre später wird die Studie mit wenigen Veränderungen in Buchform veröffentlicht. Dieser Text ist in Deutschland am besten in folgender Ausgabe einsehbar: Émile Hennequin: *La Critique Scientifique*. [1888] Herausgegeben von Dirk Hoeges. Heidelberg (Winter) 1982. Die Ausgabe bietet einen diplomatischen Abdruck der zweiten Auflage von 1890 und ist mit dem Nachwort des Herausgebers „L’Œuvre d’art en tant que signe“ versehen.

⁴²⁰ Hennequin: „La critique des œuvres d’art I“, S. 451.

⁴²¹ „M. Sarcey représente parfaitement cette catégorie d’écrivains, quand il juge les pièces de théâtre, en son nom personnel, au nom de la bourgeoisie parisienne, et en vertu de certaines règles d’origine indécise.“ (S. 451) In der Buchausgabe von 1888 wird er auch die Kritiken von Lemaître und France als „dissertations charmantes et futiles“ (Hennequin: *La Critique Scientifique*, S. 19) abqualifizieren. In den Aufsätzen der *Revue Contemporaine* fehlt dieser Hinweis auf die beiden Hauptvertreter der *impressionistischen* Literaturkritik.

⁴²² Hennequin: „La critique des œuvres d’art I“, S. 451.

⁴²³ ebenda, S. 449.

alliée aux sciences naturelles“⁴²⁴. Außerdem erwähnt er lobend, daß sich Taine im Gegensatz zu Sarcey und Brunetière eines Werturteils über die untersuchten literarischen Werke enthalte und statt dessen mit wissenschaftlichen Methoden das Verhältnis zwischen Werk und Autor und zwischen Autor und Gesellschaft untersuche.⁴²⁵

Hennequin hebt die Unterschiede zwischen einer Literaturkritik, die auf subjektiven Empfindungen des Kritikers beruht und einer auf wissenschaftlichen Theorien fußenden Literaturkritik ausdrücklich hervor. Seine Unterscheidungskriterien sind dabei weitgehend mit denen identisch, die auch die bereits erwähnte Auseinandersetzung zwischen Brunetière und Lemaître gekennzeichnet haben. Während Brunetière jedoch für sich Wissenschaftlichkeit und Objektivität in seinen Urteilen in Anspruch nimmt und damit zur Zielscheibe der Kritik von Lemaître wird, zählt Hennequin Brunetière zusammen mit Lemaître und France zu jenen Kritikern, die ohne wissenschaftliche Theorie ihre subjektive Meinung zu den von ihnen besprochenen Werken äußert.⁴²⁶ Mit dieser Feststellung nähert er sich Lemaître an, wenn dieser behauptet, Brunetières Kritiken liege, wenn auch wider Willen, die subjektive Meinung des Verfassers zu Grunde. Die Vorstellungen davon, auf welcher Basis Literaturkritiken zu schreiben seien, könnten jedoch zwischen Lemaître und Hennequin unterschiedlicher kaum sein. Dieser plädiert für eine strikte Orientierung an wissenschaftlichen Kriterien, während jener für eine Kritik auf der Basis von momentanen subjektiven Eindrücken eintritt. Der Frage, ob sich die Literaturkritik an wissenschaftlichen Kriterien orientieren sollte, und die damit eng verbundene, aber nicht identische Frage nach der Objektivität des Kritikers wurden also in den 80er und 90er Jahren an mehreren Fronten mit unterschiedlichen Parteibildungen und unterschiedlichen Akzentsetzungen diskutiert.

⁴²⁴ ebenda, S. 455.

⁴²⁵ Taines Arbeitsweise wird von Hennequin folgendermaßen charakterisiert: „Il analyse au lieu de louer, et comprend au lieu de blâmer. Il considère l'œuvre d'art non en soi, mais comme le *signe* de l'homme ou du peuple qu'il veut connaître. Sans la consulter sur ses beautés, sur le plaisir ou l'émotion qu'elle peut procurer, il l'envisage comme un moyen de connaître l'âme de son auteur, puis l'âme de ceux dont cet homme a été le contemporain et le compatriote.“ (ebenda, S. 455f.).

⁴²⁶ Brunetière reagiert auf die Veröffentlichung der *Critique scientifique* mit einer ausführlichen Rezension. (Ferdinand Brunetière: „Revue littéraire – La critique scientifique“. In: *Revue des deux Mondes* 58^e année, troisième période, tome 88. Paris 1888, S. 213-226). Brunetière wirft Hennequin unter anderem vor, er habe keine ausreichende Kenntnis von französischer Literatur, was zu weitreichenden Fehlurteilen führe (S. 213 et passim). Außerdem führt er an, die Ausführungen seien zu generalisierend (S. 214) und Hennequin übernehme ungeprüft nicht nur die Inhalte der Evolutionstheorie des englischen Philosophen Herbert Spencer, sondern auch dessen unerträglichen Jargon (ebenda, S. 215f.). Vor allem aber urteilt er mit dem Hinweis darauf, daß Hennequin selbst ohne nachvollziehbare Gründe einzelne Kunstwerke und Kritiker bewerte, über die Ausführungen in *La Critique scientifique* in ähnlicher Weise wie Hennequin über ihn selbst: „rien aussi de moins 'scientifique'“ (ebenda, S. 214). Am Ende des Artikels wiederholt er sein Urteil: „Mais il n'y a rien de moins scientifique“ (S. 216).

Nachdem Hennequin gleich in den ersten Absätzen dezidiert zu dieser Diskussion Stellung genommen hat, indem er die Form der von subjektiven Eindrücken geprägten Literaturkritik als minderwertig und überholt charakterisiert, setzt er sich ausführlich mit der wissenschaftlichen Form der Kritik auseinander. In Abgrenzung zur unwissenschaftlichen Beschäftigung mit Kunst, die weiterhin mit dem althergebrachten Begriff *critique* bezeichnet werden könne, schlägt er für sein Konzept der wissenschaftlichen Kunstkritik den Terminus *critique scientifique* oder den deutlicher unterscheidenden Begriff *esthopsychologie*⁴²⁷ vor. So soll von Beginn an eine Unterscheidung zwischen beiden Formen der Kritik sichergestellt werden. Ferner weist Hennequin mit seiner Begriffswahl auf die immense Rolle der Psychologie hin, die diese für jeden wissenschaftlich arbeitenden Literaturkritiker einnehmen müsse. Mit dem Präfix *estho-*, so erklärt Hennequin weiter, solle auf die „sensibilité aux émotions artistique“⁴²⁸ hingewiesen werden. Bei der *esthopsychologie* handele es sich um eine Form der Kritik, in der zunächst erarbeitet werden soll, welche Gefühle ein literarisches Werk hervorruft und welches Mittel es sich bei der Erlangung dieses Ziels bedient. Doch damit erschöpft sich die Analyse des Kunstwerks nicht. Darüber hinaus sei die von ihm vorgestellte Form der Kritik „une science qui permet de remonter de certaines manifestations particulières des intelligences à ces intelligences mêmes et au groupe d’intelligences qu’elle représentent“⁴²⁹.

Für Hennequin besteht die Literaturkritik aus drei grundlegenden Bereichen. Er nennt zuerst die Disziplin der Ästhetik, deren Aufgabe darin bestehe, die im Werk enthaltenen sprachlichen und künstlerischen Elemente wie zum Beispiel Stilmittel herauszuarbeiten und zu klassifizieren. Als nächstes erwähnt er die Psychologie, mit deren Hilfe dargestellt werden müsse, was diese Elemente über den Verfasser des Textes aussagen. Abschließend folgt die Soziologie, mit deren Hilfe der Interpret die Verbindung des Textes mit einer

⁴²⁷Im ersten Artikel in der *Revue Contemporaine* erklärt Hennequin in einer Fußnote, daß er den Begriff *esthopsychologie* in Anlehnung an den von Herbert Spencer in seinem Werk *Principes de psychologie* (engl. *The Principles of Psychology*) verwendeten Ausdruck *æsthopsychologie* geprägt habe. (Hennequin: „La critique des œuvres d’art I“, S. 450. Näheres dazu bei Hoeges: *Literatur und Evolution*, S. 103. Hier findet sich auch der Abdruck der Definition von *æsthopsychologie* bei Spencer). In der Buchausgabe von 1888 hat Hennequin diese Fußnote gestrichen. Ihm ist klar geworden, daß die Begriffsprägung für seine Form der Kritik nicht besonders gelungen ist. In Bezug auf die Bezeichnung der wissenschaftlichen Kritik schreibt er hier: „celui d’*esthopsychologie* pourrait convenir à un ordre de recherches où les œuvres d’art sont considérées comme les indices de l’âme des artistes et de l’âme des peuples; mais ce mot est incommode, disgracieux; nous nous excusons de l’employer parfois et nous le remplacerons le plus souvent par le terme critique scientifique que nous opposons à critique littéraire dans un sens à préciser.“ (Hennequin: *La Critique scientifique*, S. 3).

⁴²⁸Hennequin: „La critique des œuvres d’art I“, S. 450.

⁴²⁹ebenda, S. 457.

Gruppe von Menschen herzustellen habe: „C'est entre ces trois sciences, l'esthétique, la psychologie et la sociologie qu'il convient de fixer provisoirement le ressort propre de l'esthopsychologie.“⁴³⁰ Nach der Festsetzung der Arbeitsbereiche werden die verschiedenen Formen *analyse esthétique*, *analyse psychologique* und *analyse sociologique*⁴³¹ ausführlich abgehandelt. Den Abschluß der Studie bildet eine *synthèse*, in der versucht wird, die durch Analyse gewonnenen Einzelteile wieder zu einem Gesamtbild zusammenzufügen.⁴³²

Jede grundlegende Analyse eines Kunstwerks beginnt für Hennequin mit der *analyse esthétique*. Darunter versteht er zunächst eine weitgehend werkimmanente Textinterpretation, also die Ermittlung von Auffälligkeiten und Besonderheiten und ihre Auslegung. Zu den dafür in Frage kommenden Mitteln zählt Hennequin das Vokabular, die Syntax, rhetorische Figuren und den Aufbau des Textes. Ferner müssen die Figuren, das Thema, die Schauplätze, schließlich die Handlung untersucht, mit anderen Werken verglichen und daraus resultierend vor allem die Auffälligkeiten und die Originalität des Kunstwerks herausgestellt werden.⁴³³ Ziel dieser Analyse muß es für Hennequin sein, welche Wirkung ein Autor mit den sprachlichen Mitteln erzeugen möchte. Jeder Kritiker „devra envisager ce double problème: quelles sont les émotions que l'ensemble des œuvres de tel auteur suscite, et par quels moyens les provoque-t-il; qu'exprime tel auteur, et comment l'exprime-t-il?“⁴³⁴

Hat der Kritiker die Besonderheiten eines Kunstwerks mittels der ästhetischen Analyse erfaßt, so folgt als nächster Arbeitsschritt die *analyse psychologique*. Ihre Aufgabe besteht darin, die Persönlichkeit des Künstlers zu erschließen. Diese sei aus dem Kunstwerk selbst zu ermitteln, denn das Kunstwerk gebe immer einen Teil der Persönlichkeit des Künstlers preis. Je mehr frappierende Besonderheiten dem Kritiker in einem Werk auffielen, desto genauer und umfassender könne die Persönlichkeit des Künstlers eruiert werden.⁴³⁵ Selbst wenn manche Künstler, wie beispielsweise Flaubert, sich bemühten, in ihren Werken von

⁴³⁰ ebenda, 458ff.

⁴³¹ Die Ausführungen zur *analyse esthétique* findet sich im April-Artikel der *Revue Contemporaine* (Siehe Hennequin: „La critique des œuvres d'art I“, S. 458-473), ebenso die *analyse psychologique* (ebenda, S. 474-488). Die besonders wichtige *analyse sociologique* wird in der Mai-Ausgabe ausführlich erläutert (Hennequin: „La critique des œuvres d'art II“, S. 3-39).

⁴³² „La critique des œuvres d'art III“. In: *La Revue Contemporaine littéraire, politique et philosophique* (Juni 1886). Band 5. Genf (Slatkine Reprints) 1971, S. 197-215.

⁴³³ Hennequin: „La critique des œuvres d'art I“, S. 468.

⁴³⁴ ebenda, S. 460.

⁴³⁵ „Il écrira, il peindra, il composera, comme le lui permettront ses facultés acquises et naturelles, comme le lui commanderont ses désirs, son idéal; c'est-à-dire que les caractères particuliers de son œuvre, résulteront de certaines propriétés de son esprit.“ (ebenda, S. 475). Zu den Besonderheiten in einem Kunstwerk schreibt er: „Ces images et ces idées, avant de se trouver dans l'œuvre d'art, ont dû se trouver dans l'esprit de l'homme qui l'a conçue et exécutée.“ (ebenda, S. 477. Siehe dazu Hoeges: *Literatur und Evolution*, S. 113).

jeder „intervention individuelle“⁴³⁶ abzusehen, so lasse sich dennoch anhand einer Analyse der Figuren und der Untersuchung des Stils herausfinden, „quelles sont les sympathies et les antipathies de l’auteur“⁴³⁷. Außerdem werde gerade in einer fehlenden Intervention des Autors das Kunstideal des Autors und somit ein wichtiger Teil seiner Persönlichkeit deutlich. Doch nicht nur inhaltliche Äußerungen, seien sie nun vom Erzähler⁴³⁸ oder von den Romanfiguren, verraten die Persönlichkeit des Künstlers. Hennequin geht ferner davon aus, daß man auch von stilistischen und kompositorischen Eigenheiten auf die Person des Künstlers schließen könne. So lasse ein literarisches Werk, das in einem „style coloré“⁴³⁹ abgefaßt ist, auf die besondere Empfänglichkeit des Schriftstellers für visuelle Reize schließen, die häufig mit einer Betonung von Einzelheiten auf Kosten des Gesamteindrucks einhergehe. Die auffallend gelungene Komposition eines Kunstwerks lasse hingegen auf einen ausgeprägten Sinn des Autors für das Erkennen und Erfassen von Zusammenhängen schließen.⁴⁴⁰

Hennequin weist bei diesem Verfahren, in dem Werk und Biographie miteinander verknüpft werden, ausdrücklich darauf hin, daß der Kritiker unbedingt das Kunstwerk als Ausgangsbasis seiner Überlegungen betrachten müsse. Man dürfe nur vom Werk auf seinen Autor schließen und nicht etwa zuerst die Persönlichkeit des Autors mit Hilfe von Informationen über dessen Lebensumstände erkunden, um mit diesen Informationen das Werk zu interpretieren.⁴⁴¹ Nach dieser grundlegenden Feststellung bemerkt er, daß sich die Beschreibung der sich in den Werken äußernden psychischen Konstitution des Autors an den Begrifflichkeiten der sich gerade als Wissenschaft konstituierenden Psychologie orientieren müsse.⁴⁴² Als wichtige Vorarbeiten, auf die sich der Kunstkritiker stützen und deren Vokabular er übernehmen solle, nennt er die Werke von zeitgenössischen

⁴³⁶ Hennequin: „La critique des œuvres d’art I“, S. 480.

⁴³⁷ ebenda, S. 481.

⁴³⁸ Hennequin benutzt die Begriffe *auteur* oder *artiste*. Ich wähle angesichts der heutigen Unterscheidung zwischen *narrateur* und *auteur* den narratologisch korrekten Terminus *Erzähler*. Zur Problematik der Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler siehe Kapitel 5.3.1 dieser Arbeit.

⁴³⁹ Hennequin: „La critique des œuvres d’art I“, S. 478.

⁴⁴⁰ ebenda, S. 477f.

⁴⁴¹ Damit setzt sich Hennequin von Taine, aber auch von Sainte-Beuve ab. Hoeges spricht deshalb hier von einem „contre Sainte-Beuve“ (Hoeges: *Literatur und Evolution*, S. 115). Hennequin schreibt: „C’est donc de l’examen seul de l’œuvre que l’analyste devra tirer les indications nécessaires pour déterminer l’esprit de l’auteur ou de l’artiste qu’il veut connaître...“ („La critique des œuvres d’art I“, S. 475).

⁴⁴² „La constitution d’un esprit ne saurait être décrite nettement qu’en termes de psychologie scientifique.“ (Hennequin: „La critique des œuvres d’art I“, S. 483, siehe auch S. 484). Hennequin wendet sich ausdrücklich dagegen, Vokabeln aus der Umgangssprache zu verwenden: „Il ne sert à rien de savoir que tel artiste était ambitieux, amer et bas. (...) La précision que nous réclavons ne peuvent être atteintes qu’en formulant les résultats (...) en termes de psychologie scientifique.“ (ebenda, S. 483f.).

Psychologen wie beispielsweise Binet, Ribot, aber auch Taine.⁴⁴³ Er ist der festen Überzeugung, daß die Psychologie der Literaturkritik große Dienste erweisen könne und unbedingt als Hilfswissenschaft genutzt werden müsse, denn „la critique scientifique reçoit de précieux secours de la psychologie générale“⁴⁴⁴. Gerade durch die Untersuchung von psychischen Auffälligkeiten lasse sich eine für beide Seiten fruchtbringende Verbindung zwischen der Psychologie pathologischer Erscheinungen und der Kunstkritik herstellen, denn insbesondere Künstler verfügten in der Regel über eine außergewöhnliche, im positiven Sinne abnorme Persönlichkeit.⁴⁴⁵

In seinen Ausführungen zur *analyse sociologique* setzt sich Hennequin intensiv mit dem von ihm selbst so titulierten Begründer der wissenschaftlichen Kunstkritik Hippolyte Taine auseinander. Er bestreitet, daß die von Taine in der *Histoire de la littérature anglaise* genannten drei *forces primordiales* *race, milieu et moment*⁴⁴⁶ entscheidenden Einfluß auf das künstlerische Schaffen eines Dichters hätten. So führt er als Gegenargument gegen eine Bestimmung durch die Komponente *race* an, daß es keine Nation gebe, die nicht aus mehreren verschiedenen Volksstämmen zusammengesetzt sei,⁴⁴⁷ obgleich man die Literaturen nach Nationen einteilt und auf dieser Basis versucht, gemeinsame Besonderheiten herauszustellen. Außerdem änderten sich die Grenzen und somit die Zusammensetzung der einzelnen Nationen ständig, so daß daraus keine kontinuierlichen Eigenheiten abgeleitet werden können.⁴⁴⁸ Die großen Unterschiede zwischen den Eigenheiten der Künstler einer einzigen Nation zeigten eindeutig, daß es keine

⁴⁴³ebenda, S. 484. Zu den psychologischen Erkenntnissen von Taine und Ribot siehe ausführlich Kapitel 5.3.2 dieser Arbeit.

⁴⁴⁴ Hennequin: „La critique des œuvres d’art I“, S. 486.

⁴⁴⁵ ebenda, S. 484. Aus diesem Umstand schließt Hennequin, daß nicht nur die *critique scientifique* von der wissenschaftlichen Psychologie profitiere, sondern diese auch aus den Ergebnissen der *analyse psychologique* der Kunstkritiker wichtige Erkenntnisse gewinnen könne.

⁴⁴⁶ Siehe dazu Taines Einleitung in die *Histoire de la littérature anglaise*, S. XXII-XXXI. Unter *race* versteht er die „dispositions innées et héréditaires que l’homme apporte avec lui à la lumière“ (S. XXII). Die Erbanlagen eines Volkes können durch äußere Einflüsse wie das Klima langfristig beeinflußt werden. Mit *milieu* wird die direkte Umgebung des Künstlers gekennzeichnet. Diese wird durch die materielle Kultur bestimmt – die wiederum stark von den klimatischen Bedingungen abhängt –, ferner von der politischen Organisation des Zusammenlebens und den in einer Gesellschaft vorherrschenden Gedanken. Durch den Aspekt *moment* werden Besonderheiten des historischen Augenblicks, in dem ein Werk entstanden ist, berücksichtigt. Dazu zählen auch mögliche künstlerische Vorbilder. Die Komponente *moment* ist schwieriger zu fassen als *race* und *milieu*. Sie schreibt der Individualität des Künstlers eine größere Rolle zu als die beiden anderen Komponenten. Zu Taines *forces primordiales* siehe vor allem Nordmann: *Taine*, S. 177-253, Hoeges: *Literatur und Evolution*, S. 30-50 und Wellek: *Wellek: History of Criticism*, S. 29-34.

⁴⁴⁷ „L’anthropologie a démontré à satiété qu’au point de vue somatique, il n’existe pas de races pures.“ (Hennequin: „La critique des œuvres d’art II“, S. 5).

⁴⁴⁸ „L’une des plus grandes erreurs historiques et politiques est de croire à l’existence de caractères moraux stables et universels dans les nations.“ (ebenda).

gemeinsamen Eigenschaften von Künstlern dieser Nation geben könne.⁴⁴⁹ Damit ist für Hennequin bewiesen, daß Taines Faktor *race* keinen Einfluß auf die Künstler und deren Werke haben könne. Mit ähnlichen Argumenten widerlegt er die Auffassung, der Künstler werde von seinem Milieu beeinflusst. Er gesteht zwar ein, daß das Milieu einen großen Einfluß ausüben könne und sich die Lebenswelt des Künstlers in dessen Werk widerspiegeln könne. Er verwirft jedoch die Vorstellung, daraus feste Regeln ableiten zu können. Ein und dieselbe Umgebung könne vollkommen unterschiedliche Künstler hervorbringen.⁴⁵⁰ Außerdem distanzieren sich gerade viele bedeutende Künstler ganz bewußt von ihrer Umwelt, so daß es den Anschein habe, ihre Werke paßten weder in die Zeit noch in die Gegend, in der sie entstanden sind.⁴⁵¹

Analog dazu erklärt Hennequin, daß auch die geographischen und klimatischen Bedingungen, also Taines *habitat*, den Künstler nicht zwingend beeinflusse. Man könne nicht sagen, in welchem Maße die Normandie Flaubert und die Bretagne Chateaubriand beeinflusst habe oder ob Corneille oder Flaubert besser „les caractères physiques et pittoresques de Rouen“⁴⁵² repräsentiere. Mit der Auflistung einer Reihe von Künstlern oder Gattungen, die alle derselben Zeit, demselben Milieu und derselben Region zugehören, deren künstlerische Eigenheiten jedoch vollkommen unterschiedlich sind, meint Hennequin endgültig zeigen zu können, daß keine von Taines Kategorien *race*, *milieu et moment* den Künstler und damit das Werk beeinflussen. „Nous en avons fini avec l'examen des trois principes de M. Taine et nous avons montré qu'aucun d'eux ne permet d'établir une relation fixe et par conséquent utilisable, entre une œuvre d'art donnée et un groupe d'hommes autres que son auteur.“⁴⁵³

Danach stellt Hennequin seinen Gegenentwurf vor, der unter dem Leitspruch steht: „Il faut s'adresser non plus à l'artiste mais à son produit.“⁴⁵⁴ Jeder Kritiker habe die Aufgabe, das Kunstwerk in den Mittelpunkt der Betrachtung zu stellen und von diesem zunächst auf den Autor und dann auf die Leser des Werks zu schließen. Hennequin geht davon aus, daß ein

⁴⁴⁹ In Bezug auf die deutsche Literatur schreibt er hierzu beispielsweise: „L'héritité ne peut expliquer ni la littérature allemande dont les principaux représentants, Lessing, Goethe, Heine, Freiligrath, etc., ont des facultés entièrement différentes de celle que l'on s'accorde à attribuer à leur race...“ (ebenda, S. 7).

⁴⁵⁰ „Aussi dans un milieu aussi défini socialement que le Paris de la fin du second empire et du commencement de la troisième République, le roman va de Feuillet à M. de Goncourt, le conte de M. Halévy à M. Villiers de l'Isle-Adam, la poésie de M. de Leconte de l'Isle à M. Verlaine, la critique de M. Sarcey à M. Taine et à M. Renan.“ (ebenda, S. 11).

⁴⁵¹ Dafür nennt er eine Reihe von Beispielen: „Shelley dans l'Angleterre du commencement de ce siècle est un anachronisme, comme Stendhal au milieu des guerres de l'empire, et Balzac et Delacroix dans la société sous Louis-Philippe. Il serait facile de multiplier ces exemples à un tel point que le cas d'artistes en opposition avec leur milieu social parût être plus fréquent que le contraire.“ (ebenda, S. 8f.).

⁴⁵² ebenda, S. 12.

⁴⁵³ ebenda.

⁴⁵⁴ ebenda, S. 14.

Werk dann mit Begeisterung gelesen werde, wenn der Rezipient darin Züge seiner selbst wiederfindet.⁴⁵⁵ Dieses Phänomen sei der verbindende Punkt zwischen Autor und einer Gruppe von Menschen, die nicht durch das gleiche Milieu, sondern durch den gleichen Geschmack miteinander verbunden seien. Die empfundene Übereinstimmung zwischen Werk und Leser könne vollkommen unabhängig von Zeit und Raum sein, so daß damit auch erklärt werden könnte, daß einige Autoren erst Jahre nach ihrem Erscheinen ihre Leser finden und Autoren in anderen Ländern fast noch enthusiastischer gefeiert werden als in ihrem Heimatland.⁴⁵⁶ Die Umkehrung von Taines Auffassung wird von Hennequin so zusammengefaßt:

Il est donc évident que ces milieux loin d'avoir formé les artistes, puis qu'ils n'ont pas d'existence antérieure connue, ont été formés par lui, par la production de ses œuvres. (...) Nous assistons ici à l'éclosion d'un milieu. Nous voyons clairement comment un artiste libre des influences de la race, du goût et des mœurs ambiantes, créant une œuvre qui est le signe de son âme, d'une âme dont le caractère n'est ni national, ni actuel, ni conforme à celles dont les œuvres sont à l'apogée du succès, détache de la masse vague du public et attire à lui comme une force magnétique une foule d'hommes. Cette foule l'entoure par ce qu'il exprime: elle existe parce-qu'il a paru; le centre de force est dans l'artiste et non dans la masse.⁴⁵⁷

Hennequin bescheinigt dem Dichter nicht nur eine weitgehende Unabhängigkeit von den ihn umgebenden Umweltfaktoren, sondern sieht in künstlerischen Werken auch die Kraft, mit Hilfe einer Gruppe von Lesern ein eigenes Lebensgefühl und ein eigenes Milieu zu schaffen.⁴⁵⁸

Diese Zusammenfassung der Grundthesen von Hennequins *critique scientifique* soll genügen, um Wyzewas Auffassungen mit dieser ihm offensichtlich bekannten und erst wenige Monate vor der Veröffentlichung seines Aufsatzes „Une critique“ erschienenen Studie zu vergleichen. Vorab sei angemerkt, daß Wyzewa selbst das Konzept von

⁴⁵⁵ „D'après notre théorie, le succès d'un livre et en général d'une œuvre d'art est le résultat d'une concordance entre les facultés de l'auteur exprimées dans l'œuvre, et celles du public...“ (S. 26). Die Auffassung, daß sich in literarischen Werken ein gewisses Lebensgefühl einer Gruppe widerspiegelt, findet sich bereits in Sainte-Beuve und wird unter anderem auf die Romantiker bezogen (siehe dazu Wolfzettel: *Literaturgeschichtsschreibung*, S. 185ff.). Eine herausragende Rolle spielt die sich in literarischen Werken manifestierende Bedeutung eines gemeinsamen Lebensgefühls als Kennzeichen einer ganzen Generation in den *essais* von Paul Bourget. Für ihn sind beinahe alle Werke der bedeutenden zeitgenössischen Schriftsteller vom Pessimismus beeinflusst. (Paul Bourget: *Essais de psychologie contemporaine. Etudes littéraires* [1883-1885]. Édition André Guyaux Paris (Gallimard, Collection tel) 1993, S. 1-18, insbes. S. 7-13.

⁴⁵⁶ Hennequin: „La critique des œuvres d'art II“, S. 26.

⁴⁵⁷ ebenda, S. 29.

⁴⁵⁸ Dieses Ergebnis stellt für Hennequin einen wichtigen Teil des Gesamtkonzeptes der *esthopsychologie* dar. Dieser Teil ist es auch, der von seiner zumeist vergessenen Theorie am stärksten auf die Nachwelt gewirkt hat. Da sich Hennequin, ausgehend von dieser These mit dem Vorgang der Rezeption von Kunst befaßt, wird er von Hoeges nicht zu Unrecht als einer der frühen Vorläufer der Rezeptionsästhetik gesehen. (Siehe Hoeges: *Literatur und Evolution*, S. 120-127).

Hennequin bisweilen unkorrekt wiedergibt. Das wird deutlich, wenn man sich Wyzewas Fußnote genauer ansieht:

Un critique suisse, M. Hennequin, a repris, dans un récent article de la Revue Contemporaine, cette distinction trop évidente, qui se trouve indiquée déjà dans quelques lettres de Fénelon. M. Hennequin a, en revanche, inventé lui même, pour les trois genres de critique, trois appellations: il distingue la critique artistique, la critique sociologique, et l'esthopsychologie (...). Il donne pour représentant à la critique artistique M. Sarcey; à la critique sociologique M. Taine; et à l'esthopsychologie un érudit anglais, médiocre adaptateur des doctrines spencériennes; M. Posnett.⁴⁵⁹

Wyzewa gibt Hennequins Auffassung beispielsweise ungenau wieder, wenn er schreibt, jener erwähne Sarcey als Vertreter der *critique artistique*, die für ihn lediglich ein anderer Begriff für seine Formulierung „connaître une œuvre“ darstellt. Sarcey wird von Hennequin keinesfalls als Kritiker bezeichnet, der sich vorrangig mit der ästhetischen Analyse von Werken beschäftigt. Vielmehr erwähnt er Sarcey als Vertreter einer unwissenschaftlichen Literaturkritik noch bevor er seine Einteilung der drei Aspekte der wissenschaftlichen Kritik, nämlich der ästhetischen, psychologischen und soziologischen Analyse vornimmt. Auch Wyzewas Behauptung, Hennequin nenne Taine als Vertreter einer *critique sociologique* und Posnett als Vertreter der *esthopsychologie*, zeigt, daß er Hennequin nicht richtig verstanden hat. Taine und Posnett werden in Hennequins Artikel beide als Vertreter der *esthopsychologie*, also der wissenschaftlichen Literaturkritik mit allen ihren Teildisziplinen, genannt.⁴⁶⁰

Wyzewas Ungenauigkeit resultiert aus einem grundlegenden Fehler in seiner Rezeption von Hennequins *esthopsychologie*. Dieser bezeichnet damit ein Konzept der wissenschaftlichen Kritik, das drei Formen umfaßt, die zusammen nacheinander angewendet werden sollen, um zunächst das Kunstwerk, dann seinen Autor und die Gruppe von Rezipienten zu verstehen. Wyzewa hingegen verwendet den Begriff *esthopsychologie* in seiner Fußnote als Äquivalent für das, was Hennequin als die *critique*

⁴⁵⁹ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 50. Hinter dem *médiocre adaptateur des doctrines spencériennes* verbirgt sich der irisch-neuseeländische Jurist und Literaturwissenschaftler Hutcheson Macaulay Posnett. Er lehrte von 1885-1890 an der Universität Auckland und war stark von Herbert Spencer beeinflusst. Einen gewissen Bekanntheitsgrad erhielt er durch eine Veröffentlichung, in der er sich angeregt von Goethes Konzept der *Weltliteratur* ausführlich mit Vergleichen von Werken verschiedener Nationalliteraturen und der Frage beschäftigte, was *Nationalliteratur* und was *Weltliteratur* ausmacht. (Hutcheson Macaulay Posnett: *Comparative literature*. London (Kegan) 1886). Hennequin hebt den „esprit nettement scientifique“ (Hennequin: „La critique des œuvres d’art I, S. 456) dieser Arbeit hervor.

⁴⁶⁰ Wie bereits oben erwähnt, gilt Taine für Hennequin als einer der Begründer der *critique scientifique*. Zusammenfassend konstatiert er hierzu: „M. Taine est allé le plus loin dans le sens de l’esthopsychologie pure.“ Auf derselben Seite wird Posnett als Vertreter der *critique scientifique* im Ausland genannt („La critique des œuvres d’art I“, S. 456). An dieser Stelle wird deutlich, daß beide für Hennequin als Vertreter der gleichen Form von Literaturkritik gelten. Wyzewas Fehler ist vermutlich mit der Tatsache zu erklären, daß Hennequin in seinen Ausführungen über die *analyse sociologique* den Arbeiten von Taine besondere Aufmerksamkeit widmet.

psychologique bezeichnet. Damit reduziert Wyzewa Hennequins Konzept auf den Teil der Kritik, der versucht, durch die Analyse des Textes Rückschlüsse auf die Psyche ihres Verfassers zu ziehen. Wenn Wyzewa sich explizit auf die *critique scientifique* und die *esthopsychologie* bezieht, so ist damit lediglich dieser Teil von Hennequins umfassender Theorie gemeint.⁴⁶¹ Das wird erneut deutlich, als er sich im September 1887 in Folge eines Leserbriefes noch einmal ausführlicher mit Hennequin auseinandersetzt. Dabei gibt er vor, er wolle die Neuerscheinungen des letzten Monats nach der Methode der *critique scientifique* untersuchen. Darunter versteht er das Folgende: „...par l’analyse des livres, j’aurai (...) les renseignements les plus authentiques sur le tempérament, c’est-à-dire, je pense, l’âme et le corps de nos maîtres estimables.“⁴⁶²

Während also Hennequin die Zusammenführung der Komponenten *analyse esthétique*, *analyse psychologique* und *analyse sociologique* bei der Interpretation eines Werkes berücksichtigt, indem er alle drei Verfahren nacheinander anwendet, betont Wyzewa vor allem die Differenzen zwischen unterschiedlichen Kritikformen, in denen jeweils entweder die *analyse esthétique*, die *analyse psychologique* oder die *analyse sociologique* im Vordergrund stehe, nicht jedoch alle drei gleichzeitig.

3.2.2 *Connaître une époque, connaître un auteur oder connaître une œuvre:* Grundlagen der Literaturkritik bei Wyzewa

Wyzewa geht in seinen Ausführungen zu den drei Arten der Literaturkritik zunächst auf das Problem ein, inwiefern ein Kunstwerk Auskunft über die Zeit seiner Entstehung gibt. Ein Kunstwerk unter dieser Fragestellung zu analysieren, hält er zwar theoretisch für ein lohnendes und verdienstvolles Vorhaben. Er bezweifelt jedoch, daß Kritiker mit dieser

⁴⁶¹ Während der Begriff *esthopsychologie* in Wyzewas Artikeln vom November 1886 und September 1887 eindeutig nur auf die *critique psychologique* rekurriert, zeigen zwei weitere Erwähnungen des Begriffes *esthopsychologie* einen abweichenden Gebrauch und führen damit zu noch mehr Verwirrung: Im Januar 1887 schreibt Wyzewa im Zusammenhang von der Zielgruppenbestimmung einzelner Romane, die Schriftsteller sollten mit Hilfe der „derniers procédés de l’esthopsychologie“ den Geschmack der Gerichtsschreiber bestimmen, um zwecks guter Absatzzahlen ihre Bücher daraufhin auszurichten. (*La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 4). Im Oktober 1887 schreibt Wyzewa angesichts der Belanglosigkeit eines Buches: „Les raisons capables de faire lire jusqu’au bout ce vertueux tome sont vraiment un attrayant sujet aux méditations des esthopsychologues.“ (*La Revue Indépendante* N° 12 (Oktober 1887), S. 4). In beiden Textstellen hat es den Anschein, als habe Wyzewa Hennequins Kritikkonzept als Verfahren verstanden, mit dem man vor allem die Psyche der Rezipienten untersuchen könne. Die Rezipienten der Kunst spielen in Hennequins Konzept zwar eine wichtige Rolle, doch ist zu bedenken, daß Hennequin immer ein bestehendes Kunstwerk zum Ausgangspunkt für seine Überlegungen über Autor und Leser macht, niemals jedoch diese als Ausgangsbasis für seine Überlegungen nimmt. Die unterschiedliche Verwendung des Begriffes durch Wyzewa mag auch aus dem unglücklichen Umstand resultieren, daß Hennequin *critique scientifique* und *esthopsychologie* als Synonyme verwendet.

⁴⁶² *La Revue Indépendante* (September 1887), S. 256.

Fragestellung zu aussagekräftigen Ergebnissen kommen können. Er begründet seine Skepsis mit dem außergewöhnlichen Charakter der Künstler:

Car les âmes des artistes sont des âmes d'exception; à leur temps elles doivent peu, beaucoup à elles-mêmes, et aux qualités anormales (sic) de leur tempérament. Balzac et Stendhal, M. Puvis de Chavanne et M. Manet sont artistes d'un même temps et d'un même pays: combien ils diffèrent, cependant, des esprits qui les environnent, et combien ils diffèrent entre eux! Il semble qu'on puisse, tout au plus, percevoir dans une œuvre tels documents sur l'âme et la condition des hommes à qui cette œuvre est destinée: les artistes ayant toujours sous les yeux un public déterminé, modelant leur conception sur les exigences de ce public, qu'ils transforment à leur tour.⁴⁶³

Sowohl die Aussage über die weitgehende Unabhängigkeit der Künstler von ihrer Umgebung als auch die Beweisführung durch die Aufzählung verschiedener Künstler, die in einer Epoche lebten und sich sowohl von den Gedanken der Masse als auch untereinander unterscheiden, lassen sich genauso bei Hennequin finden. Die hier nur vage angedeutete Feststellung, daß die Künstler mit ihren Werken den Geschmack des Publikums beeinflussen können, ist eine von Hennequins Hauptthesen. Wie bereits bei seinen Überlegungen zu den Auswirkungen der demokratisch-kapitalistischen Gesellschaftsordnung deutlich wurde, ist es jedoch kennzeichnend für Wyzewa, daß er anders als Hennequin bei dem Wechselspiel zwischen Künstler und Rezipienten dem Publikum die entscheidende Rolle zuschreibt, denn der Künstler habe bei der Abfassung seiner Werke immer den Geschmack desselben im Blickwinkel.

Im Bereich der Kultur tätige Menschen, die sich bei der Produktion ihrer Werke beinahe ausschließlich nach dem Geschmack des Publikums richten oder aber lediglich bereits erprobte Erfolgsmodelle imitieren, werden auch bei Hennequin erwähnt. Er zählt dazu „des écrivains mercantiles, des auteurs de contes pour les enfants, des feuilletonistes écrivant pour une classe définie de la société, des peintres et des musiciens subordonnés au public“⁴⁶⁴. Diese Lohnschreiber und andere an den Erfordernissen des Marktes orientierten Maler und Musiker und das durch sie vertretene Publikum stellen für ihn jedoch anders als für Wyzewa keine Gefahr für die wahren Künstler ersten Ranges dar. Hennequin läßt keinen Zweifel daran, daß zu allen Zeiten einzelne Künstlerpersönlichkeiten und nicht das Publikum die Entwicklung der Kunst maßgeblich bestimmen. Er kommt in dieser Frage zu der eindeutigen Feststellung: „Le centre de force est dans l'artiste et non dans la masse.“⁴⁶⁵

⁴⁶³ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 50f.

⁴⁶⁴ Hennequin: „La critique des œuvres d'art I“, S. 483 Für diese minderwertige Kunst interessiert sich Hennequin nicht. Sein Hauptaugenmerk gilt der sogenannten *Höhenkammliteratur*. „La méthode esthopsychologique est d'autant plus fructueuse que les œuvres auxquelles on l'applique sont plus hautement artistiques.“ (S. 477. Siehe dazu auch Hoeges: *Literatur und Evolution*, S. 114).

⁴⁶⁵ Hennequin: „La critique des œuvres d'art II“, S. 29 (Siehe auch Hennequin: *La Critique scientifique* S. 157). Vor diesem Hintergrund ist Brunetières Kritik, Hennequin räume in seinen Ausführungen den

Wyzewas Betonung der Rolle des Publikums entspricht hingegen seinen bereits ausführlich erläuterten kulturpessimistischen Ansichten, in denen er der Masse einen großen qualitätsmindernden Einfluß auf die Kunst einräumt. Die Behauptung dagegen, daß Künstler ihrerseits im 19. Jahrhundert einen gewissen Einfluß auf den Publikumsgeschmack haben, könnte den Ausführungen in Hennequins Aufsatz geschuldet sein.

In Wyzewas Überlegungen zur Frage, inwieweit künstlerische Werke ein Spiegel ihrer Entstehungsepoche sind, lassen sich weitere zeitgenössische Einflüsse nachweisen. Ausdrücklich erwähnt wird in diesem Zusammenhang Hippolyte Taine, der wichtigste und bedeutendste Vertreter einer historisch und soziologisch orientierten Literaturkritik:

Analyser une œuvre d'art pour y découvrir l'histoire d'un temps, est une tâche méritoire, mais qui paraît malaisé. Sans doute il serait précieux de retrouver dans la pensée d'un écrivain, par exemple, la peinture complète des pensées d'une époque: M. Taine, jadis, l'a glorieusement essayé. Peut-on croire qu'il y ait jamais réussi; peut-on espérer que d'autres, jamais y réussissent?⁴⁶⁶

Dabei ist es von nicht unerheblicher Bedeutung, daß Wyzewa von einem Versuch schreibt, an dessen Gelingen er zweifelt. Als Begründung für diese Zweifel wird die bereits erörterte Charakterisierung der Künstler als von der Gesellschaft weitgehend unabhängige Ausnahmewesen angeführt, die schon die Grundlage von Hennequins Kritik an Taine bildet. Diesen grundsätzlichen Bedenken zum Trotz sieht Wyzewa Taines Versuch, vom Kunstwerk auf die Zeit seiner Entstehung zu schließen, jedoch nicht als sinnlos und überflüssig an.⁴⁶⁷ Das Werk könne zwar nie umfassend die Gedankenwelt einer Epoche wiedergeben, aber es zeige dennoch die Gedanken einer gesellschaftlichen Gruppe „appartenant à la même éducation, constituant le monde habituel où vivait l'artiste“⁴⁶⁸. Diese These illustriert Wyzewa nun an Kunstwerken aus dem 17. und 18. Jahrhundert.

Racine, et Bossuet, et Poussin, et La Fontaine nous ont laissé des œuvres en apparence très dissemblables: ne nous montrent-ils point tous, pourtant – et ils sont seuls à nous la montrer – la conformation spéciale des âmes au dix-septième siècle: ce rationalisme cartésien, chassant de la pensée, d'abord comme méprisable, puis comme nul et irréel, le côté sensible des choses?⁴⁶⁹

einzelnen Autoren und Werken zu wenig Autonomie ein, wenig verständlich. (Siehe Brunetière: „La critique scientifique“, S. 218: „C'est que nous sommes plus complexes, moins homogènes, et surtout plus maîtres de nous que M. Hennequin ne le suppose avec les partisans du déterminisme.“)

⁴⁶⁶ *La Revue Indépendante* N° 1 (Nov.1886). Genf (Slatkine Reprints) 1971, S. 50.

⁴⁶⁷ So schreibt er: „Une critique ainsi historique est difficile; je ne la crois pas impossible.“ (ebenda, S. 51).

⁴⁶⁸ ebenda, S. 52.

⁴⁶⁹ ebenda. Hier wird einmal mehr eine verklärende Darstellung des *siecle classique* deutlich, dem gerade in der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts durch die Kanonisierung einzelner Literaten wie eben

Mit dieser Feststellung, die eine frappierende Ähnlichkeit mit einer Aussage von Taine aus seiner Einleitung zu den *Essais de critique et d'histoire*⁴⁷⁰ aufweist, greift Wyzewa dessen Vorstellung auf, daß sich jede Epoche durch ein besonderes Hervortreten von dominanten Merkmalen - bei Taine *faculté maîtresse* oder *qualité dominante* genannt - auszeichnet, die sich in beinahe allen Werken einer bestimmten Zeit wiederfinden lassen und somit vom Kritiker aufgespürt werden können.⁴⁷¹

Hat Wyzewa sich hier Positionen von Taine angenähert, so schränkt er die Gültigkeit derselben im nächsten Gedankenschritt wieder ein. Er fährt fort, daß das Aufspüren der Gedanken einer größeren Gruppe von Menschen mittels der Analyse von Kunstwerken für Werke aus dem seiner Ansicht nach von hoher gesellschaftlicher Homogenität geprägten 17. oder 18. Jahrhundert durchaus sinnvoll sein könne. Für das 19. Jahrhundert seien bei dem Versuch, aus Kunstwerken die Vorstellungswelt von gesellschaftlichen Gruppen zu erschließen, jedoch allenfalls magere Ergebnisse zu erwarten. Die Künstler repräsentierten immer weniger ein bestimmtes Milieu oder eine bestimmte gesellschaftliche Gruppe.⁴⁷²

Als Erklärung erwähnt er „notre temps d'hétérogénéité, où les diverses classes sociales ont des façons de sentir et de penser entièrement dissemblables“⁴⁷³. Während das klassische Athen als geschlossene Gesellschaftsform angesehen werden könne, in der alle ungefähr das gleiche Leben führten, die gleiche Religion und die gleichen philosophischen und politischen Gedanken hatten⁴⁷⁴, so habe sich in späterer Zeit die Gesellschaft langsam in immer zahlreichere Gruppen gespalten. Das Ergebnis dieser Entwicklung sei, daß die Werke zeitgenössischer Autoren anders als die athenischen Künstler nur noch ihre eigenen Gedanken und die einer kleinen für die Gesamtheit der Gesellschaft unrepräsentativen Gruppe von Außenseitern widerspiegeln.

Racine, La Fontaine und Bossuet eine Homogenität zugeschrieben wird, die der Vielfalt der Epoche in keiner Weise gerecht wird. (Siehe dazu z.B. Jürgen Grimm: *Französische Klassik*. Stuttgart (Metzler) 2005, S. 1-11, bes. S. 10).

⁴⁷⁰ Taine schreibt: „Entre une charmille de Versailles, un raisonnement philosophique et théologique de Malebranche, un précept de versification chez Boileau, une loi de Colbert sur les hypothèses, un compliment d'antichambre à Marly, une sentence de Bossuet sur la royauté de Dieu, la distance semble infinie et infranchissable; [...] Mais les faits communiquent entre eux par les définitions des groupes où ils sont compris, comme les eaux d'un bassin par les sommets du versant d'où elles découlent.“ (Hippolyte Taine: *Essais de critique et d'histoire*. Paris (Hachette) 21866, S. IX.). Auffällig ist, daß Wyzewa im Gegensatz zu Taine nur Künstler aufzählt. Während dieser davon ausgeht, daß sich der „Zeitgeist“ auch in alltäglichen Dingen widerspiegelt, beschränkt sich der Kritiker der *Revue Indépendante* auf die Kunst im engeren Sinne.

⁴⁷¹ Siehe dazu beispielsweise Nordmann: *Critique littéraire* S. 104/105, Wolfzettel: *Literaturgeschichtsschreibung*, S. 208 und S. 213f.

⁴⁷² „Je sais que, dans notre siècle, la ressemblance des artistes à leur milieu est fort amoindrie.“ (*La Revue Indépendante* N° 1 (Nov.1886), S. 52).

⁴⁷³ ebenda, S. 51.

⁴⁷⁴ „Les citoyens d'Athènes, autrefois, vivaient tous la même vie, les mêmes raisonnements politiques, religieux ou philosophiques, tenaient leur très nobles âmes gracieuses: et l'un d'eux, Phidias ou Platon, vaut à nous les montrer tous.“ (ebenda).

Der Vergleich zwischen dem Athen der Antike und der zeitgenössischen Gesellschaft verweist erneut auf Taine. Dieser hatte in seinen Vorlesungen zur Bildhauerei bei den Griechen, die in die *Philosophie de l'art* aufgenommen wurden, ebenfalls auf die Einfachheit des Lebens bei den Griechen hingewiesen. Im Vergleich mit neuzeitlichen Kulturen Westeuropas urteilt er über die antike Gesellschaft: „Leur vie et leur esprit sont simples et notre vie et notre esprit sont compliqués.“⁴⁷⁵ Diese Feststellung erläutert Taine mit einer materiell aufwendigeren Lebensführung im neuzeitlichen Westeuropa, die freilich auch durch klimatische Faktoren bestimmt sei, ferner mit einer fortschreitenden Arbeitsteilung in einer vielschichtigeren Gesellschaft, mit dem Einfluß der christlichen Religion, die auf Grund von dezidierten Verhaltensregeln für ihre Anhänger die Moral verkompliziert habe und schließlich damit, daß sich in den mehr als 2000 Jahren seit den Griechen der Antike immer mehr teilweise disparates und widersprüchliches Wissen angehäuft habe.⁴⁷⁶

Ebenso wie auf Taine verweisen Wyzewas Gedanken über die immer stärkere Aufspaltung der Gesellschaft auf den englischen Philosophen Herbert Spencer [1820–1903].⁴⁷⁷ Dieser hatte in seinem grundlegenden Werk *First Principles* aus dem Jahr 1862 in Anlehnung an Darwins Evolutionstheorie ein universelles Evolutionsprinzip verkündet. Demnach entwickle sich jede Materie von einer ursprünglichen Homogenität zu einer immer ausdifferenzierteren Heterogenität.⁴⁷⁸ Dieses Grundprinzip der Evolution wird von Spencer unter Mißachtung von Darwins Einsicht, „daß es sich bei der individual- und der

⁴⁷⁵ Taine: *Philosophie de l'art*, S. 307.

⁴⁷⁶ „Moins de moyens et d'outils, moins d'instrument industriel, de rouages sociaux, de mots appris, d'idées acquises; un héritage et un bagage plus petits et, partant, d'un maniement plus aisé; une pousse droite et d'une seule venue, sans crises ni disparates morales; partant un jeu plus libre des facultés, une conception plus saine de la vie, une âme et une intelligence moins tourmentées, moins surmenées, moins déformées: ce trait capital de leur vie va se retrouver dans leur art,“ (ebenda, S. 321). Daraus folgt für Taine, daß auch die dargestellten Charaktere in der Literatur weit weniger komplex seien als die der Literaten der Neuzeit (ebenda, S. 323-327).

⁴⁷⁷ Für einen Überblick zur Gedankenwelt von Herbert Spencer siehe z.B. Ferdinand Fellmann: „Herbert Spencer“. In: ders (Hrsg.): *Geschichte der Philosophie im 19. Jahrhundert*. Hamburg (Rowohlt) 1996, S. 68-75. Insbesondere zum Unterschied zwischen Spencer und Darwin siehe Peter J. Bowler: „Herbert Spencers Idee der Evolution und ihre Rezeption“ In: Eve-Marie Engels (Hrsg.): *Die Rezeption von Evolutionstheorien im 19. Jahrhundert*. Frankfurt (Suhrkamp) 1995, S. 309-325.

⁴⁷⁸ Die Definition dieses Prinzips und eine Reihe von Anwendungsbeispielen aus den Bereichen Biologie, Psychologie, Soziologie, Sprache und Kultur finden sich in der französischen Übersetzung seines grundlegenden Werkes *First Principles* im Kapitel „Les lois de l'évolution (suite)“. In: Herbert Spencer: *Les premiers principes*. Traduit de l'anglais par M. E. Cazelles, Paris (Alcan) 1894, Deuxième partie, Chapitre XV, S. 295-322. Hier sei nur eine der zahlreichen Formulierungen, die dieses Prinzip erläutern, zitiert: „...à côté des changements allant d'un état diffus à un état concentré, il se fait un changement allant d'un état homogène à un état hétérogène.(...) C'est le second point de vue de l'évolution.“ (§ 116, ebenda, S.296). Die erste Auflage der französischen Übersetzung erschien im Jahr 1870.

stammesgeschichtlichen Entwicklung um zwei grundverschiedene Phänomene handelt⁴⁷⁹ auf so unterschiedliche Bereiche wie Biologie, Psychologie, Ethik und Soziologie⁴⁸⁰ bezogen.

Die Werke dieses äußerst produktiven Philosophen wurden in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts ins Französische übersetzt. Vor allem das Prinzip der Entwicklung von einem einfachen homogenen Zustand zu einem heterogenen übt auch auf einige Literaturkritiker eine große Faszination aus. Hippolyte Taine rezensiert 1874 die mehr als 1000 Seiten umfassenden *Principles of Psychology* von Spencer aus Anlaß der Übersetzung ins Französische durch den bekannten Psychologen und Philosophen Théodule Ribot.⁴⁸¹ In seinem Aufsatz bezeichnet er Spencers Theorie als „la plus considérable, la mieux accomodée à l'ensemble des sciences contemporaines“⁴⁸² und hebt insbesondere die Hypothese von der Entwicklung vom Homogenen zum Heterogenen hervor.⁴⁸³ Wie Dirk Hoeges in seiner bereits erwähnten Monographie zum Einfluß der Evolutionstheorie auf die französische Literaturkritik im 19. Jahrhundert zeigt, ist Taine offensichtlich bei einigen Aspekten seiner eigenen Literaturtheorie von Spencer angeregt worden.⁴⁸⁴

Neben Taine zeigt sich auch Hennequin von Spencers Ideen beeinflusst. In den Aufsätzen zur *Critique scientifique* ist an mehreren Stellen von Spencer die Rede.⁴⁸⁵ Besonders interessant in unserem Zusammenhang ist es, daß Hennequin seine Kritik an Taines Bemühen, anhand des Werks seine Entstehungszeit zu erhellen, mit dem Hinweis auf

⁴⁷⁹ Fellmann: „Herbert Spencer“, S. 69.

⁴⁸⁰ Zum in unserem Zusammenhang besonders interessanten Gebiet der Soziologie siehe § 122 in Spencers *First Principles*. In der französischen Übersetzung siehe Seite 307-310, vor allem S. 307: „Si, de l'humanité, considérée dans ses formes individuelles, nous passons à l'humanité incarnée dans la société, nous trouvons des exemples encore plus nombreux de la loi générale. Le changement de l'homogène à l'hétérogène se manifeste aussi bien dans le progrès de la civilisation considérée comme tout, que dans le progrès de chaque tribu ou nation; et il s'opère encore aujourd'hui avec une rapidité croissante.“

⁴⁸¹ Herbert Spencer: *Principes de psychologie*. 2 Bände. Traduit sur la nouvelle édition anglaise par Théodule Ribot et A. Espinas. Paris (Alcan) 1892.

⁴⁸² Hippolyte Taine: „Études de psychologie II. Th. Ribot, Bain, Herbert Spencer.“ [1874]. In: *Derniers essais de critique et d'histoire*. Paris (Hachette) ³1903, S. 192-205, S. 198.

⁴⁸³ Taine schreibt über Spencers Prinzip: „Par une série de déductions et de conjectures qui sont des applications plus hardies de la loi de Darwin, il montre très ingénieusement, avec beaucoup de vraisemblance, que cette petite différence en produira d'autres, que les différences iront s'accumulant, que l'ensemble homogène deviendra de plus en plus hétérogène, qu'il s'organisera, que son organisation, toujours plus compliquée, comprendra des organes de plus en plus spéciaux, que par un progrès insensible et forcé, on verra se superposer dans le monde les étages successifs de la vie, de la sensation et de la pensée.“ (ebenda, S. 200).

⁴⁸⁴ Siehe dazu Hoeges: *Literatur und Evolution*, S. 51-65. Paul Bourget sieht eine derart enge Verbindung zwischen Taine und dem englischen Philosophen, daß er Herbert Spencer 1884 als Taines „confrère d'outre-Manche“ (Bourget: *Essais*, S. 166).

⁴⁸⁵ Wie bereits erläutert, ist das gesamte Prinzip der *esthopsychologie* in Anlehnung an Spencer gewählt worden. Weitere Erwähnungen von Spencer in den Aufsätzen zur *critique scientifique*: Hennequin: „La critique des œuvres d'art I“, S. 458, S. 476, Hennequin: „La critique des œuvres d'art II“, S. 6 et passim.

Spencers Evolutionsprinzip begründet.⁴⁸⁶ Doch schon vorher war Hennequin von dem englischen Philosophen fasziniert. Im Jahr 1885 hat Hennequin in der *Revue Wagnérienne* gar den Versuch unternommen, Wagners Ästhetik mit Spencers Evolutionsprinzip in Einklang zu bringen. Er zitiert in diesem Aufsatz das Spencer'sche Prinzip in der Übersetzung von Ribot wörtlich und wendet es ausdrücklich auf die fortschreitende Differenzierung innerhalb der Gesellschaft an: „... et le prêtre qui à l'origine était aussi guerrier, médecin, architecte, savant, devient peu à peu prêtre seulement.“⁴⁸⁷

Der Einfluß des englischen Modephilosophen ist auch bei Wyzewa evident: Wie Spencer und seine Anhänger in Frankreich sieht auch er die Ursache für die von ihm immer wieder erwähnte Spezialisierung und Zersplitterung der modernen Gesellschaft als Folge der Evolution.⁴⁸⁸ Spencer wird von ihm in der bereits erwähnten Fußnote, die auf Hennequin hinweist, sogar namentlich genannt. Bereits in den theoretischen Überlegungen in der *Revue Wagnérienne* nennt er es eine Grundregel des Lebens, daß sich alles von einem einfachen homogenen zu einem komplexeren heterogenen Zustand entwickle.⁴⁸⁹ Dabei findet in Wyzewas Kritiken eine für sein Weltbild aufschlußreiche Umwertung des Spencer'schen Prinzips statt. Während bei Spencer wie bei Taine und Hennequin dieses Prinzip wie ein Naturgesetz ohne moralische Wertung aufgefaßt wird oder sogar eine optimistische Konnotation erhält,⁴⁹⁰ verbindet Wyzewa diese Maxime mit einer subtilen Kritik an der demokratisch-kapitalistischen Gesellschaftsordnung. Im 19. Jahrhundert seien nämlich, so führt er aus, vor allem durch „les nécessités croissantes de la lutte pour vivre“⁴⁹¹ die alten Klassen und somit der Zusammenhalt zwischen den Mitgliedern der Gesellschaft so weit aufgelöst worden, daß „chacun, dans la tourmente, est devenu, pour ainsi dire, une classe à part: seul marchant dans la voie qu'il a entrée, obligé même pour être aperçu, à exagérer sa différence“⁴⁹². Erneut wird der verheerende Einfluß der

⁴⁸⁶ Siehe dazu beispielsweise Hennequin: „La critique des œuvres d'art II“, S. 28: „L'on verra aisément par l'histoire et le roman modernes, que les sociétés, par un effet graduel d'hétérogénéité, tendent à se décomposer en un nombre croissant de milieux indépendants, comme ces derniers en individus de moins en moins semblables.“ Dieses ist für Hennequin neben anderen das entscheidende Argument gegen Taine. Nach der Wiedergabe von Spencers Evolutionsprinzip faßt er zusammen: „Nous avons cité au nombre des arguments qui nous semblent contraire aux théories de M. Taine...“ (ebenda).

⁴⁸⁷ Émile Hennequin: „L'Esthétique de Wagner et la doctrine spencérienne.“ In: *La Revue Wagnérienne* [November 1885]. Nachdruck: Genf (Slatkine Reprints) 1993, Band 1, S. 282-286, S. 284.

⁴⁸⁸ „...cette hétérogénéité est un résultat récent de l'évolution“ (*La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 51).

⁴⁸⁹ Angeführt sei hier lediglich eine Textstelle: „La seconde loi de la vie, et de l'art qui l'exprime, est le passage constant d'un état plus simple, relativement homogène, à un état plus complexe d'hétérogénéité.“ Zitiert nach *Nos Maîtres*, S. 60. Weitere Belege: *Nos Maîtres*, S. 34f. und S. 31f.

⁴⁹⁰ Siehe Fellmann: „Herbert Spencer“, S. 72f.

⁴⁹¹ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 52.

⁴⁹² ebenda. Auch hier zeigt sich eine Parallele zu Hennequin. Dieser schreibt, im zeitgenössischen Paris habe die durch Spencers Evolutionsprinzip entstandene „hétérogénéité sociale“ ein solches Ausmaß erreicht, daß

kapitalistischen Gesellschaftsordnung angeprangert, die zu einer Vereinzelung des Menschen führe und den Egoismus fördere.

Wyzewa ist durchaus bewußt, daß nicht allein er, sondern auch viele Zeitgenossen stark von Spencers Ideen beeinflusst sind. An mehreren Stellen hebt er hervor, wie wichtig das Werk des englischen Philosophen war und noch immer ist. Noch im selben Aufsatz schreibt er in einem anderen Zusammenhang, daß die Romanciers begonnen hätten, sich an den Theorien von Spencer zu orientieren.⁴⁹³ Im Jahr 1902, als er sich selbst von jedwedem Interesse an Theorien längst abgewandt hat, würdigt Wyzewa anlässlich einer Rezension von Spencers Essays diesen als „le dernier fondateur de système qu’aura à signaler l’histoire de la philosophie, le fondateur d’un système dont le principal mérite est précisément dans son ampleur et dans son unité.“⁴⁹⁴

Ungeachtet grundlegender, unter anderem auf Spencer basierender Zweifel erscheint ihm Taines Methode, von den Werken auf Grundstimmungen der Zeit zu schließen, selbst für das 19. Jahrhundert nicht immer vollkommen ungeeignet: Trotz der Disparität der Gesellschaft gelinge es immer noch einigen wenigen Künstlern, einzelne Wesenszüge, die einer kleineren Anzahl von Individuen gemeinsam sind, in ihren Werken abzubilden. Spätere Generationen könnten in einigen Werken, wenn auch nur mit Einschränkungen, Grundzüge des späten 19. Jahrhunderts entdecken. Wyzewa nennt Paul Bourget als Beispiel für einen zeitgenössischen Kritiker, dem es gelungen ist, eine aktuelle „disposition commune“⁴⁹⁵ aus unterschiedlichsten Werken seines Jahrhunderts herauszufiltern. Das ändert allerdings nichts an seiner grundsätzlichen Auffassung. Wyzewa sieht kaum eine Möglichkeit, durch die Analyse der Kunstwerke eine Epoche in ihrer Gesamtheit kennenzulernen. Je später das vom Kritiker analysierte Werk geschrieben sei, desto weniger könnten die Ergebnisse auf die Epoche in ihrer Gesamtheit übertragen werden.

Abschließend stellt Wyzewa zur Frage, inwiefern Literatur als Spiegel der Gesellschaft taugen kann, das folgende fest:

jeder einzelne Exklusivität für sich reklamiere und sich selbst von den Angehörigen seines Milieus unterscheide. (Hennequin: „La critique des œuvres d’art II“, S. 10). Während hier die Individualisierung betont wird und somit eine positive Konnotation mitschwingt, deutet Wyzewa dasselbe Phänomen als bedrohliche Vereinzelung.

⁴⁹³ „Les romanciers psychologiques ont introduit dans le roman la théorie philosophique, et posé des rouages mentaux conformes à toutes les hypothèses de M. Spencer ou de Schopenhauer.“ (*La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 73). Im Oktober 1887 spricht Wyzewa jedoch etwas abfällig von „la pseudo-scientifique doctrine de M. Spencer“ (*La Revue Indépendante* N°12 (Oktober 1887), S. 5).

⁴⁹⁴ Teodor de Wyzewa, „Le Testament philosophique de M. Herbert Spencer“. In: *Revue des deux Mondes*. 72^e année, cinquième période, tome 9. Paris 1902, S. 457-468, S. 458.

⁴⁹⁵ *La Revue Indépendante* N° 1 (November 1886), S. 52. Die „disposition commune“ besteht für Wyzewa aus einem „penchant au pessimisme sentimental, une reconnaissance avivée de l’imperfection universelle“ (ebenda).

La critique peut, par l'analyse des œuvres, par la considération des sujets, des langages, nous faire connaître un temps et un pays. Les renseignements qu'elle peut fournir sont, toutefois, fort vagues et incomplets; ils sont précieux infiniment lorsqu'un historien les ajoute à l'ensemble de documents effectifs recueillis sur une époque; mais ils ne suffisent pas à nous dévoiler, par eux seuls, une peinture attrayante.⁴⁹⁶

Die psychologische Kritik sollte nach Wyzewas Vorstellungen zum Ziel haben, das Leben und die Gedanken, kurz „l'âme“ des Autors zu erschließen. Wyzewa referiert zunächst, wie bisherige Kritiker vorgegangen sind:

Considérer un tableau, un roman, comme un ensemble de phénomènes: appliquer à ces phénomènes les procédés de l'observation, de l'expérimentation et de l'induction scientifiques: dégager ainsi quelques lois générales, qui sont les lois intimes et constantes de la pensée chez l'artiste; comparer ensuite ces lois aux lois données par l'étude pareille d'autres artistes: ne serait-ce point constituer, au dessus de la psychologie générale, une science plus particulière, et par suite plus précise?⁴⁹⁷

Als Beispiele für die hier skizzierte Arbeitsweise nennt Wyzewa Taine und Bourget, aber auch Lemaître.⁴⁹⁸ Schon das Fragezeichen am Ende der Beschreibung weist darauf hin, daß Wyzewa davon ausgeht, daß es sich hier eher um einen frommen Wunsch handelt denn um ein operationables Verfahren zum Erkenntnisgewinn. Tatsächlich zweifelt er an der Ergiebigkeit und am Sinn einer Kritik, die davon ausgeht, daß vom Werk Rückschlüsse auf das Leben des Autors möglich sind. Wyzewa entfernt sich an dieser Stelle stärker von Taines Position als im ersten Teil seiner Ausführungen. Sein Urteil über diese Richtung der Literaturkritik fällt denn auch gänzlich negativ aus: „La critique psychologique est incapable aujourd'hui de résultats bien sérieux.“⁴⁹⁹

Für die Unbrauchbarkeit der psychologischen Kritik führt Wyzewa zwei Gründe an. Der erste hängt eng mit der aus Spencers Evolutionsprinzipien deduzierten Tendenz zur Heterogenität zusammen. Für die Entwicklung der menschlichen Gesellschaft war diese Tendenz zur Diversifikation bereits festgestellt worden. Ganz im Sinne von Spencer überträgt Wyzewa diese allgemeingültige Regel auch auf ein einzelnes Individuum. Nicht nur die gesamte Gesellschaft wird immer arbeitsteiliger, spezialisierter und somit heterogener, sondern auch die einzelnen Teile des Individuums haben in Wyzewas Vorstellung an dieser allgemeinen Tendenz zur Spezialisierung teil:

⁴⁹⁶ ebenda, S. 52f. Weiter unten: „Toutefois, la critique historique peut servir à compléter l'histoire générale...“ (S. 55).

⁴⁹⁷ ebenda, S. 53.

⁴⁹⁸ ebenda, S. 54. Hennquin wird hier bezeichnenderweise nicht erwähnt, obgleich auch dieser davon ausgeht, daß man vom Werk auf die Psyche des Verfassers schließen kann.

⁴⁹⁹ ebenda. Wyzewa schreibt später: „...la critique psychologique me paraît malgré la noblesse de son but, stérile, non moins que malaisée.“ (ebenda, S. 55f.)

A mesure que s'avance l'évolution, partout s'opère la division du travail; un organe fait seul, désormais, ce que faisaient tous les organes. De même pour l'esprit: l'habitude du labeur artistique y détermine des facultés spéciales à ce labeur. Les écrivains deviennent capables de voir, de penser autrement, lorsqu'ils écrivent, qu'ils pensent et voient dans leur vie privée.⁵⁰⁰

Wyzewa geht davon aus, daß sich die Künstler während des künstlerischen Schaffensprozesses in einem besonderen Zustand befinden, der sich grundsätzlich vom Sein im alltäglichen Leben unterscheidet. Diese Behauptung wird sogleich durch das Beispiel von einem ihm bekannten Maler illustriert, der bei der Herstellung eines Gemäldes auf die kleinsten Farbnuancen achten könne, während er sich im alltäglichen Leben nicht für die äußere Welt interessiere und beispielsweise selbst nach einem längeren Aufenthalt in einem Raum niemals sagen könne, welche Farbe die Tapete habe.⁵⁰¹ Auf Grund dieser Spaltung des Künstlers in mehrere Bewußtseinszustände, die sich sogar gleichzeitig manifestieren können, hält es Wyzewa für zweifelhaft, von den Werken auf die Psyche des Künstlers rückschließen zu können. Ein Kritiker könne lediglich anhand eines Werkes feststellen, welche Ideen ein Künstler in eben diesem Moment des Schaffens hat und wie er diese aneinanderreicht; jegliche weiterführende generalisierende Aussage über den Künstler hält Wyzewa für unzulässig. Nicht zuletzt auch deshalb, weil gerade Künstler in seiner als schnellebig charakterisierten Zeit auf Grund von äußeren Einflüssen wie Krankheit oder Veränderung des Vermögensstatus aber auch auf Grund einer Orientierung an anderen künstlerischen Vorbildern ständig ihre Vorstellungen ändern könnten. Mit der Wesensvielfalt des Künstlers einerseits und einer allgemeinen Instabilität sowohl der modernen Gesellschaft im Ganzen als auch jedes einzelnen im Besonderen stellt Wyzewa die Erfolgsaussichten einer Kritik in Frage, mit der versucht wird, anhand des Werkes Rückschlüsse auf die Psyche des Künstlers zu ziehen. Eine solche Kritik kann seiner Ansicht nach bestenfalls zu Momentaufnahmen aus dem Leben des Künstlers führen, keinesfalls jedoch das Gesamtbild einer komplexen Künstlerpersönlichkeit liefern.

⁵⁰⁰ ebenda, S. 54.

⁵⁰¹ ebenda, S. 54f. Bei diesem Maler handelt es sich wahrscheinlich um Renoir, mit dem Wyzewa bekannt war, der ihm mehrere Bilder schenkte und ein Portrait seiner Frau anfertigte. (Zum Verhältnis zwischen Renoir und Wyzewa siehe Delsemme: *Teodor de Wyzewa*., S. 76-78.) Zu der hier vermerkten Indifferenz Renoirs seiner Umgebung gegenüber ist Wyzewas Briefwechsel mit Romain Rolland aus dem Jahr 1912 aufschlußreich. Wyzewa vertritt im Gegensatz zu Rolland die Auffassung, daß Genies nur durch ästhetische Probleme beunruhigt werden könnten, die Probleme des Alltags sie aber relativ kühl ließen. Als Beispiele für diese Behauptung nennt Wyzewa drei Genies, die er persönlich kannte - neben Renoir noch Laforgue und Villiers de l'Isle-Adam. „Or je puis vous assurer que personne de ces trois hommes, tous les trois terriblement éprouvé par l'existence, n'a attaché une importance bien grande à ses misères ‚temporelles‘, tandis que deux au moins d'entre eux (...) m'ont relevé des tragédies d'art absolument effroyables, et ayant pour cause des doutes, des scrupules, des regrets ou des déceptions d'ordre purement ‚spirituel‘.“ (Zitiert nach Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 99).

Wie bereits erläutert, sieht Wyzewa Hennequins Feststellung, das Werk lasse Rückschlüsse auf die Persönlichkeit seines Verfassers zu, als Kernpunkt von dessen Theorie, ja er reduziert sie unkorrekterweise auf diesen Aspekt: Er thematisiert vor allem die *critique psychologique*, wenn er in der *Revue Indépendante* auf das Konzept der *esthopsychologie* eingeht. Deutlich wird dies noch einmal im September 1887, also zehn Monate nach der Darlegung seines eigenen Kritikprinzips. In Wyzewas monatlicher Rubrik „Les Livres“ findet sich ein Brief eines Lesers, in dem dieser ihn auffordert, sich bei der Besprechung der Neuerscheinungen stärker an Hennequins Vorstellungen von Literaturkritik zu orientieren.⁵⁰² Wyzewa antwortet darauf in der ihm eigenen ironischen Weise, indem er gelobt, sich ab sofort tatsächlich an Hennequin zu orientieren. So wolle er im nächsten vorzustellenden Roman die Adverbien und Adjektive zählen, um damit aufzuzeigen, wie empfänglich der Verfasser des Textes für äußere Eindrücke seiner Umwelt ist.⁵⁰³ Dann wiederholt Wyzewa seinen bereits im November 1886 erwähnten Einwand gegen die *critique psychologique*: Ein gehäuftes Auftreten von Adjektiven und Adverbien gebe lediglich Auskunft über die Sensibilität und Arbeitsweise des Künstlers in einem zeitlich sehr begrenzten Moment des Schaffensprozesses und sage nichts über das Sein des Künstlers im privaten Leben aus. Ferner wird der bereits im Aufsatz „Une critique“ erwähnte Einwand wiederholt, Künstler seien vor und während ihrer Schaffensphase äußerst sensibel für geringfügige Eindrücke, in anderen Phasen ihres Lebens hingegen nähmen sie kaum etwas von ihrer Umwelt wahr. Die Argumentation wird noch um den Aspekt ergänzt, daß neben Künstlern, die bereits Erlebtes verarbeiteten, andere durchaus in der Lage seien, geradezu das Gegenteil von dem zu schildern, was ihrer Persönlichkeit entspricht. Wyzewa nennt als Beispiel Romanciers, die in ihrem Privatleben sehr prüde seien und keusch lebten, aber es durchaus nicht scheuten, laszive und schlüpfrige Szenen in einem Roman zu schildern.⁵⁰⁴ Selbst Lyrik, traditionellerweise der ideale Ort für sentimentale Herzergüsse, lasse keine Rückschlüsse auf die Psyche der Poeten mehr zu. So behauptet Wyzewa, daß er in den letzten dreißig von ihm gelesenen Gedichtbänden nie auf Hinweise gestoßen sei, „quelle fut l’âme des poètes auteurs de ces recueils“.⁵⁰⁵ Mit einem erneut zeitkritischen Hinweis auf die Gesellschaftsordnung, die von jedem einen

⁵⁰² *La Revue Indépendante* N° 11 (September 1887), S. 251-254. Zu diesem vermutlich fiktiven Leserbrief siehe auch Kapitel 3.4 dieser Arbeit.

⁵⁰³ *La Revue Indépendante* N° 11 (September 1887), S. 256.

⁵⁰⁴ „L’expérience prouve qu’un écrivain peu soucieux de l’élégance dans sa vie privée, peut se complaire, dans la vie littéraire de son esprit, à imaginer les élégances les plus subtiles; que les auteurs de corps et de pensée très chastes réussissent le plus agréablement à créer des fictions artistiques lascives ou ordurières: l’expérience, en d’autres cas, prouve aussi le contraire, exactement.“ (ebenda, S. 257).

⁵⁰⁵ ebenda, S. 258.

täglichen Kampf erfordere, vermerkt er, daß in der Gegenwart das Verfassen von Gedichten in erster Linie zu einer Formübung geworden sei, die nichts über die wahren Gefühle und Ideen ihres Verfassers aussage und somit den Verfahren der *critique scientifique* die Basis entziehe.⁵⁰⁶

Insgesamt beurteilt er deshalb diese Form der Kritik in seinem Aufsatz vom September 1887 als „fatigante dérision pédantesque“,⁵⁰⁷ die zu kaum brauchbareren Ergebnissen führe als die Form der Kritik, in der die Verfasser einfach bloß ihre persönliche Meinung zum besprochenen Werk äußern. Beide Formen lehnt Wyzewa ab.

Kehren wir nun zu unserem Ausgangstext „Une critique“ vom November 1886 zurück. Dort wird gegen die Auffassung, man könne vom Werk auf die Persönlichkeit des Autors schließen, noch ein weiteres Argument angeführt. Es hängt mit der besonderen Komplexität der Künstleridentität und insbesondere dem Stand der psychologischen Forschung zusammen. Wyzewa schreibt zu diesem Thema:

Pour qu'ils eussent leur prix, les renseignements psychologiques fournis par une œuvre, sur un auteur, devraient être précédés d'une psychologie générale un peu solide. Les artistes étant des êtres d'exception, la science des âmes artistiques est une tératologie: or une tératologie est vaine et impuissante aussi longtemps que n'est pas achevée la science générale élémentaire des phénomènes normaux. Et cette science générale des phénomènes simples et normaux de l'âme, elle est à peine ébauchée, après vingt siècles de tâtonnements...⁵⁰⁸

Diese Äußerungen stehen den Aussagen von Émile Hennequin zu seiner *analyse psychologique* diametral entgegen. Der in der Studie zur *esthopsychologie* vertretenen Auffassung, daß sich die Ergebnisse von Kunstkritik und wissenschaftlicher Psychologie gegenseitig gewinnbringend befruchten, stellt Wyzewa das Bild einer Psychologie entgegen, die weit davon entfernt ist, Erklärungen für selbst das einfachste menschliche Verhalten zu liefern, und somit für die Literaturkritik unbrauchbar bleibt. Während bei Hennequin der Hinweis auf eine außergewöhnliche Psyche der Dichter ein besonderes Verbindungsglied zur pathologischen Psychologie herstellt, da sich auch diese mit dem

⁵⁰⁶ „La lutte obstinée nous requiert trop, riches ou pauvres, pour que nous puissions livrer notre âme à la création artistique: nous faisons de l'art un exercice, nous y mettons de notre âme le moins possible, et seul peut s'en fâcher le critique scientifique, qui s'acharne à posséder l'âme, en outre de son œuvre.“ (ebenda, S. 260). Siehe auch die vorangehenden Erläuterungen: „La poésie est par tous tenue comme un exercice; beaucoup s'y exercent admirablement: mais cette conception de la poésie empêche que l'on y mette rien de son âme sauf des vertus tout externes, comme celle que met de son âme un lycéen dans une narration latine.“ (ebenda, S. 259f.).

⁵⁰⁷ ebenda, S. 257.

⁵⁰⁸ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 56. Wie später noch deutlich werden wird, geht Wyzewa davon aus, daß es für jedes menschliche Verhalten eine eruierbare Ursache geben müsse und daß es die Aufgabe der Psychologie sein müsse, für alle menschlichen Verhaltensweisen eben diese Ursachen zu finden. Wyzewas Prognose für das Gelingen bleibt hier vage. Zumindest traut er es den zeitgenössischen Psychologen nicht zu.

Abnormen beschäftigt, dient Wyzewa der Ausnahmecharakter des Künstlers dazu, die Psychologie als Hilfswissenschaft für den Literaturwissenschaftler zu disqualifizieren. Seiner Ansicht nach sollten die Psychologen erst einmal die „intelligences rudimentaires, (...) celles des animaux et des enfants, et des races inférieures“⁵⁰⁹ erforschen, um deren Verhalten zu erklären und deren Psyche zu ergründen. Vorher sei eine Anwendung der Erkenntnisse dieser Wissenschaft auf so komplexe Wesen wie Künstler untauglich: „l'étude des âmes géniales ne sera valable que lorsque l'étude des âmes ordinaires sera constituée.“⁵¹⁰ Wyzewa wendet sich mit dem Hinweis auf den seiner Meinung nach rudimentären Forschungsstand der Psychologie gegen Hennequins fortschrittsgläubige und optimistische Auffassung.

Nachdem Wyzewa seine Skepsis gegenüber einer psychologischen und einer soziologischen Literaturkritik kundgetan hat, kommt er abschließend auf die dritte Art der Literaturkritik zu sprechen, „celle qui analyse les œuvres d'art pour elles mêmes“⁵¹¹. Als müsse er diese Form der Kritik gegen den Vorwurf der Minderwertigkeit verteidigen, hebt Wyzewa ausdrücklich hervor, daß sie mindestens so wichtig und bedeutend sei wie der Versuch, anhand des Werkes Rückschlüsse auf den Autor und seine Zeitgenossen zu ziehen.⁵¹²

Die Voraussetzung für das tiefgreifende, umfassende Verständnis eines Kunstwerkes sieht Wyzewa in der genauen Erforschung der Lebensumstände des Autors:

Pour comprendre une œuvre, il faut connaître le temps où elle fut conçue, et la vie de son auteur, sa vie tout ensemble matérielle et morale, et tout l'enchaînement de ses idées, d'où l'œuvre est née. Aussi le seul moyen de faire comprendre, dans l'ensemble, une œuvre d'art, serait, je crois, une biographie de l'artiste.⁵¹³

Dabei geht es Wyzewa um eine ganz minutiöse Biographie, in der nicht nur einige Tage des Autors geschildert werden oder einige Dokumente aus seinem Leben ohne Verbindung und Kommentar dargeboten werden. Vielmehr sollten in dieser Biographie alle dem

⁵⁰⁹ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 56.

⁵¹⁰ ebenda. Wyzewa unterscheidet zwischen durchschnittlichen Menschen und Künstlern. Er ist davon überzeugt, daß sich diese auf einer höheren menschlichen Entwicklungsstufe befinden als der Durchschnittsmensch. Mit Bezug auf Spencer schreibt er in der *Revue Wagnérienne*: „Enfin l'évolution eut pour effet la multiplication et l'affinement des âmes différentes. Tandis que la plupart des esprits gardaient un nombre égal d'égaux notions, quelques-uns, privilégiés par des circonstances séculaires, subissaient plus vivement et plus rapidement la loi de l'hétérogénéité progressive.“ (Zitiert nach *Nos Maîtres*, S. 34).

⁵¹¹ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 56.

⁵¹² „Et je ne vois pas que ce but (...) soit plus méprisable que le but de découvrir, dans une œuvre, des détails sur la vie privée de l'auteur ou de ses contemporains. Analyser une œuvre pour l'expliquer, c'est participer à la tâche même de l'artiste: c'est contribuer à produire, en quelques âmes, la joie bénie de l'Art.“ (ebenda, S. 57).

⁵¹³ ebenda, S. 57.

Verfasser erreichbaren Dokumente wie „récits de témoins, lettres, entretiens (...) les moindres actions, les plus menus incidents privés“⁵¹⁴ gesammelt und geordnet werden, um das gesamte Leben des Künstlers „heure par heure“ sowie „l’ordre entier des pensées“⁵¹⁵ so vollständig wie möglich darzustellen, ja beinahe nachzuerleben. Nur so könne der Leser erfahren, welche Lebenssituation, welche Gedanken und Gefühle einen Künstler zur Schaffung eines Kunstwerkes gebracht hätten und welche Gefühle und Gedanken mit diesem Werk ausgedrückt würden. Die detailgenaue Nachzeichnung des Lebens eines Künstlers ist für Wyzewa die einzige Art von Kritik, die ein Werk erhellen kann.⁵¹⁶ Damit wird offenbar, daß Wyzewa grundsätzlich davon ausgeht, daß Kunstwerke immer die Reaktion auf Erlebnissen oder Gedanken eines Autors sind und daß diese vom Kritiker, wenn auch mit viel Mühe, herausgefunden werden können. Während andere Kritiker, wie beispielsweise Hennequin, das Werk als Ausgangspunkt nehmen, um Rückschlüsse auf die Psyche des Künstlers zu ziehen, möchte Wyzewa zunächst mit Hilfe von Dokumenten das Leben des Künstlers nachzeichnen, um auf dieser Basis die im Kunstwerk ausgedrückten Gedanken und Gefühle zu ermitteln.

Angesichts dieser Hervorhebung der Biographie als Mittel zur Deutung von künstlerischen Werken läßt sich eine Verbindungslinie zu Sainte-Beuve und Taine ziehen, der, wie Wolfzettel bemerkt, mit *Les Fables de La Fontaine* von 1861 geradezu „stilbildend für die spätere Autorenmonographie“⁵¹⁷ geworden ist. Doch in einem wichtigen Punkt unterscheidet sich Wyzewa vom Gedankengang Taines. Dieser vermerkt bereits 1858 in seinen *Essais de critique et d’histoire*: „Ici comme ailleurs, le premier soin doit être de séparer ce qui est important de ce qui ne l’est pas.“⁵¹⁸ Folge dieser Prämisse ist es, in jedem Werk auf den ersten Blick heterogene Elemente unter dem Oberbegriff der jeweils dominanten Züge zusammenzufassen und zu ordnen, um so das hierin ausgedrückte Lebensgefühl als repräsentativ für eine vergangene Epoche möglichst klar darzustellen. Wyzewa lehnt die Aussonderung von zunächst unwichtigen Elementen ab. Dahinter mag die Auffassung stehen, daß auch die aller kleinsten Details im Leben einer so bedeutenden und komplexen Persönlichkeit wie der des Künstlers zur Erklärung seines Werkes beitragen können. Während bei Taines Arbeitsweise die ständige Gefahr der selektiven Wahrnehmung mit der Folge von unzulässigen Zirkelschlüssen gegeben ist, besteht bei

⁵¹⁴ ebenda, S. 57f.

⁵¹⁵ ebenda, S. 58.

⁵¹⁶ „Une critique de ce genre seule pourrait éclairer les œuvres d’art dans l’ensemble de leurs qualités.“ (ebenda, S. 58).

⁵¹⁷ Wolfzettel: *Literaturgeschichtsschreibung*, S. 217.

⁵¹⁸ Zitiert nach Wolfzettel: *Literaturgeschichtsschreibung*, S. 216.

Wyzewa vielmehr das Problem, daß ihm durch seine Vorgehensweise der Blick für das Wesentliche und die Orientierung verlorengehen. Biographien, wie sie Wyzewa hier empfiehlt, führen häufig zu einer mit Recht „so verschrieene(n) Detailhäufung auf der Basis einer kurzatmigen Erlebnisästhetik“⁵¹⁹, in denen der Leser zwar die große Fleißarbeit des Verfassers erkennen kann, aber eine zielführende Fragestellung vermißt und wenig Orientierung für eine weitere Beschäftigung mit dem Thema findet.

Ein Beispiel dafür, wie sich Wyzewa eine solche Autorenbiographie vorstellt, die allein das Werk des Künstlers gänzlich erhellen könne, bietet das über 1000 Seiten umfassende mit seinem Freund Georges de Saint-Foix gemeinsam geschriebene Werk *W.A. Mozart; sa vie musicale et son œuvre, de l'enfance à la pleine maturité (1756-1777)*.⁵²⁰ Über das Projekt zu diesem umfangreichen Buch schreibt Wyzewa in einem Brief an Romain Rolland vom 21. Oktober 1910:

Ce livre gigantesque et bizarre, et probablement illisible, analysera presque jour par jour les progrès ou changements survenus dans l'esprit de Mozart depuis son enfance jusqu'à son arrivée à Paris en 1778. Nous avons essayé d'interroger, à ce point de vue, toutes les œuvres que le jeune garçon a eu l'occasion de connaître, et puis nous avons essayé d'en retrouver, de proche en proche, le contre-coup dans ses propres œuvres. Pour ma part, j'ai mis à ce travail tout le soin que j'ai pu, et j'ose dire que ce sera le seul ouvrage vraiment sérieux que je laisserai après moi.⁵²¹

Seine Auffassungen zur Bedeutung der Künstlerbiographie haben sich zwischen 1886 und 1910 offensichtlich nicht geändert. Erst 1912 veröffentlicht Wyzewa also ein Werk, von dem er bereits in den Kritiken der *Revue Indépendante* geträumt hat.

Die hervorgehobene Bedeutung der Biographie des Künstlers für die Erklärung des Kunstwerks um seiner selbst willen verwundert zunächst, wenn man sie anderen Auffassungen von Wyzewa im selben Aufsatz gegenüberstellt. Bei der Beschäftigung mit der *critique psychologique* hatte Wyzewa behauptet, diese Form der Kritik sei schon allein deshalb fraglich, weil die Künstler verschiedene Identitäten hätten und das „Ich“ bei der Herstellung eines Kunstwerkes ein anderes „Ich“ als das im täglichen Leben sein könne. Aus diesem Grunde hält er es ja für unzulässig, aus dem Werk Rückschlüsse auf Leben und Psyche des Verfassers des Werkes zu ziehen. Andererseits hält er aber den umgekehrten Weg, nämlich aus dem Leben des Künstlers das Werk zu erklären, für den geeignetesten überhaupt. Der scheinbare Widerspruch beruht auf der Annahme, das Leben

⁵¹⁹ ebenda, S. 217.

⁵²⁰ Georges Saint Foix / Teodor de Wyzewa: *W.A. Mozart; sa vie musicale et son œuvre, de l'enfance à la pleine maturité (1756-1777)*. Paris (Perrin) 1912. Siehe dazu auch S. 5 dieser Arbeit.

⁵²¹ Zitiert nach Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 95.

und die Gedankenwelt des Künstlers sei derart komplex und unbeständig, daß man aus einem einzelnen Werk nicht auf sein Leben schließen könne. Hat man sich allerdings der Mühe unterzogen, dieses Leben mit all seiner Komplexität und seinen Volten zu schildern und zu verstehen, so ist es durchaus möglich, mit Hilfe dieser detaillierten Informationen die einzelnen Werke zu erklären.

Das oben geschilderte andere *Ich*, das beim künstlerischen Schaffensprozeß beteiligt ist, ist also keineswegs als eines zu denken, das ein Kritiker oder Interpret nicht mit Hilfe von Dokumenten aufspüren und darstellen könnte. Es handelt sich hierbei offenkundig keinesfalls um eine Seite des Künstlers, die sich rationalen Erklärungen entzieht. Sie ist lediglich als ein Teil der Künstlerpersönlichkeit zu sehen, die genauso für den Verfasser einer Biographie, einen Kritiker und einen Interpreten faßbar und darstellbar ist wie das *Ich* des privaten Lebens. Aus diesem wichtigen Grund ist Paul Delsemmes Andeutung, Wyzewa weise unter anderem mit seiner Auffassung der gespaltenen Künstler-Identität bereits auf Prousts Ästhetik hin oder habe diesen möglicherweise gar beeinflusst,⁵²² wenig überzeugend. In Prousts berühmten Ausspruch „...un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices“,⁵²³ läßt sich auf den ersten Blick durchaus eine Parallele zu Wyzewas Auffassung entdecken. Bei einer näheren Betrachtung tritt jedoch ein wichtiger Unterschied zwischen beiden Auffassungen zu Tage. Für Proust ist das andere Selbst allein dem Künstler zugänglich. Außenstehenden, wie zum Beispiel Kritikern, bleibt es hingegen verborgen.⁵²⁴ Die Ideen und Gefühle, die beispielsweise zur Abfassung eines Romans geführt haben, entziehen sich demnach den Nachforschungen der Biographen. Eine noch so detaillierte Darstellung der Biographie des Künstlers trägt unter diesen Umständen nichts zum Verständnis des Kunstwerks bei. Wyzewa hingegen betont, daß man gerade mit einer umfassenden Biographie eines Künstlers seine Werke erklären könne, daß hier der einzige Weg zu ihrem Verständnis liege.

⁵²² Paul Delsemme stellt anhand dieser Auffassung der verschiedenen „Ichs“ eine Verbindung zwischen Teodor de Wyzewa und Marcel Proust her. Ein direkter Einfluß sei nicht nachzuweisen; das schreibt auch Delsemme. Dennoch ist er folgender Ansicht: „...il reste que la philosophie de Proust, sa conception mystique de l'art, certains aspects de son œuvre romanesque, constituent un prolongement logique de l'esthétique idéaliste proposée par Wyzewa.“ (Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 133). Auf einen möglichen Einfluß von Wyzewas Vorstellungen auf Proust verweist auch Elga Liverman Duval. (*Téodor de Wyzewa*: S. 41 und S. 132).

⁵²³ Marcel Proust: *Contre Sainte-Beuve* [1909, postum veröffentlicht 1954]. Paris (Gallimard collection folio) 1987, S. 127.

⁵²⁴ Siehe Proust: *Contre Sainte-Beuve*, S. 127ff., besonders S. 133: „Et pour ne pas avoir vu l'abîme qui sépare l'écrivain de l'homme du monde, pour n'avoir pas compris que le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres, et qu'il ne montre aux hommes du monde (ou même à ces hommes du monde que sont dans le monde les autres écrivains, qui ne redeviennent écrivains que seuls) qu'un homme du monde comme eux....“

Ihm ist jedoch klar, daß eine Kritik, die auch die kleinsten Ereignisse aus dem Leben des Künstlers erforscht, im Rahmen der journalistischen Literaturkritik nicht möglich ist, denn seiner eigenen Meinung nach würde das Verfassen einer derartigen Biographie allein 20 Jahre Arbeit beanspruchen. Wenn man aber nicht unbedingt allumfassende und definitive Ergebnisse erwartet, so ist seiner Meinung nach noch eine andere Art der Kritik möglich und legitim: Der Kritiker mißt die besprochenen Werke an einer Theorie und erklärt sie dem Leser so, daß dieser die Urteile des Kritikers nachvollziehen kann.

Bevor Wyzewa dem Leser der *Revue Indépendante* diese Theorie vorstellt, faßt er seine Einstellung zum Problem der Literaturkritik noch einmal zusammen:

Rechercher dans une œuvre quelle fut l'âme de l'auteur, où l'aspect de son temps, je ne le tenterai point, redoutant bien de n'y pouvoir jamais parvenir. Faire connaître toutes les qualités d'une œuvre, j'exigerais, pour l'entreprendre, vingt ans de travaux et vingt volumes. Mais je dirai brièvement ce qu'est suivant moi, l'Art, quelles fins lui sont propres; puis j'analyserai les œuvres de certains artistes pour y faire voir les preuves de ces théories.⁵²⁵

3.3 Wyzewas Theorie der Kunst und ihre Vorbilder

Nachdem Wyzewa im ersten Teil seines Aufsatzes „Une critique“ die verschiedenen Formen der Kritik erläutert und sich selbst dazu positioniert hat, stellt er dem Leser der *Revue Indépendante* anschließend sowohl eine Theorie der Kunst⁵²⁶ als auch seine Ansicht über den Zustand der zeitgenössischen Kunst⁵²⁷ vor. In einer Fußnote erklärt er, daß er hier lediglich eine verkürzte Form bieten könne, und verweist die Leser auf „une série d'articles de la Revue Wagnérienne“⁵²⁸.

In der genannten Zeitschrift finden sich von 1885 bis 1886 mehrere Artikel, in denen er sich zum Ziel setzt, dem französischen Publikum verschiedene Aspekte von Wagners Kunsttheorie nahezubringen. Die Reihe der Artikel wird im April 1885 mit einem kurzen Aufsatz über „La Musique descriptive“ eröffnet, in dem er Wagners Musik gegen Kritik von Saint-Saëns verteidigt.⁵²⁹ Darauf folgt der lediglich drei Seiten umfassenden Artikel

⁵²⁵ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 60.

⁵²⁶ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 60-68.

⁵²⁷ ebenda, S. 68-78.

⁵²⁸ ebenda, S. 60.

⁵²⁹ Teodor de Wyzewa: „La Musique descriptive“. In: *Revue Wagnérienne* 3/85 (April 1885), S. 74-77.

Wyzewa reagiert auf einen Artikel von Saint-Saëns, der am 23. März 1885 in *La France* erschienen ist. Der französische Musiker hatte ein ambivalentes Verhältnis zu Wagner. Das wird besonders in einem 1885 erschienenen Sammelband deutlich, in dem auch einige Aufsätze zu Wagner wieder veröffentlicht werden.

„La peinture Wagnérienne“.⁵³⁰ Hier äußert sich Wyzewa anlässlich der Pariser Gemäldeausstellung *Le Salon* von 1885 über eine dort ausgestellte Lithographie zu Wagners Oper *Das Rheingold* von Henri Fantin-Latour. Da dieser sich offen als Wagneranhänger zu erkennen gibt, wird er von Wyzewa als „Wagnériste conscient“⁵³¹ bezeichnet. Doch auch die Werke von Degas, Moreau und Redon werden als „faits Wagnériens“⁵³² charakterisiert, ohne daß diese Einschätzung näher begründet wird. Dafür liefert Wyzewa in diesem Aufsatz erstmals eine Definition von Wagners Ästhetik.⁵³³

Während in diesen ersten kurzen Artikeln Fragen der Musik und der Malerei im Mittelpunkt stehen, erläutert der Kritiker im Juli 1885 in seinem Aufsatz „Le Pessimisme de Richard Wagner“ den künstlerischen Schaffensprozeß im allgemeinen und stellt seine Auffassung vom Verhältnis zwischen Realität und Kunst vor.⁵³⁴ Im Jahr 1886 schließlich veröffentlicht Wyzewa drei Artikel, in denen er seine Auffassung zur Kunst im Wagnerschen Sinn und zu Entwicklung und Zustand der zeitgenössischen Kunst darlegt. Im Mai erscheint der erste Artikel zur Malerei und Bildhauerei⁵³⁵, im Juni der nächste zur

Im Vorwort zu diesem Band setzt sich Saint-Saëns ausführlich mit Wagner auseinander. Er schließt mit folgenden Worten: „Un dernier mot. J’admire profondément les œuvres de Richard Wagner, en dépit de leur bizarrerie. Elles sont supérieures et puissantes, cela me suffit. Mais je n’ai jamais été, je ne suis pas, je ne serai jamais de la religion wagnérienne.“ (Camille Saint-Saëns: *Harmonie et mélodie* [1885]. Paris (Calmann Lévy) 6s.d., S.XXXf.). Zum schwierigen Verhältnis zwischen Wagner und Saint-Saëns siehe z.B. Sabina Ratner: „Richard Wagner and Saint-Saëns“. In: *The Opera Quarterly*, Band 1, Oxford (Oxford University Press) 1983, S. 101-113, bes. S. 109f.

⁵³⁰ „Peinture Wagnérienne. Le Salon de 1885“. In: *Revue Wagnérienne* 5/85 (Juni 1885), S. 154-156. (Zu beiden Aufsätzen siehe Wyzewska: *La Revue Wagnérienne*, S. 104-110.

⁵³¹ „Peinture Wagnérienne“, S. 155.

⁵³² ebenda. Dieser Artikel und die dort vorgenommene Vereinnahmung von Malern wie Degas, Moreau und Redon für Wagners Ästhetik wird von einigen Zeitgenossen mit Verwunderung aufgenommen. Georges Servières fragt sich angesichts des Begriffs *peinture wagnérienne*, was man denn darunter zu verstehen habe und bemerkt spöttisch, daß es von übereifrigen Wagnerianern wohl bald Artikel über „l’horticulture wagnériste, l’astronomie wagnériste“ geben werde und demnächst womöglich „le manuel de médecine opératoire ou d’obstétrique wagnériste“ erscheinen werde (Georges Servières: *Richard Wagner jugé en France*. Paris (Librairie illustrée) 1886, S. 284).

⁵³³ „L’œuvre de Richard Wagner, sous l’incomparable valeur d’une révélation philosophique, a encore pour nous, le sens clair et précieux d’une doctrine esthétique. Elle signifie l’alliance naturelle, nécessaire, des trois formes de l’Art, plastique, littéraire et musical, dans la communication d’une même fin unique, créer la vie; inciter les âmes à créer la vie.“ („Peinture Wagnérienne“, S. 154). Im übrigen stellt die erwähnte Lithographie des Wagnerbegeisterten Henri Fantin-Latour [1836-1904] für Wyzewa eine positive Ausnahmeerscheinung der Pariser Gemäldeausstellung dar. Insgesamt bewertet er die Ausstellung jedoch abwertend als „Marché annuel des Tableaux, qui est un Salon de peinture comme les boutiques des perruquiers ou des bottiers sont des Salons de Coiffure ou de Chaussure.“ (S. 155). Über den *Salon* von 1886 fällt er ein gleichfalls negatives Urteil (Siehe *Nos Maîtres*, S. 24f.).

⁵³⁴ „Le Pessimisme de Richard Wagner“. In: *Revue Wagnérienne* 6/85 (Juli 1885), S. 167-170. Stilistisch leicht veränderter Wiederabdruck in *Nos Maîtres*, S. 3-10. Maurice Barrès bezeichnet diesen Aufsatz, in dem die Realität im Vergleich zur Kunst als zweitrangig deklariert wird, als wichtigen Beitrag zur Überwindung des Naturalismus. (Maurice Barrès: „L’Esthétique de demain: l’art suggestif“. In: *De nieuwe gids* N° 1, Oktober 1885, S. 140-149, bes. S. 146/147).

⁵³⁵ „Notes sur la peinture wagnérienne et le salon de 1886“. In: *Revue Wagnérienne* 4/86 (Mai 1886), S. 100-113.

Literatur⁵³⁶ und schließlich in zwei Teilen im Juli und im September der umfangreichste dritte Aufsatz zur Musik⁵³⁷. Wie auch der Artikel „Le Pessimisme de Richard Wagner“ werden alle drei Artikel 1895 in seinem Sammelband *Nos Maîtres*, in dem er seine nach eigener Auffassung bis zu diesem Zeitpunkt wichtigsten Aufsätze zusammengestellt hat, nahezu unverändert noch einmal unter dem Sammelbegriff „L’Art Wagnérien“ abgedruckt.⁵³⁸

Die Artikel sind als äußerst ehrgeiziges Projekt des noch jungen, aber durchaus selbstbewußten Kritikers zu bezeichnen. Er äußert sich zu Sinn und Aufgabe der Kunst, stellt das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion vor und gibt einen Abriß von Malerei, Musik und allen Literaturgattungen von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Für das Herausfiltern der Kriterien, mit deren Hilfe er die von ihm in der *Revue Indépendante* vorgestellten Romane untersuchen möchte, sind nicht alle Aspekte der in der *Revue Wagnérienne* vorgestellten und in der *Revue Indépendante* aufgenommenen Punkte seiner Theorie von gleicher Bedeutung. Zum weiteren Verständnis ist es jedoch nötig, zumindest einige Gedankengänge seiner Ästhetik darzustellen. Seine Rezensionen sind ohne das Wissen um seine nicht immer leicht einsichtige und bisweilen widersprüchliche Kunsttheorie sonst nicht verständlich.⁵³⁹

Wyzewa geht von der Entstehung aller Künste aus drei Grundformen der Verarbeitung der Umwelt durch den Menschen aus, die er als *sensation*, *notion* und *émotion* bezeichnet.⁵⁴⁰

⁵³⁶ „Notes sur la littérature wagnérienne et les livres en 1885-1886“. In: *Revue Wagnérienne* 5/86 (Juni 1886), S. 150-171.

⁵³⁷ „Notes sur la musique wagnérienne et les œuvres musicales françaises en 1885-1886“. In: *Revue Wagnérienne* 6/86 und 8/86 (Juli und September 1886), S. 183-193 und 259-268.

⁵³⁸ Die drei theoretischen Grundsatzartikel zur Kunst aus der *Revue Wagnérienne* finden sich in *Nos Maîtres* auf den Seiten 11-87.

⁵³⁹ Eine ausführliche Darstellung von Wyzewas Kunsttheorie der Jahre 1885-1887 bietet Isabelle Wyzewska: *La Revue Wagnérienne*. S. 105-135. Diese Ergebnisse werden von Liverman Duval weitestgehend übernommen (Liverman Duval: *Téodor de Wyzewa*, S. 31-46). Zu Wyzewas Theorie der Kunst siehe auch Lehmann: *The Symbolist Aesthetic*: S. 196-206 et passim, Delsemme: *Teodor de Wyzewa*., S. 125-147 et passim, Di Girolamo: *Teodor de Wyzewa*, S. 87-108 et passim und Swift: „The Hypothesis of the French Symbolist Novel“, S. 781. Die Bewertung von Wyzewas oft schwer verständlicher Theorie fallen unterschiedlich aus. Di Girolamo ist voller Begeisterung: „Il giovane polacco aveva in effetti realizzato il miracolo di dar fiducia a chi cercava, con eclettissimo ingenuo, di aprirsi una strada nel mondo della poesia“. (Di Girolamo: *Teodor de Wyzewa*, S. 88). Lehmann hingegen bezeichnet Wyzewas dichtungstheoretische Aufsätze als „a very fair example of the hesitancy and confusion which marks the period of transition in aesthetic which we are agreeing to call symbolism.“ (Lehmann: *The Symbolist Aesthetic* S. 206).

⁵⁴⁰ Als eine von vielen Textstellen, in denen diese Auffassung deutlich wird, sei hier eine Passage aus dem Artikel über die Malerei vom Mai 1886 zitiert: „Mais la vie de notre âme est composée d’éléments complexes; et les différences de leur complexité produisent des modes spéciaux de la vie, qui peuvent, par la limitation arbitraire d’un classement, être ramenés aux trois modes distincts et successifs de la Sensation, de la Notion et de l’Emotion.“ (*Nos Maîtres*, S. 15). Wyzewas Geschichte der Entwicklung der Kunst erinnert mit ihrer triadischen Einteilung und der sukzessiven Entwicklung unterschiedlicher Formen der Kunst an Hugos Vorstellung von den drei Zeitaltern die nacheinander jeweils durch die Lyrik, die Epik und das Drama bestimmt seien. (Victor Hugo: *Préface de Cromwell*. [1827]. Paris (Larousse) 1971, S. 27-59) Während jedoch Hugo die Veränderung der Literatur als eine Folge sich ändernder Vorstellungen in einem Kollektiv

Die ursprünglichste Form *sensations* definiert Wyzewa als Sinneseindrücke, die von den verschiedensten Reizen ausgelöst werden: von Farben, Gerüchen und Klängen, die mit Sinnesorganen, wie Augen, Nase, der Haut und den Ohren wahrgenommen werden. Dabei komme dem Sehen eine primäre Rolle zu.⁵⁴¹

Im Verlauf seiner Entwicklung sei der Mensch schließlich in der Lage gewesen, auf Grund von immer wiederkehrenden sinnlich wahrnehmbaren Phänomenen durch Abstraktion und Gruppierung einzelne Sinneseindrücke mit Begriffen zu bezeichnen: „l'âme *pense* après avoir *sent*“⁵⁴². Auf diese Weise seien die *notions* entstanden. Die *émotions* schließlich seien komplexer als die beiden bereits erwähnten. Sie sind laut Wyzewa gekennzeichnet durch zumeist plötzlich auftretende sinnliche Eindrücke und den Versuch, diese mit Begriffen zu benennen, was jedoch zumeist mißlinge. Gefühle seien vor allem durch Spontaneität, Unberechenbarkeit und Unordnung charakterisiert.⁵⁴³

Schließlich ordnet Wyzewa den drei Wahrnehmungsformen des Menschen unterschiedlichen Formen der Kunst zu. Die *sensations*, so führt er aus, werden durch die

begreift, erklärt Wyzewa die Evolution der gesamten Kunst durch die phylogenetische Entwicklung und Ausdifferenzierung von Fähigkeiten der Spezies Mensch. Auch hier ist der Einfluß von Darwin wahrscheinlich.

⁵⁴¹ Die Bedeutung des Sehens als wichtigster aller Sinneswahrnehmungen ist schon bei Platons *Timaios* zu finden. Siehe dazu Ralf Konersmann: „Die Augen der Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens.“ In: Ralf Konersmann (Hrsg.): *Kritik des Sehens*. Leipzig (Reclam) 1997, S. 9-47, S. 19ff.

Entsprechende Auszüge aus Platons *Timaios* finden sich ebenda auf den Seiten 48 bis 50.

⁵⁴² *Nos Maîtres*, S. 15. Eine ausführliche Beschreibung über die Begriffsbildung findet sich in Wyzewas Aufsatz über die Literatur. Von den *sensations* ausgehend schreibt er: „Mais bientôt celles-ci, souvent répétées, ont laissé dans l'âme une empreinte; elles s'y sont liées au point que l'une d'elles évoque les autres. Elles se sont encore limitées: des groupes se sont formés, séparés, *abstrait*: la perception fréquente d'objets rouges a porté l'âme à imaginer un nouvel objet dont le *rouge* serait la qualité dominante. Ainsi sont nées les *notions*, groupe de sensations abstraits, généraux, fixés dans l'esprit par des *noms*. Et ce qu'on appelle la vie intérieure, la pensée, le jugement composé, le raisonnement: c'est un mode nouveau de la vie, issu logiquement de la sensation.“ (*Nos Maîtres*, S. 31).

⁵⁴³ Für die Erklärung dieses Phänomens, das den kompliziertesten Teil des menschlichen Lebens ausmacht, bemüht Wyzewa ein Beispiel: *Quelque rêveur* verbringt einen schönen Sommerabend auf einer einsamen Bank, läßt sich von den Eindrücken der abendlichen Umgebung zu Träumereien hinreißen, vergißt die Geschehnisse und Gedanken, die ihn bis dahin noch beschäftigt haben und denkt – zunächst noch in logischer Reihenfolge - an vergangene Ereignisse und Zufälle aus seinem Leben. Dann gerät er, ohne es willentlich zu steuern, in einen besonderen Gefühlszustand: „Mais bientôt les souvenirs affluent, ils se mêlent et affluent; c'est des tronçons de faits anciens, des visions tennes et innombrables: comme la secousse joyeuse d'un large flot qui s'élève, et qui l'envahit. Les sensations, tout à l'heure perçues nettement, se joignent à cette marée tumultueuse d'idées. Il éprouve un bonheur fiévreux, comme un rapide grandissement de soi, dans cette vie évoquée, et qu'il revit. Alors le rythme de ses images s'accélère; elles tournoient maintenant, tournoient sans arrêt devant lui: une allégresse montante, haletante, éperdue.“ (*Nos Maîtres*, S. 57). Anders als die Unterscheidung zwischen den verschiedenen Ichs des Dichters kann diese Textstelle tatsächlich als Vorbote zu Proust verstanden werden, nämlich zu dessen Konzept von der *mémoire involontaire*. Allerdings führt Wyzewa diesen einmaligen Gedanken nicht weiter aus; er wiederholt ihn nicht einmal. Lediglich die hier geäußerte Komplexität der Gefühle wird noch häufiger erwähnt. Im November beschreibt Wyzewa die Emotionen weit weniger emphatisch als „touffes très épaisses“, die aus einer Mischung von Begriffen und Sinneseindrücken bestehen. (*La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 66). Ausgedrückt können diese Gefühle jedoch nur durch Töne.

bildenden Künste und die Malerei sowohl veranschaulicht als auch hervorgerufen.⁵⁴⁴ Die Literatur hingegen sei Ausdruck und Mittel zur Hervorrufung der *notions*.⁵⁴⁵ Abschließend weist er auch den *émotions* ihren Platz in der Welt der Künste zu: Da Gefühle für Wyzewa einzig und allein durch Klänge evoziert werden können, kommt der Musik die Aufgabe zu, Gefühle auszudrücken und sie gleichzeitig beim Rezipienten zu erzeugen.⁵⁴⁶ Daneben könnten aber auch in der Lyrik durch den Klang der Silben und durch den Rhythmus, Gefühle dargestellt und hervorgerufen werden: „la littérature a produit un art symphonique, la Poésie, évoquant l'émotion par l'agencement musical des rythmes et des syllabes.“⁵⁴⁷

Zur ebenfalls in den Artikeln abgehandelten Entwicklung der Malerei, Literatur und Musik von den Anfängen bis zur Gegenwart sei an dieser Stelle erwähnt, daß sich Wyzewa an den bereits erwähnten Spencer'schen Gesetzen zur Evolution orientiert. Alle Künste entwickelten sich von einem einfachen homogenen zu einem komplexeren heterogenen Erscheinungsbild. Außerdem habe sich die Erzählliteratur im Laufe der Jahrhunderte von der zusammenfassenden Darstellung von außergewöhnlichen Ereignissen zu einer detaillierten, oft widersprüchlichen Wiedergabe des täglichen Lebens entwickelt. Schließlich sei im Laufe der Geschichte eine immer stärkere Ausdifferenzierung des Publikums festzustellen, was zu einer ebenfalls beständig zunehmenden Aufsplitterung des künstlerischen Ausdrucks in verschiedenen Kunstformen geführt habe; ein Vorgang, der in stetig fortschreitendem Tempo immer noch anhalte.⁵⁴⁸

Diese in der *Revue Wagnérienne* auf insgesamt knapp sechzig Seiten ausführlich dargestellten Auffassungen über das Wesen der Kunst und ihre Entwicklung von den

⁵⁴⁴ „Ainsi l'art des sensations a, dès le début, été l'art plastique de la vue“ (*Nos Maîtres*, S. 17). Im folgenden erklärt Wyzewa, daß sich durch die Weiterentwicklung des Kunstverständes das Interesse von der Bildhauerei auf die Malerei verschoben habe: „...Nous avons un besoin toujours plus vif, pour conserver les sentiments de l'art, que les impressions de la vie nous soient données, dans la vie artistique, par d'autres moyens que dans la vie réelle. A ce besoin répond la Peinture.“ (*Nos Maîtres*, S. 18).

⁵⁴⁵ „...la littérature, art des notions, eut pour signes les mots, sensations d'abord auditives, devenues ensuite visuelles à leur tour, sous l'usage de l'écriture.“ (*Nos Maîtres*, S. 31).

⁵⁴⁶ „Et ce fut enfin l'art des émotions, la musique.“ (ebenda, S. 19. Siehe auch ebenda, S. 56).

⁵⁴⁷ In die gleiche Richtung zielt folgende Bemerkung: „La poésie véritable (...) est une musique émotionnelle de syllabes et de rythmes.“ (*Nos Maîtres*, S. 47). Wyzewa äußert sich hier zum insbesondere von symbolistischen Dichtern immer wieder thematisierten Verhältnis zwischen Musik und Poesie und der damit verbundenen Bedeutung der Musikalität der Sprache, mit der Emotionen und Vorstellungen suggeriert werden sollen. (Siehe dazu Jean-Nicolas Illouz: *Le Symbolisme*. Paris (LGF) 2004, S. 179-207 und Di Girolamo: *Teodor de Wyzewa*, S. 72-77). Während Mallarmé in mehreren Aufsätzen auf die Gleichberechtigung zwischen Musik und Poesie hinweist oder dieser sogar den Vorrang zuerkennt (siehe z.B. Stéphane Mallarmé: „Crise de vers“. In: ders. *Œuvres complètes*. Band II. Paris (Gallimard) 2003, S. 204-213, bes. S. 211), geht Wyzewa davon aus, daß die Musik besser geeignet sei, Gefühle auszudrücken und zu evozieren. In seinem Aufsatz „L'Art Wagnérien: la musique“ greift er zu Beginn seine Ausführungen zur „littérature émotionnelle“ (*Nos Maîtres*, S. 49) kurz auf, fährt dann aber folgendermaßen fort: „Mais les émotions les plus subtiles et les plus profondes sont recréées, seulement, par un art spécial, incapable de toute autre destination, par la Musique.“ (ebenda, S. 56).

⁵⁴⁸ *Nos Maîtres*, S. 31-35. Siehe dazu Di Girolamo: *Teodor de Wyzewa*, S. 100-102.

Griechen bis zur unmittelbaren Gegenwart werden im Aufsatz „Une Critique“ der *Revue Indépendante* in verkürzter Form auf achtzehn Seiten zusammengefaßt. Neben der Tatsache, daß sich Wyzewa in diesem Aufsatz an keiner Stelle auf Richard Wagner bezieht⁵⁴⁹, ist auch eine andere inhaltliche Akzentuierung feststellbar: Als Voraussetzung für seine Beurteilung von Literatur anhand eines aus seiner Theorie der Künste entworfenen Kriterienkatalogs sind seine Vorstellungen über die Entstehung der Künste und ihre weitere Entwicklung im Laufe der Menschheitsgeschichte nur von sekundärer Bedeutung. Darin mag ein Grund liegen, weshalb er diesen Aspekt seiner Theorie im Artikel „Une critique“ stärker in den Hintergrund stellt als in den Artikeln der *Revue Wagnérienne*. Dafür wird in der *Revue Indépendante* die Frage nach dem Sinn und der Aufgabe der Kunst stärker in den Vordergrund gerückt. Schließlich soll der Leser an den von Wyzewa in den folgenden Monaten vorgestellten literarischen Werken überprüfen können, ob ihre Verfasser dem von Wyzewa angegebenen Ziel gerecht werden oder nicht.

Die grundlegende Aufgabe jeder Kunst sieht Wyzewa sowohl in seinen Ausführungen der *Revue Wagnérienne* als auch im Aufsatz „Une critique“ darin, dem Betrachter eines Bildes, dem Leser eines Romans oder Gedichts oder aber dem Zuhörer von Musik ein intensives Gefühl der Freude zu verschaffen. Dies könne nur dadurch erzielt werden, daß der Rezipient in der Kunst Ereignisse und Gefühle intensiver zu erleben glaubt als in der ihn umgebenden empirischen Wirklichkeit. Als Beispiele für besonders gelungene Kunstwerke aus dem Bereich der Literatur, die dieses intensive Erlebnis beim Leser hervorrufen, zählt Wyzewa *Andromaque* von Racine und *L'Éducation sentimentale* von Flaubert. Die Tatsache, daß er bei der Lektüre dieser Werke besondere Freude empfindet, erklärt er folgendermaßen:

Moi même je pense les pensées d'Hermione; en moi-même se succèdent les idées que nota Flaubert. J'ai la joie de l'Art devant ces œuvres, parce qu'elles font vivre en moi, plus intensément que dans l'ordinaire, certaines notions, et leur suite naturelle.⁵⁵⁰

Wyzewa betont, daß Kunst nur dann von ihm geschätzt wird, wenn das Dargestellte *vivant* – also lebendig und lebensnah – wirke, denn nur so sei es dem Rezipienten möglich, das Dargebotene mitzuerleben. Dieses Kriterium ist für alle Arten der Kunst in gleicher Weise relevant. Mal ist es ein Portrait, das dem Maler besonders gelungen ist, mal ist es eine

⁵⁴⁹ Elga Liverman Duval schreibt dazu treffend: „The distinguishing feature of this article is the absence of the epithet Wagnerian.“ (*Teodor de Wyzewa*: S. 47). Da sich die Zeitschrift im Gegensatz zur *Revue Wagnérienne* nicht ausdrücklich an Wagnerianer wendet, hat Wyzewa hier offenbar die mitunter komplizierte Anbindung seiner eigenen Vorstellungen an den Komponisten unterlassen.

⁵⁵⁰ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 62.

Figur in einem Theaterstück, in der der Zuschauer Teile von sich selbst oder seinen Mitmenschen wiederentdecken kann und die deshalb so außerordentlich lebendig auf ihn wirkt. Auffällig ist hierbei, daß *vivant* in der Regel mit dem Begriff *réel* gekoppelt ist.⁵⁵¹

Diese Lebendigkeit der Darstellung, die allein ein Nacherleben durch den Leser bewirken kann, ist nur gegeben, wenn dieser die Eigenschaften von Romanfiguren oder Handlungen in Romanen in seiner eigenen Erlebniswelt wiederentdecken kann. Damit das geschieht, so die logische Schlußfolgerung von Wyzewa, müssen die Stoffe und die Figuren der empirischen Wirklichkeit entnommen sein. „Faire une œuvre d’art, c’est, avec les éléments habituels (tous autres nous sont interdits), restituer des idées plus intenses, plus joyeuses.“⁵⁵² Damit greift Wyzewa auf Vorstellungen zurück, wie sie von realistischen Schriftstellern bereits seit den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts ins Feld geführt werden. Doch während beispielsweise Stendhal⁵⁵³ und Balzac⁵⁵⁴ ihre Auffassungen mit einer neuen Rolle des Romans als Vehikel zur Darstellung zeitgenössischer Zu- oder besser Mißstände als ernstzunehmende Ergänzung der Geschichtswissenschaft betrachten, führt Wyzewa 50 Jahre später für diese fundamentale Forderung der Realisten Gründe an, die einzig und allein auf das persönliche Leseerlebnis zielen. In der *Revue Wagnérienne* schreibt er:

Mais où l’artiste prendra-t-il les éléments de cette vie supérieure? Il ne les peut prendre nulle part sinon dans notre vie habituelle, dans ce que nous appelons la Réalité. C’est que l’artiste, et ceux à qui il veut communiquer cette vie qu’il crée, ne pourront, par suite de leur habitude

⁵⁵¹ Dazu lassen sich allein im Aufsatz „Une critique“ eine Reihe von Beispielen finden. Nur einige seien im folgenden zitiert. Zum Gemälde *Die Zigeunerin* von Frans Hals schreibt Wyzewa: „J’éprouve devant cette œuvre une jouissance que je dénomme artistique. Pourquoi? La raison de mon émotion, ici, m’apparaît clairement. J’éprouve cette jouissance parce que la jeune fille me paraît réelle, parce qu’elle vit.“ (ebenda, S. 61, Hervorhebung im Original). Über ein Landschaftsbild des französischen Malers Antoine Chintreuil [1816-1873] schreibt er „J’éprouve encore une jouissance pareille et je sens que la raison est dans ce que le paysage me paraît réel, dans ce qu’il vit.“ (S. 61, Hervorhebung im Original). Auch von Hermione heißt es „elle vit“ (S. 62). Weiterhin: „Pareillement une description de Flaubert, dans l’*Éducation sentimentale*, me donne la jouissance de l’Art, parce que la suite des notions m’apparaît réelle, parce qu’elle vit.“ (S. 62). Zur Oper *Alceste* [1767] von Gluck: schreibt er: „Le récitatif d’Alceste m’émeut d’une jouissance artistique. Pourquoi? Parce qu’Alceste, en tant qu’elle souffre ces angoisses, m’apparaît vivante.“ (S. 62). Auch ein Bild von Rubens bewegt Wyzewa, da es „certaines émotions, entièrement réelles et vivantes“ (S. 65) abbilde. Zur Bedeutung von *vivant* bei Wyzewa siehe auch Kapitel 5.2.1 dieser Arbeit. Dort finden sich auch weitere Textstellen aus seinen Kritiken.

⁵⁵² *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 68. Eine weitere Textstelle findet sich etwas vorher. Die Aufgabe der Kunst sei die folgende: „créer en nos âmes la vie, une vie faite des éléments habituels que nous vivons, mais plus intense et meilleure.“ (ebenda, S. 65).

⁵⁵³ Siehe dazu Stendhals berühmte Spiegelmetapher aus *Le Rouge et le Noir* „Le roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l’azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route.“ (Stendhal: *Le Rouge et le Noir. Chronique de 1830* [1830]. Chronologie et préface par Michel Crouzot. Paris (GF – Flammarion) 1964, S. 361). Siehe dazu: Udo Schöning: *Literatur als Spiegel. Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos in Frankreich 1800-1860*. Heidelberg (Winter) 1984, bes. S. 111-124.

⁵⁵⁴ In einem Brief an Mme Hanska schreibt Balzac über die Grundlagen seiner Romane: „Ce ne seront pas des faits imaginaires; ce sera ce qui se passe partout.“ Zitiert nach Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern und Stuttgart (Francke) ⁸1988, S. 447. Auerbach geht auf den folgenden Seiten ausführlich auf die Konsequenzen dieser Haltung für den Roman ein.

mentale, ériger vivante une œuvre en leurs âmes, si elle ne s'offre pas à eux dans les conditions même où ils ont toujours perçu toute vie.⁵⁵⁵

In der *Revue Indépendante*, in der Wyzewa komplizierte theoretische Zusammenhänge weitgehend vermeidet und dafür häufiger Beispiele anführt, illustriert er seinen oben beschriebenen Grundsatz am Beispiel der Hermione aus Racines *Andromaque*:

Elle ne peut vivre (...) pour moi que si elle est constituée de façon semblable aux femmes que je connais. Mais les femmes que je connais, elles ne sont pour moi, dans la réalité habituelle, que des apparences fugaces, momentanées, vides: elles ne vivent que si un artiste vit leur vie, et, par son livre, me la transmet.⁵⁵⁶

Hinter der Vorstellung, einzig die Kunst sei das wahre Leben, verbirgt sich die Annahme, daß die Welt, so wie sie sich jedem einzelnen darstellt, allein aus unseren Vorstellungen über das, was wir wahrnehmen, besteht. Die Umwelt stellt sich somit jedem in anderer Weise dar. „Le monde que nous croyons réel – qu'il soit, ou non, hors de nous – est, pour nous une série d'idées.(...) La vie est la création incessante par l'esprit, seule réalité véritable, la création continue d'idées.“⁵⁵⁷ Außerhalb unseres Selbst herrsche das Nichts, das jeder einzelne erst mit seinen Vorstellungen beleben müsse.

Dieser für seine Kunsttheorie wichtige Gedanke wird in dem hier untersuchten Aufsatz in der *Revue Indépendante* als bekannt und unumstößlich vorausgesetzt und nicht weiter erläutert. In der *Revue Wagnérienne* wird die Auffassung, jeder Mensch müsse sich seine eigene Realität erst durch seine eigenen Vorstellungen erschaffen, insbesondere im Artikel „Le Pessimisme de Richard Wagner“ ausführlich erörtert.⁵⁵⁸ Die nur scheinbar existierende Welt der Tatsachen außerhalb unseres Selbst nennt Wyzewa dort „la fausse réalité intéressée“⁵⁵⁹ oder „ce que nous appelons la Réalité“⁵⁶⁰. Am häufigsten benutzt er hierfür wie in der oben zitierten Textstelle über Racines Hermione den Begriff „la réalité habituelle“⁵⁶¹. Die Welt der Vorstellungen, die wir uns in unserem Inneren von der Welt machen, bezeichnet Wyzewa dagegen als „réalité meilleure“⁵⁶² oder „réalité supérieure“⁵⁶³. Im Aufsatz „Une critique“ nennt er keine Quelle für seine Anschauung. In seinen Aufsätzen der *Revue Wagnérienne*, aus denen die Unterscheidung zwischen *réalité*

⁵⁵⁵ *Nos Maîtres*, S. 14, Weitere Textstellen: S. 30, S. 60.

⁵⁵⁶ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 67.

⁵⁵⁷ ebenda, S. 67.

⁵⁵⁸ Siehe *Nos Maîtres*, S. 6-8. Das einschlägige Kapitel beginnt mit dem Ausruf „Seul vit le Moi“ (S. 6). Hier erläutert Wyzewa, daß nur das *Ich* die Welt erschaffen kann. Siehe dazu auch *Nos Maîtres*, S. 30.

⁵⁵⁹ *Nos Maîtres*, S. 14.

⁵⁶⁰ ebenda.

⁵⁶¹ ebenda, S. 44. Eine von vielen weiteren Textstellen befindet sich im selben Artikel auf Seite 14: Dort bezeichnet er die empirische Wirklichkeit als „notre vie habituelle“.

⁵⁶² ebenda, S. 44.

⁵⁶³ ebenda.

habituelle und *réalité meilleure* übernommen wurden, erwähnt er jedoch an mehreren Stellen, daß er sich hierbei auf Platon beruft.⁵⁶⁴

Wyzewa ist ferner davon überzeugt, daß vielen Menschen in der sogenannten *réalité habituelle* mit ihren eingeschliffenen und nicht hinterfragten Gewohnheiten und dem gerade in der kapitalistisch-demokratischen Gesellschaftsordnung notwendigen Zwang, ihren Lebensunterhalt zu verdienen, der Blick für das Wesentliche verloren gegangen sei. Die Aufgabe des Dichters sei es nun, mit Hilfe von nicht weiter erläuterten Vorgehensweisen dem Leser dieses Wesentliche der Dinge und Lebewesen in Reinform darzubieten, so daß dieser Aspekte der Wirklichkeit zunächst wiedererkennen, sodann in intensiver Form nacherleben kann und somit einen Erkenntnisgewinn erzielt. Auswahl des Materials aus dem alltäglichen Leben und Verdichtung desselben zu einer möglichst lebendigen Darstellung, die bei der Lektüre Freude durch neue Erkenntnis hervorbringt, ist also das, was der Dichter leisten soll. An dem Gelingen dieses Vorhabens wird Wyzewa die Neuerscheinungen der folgenden Monate messen.

Als Vorbilder für seine Ästhetik nennt Wyzewa in seinen Ausführungen der *Revue Wagnérienne* Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam⁵⁶⁵ und Richard Wagner. Allein schon die Titel seiner bereits erwähnten längeren Aufsätze, in denen das Wort *wagnérien* vorkommt⁵⁶⁶, deuten darauf hin, daß Wyzewa dem Leser suggeriert, die von ihm vorgestellte Kunsttheorie basiere auf theoretischen Schriften von Wagner. Wyzewa nimmt bei der Vermittlung von Wagners Gedankengut nach Frankreich vor allem auf Grund seiner Deutschkenntnisse, die es ihm erlauben, die Texte des Meisters im Original zu lesen, eine wichtige Rolle ein. Der einzige, der sich mit diesem Themenkomplex beschäftigt, ist

⁵⁶⁴ Wyzewa beruft sich unter anderem auf Platons Höhlengleichnis. Er wehrt sich ausdrücklich dagegen, daß seine Gedanken aus Schriften von Schopenhauer oder auf Fichte angeregt worden seien, sondern führt sie einzig und allein auf Platon zurück: „Le Moi créateur est le moi réel, individuel, personnel, et non le noumène absolu du grand poète kantien. Non pas Fichte, mais Platon, identifiant le vous à l'Idée créatrice.“ (*Nos Maîtres*, S. 8). In seinem Artikel über die Literatur schreibt Wyzewa noch einmal folgendes: „Platon a compris la réalité unique du Moi créateur, et la projection de ce Moi au néant, d'où naissent les mondes: il a superposé la philosophie idéaliste parfaite du Vrai à la science évolutionniste de l'Apparent.“ (*Nos Maîtres*, S. 38-39).

⁵⁶⁵ Der Einfluß der beiden Lyriker auf Wyzewas Kunstverständnis wird an dieser Stelle nicht untersucht. Er betrifft vor allem den in dieser Arbeit nicht behandelten Bereich der Lyrik. Zum Einfluß von Mallarmé, Baudelaire und Poe siehe Wyzewska: *La Revue Wagnérienne*, S. 125-130. Die Autorin weist neben der Nähe auch auf wichtige Unterschiede zu Mallarmé hin (Siehe S. 123). Zum Einfluß von Stéphane Mallarmé siehe auch Paul Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 155-162, von Villiers de l'Isle-Adam und anderen Lyrikern siehe ebenda, S. 162-172. Auch Nicolas Di Girolamo setzt sich intensiv mit dem Einfluß von Mallarmé auf Wyzewas Kunsttheorie auseinander (siehe Di Girolamo: *Teodor de Wyzewa* S. 51-85). Er weist nach, daß sich Wyzewa bereits zum Ende seiner Mitarbeit an der *Revue Indépendante* immer weiter von Mallarmés Ästhetik entfernt habe (ebenda, S. 109-178).

⁵⁶⁶ So die Artikel „Notes sur la peinture wagnérienne et le salon de 1886“, „Notes sur la littérature wagnérienne et les livres en 1885-1886“ und „Notes sur la musique wagnérienne et les œuvres musicales françaises en 1885-1886“.

er jedoch nicht. Vielmehr stößt der ambitionierte Kritiker bei einigen Zeitgenossen mit seinem Anspruch, den Franzosen die Ästhetik Wagners näher zu bringen, auf heftige Kritik.

Ein anschauliches Beispiel für die Art, wie die Diskussion über Wagners Musik und Schriften am Ende des 19. Jahrhunderts geführt wurde, ist die Monographie *Richard Wagner jugé en France* von Georges Servières aus dem Jahr 1886. Der Verfasser schreibt in seinem Vorwort, er untersuche in seiner Studie „tous les écrits publiés en France sur Wagner“⁵⁶⁷. Seine Recherchen beginnen mit dem Jahr 1839 und enden bei seinen Zeitgenossen. Dabei befaßt er sich auch kurz mit der *Revue Wagnérienne*. Über das Vorhaben der Mitarbeiter ist folgendes zu lesen: „C’est alors que M. Dujardin et ses amis se sont arrogés la fonction de développer dans les esprits l’intelligence au beau wagnérien et de nous prêcher un étrange catéchisme qui doit soumettre théâtre, peinture, philosophie, littérature au règne des dogmes de Bayreuth.“⁵⁶⁸ Wenn Servières auch einige wenige Artikel der Zeitschrift durchaus begrüßt, darunter Wyzewas Übersetzung von Wagners Beethoven-Aufsatz, so fällt sein Gesamturteil doch sehr negativ aus. Dabei schreckt Servières nicht davor zurück, Wyzewa als Ausländer zu diskriminieren:

La spéciale revue est ouverte aux dissertations de rédacteurs étrangers qui se cotisent pour écrire un idiome hybride, formé de pathos décadent et de polonais francisé. Le président du cénacle, M. Dujardin, professe le wagnérisme en un style redoutable à la syntaxe, en un galimatias burlesque et prétentieux, où il n’a de rival que M. de Wyzéwa, son collaborateur.⁵⁶⁹

Der so attackierte Wyzewa läßt sich als Rezensent der *Revue Indépendante* die Gelegenheit nicht entgehen, die Sammlung von Servières in seiner monatlichen Rubrik „Les Livres“ in der Märzausgabe 1887 zu besprechen. Dabei spart auch er nicht an heftigen Formulierungen. Er zählt den Herausgeber von *Richard Wagner jugé en France* zu den „producteurs sans orthographe“, die sich auf bedeutende Männer stürzen und „sans recherches ni discernement“ wahllos Artikel zu diesen Personen aneinanderreihen oder auswerten, die sie mit unsinnigen Vorworten und Begleittexten versähen.⁵⁷⁰ Speziell das Buch von Servières bezeichnet er als „spectacle cruel“; es verbreite „une odeur de négoce“⁵⁷¹.

Neben seinem Verriß des von Servières herausgegebenen Sammelbandes äußert sich Wyzewa in der *Revue Indépendante* noch ein weiteres Mal ausführlich zu Veröffentlichungen über Wagner. In der Dezemberausgabe von 1887, der letzten, an der er

⁵⁶⁷ Georges Servières: *Richard Wagner jugé en France*. Paris (Librairie illustrée) 1886, S. XI.

⁵⁶⁸ ebenda, S. 282.

⁵⁶⁹ ebenda, S. 283.

⁵⁷⁰ *La Revue Indépendante* N°5 (März 1887), S. 334.

⁵⁷¹ *La Revue Indépendante* N°5 (März 1887), S. 335.

mitgearbeitet hat, stellt er abschließend fest, es erschienen in Deutschland und Frankreich viele Bücher über Wagner, die es nicht verdienten, sich mit seinem Namen zu schmücken. Es handele sich um „livres si ridicules, que Wagner nous est aujourd’hui parfaitement caché par le fantôme grotesque à nous offert sous ce nom“⁵⁷² Eine ernsthafte und konstruktive Auseinandersetzung mit der Frage, wer Wagners Kunsttheorie am besten verstanden habe und somit dem französischen Publikum vermitteln könne, läßt sich bei den sich gegenseitig bekriegenden eifrigen Wagnerianern der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts nicht finden.

Erst in wissenschaftlichen Untersuchungen des 20. Jahrhunderts werden theoretische Texte, deren Verfasser sich in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts auf Wagner beziehen, auf seriöse Weise untersucht. Darunter sind nun auch die Schriften von Wyzewa. Seine Tochter Isabelle Wyzewska widmet in ihrer Untersuchung über die *Revue Wagnérienne* aus dem Jahre 1934 den ästhetischen Überlegungen ihres Vaters ein umfangreiches Kapitel.⁵⁷³ Sie bietet eine Zusammenfassung seiner Ästhetik, in der sie unter anderem textimmanente Widersprüche seiner Ausführungen aufdeckt.⁵⁷⁴ Neben diesem kritisch kommentierenden Résumé geht sie hauptsächlich der Frage nach, auf welche Vorbilder sich ihr Vater bei seinen Ausführungen stützte. Sie stellt fest, daß seine Ästhetik vor allem in Bezug auf seine Äußerungen zur Lyrik eher an Mallarmé, Baudelaire und Poe orientiert sei als am Meister aus Bayreuth. Zusammenfassend schreibt sie zur Beziehung zwischen Wagner und Wyzewas Theorie: „L’épithète « wagnérienne » attachée à toute cette esthétique n’est donc qu’une étiquette, étiquette menteuse; comme, pour pouvoir les vendre plus chers, on attribue volontiers une provenance havanaise à de vulgaires cigares de la régie.“⁵⁷⁵ Louis Gillet, Literaturwissenschaftler und Mitglied der *Académie française*,

⁵⁷² *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 324. Wyzewa meint, daß nur –der germanophile Wagnerianer und spätere Wegbereiter des Rassismus –Houston Chamberlain [1855 -1925] ein Buch über Wagner schreiben könne. Alle anderen Werke über Wagner dienten einem ganz anderen Zweck: Sie seien „bonne seulement à écarter du wagnérisme les âmes un peu fines“ (ebenda, S. 325).

⁵⁷³ Siehe Wyzewska: *La Revue Wagnérienne*. S. 105-135. Wyzewska kommentiert auch kurz den Artikel „Une critique“ aus der *Revue Indépendante*, in dem auch sie in erster Linie eine Zusammenfassung der Artikel der *Revue Wagnérienne* sieht. (ebenda, S. 138-140).

⁵⁷⁴ ebenda, S. 118.

⁵⁷⁵ ebenda, S. 133. Weitere Zitate, in denen Wyzewska den Unterschied zwischen der Theorie ihres Vaters und der von Wagner deutlich macht, siehe die Seiten 123, 117, 113, 138. Zu einem ähnlichen Ergebnis wie Wyzewas Tochter kommt etwa zur selben Zeit Kurt Jäckel in seiner zweibändigen Untersuchung *Richard Wagner in der französischen Literatur*. Breslau (Priebatsch’s Buchhandlung) 1931/1932. Jäckel sieht in der *Revue Wagnérienne* den Höhepunkt der Wagnerbegeisterung in Frankreich. Wyzewa ist für ihn „der eigentliche Theoretiker des ganzen Wagnerismus“ (Band I, S. 24). Jäckel weist vor allem auf die Weltabgewandtheit des Kritikers hin – wogegen eingewendet werden kann, daß er die von Wyzewa grundsätzlich geforderte Orientierung der Kunst an der *réalité habituelle* nicht ausreichend in Betracht zieht. Außerdem betont Jäckel, Wagner sei für Wyzewa „nur Ausgangspunkt und gewissermaßen Wegweiser auf dem Wege zum idealen Kunstwerk“ (ebenda) gewesen. Auch im zweiten Band widmet sich Jäckel Wyzewa.

stellt in einem Artikel über Teodor de Wyzewa vom November 1934 anlässlich der Veröffentlichung von Wyzewskas Buch fest, die *Revue Wagnérienne* sei „presque insignifiante pour l'étude du wagnérisme“⁵⁷⁶. Diese Position wird sowohl von Autoren, die sich mit dem *wagnérisme* in Frankreich beschäftigen,⁵⁷⁷ als auch von solchen, die sich ausführlicher mit Wyzewas Kunsttheorie auseinandersetzen,⁵⁷⁸ weitestgehend geteilt. Besonders scharf fällt das Urteil von Andrew George Lehmann aus. Mit dem Hinweis darauf, daß Wyzewa an keiner Stelle Wagners Vorstellung von der Vereinigung der Künste in einem Musikdrama erwähnt, während sich seine Herleitung der verschiedenen Formen der Künste aus *sensations*, *notions* und *émotions* nicht bei Wagner finden ließen und dem Verweis auf weitere fundamentale Gegensätze, urteilt er über Wyzewas Ästhetik:

(Band II, S. 54-62). Hier geht es allerdings ausschließlich um eine Interpretation des Romans *Valbert ou les récits d'un jeune homme*. Für die Frage der Kunsttheorie finden sich dort weiter keine Hinweise.

⁵⁷⁶ Louis Gillet: „Teodor de Wyzewa et la *Revue Wagnérienne*“. In: *Revue des deux Mondes*. 104^e année, huitième période, tome 24. Paris 1934, S. 465-469, S. 467. Gillet hebt die Bedeutung der Zeitschrift für die symbolistische Bewegung hervor. Insgesamt betrachtet er die Zeit um 1886 mit ihren ästhetischen Theorien skeptisch: „Il est convenu que cette époque est le modèle du ridicule.“ (ebenda, S. 466).

⁵⁷⁷ Erwin Koppen setzt sich in seiner Studie zum Wagnerismus nicht näher mit den Texten von Wyzewa auseinander. Sein Urteil über Wyzewa basiert offensichtlich auf den Ausführungen von Isabelle Wyzewska: „Der theoretische Kopf der Zeitschrift, Téodore de Wyzewa, versuchte in seinen Aufsätzen philosophischer und namentlich ästhetischer Thematik keineswegs, Grundzüge Wagnerschen Denkens und Wagnerscher Ästhetik zu analysieren oder zu vermitteln. Was Wyzewa als Wagnersche Philosophie und Wagnersche Kunsttheorie ausgibt, stellt sich als ein merkwürdiges Gemisch Schopenhauerscher Gedanken, Mallarméscher Ästhetik und Wyzéwascher Privatphilosophie heraus.“ (Erwin Koppen: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Berlin / New York (Walter de Gruyter) 1973, S. 77). In Ingeborg Bernharts Artikel über das Verhältnis der Symbolisten zu Wagner kommt Wyzewa nicht vor. (Ingeborg Bernhart: „Richard Wagner und die Symbolisten. Zur Darstellung der Wagner-Rezeption in Frankreich“. In: *Neohelicon*, Band 7, Nummer 2, 1979, S. 283-298). In einem 1999 von Annegret Fauser und Manuela Schwartz herausgegebenen Sammelband zur Wagner-Rezeption in Frankreich wird Wyzewa zwar mehrfach erwähnt, allerdings setzt sich nur Matthias Waschek ernsthaft mit einer Textstelle von Wyzewa auseinander. (Matthias Waschek: „Zum Wagnérisme in den bildenden Künsten“. In: Annegret Hauser und Manuela Schwartz: *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*. Leipzig (Leipziger Universitätsverlag) 1999, S. 535-546, S. 538f.). Da es sich hier um Bemerkungen zur Malerei handelt, ist dieser Hinweis für die Romanästhetik nicht von Belang.

⁵⁷⁸ Paul Delsemme äußert sich skeptisch zur Orientierung von Wyzewa an Wagner. Er nennt als Vorbilder für Wyzewas Kunsttheorie Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam und Wagner, wobei er zu Wyzewas Umgang mit Wagners Schriften schreibt: „Il ne craint pas de déformer sa doctrine, que, suivant les besoins, il simplifie, ampute, étend, enrichit. Le compositeur allemand est son prête-nom, l'autorité qui le couvre, le thaumaturge qui confère un pouvoir magique à ses paroles.“ In Bezug auf die mangelnden Deutschkenntnisse der anderen französischen Wagnerianer und der nur teilweise vorliegenden Übersetzungen fährt er fort: „Le jeune critique se sent d'autant plus à l'aise qu'au royaume des aveugles les borgnes sont rois.“ (Delsemme: *Teodor de Wyzewa* S. 126). Di Girolamo vertritt insbesondere in Bezug auf den Artikel „Le Pessimisme de Richard Wagner“ die These, der Musiker habe Wyzewa als Projektionsfläche für seine eigenen ästhetischen und gesellschaftspolitischen Vorstellungen gedient. „Un maestro di ottimismo, una lezione di fiducia che non se risolvesse nella banale idea del progresso democratico delle masse e nella non mena vana idea dell'acquisizione scientifica del reale: questa era, per Wyzewa, la necessità dell'ora. E a ciò serviva appunto l'opera di Wagner.“ (Di Girolamo: *Teodor de Wyzewa* S. 84). Doch dieses Vorhaben gelinge dem Kritiker mehr schlecht als recht. Deshalb sieht di Girolamo in Wyzewas Anlehnung an Wagner „solo un pretesto polemico“ (ebenda).

It is not even what it claims to be – Wagnerian; from the *Revue Wagnérienne* it would be possible to infer that he had never so much as set an eye on a single word from Wagner's pen, nor heard at second hand a reliable account of the Master's philosophy of art.⁵⁷⁹

Es bleibt zu ermitteln, ob ein genauerer Vergleich zwischen Wagners Schriften und Wyzewa nicht doch mehr Ähnlichkeiten hervorbringen würde, als hier angenommen wird. Immerhin hat Wyzewa Wagners Aufsatz zu Beethoven anlässlich von dessen 100. Geburtstag im Jahre 1870 vollständig für die Leser der *Revue Wagnérienne* aus dem Deutschen übersetzt.⁵⁸⁰ Folglich ist er mit einigen Thesen Wagners über das Wesen der Musik und den Schaffensprozeß des Künstlers durch direktes Quellenstudium vertraut. Bezüge zu Wagners Artikel über Beethoven finden sich beispielsweise in seinem Aufsatz „Le Pessimisme de Wagner“. So führt Wyzewa dort Beethovens Taubheit als Beispiel dafür an, daß die von uns imaginierte Welt weit wichtiger sei als die real existierende, da der taube Komponist nur aus seiner Gedankenwelt heraus hervorragende Werke geschaffen habe, ohne sich von Geräuschen seiner Umwelt stören zu lassen.⁵⁸¹ Auch Wagner widmet sich ausführlich Beethovens Taubheit und sieht darin eine Voraussetzung für die besondere musikalische Qualität des Komponisten.⁵⁸² Vor allem aber in den drei Artikeln Wyzewas zur Malerei, zur Literatur und zur Musik lassen sich Vorstellungen finden, zu denen er durchaus von Wagners Schriften angeregt worden sein könnte. In „Das Kunstwerk der Zukunft“ stellt der deutsche Komponist eine Theorie vor, wonach sich „drei reinmenschliche Kunstarten“⁵⁸³ direkt aus menschlichem Verhalten heraus entwickelt haben. Für Wagner sind das die Tanz-, Ton- und Dichtkunst. Wyzewa hat zwar die Tanzkunst durch die Malerei ersetzt, doch auch zu den bildenden Künsten hat sich Wagner im selben Aufsatz ausführlich geäußert.⁵⁸⁴ Wenn es hier im einzelnen auch größere Unterschiede gibt, so ist doch die Grundidee bei Wagner und Wyzewa dieselbe. Das betrifft auch die wichtige Vorstellung vom Gesamtkunstwerk, auf die im Folgenden noch ausführlicher einzugehen sein wird.⁵⁸⁵

⁵⁷⁹ Lehmann: *The Symbolist Aesthetic*, S. 202.

⁵⁸⁰ Richard Wagner: „Beethoven. Analyse et traduit par Teodor de Wyzewa“. In: *Revue Wagnérienne* 4 –7/85 (Mai, Juni, Juli und August 1885), S. 104-116, S. 142-149, S. 182-187 und S. 211-214. Das deutsche Original „Beethoven“ dieser Übersetzung ist nachzulesen in: Richard Wagner: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Herausgegeben von Wolfgang Golther. Berlin et al. (Deutsches Verlagshaus Bong und Co) 1915, Band 9, S. 61-126.

⁵⁸¹ *Nos Maîtres*, S. 5f.

⁵⁸² Siehe Wagner: „Beethoven“, bes. S. 81-101.

⁵⁸³ Richard Wagner: „Das Kunstwerk der Zukunft“. In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Herausgegeben von Wolfgang Golther. Berlin et al. (Deutsches Verlagshaus Bong und Co) 1915, Band 3, S. 42-177, S. 67.

⁵⁸⁴ Dabei fordert Richard Wagner auch für die plastischen Künste ausdrücklich, daß sie sich ausschließlich an der Natur orientieren müssen (Siehe ebenda, S. 123-148).

⁵⁸⁵ Siehe Kapitel 4.4 dieser Arbeit

Auch bei der Suche nach den Ursprüngen der für die Romanästhetik besonders wichtigen Forderung nach strikter Orientierung der Kunst an der Realität und der Transponierung der von Wyzewa so bezeichneten *réalité habituelle* auf eine höhere Ebene lassen sich Ansätze bei Wagner finden. Dieser schreibt in „Das Kunstwerk der Zukunft“ an mehreren Stellen, daß sich die Kunst einzig und allein an der Natur zu orientieren habe, denn „nur aus dem Leben (...) vermag die Kunst Stoff und Form zu gewinnen.“⁵⁸⁶ Schließlich ist es auch Wyzewas Überzeugung, daß die Gewohnheit einen fatalen Einfluß auf die Menschen habe und sie vom Wesentlichen der Dinge fernhalte, bei Wagner zu entdecken. Dieser meint beispielsweise, die „Gewohnheit aber ist der Despot aller Schwachen“ und bezeichnet den durch Gewohnheit bestimmten Alltag als „Kommunismus des Egoismus“⁵⁸⁷. Inbegriff der nicht hinterfragten Gewohnheit und der Künstlichkeit ist für Wagner die Mode, die „unerhörteste, wahnsinnigste Tyrannei“.⁵⁸⁸ Jeder Künstler müsse die Gewohnheit der Masse überwinden und sich auf sich selbst und die Natur besinnen. Die Zeit, in der er selber lebt, bietet seiner Meinung nach besonders ungünstige Bedingungen für Künstler, denn er klagt über die „kunstwidrige Gestaltung des Lebens der Gegenwart unter der Herrschaft der Abstraktion und der Mode“⁵⁸⁹. Es ist daher zumindest möglich, daß Wyzewa in diesen Punkten von Wagner inspiriert wurde.

Viele von Wyzewas grundlegenden Vorstellungen lassen sich jedoch auch bei Autoren finden, auf die sich die begeisterten Wagnerianer der Jahre 1885 bis 1887 nicht offiziell berufen. Insgesamt ist es schwer, direkte Vorbilder für Wyzewas Kunsttheorie auszumachen. Seine Überlegung, daß Kunst dazu dienen müsse, intensive Gefühle beim Rezipienten hervorzurufen sowie die Forderung nach der Orientierung der Kunst an der empirischen Wirklichkeit und die Nachahmung derselben sind bereits bei Aristoteles zu finden⁵⁹⁰ und seit Jahrhunderten Allgemeingut der abendländischen Poetologie. So ist es zumindest wahrscheinlich, daß sich Wyzewa, der an anderer Stelle Platon zitiert, bei seiner Theorie der Kunst unter anderem direkt an Aristoteles orientiert. Frappierende

⁵⁸⁶ ebenda, S. 59. Siehe auch S. 60ff. Siehe auch die Ausführungen zur Malerei S. 141-148. Zur Handlung im Drama schreibt Wagner, daß diese „unmittelbar dem (vergangenen oder gegenwärtigen) Leben entnommen“ (S. 162) sein müsse.

⁵⁸⁷ ebenda, S. 57.

⁵⁸⁸ ebenda.

⁵⁸⁹ ebenda, S. 55.

⁵⁹⁰ Man denke an die Forderung, daß die Tragödie Schaudern und Jammer beim Betrachter auslösen solle. Siehe dazu das mit vielen Textverweisen versehene Nachwort von Manfred Fuhrmann in: Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart (Reclam) ²1994, S.161-166. Die wichtige Textstelle, in der Aristoteles das Wesen der Kunst bestimmt, sei ebenfalls angeführt: „Die Epik und die tragische Dichtung, ferner die Komödie [...], sie alle sind, als Ganzes betrachtet, Nachahmungen.“ (ebenda, S. 5).

Ähnlichkeiten sind jedoch auch bei einem weiteren, bereits erwähnten Kunsttheoretiker des 19. Jahrhunderts zu finden: Hippolyte Taine hat sich gerade zu der von Wyzewa thematisierten Frage über das Verhältnis zwischen Kunst und Realität im ersten Kapitel der *Philosophie de l'Art* ausführlich geäußert. Er stellt hier fest, daß sich jeder Künstler bemühen müsse, die Wirklichkeit nachzuahmen und daß ein Schriftsteller sich bei der Darstellung seiner Romanfiguren an Personen, die ihm in Wirklichkeit begegnen, orientieren müsse.⁵⁹¹ Taine sieht hierin eine Grundmaxime für jegliche Form der Kunst. Sobald ein Künstler diese Regel mißachte, drohe die Kunst bedeutungslos zu werden.⁵⁹² Wie Teodor de Wyzewa meint auch Hippolyte Taine, daß eine bloße Imitation der Wirklichkeit noch nicht ausreiche, um Kunst zu produzieren. So schreibt er über Gerichtsprotokolle, sie könnten zwar dem Schriftsteller als Material für einen Roman dienen, ihre bloße Veröffentlichung sei jedoch keine Kunst.⁵⁹³ Dafür müsse der Künstler das Material, das er in der Realität vorfindet, erst noch bearbeiten. Für Taine besteht die Aufgabe des Künstlers unter anderem darin, Verbindungen zwischen den einzelnen Elementen, z. B. den sich dem Betrachter oft isoliert präsentierenden Verhaltensweisen einer Person, Verbindungen herzustellen und diese so zu erklären.⁵⁹⁴ Vor allem aber müsse der Schriftsteller aus dem von der Natur gelieferten Material eine Auswahl treffen und den berühmten *caractère essentiel*, also das Einzigartige, das Besondere und das für die Region und die Epoche Typische herausstellen.⁵⁹⁵ Dieser *caractère essentiel*, werde in der realen Welt oftmals von anderen Dingen verdeckt; es sei nun gerade die Aufgabe des Künstlers, das Wesentliche und Besondere für den Rezipienten in den Mittelpunkt zu stellen und sichtbar zu machen.⁵⁹⁶ Hier läßt sich erneut problemlos eine Parallele zu Teodor de

⁵⁹¹ So schreibt er über die Dichtkunst, die Bildhauerei und die Malerei „Ils ont tous, comme vous le voyez, un caractère commun: celui d'être, plus ou moins, des arts d'imitation.“ (Taine: *Philosophie de l'art*, S. 20). Speziell über die Literatur präzisiert er im folgenden: „Il n'est pas moins clair qu'un drame, un roman, essaye de représenter exactement des caractères, des actions, des paroles réelles, et d'en donner une image aussi précise et aussi fidèle qu'il est possible.“ (ebenda, S. 21).

⁵⁹² Taine illustriert seine Aussage an den Verfassern von seiner Meinung nach mißlungenen Theaterstücken des 18. Jahrhunderts, die sich zu sehr an den Werken des 17. Jahrhunderts orientierten und dabei die sie umgebende Welt außer acht ließen. Daraus schließt er: „La conclusion semble donc qu'il faut rester les yeux fixés sur la nature, afin de l'imiter du plus près possible, et que l'art tout entier consiste dans l'exacte et complète imitation.“ (Taine: *Philosophie de l'art*, S. 25).

⁵⁹³ ebenda, S. 26.

⁵⁹⁴ ebenda, S. 29.

⁵⁹⁵ Taine schreibt darüber: „Ce caractère est ce que les philosophes appellent l'essence des choses; et à cause de cela, ils disent que l'art a pour but de manifester l'essence des choses. Nous laisserons de côté ce mot *essence*, qui est technique, et nous dirons simplement que l'art a pour but de manifester le caractère capital, quelque qualité saillante et notable, un point de vue important, une manière d'être principal de l'objet.“ (ebenda, S. 32).

⁵⁹⁶ „Ainsi le propre d'une œuvre d'art est de rendre le caractère essentiel, ou, du moins, un caractère important de l'objet, aussi dominateur et aussi visible qu'il se peut, et pour cela, l'artiste élague les traits qui le cachent, choisit ceux qui le manifestent, corrige ceux dans lesquels il est altéré, refait ceux dans lesquels il

Wyzewa ziehen, der den Dichter dazu auffordert, dem Leser auf einer höheren Ebene den Blick für das Wesentliche zu eröffnen, der in der Realität auf Grund der Vermischung mit anderen Dingen verlorengegangen ist.

Auffällige Gemeinsamkeiten in bezug auf das Verhältnis zwischen Realität und Kunst gibt es ebenfalls zwischen Wyzewas „Une critique“ und der im Januar 1888 veröffentlichten Studie „Le roman“ von Guy de Maupassant, die er seinem Roman *Pierre et Jean* vorangestellt hat. Wie Taine und Wyzewa fordert Maupassant, der Schriftsteller dürfe als Grundlage für seinen Roman nur „des faits d’une vérité irrécusable et constante“⁵⁹⁷ verwenden. Er geht davon aus, daß es keineswegs ausreiche, diese Tatsachen bloß darzustellen: „Le réaliste, s’il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même.“⁵⁹⁸ Für Maupassant folgt aus dieser Forderung, daß der Romancier aus dem Material, das ihm die Wirklichkeit bietet, eine Auswahl trifft und die Ereignisse so anordnet, daß sich für den Leser eine „sensation profonde de la vérité spéciale qu’on veut montrer“⁵⁹⁹ ergibt.

Neben diesen Übereinstimmungen mit Wyzewa und Taine, was die Aufgabe des Schriftstellers betrifft, läßt sich bei Maupassant noch eine weitere Parallele zu Wyzewas Ausführungen finden. Wie dieser, so geht auch Maupassant davon aus, daß sich jeder mit Hilfe seiner Vorstellungen eine eigene Realität konstruiert. Er zieht daraus die wichtige Schlußfolgerung, daß es keine für alle in gleicher Weise gültige Ansicht über die Welt geben kann:

Quel enfantillage, d’ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun le nôtre dans notre pensée et dans nos organes. Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu’il y a d’hommes sur la terre. Et nos esprits qui reçoivent les instructions de ces organes, diversement impressionnés, comprennent, analysent et jugent comme si chacun de nous appartenait à une autre race.⁶⁰⁰

Das Aufzeigen von Gemeinsamkeiten zwischen Wyzewas Auffassungen, den weitaus früheren von Taine und den etwas späteren von Maupassant reicht nicht dazu aus, direkte Abhängigkeiten zwischen den einzelnen Positionen zu beweisen. Es kann jedoch gezeigt werden, daß zumindest Teile der Kunsttheorie neben den von Wyzewa selbst angegebenen

est annulé.“ (ebenda, S. 37). Abschließend sei noch erwähnt, daß auch Taine von einer „vie supérieure“ (ebenda, S. 42) spricht, die dem Menschen durch die Kunst (und die Wissenschaft) erschlossen werde.

⁵⁹⁷ Guy de Maupassant: „Le Roman“. In: *Pierre et Jean* [1888]. Paris (Presses Pocket) 1989, S. 33-52, S. 41.

⁵⁹⁸ ebenda, S. 42.

⁵⁹⁹ ebenda, S. 43.

⁶⁰⁰ ebenda, S. 43.

und dann von Wyzewska, Delsemme und Di Girolamo erläuterten Auffassungen der Symbolisten und Wagners selbst noch andere theoretische Vorbilder haben. Das betrifft vor allem die für die Bewertung der Romane so wichtige Maxime, der Romancier müsse seinen Roman an der Wirklichkeit ausrichten, diese aber auf eine andere Ebene transponieren. Es verwundert jedoch nicht, daß Wyzewa in der *Revue Wagnérienne* nicht auf ein mögliches Vorbild Taine verweist, auf den er bei der Formulierung seiner Ästhetik vermutlich genauso stark zurückgreift wie auf Wagner und Mallarmé. Diese passen offensichtlich weit besser in die Programmatik der Zeitschrift und in das wohl inszenierte Selbstbild eines jungen Kritikers als Taine, der als Mitglied der *Académie* das Establishment repräsentiert und auf den sich eher Naturalisten als Symbolisten und selbsternannte Wagnerianer berufen mögen.⁶⁰¹

3.4 Zur Praxis der Literaturkritik in der *Revue Indépendante*

Wyzewas Ausgangspunkt für die kurze Darstellung seiner allgemeinen Kunsttheorie ist der Anspruch, dem Leser die Grundlagen für seine Kritik transparent zu machen. Damit soll offenbar ein Eindruck von Objektivität und Wissenschaftlichkeit erzeugt werden. Die Urteile über die besprochenen Werke sollten sich an den Vorgaben seiner Kunsttheorie orientieren und an dieser gemessen werden können. Wie bereits angedeutet, ist in diesem Zusammenhang in erster Linie seine Feststellung von Bedeutung, die Werke der Romanciers müßten auf den Leser den Eindruck der Lebendigkeit erzielen, indem sie ihren

⁶⁰¹ Daß Wyzewa von Taines Schriften beeinflusst ist, zeigt der Umstand, daß er den Namen mehrere Male im Zusammenhang seiner Prinzipien der Literaturkritik erwähnt. Wie prägend Taine für ihn und seine Generation waren, schreibt er jedoch in den Jahren 1886/87 zunächst nicht. Erst in einem Artikel aus dem Jahre 1894 heißt es: „Pour nous tous qui sont nés après 1850; M. Renan et M. Taine ont été les deux maîtres: ce sont leurs deux voix qui ont le plus profondément résonné en nous.“ („La Résurrection de M. Taine [1894]. In: *Nos Maîtres*, S. 202-211, S. 202). Ferner schreibt er hier von „tous ces beaux livres de M. Taine“ (ebenda, S. 205) und lobt vor allem den Stil (ebenda, S. 209) und die Analysemethoden von Taine: „M. Taine, (...) n'était pas un poète, ce n'était pas non plus un savant, ni un penseur, à peine si c'était un homme. M. Taine était une méthode, un prodigieux ensemble de procédés et de formules, la machine littéraire la plus compliquée, la plus harmonieuse, la plus parfaite qui se puisse imaginer“ (ebenda, S. 203f., siehe auch S. 206f.). Taines inhaltliche Auffassungen wie zum Beispiel sein Bild von England teilt Wyzewa jedoch nicht (ebenda, S. 210). In einem weiteren Aufsatz aus dem Jahr 1893 schreibt Wyzewa, daß er von der Logik von Taines Methoden sehr beeindruckt ist, merkt aber gleichzeitig an, daß die Realität viel zu komplex sei, als daß man sie mit Taines Kategorien erklären könne. So schreibt er: „Ah! comme l'on voudrait que la réalité eût ce bel ensemble, cette harmonieuse unité si claire et si raisonnable! Et combien, à ce que doit être la réalité, on préfère cet admirable édifice que vient de bâtir M. Taine.“ („M. Taine et Napoléon“ [1893]. In: *Nos Maîtres*, S. 190-201, S. 196)

Stoff für Romane aus der Wirklichkeit entnehmen, diesen jedoch durch ein letztlich nicht weiter erläutertes Verfahren auf eine höhere Ebene transponieren.

Tatsächlich ist zu beobachten, daß viele Kunstwerke danach beurteilt werden, ob die in ihnen dargestellten Figuren schlüssig und lebendig, also *vivant* erscheinen. In der Regel macht schon allein die Kürze, mit der einzelne Werke in der monatlichen Rubrik „Les livres“ abgehandelt werden⁶⁰², eine nähere Anwendung von Wyzewas poetologischen Vorstellungen auf die rezensierten Werke unmöglich. Doch auch längere Artikel der *Revue Indépendante*, in denen er sich ausführlicher einzelnen Romanen oder Themenkomplexen widmet, beziehen sich häufig nur wenig und recht oberflächlich auf seine Kunsttheorie. Oftmals nutzt Wyzewa seine Artikel über die Neuerscheinungen als Vorwand, eigene ästhetische oder noch häufiger gesellschaftspolitische Positionen darzulegen, ohne die Texte auf seine Kunsttheorie zu beziehen. Das wurde bereits in seiner Besprechung von Ohnets *Rose et Noir* deutlich, die Wyzewa zum Anlaß nimmt, über den Qualitätsverfall der zeitgenössischen Literatur als Folge einer aus seiner Sicht fatalen gesellschaftlichen Fehlentwicklung zu lamentieren, wobei der Leser nichts über Inhalt oder Schreibweise des rezensierten Romans erfährt.⁶⁰³ Als besonderes Manko macht sich hier bemerkbar, daß Wyzewa in den Ausführungen zu seiner Ästhetik zwar Beispiele für eine gelungene Transponierung der *réalité habituelle* angibt, im Gegensatz zu Taine und Maupassant jedoch nicht näher erläutert, mit welchen Mitteln genau es Literaten erreichen können, daß der Leser beispielsweise die Figuren eines Romans intensiver wahrnimmt als Personen, denen er im täglichen Leben begegnet. Damit bleiben wichtige Punkte, die zur Bewertung von Literatur wichtig wären, schon in seiner Theorie unklar. Viele Urteile von Wyzewa über die besprochenen Texte erwecken daher beim Leser den Eindruck von Willkürlichkeit und Subjektivität. Delsemme bemerkt denn auch zum Charakter der Kritiken in der *Revue Indépendante* richtig, daß Wyzewa gerade in den längeren Artikeln zu einem Thema seiner Phantasie freien Lauf lasse, und spricht von einer „critique capricieuse, un peu excentrique“.⁶⁰⁴

Diese berechtigte Kritik an Wyzewas Arbeitsweise wird bereits von den Zeitgenossen geäußert – und in der *Revue Indépendante* abgedruckt. In der Septemбераusgabe von 1887 ist innerhalb von Wyzewas Rubrik „Les livres“ der Brief eines gewissen Vladimir Iznoskov abgedruckt.⁶⁰⁵ Dieser stellt sich als literarisch interessierter russischer Tee- und

⁶⁰² In der Märzausgabe 1887 werden auf weniger als drei Seiten zwölf Romane abgehandelt. (S. 326-328). Neben ein, zwei Sätzen zur Handlung bleibt hier kein Raum für eine angemessene Würdigung der Texte.

⁶⁰³ Siehe Kapitel 2.2 dieser Arbeit.

⁶⁰⁴ Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 176

⁶⁰⁵ *La Revue Indépendante* N°11 (September 1887), S. 251-254.

Rauchwarenhändler vor und hat bereits im Februar 1886 in der *Revue Wagnérienne* auf Bitte des Direktors der Zeitschrift einen kleinen Aufsatz über „l'état du Wagnérisme en Russie“⁶⁰⁶ veröffentlicht. Ob der von Wyzewa abgedruckte Brief in der *Revue Indépendante* tatsächlich in der hier vorzufindenden Form bei der Redaktion der Zeitschrift eingegangen ist, bleibt dabei unerheblich. Seine Authentizität ist angesichts des für Wyzewa wenig schmeichelhaften Inhalts denkbar. Es ist jedoch wahrscheinlicher, daß sich hinter Iznoskow wie bei dem bereits erwähnten Scipio Beccafumi eine von Wyzewa kreierte Kunstfigur verbirgt.⁶⁰⁷ Wichtiger als die Klärung dieser Frage ist der Inhalt des Briefes. Nachdem sich Iznoskow vorgestellt hat, kommt er zur eigentlichen Absicht seines Leserbriefes: „Sachez donc, Monsieur, que si je lis vos chroniques avec un vif intérêt, je suis incessamment offusqué par leur parfaite nullité critique.“⁶⁰⁸ Iznoskow hält Wyzewas Kritiken, vor allem die längeren, für alberne rhetorische Pflichtübungen, an die sich der junge Wyzewa offenbar noch aus Schulzeiten erinnere.⁶⁰⁹ Dieses Argument muß Wyzewa stark treffen, da er doch keine Gelegenheit ausläßt, die Unsinnigkeit des Schulunterrichts in Frankreich zu geißeln. Danach wirft Iznoskow Wyzewa genau das vor, was dieser in seiner programmatischen Schrift über die Kritik vermeiden wollte: „Sous vos plaisanteries, sous les aventures fictives que vous narrez, vous ne mettez rien, sinon de tels jugements arbitraires, variables, toujours inutiles.“⁶¹⁰ Ferner bezeichnet er die Kritiken als „suite incohérente d'opinions et de facéties“⁶¹¹ und kritisiert, daß Wyzewa Bücher bewerte, ohne seine Meinung im geringsten zu begründen. Iznoskow rät Wyzewa dann eindringlich, von

⁶⁰⁶ Wladimir Iznoskow: „Lettre sur la Musique Russe“. In: *Revue Wagnérienne* 1/86 (Februar 1886), S. 13-19, S. 13.

⁶⁰⁷ Laut dem in der *Revue Wagnérienne* veröffentlichten Brief kommt Iznoskow aus Sankt Petersburg. Zumindest ist der Brief mit „Petersbourg, le 6/18 janvier 1886“ unterzeichnet (*Revue Wagnérienne* 1/86 (Februar 1886), S. 19). Iznoskow bezeichnet sich dort selbst als musikalischen Laien, der hauptberuflich von einem „commerce de fourrures et de thés“ (S. 14) lebe. In einem in der *Revue Indépendante* abgedruckten Brief wird auf diesen Handel erneut hingewiesen: „Mais je suis, avant tout, négociant: mon magasin de fourrures et de thés, en butte aux plus assidues attaques de la concurrence juive, requiert davantage mes soins.“ (*La Revue Indépendante* N°11 (September 1887), S. 252). Obgleich er keine professionelle Beschäftigung mit der Kunst für sich in Anspruch nehmen kann, bezeichnet er sich als „ami sincère, quoique lointain, des arts et des artistes“ (S. 252). Außer diesen beiden Briefen ist von Iznoskows Existenz nichts bekannt. Die englische Wagnerforscherin Rosamund Bartlett erwähnt den Verfasser der „Lettre sur la Musique Russe“ lediglich als „a certain Vladimir Iznoskow“. (Rosamund Bartlett: *Wagner and Russia*. Cambridge (Cambridge University Press) 1995, S. 43). Sie bemerkt ferner, daß die von Iznoskow in seinem Brief erwähnte „association Wagnérienne“ (*Revue Wagnérienne* 1/86 (Februar 1886), S. 13) aus Sankt Petersburg nicht in den *Bayreuther Blättern* verzeichnet werde (ebenda). Das beweist allerdings weder die Existenz von Iznoskow, noch stellt es sie in Frage. Für Elga Liverman Duval ist klar, daß sich hinter Iznoskow Wyzewa selber verbirgt und kann erklären, woher der Name kommt: „Iznoskow was the family name of Wyzewa's maternal grandmother.“ (Liverman Duval: *Téodor de Wyzewa*, S. 42). Der Vorname beginnt in der *Revue Wagnérienne* mit <W>, in der *Revue Indépendante* mit <V>, auch die Graphie des Nachnamens schwankt zwischen <v> und <w>.

⁶⁰⁸ *La Revue Indépendante* N°11 (September 1887), S. 252.

⁶⁰⁹ ebenda, S. 252f.

⁶¹⁰ ebenda, S. 253.

⁶¹¹ ebenda.

dieser altmodischen Art der Kritik abzulassen und sich an der modernen von Hennequin entworfenen und auf Taine aufbauenden *critique scientifique* zu orientieren – auch wenn er damit riskiere, die „frivoles lectrices“⁶¹² der Zeitschrift zu verlieren. Seriöse Literaturfreunde seien jedoch nur durch eine wissenschaftliche Literaturkritik zu begeistern.

Dieser vermutlich fingierte Leserbrief wirft Probleme auf, denn Iznoskovs Kritik an Wyzewas Rezensionen trifft durchaus zu. Di Girolamo geht gar davon aus, Wyzewa stelle hier, also im September 1887, sein im November 1886 entworfenes Konzept der Kritik bereits in Frage: „Ciò rimetteva in discussione i criteri inizialmente fissati dal Wyzewa, il quale, evidentemente, no era più molto sicuro delle sue scelte e del significato del suo lavoro.“⁶¹³ Doch dagegen sprechen mehrere Faktoren, die in Wyzewas Verteidigung deutlich werden: Zunächst bemerkt er, daß die meisten von ihm vorgestellten Bücher es nicht verdienten, ausführlicher und genauer besprochen zu werden, womit er erneut seine insgesamt pessimistische Haltung zur Literatur der Massen deutlich macht. Schließlich nutzt Wyzewa die Gelegenheit, sich noch einmal mit der *critique scientifique* von Hennequin auseinanderzusetzen, die er, wie ich bereits dargelegt habe⁶¹⁴, als noch unbrauchbarer als seine eigene darstellt. Da er in seiner Kritik an Hennequin im September 1887 die gleichen Argumente wie 1886 anführt, ist zumindest in diesem Punkt eindeutig davon auszugehen, daß er seine Form der Kritik allemal besser und zielführender findet als die von Iznoskov vorgeschlagene.

Den heutigen Leser kann Wyzewa mit seiner Entgegnung auf die Einwände des russischen Pelzhändlers nicht überzeugen. Der Inhalt des Leserbriefs bleibt für Wyzewa problematisch, auch wenn er nicht sein gesamtes Konzept der Literaturkritik in Frage stellt. Viele seiner Urteile über aktuelle Romane lassen sich kaum an seinen Leitsätzen überprüfen; seine Urteile sind nur schwer nachzuvollziehen, Theorie und Praxis von Wyzewas Literaturkritik klaffen in der *Revue Indépendante* zumeist auseinander; sein anfangs formuliertes Vorhaben „Mais je dirai brièvement ce qu’est suivant moi, l’Art, quelles fins lui sont propres; puis j’analyserai les œuvres de certains artistes pour y faire voir les preuves de ces théories“⁶¹⁵ kann Wyzewa nicht einlösen. Doch glücklicherweise enthalten die Kritiken in der *Revue Indépendante* genügend Passagen, in denen Wyzewa ausführlich auf einzelne Romane eingeht, so daß doch einige seiner ästhetischen

⁶¹² ebenda, S. 254.

⁶¹³ Di Girolamo: *Teodor de Wyzewa*: S. 154.

⁶¹⁴ Siehe Kapitel 3.2.2 dieser Arbeit.

⁶¹⁵ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 60.

Grundsätze anhand der rezensierten Literatur deutlich werden. Außerdem lassen sich auch aus seinen kurzen Bemerkungen zu einzelnen Romanen und den Überlegungen zur Kunst durchaus Leitsätze für seine Richtlinien für gute Romane ableiten, auch wenn der Leser diese und die Urteile nicht immer bei dem gerade besprochenen Text nachvollziehen kann. Um eine dabei deutlich werdende Ästhetik des Romans, die glücklicherweise größtenteils konkreter ist als Wyzewas Überlegungen zur Kritik und zur Kunst, soll es im fünften Teil der Arbeit gehen. Um diese Richtlinien zu verstehen, ist es jedoch zunächst nötig, auf den Zustand der Erzählliteratur und Wyzewas Bewertung desselben näher einzugehen.

4 Die Krise des Romans

4.1 Das Ende des Naturalismus. Zur Situation des Romans in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts

Als dominierende Strömung der Erzählliteratur in Frankreich kann am Ende des 19. Jahrhunderts immer noch der von Zola geprägte Naturalismus bezeichnet werden. Zolas Romane erfreuen sich großer Beliebtheit: 1885 erscheint *Germinal*, 1886 *L'Œuvre*, gefolgt ein Jahr später von *La Terre*. Diese Titel erreichen Auflagenzahlen, die den Verfasser der Rougon-Macquart als einen der meist gelesenen Autoren seiner Zeit ausweisen. Gründe für seinen Erfolg sind unter anderem darin zu sehen, daß er die Lesebedürfnisse größerer Bevölkerungsschichten zu befriedigen weiß. Peter Bürger bezeichnet Zola deshalb zutreffend als einen „der letzten bürgerlichen Autoren, die den Versuch unternehmen, die auseinanderstrebenden Materialstände von ernstem und Unterhaltungsroman zusammenzuzwingen.“⁶¹⁶

Unter Kritikern und Autoren ist der naturalistische Roman jedoch keineswegs unumstritten. Seit den 70er, vor allem aber in den 80er Jahren wird Ferdinand Brunetière nicht müde, mit immer neuen Artikeln sein massives Mißfallen an Zolas Romanen auszudrücken. Mit erhobenem Zeigefinger weist er auf die in Zolas Romanen geschilderten Obszönitäten und Grobianismen hin.⁶¹⁷ Er sieht darin lediglich einen Versuch, den Verkauf seiner Romane anzukurbeln und spricht Zola jegliches künstlerisches Interesse ab.⁶¹⁸ Auch an der von diesem so oft postulierten objektiven, dokumentarischen und unvoreingenommenen Darstellung sowie der strikten Orientierung des Inhalts an der

⁶¹⁶Peter Bürger: „Naturalismus – Ästhetizismus und das Problem der Subjektivität“. In: Christa Bürger et al. (Hrsg.): *Naturalismus/Ästhetizismus*. Frankfurt (Suhrkamp) 1979, S. 18-55, S. 34. Zur Auflagenhöhe von Zolas Romanen siehe. Colette Becker et al.: *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa vie, son œuvre, son époque. Suivie du dictionnaire des „Rougon-Macquart“*. Paris (Laffont) 1993, S. 420-427.

⁶¹⁷ Brunetière schreibt angesichts der geschilderten Obszönitäten in *La Terre*, Zola fehle es hier wie allen anderen Romanen an „sens moral“ („La Banqueroute du naturalisme“. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 323-344, S. 323). *La Terre* sei der vorläufige Höhepunkt der Entwicklung eines Dichters, der weder Geschmack noch Taktgefühl beweise und sich immer weiter von Schicklichkeit und Natürlichkeit entferne (ebenda, S. 324). Ähnliche Vorwürfe lassen sich bereits in zahlreichen früheren Kritiken von Brunetière finden: 1875 wundert er sich über die „grossièretés révoltantes et malsaines que M. Zola semble prendre plaisir à prodiguer dans ses romans“ („Le Roman réaliste en 1875“. In: Brunetière; *Le Roman naturaliste*, S. 1-26, S. 13). In einem weiteren Aufsatz vermerkt er, daß es in der neuesten Veröffentlichung von Zola von „choses malpropres“ wimmele („A propos de *Pot-Bouille*“. In: *Le Roman naturaliste*, S. 277-299, S. 277) und urteilt über Zola: „Il manque de goût et d'esprit...“ (ebenda, S. 290).

⁶¹⁸ Brunetière: „Banqueroute“, S. 329. Er meint sogar, Zola baue deshalb so viele abstoßende und obszöne Szenen in seine Bücher ein, da das Publikum dies verlange und er auf diese Weise den Verkauf seiner Romane ankurbeln könne (ebenda, S. 336f.). Der Vorwurf, Zola komme es vor allem auf den Verkauf seiner Bücher an, findet sich bereits in zahlreichen früheren Rezensionen von Brunetière (siehe z.B. Brunetière: „A propos de *Pot-Bouille*“, S. 282f.).

empirischen Wirklichkeit und der an den exakten Wissenschaften orientierten Arbeitsweise des Romanciers läßt Brunetière kein gutes Haar. Er wirft Zola vor, dieser stelle in seinen Romanen nicht die beobachtete Realität dar, ja nehme diese nicht einmal zur Basis seiner Darstellung, sondern konstruiere den Inhalt seiner Romane nach seiner eigenen verzerrten Vorstellung oder gar nach literarischen Vorbildern: 1882 schreibt er in einer Rezension zu Zolas *Pot-Bouille*, in diesem sei die Pariser Bourgeoisie nicht so gezeichnet, wie man sie tatsächlich vorfinden kann, sondern lediglich so, wie sie sich Zola nach einer kurzen, unzureichenden Recherche vorstelle.⁶¹⁹ Bereits zwei Jahre vorher, also 1880, kann Brunetière nachweisen, daß eine in *Nana* geschilderte Szene fast wörtlich aus einem literarischen Vorbild übernommen wurde.⁶²⁰ Schließlich kritisiert Brunetière, daß Zola

⁶¹⁹ „Il n'avait pas non plus étudié la bourgeoisie parisienne quand il conçut *Pot-Bouille*, mais il commença par se faire une certaine idée de la bourgeoisie parisienne, et s'étant mis alors à l'étudier, il n'en changea pas. (...) M. Zola n'est pas un homme d'imagination, mais c'est un homme de logique. Il n'invente pas, il n'observe pas d'avantage: il déduit.“ (Brunetière: „A propos de *Pot-Bouille*“, S. 293f.).

⁶²⁰ Ferdinand Brunetière: „*Le Roman Expérimental*“ [1880]. In: *Le Roman naturaliste*: S. 121-148, S. 141-142. Brunetière zitiert wörtlich eine Szene aus *Nana*, in der die Protagonistin ihren Liebhaber Muffat herablassend wie einen Hund behandelt. (Vgl.: Émile Zola: *Nana* [1880]. Édition présentée, établie et annotée par Henri Mitterand. Paris (Gallimard, Collection folio) 1977, S. 446. Brunetières Zitat weicht in einigen Punkten leicht von Zolas Text ab.) Im Anschluß daran zitiert Brunetière einige Verse in französischer Übersetzung aus Thomas Otways Tragödie *Venise sauvée*, in welcher sich eine ähnliche Szene zwischen zwei Figuren, nämlich dem Senator Antonio seiner Geliebte Aquilina, abspielt. (Die Originalverse sind zu finden in: Thomas Otway: *Venice preserv'd, or, a Plot discovered* [1682], III, 1, v.94-111. In: *The Works of Thomas Otway*. Edited by J.C. Ghosh. Oxford 1968 (Nachdruck der Ausgabe von 1932), S. 197-289, S. 233). Brunetière hat die Übersetzung der Verse und einleitende Worte dazu aus Taines *Histoire de la littérature anglaise* übernommen, in der diese Szene aus Otways Tragödie ausführlich behandelt wird (Siehe Hippolyte Taine: *Histoire de la littérature anglaise* [1864]. Tome troisième. Paris (Hachette) ¹³1911, S. 192-199). Brunetière, der durch andere wörtliche Zitate aus Taines Literaturgeschichte Zola meint nachweisen zu können, daß diesem die englische Literaturgeschichte bekannt war, geht davon aus, Zola habe die betreffende Szene in *Nana* aus Taines *Histoire de la littérature anglaise* übernommen.

Daß sich Zola bei einigen Szenen seiner Romane eher an andere literarische Vorbilder anlehnt als an das, was er in der Wirklichkeit recherchiert haben mag, legt eine weitere Textstelle aus *Nana* nahe, die Brunetière allerdings nicht aufgefallen ist: In Honoré de Balzacs *La Cousine Bette* von 1846 wird gegen Ende des Romans der Tod von Mme Marneffe geschildert, einer böswilligen intriganten Kurtisane, die stets mehrere Liebhaber nebeneinander hatte und durch ihre finanziellen Forderungen die gesamte Familie Hulot in den Ruin getrieben hat. Mme Marneffe, die es am Ende ihres Lebens gar zur Frau des Bürgermeisters geschafft hat, stirbt an einer rätselhaften tropischen Krankheit, mit der sie durch einen Nebenbuhler ihres Ehemannes infiziert wurde. Ihr ehemals makelloser Körper, mit dem sie so viele ins Unglück gestürzt hat, wird durch diese Krankheit auf ekelerregende Weise vollkommen zersetzt: Haare und Zähne fallen ihr aus, der Körper ist angeschwollen und mit Pusteln übersät. Die Krankheit ist höchstgradig ansteckend, so daß kaum jemand die Sterbende besuchen mag. (Honoré de Balzac: *La Cousine Bette* [1846]. Introduction, commentaires et notes de Roger Pierrot. Paris (LGF) 2000, S. 482-487). *La Cousine Bette* war Zola gut bekannt. Der Roman wird an mehreren Stellen in seinen Kritiken erwähnt. (Siehe z.B. Émile Zola „Le Roman expérimental“. In: Zola: *Le Roman expérimental*, S. 58-97, S. 64), ja sogar als eines von Balzacs Meisterwerken bezeichnet: „cette merveilleuse *Cousine Bette* („Le Sens du réel“. In: Zola: *Le Roman expérimental*, S. 213-218, S. 218). Daher ist es zumindest sehr wahrscheinlich, daß er sich bei einer Schilderung in *Nana* an Balzac orientiert: Die Nobelprostituierte stirbt im letzten Kapitel des gleichnamigen Romans an den Pocken. Ihr wunderschöner Körper, mit dessen Hilfe sie ebenfalls mehrere Männer erniedrigt und ruiniert hat, wird durch die Krankheit genau wie der von Mme Marneffe vollkommen zersetzt. *Nana* verfault bei lebendigem Leibe. (Siehe *Nana*, S. 458-475, bes.S. 474). Die Ähnlichkeit beider Szenen ist frappierend. Dabei ist jedoch ein wichtiger Unterschied zwischen beiden Textstellen zu konstatieren. In *La Cousine Bette* wird die hochinfektiöse Sterbende von einem Priester und einer Ordensschwester versorgt, was der Erzähler mit folgenden Worten kommentiert: „Ainsi l'Eglise catholique, ce corps divin, toujours animé par l'inspiration du sacrifice en toute

nicht nur im Gegensatz zu George Sand, sondern auch zu ausländischen realistischen Schriftstellern ohne Verständnis und Mitleid, kurz: ohne *sympathie* für seine Romanfiguren schreibe. Für Brunetière ist Sympathie des Dichters für seine Figuren aber eine Grundbedingung für das Gelingen von literarischen Kunstwerken. Bereits 1880 schreibt er in einer Studie über Flaubert: „La première vertu du poète, comme du romancier, celle sans qui toutes les autres aussitôt diminuent de prix et risquent de tomber à rien, c’est l’universelle sympathie pour les misères et les souffrances de l’humanité.“⁶²¹

Neben diesen ständigen vor allem moralisch motivierten Attacken eines konservativen Literaturkritikers, der eine erbauliche und „soziale Rolle“⁶²² zu einer Hauptaufgabe von Literatur erhoben sehen möchte, wird die von Zola dominierte naturalistische Bewegung ab den 80er Jahren auch aus den eigenen Reihen kritisiert. Zu nennen ist hier eine unter dem Namen *Le Manifeste des Cinq* bekannt gewordenen Schmähchrift in Reaktion auf Zolas Roman *La Terre*, auf die ich später noch ausführlich eingehen werde, da sich auch Wyzewa ausführlich zu diesem Roman geäußert hat.⁶²³

chose, assistait, sous sa double forme d’esprit et de chair, cette infâme et infecte moribonde en lui prodiguant sa mansuétude infinie et ses inépuisables trésors de miséricorde.“ (*La Cousine Bette*, S. 484f.). Nana hingegen erhält in ihren letzten Lebensstunden keine Hilfe von der Kirche. Sie wird in aufopfernder Weise von Rose Mignon, ihrer ehemals größten Konkurrentin, betreut. Am Ende finden sich statt eines Priesters oder einer Ordensschwester noch einmal alle Damen des *demi-monde* am Bett der Toten ein.

Ein weiteres Beispiel für Zolas Übernahme aus anderen literarischen Werken: Eine der skandalösen Szenen in *La Terre* ist die gleichzeitige Geburt eines Kalbes und des Kindes von Lise und Buteau (*La Terre*, S. 277-281) Alle sorgen sich mehr um die Geburt des Tieres als um die des Kindes. Ein Veterinär wird gerufen, ein Arzt natürlich nicht. In Mirbeaus in den *Contes de la chaumière* enthaltenen Erzählung „La Tristesse de maît Pitaut“ wird von der gleichzeitigen Krankheit der besten Kuh als auch des Kindes erzählt. Ein Veterinär wird gerufen, der Humanmediziner kommt nur auf Veranlassung des Veterinärs. Am Ende klagt der Bauer den beiden Medizinern mit vielen Worten sein Unglück über den Tod der Kuh, während er auf Nachfrage über sein Kind sagt. „Ah! Ben, il est mô itout...“. (Octave Mirbeau: „La Tristesse de maît Pitaut“. In: Octave Mirbeau: *Contes de la chaumière* [1894]. Paris (Le Serpent à plumes) 2001, S. 65-76, S. 76). Eine frühere Fassung der Erzählungen war bereits 1885 unter dem Titel *Les Lettres de ma chaumière* erschienen. Der Verfasser hatte davon ein Exemplar an Zola geschickt. Allerdings handelt es sich bei der Schilderung von Bauern, die sich mehr um ihr Vieh denn um Frau und Kind sorgen auch um ein weitverbreitetes literarisches Cliché. So berichtet der *aumônier* in Diderots *Supplément au Voyage de Bougainville* von „Le paysan misérable de nos contrées qui excède sa femme pour soulager son cheval, laisse périr son enfant sans secours et appelle le médecin pour son bœuf.“ (Denis Diderot: *Supplément au Voyage de Bougainville* [1772]. Présentation et notes de Paul Édouard Levayer. Paris (Le livre de poche) 1995, S. 77).

⁶²¹ Ferdinand Brunetière: „Le Naturalisme français. Étude sur Gustave Flaubert“ [1880]. In: *Le Roman naturaliste*, S. 149-203, S. 200f.). Zur herausragenden Bedeutung der der Ethik, insbesondere der *sympathie* in der Kunstauffassung von Brunetière siehe Curtius, S. 48f. et passim. Brunetière verwendet *sympathie* vorrangig in der Bedeutung von „Sentiment chaleureux et spontané, qu’une personne éprouve pour une autre“ oder „Participation à la douleur d’autrui“ (*Le Petit Robert*). Davon abzugrenzen ist die Verwendung des Begriffes *sympathie* bei Flaubert, der damit ein Hineinversetzen in die Gedankenwelt der Figuren meint. In diesem Sinne ist *sympathie* auch für Flaubert unerlässlich: In einem Brief an George Sand vom 10. August 1868 schreibt Flaubert, daß er keine Gefühle wie Haß, Liebe oder Mitleid von einem Schriftsteller verlange, unterscheidet diese jedoch klar von *sympathie*. „Quant à la sympathie, c’est différent: jamais on n’en a assez.“ (Gustave Flaubert: *Correspondance.tome I-V*. Édition Jean Bruneau. Paris (Gallimard) 1973-2007, Band III, S. 786).

⁶²² Curtius: *Ferdinand Brunetière*, S. 20.

⁶²³ Siehe Kapitel 4.2.3 dieser Arbeit.

Bedeutender für die Diskreditierung des Naturalismus als die theoretischen Texte von Brunetière oder von den Verfassern des *Manifeste* sind jedoch ab den 80er Jahren erscheinende Romane, die einer gänzlich anderen Ästhetik folgen und sowohl implizit durch die Erprobung anderer Romanformen als auch explizit den Meister aus Médan heftig kritisieren.⁶²⁴ Bereits 1884 war *A Rebours* von Joris Karl Huysmans erschienen, von dem Zola selbst gesagt haben soll, das Buch sei „un coup terrible au naturalisme“⁶²⁵. Im Jahre 1903 gibt Huysmans in seiner *Préface écrite vingt ans après le roman*, die von da ab allen folgenden Ausgaben des Romans vorangestellt wird, die Stimmung wieder, die ihn zum Schreiben von *A Rebours* veranlaßt habe: ein Ungenügen am naturalistischen Roman mit seinen immergleichen Themen – vor allem dem Ehebruch⁶²⁶ –, der Behandlung von mittelmäßigen Leuten und alltäglichen Dingen⁶²⁷, der mangelnden Berücksichtigung der Individualpsychologie⁶²⁸. Gerade bei Huysmans wird deutlich, daß sich der Schriftsteller zwar vehement gegen die vorherrschende Richtung des Naturalismus wehrt, jedoch keine eigene Theorie des Romans entwickeln kann.

Die 80er Jahre des 19. Jahrhunderts, also die Zeit, in der Wyzewa seine Kritiken in der *Revue Indépendante* veröffentlicht, können als Krise des Naturalismus bezeichnet werden, die in eine allgemeinen Orientierungslosigkeit mündet. Viele Schriftsteller sind unzufrieden mit der Richtschnur, die Zola vorgibt, können die eigenen Vorstellungen jedoch nicht zu einer Alternative formulieren.⁶²⁹ Zur Illustration dieser Situation sei noch einmal Huysmans angeführt, der 1903 rückblickend die Situation bei der Abfassung von *A Rebours* folgendermaßen beurteilt:

Nous autres, moins râblés, et préoccupés d'un art plus subtil et plus vrai, nous devons nous demander si le naturalisme n'aboutissait pas à une impasse et si nous n'allions pas bientôt

⁶²⁴ Zur Naturalismuskritik in Huysmans Roman *Là-Bas* siehe auch Kapitel 4.2.2 dieser Arbeit.

⁶²⁵ Joris-Karl Huysmans: *A Rebours*. Chronologie, introduction et archives de l'œuvre par Pierre Waldner. Paris (GF – Flammarion) 1978, S. 55.

⁶²⁶ ebenda, S. 46-47. So auch der Beginn von *Là-Bas* von 1891: „Tu y crois si bien à ses idées-là, que tu as abandonnés l'adultère, l'amour, l'ambition, tous les sujets apprivoisés du roman moderne, pour écrire l'histoire de Gilles de Rais“ Joris-Karl Huysmans: *Là-Bas*. Chronologie, introduction et archives de l'œuvre par Pierre Cogny. Paris (GF – Flammarion) 1978, S. 33. Vom Ehebruch hat übrigens auch der konservative Kritiker Ferdinand Brunetière genug: „Et nous aussi, comme si nous étions un simple naturaliste, nous en avons assez de ce mari toujours bête et brutal, de cette femme toujours incomprise et victime, de cet amant toujours noble et beau ; nous en avons assez, et jusque par dessus la tête.“ (Brunetière: „A propos de *Pot-Bouille*“, S. 287).

⁶²⁷ Huysmans: *A Rebours*, S. 45

⁶²⁸ ebenda, S. 56.

⁶²⁹ Siehe dazu Raimond: *La Crise du Roman*, S. 25-59. Siehe dazu auch: Bertrand et al.: *Le Roman célibataire*. In ihrem Vorwort stellen die Autoren fest, daß es sich bei der von ihnen untersuchten Periode von 1884 bis 1895 um eine Zeit des Experimentierens handele, daß die Romanciers keine Maßstäbe hätten, sie unter keiner größeren Bewegung oder Schule zusammengefaßt werden könnten. Versuche, neue Gruppen zu konstituieren werden als „échec“ oder „maladresse“ bezeichnet (S. 7/8). Allenfalls habe es einen „mouvement qui n'a pas assez duré pour mériter un nom“ gegeben. (ebenda). Zum Fehlen einer richtungsweisenden dominierenden Schule siehe auch ebenda, S. 7-22 und S. 51-73.

nous heurter contre le mur du fond. A vrai dire, ces réflexions ne surgirent en moi que bien plus tard. Je cherchais vaguement à m'évader d'un cul-de-sac où je suffoquais, mais je n'avais aucun plan déterminé et *A Rebours*, qui me libéra d'une littérature sans issue, en m'aérant, est un ouvrage parfaitement inconscient, imaginé sans idées préconçues, sans intentions réservées d'avenir, sans rien du tout.⁶³⁰

Auch wenn diese Einschätzung erst zwanzig Jahre nach der Abfassung des Romans geschrieben ist⁶³¹, so gibt sie doch komprimiert eine Grundstimmung vieler Schriftsteller und Kritiker in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts wieder, die von Unzufriedenheit, Rat- und Orientierungslosigkeit geprägt ist.

Ein eindrückliches Zeugnis von der Sichtweise der Zeitgenossen auf den Zustand der Literatur bietet auch die im Jahr 1891 von Jules Huret durchgeführte *Enquête sur l'Évolution littéraire*, die im in mehreren Ausgaben von *L'Echo de Paris* veröffentlicht wird. Huret fragt 64 bekannte Schriftsteller und Kritiker zu ihrer Einschätzung der aktuellen Lage und der von ihnen prognostizierten weiteren Entwicklung der Literatur. Insbesondere interessiert Huret die Einstellung zum Naturalismus, zum psychologischen Roman und zum Symbolismus.⁶³² Ein Großteil der Befragten geht davon aus, daß die Blütezeit des Naturalismus nun endgültig vorbei sei: Nach der Stellungnahme von etwa einem Drittel der Befragten stellt Huret in einem vorläufigen Résumé fest, „il y avait eu une caractéristique unanimité chez tous à m'affirmer, sans l'ombre d'une hésitation, que le Naturalisme était mort.“⁶³³ Dennoch halten selbst im Jahr 1891 einige der von Huret befragten Schriftsteller an den Leitlinien der naturalistischen Schule fest.⁶³⁴ Vor allem aber bescheinigen viele Befragte den Schriftstellern den Naturalisten zahlreiche Qualitäten, allen voran die exakte Beschreibung der Umwelt, die in der weiteren Entwicklung der

⁶³⁰ Huysmans: *A Rebours*, S. 47f.

⁶³¹ So war Huysmans' Einstellung zum Naturalismus 1884 vermutlich noch nicht so dezidiert negativ, die zu Zola noch nicht so ablehnend, wie es in der zwanzig Jahre später verfaßten *Préface* darstellt. Eine Radikalisierung von Huysmans' massiver Ablehnung des Naturalismus tritt vermutlich erst in den 90er Jahren ein. Siehe dazu: Edyta Kociubińska: *Le dialogue avec le naturalisme dans l'œuvre de Joris-Karl Huysmans*. Lublin 2006, S. 78-83.

⁶³² Jules Huret: *Enquête sur l'Évolution littéraire* [1891]. Préface et notices de Daniel Grojnowski. Paris (Corti), 1999. Wyzewa wird von Huret nicht interviewt. Das kann, aber muß nicht unbedingt darauf hindeuten, daß Wyzewas Einschätzung zu diesem Zeitpunkt keine besondere Bedeutung mehr für das literarische Leben in Frankreich hatte. Wichtige zeitgenössische Romanciers oder Kritiker wie Paul Bourget, Pierre Loti und Ferdinand Brunetière kommen in der Umfrage auch nicht vor.

⁶³³ Jules Huret: *Enquête*, S. 185. Nur einige Beispiele seien angeführt: Huysmans, der mit Hinweis darauf, daß es nun sogar einen naturalistischen Roman über die Masturbation und die Syphilis gebe, schreibt: „Evidemment (...) le naturalisme est fini. (...) C'était une impasse, un tunnel bouché.“ (Jules Huret: *Enquête*, S. 196). Paul Adam, zunächst Anhänger der naturalistischen Schule und später Sekretär von Maurice Barrès meint: „L'œuvre du naturalisme dans l'évolution des idées au dix-neuvième siècle est terminée.“ (ebenda, S. 88). Maurice Barrès selber äußert: „Oh oui! *ce qu'on a appelé le naturalisme* est une formule d'art qui est aujourd'hui bien morte.“ (ebenda, S. 66). Auch Edmond de Goncourt schreibt über den Naturalismus: „je crois qu'il touche à sa fin.“ (S. 186). Ähnlich äußern sich Anatole France (S. 54), Édouard Rod (S. 64), Sar Josephin Péladan (S. 82), Rémy de Gourmont (S. 163), M. Rosny (S. 240) und viele weitere mehr.

⁶³⁴ Paul Alexis schreibt: „Non, il n'est pas mort le naturalisme!“ (ebenda, S. 181).

Literatur von anhaltender Bedeutung sein werde.⁶³⁵ Außerdem wird auch in der *Enquête* deutlich, daß sich keine dominante Richtung für die weitere Entwicklung der Literatur abzeichnet: Adrien Remacle, ein Kritiker der *Revue contemporaine* konstatiert, daß die Zeit des Naturalismus zwar vorbei sei, aber daß es keine bedeutende nachfolgende Bewegung gebe: „Qu'avons nous à la place? Pas grand-chose.“⁶³⁶ Die Zersplitterung der einzelnen Strömungen wird von ihm mit Anspielung auf Moréas' Gedichtsammlung *Le Pèlerin passionné* und Flauberts *Bouvard et Pécuchet* am Beispiel des Symbolismus illustriert und auf andere literarische Strömungen übertragen:

Un mouvement, non, des mouvements sans direction, sans direction commune surtout. Pèlerins sans pèlerinage, et passionnés, oh non! Personne n'a jamais rencontré deux de ces pèlerins *ensemble* sur la même route. (...) Nous sommes de plus en plus des Bouvards isolés, qui cherchons sans la moindre ardeur à trouver.⁶³⁷

Dieser Eindruck von einer fehlenden Orientierung wird vom Gesamtbild der Umfrage bestätigt. So äußern sich viele der Interviewten genauso kritisch zum Symbolismus wie zum Naturalismus. Von vielen wird bestritten, daß man die Symbolisten aufgrund des Fehlens einer gemeinsamen Richtschnur überhaupt als literarische Bewegung bezeichnen könne.⁶³⁸

Selbst die Beurteilung des häufig positiv bewerteten psychologischen Romans fällt unterschiedlich aus. So gehen viele mit Anatole France davon aus, daß zukünftig die Darstellung psychologischer Zusammenhänge eine größere Rolle in der Literatur spielen werde,⁶³⁹ doch darüber, wie genau ein psychologischer Roman aussehen sollte, wie

⁶³⁵ Stéphane Mallarmé, der den Naturalismus mit dem Werk von Zola gleichsetzt und meint, daß dieser mit dessen Wirken sein Ende finden wird, bescheinigt dem Verfasser der Rougon-Macquart trotz einiger Mängel „des qualités puissantes; son sens inouï de la vie, ses mouvements de foule, la peau de Nana, dont nous avons tous caressé le grain, tout cela peint en de prodigieux lavis, c'est l'œuvre d'une organisation vraiment admirable.“ (ebenda, S. 106). Rémy de Gourmond schreibt: „Ce besoin de l'exactitude, le naturalisme nous l'a mis dans le sang: tels son rôle et son bienfait.“ (S. 165). So auch die Einschätzung von Edmond de Goncourt (S. 187), Pierre Laffitte (S.392) und weiteren der Befragten.

⁶³⁶ Huret: S. 139.

⁶³⁷ ebenda.

⁶³⁸ Siehe dazu Huysmans, der auf die Frage, was er vom Symbolismus hält antwortet: „Puisque ça n'existe pas... Moi, je crois que c'est une immense mystification...“ (ebenda, S. 197). Verlaine meint auf die Frage, was er vom Symbolismus halte: „Le symbolisme? ... comprends pas... Ça doit être un mot allemand... hein? Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire? Moi, d'ailleurs, je m'en fiche.“ (ebenda, S. 109). Zola spricht von „des tentatives, des essais, des balbutiements, mais rien autre chose.“ (ebenda, S. 191). Jean Ajalbert schreibt zum Symbolismus. „Il n'y a pas de mouvement, une simple petite poussée de talents, de très réels talents, mais disparates, sans cohésion. Vous avez bien vu qu'ils ne marchent pas derrière un drapeau, derrière une commune idée. (...) Non, je ne vois pas de mouvement!“ (ebenda, S. 275). Weitere Textstellen dazu: S. 62, S. 68, S. 330 et passim.

⁶³⁹ Auf die Frage, was denn auf den naturalistischen Roman folgen werde, antwortet Anatole France: „Par ce qui, déjà lui a succédé, par le roman psychologique, dont Bourget a repris la tradition.“ (ebenda, S. 56). Edmond de Goncourt sieht es genauso: „C'est clair comme le jour: dans le mouvement qui se prépare, il se fera une prédominance de la psychologie sur la physiologie.“ (ebenda, S. 187). Von einer wachsenden Bedeutung der Psychologie gehen neben vielen anderen auch Maurice Barrès (S. 67) und Abel Hermant (S. 268) aus.

gelungen der aktuelle psychologische Roman ist und vor allem, wer dieser Richtung zugeordnet werden kann, herrscht weitgehend Uneinigkeit.⁶⁴⁰

Viele der Befragten sind sicher, daß die Zeit der großen Schulen, in denen der einzelne Schriftsteller sich an festen Regeln orientieren kann, nun endgültig vorbei sei. Die Vielfalt der literarischen Richtungen zeige, daß jeder eine eigene ästhetische Richtlinie für sein Schaffen entwickle und auch entwickeln müsse. Gustave Guiches, ein ehemaliger Besucher der *Soirées de Médan* und Unterzeichner des *Manifeste des cinq* formuliert es so: „Cette idée d'école tend à disparaître. Les groupes, en effet, ne cessant de se multiplier, un jour viendra sans doute où chaque écrivain formera son groupe à lui tout seul, réalisant le maximum de la personnalité.“⁶⁴¹ Der Literaturkritiker Gustave Geffroy meint zur aktuellen Lage der Literatur: „non, à vrai dire, il n'y a pas d'École, il n'y a que des individus.“⁶⁴² Stärker noch als eine Abwendung vom Naturalismus dokumentiert Hurets Befragung also eine allgemeine Orientierungslosigkeit, das Fehlen einer Richtschnur für die weitere Entwicklung. Neben Kritik am Vorhandenen lassen sich keine wegweisenden Impulse finden.

Huysmans' nachträgliche Einschätzung und die von Huret dokumentierten Ansichten zur Situation der Literatur in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts werden von Michel Raimond in seinem Standardwerk *La crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt* aus dem Jahr 1968 anhand einer Vielzahl von weiteren Belegen untermauert. Raimond stellt fest, daß es mehrere Versuche gibt, den Naturalismus zu überwinden oder zu modifizieren, die jedoch nicht zu einer neuen Richtung gebündelt werden konnten. Die Folge ist seiner Meinung nach eine Krise, die neben anderen Faktoren auch aus einer „surabondance non seulement de romans et de romanciers, mais encore de directions dans

⁶⁴⁰ Charles Morice meint, die *psychologues* beriefen sich immer auf Beobachtung und Empirie und seien deshalb nicht besser als die Naturalisten. „Ce qu'ils font ces psychologues, ce n'est ni de la littérature, ni de la science, c'est de la vulgarisation. Et, ma foi, je les estime moins que les naturalistes.“ (ebenda, S. 124.). Albert Aurier, ein Sympathisant der Symbolisten konstatiert bereits einen Abwärtstrend des psychologischen Romans, da er nicht mehr als „réalisme interne“ sei (S. 162). Der dem Naturalismus nahestehende Henry Céard meint, es gebe keinen ernstzunehmenden psychologischen Roman. Das Werk von Bourget bezeichnet er als „à la fois naïf et prétentieux.“ (ebenda, S. 214). Weitere Textstellen, in denen der zeitgenössische psychologische Roman kritisch bewertet wird, finden sich beispielsweise bei Octave Mirbeau (S. 227), Gustave Guiches (S. 261), François Coppée (S. 311).

⁶⁴¹ ebenda, S. 261.

⁶⁴² ebenda, S. 245. Charles Vignier, ein Mitarbeiter der *Revue contemporaine*, bezeichnet unterschiedliche literarische Bewegungen wie *Naturalisme* und *Symbolisme* als „cocardes aux couleurs imprécises que se hâtent d'arborer tous ceux dont porter une fait la seule raison d'être.“ (ebenda, S. 133). Ein anderer Kritiker, Émile Bergerat, schreibt: „Que diable voulez-vous que je fasse des écoles? (...) On s'unit d'abord pour faire la trouée, mais, après, chacun suit son tempérament.“ (ebenda, S. 350). Mallarmé wehrt sich massiv dagegen, Teil einer literarischen Bewegung zu sein. „J'abomine les écoles (...) je répugne à tout ce qui est professoral à la littérature, qui, elle, au contraire est tout à fait individuelle.“ (ebenda, S. 104). Siehe dazu auch Paul Hervieu (S. 77), Paul Verlaine (S. 109), François Coppée (S. 309).

lesquelles on les voyait s'engager⁶⁴³ resultiert. Die allgemein verspürte Stimmung eines Unbehagens am Naturalismus, der Suche nach Neuem, das man aber noch nicht gefunden zu haben meint, die Kritik an der Vielzahl der Experimente, deren Ergebnis letztlich doch niemanden richtig überzeugt, all das ist auch in Wyzewas Arbeiten zu finden.

4.1.1 Bewertung der Krise durch Wyzewa

4.1.1.1 Orientierungslosigkeit und fehlende Originalität

Wyzewa beginnt seine kurzen Rezensionen in der Rubrik *Les Livres* des öfteren mit einleitenden Worten zur allgemeinen Situation der Literatur im weiteren oder zur Lyrik bzw. der erzählenden Dichtung im engeren Sinne, bevor er auf die einzelnen Neuerscheinungen des letzten Monats eingeht. In unserem Zusammenhang scheinen mir die einleitenden Worte in der März-Ausgabe der *Revue Indépendante* besonders aufschlußreich, die ich deshalb im folgenden zitieren möchte:

M. de Goncourt.(....) s'occupe à réunir ses Mémoires (.....), M. Zola prépare son roman annuel, qui sera sans doute un fort beau roman; M. Huysmans, avec un incomparable génie de vision, se retourne à parfaire de sincères et chatoyantes peintures; et, cependant, malgré les vaillants efforts de ces maîtres, le roman naturaliste agonise en France. Les débutants imitent M. Ohnet, ou Barbey d'Aurevilly; nul ne travaille à un roman de patiente et minutieuse observation. Les écrivains même qui jadis furent l'espoir de l'école naturaliste, les collaborateurs des *Soirées de Médan*, les romanciers de la génération suivante, aujourd'hui semblent lassés d'une forme qu'ils défendaient si énergiquement. Et rien n'est triste comme le spectacle de leurs embarras esthétiques: retenus à l'observation extérieure, à la description exacte, par les habitudes passées, entraînés par la mode littéraire courante à une recherche de l'analyse psychologique, où ils s'égarant; aboutissant en somme à je ne sais quel sentimentalisme vulgaire, comme honteux de soi. Le naturalisme leur donnait une esthétique restreinte, mais sûre et précise: ils l'ont abandonné sans adopter en échange une direction plus nette: et leurs livres n'ont, à nous intéresser, ni la vivante analyse de sensations externes ni la création sérieuse d'états intérieurs.⁶⁴⁴

Die hier ausgedrückte Vielfalt der Literatur paßt sich mit überzeugender Konsequenz in Wyzewas von Spencer übernommenes Prinzip von der Aufspaltung eines ehemals existenten Ganzen in immer kleinere heterogene Einzelteile ein, was für ihn als typisches Kennzeichen der modernen Zeit unabwendbar scheint. Wie bereits in Wyzewas Kunsttheorie deutlich wird, wertet er diesen Umstand im Gegensatz zu Spencer keineswegs als positives Zeichen des Fortschritts. Für ihn hat diese Vielfalt, hat das Fehlen von festen Leitlinien vielmehr einen *embarras esthétique* zur Folge. Die negativen

⁶⁴³ Raimond: *La Crise du roman*, S. 51.

⁶⁴⁴ *La Revue Indépendante* N°5 (März 1887), S. 321f.

Auswirkungen dieser Orientierungslosigkeit werden gerade in der oben zitierten Textpassage offensichtlich.

Dagegen spiegelt sie gerade nicht die „condamnation de l'esthétique naturaliste“⁶⁴⁵ wider, die Paul Delsemme aus ihr liest. Die Textstelle zeigt, daß Wyzewa der naturalistischen Literatur im Gegensatz zu einem Kritiker wie Brunetière oder einem Romancier wie Huysmans keineswegs generell ablehnend gegenübersteht: Von Zola erwartet er *un fort beau roman* und andere von ihm geschätzte Romanciers, die Brüder Goncourt und Huysmans, rechnet er dem Naturalismus zu. Er lobt ausdrücklich die genaue Beschreibung, die den naturalistischen Roman charakterisiert. Bedauernd stellt er fest, daß sich die Anhänger von Zola in ihren Werken langsam von den Lehrsätzen des Meisters lossagen, und sieht darin einen Grund dafür, daß keine bedeutenden Romane mehr geschrieben werden.

Wyzewa sieht als Ursache für die auch von ihm konstatierte Krise des Romans vorrangig Orientierungslosigkeit und erst in zweiter Linie das Festhalten an der überkommenen naturalistischen Doktrin. Diese Bewertung wird noch deutlicher, wenn er auf einzelne mißlungene Romane eingeht. So bedauert Wyzewa im Mai 1887, daß der Schriftsteller Hector Malot sich vom Weg des Realismus entfernt habe. Aus dem „conscientieux ouvrier du réalisme“, dem „continueur de Balzac“ sei ein Verfasser von trivialen Abenteuerromanen, von „historiettes sentimentales pour les enfants“⁶⁴⁶ geworden. Auch hier wird die Bewegung des Naturalismus/Realismus als positive Richtschnur gesehen. Malot hätte laut Wyzewa gut daran getan, sich an sie zu halten.

Wyzewa hält es offensichtlich für unabdingbar, daß sich Schriftsteller an Vorschriften und Regeln orientieren können. Da diese auf Grund der Abwendung vom naturalistischen Roman fehlten, hält er ein Festhalten an dieser Doktrin in jedem Fall für besser als die Versuche, ohne eindeutige Wegweiser neue künstlerische Wege einzuschlagen. So wie er selbst seinen Kritiken eine allgemeine Kunsttheorie zu Grunde legt, an der er alle erscheinenden Kunstwerke bewerten will, hält er es auch für notwendig, daß sich auch die Romanciers an einem Maßstab orientieren können, da sonst alle Anstrengungen, etwas Neues zu produzieren, letztlich unausgegoren und dilettantisch bleiben müssen.

Dabei betont Wyzewa von seinen frühesten Kritiken in der *Revue Indépendante* bis an sein Lebensende, daß ausländische Literaturen in keinem Fall eine neue Orientierung für die französischen Romanciers bieten könne. In einem wichtigen Aufsatz zum Erfolg der russischen Literatur in Frankreich betont er ausdrücklich, daß diese, wie jede andere

⁶⁴⁵ Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 133.

⁶⁴⁶ *La Revue Indépendante* N°7 (Mai 1887), S. 207.

ausländische Literatur, kein Vorbild für die zeitgenössischen französischen Romanciers sein könne. Vielmehr sei der Einfluß der massenhaft konsumierten Romane aus dem Zarenreich schädlich für den französischen Roman. Am Ende seines Aufsatzes „Les Russes“ ist unter anderem zu lesen:

Je crains que la révélation de la littérature russe n'ait point davantage servi aux artistes français. On leur a donné trop de livres nouveaux, trop vite, trop au hasard. (...) Ils ont renoncé le réalisme, et en même temps le souci de la patiente observation personnelle: et plusieurs jeunes écrivains, en qui naguère M. Zola pouvait espérer des caudataires scrupuleux, maintenant s'ingénient à s'apitoyer, en mille contorsions bizarres, sur les poupées de carton qu'ils fabriquent. (...) Le roman français a tué le génie russe: le roman russe a tué, sans le remplacer, le naturalisme français. (...) Il faut que les jeunes écrivains chassent de leur mémoire les intrus moscovites. Et que, ayant relu Stendhal – je n'ose leur recommander Racine – ils daignent apercevoir qu'ils ont une âme nullement russe, normande par exemple, ou limousin.⁶⁴⁷

Den Verlegern empfiehlt er, nicht weiterhin wahllos russischen Romane zu veröffentlichen, sondern statt dessen zeitgenössischen französischen Schriftstellern eine Chance zu geben.

Die Überzeugung, französische Schriftsteller sollten sich keineswegs von ausländischen beeinflussen lassen, hebt er auch in späteren Aufsätzen immer wieder hervor. So betont er etwa im Vorwort zu seinem Sammelband *Le Roman contemporain à l'étranger* den unüberbrückbaren Unterschied zwischen den einzelnen Nationalliteraturen und stellt fest, daß der zeitgenössische Roman sich im Ausland in einer noch größeren Krise befinde als in Frankreich. Daher sieht er wenig Sinn in einem literarischen Kulturaustausch über die Ländergrenzen hinweg: „A l'étranger comme en France, le roman est malade, et à

⁶⁴⁷ Teodor de Wyzewa: „Les Russes“. In: *La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 65-90, S. 88f. (Mit einigen Änderungen erneut veröffentlicht unter dem Titel „L'Invasion des Russes dans la littérature française“ in Teodor de Wyzewa: *Écrivains étrangers. Deuxième série*. Paris (Perrin) 1897, S. 155-176.) Eine kurze Zusammenfassung dieses wichtigen Artikels findet sich bei Liverman Duval: *Téodor de Wyzewa*, S. 63f. Ich werde noch in anderen Zusammenhängen ausführlich auf den Artikel eingehen (Siehe Kapitel 5.3.2 dieser Arbeit).

Zur Popularität der russischen Romane in Frankreich trug vor allem *Le Roman Russe* von Eugène-Melchior de Vogüé bei (Im folgenden zitiert nach: Eugène-Melchior de Vogüé: *Le Roman Russe* [1886] Montreux u.a. (Édition de l'Âge d'Homme. Slavica) 1971). Die Artikelsammlung wurde in Buchform im Juni 1886 veröffentlicht; die meisten Artikel waren von Oktober 1883 bis Mai 1886 in der *Revue des deux Mondes* erschienen. Vogüé möchte, so schreibt er in seinem Vorwort, dem französischen Leser das Verständnis für die russische Literatur mit Hilfe von allgemeinen Ausführungen über die Lage in Rußland, und Bemerkungen über die russische Volksseele erleichtern. Er hofft, damit ein Bedürfnis vor allem von jüngeren Literaten zu befriedigen, bei denen er ähnlich wie Wyzewa Orientierungslosigkeit, feststellt. Dabei könne die russische Literatur, die Vogüé übrigens keineswegs besser, sondern allenfalls andersartig als die französische Literatur findet, eine Hilfe bieten (siehe S. 62-66). Im ersten Kapitel bietet er einen Überblick über die russische Literatur vom Mittelalter bis zur Romantik. Danach widmet er Puškin, Gogol', Turgenev, Dostoevskij und Tolstoj jeweils etwa 50 Seiten, auf denen er mit ausführlichen Zitaten herausragende Werke vorstellt, bewertet und ihren Inhalt aus der jeweils persönlichen Biographie ihrer Verfasser erklärt. Vogüés Werk war Wyzewa bekannt. Er beruft sich in seinem Artikel an mehreren Stellen auf Vogüé („Les Russes“, S. 68f., S. 82, S. 84).

l'étranger comme en France, son mal provient de la même cause, qui n'a rien à voir avec le manque d'échange d'idées d'un pays à l'autre."⁶⁴⁸

Wie die Warnung vor dem Einfluß ausländischer Literaturen, wird auch das Fehlen einer literarischen Bewegung, die den Romanciers Orientierung bieten kann, von Wyzewa sein Leben lang beklagt. Mitte der neunziger Jahre konstatiert er, daß der Naturalismus nun fast überall in Europa verschwunden oder völlig in Mißkredit geraten sei: „si nulle part en Europe on ne veut plus du naturalisme, nulle part, cependant, on n'a aucune idée de ce qu'on pourrait vouloir pour le remplacer“; ein bedauerlicher Zustand, der unweigerlich den sehr negativ bewerteten „triomphe de la division et de l'anarchie“⁶⁴⁹ nach sich ziehen werde.

Auch wenn Wyzewa den Naturalismus der künstlerischen Anarchie vorzieht, so bedeutet das nicht, daß er mit dem naturalistischen Roman zufrieden wäre. Bereits in der zitierten Textstelle ist von einer *esthétique restreinte* der Naturalisten die Rede⁶⁵⁰, die zwar besser als das Chaos, aber für den delikaten und subtilen Kunstkenner nicht befriedigend sein kann. Neben dem generellen Fehlen einer ästhetischen Leitlinie beklagt Wyzewa deshalb auch immer wieder den Mangel von neuen Impulsen für die zeitgenössische Literatur. Ein Beispiel dafür ist seine Rezension von Maupassants *Mont Oriol*. Wyzewa meint, Maupassant wiederhole in seinen Erzählungen und Romanen immer wieder altbekannte Muster, die bereits in seinem ersten Roman *Une Vie* zu finden seien. Maupassants aktuellen Erzählungen bezeichnet Wyzewa als „variations aux sujets des premiers contes“ und die Romane als „contes péniblement étirés“⁶⁵¹. Offensichtlich ist Wyzewa genau wie Huysmans die sich wiederholenden Themen der Romane des 19. Jahrhunderts, allen voran den Ehebruch, leid. Die in *Mont-Oriol* geschilderte Beziehung zwischen der verheirateten Christine Andermatt und dem jungen Paul Brétigny, einem Freund ihres Bruders,

⁶⁴⁸ Teodor de Wyzewa „Avant propos“. In: Teodor de Wyzewa: *Le Roman contemporain à l'étranger*. Paris (Perrin) 1900, S. III-X, S. VIII). Seine skeptische Haltung gegenüber der zeitgenössischen ausländischen Literatur wird auch in folgendem Aufsatz deutlich: „La Situation littéraire à l'étranger en 1886“. In: Teodor de Wyzewa: *Écrivains étrangers. Deuxième série*. Paris (Perrin) 1897, S. 347-362.

⁶⁴⁹ Teodor de Wyzewa: „La situation littéraire à l'étranger“ in: *Le Roman à l'étranger 2^e série*, Paris 1897, S. 347-362, S. 349.

⁶⁵⁰ *La Revue Indépendante* N°5 (März 1887), S. 322.

⁶⁵¹ ebenda. Wyzewa sieht in Maupassants Frühwerk, vor allem in *Une Vie* von 1883 einen „merveilleux début“ (ebenda); dem Romancier sei dann jedoch nichts Neues mehr eingefallen. Diese Einschätzung wird im August 1887 anlässlich des Erscheinens von *Le Horla* noch einmal wiederholt. Dort wird *Une Vie* sogar als „un des plus beaux livres de ce temps“ bezeichnet. Danach habe Maupassant aber zimal zwei oder drei interessanten Geschichten ohne Neuerungen variiert. Jetzt, so fährt Wyzewa im August fort, habe sich der normannische Romancier an die Darstellung des Phantastischen gemacht. Aber auch das wirke abgedroschen, „un produit tellement semblable à des centaines d'autres, déjà qu'un critique avouait, l'autre matin, ne point savoir s'il avait lu cette nouvelle dans le *Gil Blas* ou seulement une histoire pareille.“ (*La Revue Indépendante* N°9 (Juli 1887), S. 23f.).

entspricht für Wyzewa allzu sehr diesem altbekannten Schema. So fällt sein Urteil über diesen Roman äußerst negativ aus: „ni les caractères des personnages, fantoches vingt fois aperçus dans les recueils antérieurs ni la description de cette ville d’eaux (...), ni la passion de Mme Christiane Andermatt pour le jeune viveur Paul Brétigny: rien de tout cela n’occupe l’attention à travers ces pages.“⁶⁵²

In der Rubrik *Les Livres* in der *Revue Indépendante* vom Dezember 1886 wird das Bedürfnis nach Originalität in der Literatur ausführlich thematisiert. Auf mehr als 25 Seiten werden die Neuerscheinungen des letzten Monats fast ausschließlich daraufhin untersucht, ob in ihnen etwas Originelles zu finden ist. Teodor de Wyzewa bedient sich dabei der bereits erwähnten Figur *Scipione Beccafumi*, den er als sein weltfremdes *alter ego* konzipiert hat und der als Sprachrohr des Kritikers fungiert. Er leidet nach eigenen Angaben unter der Zwangsvorstellung, alle Neuerscheinungen des Literaturmarktes lesen zu müssen. Dieser Zwang hat eine simple Ursache: Bereits seit 30 Jahren versucht er, bei der Lektüre von sämtlichen Neuerscheinungen, endlich auf „l’introuvable fleur d’une originalité“⁶⁵³ zu stoßen. Erst wenn er diese seltene Blume jemals finden sollte, wäre der Fluch gebrochen, und der geplagte Vielleser von seinem Zwang befreit.

Bisher, so erfährt der Leser, war diese mühevoll Suchende jedoch nicht von Erfolg gekrönt. Beccafumi berichtet dem erstaunten Wyzewa, daß seit dem Erscheinen seiner Lieblingswerke *Phédon*, *Andromaque* und *Le Rouge et le Noir*⁶⁵⁴ kein Buch mehr veröffentlicht worden sei, das neue oder originelle Ideen enthalte. Dabei, so fährt er fort, habe sich der Geschmack des Publikums sehr wohl seit dem Erscheinen seiner Lieblingswerke verändert: „Le public s’est modifié; il a pris de manières nouvelles de voir

⁶⁵² *La Revue Indépendante* N°5 (März 1887), S. 322f. Lediglich die Betrügereien des jüdischen Bankiers William Andermatt, der findig und skrupellos die Entdeckung einer neuen Thermalquelle für seine finanziellen Interessen auszunutzen weiß, werden von Wyzewa mit einem kurzen Hinweis ausdrücklich gewürdigt: „...seule vaut l’anecdote qui sert de sujet, cet établissement, par un banquier juif, d’une station thermale“ (ebenda, S. 323). Andermatt wird vom Erzähler als „étrange machine humaine construite uniquement pour calculer, agiter, manipuler mentalement de l’argent“ charakterisiert (Guy de Maupassant: *Mont-Oriol* [1887]. Édition présentée et établie par Marie-Claire Bancquart. Paris (Gallimard, Collection folio) 1990, S. 86. Zur weiteren Charakterisierung von William Andermatt siehe auch S. 42 und S. 158). Die Gesellschaftskritik, die dieser Bezeichnung innewohnt, entspricht sowohl Wyzewas Auffassung von der demokratisch-kapitalistischen Gesellschaft als auch seinem Antisemitismus. (Zu letzterem siehe Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 44 und Liverman Duval: *Téodor de Wyzewa*, S. 137-146).

⁶⁵³ *La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886), S. 185.

⁶⁵⁴ Es ist offensichtlich, daß es sich bei diesen Werken um solche handelt, die von Wyzewa außerordentlich geschätzt werden. So kann man im Dezember 1887 lesen, daß er sowohl *Andromaque* als auch *Le Rouge et le Noir* wieder und wieder mit Freuden lesen könne. (Siehe: *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 332.). Dies ist ein weiterer Beweis dafür, daß es sich bei Beccafumi um ein *alter ego* von Wyzewa handelt. Zu dieser Feststellung kommt auch Di Girolamo: *Teodor de Wyzewa*, S. 149f. Ferner meint Di Girolamo: „Scipione Beccafumi incarna, infatti, il tradizionalismo più deciso e la preclusione ad ogni avanguardia priva di originalità.“ (ebenda, S. 150).

et de sentir: nos auteurs ne s'en soucient pas.⁶⁵⁵ Die Philosophen, Dramatiker und Romanciers schrieben also weder Bücher, die seinem künstlerisch-ästhetischen Empfinden, dem so sehr nach Neuerung verlangt, gerecht werden könnten, noch solche, die dem beim breiten Publikum vermuteten Bedürfnis nach Spektakulärem entsprächen. Das Ergebnis seien somit nicht allein künstlerisch minderwertige Bücher, sondern gleichzeitig schlechte, unverkäufliche Ware im marktwirtschaftlichen Sinn:

Mais je suis persuadé que les livres d'aujourd'hui sont, au simple point de vue de leur destination commerciale, de mauvaises marchandises. Ne pas faire de l'art, oh! Parfaitement! Mais le public se renouvelle sans cesse, a toujours de nouveaux besoins. Voyez comme les étalages varient aux magasins du Louvre ou au grand bazar de l'Hôtel de Ville. Cependant les auteurs, eux, ne songent pas à varier leur fabrication. Ils accommodent sans fatigue les vieux produits, pour une clientèle qui en exigerait de nouveaux; et voilà bien pourquoi ils font de si méchants livres.⁶⁵⁶

Angesichts der von Wyzewa vorgenommenen strikten Unterscheidung zwischen Massenpublikum und elitären, kunstinteressierten Lesern verwundert diese Feststellung von Beccafumi auf den ersten Blick. Deckt sich der sehnliche Wunsch nach Originalität eines Beccafumi mit dem der breiten Masse nach Neuem? Zumindest übernimmt der weltfremde und lebensuntüchtige Literaturfreund Argumente aus einem vom kapitalistischen Denken dominierten Diskurs, der ihm zuwider sein müßte. Peter Bürger zieht denn auch diese Textstelle heran, um die Widersprüchlichkeit der radikalen Kritik an der Vermarktung der Literatur bei den Ästhetizisten im allgemeinen und bei Wyzewa im besonderen aufzuzeigen. Einerseits, so stellt Bürger richtig fest, sei für Wyzewa „Originalität bzw. Neuheit das entscheidende Kriterium literarischer Wertung“⁶⁵⁷. Gleichzeitig aber, so fährt Bürger fort, werde auch die Unterhaltungsliteratur von Wyzewa kritisiert, „weil sie die Publikumsforderung nach Neuheit nicht erfüllt“.⁶⁵⁸ Bürgers Hinweis auf die erstaunliche Interessenidentität zwischen den Wünschen der Massen und denen der wenigen Auserwählten erweist sich jedoch als Irrtum, wenn man diese Textstelle in bezug zu anderen Äußerungen von Wyzewa setzt. Wie bereits im vorigen Kapitel dargelegt, geht Wyzewa davon aus, daß nicht etwa Bücher, die etwas Neues bieten, sondern gerade die, die immer wieder das Gleiche wiederkäuen, beim breiten Publikum Gefallen finden und sich somit gut verkaufen lassen.⁶⁵⁹ Der weltfremde, kauzige und verarmte Literaturfreund

⁶⁵⁵ *La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886), S. 191.

⁶⁵⁶ *La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886), S. 184.

⁶⁵⁷ Peter Bürger: „Literarischer Markt“, S. 258.

⁶⁵⁸ ebenda, S. 259.

⁶⁵⁹ Dazu eine Textstelle vom April 1887: „Décrocher, dans l'armoire aux traditions, une histoire sentimentale, et, pour la rafraîchir, l'adapter à quelque fait-divers récent, j'admets que cela soit une entreprise industrielle profitable: mais on permettra qu'elle ne me suggère pas de réflexions littéraires.“ (*La Revue Indépendante* N°6 (April 1887), S. 14).

Beccafumi irrt, wenn er meint, ein Verbraucher, der immer wieder Neuerungen bei den Gebrauchs- und Modewaren fordert, diesen Wunsch auch auf den anderen Regeln gehorchenden Bereich der Kunst überträgt. Die von ihm erwähnten *manières nouvelles de voir et de sentir* des Publikums treffen wohl auf ihn und kunstinteressierte Außenseiter, nicht aber auf das Gros der Leserschaft zu. Aus Unkenntnis über die wahren Bedürfnisse der *âmes nombreuses et pareilles* oder aus naiver Philanthropie setzt er hier seinen eigenen Wunsch nach etwas Neuem in der Literatur fälschlicherweise mit dem Bedürfnis der großen Masse der lesenden Bevölkerung gleich.

In der Januarausgabe der *Revue Indépendante* deckt Wyzewa, dieses Mal ohne *alter ego*, in seiner Replik an Beccafumi diesen Irrtum auf. Hinter Beccafumis Fehleinschätzung, die Neuerscheinungen des letzten Monats seien auch aus wirtschaftlicher Sicht eine Katastrophe, sieht Wyzewa folgende Ursache:

Parce que vous ne connaissez point les hommes, les hommes qui achètent les livres, dans notre pays, aujourd'hui. Vous vous êtes fait un type uniforme de l'homme d'aujourd'hui. Et comme les livres nouveaux ne seyaient pas à ce que vous semblait désirer cet homme abstrait, vous les déclarâtes inutiles.⁶⁶⁰

Dem Leser wird hier vermittelt, Beccafumi repräsentiere eine Figur, die zwar, wie bereits ausführlich gezeigt wurde, die gleichen ästhetischen Maßstäbe wie Wyzewa selbst hat, als Außenseiter aber keine Kenntnisse über die Menschen und die Gesetze des Zusammenlebens in der modernen Welt besitzt. Hierin ist denn vermutlich auch ein Grund für sein gesellschaftliches Scheitern zu sehen: Für den Kunstliebhaber Beccafumi ist genauso wenig Platz in der modernen Welt wie für den Adligen Villiers de l'Isle-Adam.⁶⁶¹

Trotz dieser Korrektur an den gesellschaftlichen, politischen oder ökonomischen Vorstellungen von Beccafumi kann kein Zweifel daran bestehen, daß dessen Wunsch nach Originalität voll und ganz der Meinung von Wyzewa selbst entspricht. Schließlich weist letzterer ebenfalls in der Januar-Ausgabe Beccafumi nach, daß dieser entgegen seinen eigenen Angaben die verrissenen, weil unoriginellen literarischen Werke des letzten Monats sehr wohl an ihrem künstlerischen und nicht an ihrem marktwirtschaftlichen Wert mißt:

En réalité vous êtes encore tout imprégné d'esthétique: vous vous fâchez contre les livres nouveaux parce qu'ils n'ont point une absolue valeur d'art: ce n'est pas impunément que l'on porte à toute heure dans ses poches les œuvres de Platon et de Racine. Vous souhaiteriez que

⁶⁶⁰ *La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 5.

⁶⁶¹ Zu Wyzewas Aufsatz über Villiers de l'Isle-Adam siehe bereits Kapitel 2.4.3 dieser Arbeit.

nos écrivains vous fournissent aujourd'hui des produits pareils à ceux de nos artistes défunts.⁶⁶²

Eine ausführliche Darstellung von Beccafumis Auffassungen scheint mir deshalb durchaus lohnend und notwendig, repräsentiert sie doch das Bedürfnis der Literaturkenner und somit auch von Wyzewa selber nach Originalität und nicht den in ernsten Zusammenhängen natürlich zu vernachlässigenden Wunsch der breiten Masse nach Neuem.

Nachdem Beccafumi seine These von der fehlenden Originalität in der zeitgenössischen Literatur aufgestellt hat, weist er im folgenden nach, daß es sich bei den Neuerscheinungen des letzten Monats in den drei Bereichen *Poésie, Romans et Nouvelles* und *Philosophie et Critique* immer um Nachahmungen von bereits vorhandenen Texten handelt. Etwas Originelles kann er nirgends finden.⁶⁶³

Alle im Vormonat erschienenen Romane werden von Beccafumi daraufhin überprüft, ob in ihnen die so ersehnten und für eine Aufwertung der Literatur nötigen Neuerungen zu finden sind. Seine anfangs aufgestellte These untermauernd, findet er jedoch stets nur mißlungene Plagiate von bereits Gelesenem. Als Vorbilder oder besser gesagt Opfer einer minderwertigeren Nachahmung werden beispielsweise Félicité de Genlis [1746-1830]⁶⁶⁴, eine seit 56 Jahren verstorbene Hofdame und Verfasserin von pädagogischen, historischen und biographischen Schriften, der immerhin noch lebende Huysmans⁶⁶⁵ und gleich die gesamte Gattung der englischen Gesellschaftsromane⁶⁶⁶ genannt. Vor allem wird Beccafumis Ansicht nach Balzac von den zeitgenössischen Romanciers wieder und wieder imitiert, ohne daß diese eigene Akzente setzen könnten⁶⁶⁷; er teilt damit eine weitverbreitete Ansicht, die auch Émile Zola⁶⁶⁸ und Jules Lemaître⁶⁶⁹ vertreten.

⁶⁶² *La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 2.

⁶⁶³ Auf Beccafumis Urteile in den Bereichen Poesie und Philosophie sei dennoch kurz verwiesen. Über die Dichter schreibt er zusammenfassend: „Les uns ressassent des idées préhistoriques; les autres n'ont point d'idées du tout.“ (*La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886), S. 186). In Bezug auf „Philosophie et Critique“ konstatiert Beccafumi, daß es im vergangenen Monat, also im November 1886, keine Veröffentlichung von Büchern mit philosophischem Inhalt gegeben habe, und kommentiert diesen Umstand mit dem Satz: „Mais qu'il y en ait ou non, cela revient absolument au même pour ce qui est des idées originales, absolument au même, et cela depuis Platon“ (ebenda, S. 203).

⁶⁶⁴ *La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886), S. 197.

⁶⁶⁵ „...hé bien, c'est les *Sœurs Vatard*, simplement.“ (ebenda, S. 195).

⁶⁶⁶ ebenda, S. 197.

⁶⁶⁷ So sei der Roman *Madame Fuster* von Fabre ein „Balzac accommodé à la façon du Forez“ (ebenda S. 192.). Balzac wird immer wieder als Vorbild genannt, von dem zeitgenössische Romanciers abschreiben: In der Januarausgabe schreibt Wyzewa selber: „Vous apercevriez, par exemple, qu'un écrivain (sic), a repris pour la millième fois telle narration de Balzac, mais qu'il l'a un peu modifiée.“ (*La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 7).

⁶⁶⁸ Bereits in seinem Artikel über die Goncourt von 1875, der in *Les Romanciers naturalistes* wieder aufgenommen wird, beklagt Zola, daß seit Balzac kaum noch jemand etwas Neues geschrieben habe. In einem kurzen Überblick über den Roman in den letzten 20 Jahren, also seit den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts, schreibt er: „Et nous avons Balzac, le maître du roman moderne....Balzac a bouché les routes de son énorme personnalité; le roman a été comme sa conquête; ce qu'il n'a pu faire, il l'a indiqué, de

Die in Frankreich neuerdings massenhaft veröffentlichten russischen Romane bieten, obgleich in einem anderen Kulturkreis entstanden, nach der Auffassung von Beccafumi dem Kunstinteressierten genauso wenig Neues: „Ces orientaux, à l'exception de Tolstoy (...) ont si bien imité la littérature française que leurs romans séjournent à peine quelques mois en Russie avant d'émigrer chez nous.“⁶⁷⁰

Diese oder ähnliche Feststellungen lassen sich an vielen anderen Stellen in der *Revue Indépendante* finden, ohne daß Wyzewa die Figur Beccafumi bemüht: Bereits in der ersten Ausgabe der Zeitschrift im November 1886 schreibt der Kritiker: „Tous les écrivains aujourd'hui semblent décidés, d'ailleurs, à négliger ce souci de l'originalité.“⁶⁷¹ Ein halbes Jahr später, im April 1887 behauptet er, daß die Schriftsteller ständig alte Geschichten ohne Originalität und ohne Sinn für Kunst neu aufwärmten.⁶⁷² Und in den Kritiken der zweiten Jahreshälfte 1887 beklagt Wyzewa immer wieder, wenn auch nicht mit der gleichen Penetranz wie in den ersten Ausgaben der *Revue Indépendante*, daß die Neuerscheinungen schlechte Imitationen bereits veröffentlichter Romane seien.⁶⁷³

Er wiederholt damit eine Ansicht, die sich bereits in seinen Artikeln in der *Revue Wagnérienne* findet. Schon im Juli 1885 schreibt Wyzewa dort, daß die französische Literatur seit 100 Jahren immer gleich geblieben sei, obwohl sich die verschiedenen Richtungen ständig neue Namen wie *Romantisme*, *Réalisme*, *Naturalisme* und

façon qu'on l'imite malgré tout même lorsqu'on croit échapper à son impulsion. Il n'y a pas actuellement un romancier français qui n'ait dans ses veines quelques gouttes du sang de Balzac. (...) Forcément, les romanciers allaient se répéter. Et en effet, les imitateurs pullulaient, aucun écrivain n'avait la force, même dans le champ retourné et fécondé de Balzac, de conquérir un coin de terre et d'y moissonner à sa guise.“ (Émile Zola: „Edmond et Jules de Goncourt“. In: *Les Romanciers naturalistes* [1881]. Abgedruckt in: Émile Zola.: *Œuvres complètes, tome 32*, Paris (Fasquelle, Cercle du Bibliophile) 1969, S. 317-600, S. 484).

⁶⁶⁹ Lemaître geht davon aus, daß das Repertoire an möglichen Stoffen ausgeschöpft sei. Die Aufgabe des Schriftstellers sieht er angesichts dieser Tatsache darin, bekannte Stoffe neu auszugestalten. So schreibt er in dem bereits erwähnten Verriß über Georges Ohnet: „Je ne lui ferai pas un reproche de n'avoir point inventé ses sujets. Tous les romans se ramènent à un petit nombre de drames typiques, et ces éternelles histoires ne se peuvent guère renouveler que par l'intervention des personnages, par l'étude des mœurs ou par la forme.“ (Jules Lemaître: „Georges Ohnet“. In: *Les Contemporains. Première série* [1885] Paris ²¹1898, S. 337-355, S. 344).

⁶⁷⁰ *La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886), S. 198. Diese Feststellung wird einen Monat später noch einmal aufgegriffen: „Le roman de M. Mouravline est la fastidieuse reproduction de maint roman naturaliste français.....ni même un mot différent des cinq ou six plaisanteries qui alimentent depuis 1834 toutes les conversations parisiennes.“ (*La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 14f.). Insgesamt geht Wyzewa bereits in seinen frühen Kritiken davon aus, daß ein Blick auf die ausländischen Literaturen kaum brauchbare Neuerungen für die französische Literatur bieten kann. Siehe dazu z.B. die negative Bewertung der amerikanischen zeitgenössischen Literatur (und Kultur), die nach Meinung von Wyzewa zwar intensiv von Frankreich profitiere, aber dem Land nichts zurückgebe. (Siehe: *La Revue Indépendante* N° 8 (Juni 1887), S. 326f.).

⁶⁷¹ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 16.

⁶⁷² *La Revue Indépendante* N° 6 (April 1887), S. 14. Eine weitere einschlägige Textstelle findet sich, z.B. in *La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 22.

⁶⁷³ Siehe z.B. *La Revue Indépendante* N° 13 (November 1887), S. 162f.

Dilettantisme gegeben hätten.⁶⁷⁴ Dieses ständige Klagen über mangelnde Originalität kann sicher als ein Topos der Literaturkritik gewertet werden. Die Häufigkeit dieser Klagen läßt trotzdem auf das große Bedürfnis des jungen Wyzewa nach Originalität und Neuerung schließen. Offensichtlich wird es von keinem zeitgenössischen Schriftsteller, von keiner literarischen Strömung befriedigt, denn die Versuche derjenigen, die sich vom Naturalismus oder anderen erprobten literarischen Mustern abwenden, sind seiner Ansicht nach so mißlungen, daß ein Festhalten am Altbekanntem immer noch besser wäre als diese dilettantischen Versuche, die in keine gangbare Richtung zu weisen scheinen.

4.1.1.2 Die Aufspaltung der erzählenden Literatur in deskriptive und psychologische Romane

Wie nun die gewünschten Innovationen aussehen könnten, dazu finden sich wenigstens in der *Revue Indépendante* keine konkreten Angaben. Ein wichtiger zusammenfassender Hinweis findet sich jedoch in der *Revue Wagnérienne*. In dem bereits erwähnten Aufsatz „L'Art Wagnérien: La Littérature“ vom Juni 1886 unternimmt Wyzewa den Versuch, auf knapp 30 Seiten die Entwicklung der gesamten Literatur, also der Lyrik, der Dramatik und der Epik, von den Anfängen bis zu seiner Gegenwart darzustellen. Er schreibt von einer sich im Laufe der Jahrhunderte ständig weiterentwickelnden Literatur, die sich dabei an den sich gleichfalls ständig ändernden Fähigkeiten und Bedürfnissen des Menschen orientiert.⁶⁷⁵ Genau wie im Dezember 1886 stellt Wyzewa auch im Rahmen dieser kurzen Literaturgeschichte fest, daß die Literatur am Ende des 19. Jahrhunderts noch kein adäquates Ausdrucksmittel gefunden habe, die Bedürfnisse des zeitgenössischen kunstinteressierten Publikums zu befriedigen. In Bezug auf den Roman ist Folgendes zu lesen:

Aurons-nous enfin le roman que vingt siècles de littérature nous ont préparé, un roman recréant les notions sensibles et les raisonnements intimes, et la marée des émotions qui, par instants, précipite les sensations et les notions dans un tourbillon confus? (...) Le romancier futur dressera une seule âme, qu'il animera pleinement; par elle seront perçue les images, raisonnés les arguments, senties les émotions. Le lecteur comme l'auteur verra tout, les choses et les âmes, à travers cette âme unique et précise dont il vivra la vie. L'artiste devra encore limiter à l'extrême la durée de la vie qu'il voudra recréer. Il pourra ainsi, durant les quelques heures de cette vie, restituer tout le détail et tout l'enchaînement des idées. On n'aura plus des perceptions isolées, inexplicées, mais la génération même, continue des états mentaux.⁶⁷⁶

⁶⁷⁴ „Notre littérature française, qui depuis cent ans, est restée toujours si étrangement la même, s'est en revanche divertie à revêtir sans cesse les plus contraires appellations.“ (*Nos Maîtres*, S. 3).

⁶⁷⁵ Siehe dazu ausführlich das Kapitel 3.3. dieser Arbeit.

⁶⁷⁶ Zitiert nach *Nos Maîtres*, S. 51f.

Michel Raimond zitiert diese Textstelle in seiner umfassenden Darstellung zur Krise des Romans vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zu den 20er Jahren, bezeichnet sie als „*passage remarquable*“ und sieht in ihr „*le premier texte qui fût consacré au roman de l'avenir*“⁶⁷⁷. Er begründet seine Meinung unter anderem damit, daß Wyzewa den bestehenden naturalistischen Roman durch Elemente, die er bei Wagner und bei russischen Schriftstellern finde, ergänzt. Dabei präzisiert Raimond freilich nicht, was genau Wyzewa damit gemeint hat. Besondere Bedeutung erhält diese Textpassage für Raimond zusätzlich dadurch, daß Wyzewa mit seinen Aussagen zur Darstellung der *génération des états mentaux* die theoretischen Grundlagen für die „*premiers balbutiements du monologue intérieur*“ lege und damit weit über den psychologischen Roman eines Paul Bourget hinaus bereits auf Proust und Joyce hindeute.⁶⁷⁸ Bei der Behandlung von Wyzewas Vorstellungen vom Roman wird die zitierte Passage daher immer wieder eine wichtige Rolle spielen. Unter Heranziehung von weiteren Textstellen aus der *Revue Wagnérienne*, vor allem aber aus der *Revue Indépendante* wird auf sie in folgenden Kapiteln immer wieder zurückzukommen sein.

Die erwähnte Anforderung an den Roman der Zukunft, Außenwelt (*les notions sensibles*), Gedanken (*les raisonnements intimes*) und Gefühle (*la marée des émotions*) der Figuren darzustellen, ist an Wyzewas allgemeiner Kunsttheorie orientiert. Die Parallele zu den dort immer wiederkehrenden Begriffen *sensations*, *notions* und *émotions*, die den verschiedenen Ausprägungen der Kunst, also Malerei, Literatur und Musik zugeordnet sind, ist nicht zu übersehen.

Wyzewa plädiert dafür, daß in einem Roman alle drei Grundformen menschlicher Wahrnehmung zusammengefaßt werden sollen. Entscheidend ist nun die Frage, wie diese Anforderung realisiert werden kann.

Widmen wir uns zunächst der besonders interessanten Frage nach der *marée des émotions qui, par instants, précipite les sensations et les notions dans un tourbillon confus*. Dabei ist zu beachten, daß in Wyzewas Kunsttheorie Gefühle einzig und allein durch Töne und Melodien wiedergegeben und beim Rezipienten hervorgerufen werden können. Gerade intensive Gefühle könnte durch die Bedeutung des sprachlichen Zeichens weder

⁶⁷⁷ Raimond: *La Crise du Roman*, S. 46. Fritz Peter Kirsch druckt Ausschnitte aus dem o.g. Zitat ab und bezeichnet Wyzewas Artikel als „wegweisenden Beitrag“ für den Roman des 20. Jahrhunderts. (Fritz Peter Kirsch: *Epochen des französischen Romans*. S. 230). Auch Jean-Thomas Nordmann bezieht sich mit Sicherheit auf dieses Zitat, wenn er von Wyzewa als einen theoretischen Vordenker des inneren Monologs spricht (Nordmann: *Critique littéraire*, S. 173).

⁶⁷⁸ Raimond: *La Crise du roman*, S. 46.

ausgedrückt noch ausgelöst werden. „L’émotion est ainsi un état très instable et très rare de l’esprit. (...) Parfois elle envahit tout l’être, et les paroles cessent, comme les notions.“⁶⁷⁹ Der Versuch, Gefühle in Sprache auszudrücken, müsse aufgrund der Irrationalität der Gefühlswelt und der Logik der Sprache zwangsweise immer scheitern. Emotionale Befindlichkeiten in Worte zu fassen bedeute immer „décomposer l’émotion, donc la détruire.“⁶⁸⁰ Allerdings können mittels des Klanges der Silben und des Rhythmus’ der Sprache Emotionen ausgedrückt und hervorgerufen werden, wenn auch nur mit einer geringeren Intensität als bei der Musik. Da dieser Umstand besonders im Bereich der Lyrik seine Berücksichtigung findet, schreibt denn auch Wyzewa Wiedergabe und Evokation von Emotionen innerhalb der Literatur der Lyrik zu. Der besondere Status der Lyrik wird allein schon dadurch augenfällig, daß er in seinem wagnerschen Aufsatz über die Literatur, Besonderheiten und Geschichte der Lyrik separat von dramatischen und erzählenden Texten behandelt.⁶⁸¹ Trotzdem lassen sich in seinen Artikeln auch Hinweise finden, wie er sich Darstellung von Gefühlen in einem Roman und die Erweckung derselben beim Leser vorstellt:

La musique des mots peut en effet être aussi clairement et plus entièrement exprimées par une prose: une prose toute musicale et émotionnelle, une libre alliance, une alliance harmonieuse de sons et de rythmes, indéfiniment variée suivant l’indéfini mouvement des nuances d’émotion.⁶⁸²

Dieses Zitat läßt darauf schließen, daß der gesamte Text als eine Art *poème en prose* abgefaßt werden sollte. Für diese Vermutung sprechen seine Äußerungen zu Villiers de l’Isle Adam. In Anlehnung an das obige Zitat aus der *Revue Wagnérienne* schreibt er zu diesem von ihm hoch geschätzten Dichter und Schriftsteller, dessen „style lyrique“⁶⁸³ unvergleichlich sei, das Folgende:

M. de Villiers a tôt compris, que la poésie étant une musique, devait, comme la musique instrumentale, s’affranchir des formes étroites où des traditions l’avaient enfermée. Il a renoncé les poèmes en vers, rimés et rythmés régulièrement. Il a déféré à la prose le pouvoir de créer l’émotion par un enchaînement sonore de rythmes et de syllabes.⁶⁸⁴

⁶⁷⁹ *Nos Maîtres*, S. 58.

⁶⁸⁰ ebenda.

⁶⁸¹ Zur Lyrik siehe *Nos Maîtres*, S. 44-51, zur Dramatik und Epik siehe ebenda, S. 35-44.

⁶⁸² ebenda, S. 49.

⁶⁸³ *La Revue Indépendante* N°1 (Dezember 1886), Band 1, S. 284

⁶⁸⁴ ebenda, S. 285 Als Beispiele für Schriftsteller, die beim Leser durch ihre Wortwahl Emotionen auslösen, werden in der *Revue Wagnérienne* noch Quincey, Villiers de l’Isle-Adam, Michelet, Renan und Anatole France genannt. (*Nos Maîtres*, S. 49f.). Dabei wird nicht erläutert, wie ihnen das gelingt. In der *Revue Indépendante* tauchen diese Namen im Gegensatz zu den Vertretern des deskriptiven und psychologischen Romans nicht wieder auf.

Gegen die Vorstellung, der ganze Text müsse in Form einer lyrischen Prosa, eines *poème en prose* abgefaßt sein, spricht jedoch eine weitere Textstelle, in der Wyzewa schreibt, wie in einem Roman Gefühle ausgedrückt werden können.

Le romancier devra donc mêler à la forme du récit la forme musicale de la poésie. Il exprimera les douleurs et les joies par des agencements sonores et rythmiques de syllabes, insoucieux, – dans ces rares passages, – du sens notionnel des mots.⁶⁸⁵

Dieses Zitat legt den Schluß nahe, daß für Wyzewa in einen Roman wenige lyrische Passagen eingefügt werden sollten, in denen die Gefühle der Romanfiguren ausgedrückt werden können. Somit besteht der ideale Roman aus einer Kombination von zwei sehr unterschiedlichen Textpassagen. Im größten Teil wird mittels der den Worten innewohnenden Bedeutung in rationaler Manier die äußere Welt vermittelt, während in kleineren lyrischen Abschnitten separat die Gefühle dargestellt werden sollen. Dabei weist Wyzewa ausdrücklich darauf hin, daß in *diesen* Textabschnitten von der Wortbedeutung abzusehen sei. Es geht Wyzewa also nicht um die inhaltliche Darstellung von ungeordneten und unkontrollierten Gefühlen, die sich einer Erklärung durch die Ratio entziehen.

Die Kategorie *émotion* wird nicht aufgrund inhaltlicher, sondern aufgrund formaler Kriterien, also der Verwendung einer besonderen Sprache, von den beiden anderen Kategorien *notion* und *sensation* unterschieden. Wie das genau umgesetzt werden kann, illustriert Wyzewa nicht. Passagen, in denen es Villiers de l'Isle-Adam gelingt, Gefühle auszudrücken, werden von Wyzewa nicht zitiert. Außerdem steht dieser als Verfasser von Prosatexten, in denen die *marées des émotions* ausgedrückt werden, zumindest in den Kritiken der *Revue Indépendante* gänzlich isoliert da. In der Regel sind Darstellung und Auslösung von Gefühlen in Wyzewas poetologischen Überlegungen mit der Lyrik, nicht aber mit dem Roman verbunden.

Gänzlich anders verhält es sich mit den weiteren Aspekten in Wyzewas von Raimond zitierten Textstelle, nämlich den *notions sensibles* und den *raisonnements intimes*, die im Gegensatz zu den *émotions* nach Wyzewa inhaltlich durch Sprache zu faßbar und unterscheidbar sind. Ihre Ausdrucksformen finden sie laut Wyzewa bisher in den „deux formes très différentes“⁶⁸⁶ des Romans. Die erste brilliere durch „les plus magnifiques peintures du monde extérieur“, vernachlässige aber die „motifs mentaux qui causent les visions“.⁶⁸⁷ Die andere stelle gerade diese in den Mittelpunkt und werde daher „roman

⁶⁸⁵ *Nos Maîtres*, S. 52.

⁶⁸⁶ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 72.

⁶⁸⁷ ebenda.

psychologique⁶⁸⁸ genannt. Diese beiden Typen sind durch inhaltlich faßbare Kriterien voneinander geschieden: Im ersten steht die Darstellung der *notions sensibles*, also die Beschreibung der Außenwelt im Mittelpunkt, während im anderen die *raisonnements intimes*; also die Analyse der Psyche thematisiert würden.

Die Einteilung von verschiedenen Ausprägungen des Romans entspricht offenkundig dem Bedürfnis nach Klassifizierung und Ordnung, das angesichts der vielfältigen Formen des Romans immer notwendiger zu werden scheint. Michel Raimond führt eine Reihe von Kritikern und Schriftstellern an, die in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts eine solche Kategorisierung vornehmen. Er erwähnt beispielsweise Bourget, der zwischen *roman de mœurs*, *roman de caractère* und *roman d'analyse* unterscheidet.⁶⁸⁹ Guy de Maupassant gliedert in seinem berühmten Vorwort zu *Pierre et Jean* die vielfältigen Ausdrucksformen des Romans in zwei große Gruppen. Es gebe die Anhänger von zwei unterschiedliche Romantheorien, nämlich „celle du roman d'analyse pure et celle du roman objectif“⁶⁹⁰. Die einen forderten, der Roman müsse „les moindres évolutions d'un esprit et tous les mobiles les plus secrets qui déterminent nos actions“⁶⁹¹ thematisieren. Die anderen stellten hingegen die genaue Beschreibung des Geschehens in den Mittelpunkt und vermieden „toute explication compliquée, toute dissertation sur les motifs“⁶⁹². Diese hier von Maupassant getroffene Unterteilung ist laut Raimond geradezu symptomatisch für „cet écartèlement du roman entre intériorité et extériorité“⁶⁹³, der gerade in den Jahren 1885 bis 1888 die Diskussion um die Erscheinungsformen und die weitere Zukunft des Romans bestimmt. Genau in diesen Zusammenhang ist auch der Klassifizierungsversuch von Wyzewa einzuordnen.

Wyzewa begnügt sich nicht damit, die beiden Romantypen zu unterscheiden. In der *Revue Wagnérienne* versucht er darüber hinaus, beide Formen mit philosophischen und

⁶⁸⁸ ebenda, S. 73.

⁶⁸⁹ Siehe dazu Raimond: *La Crise du roman*, S. 44-59, bes. S. 44ff.

⁶⁹⁰ Guy de Maupassant: „Le Roman“, S. 44.

⁶⁹¹ ebenda.

⁶⁹² ebenda. Obgleich Maupassant dafür plädiert, beide Formen des Romans als gleichwertig zu akzeptieren, bevorzugt er selbst den hier sogenannten *roman objectif*, wobei er allerdings die Objektivität im folgenden in Frage stellt. Die Verfasser, so Maupassant, die darauf verzichten, dem Leser die Psychologie der Romanfiguren ausführlich zu erläutern, gäben ihm die Möglichkeit, die Psychologie der Figuren aus dem Handlungen selbst zu erschließen. Diese Vorgehensweise entspreche eher der empirischen Wirklichkeit. „Il me semble aussi que le roman exécuté de cette façon y gagne en sincérité. Il est d'abord plus vraisemblable, car les gens que nous voyons agir autour de nous ne nous racontent point les mobiles auxquels ils obéissent.“ (ebenda, S. 45).

⁶⁹³ Raimond: *La Crise du roman*, S. 45.

gesellschaftlichen Strömungen zu erklären. Dabei stellt er die herausragende Bedeutung des an Descartes orientierten rationalistischen Weltbildes heraus:

Le promoteur véritable de la littérature moderne, le père intellectuel de nos âges, est le philosophe René Descartes. (...) Le principe fondamental de cette révolution fut la distinction de deux substances: dont l'une était l'âme, la pure raison, capable du vrai, belle et divine; tandis que les sens relevaient de l'autre substance; et d'eux toute erreur, les mauvaises imaginations qui aveuglent, les choses sensibles, viles et méprisables. De là désormais le culte de la raison et le mépris des sens. Et les perceptions sensibles, dédaignées, s'effacèrent de l'esprit: le monde devint un harmonieux agencement de notions. Au-dessus des faits, qu'on ne voyait plus, on vit l'ordre des faits.⁶⁹⁴

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts habe dann, so Wyzewa weiter, eine Gegenbewegung eingesetzt, die dieses Mal nicht von der Philosophie bestimmt werde, sondern gesellschaftspolitischen Ursprungs sei.

Cependant les premiers effets de la démocratie grandissante furent, vers ce temps, la révélation du monde sensible et le détronement de la raison. Les notions des objets matériels se sont colorées, affinées. Et le romantisme s'est chargé de traduire, sous la forme de l'art, ce brusque avènement de pensées nouvelles: par Hugo, épris des images précises et chaudes, par Honoré de Balzac, créateur d'une vie un peu confuse, mais où halètent les fièvres de l'argent et les ambitions des luxes mondains.⁶⁹⁵

Wie im bereits zitierten Aufsatz über die Musik sieht Wyzewa in der Demokratie den Ausgangspunkt für die Romantik und der damit verbundenen Zurückdrängung des Primats der Vernunft zu Gunsten einer bisher vernachlässigten Betrachtung der äußeren Welt.

Die durch das Aufkommen Demokratie entstandene Romanform wird von Wyzewa nicht gänzlich verurteilt, was angesichts seiner sonstigen Äußerungen zur Demokratie und allem, was sie hervorgebracht hat, zu erwarten wäre und wie er es in Bezug auf die romantische Musik auch tut. Vielmehr wird der in der Folge der Romantik entstandene Roman, der laut Wyzewa durch eine Beschreibung der Außenwelt gekennzeichnet ist, neben die immer noch existente an Descartes orientierte Romanform gestellt, in der es vor allem um die Darstellung der Handlungsmotive des Romanfiguren geht. In beiden wird seiner Meinung nach der jeweils andere Aspekt vernachlässigt. So konstatiert Wyzewa das Bestehen eines „roman descriptif“ und eines „roman psychologique“ und bemängelt dabei, daß beide Formen auch in der französischen Literatur nie zu einem „roman de vie complète, tout ensemble descriptif et psychologique“⁶⁹⁶ zusammengefunden hätten.

⁶⁹⁴ *Nos Maîtres*, S. 40-41. Diese Entwicklung ist nach Wyzewa mit dafür verantwortlich, daß das Drama – für ihn die literarische Ausdrucksform für alles Sinnlich-Wahrnehmbare - nach Corneille und Molière, seine Bedeutung verloren habe. Schon seit dieser Zeit habe der Roman das Theater als führende literarische Gattung abgelöst: „l'histoire de l'art littéraire, depuis ce temps, se réduit à l'histoire des modifications imposées au roman par ses maîtres divers.“ (*Nos Maîtres*, S. 40).

⁶⁹⁵ *Nos Maîtres*, S. 42.

⁶⁹⁶ *Nos Maîtres*, S. 43.

Die in der *Revue Wagnérienne* vorgenommene Einteilung der Romane in zwei Kategorien, von denen die eine mehr Wert auf die Darstellung der menschlichen Psyche, die andere die Darstellung der Umgebung in den Mittelpunkt stellt, wird in den Kritiken der *Revue Indépendante* an mehreren Stellen wieder aufgenommen und erläutert. So bezeichnet Wyzewa *Le Rouge et le Noir* von Stendhal als Musterbeispiel für die „description des motifs intérieurs de nos actes et pensées“ und *La Cousine Bette* von Balzac als Muster für die „description de la vie extérieure“⁶⁹⁷. An diesen Vorbildern orientierten sich seitdem alle Schriftsteller, ohne etwas Neues zu erschaffen:

Au début de ce siècle, deux écrivains exerçaient le genre désormais unique du roman: Stendhal recréait la vie intérieure des idées et des volontés; Balzac, plutôt, évoquait le monde nouvellement révélé aux esprits français, le monde des formes, des mouvements, des apparences extérieures.⁶⁹⁸

Gleich in der ersten Ausgabe, an der Wyzewa mitgearbeitet hat wird diese Einteilung ausführlich erläutert:

Notre temps a produit des romans admirables sous deux formes très différentes. La plupart des romanciers sont demeurés purement romantiques, c'est-à-dire qu'ils ont vu dans le monde le seul aspect sensible, matériel, celui dont Descartes avait interdit la vision à maintes générations. Recréant une vie de notions toute extérieure, indifférents aux motifs mentaux qui causent les visions, mais attentifs extrêmement au détail des visions, ils ont dressé les plus magnifiques peintures du monde matériel. (.....) D'autres écrivains, cependant, considéraient encore le monde sous un aspect plus interne: ceux-là aimaient suivre les détours de raisonnements, et les alternances rapides des motifs: épris des mécanismes cachés au profond des âmes. Ils ont tenté un roman, qui fut appelé psychologique, et qui sincèrement devait recréer une portion précieuse de la vie.⁶⁹⁹

Zur Illustration der Einteilung erwähnt Wyzewa einige Romanciers, die er den beiden verschiedenen Romankategorien zuweist. Als Beispiele für den von ihm so genannten „romantischen“ Roman werden die Romane von Dickens, Flaubert, den Goncourt, Zola und Huysmans genannt. Der Name Balzac fehlt hier zwar, könnte jedoch hinzugefügt werden, da er in anderen Textstellen als Musterbeispiel genannt wird. Als Vertreter des psychologischen Romans werden Racine, Stendhal, Duranty, Bourget sowie Gončarov und Tolstoj genannt.⁷⁰⁰

Die Liste der Vertreter des romantischen, realistischen bzw. naturalistischen Romans enthält fast nur Namen, die heute noch der Bewegung des Realismus oder des

⁶⁹⁷ *La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886), S. 191.

⁶⁹⁸ *La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 159. In folgenden Kritiken wird die Einteilung der Romane in nur zwei und nicht drei Gruppen nicht mehr erklärt, sondern dem Leser als Selbstverständlichkeit präsentiert. So bedauert er zum Beispiel im September 1887, daß sämtliche Literatur „jusqu'aux plus volumineux romans naturalistes ou psychologiques“ inzwischen in der Schule behandelt werden. (*La Revue Indépendante* N°11 (September 1887), S. 255).

⁶⁹⁹ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 72f.

⁷⁰⁰ ebenda, S. 73.

Naturalismus zugeordnet werden. Erwähnenswert ist, daß Huysmans 1886, also zwei Jahre nach dem Erscheinen von *A Rebours*, von Wyzewa immer noch der gleichen Gruppe wie Zola zugerechnet wird. Wyzewa sieht in Huysmans weiterhin den Schriftsteller, dessen erste Schaffensperiode auf Grund von Romanen wie *Les Sœurs Vatard* von 1879 oder *En Ménage* aus dem Jahre 1881 auch heute noch dem Naturalismus zugeordnet wird. Das Besondere von *A Rebours*, das diesen Roman vom Naturalismus trennt und das diesem, wie Zola selbst nach der Veröffentlichung geäußert haben soll, einen schweren Schlag versetzt habe, hat Wyzewa offensichtlich nicht erkannt.⁷⁰¹

Interessant ist die Liste der Vertreter des psychologischen Romans, da sie Rückschlüsse auf wechselseitige Einflüsse zwischen Wyzewa und anderen Kritikern zulassen. Außerdem treten hier Auffassungen zu Tage, die von heute üblichen Klassifizierungen abweichen. Unter den angeführten Romanciers überrascht zunächst der Name des im gesamten 19. Jahrhundert omnipräsenten und gerade von konservativen Kritikern immer wieder gepriesenen Racine⁷⁰². Während Wyzewa den Lesern der *Revue Indépendante* lediglich erklärt, „les drames de Racine sont des romans sous forme dialoguée“⁷⁰³, findet sich in der *Revue Wagnérienne* eine ausführliche Begründung, warum er den Verfasser von *Andromaque* und *Phèdre* zu den Romanciers zählt: Da die einzelnen Figuren in Racines Dramen wenig mit den anderen Figuren in Interaktion träten, ihre Dialoge nur dazu dienten, dem Leser oder Zuschauer die Beweggründe ihres Handelns mitzuteilen, seien Racines Theaterstücke als psychologische Romane, nicht jedoch als Dramen zu bezeichnen.⁷⁰⁴

So erstaunlich Wyzewas Bezeichnung von Racine als Romancier auch erscheinen mag, er steht mit dieser Klassifizierung keineswegs allein da. Der Begründer der *Revue Wagnérienne*, Édouard Dujardin, stellt im Jahr 1888 seinem kurzen Roman *Les Lauriers sont coupés* die Widmung „en hommage au suprême romancier d’âmes, Racine“⁷⁰⁵ voran und begründet diese Auffassung mit beinahe den gleichen Argumenten wie Wyzewa. Eine weitere interessante Parallele zu den Ansichten von Wyzewa und Dujardin findet sich auch

⁷⁰¹ Zur Haltung des Kritikers gegenüber Huysmans siehe ausführlich das Kapitel über Wyzewas Besprechung von *En Rade* siehe Kapitel 5.2.5.4 dieser Arbeit.

⁷⁰² Zur positiven Bewertung von Racine bei Laharpe, Nisard und Sainte-Beuve siehe z.B. Wolfzettel: *Literaturgeschichtsschreibung*, S. 138.

⁷⁰³ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 62.

⁷⁰⁴ In der *Revue Wagnérienne* heißt es über Racine: „Ses tragédies sont des romans psychologiques, restituant dans l’art la vie rationnelle des passions.“ (*Nos Maîtres*, S. 41).

⁷⁰⁵ Edouard Dujardin: *Les Lauriers sont coupés*. Édition Jean-Pierre Bertrand. Paris (GF – Flammarion) 2001, S. 37. In einem Brief an Vittorio Pica, einen italienischen Journalisten und Mitarbeiter der *Revue Indépendante* schrieb Dujardin, Racine habe „le drame non théâtrale“ geschaffen. Der Brief von Edouard Dujardin an Vittorio Pica findet sich im Anhang der Ausgabe von 2001, S. 125-127. Dujardins Roman wird ausführlich in den Kapiteln 5.1.2 und 5.3.7 dieser Arbeit ausführlich behandelt.

sechs Jahre später bei Ferdinand Brunetière. Dieser hebt 1892 in seinen Studien zu *Les Époques du théâtre français* die herausragende Rolle der Psychologisierung in Racines Werken hervor, die eine bedeutende Neuerung in der Geschichte der Tragödie darstelle.⁷⁰⁶ Die minutiöse Analyse der Gefühle insbesondere von Phèdre bedeute eine Infiltrierung der Tragödie durch Elemente des Romans und verstoße somit gegen die Gattungsgesetze der französischen Tragödie⁷⁰⁷, die einst mit Corneille ihre reinste Ausprägung erfahren habe.⁷⁰⁸ Brunetière geht im Gegensatz zu Wyzewa nicht soweit, Racine als Romancier zu bezeichnen, betont jedoch zum Abschluß seines Artikels über *Phèdre*, daß Racine bereits auf den folgenden psychologischen Roman verweise. Dagegen habe er keine Bedeutung für die weitere Entwicklung der Tragödie in Frankreich.⁷⁰⁹

Neben Racine nennt Wyzewa den heute weitgehend dem Realismus zugeordneten Stendhal als wichtigen Vertreter des psychologischen Romans. Wiederum findet sich die Begründung für diese Klassifizierung nicht in der *Revue Indépendante*, sondern im Aufsatz über die Literatur in der *Revue Wagnérienne*. Nach seinen Bemerkungen über die Wirkung von Descartes auf die Entwicklung der Literatur und nach seinen Ausführungen zu Racine kommt Wyzewa auf das 18. Jahrhundert zu sprechen. Er stellt hierzu in wenigen Sätzen fest, daß es wohl Maler wie Watteau und Musiker wie Haydn oder Mozart, jedoch kaum Schriftsteller gegeben habe, in deren Werken sich das Lebensgefühl der „âmes légères et raisonnables“⁷¹⁰ des Aufklärungszeitalters widerspiegeln. Im Anschluß an diese nicht weiter begründete Ansicht nennt er auf Stendhal:

⁷⁰⁶ „Non seulement Racine a ainsi rendu la tragédie poétique mais il l'a rendue de plus psychologique.“ (Ferdinand Brunetière: *Les Époques du théâtre français*[1892]. Paris (Hachette) o.J., S. 160).

⁷⁰⁷ „... au point de vue du théâtre, *Phèdre* n'en commence pas moins à sortir des conditions de l'œuvre dramatique, et, en la dépassant, à violer, si je puis ainsi dire, la définition de la tragédie.“ (S. 176). Ein weiterer Grund für die Verletzung der Gattungsgesetze in *Phèdre* ist für Brunetière der Umstand, daß der vermeintliche Tod von Thésée nicht im Rahmen der Handlung stattfindet, sondern als äußeres Ereignis auf das Geschehen einwirkt. So fährt er denn fort: „Car le romanesque y reparait avec Thésée, dont la mort annoncée, puis si tôt démentie, n'est évidemment qu'un de ces moyens extérieurs dont la tragédie, depuis *Le Cid*, n'avait pas mis moins de quarante ans à se débarrasser.“ (ebenda).

⁷⁰⁸ Zu *Le Cid* schreibt Brunetière: „Corneille y a rendu la tragédie vraiment *tragique* pour la première fois.“ (ebenda, S. 15). Brunetières Vorlesungen *Les Époques du théâtre français* sollen seine Auffassung „un genre naît, grandit, atteint sa perfection, décline, et enfin meurt“ (Ferdinand Brunetière: *L'Évolution des genres*, S. 38) unter Beweis stellen. Bei Racine befindet sich die Tragödie seiner Meinung nach bereits im Stadium des (leichten) Verfalls. Siehe dazu besonders das Ende seines Artikels über Racines *Phèdre* (Brunetière: *Les Époques du théâtre français*, S. 179f.).

⁷⁰⁹ „Quant à la vraie tradition de Racine, elle ne se perdra pas; mais ce n'est pas, Messieurs, la tragédie qu'elle inspirera, c'est le roman, toute cette littérature d'amour qui va de l'abbé Prévost aux romans de George Sand, de *Manon Lescaut* à *Valentine*, en passant par une série d'intermédiaires que je ne vous énumère point...“ (ebenda).

⁷¹⁰ *Nos Maîtres*, S. 41. Die Vorstellung, das 18. Jahrhundert habe keinen Schriftsteller hervorgebracht, der das Lebensgefühl seiner Zeit wiedergebe, ist ebenfalls keine Ansicht, mit der Wyzewa allein dasteht. In *A Rebours* werden im 14. Kapitel des *Essai* des 'Lieblingsromane unter den zeitgenössischen weltlichen Autoren vorgestellt. (Er besitzt weit mehr Schriften geistlichen Inhalts, um die es im 12. Kapitel geht, und Autoren der Spätantike, also der römischen Dekadenz, die uns im 3. Kapitel vorgestellt werden.) Des

Mais c'est tout ce mouvement intellectuel du XVIII^e siècle que nous devons, dans notre siècle, un vrai, un exemplaire artiste; Henri Beyle de Stendhal. Celui-là est encore pénétré de l'influence cartésienne. Il ne voit que les âmes, la liaison des motifs. Mais il comprend mieux, et perçoit plus finement la nature de l'âme. Il est le créateur d'une vie profonde et subtile, éclairée ensuite par une philosophie pleine de lumière et de sincérité. L'âme crée ses idées: les idées résultent des volitions, et les volitions des motifs des plaisir qui dominent dans l'esprit. Stendhal a vu les hommes autour de lui comme des conflits de motifs, poursuivant le plaisir. Et ainsi il a créé des âmes qui sont des conflits de motifs: Julien Sorel, Fabrice, et ces personnages des chroniques italiennes dont il a fait pour nous de vivants théorèmes de psychologie.⁷¹¹

Noch 10 Jahre zuvor wäre es in Frankreich erstaunlich gewesen, dem 1842 verstorbenen Verfasser von *Le Rouge et le Noir* eine so herausragende Bedeutung beizumessen. Nach einem Lob von Balzac für den Verfasser der *Chartreuse de Parme* aus dem Jahre 1840, einem negativen Artikel von Sainte-Beuve aus dem Jahre 1854⁷¹² und einem positiven von Taine aus dem Jahre 1864⁷¹³ hatte die literarisch interessierte Öffentlichkeit vor den 80er

Esseintes mag vor allem solche Romane von realistischen Schriftstellern, wie Flaubert und den Goncourt, in denen es gerade nicht um die Gegenwart oder die gerade zurückliegende Vergangenheit geht, sondern um „un retour aux âges consommés, aux civilisations disparues, aux temps morts“ (*A Rebours*, S. 207). Als einen solchen sieht er den 1882 veröffentlichten Roman *La Faustin* von Edmond de Goncourt an, denn die Protagonistin sei, obwohl die Handlung im 19. Jahrhundert spielt, ganz und gar „une créature du siècle passé“ (*A Rebours*, S. 208). Vom 18. Jahrhundert heißt es in diesem Zusammenhang: „A Paris, un fait unique dans l'histoire littéraire s'était produit; cette société agonisante du XVIII^e siècle, qui avait eu des peintres, des sculpteurs, des musiciens, des architectes, pénétrés de ses goûts, imbus de ses doctrines, n'avait pu façonner un réel écrivain qui rendît ses élégances moribondes, qui exprimât le suc de ses joies fébriles, si durement expiées; il avait fallu attendre l'arrivée de de Goncourt...“ (*A Rebours*, S. 209). Auch wenn das Lebensgefühl durchaus unterschiedlich beurteilt wird, so ist die Parallele zu Wyzewa offensichtlich. Allerdings gibt es auch andere zeitgenössische Meinungen über die Repräsentation der Lebenswelt des 18. Jahrhunderts in Romanen derselben Zeit. So ist bei Louis Desprez zur Literatur im 18. Jahrhundert folgendes zu lesen: „*La Nouvelle Héloïse* a été le livre du siècle, parce-que le siècle s'y est trouvé tout entier, avec des aspirations et avec des ivresses autrefois inconnues et inavouées.“ (Louis Desprez: *L'Évolution naturaliste*. Paris (Tresse) 1884, S. 7).

⁷¹¹ *Nos Maîtres*, S. 42.

⁷¹² Am Montag, dem 2. Januar 1854 und eine Woche später erschien im *Moniteur* der zweiteilige Artikel „M. de Stendhal“, der in die berühmten *Causeries du lundi* aufgenommen wurde. (Charles-Augustin de Sainte Beuve: „M. de Stendhal“. In: *Causeries du lundi* [1851-1862]. Paris (Garnier) troisième édition s.d., tome 9, S. 301-341). Im ersten Teil des Artikels beschäftigt sich Sainte-Beuve mit Stendhal als Kritiker, dem er zwar einige Übertreibungen nachsagt, aber durchaus zugesteht, folgende Kritiker zu neuen Sichtweisen angeregt zu haben. Die Romane bewertet Sainte-Beuve jedoch negativ. Er hält sie für disparat und schlecht komponiert (S. 327), Handlung und Figuren seien meistens völlig unwahrscheinlich (S. 328, S. 330, S. 334); meistens nicht nach dem tatsächlichen Leben, sondern nach einer fixen Idee kreiert (S. 334). Ansätze, die sich später auch bei Zola wiederfinden lassen werden. Eine positive Bewertung Stendhals durch Taine (s.u.) scheint Sainte-Beuve schon vor der Veröffentlichung von dessen lobenden Artikel bekannt gewesen zu sein: Am 16. März 1857 schreibt er in einem Artikel über Taines Meinung zu Stendhal: „...il m'est impossible d'en passer par l'admiration qu'on professe aujourd'hui pour cet homme d'esprit, sagace, fin, perçant et excitant, mais décousu, mais affecté, mais dénué d'invention.“ (Charles-Augustin de Sainte Beuve: „Divers écrits de M. H. Taine“. In: *Causeries du lundi* [1851-1862]. Paris (Garnier) troisième édition s.d., tome 13, S. 248-284, S. 276f.).

⁷¹³ Hippolyte Taine hatte in der *Nouvelle Revue de Paris* vom 1. März 1864 einen sehr lobenden Artikel über Stendhal veröffentlicht, der in die *Nouveaux essais de critique et d'histoire* von 1865 aufgenommen wurde. (Hippolyte Taine: „Stendhal“. In: *Nouveaux essais de critique et d'histoire* [1865]. Paris (Hachette) 1909, S. 223-257). Taine weist vor allem auf die herausragende Leistung von Stendhal als Psychologen hin. Diese Einschätzung findet sich auch schon am Ende der Einleitung zur *Histoire de la littérature anglaise*. Hier schreibt Taine über Stendhal: „... sous des apparences de causeur et l'homme du monde, il expliquait les plus

Jahren kaum mehr Notiz von ihm genommen. Wenn auch Sainte-Beuve 1854 zu Beginn seines Artikels verblüfft feststellt, daß es 10 Jahre nach dem Tod des Romanciers eine ganze Generation gebe, die sich für Stendhals Werke begeistert, und dieselben untersucht „presque comme un ancien, presque comme un classique“⁷¹⁴, so ist diese Begeisterung wohl auf die berühmten *happy few* begrenzt gewesen und hatte keine weitreichenden Folgen gezeitigt. Im Gegensatz zu Balzac war Stendhal vor den 80er Jahren eher unbekannt und von geringem Einfluß auf nachfolgende Romanciers.⁷¹⁵ So schreibt Ferdinand Brunetière 1881 in seinem Aufsatz über die Ursprünge des naturalistischen Romans: „L’influence de la *Chartreuse de Parme* a été presque nulle dans l’histoire littéraire du siècle.“⁷¹⁶ Auch Wyzewa bemerkt im Februar 1887 diese Vernachlässigung von Stendhal und liefert gleich eine Erklärung dafür mit: „La tradition de Stendhal, le soin de la vie interne et de nos motifs intérieurs, furent accusés de racianisme, conspué dûment...“⁷¹⁷

Zu diesem Zeitpunkt war jedoch Stendhal zumindest für das literarhistorisch interessierte Publikum schon seit einigen Jahren wiederentdeckt worden. Im Jahr 1882 hat Paul Bourget in *La Nouvelle Revue* einen wichtigen und folgenreichen Aufsatz über Stendhal veröffentlicht, der ein Jahr später im ersten Band seiner *Essais de psychologie contemporaine* wieder aufgenommen wird.⁷¹⁸ Wie Wyzewa so hebt auch Bourget hervor, daß es Stendhal vor allem darum gehe, die inneren Beweggründe seiner Figuren für ihr Handeln darzustellen und zu analysieren⁷¹⁹, daß festgefügte Ideen der Figuren und nicht

complicés des mécanismes internes.“ (Taine: *Littérature anglaise*: S. XLI). Zu Taines Stendhalbild siehe auch Zolas Bewertung von Stendhal, die sich in wesentlichen Punkten auf Taine stützt.

⁷¹⁴ Sainte-Beuve: „M. de Stendhal“, S. 301.

⁷¹⁵ Zur Rezeption von Stendhal siehe z.B. den Artikel von Yves Ansel: „Réception“. In: Yves Ansel et al. (Hrsg.): *Dictionnaire de Stendhal*. Paris (Champion) 2003, S. 586-589. Weiterführende Literaturangaben dort. Auch Ansel stellt fest: „Comparé à ses pairs, S. est un romancier passé inaperçu“ (S. 587), der erst ca. 1880 aus dem Schatten des Vergessens tritt.

⁷¹⁶ Ferdinand Brunetière: „Les Origines du roman naturalistes“ [1881]. In: *Le Roman naturaliste* [1883] Paris ⁹1896, S. 49-73, S. 67.

⁷¹⁷ *La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 159.

⁷¹⁸ Paul Bourget „Stendhal (Henri Beyle)“. In: Bourget: *Essais*, S. 173-208. Zur Bedeutung von Bourgets Aufsatz in Frankreich, der ihm unter anderem den Titel „l’inventeur de Stendhal“ eintrug, siehe das Vorwort von André Guyaux, S. XVIII mit weiteren Literaturangaben dort. Fortan scheint der Autor von *Le Rouge et le noir* als psychologischer Erzähler in Frankreich etabliert zu sein: So wird in *A Rebours* von Stendhal lediglich kurz erwähnt, daß des Esseintes von den „labyrinthes psychologiques de Stendhal“ beeindruckt gewesen sei. (Huysmans: *A Rebours*, S. 214). In Deutschland mag sich vor allem Nietzsche bei seiner Bewunderung von Stendhal als „jener merkwürdige vorwegnehmende und vorauslaufende Mensch, der mit einem Napoleonischen Tempo durch sein Europa, durch mehrere Jahrhunderte der europäischen Seele lief, als ein Ausspürer und Entdecker dieser Seele,... der Frankreichs letzter grosser Psycholog war“ an Bourget orientiert haben. (Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse* [1885] In: Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Herausgegeben von Giorgio Collo und Mazzino Montinari. München (dtv) Neuausgabe 1999 nach der Ausgabe Berlin/New York 1967ff, Band 5, S. 199. Siehe dazu auch *Ecce Homo* [1888], ebenda, Band 6, S. 285-286).

⁷¹⁹ Bourget: „Stendhal“, S. 183-187 et passim.

Einflüsse von außen ausschlaggebend für deren Handeln seien⁷²⁰, daß in seinen Romanen deshalb neben der ausführlichen Darstellung der Psyche wenig und nur kurze Beschreibungen der Außenwelt, und sogar oft nur knappe Andeutungen über das Aussehen seiner Romanfiguren zu finden seien⁷²¹. Allerdings findet sich Wyzewas Feststellung, Stendhal sei im Gegensatz zu Balzac und Flaubert noch ganz der Geisteswelt des 18. Jahrhunderts verhaftet, bei Bourget nicht. Dieser streicht im Gegenteil deutlich die Aktualität von Stendhals zunächst unverstandenen Romanen in der Zeit um 1880 heraus und betont, daß sowohl die Person Henri Beyle als auch die Figuren in seinen Romanen geradezu typisch für das Lebensgefühl des späten 19. Jahrhunderts seien.⁷²² Davon ist Wyzewas Ansicht über Stendhal und sein Werk weit entfernt.

Tatsächlich weist Wyzewas Rekurs auf das 18. Jahrhundert auf ein anderes Vorbild bei seiner Einschätzung und Eingliederung von Stendhal hin. Vor Bourget hat nämlich bereits Émile Zola zu Beginn der 80er Jahre einen Aufsatz zu Stendhal veröffentlicht – zunächst im Mai 1880 im *Messenger de l'Europe*, wiederaufgenommen 1881 in *Les Romanciers naturalistes*. Zola sieht in Stendhal, genau wie Wyzewa einen typischen Vertreter des 18. Jahrhunderts und grenzt ihn allein schon deshalb von Balzac ab:

En somme, Stendhal est le véritable anneau qui relie notre roman actuel au roman du dix-huitième siècle. Il avait seize ans de plus que Balzac, il appartenait à une autre époque. C'est grâce à lui que nous pouvons sauter par dessus le romantisme et nous rattacher au vieux génie français.⁷²³

Weder der Rekurs auf das 18. Jahrhundert noch die strenge Trennung zwischen Stendhal und Balzac sind bei Bourget zu finden. Aber noch weitere Aspekte legen die Folgerung nahe, daß sich Wyzewa bei seinen Äußerungen über die Romane Stendhals als Prototypen des psychologischen Romans an Zola orientiert. So stellt auch Zola in Anlehnung an Taine eine Verbindung zwischen Racine und Stendhal her, da beide über eine genaue Kenntnis

⁷²⁰ ebenda, S. 178.

⁷²¹ ebenda, S. 183.

⁷²² Das Charakteristikum dieses Lebensgefühls sei in beiden Fällen der Pessimismus, diese „philosophie dégoûtée de l'universel néant“ (ebenda, S. 207). Weitere Textstellen, in denen Bourget verdeutlicht, daß Stendhal sehr genau das Lebensgefühl vom Ende des 19. Jahrhunderts trifft, finden sich auf den Seiten 194, 201, 206.

⁷²³ Émile Zola: „Stendhal“ [1880]. In: *Les Romanciers Naturalistes*, S. 373-409, S. 383. Die Vorstellung, Stendhal sei noch ganz ein Mensch des 18. Jahrhunderts, die bereits kurz bei Sainte-Beuve erwähnt wird (siehe Sainte-Beuve: „M. de Stendhal“, S. 304), taucht noch an weiteren Stellen in Zolas Kritik auf: „Né en 1783, homme du siècle dernier par des attaches mondaines et philosophiques...“ (ebenda, S. 375); „Stendhal, qui était de vingt ans l'aîné de Victor Hugo, resta dans les traditions de style du 18^e siècle...“ (ebenda, S. 377). Durch diese überdeutliche Betonung der Vergangenheit gerät Stendhal bei Zola, der den Verfasser von *Le Rouge et le Noir* weniger schätzt als den der *Comédie humaine* in die Sphäre des Altmodischen. Stendhal wird daher auch eher als ein Schriftsteller der Übergangszeit, denn als moderner Romancier gesehen: „Donc, pour conclure, Stendhal est la transition, dans le roman, entre la conception métaphysique du XVIII^e siècle et la conception scientifique du nôtre.“ (ebenda, S. 386). Zur Stendhal-Kritik von Zola siehe: François-Marie Mourad: *Zola critique littéraire*. Paris (Champion) 2003, S. 279-287.

der menschlichen Psyche verfügten und deren Analyse stets in den Mittelpunkt stellten.⁷²⁴ Letztlich lassen sich Wyzewas Einschätzungen zu Stendhal auch bei Zola finden. Wenn dieser urteilt: „Stendhal est avant tout un psychologue (...) Pour Stendhal, l’homme est uniquement composé d’un cerveau, les autres organes ne comptent pas.“⁷²⁵, so drückt das eine ähnliche Mischung von Anerkennung und Kritik am Verfasser von *Le Rouge et le noir* aus wie Wyzewas bereits zitierte Feststellung „Il ne voit que les âmes.“⁷²⁶ Es ist also durchaus möglich, daß Wyzewa bei seinen Kritiken neben vielen anderen auch von Zolas kritischen Schriften beeinflusst wurde. Seine Äußerungen zu Stendhal zumindest weisen darauf hin.

4.2 Der deskriptive Roman

4.2.1 Begriffsbestimmungen: *romantisme, réalisme, naturalisme*

In Wyzewas Kritiken wird die heute übliche Abgrenzung zwischen *Romantik*, *Realismus* und *Naturalismus* in der Regel nicht vorgenommen. Wyzewa erwähnt mehrere Male, daß die von zeitgenössischen naturalistischen Romanciers in den Mittelpunkt gestellte Darstellung der äußeren Welt aus der Bewegung der Romantik hervorgegangen ist: „...à de telles peintures fut consacré le romantisme, et le naturalisme qui en issu.“⁷²⁷ In der Regel werden alle drei Begriffe gleichbedeutend verwendet: „Les écrivains romantiques, ou, si l’on veut, naturalistes.....“⁷²⁸

Nur einmal nimmt Wyzewa in der *Revue Wagnérienne* eine interessante Unterscheidung zwischen beiden literarischen Strömungen vor. Die ersten Romantiker waren seiner

⁷²⁴ Zola setzt sich in vielen Punkten mit Taines Aufsatz zu Stendhal auseinander, wobei er seinem Vorgänger in manchen Punkten beipflichtet, in anderen, vor allem in der Bewertung von Stendhals Stil jedoch deutlich widerspricht. Insgesamt fällt die Bewertung von Taine bedeutend positiver aus als die von Zola.

Bereits Taine hebt die Psychologie in den Werken von Stendhal hervor: „Dans le monde infini, l’artiste se choisit son monde. Celui de Beyle ne comprend que les sentiments, les traits de caractère, les vicissitudes de passion, bref la vie de l’âme.....Il n’aperçoit que les choses intérieures, la suite des pensées et des émotions; il est psychologue; ses livres ne sont que l’histoire du cœur.“ (Taine: „Stendhal“, S. 225).

Zum Vergleich zwischen Racine und Stendhal als Analysten der menschlichen Psyche siehe ebenda S 239f., wobei Taine dem Romancier eindeutig den Vorzug gibt: „Car un roman est bien plus propre qu’un drame à montrer la variété et le rapidité des sentiments, leurs causes et leurs altérations imprévues.“ (ebenda, S. 240). Im Unterschied zu Wyzewa und Dujardin hebt Taine den Gegensatz zwischen Stendhal und Racine auf Grund der unterschiedlichen Gattungen deutlich hervor. Zola meint dazu: „Le parallèle peut d’abord surprendre, mais il est strictement juste.“ (Zola: „Stendhal“, S. 381).

⁷²⁵ Zola: „Stendhal“, S. 380. Das ist die elegant verpackte Kritik eines Schriftstellers, dessen Romanfiguren vorrangig von *l’argent et le ventre* bestimmt werden.

⁷²⁶ *Nos Maîtres*, S. 24.

⁷²⁷ *La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 159.

⁷²⁸ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 73.

Meinung nach von den neuen Möglichkeiten, die die wiederentdeckte Darstellung der äußeren Welt mit sich brachte, so begeistert, daß sie den Sinn für die empirische Wirklichkeit verloren und nunmehr auch unwahrscheinliche Dinge in ihren Romanen darstellten. So schreibt Wyzewa über Honoré de Balzac, den er der Romantik zuordnet, dieser sei

un créateur d'une vie un peu confuse, mais où halètent les fièvres de l'argent et les ambitions des luxes mondaines. Ces premiers romantiques, éblouis par les sensations neuves, n'avaient guère pu encore se faire un sens du réel: toutes les sensations leur paraissent possibles; et ils ne craignirent pas une vie artistique faite d'aventures.⁷²⁹

Diese Übertreibung wurde dann, so Wyzewa weiter, von den französischen Realisten und Naturalisten in Anlehnung an englische Schriftsteller wie Dickens, die nicht so stark gegen das cartesianische Weltbild opponieren mußten, wieder korrigiert. „A sa suite, c'est Flaubert, ce sont nos réalistes et naturalistes français, qui ramènent le romantisme à créer une vie toujours purement sensible, mais plus normale et plus ordinaire.“ Aber, so fährt Wyzewa fort: „Tous restent encore des romantiques, c'est-à-dire des créateurs d'une vie purement sensible, indifférent aux conflits des motifs, aux raisons qui, dans l'âme des personnages, déterminent cette vie.“⁷³⁰ Die hier einmalig getroffene Unterscheidung zwischen Romantik und Realismus spielt für Wyzewas Argumentation jedoch kaum eine Rolle. In seinen Aufsätzen in der *Revue Indépendante* wird sie nicht mehr getroffen. Die Bezeichnungen *romantique*, *réaliste* und *naturaliste* werden von ihm *en bloc* stets als Bezeichnung für die Gruppe von Romanen verwendet, die sich vorrangig mit der Beschreibung der empirischen Wirklichkeit befassen und von der andere Gruppe der psychologischen Romane unterschieden.

Die von Wyzewa als charakteristisch für den von ihm sogenannten romantisch-realistischen-naturalistischen Roman benannten Kennzeichen, nämlich die besondere Betonung der Darstellung der Außenwelt und eine detailgenaue Beschreibung derselben⁷³¹, wird auch von den meisten seiner Kritikerkollegen hervorgehoben. Die besondere

⁷²⁹ *Nos Maîtres*, S. 42. Ähnlich äußerte sich bereits 11 Jahre vorher Zola in seinem Artikel zu Flaubert über den Verfasser der *Comédie humaine*: „Mais, avant d'en arriver à cet unique souci des peintures exactes, il s'était longtemps perdu dans les inventions les plus singulières, dans la recherche d'une terreur et d'une grandeur fausses; et l'on peut même dire que jamais il ne se débarrassa tout à fait de son amour des aventures extraordinaires...“ (Émile Zola: „Flaubert“ [1875]. In: *Les Romanciers Naturalistes*, S. 411-480. S. 414).

⁷³⁰ *Nos Maîtres*, S. 42.

⁷³¹ Hier noch ein Beispiel, in dem sowohl die besonderen Eigenschaften des deskriptiven Romans wie auch seine Abgrenzung vom psychologischen Roman deutlich werden: „La plupart des romanciers sont demeurés purement romantiques, c'est-à-dire qu'ils ont vu dans le monde le seul aspect sensible, matériel, celui dont Descartes avait interdit la vision à maintes générations. Recréant une vie de notions toute extérieure, indifférents aux motifs mentaux qui causent les visions, mais attentifs extrêmement au détail des visions, ils ont dressé les plus magnifiques peintures du monde matériel“ (*La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 72f.).

Bedeutung der Beschreibung der äußeren Umwelt gilt bis heute als wichtiges Merkmal sowohl der romantischen als auch der realistisch-naturalistischen Epik.⁷³² Weit weniger konsensfähig ist Wyzewas Äußerung über die grundsätzliche Vernachlässigung der Psyche der Figuren bei den heute und damals als realistisch oder naturalistisch eingestuften Romanciers. Besonders überraschend für einen heutigen Leser ist diese Feststellung jedoch in Bezug auf den Roman der Romantik. Gilt doch eine verstärkte Hinwendung zur Innerlichkeit, ein Ausloten des eigenen Innenlebens, ein Schwelgen in Gefühlen als geradezu typisch für diesen. Zur Klärung und Begründung von Wyzewas Verwendung der Begriffe ist ein Vergleich mit der Verwendung und Bewertung bei anderen zeitgenössischen Kritikern aufschlußreich.

Das Adjektiv *romantique* wird von Beginn seiner Verwendung an in Frankreich mit dem Roman in Verbindung gebracht. Vom Substantiv *roman* abgeleitet, hat es über das Englische *romantick* bereits im 18. Jahrhundert seinen Eingang ins Französische gefunden und wird zunächst in der Bedeutung von *romanesk*, d.h. die gefühlsbetonte Stimmung in einem Roman widerspiegelnd, benutzt.⁷³³ Im Sinne einer besonderen Art von Literatur wird der Begriff 1804 von Mme de Staël vom deutschen Wort „romantisch“ übersetzt. In *De l'Allemagne* bezeichnet sie damit Dichtung im weitesten Sinne, die von Rittertum und

⁷³² Bezüglich der engen Verbindung zwischen Romantik und Realismus sei auf Hans Robert Jauß verweisen, der in Hugos *Préface de Cromwell* von 1827 den „Geburtsakt des literarischen ‚Realismus‘“ sieht (Hans Robert Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt (Suhrkamp) 1970, S. 119). Die dort propagierte Auseinandersetzung mit dem Häßlichen mache auch dessen genaue Beschreibung nötig und erweitere den inhaltlichen Rahmen des Dargestellten in Richtung der Themen, die dann auch für den Realismus und den Naturalismus wichtig werden.

Die allgemein angenommene enge Beziehung zwischen Naturalismus und Realismus sei am Eintrag *Naturalisme* in einem französischen Literaturlexikon dokumentiert: „Mouvement littéraire qui se développe à la suite du réalisme,...“ (Michel Jarrety (Hrsg.): *Lexique des termes littéraires*. Paris (Le livre de poche) 2001, S. 284.) Die Auffassung, daß der französische Naturalismus von Zola dominiert wird, hat sich vom Ende des 19. Jahrhunderts bis heute nicht geändert. In der Umfrage von Huret von 1891 ist von Mallarmé zu lesen: „Pour en revenir au naturalisme, il me paraît qu’il faut entendre par là la littérature d’Émile Zola, et que le mot mourra, en effet, lorsque Zola aura achevé son œuvre.“ (Huret: *Enquête*, S. 106). Einer der besten französischen Kenner des Naturalismus und Zolas, Henri Mitterand, schreibt dazu: „Mallarmé a raison d’identifier le naturalisme théorique et critique à Émile Zola.“ (Henri Mitterand: *Zola et le naturalisme*. Paris (Collection: Que sais-je?)⁴2002, S. 29). Zur Abgrenzung von Naturalismus und Realismus und den damit verbundenen Problemen siehe z.B. Alain Pagès: *Le Naturalisme*. Paris (Collection: Que sais-je?) 1989, S. 109-113.

⁷³³ Zur Bedeutung der Begriffe *romantisch* und *Romantik* mit ihren Entsprechungen im Englischen und Französischen siehe z.B.: Gerhart Hoffmeister: *Deutsche und europäische Romantik*. Stuttgart (Metzler)²1990, S. 1-4. In Frankreich ist es üblich, auch Stendhal oder gar Balzac einerseits und Goethe und Schiller andererseits als Romantiker zu bezeichnen. Gerade letzteres ist vermutlich Germaine de Staël geschuldet, die die Dichter der *Weimarer Klassik* der Romantik zuordnet und deren Einordnung nicht nur in Frankreich, sondern auch in England übernommen wurde. Siehe dazu Hoffmeister, S. 73f und 103f und Udo Schöning: „Mme de Staël in der französischen Romantik“. In: Gerhard R. Kaiser und Olaf Müller (Hrsg): *Germaine de Staël und ihr erstes deutsches Publikum. Literaturpolitik und Kulturtransfer um 1800*. Heidelberg (Winter) 2008, S. 17-44, S. 19.

der Christenheit des Mittelalters inspiriert ist.⁷³⁴ Der Begriff bezeichnet von nun an eine literarische Strömung, die weit über eine den Inhalt betreffende Charakterisierung hinausgeht. Obgleich Chateaubriand sich selbst noch nicht als Romantiker bezeichnet, wird der Begriff *romantisme* allmählich zur Bezeichnung für eine Richtung, die sich unter dem Eindruck der Vergänglichkeit und der stetigen Veränderung der Welt vehement gegen die klassische Doktrin des allgemein Menschlichen wendet, das keiner Veränderung durch Zeit und Umgebung unterliegt.⁷³⁵ Die Generation nach 1830 verbindet in der Regel mit *romantisme* eine Abwendung vom klassischen, an der Antike orientierten Kunstideal, eine Hinwendung zu historischen Stoffen, vor allem zum Mittelalter, eine verstärkte Beschäftigung mit Phantastik und Dingen, die mit Vernunft nicht erklärt werden können, die Einbeziehung des Häßlichen in die Literatur, letztlich also eine Rebellion gegen das von der Klassik auferlegte Regelwerk.⁷³⁶

Die Verwendung des Begriffs *réalisme* als Bezeichnung für eine literarische Strömung – um den allgemeinen Realitätsgehalt aller Dichtung, wie ihn beispielsweise Erich Auerbach untersucht hat, soll es hier nicht gehen – taucht etwa 20 Jahre später in der französischen Sprache auf als der Begriff *romantisme*. Als Erstbeleg gilt ein Artikel im *Mercure du dix-neuvième siècle* von 1826.⁷³⁷ Der Begriff wird von Anhängern der Romantik oder der klassischen Literatur vor allem mit negativer Konnotation zur Bezeichnung einer neuen wirklichkeitsorientierten Literatur verwendet. Erst in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts kommt es in Frankreich zu einer heftigen Auseinandersetzung zwischen den Vertretern eines an der Klassik oder in geringerem Maß der Romantik orientierten Kunstideals einerseits und andererseits einer anderen Gruppe, die vor allem eine ungeschönte

⁷³⁴ „Le nom de *romantique* a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme...“ (Germaine de Staël: *De l'Allemagne* [1813], II,11. Paris (Garnier-Flammarion) 1968, Band 1, S. 211). Zur herausragenden Rolle von Mme de Staël für die französische Romantik siehe Udo Schöning: „Mme de Staël in der französischen Romantik“. In: Gerhard R. Kaiser und Olaf Müller (Hrsg.): *Germaine de Staël und ihr erstes deutsches Publikum. Literaturpolitik und Kulturtransfer um 1800*. Heidelberg (Winter) 2008, S. 17-44. Für ihre internationale Bedeutung siehe Udo Schöning und Frank Seemann (Hrsg.): *Madame de Staël und die Internationalität der europäischen Romantik. Fallstudien zur interkulturellen Vernetzung*. Göttingen (Wallstein) 2003. Bereits im ersten Satz seiner Einleitung stellt Schöning fest: „Mme de Staël und die Romantik - sie sind untrennbar miteinander verbunden“ (ebenda, S. 9).

⁷³⁵ Diese Tendenz ist freilich bereits in *De l'Allemagne* angelegt. Siehe dazu Schöning: „Mme de Staël in der französischen Romantik“, S. 31. Ihre Orientierung an Deutschland und die Kritik an der kulturellen Hegemonie Frankreichs brachten Mme de Staël den Vorwurf ein, sowohl *De l'Allemagne* als auch seine Autorin seien „unfranzösisch“ (siehe ebenda, S. 34.)

⁷³⁶ Nach Yves Vadé: „Romantisme“. In: Michel Jarrety (Hrsg.): *Lexique des termes littéraires*. Paris (Le livre de poche) 2001, S. 384-387.

⁷³⁷ Zur Wort- und Begriffsgeschichte von *réalisme* und *réaliste* siehe: Hans-Joachim Lotz: *Die Genese des Realismus in der französischen Literaturästhetik. Zur Kritik eines nichthistorischen Epochenbegriffs*. Heidelberg (Winter) 1984, bes. S. 71-87. Der oben genannte Erstbeleg von *réalisme* wird auf Seite 78 erläutert.

Abbildung der Realität unter Einbeziehung auch der weniger privilegierten Bevölkerungsschichten fordert. Diese Auseinandersetzung entzündet sich an der realitätsnahen, nicht beschönigenden Malerei von Gustave Courbet [1819-1877], wird aber schnell auch auf dem Feld der Literatur ausgefochten. Als Hauptvertreter eines programmatischen Realismus gelten Jules Champfleury und Edmond Duranty. Die heute berühmten realistischen Romanciers Balzac, Stendhal und Flaubert sind an diesem Realismusstreit nicht beteiligt. Die Debatte ist vor allem von Champfleury sehr stark auf den Inhalt der Literatur beschränkt worden. Er selbst erwähnt in einer Aufzählung von realistischen Schriftstellern aus dem Jahre 1856 weder den Namen von Stendhal noch den von Balzac.⁷³⁸ Schließlich hat sich Flaubert, der die theoretische Diskussion um den Realismus miterlebte, des öfteren dagegen gewehrt, als realistischer Schriftsteller bezeichnet zu werden. Zu stark war die Programmatik der streitenden Realisten auf den Inhalt der Romane begrenzt, zu wenig wurden dichtungstheoretische Elemente wie Stil, Aufbau oder Form des Romans berücksichtigt.⁷³⁹ Eine fehlende theoretische Richtschnur, die schon damals bemängelte Qualität der Romane von Champfleury und Duranty und schließlich eine allgemeine theoretische Erschöpfung und ein Mangel an neuen Ideen führten schließlich dazu, daß am Ende der 50er Jahre – die letzte Ausgabe von Durantys Zeitschrift *Réalisme* erschien am 15. Mai 1857 – die *bataille du réalisme* ein Ende fand.

Der Begriff *naturaliste* wird von Zola 1868 im Vorwort zur zweiten Auflage von *Thérèse Raquin* zum ersten Mal als literarischer Terminus verwendet.⁷⁴⁰ Das entsprechende Substantiv *naturalisme* folgt kurze Zeit später. Der Begriff ist in der französischen Sprache im 19. Jahrhundert in den Bereichen der Biologie, der Philosophie und der Malerei bereits seit längerer Zeit geläufig.⁷⁴¹ Neu ist lediglich der Bezug des Begriffes auf eine bestimmte Art von Romanen. Bereits seit 1866 äußert sich Zola in einer Vielzahl von theoretischen Aufsätzen zu seiner Auffassung von moderner Literatur, die seit 1868 mit der Bezeichnung *naturalisme* bezeichnet wird. Der Höhepunkt dieser theoretischen Schriften wird durch die Publikation von *Le Roman expérimental* im Jahr 1880 und *Les Romanciers naturalistes* im

⁷³⁸ Nach: Uwe Dethloff: *Französischer Realismus*. Stuttgart (Metzler) 1997, S. 63.

⁷³⁹ ebenda, S. 70.

⁷⁴⁰ „Le groupe d'écrivains naturalistes auquel j'ai l'honneur d'appartenir, a assez de courage et d'activité pour produire des œuvres fortes, portant en elles leurs défenses.“ Émile Zola: *Thérèse Raquin* [1868]. Préface de Françoise Xenakis. Commentaires et notes d'Auguste Dezalay. Paris (LGF) 1984, S. 17.

⁷⁴¹ Zur Geschichte des Wortes, die Zola bei seiner Verwendung geschickt aufnimmt siehe: Mitterand: *Zola et le naturalisme*, S. 21-25. Weitere Literaturangaben dort.

Jahr 1881 markiert.⁷⁴² In ersterem sind verschiedene Aufsätze aus den Jahren 1878 bis 1880 vereinigt, die sich in erster Linie mit den theoretischen Grundsätzen und der Arbeitsweise des naturalistischen Schriftstellers befassen, während der zweite Band Aufsätze zu den Wurzeln, Vorläufern und Begründern des Naturalismus vereinigt.⁷⁴³ Zola fordert in seinen theoretischen Schriften eine möglichst detaillierte Darstellung aller Facetten der Wirklichkeit, erwartet vom Schriftsteller eine genaue, an den Methoden der Naturwissenschaften orientierte Beobachtung der Welt und eine nüchterne schonungslose Wiedergabe des Beobachteten in den Romanen, wobei seine Orientierung an den exakten Wissenschaften sogar soweit geht, auch den Roman als Experiment zu bezeichnen. Seine Figuren werden vor allem von der Sucht nach Reichtum und Sexualität getrieben. Abschließend seien einige Schlagwörter genannt, die immer wieder in Zolas Schriften auftauchen und die den naturalistischen Roman kennzeichnen sollen: „*Nature, observation, document, enquête, réalité, analyse, logique, déterminisme*, tels sont les mots par lesquels Zola explique le plus souvent le naturalisme.“⁷⁴⁴

Die Begriffe, deren sich Wyzewa zur Kennzeichnung des deskriptiven Romans bedient, waren alle zur Zeit seiner Kritikertätigkeit bei der *Revue Indépendante* und der *Revue Wagnérienne* in literarischen Kreisen verbreitet. Sowohl Émile Zola als auch Ferdinand Brunetière beispielsweise setzen sich intensiv mit allen drei literarischen Strömungen auseinander, wenn auch beide auf sehr unterschiedliche Weise.

Die Beschäftigung mit der Romantik nimmt einen großen Stellenwert in den Literaturkritiken von Zola ein. Dabei stellt er immer wieder die Gegensätze zwischen der eigenen Auffassung von Literatur und der Position der Romantiker heraus.⁷⁴⁵ Zur Illustration sei auf einige Textstellen aus dem Aufsatz „Lettre à la jeunesse“ von 1879 hinweisen, der 1880 in *Le Roman expérimental* aufgenommen wird. In diesem Aufruf an die französische Jugend, der die Berufung von Renan in die *Académie* als auch die

⁷⁴² Zitiert werden folgende Ausgaben: Émile Zola: *Le Roman expérimental* [1880]. Paris (Garnier-Flammarion) 1971 und Émile Zola: *Les Romanciers naturalistes* [1881]. In: Émile Zola: *Œuvres complètes*, tome 32, Paris (Fasquelle, Cercle du Bibliophile) 1969.

⁷⁴³ Dabei ist unstrittig, daß die Anforderungen in Zolas theoretischen Schriften mitunter in den parallel erscheinenden Romanen nicht vollständig umgesetzt wurden. Mitterand weist immer wieder auf den wichtigen Unterschied zwischen Theorie und Praxis bei Zola hin: „Le discours naturaliste théorise un roman qui n’a pas été écrit, ou qui a été autrement: *Germinal* n’est pas l’application du *Roman expérimental*.“ (Mitterand, 2002, S. 18).

⁷⁴⁴ Mitterand (2002), S. 24f.

⁷⁴⁵ Zur ausführlichen Behandlung der Romantik im literaturkritischen Werk von Zola siehe François-Marie Mourad: *Zola critique littéraire*. Paris (Champion) 2003, S. 195-255. Mourad geht mit einer Vielzahl von Belegen auf Zolas Äußerungen über romantische Schriftsteller wie Musset, Chateaubriand, Lamartine, George Sand und vor allem Hugo ein und entdeckt auch erstaunlich positive Bewertungen der Romantik. An seinem tendenziell negativen Bild der Epoche ändern diese einzelnen Bewertungen allerdings nichts.

Aufführung von *Ruy Blas* an der *Comédie Française* zum Anlaß nimmt, geht es vorrangig um die Beurteilung eines Dramas. Da gattungsspezifische Unterschiede in Zolas Argumentation in diesem Fall keine Rolle spielen, können die hier zu Hugos *Ruy Blas* getroffenen Äußerungen ohne Probleme auch auf den romantischen Roman bezogen werden.

Zola erkennt zwar die große sprachliche Leistung von Hugo an, meint aber, daß sich hinter der sprachlichen Fassade ein gedankliches Chaos, Irrtümer, Widersprüche, „enfantillages solennels“ und „abominations pompeuses“ verbergen.⁷⁴⁶ Während sich Naturalisten um die Darstellung der Welt auf der Grundlage der Wissenschaft bemühten, gehe es den Romantikern um unbeweisbare Hypothesen, um Visionen, die zu allem Überfluß auch noch kranken Hirnen entsprungen seien. Sie sähen die Welt „dans un affolement cérébral, dans la vision de leurs nerfs détraqués“ vollkommen verzerrt.⁷⁴⁷ Die Romantiker zeigten in ihren Werken nicht die Wirklichkeit, sondern entführten den Menschen in unrealistische Wunschwelten.⁷⁴⁸ Damit ist ihr Kunstideal für Zola moralisch verwerflich, denn durch Verschleierung, Idealisierung und Dramatisierung der Wirklichkeit seien die Romantiker dafür verantwortlich, daß gerade junge Menschen eine falsche Vorstellung von der Realität erhielten. Die schonungslose Darstellung der Realität in den naturalistischen Romanen führe dagegen zu einem objektiven Weltbild, von dessen Zurkenntnisnahme alle profitierten.⁷⁴⁹ Zola hält den Romantikern in diesem Aufsatz zu Gute, daß sie neue Themen in die französische Literatur eingeführt haben – „en voulant introduire l’homme tout entier, avec ses rires et ses larmes, en donnant un rôle à la nature“⁷⁵⁰ –, doch werde diese Errungenschaft durch die bereits erwähnte Verfälschung der Natur und des Menschen wieder eingeschränkt. Auch im Bereich der Sprache hätten sich die Romantiker durch die Überwindung der klassischen Normen verdient gemacht, was jedoch in der Folgezeit zu

⁷⁴⁶ Émile Zola: „Lettre à la jeunesse“ [1879]. In: ders: *Le Roman expérimental* [1880]. Paris (Garnier-Flammarion) 1971, S. 99-135, S. 108.

⁷⁴⁷ ebenda, S. 124.

⁷⁴⁸ ebenda S. 108.

⁷⁴⁹ ebenda, S. 133-134. Mit seinem Tadel an der realitätsfernen Darstellung in den romantischen Romanen ist Zola keineswegs originell. So ist der verheerende Einfluß dieser Romane auf die psychische Verfassung von jungen Menschen bereits eindrucksvoll in Flauberts *Madame Bovary* zu finden. Zola denkt bei den romantischen Romanen sicher auch an solche, die auch die junge Emma im Kloster gelesen hat: „Ce n’étaient qu’amours, amants, amantes, dames persécutées s’évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu’on tue à tous les relais, chevaux qu’on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, *messieurs* braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l’est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes.“ Gustave Flaubert: *Madame Bovary* [1857]. Paris (Garnier Flammarion) 1986, S. 96. Die Lektüre von Emma entspricht weitgehend der von Wyzewa kritisierten Literatur für die Massen.

⁷⁵⁰ Zola: „Lettre à la jeunesse“ In: Zola: *Le Roman expérimental*, S. 108. In diesem Zusammenhang gilt auch für Zola die romantische Bewegung als Vorläuferin des Naturalismus: „Aujourd’hui, quand on étudie le mouvement littéraire depuis le commencement du siècle, le romantisme apparaît comme le début logique de la grande évolution naturaliste.“ (ebenda, S. 108).

einer Überbewertung der Rhetorik zu Lasten der Einfachheit der Sprache geführt habe.⁷⁵¹ Zola bezeichnet die Romantik als „folie contagieuse“, „épidémie cérébrale“ und als „lèpre“, also eine gefährliche ansteckende Krankheit, von der er selbst sowie fast alle Romanciers in der Generation nach 1830 infiziert seien und von der man sich nun langsam wieder erholen müsse.⁷⁵² Gehaltloser rhetorischer Popanz, Unwahrscheinlichkeit, Übertreibung, Lüge, Unwissenschaftlichkeit, Intuition, verhängnisvoller Idealismus, Unmoralität sind also die Charakteristika, die laut Zola die Romantik charakterisieren und die er geradezu als Antipoden des Naturalismus sieht.

Als Realisten bezeichnet Zola nur Duranty und Champfleury, die Wortführer des programmatischen Realismus der 50er Jahre des 19. Jahrhunderts.⁷⁵³ Schon in den 80er Jahren sind beide bereits weitgehend in Vergessenheit geraten: Émile Zola schreibt 1878 über Champfleury, den „chef de l'école réaliste“, er sei ein „chef sans soldats“⁷⁵⁴. Er lobt zwar dessen Abwendung von der Romantik, kritisiert aber gleichzeitig, daß er nicht genug Energie gehabt habe, seine Kampagne zu Ende zu führen, da der Stoff seiner Romane zu sehr auf das Bürgertum beschränkt sei und Champfleury schließlich einfach nicht gut schreiben könne. Duranty wird von Zola positiver bewertet. Auch dieser habe sich der Romantik widersetzt, sei aber mit seiner Forderung nach der Thematisierung des Lebens und der Probleme der unteren Bevölkerungsschichten weiter gegangen als Champfleury. Außerdem habe er einen besseren Stil. Aus diesem Grund bezeichnet Zola Duranty denn

⁷⁵¹ siehe ebenda, S. 108, S. 119, S. 127. Zum Stil der Romantiker siehe auch Zola: „Les Romanciers contemporains“ In: Zola: *Les Romanciers naturalistes*, S. 561-600, bes. S. 584-588.

⁷⁵² ebenda, S. 568. Weiter ist hier zu lesen: „J'ai souvent confessé que nous tous aujourd'hui, même ceux qui ont la passion de la vérité exacte, nous sommes gangrenés de romantisme jusqu'au moëlle.“ In der Heftigkeit, mit der Zola die Romantik bekämpft, sieht Mourad ein Zeichen dafür, daß ihm sehr wohl bewußt war, daß er stärker von der Romantik beeinflusst war, als ihm lieb war. „...Zola a convenu qu'il subissait une influence profondément enracinée dans son être. Il n'en a pas moins cherché à l'exorciser.“ (Mourad: *Zola critique littéraire*, S. 196). Wie Zola, so bezeichnet auch Zolas Zeitgenosse Brunetière die Romantik als Krankheit: Mit Hinweis auf einschlägige Textstellen bei Brunetière faßt Curtius dessen Auffassung über die Romantik so zusammen: „Sucht nach dem Originellen und Monströsen, Zügellosigkeit der Fantasie, Verleugnung des Schönheitsideal, Unwissenheit und Anmaßung, Isolierung gegenüber der Masse sind die Symptome der romantischen Krankheit.“ (Curtius: *Ferdinand Brunetière*, S. 87). Bei ihrer Kennzeichnung der Romantik als Krankheit befinden sich beide Kritiker in illustrier Gesellschaft. Man denke nur an Goethes berühmte Feststellung von 1829 im Gespräch mit Eckermann, die in den *Maximen und Reflexionen* aufgenommen wurde: „Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke.“ (Johann Wolfgang von Goethe: *Maximen und Reflexionen*. In: Johann Wolfgang von Goethe: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 12. München (dtv) 1998, S. 487. Anmerkung dazu siehe ebenda, S. 760).

⁷⁵³ Siehe dazu: Dethloff: *Französischer Realismus*, S. 45-69.

⁷⁵⁴ Siehe Émile Zola: „Les Romanciers contemporains“ [1878]. In: Zola: *Les Romanciers naturalistes*, S. 561-600, S. 566. Siehe dazu auch die Bewertung von Champfleury im kurzen Artikel „Le Réalisme“ von 1878, wiederaufgenommen in *Le Roman expérimental*. Dort kritisiert Zola, die Zeitschrift *Le Réalisme* von Duranty habe die Werke zeitgenössischen Schriftsteller wie Balzac und Flaubert verworfen und sich zu sehr auf die Werke von Champfleury beschränkt. „Mais, dans ce cas, il faut pouvoir combler le vide que l'on fait. Or, M. Champfleury n'avait pas les épaules assez larges pour combler ce vide. Il apportait un talent très personnel, très frais et d'une saveur charmante; seulement, l'ampleur lui manquait, la production magistrale qui décide des victoires littéraires. Les soldats furent battus, parce que le général refusait de marcher et ne pouvait pas les conduire au triomphe.“ (Zola: „Le Réalisme“. In: Zola: *Le Roman expérimental*, S. 289-293, S. 292).

auch als „un des pionniers du naturalisme“⁷⁵⁵. Mit Bedauern stellt Zola fest, daß die Werke von Duranty nicht mehr gelesen werden, worin er „une des plus grandes injustices“⁷⁵⁶ seiner Zeit sieht.

Obgleich Zola in den Theoretikern des Realismus ohne Zweifel Vorläufer seiner eigenen von ihm selbst als *naturalisme* bezeichneten Theorie sieht, unterscheidet er strikt zwischen beiden Bewegungen. Das gelingt ihm vor allem dadurch, daß er den Realismus auf Champfleury und Duranty beschränkt, während er die großen Schriftsteller dieser Zeit wie Balzac, Stendhal und Flaubert nicht dieser Bewegung zurechnet. Das wird deutlich, wenn er beispielsweise über die Herausgeber der Zeitschrift *Le Réalisme* schreibt: „Ils n’avaient pas moins l’étonnante intuition de lever le drapeau du réalisme, (...) lorsque personne ne prévoyait encore la grande poussée naturaliste qui allait se faire dans notre littérature, à la suite de Balzac et de Stendhal.“⁷⁵⁷ Die hier Genannten werden von ihm für die naturalistische Bewegung vereinnahmt.

Zolas inhaltliche Vorstellungen vom Naturalismus wurden bereits erwähnt: da der Begriff in erster Linie von ihm selbst geprägt wurde, ergeben sich hier die wenigsten Differenzen zwischen der heutigen und der damaligen Verwendung. Während jedoch heute wie auch schon zu Ende des 19. Jahrhunderts vor allem Zola und seine Anhänger mit der naturalistischen Bewegung verbunden werden, sieht Zola selbst die Anfänge des von ihm so bezeichneten naturalistischen Romans weitaus früher als in seinem eigenen Schaffen. In seiner Aufsatzsammlung *Les Romanciers naturalistes* von 1881 werden vor allem Balzac, Flaubert und die Brüder Goncourt, mit Einschränkungen auch Stendhal und Daudet, als naturalistische Schriftsteller bezeichnet. Die Ursprünge des Naturalismus meint Zola schon im 18. Jahrhundert ausmachen zu können: „Le naturalisme, c’est Diderot, Rousseau, Balzac, Stendhal, vingt autres encore.“⁷⁵⁸ Die hier Erstgenannten seien jedoch lediglich Vorboten einer kurz auftauchenden Bestrebens, das bedauerlicherweise schnell von einer dominanten romantischen Bewegung wieder unterbunden werde. Die Rolle *des* Initiators der naturalistischen Bewegung schreibt Zola Honoré de Balzac zu: „Il créa le roman

⁷⁵⁵ Zola: „Les Romanciers contemporains“. In: Zola: *Les Romanciers naturalistes*, S. 568.

⁷⁵⁶ ebenda, S. 569.

⁷⁵⁷ ebenda, S. 290.

⁷⁵⁸ Émile Zola: „Lettre à la jeunesse“. In: Zola: *Le Roman expérimental*, S. 99-135, S. 108.

Die Rückführung des Naturalismus bis ins 18. Jahrhundert wird jedoch nur selten erwähnt und nie weiter begründet. Wenn Zola weiter zurückreichende Wurzeln gerade in dieser Schrift erwähnt, in der er sich dagegen wehrt, selbst der Gründer einer eigenen Richtung zu sein, ist darin auch die Absicht zu sehen, seinen eigenen Bestrebungen in der literarischen Entwicklung einen tieferen Ursprung, und damit verbunden auch mehr Gewicht zu geben.

naturaliste, l'étude exacte de la société, et du coup, par une audace du génie, il osa faire vivre dans sa vaste fresque toute une société copiée sur celle qui posait devant lui.⁷⁵⁹

In Flaubert sieht Zola ebenfalls einen naturalistischen Schriftsteller, dem vor allem das Verdienst zukommt, das Romaneske und Außergewöhnliche stärker als Balzac aus dem Roman verbannt zu haben und einen gewöhnlichen Helden in den Mittelpunkt gestellt zu haben. Daneben erwähnt Zola positiv, daß Flaubert in seinen Romanen erläuternde Kommentare vermieden habe und sich stärker als Balzac um die Form des Romans gekümmert habe. So sieht er denn Zola bereits 1856 in *Madame Bovary* den Prototyp des naturalistischen Romans erschaffen.⁷⁶⁰

Neben den beiden Galionsfiguren des Naturalismus Balzac und Flaubert können bei Zola noch die Goncourt bestehen. Stendhal und Daudet werden von Zola zwar ebenfalls zu den naturalistischen Schriftstellern gezählt: die Aufsätze über sie sind in die Sammlung *Les Romanciers naturalistes* aufgenommen, sie haben aber nicht den gleichen Stellenwert wie Flaubert und Balzac, die auch außerhalb der ihnen gewidmeten Artikel immer wieder als Wegbereiter des modernen naturalistischen Romans genannt werden.

Ferdinand Brunetière setzt sich in mehreren Aufsätzen, die in dem Sammelband *Le Roman naturaliste* veröffentlicht wurden, mit dem realistischen und dem naturalistischen Roman, insbesondere natürlich mit Zola auseinander. 1875 veröffentlicht er einen Artikel unter dem Titel „Le Roman réaliste en 1875“⁷⁶¹, in dem er neben Balzac, Daudet, die Brüder Goncourt und Flaubert vor allem aber auch Zola zu den realistischen Schriftstellern zählt.⁷⁶² Die Bezeichnung „roman naturaliste“ oder „naturalisme“ taucht in diesem Aufsatz nicht auf.

Brunetière stellt zu Beginn seines Artikels fest, daß der Roman die vorherrschende literarische Ausdrucksform seiner Zeitgenossen geworden sei: „C'est une observation souvent faite qu'entre les formes consacrées de l'œuvre littéraire, chaque génération

⁷⁵⁹ Émile Zola: „Balzac“ [1877]. In: Zola: *Les Romanciers naturalistes*, S. 321-371, S. 361. Weitere Textstellen in anderen Aufsätzen von Zola: „Il (Balzac) a fondé le roman contemporain, parce qu'il a apporté et employé un des premiers ce sens du réel qui lui a permis d'évoquer tout un monde.“ („Le sens du réel“. In: *Le Roman expérimental*, S. 213-218, S. 218). In einem kurzen Abriß über den französischen Roman schreibt Zola in seinem Artikel zu den Goncourt bereits 1875: „Et nous avons Balzac, le maître du roman moderne...“ („Edmond et Jules Goncourt“. In: *Les Romanciers Naturalistes*, S. 481-503, S. 484).

⁷⁶⁰ „Le premier caractère du roman naturaliste, dont *Madame Bovary* est le type, est la reproduction exacte de la vie, l'absence de tout élément Romanesque.“ (ebenda, S. 413).

⁷⁶¹ Ferdinand Brunetière: „Le Roman réaliste en 1875“ [1875]. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 1-26.

⁷⁶² ebenda, S. 12-17.

nouvelle en choisissait, ou plutôt en acceptait une comme expression préférée de ses aptitudes ou de ses goûts: ce fut le drame autrefois, c'est aujourd'hui le roman.⁷⁶³

Wie später Wyzewa so stellt auch Brunetière eine Verbindung zwischen Roman und Demokratie her: die Literaturform *Roman* entspreche mit ihrer Regellosigkeit, ihrer Freiheit in Form und Sprache besonders der demokratischen Gesellschaftsform.⁷⁶⁴ Wenn man bedenkt, daß Brunetière den nie wieder erreichten Höhepunkt der Literatur in der französischen Klassik sieht⁷⁶⁵, deren bevorzugtes literarisches Ausdrucksmittel das Theater ist, so ist in dieser Bemerkung sowohl eine Kritik an der Demokratie als auch am Roman generell festzumachen. Beides assoziiert er, der so stark an Regeln orientiert ist, mit Zügellosigkeit und Unordnung. Neben dieser Annäherung von Demokratie und Roman auf der Basis der Regellosigkeit zeigt Brunetière in seinem Artikel eine enge Verbindung zwischen Demokratie und Materialismus auf. Dieser Konnex hat für ihn zur Folge, daß einerseits die äußere Beschreibung der Lebensumstände der einfachen Leute zum Thema in den Romanen gemacht werden,⁷⁶⁶ vor allem aber auch die Schriftsteller sich um den Absatz der Romane kümmern müssen, und deshalb das schreiben, was auch für einfache Leser zu konsumieren ist. So definiert er die zu seiner Zeit aufgrund von Demokratie, Marktwirtschaft und der Orientierung der Geisteswissenschaften am Positivismus vorherrschende Kunst, die von ihm „art matérialiste“ genannt wird, folgendermaßen:

...c'est un art qui sacrifie la forme à la matière, le dessin à la couleur, le sentiment à la sensation, l'idéal au réel; qui ne recule ni devant la trivialité, la brutalité même; qui parle enfin son langage à la foule, je veux dire qui trouve plus facile de donner l'art en proie aux instincts les plus grossiers des masses que d'élever leur intelligence jusqu'à la hauteur de l'art.⁷⁶⁷

Der realistische Roman sei aufgrund seiner Regellosigkeit das geeignete Gefäß, diesen *art matérialiste* zu transportieren.⁷⁶⁸

Kennzeichnend für diesen Romantyp ist für Brunetière die bloße fotografische Abbildung der Realität, die darauf verzichtet, diese in irgendeiner Weise zu transformieren.⁷⁶⁹ Typisch ist in seinen Augen weiterhin eine übertriebene „fureur de description“⁷⁷⁰ sowie die

⁷⁶³ ebenda, S. 1.

⁷⁶⁴ „Ajouterons-nous que, par l'imprévu de ses combinaisons infinies, par la variété des formes qu'il peut presque indifféremment revêtir, par la liberté de son allure et l'universalité de sa langue, il convient particulièrement à nos sociétés démocratique.“ (ebenda, S. 2).

⁷⁶⁵ Siehe dazu Curtius: *Ferdinand Brunetière*, S. 82: „Das siebzehnte Jahrhundert ist für Brunetière mehr als für irgend einen modernen Kritiker die goldene Zeit der französischen Literatur.“

⁷⁶⁶ Brunetière: „Le Roman réaliste en 1875“. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 3-4.

⁷⁶⁷ ebenda, S. 3.

⁷⁶⁸ „On dirait toutefois que, depuis quelques années, il (=le roman, dp) aspirât à se fixer sous une forme définitive et que, tournant où le vent souffle, le réalisme fût en voie de devenir dans l'art ce que le positivisme est en philosophie.“ (ebenda, S. 2.)

⁷⁶⁹ ebenda, S. 6.

⁷⁷⁰ ebenda, S. 16.

Darstellung von einfachen Leuten mit mittlerem Charakter in ihrem alltäglichen Leben⁷⁷¹. Vor allem bei Zola, aber auch schon bei Flaubert bemängelt Brunetière, daß die Figuren in diesen Romanen zu sehr von ihrer Außenwelt und zu wenig von inneren Beweggründen angetrieben seien.⁷⁷² Autoren, die auch nach heutigem Verständnis als romantisch bezeichnet werden, kommen in diesem Aufsatz nicht vor. Die genannte Mittelmäßigkeit der Figuren und der Alltäglichkeit der geschilderten Handlung widerspricht Brunetières Vorstellungen von den Autoren der Romantik mit ihrem Hang zum Außergewöhnlichen und zur Übertreibung.⁷⁷³ Er unterscheidet folglich klar zwischen Romantik und Realismus und verwendet dabei bereits Kriterien, die den heute üblichen nicht unähnlich sind.

Im Jahr 1881 veröffentlicht Brunetière als Erwiderung auf Zolas *Les Romanciers naturalistes* seinen Artikel „Les Origines du Roman naturaliste“. Darin geht es um denselben Romantyp, der von ihm sechs Jahre zuvor noch *roman réaliste* genannt wurde. Vermutlich hatte sich der von Zola geprägte Ausdruck inzwischen so durchgesetzt, daß Brunetière bei weiteren Aufsätzen und schließlich auch beim Titel seiner Aufsatzsammlung darauf zurückgegriffen hat. Es läßt sich aber auch noch der Begriff *réaliste* finden. Er wird immer – so wie bei Wyzewa auch – als Synonym von *naturaliste* verwendet.⁷⁷⁴ Brunetières Artikel über die Ursprünge des naturalistischen Romans ist jedoch nicht nur wegen des offensichtlichen Wechsels der Terminologie interessant. Im Gegensatz zu Zola, dem Brunetière unterstellt, er sehe den Beginn des realistisch/naturalistischen Romans in Ansätzen frühestens bei Stendhal, eigentlich jedoch erst bei Balzac, weist Brunetière nach, daß seit dem 18. Jahrhundert Schriftsteller versuchten, in ihren Romanen das tatsächliche Leben möglichst wirklichkeitsgetreu

⁷⁷¹ ebenda, S. 11 und S. 22.

⁷⁷² ebenda, S. 22.

⁷⁷³ Zur Charakterisierung der Romantik siehe z.B. Ferdinand Brunetière: „Le Naturalisme français. Etude sur Gustave Flaubert“ [1880]. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 149-203. Dort schreibt er, daß es 1856, als *Madame Bovary* veröffentlicht wurde, ein großes Bedürfnis gegeben habe, sich von den „exagérations romantiques“ abzuwenden: „Non, sans doute, on ne voulait plus de ces héros trop extraordinaire, suspendus comme entre ciel et terre, en dehors du temps et de l'espace, sous une lumière artificielle, au milieu d'un décor d'opéra, dans un monde où les événements s'enchaînaient, non plus même, depuis longtemps, sous la loi d'un effet dramatique à produire, mais au gré du libre caprice et de l'extravagante fantaisie de Balzac lui même, d'Eugène Sue, de Frédéric Soulié.“ (ebenda, S. 173). Weitere Textstellen zu Brunetières (überwiegend negativer) Beurteilung der Romantik siehe bei Curtius: *Ferdinand de Brunetière*, S. 86-87.

⁷⁷⁴ Einige Beispiele: „Ce que l'on ne peut pas, en effet, disputer au réalisme, naturalisme, impressionisme, ou de quelque autre nom qu'on l'appelle (...) c'est qu'il n'y a de ressource, de salut et de sécurité pour l'artiste et pour l'art que dans l'exacte imitation de la nature.“ (Ferdinand Brunetière: „Le Reportage dans le roman“ [1881]. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 103-120, S. 112.) ; „...Supposons donc que le *naturalisme*, ou le *réalisme*, contienne une part certaine (...) et une grande part de vérité...“ (Ferdinand Brunetière: „Le faux Naturalisme“ [1882]. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 253-275, S. 253).

wiederzugeben.⁷⁷⁵ Darüber hinaus stellt Brunetière die Bedeutung des romantischen-historischen Romans mit seinen detailgenauen Beschreibungen für die herausragende Rolle von Beschreibungen in realistischen und naturalistischen Romanen heraus.⁷⁷⁶ Genau wie Zola, so verbindet auch Brunetière bereits mit dem romantischen Roman eine Tendenz zur genauen, mitunter ausufernden Beschreibung. Schließlich läßt er von den von Zola angeführten Neuerungen, die angeblich erst mit Balzac richtig beginnen, lediglich die Rolle des Geldes, die Sorge um die materielle Sicherung des Lebens – ein weiteres Charakteristikum des realistisch-naturalistischen Romans – gelten.⁷⁷⁷

Als Beginn des realistischen Romans, der Zolas Terminologie dem naturalistischen Roman entspricht, sieht Brunetière nicht etwa Balzac, sondern Jean-Jacques Rousseau. Bei der Charakterisierung von *Julie ou la nouvelle Héloïse* wird deutlich, wie er die noch zu seiner Zeit dominierende neue Form Romans sieht.

On y vit pour la première fois, encore les personnages du drame placés dans la dépendance de ce que nous avons depuis lors appelé le milieu, puisqu'il n'est pas jusqu'à ses odeurs qui jouent dans le roman naturaliste un rôle si capital – ou si capiteux, - que, dans la chambre de Julie, Saint-Preux n'ait avidement respiré. (...) De ce jour, le roman moderne était créé. La vie commune venait d'entrer dans le domaine de l'art, la vie réelle, dépouillée de ces déguisements, plus ou moins antiques, et de ces travestissements, à l'espagnole ou à la napolitaine, dont on l'avait jusqu'alors affublée.⁷⁷⁸

⁷⁷⁵ Ferdinand Brunetière: „Les origines du roman naturaliste“. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste* S. 49-73, S. 54ff. Wie bereits erwähnt, sieht auch Zola erste Ansätze für seinen Naturalismus im 18. Jahrhundert. (Siehe Kapitel 4.2.1 dieser Arbeit). Brunetière ist in seiner Begründung jedoch ausführlicher als Zola. Zum Bemühen der Romanciers im 18. Jahrhundert, in ihren Werken stärker als bisher die Realität abzubilden und den daraus resultierenden Problemen mit der Zensur siehe: George May: *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle*. Paris (PUF) 1963, bes.S. 47-138.

⁷⁷⁶ Zum Einfluß des historischen Romans mit seinen genauen Beschreibungen und der Verwurzelung der Romanfiguren in ihrem Milieu auf den realistischen Roman siehe Brunetière: „Les origines du roman naturaliste“. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste* S. 59-61. Auch George Sand hat nach Brunetière einen großen Einfluß auf den realistisch-naturalistischen Roman: Ihre Figuren seien als erste „en communication perpétuelle avec les préjugés, c'est-à-dire avec la société qui les entoure, et avec la loi, c'est-à-dire avec l'Etat.“ (ebenda, S. 62). Ohne selbst eine weitergehende Verbindung zwischen Romantik und Realismus festzustellen, macht sich Brunetière einen großen Spaß daraus, Zola, dem erklärten Feind der Romantik, nachzuweisen, daß dieser viel stärker der Romantik verhaftet ist, als er selbst jemals eingestehen würde. Im Artikel „Le Roman expérimental“ versucht er durch einen Vergleich mit Théophile Gautier zu beweisen, daß Zola einen typisch romantischen Stil schreibe: „De grands mots, des épithètes voyantes, des métaphores bizarres, des comparaisons prétentieuses.“ (Ferdinand Brunetière: „Le Roman Expérimental“ [1880]. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste* : S. 121-148, S. 144) . Ein solcher Stil, so Brunetière weiter, gebe die Wirklichkeit verfälscht wieder (ebenda, S. 145). In einer Rezension zu *Pot-Bouille* vermerkt Brunetière süffisant: „L'irréconciliable ennemi du naturalisme, c'est le romantisme...“, um im folgenden festzustellen, daß sich Zola sowohl mit der Thematik des Ehebruchs als auch erneut mit seinem Stil seine Vorgänger in der Romantik findet. Ferdinand Brunetière: „A propos de *Pot-Bouille*“ [1882]. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 277-299, S. 287f. Die Kette dieser „romantischen Elemente“ bei Zola gipfelt laut Brunetières in *La Terre*. Dort schreibt er, daß Zola mit seiner Darstellungsweise, und seinem Stil genau wie die Romantiker die Natur nicht objektiv, sondern wie die Romantiker verzerrt darstelle. Brunetière konstatiert deshalb: „Plus il prêchait le *naturalisme*, plus il retournait au *romantisme*, d'où il était sorti, d'ailleurs, et dans lequel il finira.“ (Ferdinand Brunetière: „La Banqueroute du Naturalisme“ [1887], In: Brunetière: *Le Roman naturaliste*,:S. 323-344, S. 341).

⁷⁷⁷ Brunetière: „Les origines du roman naturaliste“. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 64-65.

⁷⁷⁸ ebenda. S. 57.

Trotz aller Unterschiede bei seiner Bewertung führt Brunetière ähnliche Kriterien für den realistisch naturalistischen Roman wie Zola an.

Sowohl Zola als auch Brunetière unterscheiden im Gegensatz zu Wyzewa deutlich zwischen Romantik auf der einen und Realismus/Naturalismus auf der anderen Seite. Zola sieht in der romantischen Dichtung eine *bête noire*, einen Antipoden, von dem er den Naturalismus klar abgrenzt. Lediglich im Bereich der Sprache sieht er kleine Anknüpfungspunkte für die Naturalisten bei den Romantikern. Brunetière, der weder die von ihm so bezeichnete romantische noch die naturalistische Literatur schätzt, sieht neben einer ähnlichen Sprache vor allem durch den historischen Roman starke Einflüsse der Romantiker auf die Realisten und Naturalisten. Brunetière füllt die Termini *réaliste* und *naturaliste* weitgehend mit identischer Bedeutung, nimmt also keine Unterscheidung zwischen beiden Begriffen vor. Er entspricht damit dem allgemeinen Gebrauch der Zeit.⁷⁷⁹ Lediglich Zola begrenzt den Begriff des Realismus auf die Protagonisten im Realismusstreit der 50er Jahre und vereinnahmt aus taktischen Gründen Stendhal, Balzac und Flaubert für *seinen* Naturalismus. Damit gelingt es ihm, sich selbst von dem landläufig als erfolglos angesehenen Projekt des programmatischen Realismus abzugrenzen⁷⁸⁰ und trotzdem erfolgreiche Schriftsteller, die allgemein mit der realistischen Bewegung in Verbindung gebracht werden, für die eigene naturalistische Bewegung zu vereinnahmen. Diese aus ideologischen Gründen getroffene Unterscheidung ist bei Wyzewa wie bei Brunetière nicht nötig. Die von Zola und Brunetière angenommene Sonderstellung der Romantik fehlt bei Wyzewa, da die bei Brunetière und insbesondere bei Zola angeführten

⁷⁷⁹ Maupassant unterscheidet in seinem Vorwort zu *Pierre et Jean* ebenfalls nicht zwischen beiden Begriffen, sondern spricht von einer „école réaliste ou naturaliste“ (Maupassant: „Le Roman“, S. 38).

Auch im Journal der Goncourt findet sich zumindest bis weit in die 70er Jahre hinein eine identische Verwendung der beiden Begriffe. Siehe den Eintrag vom 16. April 1877: „Ce soir, Huysmans, Céard, Hennique, Paul Alexis, Octave Mirbeau, Guy de Maupassant, la jeunesse des lettres réaliste, naturaliste, nous a sacrés, Flaubert, Zola et moi, sacrés officiellement les trois maîtres de l’heure présente...“ (Edmond et Jules de Goncourt: *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. Texte établi et annoté par Robert Ricatte. 3 Bände, Paris (Laffont) 1989, Band II, S. 736). Im Eintrag vom 25. Januar 1875 wird Zola als „romancier réaliste“ bezeichnet. (Band II, S. 622). In den 90er Jahren wird Zola jedoch fast ausschließlich als Naturalist bezeichnet: Siehe z.B. den Eintrag vom 15. Februar 1891 (Band III, S. 542) und vom 30. Juli 1891 (Band III, S. 614).

⁷⁸⁰ Interessant ist in diesem Zusammenhang der Eintrag im *Journal* der Goncourt vom 19. Februar 1877: Edmond de Goncourt berichtet von einem Abend, an dem Flaubert sich über die theoretischen Schriften zum Naturalismus ereifert, mit denen Zola den Erfolg seiner Bücher ankurbelt: „...les préfaces, les doctrines, les professions de foi naturalistes, enfin toute cette blague un peu Mangin, avec laquelle Zola aide le succès de ses livres.“ Daraufhin habe, so Edmond de Goncourt weiter, Zola sich für seine romantheoretischen Schriften und seine journalistische Tätigkeit damit gerechtfertigt, daß er im Gegensatz zu anderen Anwesenden seinen Lebensunterhalt mit dem Schreiben verdienen müsse. Gesagt haben soll er in diesem Zusammenhang folgendes: „Oui, c’est vrai que je me moque comme vous de ce mot *naturalisme*; et cependant, je le répéterai sans cesse, parce qu’il faut un baptême aux choses, pour que le public les croie neuves...“ (Goncourt: *Journal*, Band II, S. 728f.).

Unterscheidungsmerkmale des naturalistischen/realistischen Romans wie größtmögliche Orientierung an der Realität, Darstellung aller Bevölkerungsschichten, Darstellung vor allem von Romanfiguren mit einem durchschnittlichen Charakter in ihrem alltäglichen Leben für Wyzewas Einteilung verschiedener Romanformen keine Rolle spielen. Das mag auch daraus resultieren, daß es sich Wyzewa im Gegensatz zu Zola und Brunetière nicht zur Aufgabe gemacht, sich dezidiert zum Programm des Zolaschen Naturalismus zu äußern. Er leistet mit seinen Artikeln keinen Beitrag zu dieser zumindest noch in den 70er Jahren vehement geführten Diskussion. Vielmehr konzentriert er sich bei seiner bipolaren Einteilung der Romane auf die besondere Bedeutung der Beschreibung der empirischen Wirklichkeit im „romantisch-realistisch-naturalistischen Roman“, welche auch von Brunetière und Zola hervorgehoben wird.

Letztlich ist aber noch ein anderer Grund für die Zusammenfassung der Begriffe *romantique*, *réaliste* und *naturaliste* von Bedeutung. Wyzewa sieht eine enge Verbindung zwischen der Romantik und der Demokratie und nur hier kann er, der immer bemüht ist, literarische Ereignisse aus gesellschaftlichen Umwälzungen abzuleiten, eine Verbindung beider Bereiche herstellen, indem er die Romantik als Folge der Revolution von 1789 und des Kapitalismus erklärt.⁷⁸¹

So wohnt der Verwendung der Begriffe und der vorgenommenen oder eben nicht getroffenen Unterscheidung zwischen den drei literarischen Strömungen bei allen drei Kritikern immer auch ein ideologisches Moment inne. Sie docken literarische Bewegungen an politische Ereignisse an und sehen den entscheidenden Wendepunkt im Aufkommen einer demokratisch-kapitalistischen Ordnung, die nicht nur lange bestehende Regeln im gesellschaftlichen Zusammenleben aufgelöst hat, sondern auch die Leitlinien der Literatur verändert hat. Die Bewertung dieses Tatbestands ist jedoch sehr unterschiedlich. Während in Brunetières Schriften deutlich wird, wie sehr er die Überwindung eines aus der Klassik erwachsenen Regelsystems bedauert, wird selbiger von Zola begrüßt, der nun das

⁷⁸¹ Eine andere Verbindung zwischen gesellschaftlichen Bedingungen und sowohl Romantikern als auch Realisten stellt Hugo Friedrich fest: „Fast alle Franzosen, die zwischen 1830 und 1860 schreiben, wahren einen Abstand zum Zeitschicksal und sind Feinde der Technisierung, Industrialisierung und Demokratisierung des Lebens.“ (Hugo Friedrich: *Drei Klassiker des französischen Romans* [1939], Frankfurt ⁸1980, S. 25). Friedrich führt weiter aus: „Man kann sich ihm (= dem Zeitschicksal) entziehen durch Flucht in die Innerlichkeit und in die historische Erinnerung, und man kann ihm entgegentreten mit dem Willen zur Erkenntnis. Das erstere taten die Romantiker, das andere die Schöpfer des neuen Romans.“ (ebenda, S. 27). Zur Unzufriedenheit der Realisten mit ihrer Umwelt siehe auch Dethloff: *Französischer Realismus*, S. 13-21). Während Friedrich auf den Widerwillen gegen den Materialismus als gemeinsames Motiv für die unterschiedliche Themenwahl der romantischen wie der realistischen Schriftsteller verweist, nennt Wyzewa lediglich das Interesse der Schriftsteller zur Darstellung von materiellen Dingen in einer demokratisch-kapitalistischen Gesellschaftsordnung. Das Unbehagen als Motiv für die literarische Tätigkeit der Schriftsteller, das für Friedrich von zentraler Bedeutung ist, fehlt bei Wyzewa.

weggefallene Regelwerk durch ein neues nicht weniger starres System von Regeln und Vorschriften seiner naturalistischen Doktrin ersetzt. Wyzewa ist in seiner Bewertung weniger eindeutig. Während er keinen Hehl daraus macht, wie sehr er die Demokratie und den Kapitalismus verabscheut, so erkennt doch an, daß der damit verbundene deskriptive Roman mit der exakten Beschreibung wichtige Errungenschaften für den zeitgenössischen Roman gebracht hat.

4.2.2 Wyzewas Kritik am deskriptiven Roman

Im November 1886 führt Wyzewa ausführlich seine Kritikpunkte am naturalistischen Roman an:

Les écrivains romantiques, ou, si l'on veut, naturalistes, ont fait d'admirables descriptions: bientôt leurs successeurs ont développé ce genre de la description: et la forme devint trop riche, en proportion du fond artistique. De jeunes gens s'attachèrent à décrire complètement, exactement, à la manière de commissaires-priseurs ou de photographes: incapables de reproduire – sans le modifier après coup – le monde spécial que leur tempérament leur présentait vivant. Ils dépeignirent des objets qu'ils ne voyaient pas d'une vision artistique: leurs descriptions, faute d'avoir été vécues par leurs âmes, échouent à être par nous revécues.⁷⁸²

Die hier getroffene Feststellung, einige zeitgenössische Schriftsteller beschränkten sich bei ihrer möglichst exakten Darstellung der äußeren Welt auf die Rolle von Fotografen und vergäßen dabei jegliche künstlerisch-transformatorische Eigenleistung, wird an mehreren Stellen wiederholt. Im Dezember 1887 kritisiert Wyzewa an einem erzählenden Text „que l'auteur ait complètement négligé de revivre ces scènes, avant de les raconter: nulle marque d'une vision personnelle. (...) Toujours en somme le réalisme confondu avec la photographie: tandis que le réalisme véritable doit recréer les choses, au lieu de les reproduire.“⁷⁸³

Die fotografische Darstellung der empirischen Wirklichkeit in den Romanen und das Fehlen einer künstlerischen *vision personnelle* ist in den 80er Jahren eine weit verbreitete Kritik, die sich besonders gegen den Naturalismus wendet.⁷⁸⁴ Dorothea Kullmann hat in

⁷⁸² *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 73.

⁷⁸³ *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 326. Bei dem rezensierten Text handelt es sich um Léopold Martin-Laya: *Yvon d'Or*. Paris (Dentu) 1888. Der Text war mir nicht zugänglich. Die im Katalog der *BnF* angegebene Jahreszahl erstaunt, da Wyzewa, der nur in Buchform veröffentlichte Texte rezensiert, den Roman bereits 1887 erwähnt.

Wyzewas Kritik an einer bloßen Wiedergabe der Wirklichkeit findet sich noch an mehreren Stellen. Siehe z.B. *La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 159.

⁷⁸⁴ Siehe dazu Raimond: *La Crise du roman*, S. 30-33. Ein später Reflex dieser offensichtlich auch in Deutschland noch lange anhaltenden Diskussion findet sich in Eduard von Keyserlings Roman *Wellen*: „Er (=Herr von Buttlär) ... sprach über Literatur. Er verurteilte den Realismus in der Literatur. Kunst soll doch

ihrer umfassenden Studie zu Theorie und Praxis der Beschreibung im Roman des 19. Jahrhunderts gezeigt, daß der Tadel an ausufernder Beschreibung häufig mit einem Vergleich mit der Fotografie einhergeht. Auch der Vergleich des Schriftstellers mit einem *commissaire-priseur*, der pflichtbewußt, aber ohne großes Nachdenken das vorgefundene Inventar auflistet, ist nach Kullmanns Untersuchungen in diesem Zusammenhang häufig zu finden.⁷⁸⁵ Beide Vergleiche implizieren den Vorwurf mangelnder künstlerischer Schaffenskraft und reduzieren das Schreiben auf eine handwerkliche Tätigkeit: Der Fotograf sorgt für eine originalgetreue Abbildung des Vorgefundenen, der *commissaire-priseur* paßt dabei auf, daß nichts vergessen wird. Die eigentlich künstlerische Leistung, die einen Roman von einer Reportage unterscheidet, gehe dabei verloren.

Ein eminenter Vertreter dieser Auffassung ist Ferdinand Brunetière, der diese Kritik wie die meisten seiner Kollegen vor allem auf den realistisch-naturalistischen Roman seiner Zeit bezieht. In seinem Artikel aus dem Jahr 1881 mit dem aufschlußreichen Titel „Le reportage dans le roman“ stellt er fest, daß sich immer mehr Schriftsteller damit begnügen, *faits divers* aus den Tageszeitungen zu einem Roman zu verarbeiten, ohne dabei von einer für die Abfassung jedes Romans notwendigen „idée directrice“⁷⁸⁶ geleitet zu sein. Dieses Vorgehen begründet er mit der Tatsache, daß zu viele Romanciers gleichzeitig Artikel für die Zeitungen schrieben, also nicht zwischen der Arbeit eines Journalisten und der eines Romanciers unterschieden.⁷⁸⁷ Die Vermischung von unterschiedlichen Tätigkeitsfeldern mit jeweils verschiedenen Anforderungen ist seiner Meinung nach für die Literatur von großem Nachteil:

erfreuen, nicht wahr. Das Leben war doch gewiß nicht heiter genug, um einfach abphotographiert zu werden. Da seine Frau bei diesem Thema seufzte, wechselte er schnell das Thema und sprach vom Kaiser.“ (Eduard von Keyserling: *Wellen* [1911]. München (dtv) ⁴1998, S. 71).

⁷⁸⁵ Dorothea Kullmann: *Description. Theorie und Praxis der Beschreibung im französischen Roman von Chateaubriand bis Zola*. Heidelberg (Winter) 2004: S. 575f. Als Beispiel für die Verwendung des Wortes *commissaire-priseur* sei neben den von Kullmann herangezogenen Textstellen noch Jules Lemaître erwähnt, der die Brüder Goncourt gegen den Vorwurf, ihren Romanen fehle das künstlerische Element, in Schutz nimmt: „...mais il faut tout de suite ajouter qu'ils voient en artistes, non en commissaires-priseurs.“ (Jules Lemaître: „Edmond et Jules de Goncourt“. In: *Les Contemporains. Troisième série*. Paris (Lecène et Houdin) o.J., S. 37-90, S. 72).

Eine weitere Erwähnung des Begriffes bei Wyzewa findet sich im Februar 1887. Er lobt die Beschreibung in Bourgets *André Cornélis*: „... des toilettes même, par endroits, sont recrées aux yeux, non plus montrées comme par un commissaire-priseur, énumérant les traits dans l'ordre, pour son expertise.“ (*La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 160).

⁷⁸⁶ Ferdinand Brunetière: „Le ‚Reportage‘ dans le roman“ [1881]. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 102-120, S. 114.

⁷⁸⁷ Brunetière, der selber nur Literaturkritiken und keine belletristischen Texte verfaßt, kann es offenbar nicht leiden, wenn sich andere in mehreren Textsorten versuchen. Vergleiche dazu seinen Vorwurf an Anatole France, der in seinen Kritiken zu sehr von seiner Arbeit als Romancier bestimmt sei.

Il ne suffit pas d'avoir vu, d'avoir observé, mais il faut encore que quelque chose de général, voilà pour la science, et quelque chose d'universellement humain, voilà pour l'art, soit comme engagé dans votre observation même.⁷⁸⁸

Das Fehlen einer künstlerischen Leistung, die er hier *idée directrice* nennt und die mit Wyzewas *vision personnelle* oder *vision artistique* gleichgesetzt werden kann, moniert er immer wieder am realistisch-naturalistischen Roman seiner Zeit. Bereits 1876 beklagt er in seinem Artikel „Le Roman réaliste en 1875“, daß die zeitgenössischen Schriftsteller die Leser mit unendlichen Beschreibungen und belanglosen Details ermüden und sich damit begnügen, den Lesern von Romanen die vorgefundene Wirklichkeit mit einer „fidélité photographique de la reproduction“⁷⁸⁹ zu präsentieren und dabei nur allzu häufig in eine „fureur de description“⁷⁹⁰ verfielen. Brunetière fordert wie später Wyzewa eine Transformation der Realität, eine künstlerische Eigenleistung des Schriftstellers: „Il faut éliminer, choisir, n'emprunter enfin à la réalité ses formes et ses moyens d'expression que pour transfigurer cette réalité même, et l'obliger à traduire l'idée intérieure que nous nous formons d'une beauté plus haute.“⁷⁹¹

Ähnliche Auffassungen werden jedoch nicht nur von dem konservativen, an der Klassik orientierten Literaturkritiker vertreten, der sich hiermit insbesondere gegen den Naturalismus wendet. Auch Jules Lemaître fordert vom Künstler mehr als nur die bloße Abbildung der Realität und sieht gerade in der Veränderung, die der Künstler an der Realität vornimmt, die eigentlich künstlerische Leistung: „Ce qu'il y a d'intéressant, en dernière analyse, dans une œuvre d'art, c'est la transformation et même la déformation du réel par un esprit; c'est cet esprit même, pourvu qu'il soit hors de pair.“⁷⁹² Interessant dabei ist, daß Lemaître mit dieser grundsätzlichen Feststellung zeitgenössische Autoren wie Zola gegen die Angriffe von Brunetière verteidigt, indem er bei jenen einen persönlichen Stil anerkennt und diesem vorwirft, er nehme die Leistung der zeitgenössischen Schriftsteller nur nicht wahr, da sie nicht den von der französischen Klassik geprägten „principes“ geprägt sei.⁷⁹³ Angesichts von Lemaîtres Verteidigung der Naturalisten gegen diesen Vorwurf verwundert es nicht, daß selbst Literaten, die der realistisch-naturalistischen Bewegung nahestehen, ähnliche Positionen vertreten. Guy de

⁷⁸⁸ Brunetière: „Le ‚Reportage‘ dans le roman“. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 119.

⁷⁸⁹ Brunetière: „Le Roman réaliste en 1875“. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 6.

⁷⁹⁰ ebenda, S. 16.

⁷⁹¹ ebenda, S. 24.

⁷⁹² Jules Lemaître: „Ferdinand Brunetière“. In: *Les Contemporains. Première série*. [1885]. Paris ²¹1896, S. 247f.

⁷⁹³ ebenda, S. 240. Daß sich hinter Brunetières Prinzipien für Lemaître dessen „préférences personnelles“ (ebenda) verbergen, wurde bereits im Zusammenhang vom Streit um die Objektivität von Kunstkritik erläutert. Siehe dazu Kapitel 3.1 dieser Arbeit.

Maupassant wendet sich in dem bereits zitierten Vorwort zu *Pierre et Jean* ebenfalls gegen die Vorstellung, die Aufgabe des realistischen Schriftstellers könne auf eine bloße Wiedergabe der vorgefundenen Realität beschränkt werden. Wie Wyzewa und Brunetière nimmt auch Maupassant dabei den Vergleich mit einem Foto bzw. einem Fotografen vor: „Le réaliste, s’il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même.“⁷⁹⁴

Auch in den theoretischen Schriften von Émile Zola finden sich mehrere Textstellen, in denen er sich selbst gegen den Vorwurf wehrt, die Naturalisten bildeten gleichsam wie Fotografen ohne eigene künstlerische Leistung die vorgefundene Realität ab. In dem berühmten Aufsatz „Le Roman expérimental“ von 1879 versucht Zola diesen Vorwurf durch die von ihm in diesem Aufsatz entwickelte Vorstellung vom experimentellen Roman zu entkräften:

Un reproche bête qu’on nous fait, à nous autres écrivains naturalistes, c’est de vouloir être uniquement des photographes. Nous avons beau déclarer que nous acceptons le tempérament, l’expression personnelle, on n’en continue pas moins à nous répondre par des arguments imbéciles sur l’impossibilité d’être strictement vrai, sur le besoin d’arranger les faits pour constituer une œuvre d’art quelconque.⁷⁹⁵

Des weiteren lehnt er in seinem kurzen Aufsatz „De la description“ von 1880, der ebenfalls im Sammelband *Le Roman expérimental* aufgenommen wurde, ausdrücklich ein Übermaß an Beschreibung ab: Am Ende des Aufsatzes gesteht er sogar zu, daß auch er selbst es in einigen Romanen mit der Beschreibung übertrieben habe:

...dans un roman, dans une étude humaine, je blâme absolument toute description qui n’est pas, selon la définition donnée plus haut, un état du milieu qui détermine et complète l’homme. J’ai assez péché pour avoir le droit de reconnaître la vérité.⁷⁹⁶

Zu seiner Rechtfertigung führt er an, daß viele Schriftsteller vor seiner schriftstellerischen Tätigkeit einer regelrechten Beschreibungswut verfallen seien. Er wendet sich besonders gegen die „orgies descriptives du romantisme“⁷⁹⁷, und lehnt Beschreibungen um ihrer

⁷⁹⁴ Maupassant: „Le Roman“, S. 42.

⁷⁹⁵ Émile Zola: „Le Roman expérimental“ [1879]. In: *Le Roman expérimental*, S. 58-97, S. 65f.

⁷⁹⁶ Émile Zola: „De la description“. In: Zola: *Le Roman expérimental*, S. 231-235, S. 235. Zu diesem Artikel und anderen theoretischen Äußerungen Zolas über die Beschreibung siehe Kullmann: *Description*, S. 587-595. Hervorheben aus Kullmanns Beobachtungen möchte ich ihre Feststellung, daß dieser Text „polemischen Charakter“ hat (Kullmann: *Description*, S. 587) und vor allem als Reaktion auf Vorwürfe seitens der Kritik auf den naturalistischen Roman zu lesen sei. Zu Zolas im obigen Zitat deutlich werdender Selbstkritik schreibt Kullmann zutreffend, daß man angesichts der Beschreibungen in Zolas Romanen an ihrer Aufrichtigkeit durchaus zweifeln könne. (ebenda, S. 594).

⁷⁹⁷ Zola: „De la description“. In: Zola: *Le Roman expérimental*, S. 231.

selbst willen – „la description pour la description“⁷⁹⁸ – ab. Schließlich stellt er fest, daß erst Flaubert den „longues énumérations de commissaire-priseur“⁷⁹⁹ eines Balzac ein Ende bereitet habe.

Im Grundsatz sind sich alle Kritiker dieser Zeit von Zola über Brunetière bis zu Wyzewa einig, daß ausufernde Beschreibungen um ihrer selbst willen ein Problem des zeitgenössischen Romans darstellen und dem eigentlichen Wesen von Literatur nicht gerecht werden. Sicher treffen dabei Brunetière und Wyzewa einen wunden Punkt der naturalistischen Doktrin von Zola. Das zeigt allein schon dessen Reaktion auf derartige Anwürfe in einer ganzen Reihe seiner theoretischen Schriften. Zolas versucht, Literatur einerseits als Wissenschaft zu etablieren, die die reale Welt möglichst objektiv und wahrheitsgetreu abbilden soll⁸⁰⁰, ohne dabei andererseits die künstlerische Gestaltung durch den Schriftsteller, die einen Roman von einem nicht fiktionalen Text wie beispielsweise einer Reportage oder einer sozialwissenschaftlichen Studie unterscheidet, außer acht zu lassen. Die Gleichzeitigkeit von beiden Anforderungen wird in der Devise „Un grand romancier doit avoir le sens du réel et l'expression personnelle“⁸⁰¹ deutlich. Den Widerspruch zwischen beiden versucht er unter anderem durch die Anwendung der berühmten „méthode expérimentale“ zu lösen, in der er das Arbeitsweise des Schriftstellers an die des Naturwissenschaftlers angleicht.⁸⁰² Darüber, daß Zolas Versuch, mit der Übertragung eines von dem angesehenen Medizinprofessor Claude Bernard publizierten

⁷⁹⁸ ebenda, S. 233. Siehe dazu den Kommentar von Kullmann: „Die Ausdrucksweise *décrire pour décrire* dient seit Beginn unseres Untersuchungszeitraums (= Beginn des 19. Jahrhunderts) nicht nur in der Literaturkritik, sondern auch in der Rhetorik schon immer dazu, die jeweils kritisierte Form beschreibender Literatur zu bezeichnen. Zola wehrt sich hier gegen einen Vorwurf, der ihm in der zeitgenössischen Kritik gemacht wird; die Wirkung seines Arguments beruht darauf, daß er den Vorwurf auf eine bekannte traditionelle Formel reduziert, die wir in den Kritiken seiner eigenen Werke gar nicht nachweisen konnten, und ihn gleichsam umdreht und mit der traditionellen Rhetorik verbindet, aus der ihn die Kritiker (direkt oder indirekt) übernommen haben. (Kullmann: *Description*, S. 589f.).

⁷⁹⁹ Zola: „De la description“. In: Zola: *Le Roman expérimental*, S. 234.

⁸⁰⁰ Einige Textstellen, die die enge Verbindung zwischen Wissenschaft und Literatur in Zolas theoretischen Texten illustrieren: „J'ai dit que le roman naturaliste était simplement une enquête sur la nature, les êtres et les choses.“ („Le Naturalisme au théâtre“ [1879]. In: Zola: *Le Roman expérimental*, S. 137-173, S. 149).

„Nous ne sommes que des savants, des analystes, des anatomistes, je le dis une fois encore, et nos œuvres ont la certitude, la solidité et les applications pratiques des ouvrages de science.“ (ebenda, S. 152). „...pourquoi la littérature elle-même ne deviendra-t-elle pas une science...?“ („Le Roman expérimental“ [1879]. In: Zola: *Le Roman expérimental*, S. 58-97, S. 81) „J'ai dit (...) que je tâchais simplement, dans mes romans et dans ma critique, d'appliquer la méthode scientifique depuis longtemps en usage.“ (ebenda, S. 89).

⁸⁰¹ Émile Zola: „Le Sens du réel“ [1878]. In: *Le Roman expérimental*, S. 213-218, S. 218.

⁸⁰² „Eh bien! Avec l'application de la méthode expérimentale au roman, toute querelle cesse. L'idée d'expérience entraîne avec elle l'idée de modification. Nous partons bien des faits vrais, qui sont notre base indestructible; mais, pour montrer le mécanisme des faits, il faut que nous produisions et que nous dirigions les phénomènes; c'est là notre part d'invention, de génie dans l'œuvre. Ainsi, sans avoir besoin de recourir aux questions de la forme, du style, que j'examinerai plus tard, je constate dès maintenant que nous devons modifier la nature, sans sortir de la nature, lorsque nous employons dans nos romans la méthode expérimentale“ (Émile Zola: „Le Roman expérimental“ [1879]. In: *Le Roman expérimental*, S. 58-97, S. 65f.).

medizinische Abhandlung *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* beschriebenen Verfahrens auf die Literatur, die Forderung nach Objektivität und Wahrheit einerseits und der *expression personnelle* des Dichters andererseits zu vereinigen, grandios gescheitert ist, sind sich nicht nur heutige Literaturwissenschaftler weitgehend einig.⁸⁰³ Die Ungereimtheiten in Zolas „discours naturaliste“⁸⁰⁴, sind bereits zeitgenössischen Kritikern nicht verborgen geblieben. Ähnlich wie Claude Bernard⁸⁰⁵ selbst stellt Brunetière fest, daß sich die Naturwissenschaftler den Gesetzen der Natur unterwerfen müssen, während die Schriftsteller künstlerische Freiheit besitzen.⁸⁰⁶ Vor allem jedoch im Aufsatz „Le Roman expérimental“ von 1880, Brunetières Erwiderung auf Zolas Vorstellungen von der experimentellen Arbeitsweise im Roman, weist er darauf hin, daß im Gegensatz zu den Naturwissenschaften in einem Roman wegen fehlender Überprüfbarkeit der Ergebnisse grundsätzlich keine Experimente möglich seien.⁸⁰⁷ Diese Auffassung wird von beinahe

⁸⁰³ Siehe dazu z.B. Henri Mitterand: „Mais Zola ne concevait peut-être pas exactement à quel point son souci d'associer la vérité des faits et la liberté du «tempérament» rendait son discours, sinon contradictoire, au moins hétérogène. (...) Cette contradiction deviendra intenable après 1878, lorsque, après avoir lu l'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale, de Claude Bernard, Zola ajoutera à ses thèses une nouvelle composante, et non des moindres: la méthode «expérimentale».“ (Henri Mitterand: *Zola et le naturalisme*, S. 26). Peter Bürger meint, der Widerspruch zwischen Zolas Wahrheitsbegriff und seinem persönlichen Ausdruck weise auf „ein grundsätzliches Problem des naturalistischen Projekts hin, einen Literaturbegriff zu formulieren und kämpferisch durchzusetzen, der einer auf wissenschaftlich-technischen Fortschritt aufbauenden demokratischen Gesellschaft entspricht“ (Peter Bürger: „Naturalismus – Ästhetizismus und das Problem der Subjektivität“ In: Christa Bürger et al. (Hrsg.): *Naturalismus / Ästhetizismus*. Frankfurt (Suhrkamp) 1979, S. 18-55, S. 26.).

⁸⁰⁴ Mitterand weist auf die wichtige Unterscheidung zwischen *roman naturaliste* und *discours naturaliste* hin: „Le discours naturaliste théorise un roman qui n'a pas été écrit, ou qui a été écrit autrement: *Germinal* n'est pas l'application du Roman expérimental.“ (Mitterand: *Zola et le naturalisme*, S. 18).

⁸⁰⁵ Bernard fordert, die Unvorgenommenheit bei der Durchführung des Experiments dürfe nicht durch blinde Übernahme ungeprüfter Prämissen anderer Wissenschaftler behindert werden. In diesem Zusammenhang schreibt er: „Je me hâte d'ajouter, pour éviter une confusion qui a parfois été commise, que je n'entends parler ici de l'évolution de la science. Pour les arts et pour les lettres, la personnalité domine tout. Il s'agit là d'une création spontanée de l'esprit, et cela n'a plus rien de commun avec la constatation des phénomènes naturels dans lesquels notre esprit ne doit rien créer. Le passé conserve toute sa valeur dans ces créations des arts et des lettres;“ (Claude Bernard: *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Paris (Baillière et fils) 1865, Nachdruck: Brüssel 1965, S. 75). Noch deutlicher wird Bernard, wenn er sich dagegen ausspricht, auch die Medizin sei eine Kunst, der Arzt ein Künstler: Ein Künstler erschaffe sein Werk und könne problemlos anhand dieses Werkes beurteilt werden. Wenn hingegen ein Arzt einen Kranken heile, so könne es ohne weiteres sein, daß der Kranke auch von allein gesund geworden wäre. Man müsse in der Medizin also immer den Einfluß der Natur in Betracht ziehen: „Quand un grand peintre ou un grand sculpteur font un beau tableau ou une magnifique statue, personne n'imagine que la statue ait pu pousser de la terre ou que le tableau ait pu se faire tout seul, tandis qu'on peut parfaitement soutenir que la maladie a guéri toute seule et prouver souvent qu'elle aurait mieux guéri sans l'intervention de l'artiste.“ (ebenda, S. 356f.).

⁸⁰⁶ „Comme si, cependant, l'art et la science n'étaient pas dans l'histoire l'éternelle et vivante contradiction l'un de l'autre! La science obligeant la liberté de l'esprit humain au joug des lois de la nature et s'imposant comme d'autorité; l'art, au contraire, échappant à la contrainte de ses lois et rendant l'intelligence à la pleine possession d'elle-même.“ (Brunetière: „Le Roman réaliste en 1875“. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 5).

⁸⁰⁷ „Il est évident que M. Zola ne sait pas ce que c'est qu'„expérimenter“, car le romancier, comme le poète, s'il expérimente, ne peut expérimenter que sur soi, nullement sur les autres. Expérimenter sur Coupeau, ce serait se procurer un Coupeau qu'on tiendrait en chartre privée; qu'on enivrait quotidiennement à dose déterminée; que d'ailleurs on empêcherait de rien faire qui risquât d'interrompre ou de détourner le cours de l'expérience; et qu'on ouvrirait sur la table de dissection aussitôt qu'il présenterait un cas d'alcoolisme

allen zeitgenössischen Kritikern geteilt. Selbst Jules Lemaître, der in seinem Aufsatz über Zola aus den frühen 80er Jahren diesen gegen Angriffe von Brunetière verteidigt, faßt die Reaktion der literarischen Welt auf die *méthode expérimentale* folgendermaßen zusammen: „Mais on s’est assez moqué de cette assimilation d’un roman avec une expérience de chimie pour qu’il soit inutile d’y revenir.“⁸⁰⁸

Teodor de Wyzewa gehört *nicht* zu den Kritikern, die sich über Zolas Fehltritt öffentlich amüsieren oder auch nur darauf verweisen. Das mag damit zusammenhängen, daß dieses Thema 1886/87 tatsächlich nicht mehr aktuell ist. Wyzewa, der ansonsten mitunter sehr heftig über andere Schriftsteller urteilt, erwähnt in den Artikeln der *Revue Indépendante* weder bei seinen Äußerungen zu Zola noch bei seiner generellen Kritik am deskriptiven Roman die mißglückte Verbindung zwischen Literatur und Wissenschaft. Das legt die Vermutung nahe, daß sich Wyzewa mit seiner Kritik am deskriptiven, also naturalistischen Roman nicht speziell gegen Zola wendet. Er kann also auch aus diesem Grund keineswegs wie beispielsweise Brunetière oder der spätere Huysmans als dezidierter Gegner des Naturalismus gelten. Von einer „condamnation de l’esthétique naturaliste“⁸⁰⁹ wie sie Delsemme beim frühen Wyzewa feststellen zu können meint, zeugen die Kritiken in der *Revue Indépendante* jedenfalls nicht. Allerdings äußert sich Wyzewa in der *Revue Indépendante* nicht dezidiert zu Zolas theoretischen Texten, so daß seine Einstellung hierzu unklar bleiben muß. Ein ausführlicher Artikel Wyzewas über Zolas Roman *La Terre* in derselben Zeitschrift bietet hingegen ausreichend Gelegenheit, Wyzewas Position zu Zolas Romanen zu analysieren.

nettement caractérisé. Il n’y a pas autrement, ni peut y avoir d’expérimentation; il n’y a qu’observation; et dès lors c’est assez pour que la théorie de M. Zola sur *le Roman expérimental* manque et croule aussitôt par la base.“ (Brunetière: „Le Roman expérimental“. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 123f.). Tatsächlich geht Zola in seinem Aufsatz auf das Problem der Überprüfbarkeit der Experimente im Roman nicht ein. Dabei ist gerade die Gewährleistung der Überprüfbarkeit der im Experiment gewonnenen Ergebnisse, z.B. durch anlogische Untersuchungen unter ähnlichen Bedingungen oder ein Verfahren von Beweis und Gegenbeweis ein Kernstück der experimentellen Medizin von Bernard (Siehe z.B. Bernard: *Introduction*, S. 36, S. 59, S. 97-100, S. 339-342 et passim.).

⁸⁰⁸ Jules Lemaître: „Émile Zola“. In: *Les Contemporains. Première série* [1885] Paris ²¹1898, S. 249-284, S. 250.

⁸⁰⁹ Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 133.

4.2.3 Der literarische Skandal des Jahres 1887. Zolas *La Terre*

4.2.3.1 *La Géorgique de la crapule und rapsodie détestable. Reaktionen auf Zolas Schilderung des Landlebens*

Émile Zolas *La Terre* wird vom 29. Mai bis zum 18. August 1887 zunächst im Feuilleton der Zeitschrift *Gil Blas* veröffentlicht; in Buchform kommt der Roman am 15. November 1887 auf den Markt. Zola schildert im 15. Band der *Rougon-Macquart* auf drastische Weise das bäuerliche Leben in Rognes, einem von ihm erfundenen Dorf in der Beauce. Es ist durch harte Arbeit gekennzeichnet, die von Zola ausführlich und detailreich geschildert wird.⁸¹⁰ Jegliches Handeln der Bauern ist durch die Sorge um die Erträge und den Wunsch, den eigenen Besitz zu erhalten oder zu mehren bestimmt, wobei die Landbevölkerung mitunter auch vor Gewalt und Grausamkeit nicht zurückschreckt, um ihre ökonomischen Ziele durchzusetzen. Neben materiellen Interessen ist die bäuerliche Welt in Zolas Roman genauso von zügelloser Sexualität geprägt.⁸¹¹ Wie so oft werden auch hier alle Figuren in ihrem Denken und Tun von *l'argent et le ventre* geprägt.

Vor allem am Schluß des Romans kommt es zu einer Häufung von brutalen Szenen, die das Bild einer zutiefst unmoralischen und habgierigen Landbevölkerung widerspiegeln. Der Bauer Buteau Fouan vergewaltigt mit Wissen seiner Frau Lise deren schwangere Schwester Françoise, die er im übrigen schon immer sexuell begehrt hat, um auf diese Weise eine Fehlgeburt hervorzurufen. Bei einer darauf folgenden Auseinandersetzung der beiden Schwestern wird Françoise von Lise in eine Sense gestoßen, wodurch sie und das ungeborene Kind aufgespießt und auf grausame Weise ums Leben kommen. Dieser Mord ist nicht nur durch Eifersucht, sondern auch durch Habsucht motiviert: Mit dem Tod der schwangeren Schwester kann Lise nämlich verhindern, daß der gemeinsam ererbte Besitz mit einem weiteren Erben geteilt werden muß. Buteaus alter Vater, der die Tat zufällig beobachtet hat, wird von seiner Schwiegertochter, die ihn nie leiden konnte, zunächst erstickt und schließlich in einem alten Schuppen verbrannt. So entledigt man sich eines lästigen Zeugen und unnötigen Essers durch einen vorgetäuschten Unfall. All diese Verbrechen sind der Dorfgemeinschaft wohl bekannt, keiner kommt jedoch auf die Idee,

⁸¹⁰ Siehe z.B. die Schilderung der Heuernte (Émile Zola: *La Terre* [1887]. Préface d'Emmanuel Le Roy Ladurie. Édition présentée, établie et annotée par Henri Mitterand. Paris (Gallimard, Collection folio) 1980, S. 155ff.), der Getreideernte (S. 260ff.) oder der Weinernte (S. 374ff.). Als Modell für Rognes diente Zola der kleine Ort Romilly-sur-Aigre in der Nähe von Châteaudun zwischen Orléans und Chartres (Siehe dazu das Nachwort der Folio-Ausgabe von Henri Mitterand, S. 581).

⁸¹¹ Hier einige Beispiele: Der Besitzer des Gutshauses, M. Hourdequin, ist einer Magd verfallen, die wiederum regelmäßig mit Jean Macquart schläft (ebenda, S. 117ff.); eine Zwölfjährige aus der bäuerlichen Unterschicht verschwindet mit einem Mann im Gebüsch (S. 164ff.); eine Schwester schläft mit ihrem behinderten Bruder, da dieser sonst keine Freuden im Leben habe (S. 165f.). Außerdem werden Buteaus Versuche, seine Schwägerin zu vergewaltigen, ausführlich geschildert (S. 266ff und S. 475ff.).

die Täter bei den Behörden anzuzeigen. So sehr sich die Bauern und Bäuerinnen auch gegenseitig hassen und quälen: jegliche Einmischung von außen ist in dem eingeschworenen Kollektiv, das nach seinen eigenen Regeln lebt, unerwünscht.⁸¹²

Bereits während seiner Veröffentlichung im Feuilleton kommt es auf Grund dieses Bildes der französischen Landbevölkerung mit seinen brutalen und als obszön bewerteten Szenen und der von Zola im Roman verwandten Sprache zu heftigen Reaktionen der Kritiker.⁸¹³

Besonderes Aufsehen erregt ein am 18. August 1887 im *Figaro* unter dem Titel „La Terre. A Émile Zola“ veröffentlichter Brief von Paul Bonnetain, J.H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte und Gustave Guiches, der gleich nach seiner Veröffentlichung als *Le Manifeste des cinq* bezeichnet wird und unter diesem Namen seinen Weg in die Literaturgeschichte findet. In diesem etwa fünf Seiten umfassenden Pamphlet verurteilen die Verfasser nicht nur den Roman *La Terre* im besonderen, sondern Zola insgesamt mit äußerst scharfen Formulierungen. So werfen sie Zola vor, er befinde sich nach den Anfangserfolgen von *L'Assommoir* auf einem ästhetischen Irrweg, den sie als seine Anhänger schon längst hätten anprangern müssen. Aus falscher Nachsicht und Willensschwäche sei das jedoch bislang unterblieben.⁸¹⁴ Sie behaupten, er stütze sich bei seinen Romanen keineswegs auf umfassende Recherchen, sondern auf „documents de pacotille, ramassés par des tiers“. Zolas Stil bezeichnen sie als „enflure hugolique“ und

⁸¹² Zola erwähnt an vielen Stellen, daß die Bauern die Einmischung der Justiz scheuen und so Gewalttaten decken (siehe z.B. *La Terre*, S. 317, S. 335, S. 356, S. 484, S. 511). Selbst als Fouans Kinder ahnen, daß ihr Vater von ihrem Bruder Buteau und Schwägerin Lise ermordet wurde, unternehmen sie nichts: „Tous se turent: il avait raison, ça ne valait rien de laver son linge sale devant les juges. Buteau les terrifiait, le brigand était bien capable de les ruiner. Et il y avait encore, au fond du crime accepté, du silence volontaire fait sur le meurtre et le vol, cette complicité des paysans avec les révoltés des campagnes, les braconniers, les tueurs des gardes-chasses, dont ils ont peur et qu'ils ne livrent pas.“ (*La Terre*, S. 538f.).

Le Roy Ladurie stellt in seinem Vorwort zur Folio-Ausgabe von *La Terre* fest, daß die Darstellung der materiellen Kultur und der Lebensumstände in der Beauce weitgehend mit den Ergebnissen der historischen Forschung übereinstimmen (*La Terre*, S. 8f.). Zur Darstellung der einzelnen Figuren in *La Terre* bemerkt der Historiker, daß die Verbrechen und die Amoralität zwar mitunter auf dem Land vorgekommen seien, in dieser Häufung jedoch sehr unwahrscheinlich, durch das Verschweigen jeglicher positiver typisch bäuerlicher Verhaltensweisen verfälschend und tendenziös seien: „...la vision paysanne de Zola est extrémiste, et poussée au noir.“ (ebenda, S. 18). Zur Lage der Bauern im Zweiten Kaiserreich siehe z.B.: Anne Moulin: *Les Paysans dans la société française. De la révolution à nos jours*. Paris (Seuil) 1988, S. 66-168. Zur unterschiedlichen Darstellung der Bauern im *roman rustique* siehe: Paul Vernois: *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz. Ses tendances et son évolution*. Paris (Nizet) 1962. Vernois ordnet *La Terre* unter die Gruppe *Le Roman rustique social* ein, in dem es seiner Meinung nach erstmalig um das Problem der Sicherung des Lebensunterhaltes der Bauern gehe (Vernois: *Le Roman rustique*, S. 117-143, bes. S. 135-143).

⁸¹³ Zur Rezeption von *La Terre* in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts siehe: Guy Robert: *La Terre d'Émile Zola. Étude historique et critique*. Paris (Les Belles Lettres) 1952, S. 415-459.

⁸¹⁴ Paul Bonnetain, J.H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches: „La Terre. A Émile Zola“ [1887]. In: Émile Zola: *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*. Tome IV. Paris (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade) 1966, S. 1525-1529. Bonnetain äußert sich in Hurets *Enquête* ausführlich über die Ursachen für den Brief, von dessen Inhalt er sich später distanziert (Huret: *Enquête*, S. 249ff.).

werfen ihm vor, er wiederhole ständig die gleichen Clichés.⁸¹⁵ Seine im Romanzyklus *Les Rougon-Macquart* vertretene Erblehre wird als fragwürdig bezeichnet und gilt für die fünf Autoren nur als Beispiel für die „ignorance, médicale et scientifique, profonde du Maître“.⁸¹⁶ Damit sprechen die Autoren Zola ab, sich nach seinen eigenen theoretischen Grundlagen zu richten, hatte dieser doch immer eine genaue Recherche, einen einfachen und verständlichen Stil gefordert und zudem die Arbeitsweise eines Romanciers mit der eines Wissenschaftlers verglichen. Darüber hinaus greifen die Verfasser des *Manifeste* aber auch den bereits von Brunetière seit langem ständig wiederholten Vorwurf auf, die Romane von Zola seien obszön. Sie gehen sogar soweit, diesen angeblichen Drang des Dichters auf ein Problem mit seiner eigenen Sexualität, auf eine „maladie des bas organes de l'écrivain“⁸¹⁷ zurückzuführen. Mit Rückgriff auf Zolas bekannten Ausspruch „Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament“⁸¹⁸ charakterisieren sie *La Terre* als „un coin de nature vu à travers un *sensorium morbide*“⁸¹⁹. Schließlich unterstellen sie Zola, daß er seine Romane mit brutalen und pornographischen Szenen ausstatte, um sie so besser verkaufen zu können.⁸²⁰ Insgesamt fällen sie ein vernichtendes Urteil:

Non seulement l'observation est superficielle, les trucs démodés, la narration commune et dépourvue de caractéristiques, mais la note ordurière est exacerbée encore, descendue à des saletés si basses que, par instants, on se croirait devant un recueil de scatologie: le Maître est descendu au fond de l'immondice.⁸²¹

Auf Grund solcher Scheußlichkeiten nehmen die Verfasser den zuletzt veröffentlichten Roman von Zola zum Anlaß, sich von dieser „littérature sans noblesse“ loszusagen „au nom d'ambitions saines et viriles, au nom de notre culte, de notre amour profond, de notre suprême respect pour l'Art“⁸²².

Ähnlich negativ, wenn auch weniger pathetisch und mit weniger Angriffen auf die Persönlichkeit des Autors versehen, fällt ein Artikel von Anatole France aus, der am 28. August 1887 in *Le Temps* erscheint.⁸²³ France meint, daß es sich im Fall von *La Terre*

⁸¹⁵ Bonnetain et al.: „La Terre“, S. 1526.

⁸¹⁶ ebenda.

⁸¹⁷ ebenda, S. 1527.

⁸¹⁸ Émile Zola: „Proudhon et Courbet“ [1865]. In: Émile Zola: *Ecrits sur le roman*. Anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand. Paris (LGF) 2004, S. 69-75, S. 73.

⁸¹⁹ Bonnetain et al.: „La Terre“, S. 1528.

⁸²⁰ ebenda, S. 1527.

⁸²¹ ebenda, S. 1528.

⁸²² ebenda, S. 1529.

⁸²³ Anatole France: „La Terre“ [1887]. In: *La Vie littéraire. Première série*. Paris, s.d., S. 225-238. France distanziert sich von den Autoren des Manifests, indem er beispielsweise den dort enthaltenen Hinweis auf die

nicht um einen gewöhnlichen Roman halte: das Werk besitze keinen Aufbau, entwickle keinen Spannungsbogen, habe weder einen Beginn, noch einen Höhepunkt, sondern bestehe lediglich aus zusammengestellten Episoden über unterschiedliche Ereignisse im bäuerlichen Leben wie Heu-, Wein- und Getreideernte, Auswirkungen von Unwettern oder Feiern auf dem Land.⁸²⁴ Der Lehrbuchcharakter des Romans in Kombination mit einer ausufernden Darstellung von Gewalt und Sexualität veranlaßt France dazu, *La Terre* in Anlehnung an Vergils *Georgica* als „les Géorgiques de la crapule“⁸²⁵ zu bezeichnen. Mit Verweis auf einige Szenen und dem Zitat einschlägiger Textstellen konstatiert France eine „obscénité gratuite“⁸²⁶ und stellt fest, daß Zola dieses Mal jedes Maß von Anstand und Schicklichkeit verloren habe.⁸²⁷ France geht in seinem Aufsatz auch ausführlich auf die Sprache der Landbevölkerung in *La Terre* ein. Mit Rückgriff auf eigene Erfahrungen und unter Heranziehung weiterer Bekannter, die in regelmäßigem Kontakt mit dörflichen Bevölkerungsschichten stünden, behauptet er, Zola habe den Bauern die Sprache der Arbeiter aus den Vorstädten in den Mund gelegt, nämlich „des propos d’une obscénité prolixes et d’une lubricité pittoresque qu’ils ne tinrent jamais“⁸²⁸. Mit Verweis auf die falsche Sprache und einige andere geschilderte Ereignisse im Roman kommt er zu dem Schluß: „Rien, dans ces pages d’un pseudo-naturaliste, ne révèle l’observation directe. On n’y sent ni l’homme ni la nature.“⁸²⁹

Bei derart schlechter Presse verwundert es nicht, daß Ferdinand Brunetière am 1. September 1887 in der *Revue des deux Mondes* unter dem frohlockenden Titel „La Banqueroute du Naturalisme“ eine Rezension zu *La Terre* veröffentlicht, in der er nicht nur den neuen Roman von Zola kritisiert, sondern wieder einmal mit der ganzen Bewegung des Naturalismus abrechnet. Dabei sieht Brunetière im Gegensatz zu den Verfassern des *Manifeste des cinq* in *La Terre* keineswegs eine einmalige Entgleisung von Zola, sondern die höchste Ausformung einer Entwicklung, die bereits in den vorangegangenen Romanen von Zola festzustellen sei, und die anzuprangern er im Gegensatz zu zahlreichen anderen

gestörte Sexualität von Zola als geschmacklos verurteilt. Damit seien die Grenzen der Literaturkritik überschritten. Details aus dem Privatleben eines zeitgenössischen Schriftstellers hätten nichts mit der Bewertung des literarischen Werkes zu tun (ebenda, S. 226f.).

⁸²⁴ ebenda, S. 227f.

⁸²⁵ ebenda, S. 235.

⁸²⁶ ebenda, S. 233.

⁸²⁷ „M. Zola a comblé cette fois la mesure de l’indécence et de la grossièreté.“ (ebenda, S. 235).

⁸²⁸ ebenda, S. 230.

⁸²⁹ ebenda, S. 228.

Kritikern nicht müde geworden sei.⁸³⁰ Wie France geht auch Brunetière ausführlich auf die Sprache der Figuren im Roman ein: „Ce qui n’est enfin ni moins grave que le reste, ni d’ailleurs moins faux, dans *la Terre*, c’est en effet la grossièreté du langage.“⁸³¹

Schließlich stellt auch Brunetière fest, daß sich Zola bei der Abfassung des Romans *a priori* von eigenen festgefügtten Vorstellungen und der Lust an einer skandalösen, aufsehenerregenden Geschichte habe leiten lassen, nicht aber von der von der tatsächlichen Lebenswelt der Bauern: „M. Zola s’est fait une idée du paysan français, et composé méthodiquement un dossier d’horreurs villageoises“⁸³². Daraus folge, so fährt der eifrige Bekämpfer des Naturalismus fort, daß Zola dem Leser auch in diesem Roman wieder einmal keine Figuren präsentiere, die tatsächlichen Menschen nachempfunden seien, sondern leblose Puppen, die keinerlei Individualität aufwiesen und somit sogar innerhalb des Romanzyklus mit anderen Figuren aus anderen Milieus austauschbar seien.⁸³³

⁸³⁰ „Pour trouver *la Terre* ce qu’elle est: une rhapsodie détestable, il ne fallait pas commencer par louer dans *Germinal*, dans *Pot-Bouille*, dans *Nana*, ni dans *l’Assommoir* les défauts naissants dont *la Terre* n’est après tout que le monstrueux épanouissement.“ (Brunetière: „La Banqueroute“. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 341). Gleich zu Beginn seines Artikels verweist Brunetière darauf, daß *La Terre* keineswegs anders sei als die vorigen Romane von Zola: „Même Quenu-Gradelle et mêmes Rougon Macquart; mêmes procédés; même absence aussi de sens moral: c’était toujours le même M. Zola.“ (ebenda., S. 323. Quenu-Gradelle sind Figuren aus *Le Ventre de Paris*, dem dritten Band der *Rougon-Macquart*.) Durch Aufzeigen von Parallelen zwischen *La Terre* und vorigen Romanen von Zola versucht Brunetière, die *Rougon-Macquart* in Gänze zu disqualifizieren. Damit erhebt er sich über andere Kritiker, die anders als er selbst nicht schon in *L’Assommoir* und allen anderen Werken die schwerwiegenden Fehler von Zola festgestellt haben und triumphiert nun: „*La Terre*, du moins, aura-t-elle peut-être cette utilité de leur ouvrir les yeux?“ (ebenda., S. 343). Brunetière sieht seine massive Kritik am Realismus und am Naturalismus durch die negative Rezeption von *La Terre*, vor allem durch den *Manifeste des cinq* in seiner grundlegenden, bereits seit Jahren geäußerten Meinung bestätigt.

⁸³¹ ebenda, S. 337.

⁸³² ebenda, S. 327. Der Vorwurf, die Romane von Zola gäben gar nicht die Wirklichkeit wieder, sondern nur die Vorstellungen des Autors, die nicht auf Grund von Beobachtung entstanden seien, trifft die eigene Auffassung des Naturalismus im Kern. Brunetière macht dies somit zu einem seiner Hauptkritikpunkte an den Romanen von Zola. Mehrere Male stellt er allein in diesem Aufsatz fest, daß das im Roman Dargestellte keineswegs das ist, was man in der Realität beobachten kann, was auch Zola hätte beobachten können (siehe z.B.: ebenda, S. 326, S. 327, S. 331, S. 334).

Mangelnde Kenntnis der bäuerlichen Lebenswelt wird Zola aber selbst von befreundeten Schriftstellern vorgeworfen. In seiner Kritik „Le Paysan“, die am 21. September 1887 in *Le Gaulois* veröffentlicht wurde, hält Octave Mirbeau dem Verfasser von *La Terre* vor, er kenne nur die Bewohner von Médan und habe nur einen kurzen Ausflug in die Beauce unternommen (Octave Mirbeau: „Le Paysan“ [1887]. In: *Les Cahiers naturalistes* N° 64, 1990, S. 37-41, S. 38f.). Mirbeau bezeichnet *La Terre* als „mauvais ouvrage“ (ebenda, S. 37) und „complètement raté“ (ebenda, S. 38f.) Dem Bild des Bauern in Zolas Roman stellt er das einer bewundernswert einfachen, hart arbeitenden Landbevölkerung gegenüber, die von niemandem protegiert wird und sich klaglos in ihr Schicksal fügt. Mirbeau sieht jedoch im Gegensatz zu Brunetière in *La Terre* einen Fehltritt eines hervorragenden Dichters, den er noch immer sehr bewundert und dem das *Manifeste des cinq* nichts anhaben könne: „...j’ai pour M. Émile Zola, ce rude et puissant travailleur, une admiration sincère, admiration justifiée par d’admirables œuvres que n’entameront point les maigres insectes de la protestation.“ (ebenda, S. 37). Zum Verhältnis von Mirbeau und Zola siehe: Pierre Michel: „Mirbeau et Zola: entre mépris et vénération“. In: *Les Cahiers naturalistes* N°64, 1990, S. 47-78.

⁸³³ „Les personnages de M. Zola, les moins complexes, les plus simples du monde, n’obéissant jamais qu’à l’impulsion d’un unique appétit, toujours élémentaire, ne connaissant en toute rencontre qu’une seule manière de le manifester, ne raisonnant d’ailleurs jamais avec eux-mêmes, traversent le roman avec l’allure raide et uniforme, les tics mécaniques et les gestes anguleux d’un fantoche.“ (Brunetière: „La Banqueroute“. In Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 333). Weitere Textstellen zur Figurendarstellung bei Zola finden sich

4.2.3.2 *Le chef-d'œuvre de M. Zola. Wyzewas Kritik der Kritik*

Wyzewa kündigt bereits im März 1887 an, daß Zola an einem Buch schreibe, „qui sera sans doute un fort beau roman.“⁸³⁴ Gemeint ist damit *La Terre*, denn schon seit November 1886 ist dem literarisch interessierten Publikum auf Grund mehrerer Interviews bekannt, daß Zola an einem Roman über das Leben auf dem Lande arbeitet.⁸³⁵ Das nächste Mal erwähnt Wyzewa *La Terre* im Oktober 1887. Die Rubrik „Les Livres“ umfaßt in diesem Monat lediglich acht Seiten und wie so oft, hat Wyzewa auch hier keine Meisterwerke zu präsentieren. Am Ende des Aufsatzes vertröstet er den vermutlich sowohl ob der Kürze als auch ob der fehlenden Leseempfehlungen enttäuschten Leser jedoch auf seine Rubrik im folgenden Monat: „Mais j’imagine qu’il me faudra en revanche, le mois prochain, admirer les plus éclatants produits de la saison nouvelle. M. Zola aura publié *la Terre*; M. Bourget peut-être aura publié *Mensonges*.“⁸³⁶ Der Kritiker hat den vieldiskutierten Roman von Zola im Feuilleton des *Gil Blas* gelesen. Er scheint ihm außerordentlich gut gefallen zu haben. Auch die Streitschrift der fünf ehemaligen Zolaschüler wird von Wyzewa erwähnt. Im Gegensatz zu dem aus seiner Sicht hervorragenden Roman mißt er dem *manifeste* keinerlei Bedeutung zu.⁸³⁷ Nachdem Wyzewa im November noch einmal kurz auf die Auseinandersetzung um *La Terre* eingegangen ist und dabei erneut seine Sympathie für Zola bekundet hat,⁸³⁸ erscheint schließlich im Dezember 1887 der über dreißig Seiten umfassende Artikel „Les Paysans de Zola“.⁸³⁹ Es ist der längste Artikel, den Wyzewa je in der *Revue Indépendante* zu einem einzelnen Werk veröffentlicht hat. Guy Robert, der Verfasser der bisher umfangreichsten Studie zur Rezeption von *La Terre*, widmet

in diesem Artikel beispielsweise auf S. 326, S. 330, S. 333. Der mangelhafte psychologische Tiefgang von Zolas Figuren wird von Brunetière schon immer moniert. Siehe dazu z. B. auch „A propos de *Pot-Bouille*“ [1882]. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste*: S. 277-299, hier bes. S. 295f.

⁸³⁴ *La Revue Indépendante* N°5 (März 1887), S. 321.

⁸³⁵ Zu Zolas Vorarbeiten zu *La Terre* siehe die Erläuterungen von Henri Mitterand in: Émile Zola: *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d’une famille sous le second empire*. Tome IV. Paris (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade) 1966, S. 1523-1525.

⁸³⁶ *La Revue Indépendante* N°12 (Oktober 1887), S. 8.

⁸³⁷ „La lutte des cinq maîtres admirés, MM. Bonnetain, Rosny, Guiches, Margueritte et Descaves contre l’admirable maître M. Zola ne me semble point destinée à sortir bientôt de l’oubli où déjà elle s’est installée.“ (ebenda, S. 1).

⁸³⁸ Siehe *La Revue Indépendante* N°13 (November 1887), S. 151-152. Wyzewa schreibt, er habe in diesem Monat auf die Veröffentlichung von „de très beaux livres“ (S. 151) gehofft, womit unter anderem der neue Roman von Zola gemeint ist. Über die fünf Kritiker des Romans schreibt er : „Jésus-Christ séduisit infiniment les lecteurs de *Gil Blas*: il déplut cependant – l’a-t-on oublié? – à cinq hommes, qui rédigeaient collectivement (j’ignore celui qui fut chargé des adverbess, mais je le complimente) l’énoncé de leur déplaisir.“ (S. 152). Der heruntergekommene Bruder von Buteau Fouan wird von den Dorfbewohnern wegen seines Aussehens Jésus-Christ genannt. Wyzewas Ausführungen Bemerkungen beziehen sich vermutlich auf einen Artikel von Edmond Deschaumes: „Jésus-Christ selon Zola“, der am 3. August 1887 in *Le National* veröffentlicht wurde. Dieser Artikel war nach Aussage von Bonnetain im *Figaro* vom 23. August einer der Auslöser für die Veröffentlichung des Manifests (siehe dazu Robert, S. 415f.). Im *manifeste* selbst wird über Zolas umstrittene Namensgebung jedoch kein Wort verloren.

⁸³⁹ *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 371-403.

Wyzewas Artikel zwar nur eine halbe Seite, bezeichnet ihn aber immerhin als „étude assez substantielle dans son fond et ne manquant pas d'ingéniosité dans sa forme“⁸⁴⁰, der wir uns nun im folgenden ausführlich zuwenden werden.

Der Artikel beginnt mit der kurzen Wiedergabe einer in *La Terre* geschilderten Szene aus dem Jahr 1864: In Rognes treffen sich die Bauern und Bäuerinnen des Ortes des öfteren abends, um sich bei Kerzenschein in einer Scheune gegenseitig etwas vorzulesen oder über die neuesten Ereignisse im Dorf zu diskutieren.⁸⁴¹ Wyzewa zählt einige der Romanfiguren auf, die bei diesen Treffen zugegen sind. Er selbst hält solche Lektüreabende in der dörflichen Gemeinschaft für eine ungewöhnliche Begebenheit, die das Dorf in der Beauce positiv von vielen anderen französischen Dörfern unterscheidet.⁸⁴² In Anlehnung an diese von Zola in *La Terre* geschilderten dörflichen Zusammenkünfte aus dem Jahr 1864, schildert Wyzewa nun ein ebensolches abendliches Treffen am 20. November 1887, also fünf Tage nach dem Erscheinen von Zolas Roman in Buchform. Wiederum werden die Teilnehmer des abendlichen Beisammenseins aufgezählt. Wyzewa erwähnt auch das Schicksal derjenigen, die im Gegensatz zur Zusammenkunft in den 60er Jahren an diesem Abend nicht zugegen sind. Die Auflistung der Namen hat nicht nur den Zweck, dem Leser an die wichtigsten Figuren im Roman zu erinnern. Sie dient Wyzewa darüber hinaus dazu, die Demokratie der Dritten Republik in scharfer Form zu desavouieren. Hyacinthe Fouan, genannt Jésus-Christ, der trunksüchtige Wilddieb aus Zolas Roman, ist dank seiner republikanischen Gesinnung jetzt Bürgermeister von Rognes geworden, ohne in diesem Amt etwa weniger zu trinken als vorher.⁸⁴³ Des weiteren berichtet Wyzewa, daß der Dorflehrer Lequeu, der in Zolas Roman als Menschenverächter und schlechter Pädagoge

⁸⁴⁰ Robert: *La Terre*, S. 451.

⁸⁴¹ Siehe Zola: *La Terre*, S. 91-112. Geschildert wird ein Treffen im Stall von Fouan. Die Bauern erzählen sich bei Kerzenschein gruselige Geschichten über Attacken von Wölfen und Werwölfen, Räuberbanden und deren schauerliches Ende auf dem Schafott; diskutieren aber auch über das aktuelle Problem, wie man junge Männer vom drohenden Militärdienst bewahren kann, und die allgemeine politische und gesellschaftliche Lage. Gelesen wird aus *Les Malheurs et le triomphe de Jacques Bonhomme*, einer bonapartistischen Propagandaschrift über die Geschichte des Bauernstandes.

⁸⁴² „Je crois bien que, même en 1864, ces veillées savantes étaient une anomalie, une spécialité qui distinguait Rognes fort avantagement des autres villages français.“ (*La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 372).

⁸⁴³ Fouans erste Amtshandlung bestand darin, den Pfarrer des Dorfes bei seiner Predigt durch eine „pétarade rythmée“ zu stören und dabei „Vive la République“ zu rufen (*La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 374-375). Zur Charakterisierung und Lebensweise von Hyacinthe Fouan alias Jésus-Christ, der in Zolas Roman das besitzlose Dorfproletariat repräsentiert, siehe Zola: *La Terre*, S. 42 und S. 342-363.; zur republikanischen, beinahe kommunistischen Gesinnung von Jésus-Christ siehe S. 85 und bes. S. 256-259; zu seiner besonderen Fähigkeit des Luftlassens siehe S. 342-345, S. 361.

dargestellt wird, inzwischen auf Grund seiner heimlichen republikanischen Gesinnung einer der einflußreichsten Männer im französischen Senat geworden sei.⁸⁴⁴

Die beiden in der Folge wichtigsten Teilnehmer der Lektürestunde, von der Wyzewa berichtet, sind Ricardet und M. Ernest, beides Figuren, die bei Zola nicht vorkommen. Ricardet ist der Nachfolger von Lequeu, also der neue Dorflehrer in Rognes, ein 28jähriger Absolvent der *Ecole Normale Supérieure* und *agrégé de philosophie*, der eine Stelle in einem Lycée wegen mangelnder Bezahlung schließlich aufgeben mußte und nun diese besser bezahlte Stelle im Dorf angenommen hat.⁸⁴⁵ M. Ernest schließlich ist ein aus Rognes stammender wohlhabender Rentier, der es in Paris zu Ansehen und Reichtum gebracht hat.

In dieser Gesellschaft liest nun eine der Teilnehmerinnen aus dem soeben erschienenen Roman *La Terre* von Émile Zola vor, in dem die mittlerweile 20 Jahre zurückliegenden Ereignisse im eigenen Dorf beschrieben werden. Die Bauern, die sicher längst

⁸⁴⁴ *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 375. Lequeu wird bei Zola vor allem als Menschenfeind geschildert – „un fils de paysan, qui avait sucé la haine de sa classe avec l’instruction“ (Zola: *La Terre*, S. 77) –, der die Schüler schlecht behandelt und die Bauern zutiefst verachtet. (Siehe ebenda, S. 77, S. 188). Außerdem sagt Lequeu einen Kampf zwischen Bauern, die auf gute Getreidepreise angewiesen sind und den Arbeitern der Städte voraus, der das gesamte Land verwüsten werde. Aufgrund seiner Misanthropie hofft er sogar auf einen solchen Kampf, bei dem es möglichst viele Opfer geben möge (siehe *La Terre*, S. 498-504). Wyzewa hat ausgerechnet diese Romanfigur für das Ministeramt ausgewählt; da das Volk auf diese Weise von jemandem vertreten wird, der es im Grunde zutiefst verachtet und bürgerkriegsähnliche, chaotische Zustände nicht nur voraussagt, sondern auch noch gutheißt.

⁸⁴⁵ Hier liegt erneut eine deutliche Kritik an der Schulpolitik der Dritten Republik vor, die vor allem die Alphabetisierung der breiten Bevölkerungsschichten förderte. Eine Maßnahme, die Wyzewa hier folgendermaßen kommentiert: „Alors il (= der neue Dorflehrer Ricardet, der als Lehrer im Lycée kein Auskommen findet, dp) songea que le gouvernement, qui ne fait rien pour les professeurs des lycées et collèges, a toujours été spécialement tendre aux instituteurs primaire, qu’il leur a donné des maisons somptueuses avec d’immenses jardins pareils à des parcs princiers, et que le traitement de ces fonctionnaires, jamais inférieurs à 1500 francs (= das Gehalt, das laut Wyzewa den Lehrern höherer Schulen zusteht und nie erhöht wird), était sans cesse augmenté.“ (ebenda, S. 376). Wie bereits bekannt, hält Wyzewa von den Bestrebungen, einer breiten Masse Bildung näher zu bringen sehr wenig. Auch an dieser Stelle macht sich Wyzewa darüber lustig: „... ses élèves apprenaient spontanément, dans une démocratique fièvre d’instruction, les diverses sciences, l’alphabet, la géographie, la chronologie, la chimie inorganique, toutes ces choses positives que nul ne peut ignorer dans notre France.“ (ebenda, S. 376). Mit den hier dargelegten Auffassungen zur Bildungspolitik nimmt Wyzewa ein Thema aus dem Roman *La Terre* auf. Dort ist des öfteren von der verheerenden Bildungsfeindlichkeit der bäuerlichen Bevölkerung die Rede, die sich beispielsweise über die innovativen und ertragssteigernden Anbaumethoden von Gutsbesitzer Hourdequin lustig macht (siehe z.B. Zola: *La Terre*, S. 108). Außerdem meinen die Bauern, daß die Gemeinschaft sowieso schon zuviel Geld für das Schulwesen ausgeben müsse (ebenda, S. 187). Dabei ist deutlich, daß Zola, der generell der Wissenschaft und der Bildung positiv gegenüber stand und in „routine et paresse“ (ebenda, S. 124) ein Grundübel des Lebens auf dem Lande sieht, in einer Ausweitung des Bildungswesens die Chance für eine Verbesserung der Lage auf dem Land sieht. In *La Terre* wird dies neben vielen anderen Stellen vor allem an einem Gespräch zwischen Jean Macquart und dem alten Fouan deutlich. Nach der Lektüre eines Buches über das Schicksal der Bauern bemerkt Jean, hinter dessen Aussagen sich wohl hier Zolas eigene Position verbirgt: „Tout de même, ça irait mieux peut-être avec l’instruction... Si l’on était si malheureux autrefois, c’était qu’on ne savait pas. Aujourd’hui, on sait un peu, et ça va moins mal assurément. Alors, il faudrait savoir tout à fait, avoir des écoles pour apprendre à cultiver...“. Daraufhin unterbricht ihn der alte Fouan: „Fichez-nous la paix, avec votre science! Plus on en sait, moins ça marche...“ (ebenda, S. 108). Fouan ist ein typisches Beispiel für bäuerlichen Starrsinn und Rückständigkeit. Wyzewa kritisiert und karikiert mit seinen Äußerungen zur Bildung die bildungsfreundliche, auf Fortschritt gerichtete Position von Zola und dessen Kritik an der Bildungsfeindlichkeit.

eingeschlafen wären, wenn sie sich nicht in dem Buch wiedererkannt hätten, äußern ein wenig unqualifizierte Kritik, sind aber im Großen und Ganzen mit dem Buch zufrieden. Von der Empörung der Kritiker ist bei den Betroffenen selbst jedenfalls nichts zu spüren. Wichtiger als die kurzen Bemerkungen der Dörfler sind die Bewertungen des Dorflehrers Ricardet und des Rentiers Monsieur Ernest. Wyzewa schildert zunächst die Stellungnahme des *normalien* Ricardet, der mit akademischer Gelehrsamkeit, als spreche er vor ehemaligen Studienkollegen, den Roman von Zola heftig kritisiert.⁸⁴⁶

Zunächst behauptet Ricardet, *La Terre* sei gar nicht als Roman zu bezeichnen, denn ein Roman sei „un récit valant pour lui même“⁸⁴⁷, während die in *La Terre* geschilderten Begebenheiten nur dazu dienten, in belehrender und moralisierender Form verschiedene Aspekte des ländlichen Lebens vorzustellen: „Un roman, mais qui n’est qu’un prétexte à des dissertations ou descriptions instructives.“⁸⁴⁸ Das gelte im übrigen nicht nur für *La Terre*, so Ricardet weiter, sondern für alle bisher veröffentlichten Romane von Monsieur Zola.⁸⁴⁹

Als zweiten Kritikpunkt führt er die Unwahrscheinlichkeit der Romanhandlung an: Während im ersten Teil des Romans in heiterer Weise in Form eines instruktiven Berichtes das Landleben dargestellt werde, ereigneten sich auf den letzten 50 Seiten die Katastrophen und Schrecknisse in einer solchen Fülle, daß man damit mehr als 50 melodramatische Romane hätte verfassen können. Ricardet unterstellt dem Verfasser, dieser habe nach der Fertigstellung des ersten Teiles gemerkt, daß der Roman mit seinen Beschreibungen des Landlebens zu langweilig sei und häufe nun in einer völlig unglaublichen und unwahrscheinlichen Weise Gräßlichkeiten an, um Bedürfnisse seiner Leserschaft zu befriedigen, damit diese ihm auch weiterhin gewogen bleibt.⁸⁵⁰

Danach kommt der Lehrer ausführlich auf die Romanfiguren zu sprechen. Zola stelle hier keine lebenden Figuren dar, sondern lediglich bestimmte vorgefertigte Typen, die nur nach der erzähltechnischen Notwendigkeit in den Roman eingefügt werden:

Au début de son travail, et après avoir divisé le livre projeté en chapitres de manuel: les semailles, le partage des biens, etc., il a fait une liste des personnages: en accolant à chacun non plus même une qualité générale ou un tempérament, comme faisaient les auteurs

⁸⁴⁶ „Et il démolissait doctement le livre de M. Zola.“ (*La Revue Indépendante* N° 14 (Dezember 1887), S. 379).

⁸⁴⁷ ebenda, S. 380.

⁸⁴⁸ ebenda, S. 381.

⁸⁴⁹ „En réalité, *la Terre* comme les romans antérieurs de M. Zola, *le Ventre de Paris*, *l’Assommoir*, *Germinal*, sont des recueils de leçons de choses agrémenté d’historiettes.“ (ebenda, S. 380).

⁸⁵⁰ „...pour laisser une impression vive, et engager la clientèle à revenir; il compense les ennuis de l’ouvrage trop grave par un final bruyant, vulgaire, destiné à emballer le lecteur.“ (ebenda, S. 381).

comiques; non mais simplement un tic, un détail infime d'attitude, de parole ou de physionomie.⁸⁵¹

Diese im Roman nur allzu offensichtliche Vorgehensweise des Autors, die in ungewöhnlich ausführlicher Weise an einzelnen Figuren belegt wird, hinterlasse beim anspruchsvollen Leser zum einen den Eindruck, daß es sich bei den hier auftretenden Figuren nicht um menschliche Wesen, sondern nur um unwahrscheinlich agierende Marionetten handle. Außerdem legten diese Romanfiguren den Schluß nahe, daß Zola seinen Roman nicht aufgrund der Beobachtung des realen Lebens, sondern aus ideologischen oder aus den Erfordernissen der Dichtung selber resultierenden Beweggründen geschrieben habe.⁸⁵²

Als nächstes wendet Ricardet sich gegen die unnatürliche künstliche Sprache in *La Terre*, in erster Linie gegen das Idiom, das den Landbewohnern in den Mund gelegt wird. Dabei geht es dem überqualifizierten Dorflehrer gar nicht so sehr um die derben und oft obszönen Ausdrücke der Landbevölkerung. Diese gäben dem Ganzen vielmehr eine „couleur rustique“⁸⁵³. Problematisch erscheint ihm jedoch, daß die Bauern bei Zola sich zumeist einer unangemessen eleganten und elaborierten Sprache bedienen, was den Romanfiguren einen Anstrich von Unnatürlichkeit und Unwahrscheinlichkeit gebe:

Le malheur est que, à l'entour de ces gravelures, il y a des sentences élégamment rédigées, des réparties savantes ou fines; et cela fait apparaître les vocables crus comme des choses d'après coup, rajoutées à des dialogues d'académiciens.⁸⁵⁴

Bemerkenswert dabei ist, daß die Sprache der ländlichen Bevölkerung das erste ist, mit dem dieser Neuankömmling im Dorf konfrontiert wurde. Während er sich sonst wenig im Dorf auskennt, darf der Leser ihm diesen Einwand also durchaus glauben.

⁸⁵¹ ebenda, S. 382.

⁸⁵² „Le roman réaliste, n'est-ce pas, se doit appuyer à une observation de la réalité?... Il (=M. Zola) en est venu, dans *la Terre*, à ne plus même cacher sa méthode déductive, si contraire à tous procédés d'observation.“ (ebenda, S. 382).

⁸⁵³ ebenda, S. 384.

⁸⁵⁴ ebenda. Die Sprache von Romanfiguren – vor allem in Romanen, die das Leben auf dem Land beschreiben – stellte die Romanciers schon lange vor ein großes Problem. Die Wiedergabe der Figurenrede in der Sprache der Bauern war größtenteils unmöglich, da diese einen Dialekt sprachen, der vom Pariser Publikum nicht verstanden wurde, eine gänzliche Angleichung der bäuerlichen Sprache an die Hochsprache stellt eine zu Verfälschung des Milieus dar. Siehe dazu z.B. die Überlegungen von Georges Sand in ihrem Avant-propos zu *François le Champi*. Sand entscheidet sich schließlich für die Hochsprache, verwendet aber einige altertümliche und regionale Ausdrücke. (George Sand: *François le Champi* [1848]. Préface, commentaires et notes de Maurice Toesca. Paris (LGF) 1983, S. 28-32. Zu den Verfahren wie die Verfasser von *romans champêtres* das Problem zu lösen versuchten siehe z. B: Paul Vernois: *Le Style rustique dans les romans champêtres après George Sand*. Paris (PUF) 1963). Zola wird des öfteren vorgeworfen, die Sprache sei seinen Romanfiguren unangemessen, weil sie zu elaboriert sei. Zu einigen Äußerungen des Hausmeisters in *Pot-Bouille* schreibt Lemaître: „Étrange monde où les concierges parlent comme des poètes, et tous les autres comme des concierges!“ (Jules Lemaître: „Émile Zola“. In: *Les Contemporains. Première série* [1885] Paris 21898, S. 249-284, S. 261).

Gegen Ende seines Vortrags kommt Ricardet kurz auf die groben, obszönen Szenen zu sprechen, die sich in dem Werk finden lassen. Deren unwahrscheinliche Häufung, die auch Ricardet auf eine übertriebene Freude des Autors an dergleichen Dingen zurückführt, sei ein noch schwerwiegenderes Manko des Romans als alle anderen Fehler, die er bereits nachgewiesen habe⁸⁵⁵. Er bezeichnet das gesamte Buch schließlich als „trionphe de l’obscène“⁸⁵⁶, das jedermann anwidern müsse. Zu guter Letzt geht Ricardet auf den *Manifeste des cinq* ein. In seinen Urhebern vermeint er, die wahren Realisten zu erkennen, die für die strikte Einhaltung einer literarischen Doktrin durchaus materielle Nachteile in Kauf nähmen, während Zola selbst ein Bürger, ein Kaufmann sei, der nur um des Profits willen veröffentliche.⁸⁵⁷ Wie die Verfasser des Artikels im *Figaro*, so bedauert auch Ricardet, daß Zola nach einem so großen Meisterwerk wie *l’Assommoir* auf Abwege geraten sei: „Ah! Si M. Zola n’avait pas été détourné de la littérature par le désir de l’argent, et cette maladie qui le pousse à rechercher l’obscène!“⁸⁵⁸

Der Dorflehrer referiert hier alle entscheidenden Punkte, die von der Kritik gegen den Roman vorgebracht wurden. Dazu gehören der Vorwurf der unnötigen Darstellung von Obszönitäten, der unzureichenden Materialsammlung, der fehlenden Beobachtungsgabe, der mangelhaften psychologische Ausgestaltung der Figuren, der unpassenden Sprache der Romanfiguren und schließlich der Vorwurf, Zola schreibe allein um des Profits willen. Obgleich im Text nur die Verfasser des *Manifeste* erwähnt werden, so wird durch diese umfassende Aufzählung deutlich, daß Wyzewa auch die Rezensionen von France und Brunetière bekannt gewesen sein dürften, denn einige Punkte der hier aufgenommenen Kritikpunkte wie die Sprache der Figuren, der Hinweis auf das reportagenartige Lehrstück und die Betonung der mangelhaften Psychologie finden sich zwar nicht im plakativen *Manifeste*, wohl aber bei Brunetière oder France. Entscheidend ist es nun herauszufinden, ob es sich bei Ricardet wie im Fall von M. Beccafumi um eine Figur handelt, durch die Wyzewa seine eigene Position dem Publikum kund tut. Allein durch seine akademische Laufbahn scheidet Ricardet jedoch als Sprachrohr von Wyzewas eigenen Positionen aus, denn Wyzewa geht bekanntlich nicht davon aus, daß man an der Schule oder Universität auch nur das geringste Verständnis für Literatur entwickeln kann. Vielmehr verstellt seiner

⁸⁵⁵ „Mais tout cela, dans *la Terre*, disparaît, devant l’accumulation des détails grossiers et impudiques.“ (*La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 385).

⁸⁵⁶ ebenda, S. 386.

⁸⁵⁷ ebenda. Die Arbeit von Zola wird von Ricardet als „besogne facile et rapide d’un scribe dont les heures sont payées“ (ebenda) bezeichnet.

⁸⁵⁸ ebenda, S. 386f.

Ansicht nach eine akademische Laufbahn an der Universität dieses für immer.⁸⁵⁹ Außerdem stehen die hier vorgestellte positive Bewertung der Autoren der Schmähschrift gegen Zolas Roman einerseits und der Verriß des Romans selber im krassen Widerspruch zu Wyzewas sonstigen Äußerungen zu diesem Thema in der *Revue Indépendante*. Kleine ironische Bemerkungen des Erzählers, der beispielsweise Ricardets Ausführungen als „péroraison de l'éminent pédagogue“⁸⁶⁰ bezeichnet, verfestigen den Eindruck, daß Wyzewa hier keineswegs seine eigenen Positionen wiedergibt.

Dagegen ist es sehr wahrscheinlich, daß sich Wyzewas Ansichten zu *La Terre* in der im Anschluß von Ricardet erfolgende Widerrede von M. Ernest finden lassen.⁸⁶¹ Denn im Gegensatz zum Dorfschullehrer hat dieser seine Kenntnisse über die Literatur im Selbststudium unabhängig von Schule und Universität erworben und hat sich somit einen unverfälschten Zugang zur Literatur bewahrt.⁸⁶² Ferner fällt auf, daß die Äußerungen von M. Ernest vom Erzähler nicht ironisch kommentiert werden. Im Gegenteil: er spricht sehr gefühlsbetont und somit frei heraus: „il n'avait point appris, comme M. Ricardet, à pérorer parmi les grâces.“⁸⁶³

Punkt für Punkt geht M. Ernest auf die vom Dorflehrer gegen Zolas Roman vorgebrachten Kritikpunkte ein. Seine Verteidigung beginnt mit einer Replik auf Ricardets Anschuldigung, Zola schreibe seine Romane lediglich, um Geld zu verdienen und verfolge keinerlei künstlerische Ambitionen:

L'essentiel est que le souci de c'argent (sic) ne contraigne pas l'artiste à déformer sa vision, à anéantir la vie qu'il conçoit; car c'est alors un sacrifice douloureux: et il faut toujours éviter les sacrifices. Or M. Zola me paraît, précisément, avoir très bien compris les devoirs de l'artiste moderne. Il a gardé dans ses romans des procédés, des tirades, un ensemble d'artifices

⁸⁵⁹ Siehe dazu Kapitel 2.4.1 dieser Arbeit.

⁸⁶⁰ ebenda, S. 387.

⁸⁶¹ Auch Guy Robert geht davon aus, daß Wyzewa eine der beiden Figuren als Sprachrohr für die eigene Position nutzt. Allerdings unterläuft ihm ein Fehler, wenn er schreibt: „...et quoique Wyzewa affecte, sous sa forme assez narquoise, de ne pas directement conclure, on peut estimer qu'il partage lui-même l'avis du nouvel instituteur de Rognes qui défend l'œuvre: „*La Terre* m'apparaît sans conteste le chef d'œuvre de Zola.““ (Robert, S. 452). Es ist aber *nicht* der *nouvel instituteur de Rognes*, der Zolas Roman verteidigt, sondern der Rentier Ernest.

⁸⁶² M. Ernest beklagt das Ungenügen seiner Schulbildung und stellt fest „Mais j'ai dû, moi, m'instruire seul aux choses de la littérature...“ (*La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 388). Daß er darin jedoch keinen Nachteil sieht, wird an folgender an Ricardet gerichteter Frage deutlich: „Croyez-vous que si Racine, ou Rubens, ou Beethoven, revenaient dans ce monde, ils seraient heureux de leur gloire, de cette gloire qui leur vaut d'avoir leurs noms estropiés par les niais, leurs œuvres massacrés par les professeurs (pardon, je ne parle point pour vous!), et puis le mépris des âmes un peu fines, s'éloignant toujours des ouvrages célèbres?“ (ebenda, S. 389). Es sind dies die gleichen Auffassungen über die Schulbildung und das Publikum, wie sie in der Auseinandersetzung mit Beccafumi zu finden sind.

⁸⁶³ *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 388.

destinés à satisfaire le public payant; et en même temps il a tâché, par d'autres parties de son œuvre, à séduire les âmes plus raffinées.⁸⁶⁴

Da es für den modernen, also vom Verkauf seiner Produkte abhängigen Künstler keine andere Möglichkeit gibt, als sich auf Kosten des ästhetischen Gehalts am Publikumsgeschmack zu orientieren, wird Zola hier im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Künstlern allein auf Grund seines Bemühens, überhaupt etwas für das anspruchsvollere Publikum zu schreiben, positiv hervorgehoben.⁸⁶⁵ Zola wird damit vom Vorwurf des Romanschreibens um des bloßen Gelderwerbs willen eindeutig entlastet.

Danach setzt sich M. Ernest mit dem Vorwurf auseinander, die Romane von Zola seien obszön. Er gibt zwei Dinge zu bedenken. Zum einen relativiert er den Begriff des Obszönen und der Scham als von der jeweiligen Epoche und Kultur abhängige arbiträre Konvention, die letztlich größtenteils vom Klima der jeweiligen Region bestimmt werde und oftmals unnötige Barrieren bei der Entwicklung der Menschheit darstelle.⁸⁶⁶ Zum anderen stellt er fest, daß Zolas Romane keineswegs als obszön gelten könnten, da in ihnen die pornographischen und schamlosen Handlungen mitnichten als nachahmenswert, sondern vielmehr in einer Weise dargestellt werden, die Leser und Leserinnen vor einer Nachahmung eindrucksvoll warne.⁸⁶⁷ Mit Bezug auf die von den meisten Kritikern des Romans und von Ricardet wiederholten angeblich pervertierten Ansichten Zolas über die Unzucht auf dem Lande verweist M. Ernest auf neun junge Frauen der abendlichen Vorlesestunde in der Scheune. Alle, so stellt er fest, seien schwanger, ohne sich im Klaren zu sein, wie das passieren konnte und ohne zu wissen, wer der Vater des Kindes ist. Er

⁸⁶⁴ ebenda, S. 389. Man beachte die Nähe zu Peter Bürgers Bezeichnung von Zola als einem „der letzten bürgerlichen Autoren, die den Versuch unternehmen, die auseinanderstrebenden Materialstände von ernstem und Unterhaltungsroman zusammenzuzwingen“ (Bürger: „Naturalismus – Ästhetizismus“, S. 34).

⁸⁶⁵ Dafür gibt es einen Seitenhieb auf die nur scheinbar nicht am kommerziellen Erfolg ihrer Bücher interessierten Verfasser des *Manifeste des cinq*: „Je ne connais pas les cinq messieurs dont vous m'avez cité les agréables noms: mais s'ils travaillent sans espoir de vendre leurs œuvres, cela leur donne une originalité dont je vois mal l'avantage.“ (*La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 388).

⁸⁶⁶ „Je croirai toujours que la pudeur est un préjugé issu d'une très longue habitude du vêtement, habitude qui est elle-même résultée du froid extérieur....C'était une barrière de plus que l'humanité s'imposait: et toute l'histoire de l'humanité pourrait se résumer à s'imposer des barrières, à s'écraser sans raison, sous le poids d'imaginaires fardeaux.“ (ebenda, S. 391). Die Auffassung, daß moralische Vorstellungen maßgeblich vom Klima bestimmt werden, ist offensichtlich von Hippolyte Taine übernommen. (Siehe z.B. Taine: *Littérature anglaise*, bes. S. XVff. und Taine: *Philosophie*, S. 273-330).

⁸⁶⁷ *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 391f. Wyzewa nimmt hier ein weit verbreitetes Argument auf, mit dem sich Romanciers vor allem im 18. Jahrhundert gegen den Vorwurf verteidigen mußten, in ihren Romanen würden unmoralische Szenen beschrieben oder unschickliche Themen behandelt: Die Darstellung von gesellschaftlichen Mißständen und moralischem Fehlverhalten – besonders in Bezug auf die vorherrschende Sexualmoral – diene letztlich nur dazu, andere vor leichtsinnigem oder unmoralischen Handeln zu bewahren. (Siehe dazu z.B. die *Préface du rédacteur* der *Liaisons dangereuses*: „Il me semble au moins que c'est rendre un service aux mœurs, que de dévoiler les moyens qu'emploient ceux qui en ont de mauvaises pour corrompre ceux qui en ont de bonnes et je crois que ces Lettres pourront concourir efficacement à ce but.“ (Pierre Choderlos de Laclos: *Les Liaisons dangereuses* [1782]. Préface, commentaires et notes de Béatrice Didier. Paris (LGF) 1987, S. 6).

erwähnt die allgemein übliche Sitte auf dem Land, erst nach der Geburt des zweiten Kindes zu heiraten und die zahlreichen Schwangerschaften nach dem Patronatsfest. Da M. Ernest dem Leser bereits zu Beginn der Geschichte als Einheimischer vorgestellt wurde, also als Kenner des Lebens in Rognes, erhalten seine Aussagen über die Zustände in der ländlichen Gemeinschaft großes Gewicht. So kann der Leser des Artikels ihm durchaus beipflichten, wenn er zur Schilderung der angeblich von Zola in krankhafter Manie erfundenen Obszönitäten im Roman anmerkt: „M. Zola n’a point inventé ces mœurs, il ne pouvait les omettre: et il eût été ridicule à les vouloir garer.“⁸⁶⁸ Damit ist der Autor von *La Terre* gleichzeitig vom Vorwurf entlastet, seine Romane beruhten nicht auf Beobachtungen, sondern auf seiner Phantasie. Wie mit der Sexualität, so verhält es sich laut Ernest auch mit den in *La Terre* geschilderten Verbrechen: Er gesteht zwar ein, daß eine derartige Häufung, wie sie Zola am Ende seines Romans über das Landleben vornimmt, unwahrscheinlich sei, stellt aber mit Verweis auf einige ihm bekannte Beispiele wiederum fest, daß jedes im Roman geschilderte Verbrechen für sich genommen auf dem Lande keineswegs ungewöhnlich ist. So entgegnet er seinem Widersacher, dem Dorfschullehrer:

Mais vous savez, cher Monsieur, que ces meurtres et ces incendies, toutes choses à Paris exceptionnelles, sont, dans nos villages, des faits communs et nullement invraisemblables. Les paysans, qui ignorent la pudeur, ignorent davantage encore notre loi morale, qui est, dans les âmes des villes assez solide pour empêcher les actions trop vives.⁸⁶⁹

Der hier in Bezug auf die Landbevölkerung angeschlagene kritische Ton wird noch verschärft: Die Zola vorgeworfene mangelhafte psychologische Ausgestaltung seiner Romanfiguren wird von M. Ernest nicht geleugnet. Er bedient sich dabei sogar fast der gleichen Worte, mit denen Wyzewa in anderen Kritiken die von ihm als minderwertig deklarierten Neuerscheinungen disqualifiziert.⁸⁷⁰ Dieser gerade in Wyzewas Auffassung von einem Roman gewichtige Punkt wird im Fall von *La Terre* allerdings keineswegs als schwerwiegendes Manko gewertet. Er wird vielmehr gerechtfertigt durch den Verweis auf die Zola unterstellte Absicht, in seinen Romanen keine Individuen, sondern Gruppen von Menschen in den Mittelpunkt zu stellen. Vor allem bei der Beschreibung von

⁸⁶⁸ *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 392f. An anderer Stelle wird Zola ausdrücklich gegen den Vorwurf der Pornographie in Schutz genommen: „...il ne faut point l’accuser de pornographie, car les détails crus étaient exigé par son sujet, dans *la Terre*, et il les a rendus aussi peu pornographiques, aussi dénués de toute séduction luxurieuse, qu’il pouvait le faire.“ (ebenda, S. 393f.).

⁸⁶⁹ *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 396.

⁸⁷⁰ „Peut-être même n’avez-vous pas été assez sévère pour le manque complet de psychologie de M. Zola, son impuissance vraiment surprenante à analyser, même dans ses motifs les plus sommaires, l’âme d’un personnage.“ (ebenda, S. 394; vgl. dazu z.B. Wyzewas Äußerungen zu den Romanen von Ohnet, die gerade auf Grund ihrer fehlenden Psychologie als Inbegriff von minderwertiger Literatur gelten. Siehe *La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 157f.).

Menschenmassen zeichne sich Zola durch eine „incomparable habileté à faire vivre des foules“⁸⁷¹ aus. Zum anderen aber wird die mangelnde psychologische Ausgestaltung der Figuren gerade in *La Terre* mit den Eigenheiten der hier dargestellten Figuren gerechtfertigt:

L'âme du paysan est nulle, une âme animale, mue par un motif unique; seule de toutes, elle ne comportait point d'analyse psychologique. Et il n'y a réellement point d'autre différence, entre les paysans, que ces tics, ces singularités infimes d'attitude: de sorte que nous trouvons fort naturel que chacun, lorsqu'il apparaît, reproduise cet unique trait. (...) Combien ceux-là sont réels et vivants, dans leur figuration sommaire! Ils ne pensent point, de même que tous les personnages des romans de M. Zola: mais ceux-là ont le droit et le devoir de ne point penser.⁸⁷²

Mit Hilfe dieses negativen Menschenbildes der Landbevölkerung, bei dem M. Ernest im folgenden selbst vor Vergleichen mit Bibern und Ameisen nicht zurückschreckt⁸⁷³, werden die letzten Vorwürfe, die von Kritikern gegen Zolas *La Terre* vorgebracht wurden, entkräftet. Um ein möglichst wirklichkeitsgetreues Abbild der Bauern darzubieten, habe Zola auf das Aufzeigen von psychologischen Zusammenhängen verzichten müssen. Wo diese nicht vorhanden sind, dürfen sie auch nicht dargestellt werden. Nicht nur der von Brunetière monierte Umstand, Zolas Figuren unterschieden sich nur durch oberflächliche Marotten wird hier aufgenommen und für Zola positiv gewendet, auch Anatole Frances Vorwurf, bei *La Terre* handele es sich gar nicht um einen Roman, sondern nur um eine Aneinanderreihung einzelner Episoden über das Landleben, wird zu Gunsten von Zola erklärt. Das Fehlen eines durch reflektiertes Handeln der Personen motivierten Geschehens sei zwar in allen anderen Romanen von Zola ein gravierender Mangel, ergebe sich in *La*

⁸⁷¹ *La Revue Indépendante* N° 14 (Dezember 1887), S. 394. In *La Terre* wird lediglich bei der Beschreibung des Marktes in Cloyes (siehe *La Terre*, S. 190-206) eine größere Volksmasse geschildert, die sicher nicht zu Zolas bester Inszenierung von Volksmassen zählt. (Siehe dazu Anatole France: „La Terre“, S. 229). Im allgemeinen wird in der zeitgenössischen Kritik Zolas Gabe, Massen eindrucksvoll in Szene setzen zu können, immer wieder positiv hervorgehoben. So schreibt Lemaître mit Bezug auf *Germinal*: „C'est donc l'histoire, non d'un homme ou de quelques hommes, mais d'une multitude. Je ne sache pas que dans aucun roman on ait fait vivre ni remué de pareilles masses.“ (Lemaître: „Émile Zola“, S. 271). Selbst Huysmans' Romanfigur des Hermies erkennt in seiner Tirade gegen den Naturalismus zu Beginn von *La-Bas* an, Zola sei „un podigieux manieur de masses et truchement de peuple“ (Huysmans: *La-Bas*, S. 34). Zur Illustration dieser zeitgenössischen Urteile denke man neben Lemaîtres Beispiel aus *Germinal* beispielsweise an die Vorstellung der Sommerkollektion in den erweiterten Räumen des Pariser Kaufhauses *Au Bonheur des Dames*. (Émile Zola: *Au Bonheur des Dames* [1883]. Préface d'Armand Lanoux. Commentaires et notes de Bernardette et Auguste Delazay. Paris (LGF) 1984, S. 259-296).

⁸⁷² *La Revue Indépendante* N° 14 (Dezember 1887), S. 397f.

⁸⁷³ „...comparés aux ouvriers de Paris, les paysans sont à peu près ce que sont les castors ou les fourmis, comparés aux animaux supérieurs.“ (ebenda, S. 395). Vielfältige Vergleiche der Bauern mit Tieren sind auch in Zolas *La Terre* selbst zu finden. Auch Balzac vergleicht die Bauern häufig mit Tieren (Vgl dazu das Vorwort zu Zolas *La Terre*, S. 11, S. 15, S. 19 et passim von Emmanuel Le Roy Ladurie. Dieser sieht in diesem Verfahren den Ausdruck einer weit verbreiteten Feindschaft gegenüber den Bauern in der Zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die bei Romanciers (Balzac, Maupassant, Stendhal, Zola), Intellektuellen, Geistlichen, und Politikern jedweder politischer Couleur (Le Roy Ladurie verweist unter anderem auf Marx) weit verbreitet war. Sie beruht seiner Meinung nach vor allem auf Unkenntnis über das Leben auf dem Land. (Siehe ebenda, S. 18-23).

Terre jedoch zwangsläufig aus der Monotonie der ländlichen Lebensweise und der erwähnten Unfähigkeit der Bauern zur psychologischen Reflexion.⁸⁷⁴ Wenn die Bauern auf Grund emotionaler und intellektueller Defizite selbst nicht in der Lage seien, über ihr Handeln nachzudenken und ihr Leben durch die Monotonie der landwirtschaftlichen Erfordernisse bestimmen ließen, so könne der Romancier weder eine psychologische Studie, noch eine von der Motivation der Figuren bestimmte Handlung liefern, die in anderen Romanen durchaus als Struktur dienen könnte.

Nachdem M. Ernest beinahe alle Vorwürfe gegen Zolas Roman durch den Verweis auf das behandelte Sujet entkräftet hat, relativiert er den Einwand, die Dialoge der Romanfiguren seien unwahrscheinlich. Hier handele es sich um ein generelles Problem der Literatur, das keinesfalls Zola allein betreffe.⁸⁷⁵ Am Ende seiner Rede kommt M. Ernest erwartungsgemäß zu einer positiven Bewertung von *La Terre*:

En somme, parmi les défauts de M. Zola, les uns lui sont communs avec tous les romanciers de notre temps (et je ne pense point même que les cinq auteurs du manifeste anti-zoliste en soient délivrés), les autres se sont trouvés exceptionnellement neutralisés par le sujet spécial de cette *Terre* tant honnie.⁸⁷⁶

Abschließend wird der Roman sogar als „chef-d’œuvre de M. Zola“⁸⁷⁷ bezeichnet.

Daß die Geschichte „Les Paysans de M. Zola“ der Verteidigung von *La Terre* dient, wird zusätzlich durch den Auftritt einer weiteren Figur illustriert. Schon nach den Ausführungen von Ricardet hatte sich ein älterer Herr zur abendlichen Vorlesestunde dazugesellt. Père Cynthias, so erfährt der Leser, war im Oktober 1886 ins Dorf gekommen, hatte sich im abgebrannten Anwesen des Gutsbesitzers Hourdequin⁸⁷⁸ niedergelassen. Er hatte seitdem die Dorfbewohner beobachtet „toujours occupé à recueillir leurs histoires ou à écouter leurs bavardages“⁸⁷⁹. Er erfreut sich sowohl bei den Kindern, mit denen er ständig scherzt, als auch bei den Frauen, denen er mit unglaublicher Geduld zuhört, größter Beliebtheit. Nach den Ausführungen von M. Ernest meldet er sich zu Wort. Er erkennt einige Fehler im Roman an, gibt jedoch zu bedenken, daß es vor Zola niemand ernsthaft unternommen habe, die Sitten der Landbewohner realistisch darzustellen. Wie Zola als erster dem

⁸⁷⁴ „Les événements de cette vie, les actes des villageois et leurs paroles offrent un caractère de généralité, une monotonie séculaire, qui permettent aux récits de M. Zola de nous paraître réels, malgré son évidente préoccupation de peintures générales.“ (*La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 395).

⁸⁷⁵ „Depuis la découverte de la littérature, croyez-moi, on n’a pas écrit une seule phrase de dialogue qui fût vraisemblable“ (ebenda, S. 398).

⁸⁷⁶ ebenda, S. 400.

⁸⁷⁷ ebenda, S. 401.

⁸⁷⁸ Hourdequin ist in *La Terre* der Besitzer des Gutes *La Broderie* in Rognes. Er hat ein Verhältnis mit seiner Haushälterin. Als die Magd ihn verschmäht, obwohl er einen Nebenbuhler aus dem Weg geräumt hat, steckt er sein Gut in Brand (Zola: *La Terre*, S. 514-518 und S. 549f.).

⁸⁷⁹ *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 401.

französischen Publikum einen Arbeiter, ein modernes Kaufhaus und die *Halles* von Paris vorgestellt habe, so präsentiere er eben auch das erste realistisch gezeichnete Dorf.⁸⁸⁰ Bei dieser Rede ereifert sich Père Cynthias derart, daß ihm die Perücke und der aufgeklebte Bart herabfallen. Die verblüfften Zuschauer erkennen auf Grund einer Abbildung des Romanciers im Buch, daß es sich um Zola handelt. „On comprit qu’il s’était installé à Rognes pour observer le village: et l’on se réjouit fort de ce déguisement d’où était sortie, pour Rognes et pour M. Zola, l’immortalité.“⁸⁸¹ Es folgt noch eine Anmerkung, in der Wyzewa die Absicht seiner kleinen Geschichte offenbart und sich jetzt nicht mehr hinter einer Figur versteckt, sondern für sich selber spricht:

J’avoue que cette histoire du Père Cynthias est une fiction, une fiction dont je ne suis pas, d’ailleurs, autrement fier, mais je n’ai trouvé que ce moyen de répondre à ceux qui accusent M. Zola de n’avoir point observé les choses qu’il décrit.⁸⁸²

Indem mit diesen Worten noch einmal eindeutig festgestellt wird, daß Zolas Beschreibungen nicht auf seinen eigenen Vorstellungen, sondern auf sorgfältiger Beobachtung beruhen, endet Wyzewas Geschichte über die Bauern des Herrn Zola.

Die Tatsache, daß Wyzewa in einer seiner längsten, gelungensten und dazu noch letzten Kritiken der *Revue Indépendante* überhaupt, Émile Zola gegen Vorwürfe seiner Gegner verteidigt, zeigt, daß er nicht nur der naturalistischen Doktrin, sondern auch naturalistischen Romane nicht so abweisend gegenübersteht, wie es beispielsweise von Paul Delsemme behauptet wird.⁸⁸³ Seine Wertschätzung für Zola geht dabei über inhaltliche Aspekte, wie die seiner Ansicht nach wahrheitsgemäße Darstellung von unteren Bevölkerungsschichten, die seiner elitären demokratiefeindlichen Einstellung entgegenkommt, hinaus. Zu erwähnen ist seine Wertschätzung von Zolas Genauigkeit bei Beschreibungen oder die Wirklichkeitsnähe seiner Romane. Er beteiligt sich nicht an der moralischen Empörung über Themen und Darstellungsweise in den Romanen von Zola. Wenn Wyzewa von der Krise des Naturalismus schreibt, die sich ja als Krise der gesamten Gattung *Roman* erweist, so ist Zola neben den Goncourt und Huysmans davon seiner Ansicht nach kaum betroffen.⁸⁸⁴ Die Krise des Romans resultiert für ihn vorrangig aus dem

⁸⁸⁰ Die Bauern von George Sand werden als „grotesques pantins ruraux“ bezeichnet. Balzacs Bauern seien nur skizzenhaft und mit zu vielen bürgerlichen Elementen dargestellt. Lediglich Huysmans sei mit *En Rade* der ländlichen Realität nahe gekommen. (Siehe *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 402).

⁸⁸¹ ebenda, S. 403.

⁸⁸² ebenda.

⁸⁸³ Siehe Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 133ff.

⁸⁸⁴ „...malgré les vaillants efforts de ces maîtres, le roman naturaliste agonise en France.“ (*La Revue Indépendante* N°5 (März 1887), S. 321). Mit *ces maîtres* sind „M. de Goncourt“, „M. Zola“ und „M. Huysmans“ (ebenda) gemeint.

Fehlen einer festen Richtschnur und der daraus folgenden Orientierungslosigkeit der zeitgenössischen Schriftsteller und weit weniger aus einem zu langen Festhalten an einer überkommenen naturalistischen Ästhetik. Das bedeutet nicht, daß Wyzewa für ein unreflektiertes Festhalten am Naturalismus plädiert. Offensichtliche Mängel wie die ständige Wiederholung derselben Themen und die Vernachlässigung der Psychologie werden von ihm deutlich benannt. Gerade letzteres entschuldigt Wyzewa im Fall von *La Terre* nur ausnahmsweise mit den hier dargestellten Romanfiguren, die alle der seiner Meinung nach wenig reflektierten Unterschicht entstammen. Das Problem an sich bleibt für ihn bestehen. Für Wyzewa kann der naturalistische Roman die Bedürfnisse des anspruchsvollen Publikums nicht mehr vollständig befriedigen. Die Forderung nach einer radikalen Abwendung vom Naturalismus, wie sie ein Romancier wie Huysmans vollzieht, läßt sich allerdings aus Wyzewas Äußerungen zum deskriptiven Roman nicht ableiten.

4.3 Der psychologische Roman

4.3.1 Wyzewas Kritik am psychologischen Roman als Plädoyer für *l'art pour l'art*

Aus der Tatsache, daß Wyzewa immer noch auf einen Roman wartet, der die Bedürfnisse des modernen Lesers befriedigen kann, folgt zwangsläufig, daß er auch mit der bestehenden Form des von ihm sogenannten *roman psychologique* nicht zufrieden ist. Tatsächlich lassen sich in seinen Aufsätzen Hinweise auf Unzulänglichkeiten dieses Romantyps finden.

So schreibt Wyzewa in dem bereits mehrfach erwähnten Artikel *Une Critique* vom November 1886, was ihn am psychologischen Roman stört. „Les romanciers psychologiques ont introduit dans le roman la théorie philosophique, et posé des rouages mentaux conformes à toutes les hypothèses de M. Spencer ou de Schopenhauer.“⁸⁸⁵ Bei der Fokussierung auf die Einfügung von Theorien in den Roman hätten die Verfasser von psychologischen Romanen das eigentliche Ziel des Romans, nämlich die Transponierung der Realität auf einer höheren Ebene, vernachlässigt.⁸⁸⁶ Wyzewa bezieht sich mit seiner Äußerung offensichtlich auf Romane, die entweder durch die pessimistischen Theorien des deutschen oder die optimistischen Anschauungen des englischen Philosophen beeinflusst

⁸⁸⁵ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 73.

⁸⁸⁶ „...tous furent empêché (...) de songer au but intime, qui était de recréer la vie de leurs âmes.“ (ebenda, S. 74).

sind. Leider wird dieser Kritikpunkt nicht näher erläutert. So erfährt der Leser zumindest an dieser Stelle nicht, welche Romane Wyzewa meint.

Wahrscheinlich denkt er unter anderem an Paul Bourget, der von ihm immer wieder als einer der Hauptvertreter des psychologischen Romans genannt wird. So beschließt er im Februar 1887 seine „hâtive analyse“⁸⁸⁷ von Bourgets *André Cornélis* mit folgendem Satz: „...j’aurais voulu encore remercier M. Bourget de la réserve cette fois imposée à son pessimisme.“⁸⁸⁸ Offensichtlich hat Wyzewa befürchtet, daß Bourget wie in seinen *Essais* auch in *André Cornélis* allzu offensichtlich die Auswirkungen des Pessimismus auf die Gesellschaft darstellen würde⁸⁸⁹ und ist nun dankbar, daß der Schriftsteller in seinem neuesten Roman davon absieht.

Wyzewa geht es bei seiner Kritik am psychologischen Roman jedoch nicht nur um eine inhaltliche Auseinandersetzung speziell mit den bei seinen Zeitgenossen äußerst populären Ideen von Schopenhauer oder Spencer. Er kritisiert generell, daß Romane vorrangig dazu geschrieben werden, dezidierte philosophische, moralische oder politische Vorstellungen zu vertreten, wobei die eigentliche Handlung oder die psychologische Analyse der Romanfiguren in den Hintergrund gerate. Mit dieser Einstellung postuliert er die Eigenständigkeit und Gleichberechtigung der Literatur neben der Politik und der Philosophie.⁸⁹⁰ Das bedeutet nicht, daß politische und philosophische Positionen keinen Eingang in die Literatur finden können. Romane, die allzu offensichtlich zur bloßen Demonstration von philosophischen oder politischen Auffassung geschrieben werden, lehnt Wyzewa jedoch generell ab. Schopenhauer und Spencer werden von ihm vermutlich deshalb hier ausdrücklich erwähnt, weil die Vorstellungen von beiden gerade in den 80er Jahren eine herausragende Rolle spielen⁸⁹¹ und sich somit als Beispiele für die

⁸⁸⁷ *La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 161.

⁸⁸⁸ ebenda, S. 161f.

⁸⁸⁹ Bourget bezeichnet den Pessimismus unter anderem in seinen *Essais de psychologie contemporaine* immer wieder als eine der bedeutendsten Geisteshaltungen seiner Zeit. (Siehe dazu vor allem beispielsweise seinen Aufsatz zu Baudelaire in Paul Bourget: *Essais*, S. 1-18, insbes. S. 7-13). Am Ende des ersten Teils der *Essais* faßt er als ein Ergebnis seiner Studien zusammen, daß er bei allen von ihm untersuchten Personen, nämlich Baudelaire, Renan, Flaubert, Taine und Stendhal, „la même philosophie dégoûtée de l’universel néant“ (ebenda, S. 207) festgestellt habe. Der Name Schopenhauer als einer der geistigen Urheber, auf die sich Pessimisten beziehen, wird mehrere Male in den *Essais de psychologie contemporaine* genannt. (Siehe ebenda, S. 9, S. 246f, S. 250, S. 258, S. 393. S. 410: „Schopenhauer fut un pessimiste féroce“, S. 438).

⁸⁹⁰ Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts emanzipiert sich die Literatur immer stärker von der Dominanz der Philosophie oder der Politik, ohne sich freilich vollkommen davon zu lösen. Jean-Pierre Bertrand schreibt dazu: „À la fin du siècle (...) le politique (entendu comme champ de réflexion), le philosophe et le littéraire deviennent des domaines à part entière dont les enjeux peuvent certes coïncider mais il ne revient plus à la littérature de les fédérer.“ (Jean-Pierre Bertrand: „La littérature et l’Idée“. In: Alain Vaillant et al.: *Histoire de la littérature française au XIX^e siècle*. Rennes (Presses universitaires de Rennes) 2006, S. 421-432, S. 421).

⁸⁹¹ Zur Bedeutung von Schopenhauer schreibt Bertrand, jener habe „une influence sur les écrivains des années 1880 aussi déterminante que Hegel sur la génération antérieure.“ (ebenda, S. 428). Zum Einfluß von

Demonstration von Maximen in literarischen Texten in besonderer Weise anbieten. Daß seine Kritik nicht nur auf die allzu offensichtliche Veranschaulichung von Thesen Schopenhauers und Spencers zielt, sondern generell auf die Instrumentalisierung von literarischen Texten zur Verbreitung der eigenen politischen oder moralischen Ansichten, wird an vielen Stellen deutlich. Ein weiteres Mal wird auf diese Weise der ansonsten ob der gelungenen Figurendarstellung so gelobte Paul Bourget kritisiert. Im Dezember 1887 rügt Wyzewa in einer ausführlichen Besprechung von dessen Roman *Mensonges* die regelmäßige Kommentierung des Geschehens und der Personen durch den Erzähler⁸⁹² und fühlt sich dabei offensichtlich vom didaktischen Impetus gestört, mit dem Bourgets Erzähler dem Leser immer wieder allgemeine Lebensweisheiten verkündet.⁸⁹³ Wyzewa erwähnt ausdrücklich, daß der Charakter der weiblichen Hauptfigur in diesem Roman ohne jegliche „trace de pédantisme“⁸⁹⁴ geschildert werde. Das läßt darauf schließen, daß Wyzewa von diesem Umstand positiv überrascht ist. Offensichtlich ist er es ansonsten von Bourget gewöhnt, daß dieser den Leser mit Hilfe von interpretierenden Erzählerkommentaren durch den Text führt und damit seine persönlichen Ansichten allzu offensichtlich kundtut.

Auch bei anderen Autoren kritisiert er, daß sie in Romanen entweder theoretische Abschnitte eingefügt haben oder aber dieselben hauptsächlich zur Demonstration einer bestimmten These nutzen. Zum ersten Punkt läßt sich in der Aprilausgabe 1887 der *Revue Indépendante* ein aussagekräftiges Beispiel finden. Über Victor Cherbuliez, den Autor des Romans *La Bête*, in dem der Leser neben dem Bericht eines Ich-Erzählers über seine Heiratspläne längere Textpassagen über die Frage nach der Abstammung des Menschen findet,⁸⁹⁵ schreibt Wyzewa:

Schopenhauer in Frankreich siehe auch Anne Amend-Söchting: *Ichkulte: Formen gebündelter Subjektivität im französischen Fin-de-Siècle-Roman*. Heidelberg (Winter) 2001, bes. S. 40-46. Sie stellt fest: „Ab ca. 1880 läßt sich der immense Einfluß seiner Theoreme, explizit vermittelt durch Théodule Ribot, *La philosophie de Schopenhauer* (1877), und Paul Challemeil-Lacour mit einem Aufsatz in der *Revue des deux mondes*, auf die französische Kulturgeschichte nicht mehr leugnen.“ (ebenda, S. 40). Der Einfluß von Herbert Spencer wurde bereits im Kapitel über die Kunstkritik und –theorie (Kapitel 3.2.2) erläutert.

⁸⁹² „Un autre progrès du roman moderne a été l’impersonnalité: l’auteur n’émettant jamais son jugement propre, évitant surtout les considérations générales. Et c’est encore un progrès que M. Bourget a dû négliger. Il commente, il apprécie sans cesse les pensées de ses personnages.“ (*La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 334 f. Zum Problem der Erzählerkommentare siehe auch Kapitel 5.3.2 dieser Arbeit).

⁸⁹³ „Mais surtout il a gardé un procédé didactique employé constamment par Balzac: il narre un fait particulier, et puis il énonce une loi générale justifiant ce fait.“ (ebenda, S. 335). Ferner merkt Wyzewa negativ an, daß dem Leser ständig Fragen gestellt werden, die er gar nicht beantworten kann – ein Verfahren, daß er richtig als „psychologie par interrogation“ (S. 335) bezeichnet. Der Kritiker schreibt dazu: „Il est fâcheux de se voir ainsi interpellé par l’auteur, surtout lorsque l’on n’a point de réponse à lui fournir.“ (ebenda).

⁸⁹⁴ ebenda, S. 336.

⁸⁹⁵ Bei dem Roman *La Bête* von Victor Cherbuliez [1829-1899] handelt es sich um das fiktive Tagebuch eines jungen protestantischen Weinhändlers aus der Saintonge. Es beginnt mit einem Bericht darüber, wie die

Quel charme trouve-t-il, seulement, à rédiger, entre les chapitres de son récit, des dissertations philosophiques, morales, théologiques, tout étrangères au sujet de la narration, et copiées évidemment dans un petit manuel de leçons de choses et d'édification à l'usage des enfants de Lausanne.⁸⁹⁶

Für die Unsitte der Schriftsteller, Romane gar zu offensichtlich zur Illustration einer Theorie oder These zu mißbrauchen, findet sich ein Beispiel in der Ausgabe im Mai 1887 der *Revue Indépendante*. Hier vermerkt Wyzewa zum Roman *Madeleine* von Émile Gossot, der neben seiner Tätigkeit als Romancier eigentlich Französischlehrer am berühmten Lycée Louis-le-Grand ist, folgendes: „Le roman, ici, sert de prétexte au développement d'une théorie sur l'éducation des jeunes filles. Ne serait-il point plus facile et meilleur de donner aux théories une forme théorique?“⁸⁹⁷ Wyzewa tritt also für eine strenge Trennung zwischen Romanen und theoretischen Abhandlungen ein. Beiden kommt jeweils eine andere Aufgabe zu, beide sollten unterschiedlichen formalen Richtlinien

Hauptfigur wegen der Reblauskatastrophe widerwillig sein Studium aufgeben mußte, um den elterlichen Weinanbau zu unterstützen. Da sein äußerst praktisch veranlagter Vater schon früh amerikanische und somit reblausresistente Rebsorten angebaut hat, gelangte die Familie zu einigem Reichtum. Das erlaubt dem Verfasser des Tagebuchs, nach dem Tod der Eltern ein verarmtes adeliges Fräulein zu heiraten, die ihn jedoch mit ihrem Cousin betrügt und von der er sich deshalb wieder scheiden läßt. Er entgeht knapp der Versuchung, ein Verhältnis mit der äußerst aufreizenden Tochter eines Arbeiters zu beginnen und heiratet am Ende eine Pariserin mit einer ansehnlichen Erbschaft, in die er sich bereits seit einiger Zeit verliebt hat. In diese recht unspektakuläre und wenig originelle Handlung sind eine Vielzahl von theoretischen Überlegungen eingewoben, in denen es vorrangig darum geht, wie stark der Mensch von Leidenschaften geprägt ist und sich von diesen leiten läßt. Als übergeordnete Frage steht dabei im Raum, ob der Mensch vom Tier abstammt, und was das für ihn bedeutet. Dabei fungieren einzelne Figuren als Sprachrohre unterschiedlicher Anschauungen. Ein Arzt vertritt eine darwinistische Position (Victor Cherbuliez: *La Bête* [1887]. Paris (Hachette) 1888, S. 86-103), der Priester des Dorfes den Katholizismus (S. 62-71). Eine ständig Bibel lesende Hausangestellte vertritt einen streng protestantischen Standpunkt (S. 51-54, S. 352). Ein Schulfreund schließlich vertritt eine hedonistisch geprägte zivilisationsfeindliche Einstellung, deren Anhänger vom Erzähler als „des sages qui ont la franchise d'avouer qu'ils considèrent leur nombril comme le centre de l'univers; c'est le seul point fixe, le reste tourne autour.“ (S. 122) bezeichnet werden. Der Vater der zukünftigen Braut schließlich vertritt einen Standpunkt, in dem die Vorzüge für Moral und zivilisatorischen Fortschritt gerühmt werden (S. 237-253). Er stellt fest: „l'homme qui n'aspire pas à devenir supérieur à la bête, par intervalles du moins, n'est pas un homme“ (S. 253). Der Roman endet mit der Einsicht des Protagonisten, daß auch Tiere, wie beispielsweise Ameisen ihre sozialen Systeme haben (S. 288-296) und zieht daraus folgenden Schluß: „...la bête nous enseigne autre chose que l'ivresse brutale du plaisir, autre chose que les attentions et les ruses d'un égoïsme avisé; elle nous prêche l'ordre, la règle.“ (S. 294) Er werde, so endet der Roman, bei der Erziehung seiner Kinder Grundsätze aus mehreren Weltanschauungen berücksichtigen und sie im „culte de la sainte bêtise“ (S. 352) erziehen.

⁸⁹⁶ *La Revue Indépendante* N°6 (April 1887), S. 10. Die einzelnen theoretischen Positionen stehen tatsächlich im Mittelpunkt des Romans, die psychologische Durchdringung der Figuren fehlt weitgehend, obgleich gerade die Form des Tagebuchs dazu besonders geeignet gewesen wäre. Somit ist Wyzewa mit seiner Einschätzung recht zu geben. Allerdings stehen die theoretischen Überlegungen im Zusammenhang mit der Handlung, in der ein junger Mann nach Erklärungen sucht, warum seine Frau ihren Trieben nachgegeben hat und er selbst bisweilen überlegt, ob er dies nicht auch tun sollte. Wyzewa jedoch kann dem Roman nichts Positives abgewinnen. Unter Anspielung auf die hugenottisch-schweizerische Herkunft von Cherbuliez urteilt er über den Roman abschließend: „Quelle fâcheuse littérature d'un bas-bleu gènois, et qui réciterait une conférence méthodiste en dansant la gavotte!“ (ebenda).

⁸⁹⁷ *La Revue Indépendante* N°7 (Mai 1887), S. 208. Der Text (Émile Gossot: *Madeleine. Souvenirs de la vie de Province*. Paris (Perrin) 1887) war mir nicht zugänglich. Da Gossot 1901 einen *Essai critique sur l'enseignement primaire en France de 1800 à 1900* veröffentlichte, erscheint Wyzewas Feststellung zumindest nicht abwegig.

folgen. Die dezidierte Verbreitung von philosophischen, pädagogischen oder politischen Konzepten hat seiner Ansicht nach in der Literatur keinen Platz.

Das gelte im übrigen auch für die Literaturkritik. Einige Kritiker bewerten seiner Meinung nach einen Roman positiv oder negativ, je nachdem, ob er ihren eigenen politischen, philosophischen oder moralischen Ansichten entspricht, ohne dabei auf ästhetisch definierte Kriterien zu achten. Im Januar 1887 schreibt Wyzewa über einen gewissen M.P., es handele sich hier um einen „républicain à l'estomac solide“, der für seine Werturteile über Literatur folgende Maßstäbe zugrunde lege: „...lorsqu'un écrivain flagelle les vices des grands seigneurs, il court risque d'être un grand écrivain dans l'estime de M.P.“⁸⁹⁸

Wyzewas dezidierte Beanstandung der Instrumentalisierung von Literatur oder auch Literaturkritik zur Verbreitung von politischen Meinungen ist auf den ersten Blick erstaunlich, denn er selbst äußert eigene politische Anschauungen in seinen Artikeln mitunter sehr deutlich. Er läßt bekanntlich keine Gelegenheit aus, die demokratisch-kapitalistische Gesellschaftsform seiner Zeit scharf zu kritisieren und sieht in den materiellen Zwängen der Kuntschaffenden und deren Abhängigkeit vom Geschmack der einfachen Leute die Ursache für den Niedergang der Kunst.⁸⁹⁹ So groß jedoch auch sein Bedürfnis ist, in der politischen Diskussion seiner Zeit Stellung zu beziehen, so wenig bewertet er die von ihm besprochenen Texte auf Grund der in ihnen offenbarten philosophischen, politischen oder moralischen Standpunkte. In den Aufsätzen der *Revue Indépendante* findet sich kein Hinweis darauf, daß Wyzewa einen Roman wegen seiner politischen Richtung lobt oder tadelt. Nirgends ist, wie man durchaus von ihm erwarten könnte, zustimmend oder wohlwollend vermerkt, daß in einem Roman die Demokratie oder der Kapitalismus angeprangert werden. Wyzewa nimmt für sich in Anspruch, bei der Beurteilung eines Werkes ästhetische Kategorien, keine ideologischen in den Mittelpunkt zu stellen. Dazu paßt, daß er im Gegensatz zu vielen anderen Kritikern den Verfassern von naturalistischen Romanen keineswegs mangelnde Moralvorstellungen vorwirft: Zolas Schilderungen des bäuerlichen Lebens in *La Terre* sind laut Wyzewa der Realität nachempfunden. Der Roman entspricht damit seinen ästhetischen Wertmaßstäben. Nur das zählt für ihn als Bewertungsgrundlage, nicht jedoch die Frage, ob man anstößige, von vielen Zeitgenossen als unmoralisch bewertete Szenen in einem Roman darstellen darf oder nicht. Wyzewa hält die politische oder moralische Richtung als Bewertungskriterium für einen literarischen Text für vollkommen irrelevant.

⁸⁹⁸ *La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 18. Die Identität von M.P. konnte ich nicht ermitteln.

⁸⁹⁹ Siehe dazu Kapitel 2.4.2 dieser Arbeit.

Mit dem Postulat nach einer strikten Trennung von Schönerem und Nützlichem, von Moral und Ästhetik erweist sich Wyzewa als Anhänger einer ästhetizistischen Position⁹⁰⁰, deren Vertreter eine weitgehende Autonomie des Kunstwerks von moralischen und gesellschaftspolitischen Diskursen fordert. Diese Einstellung beinhaltet die Auffassung, daß Kunstwerke nur um ihres ästhetischen Gehalts Willen betrachtet werden sollten und eine Bewertung nur auf der Basis von ästhetischen, nicht aber moralischen oder utilitaristischen Grundsätzen erfolgen darf. Frühe Textbelege für diese Haltung lassen sich in Frankreich bereits bei den Romantikern finden.⁹⁰¹ Unter Berufung auf Kant betont Mme de Staël in *De l'Allemagne* die Vorteile einer Kunstauffassung, in der das Schöne vom Nützlichen getrennt sei und verweist auf die Gefahren für die Freiheit der künstlerischen Ausdrucksformen, wenn diese durch moralische Vorschriften gegängelt ist.⁹⁰² Victor Cousin trägt in seinen Vorlesungen aus den Jahren 1818/19 über Erkenntnistheorie, Moralphilosophie und Ästhetik maßgeblich zur öffentlichen Verbreitung des Autonomiegedankens in der Kunst in Frankreich bei.⁹⁰³ Er ist es auch, der die griffige Formel *l'art pour l'art* zum ersten Mal öffentlich verwendet.⁹⁰⁴ Schließlich wendet sich Théophile Gautier in seinem berühmten Vorwort zu *Mademoiselle Maupin* gegen Literaturkritiker, die alle Werke auf ihre moralischen Gehalt und ihre Nützlichkeit hin untersuchen. Er sieht darin den Ausdruck eines Kunstverständnisses des Bürgertums, das

⁹⁰⁰ Zur Bewegung des Ästhetizismus, der von Frankreich und England ausgehend sich beinahe in ganz Europa verbreitet siehe beispielsweise: Ralph-Rainer Wuthenow: „Der Europäische Ästhetizismus“. In: Hans Joachim Piechotta et al. (Hrsg.): *Die literarische Moderne in Europa*. Band 1. Opladen (Westdeutscher Verlag) 1994, S. 112-135. Wuthenow charakterisiert den Ästhetizismus als „eine Haltung, eine Tendenz, eine künstlerisch-literarische (und nicht nur eine) Bewegung“, die jedoch keine „Phase oder Epoche der Literaturgeschichte“ bezeichne. Erschwert werde das Problem noch dadurch, daß der Ästhetizismus in verschiedenen Ländern unterschiedlich ausgeprägt sei (ebenda, S. 112). Eine Übersicht über verschiedene Standpunkte und Definitionen der neueren Forschung findet sich bei Annette Simonis: *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabischen und hermetischen Kommunikation der Moderne*. Tübingen (Niemeyer) 2000, S. 20-32.

⁹⁰¹ Siehe dazu Ulrich Mölk: „Die Rhetorik und die französische Romantik“. In: Carl Joachim Classen und Heinz-Joachim Möllenbrock (Hrsg.): *Die Macht des Wortes. Aspekte gegenwärtiger Rhetorikforschung*. Marburg (Hitzeroth) 1992, S. 95-109, bes. S. 105-109. Die Fortsetzung der Geschichte des französischen Ästhetizismus, insbesondere der Formel *l'art pour l'art* findet sich bei Ulrich Mölk: „Eстетismo e decadentismo“. In: Piero Boitani et al. (Hrsg.): *Lo spazio letterario del medioevo, 2, Il medioevo volgare, Volume IV, L'attualizzazione del testo*, Rom (Salerno editrice), 2004, S. 195-218, bes. S. 195-197.

⁹⁰² Siehe dazu Teil 3, Kapitel 9: „Kant, en séparant le beau de l'utile, prouve clairement qu'il n'est point du tout dans la nature des beaux-arts de donner des leçons. (...) dès qu'on a pour objet de mettre en évidence un précepte de morale, la libre impression que produisent les chefs-d'œuvre de l'art est nécessairement détruite; car le but, quel qu'il soit, quand il est connu, borne et gêne l'imagination.“ (Germaine de Staël : *De l'Allemagne* [1813]. Paris (Garnier-Flammarion) 1968, Band 2, S. 160) Mme de Staël fügt hinzu, die schönen Künste müßten die Seele erheben, aber keinesfalls indoktrinieren und fordert ein „désintéressement absolu“ (ebenda, S. 161) bei der Bewertung von Kunstwerken.

⁹⁰³ Zur Bedeutung von Victor Cousin siehe Stefan Hartung: „Victor Cousins ästhetische Theorie. Eine nur relative Autonomie des Schönen und ihre Rezeption durch Baudelaire“. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. Band 57. Stuttgart (Franz Steiner Verlag) 1997, S. 173-209.

⁹⁰⁴ Hartung: „Victor Cousins ästhetische Theorie“, S. 194. Die Formel findet sich erstmalig in einem Tagebucheintrag von Benjamin Constant aus dem Jahre 1804. (siehe Mölk: „Rhetorik“, S. 183). Dieses Tagebuch wurde erst im Jahre 1887 veröffentlicht.

alles auf seinen Nutzen hin untersucht und bewertet und setzt diesen Kriterien provokativ die zweckfreie Schönheit der Kunst entgegen:

Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature.⁹⁰⁵

Im Anschluß an Gautier berufen sich viele Kritiker und Literaten, unter ihnen Baudelaire⁹⁰⁶ und Flaubert, auf den Autonomieanspruch der Kunst. Auch wenn durchaus unterschiedliche Schwerpunkte bei der Auslegung des Konzeptes *l'art pour l'art* gesetzt werden,⁹⁰⁷ ist allen die grundsätzliche Auffassung gemein, die Kunst sei von der Verknüpfung mit utilitaristischen und moralischen Grundsätzen zu befreien. Am Ende des 19. Jahrhunderts ist diese Kunstauffassung nicht nur in Frankreich, sondern in ganz Europa weit verbreitet und geht oft mit dem Konzept der *décadence*⁹⁰⁸ einher. Als prominenter Repräsentant sei Wyzewas Zeitgenosse Oscar Wilde genannt, der seinem Roman *The Picture of Dorian Gray* unter anderem folgende Maxime voranstellt: „There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all.“⁹⁰⁹

Die Auffassung, in der Kunst müßten Schönes und Nützlichendes grundsätzlich unabhängig voneinander bestehen, hat sich jedoch auch in der Phase ihrer größten Popularität nie vollständig durchgesetzt. Zeitgleich gibt es immer Literaten und Kritiker, die davon ausgehen, Literatur habe die Aufgabe, sowohl einzelne Menschen als auch die gesamte

⁹⁰⁵ Théophile Gautier: *Mademoiselle de Maupin* [1835]. Chronologie et introduction par Geneviève van den Bogaert. Paris (GF –Flammarion) 1973, S. 45. Zur Beziehung von Cousin und Gautier siehe Hartung: „Victor Cousins ästhetische Theorie“, bes. S. 176, S. 181, S. 199-209. Zu Bedeutung, historisch-soziologischer Herleitung und praktischer Umsetzung dieser Formel siehe Udo Schöning: „Gautiers *Mademoiselle de Maupin* oder: Wie und warum schreibt man einen ‘nutzlosen’ Roman?“. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* Band 229, 1992, S. 318-332. Der Aufsatz enthält außerdem weitere Hinweise zur öffentlichen Verwendung der *l'art pour l'art*- Formel von 1818 bis 1835 und eine Erklärung, warum Gautier diese Formel mied, „deren Inhalt er sich zu eigen machte und den er nicht nur im Vorwort zu *Mademoiselle de Maupin* verkündete.“ (Schöning: „Gautiers *Mademoiselle de Maupin*, S. 322).

⁹⁰⁶ Zu Baudelaires Kunstauffassung siehe Hartung: „Victor Cousins ästhetische Theorie“, S. 173-183 und S. 199-209.

⁹⁰⁷ Mölk erklärt, daß bei der Erklärung der *l'art pour l'art* Formel grundsätzlich drei Momente zu unterscheiden seien: „quello della genesi, quello della ricezione e quello della costruzione artistica“ (Mölk: „Estetismo e decadentismo“, S. 196). Hinsichtlich der Rezeption gelte, daß der Autor von jeglicher Rechtfertigung für Form und Inhalt frei sei. Für die Rezeption seien Kriterien außerhalb des Bereichs der Ästhetik ohne jede Relevanz. „Quanto alla costruzione artistica Baudelaire e Flaubert, per esempio (ma non Cousin o Hugo, e neanche Madame de Staël a suo tempo), sottolineano che l'oggetto dell'opera d'arte è indifferente nel senso che la rappresentazione artistica del brutto può raggiungere lo stesso livello estetico del bello (*Les Fleurs du Mal*) e la rappresentazione del banale può raggiungere lo stesso livello dello straordinario (*Madame Bovary*).“ (ebenda).

⁹⁰⁸ Siehe dazu Mölk: „Estetismo e decadentismo“, bes. S. 196-202 und Simonis: *Literarischer Ästhetizismus*, S. 26-32.

⁹⁰⁹ Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray* [1891]. Edited with an Introduction and Notes by Robert Mighall. London (Penguin) 2000, S. 3.

Gesellschaft moralisch zu beeinflussen. Émile Zola beispielsweise möchte mit seinen gesellschaftskritischen Romanen den Leser auf Mißstände aufmerksam machen und dadurch zur Beseitigung derselben aufrufen. Erklärtes Ziel ist eine gerechtere Gesellschaft, in der vor allem der Lebensstandard der unteren Volksschichten gehoben werden muß.⁹¹⁰ Außerdem wehrt sich der Verfasser der *Rougon-Macquart* des öfteren vehement dagegen, seine Werke ließen es auf Grund ihrer negativen Darstellung der französischen Gesellschaft am nötigen Patriotismus fehlen.⁹¹¹ Er weist sogar auf die besondere Nützlichkeit seiner auf wissenschaftlichen Methoden basierenden Literatur insbesondere für die Jugend hin. In seiner *Lettre à la jeunesse* schreibt er, daß gerade durch die zielstrebige Orientierung aller Bereiche der französischen Gesellschaft an der objektiven Wissenschaft – und nicht durch verführerische und prahlerische Ideologie seiner konservativen Widersacher – erreicht werden könne, eines Tages die im Krieg 1870/71 verlorenen Provinzen Elsaß und Lothringen zurückzuerobern.⁹¹² Zola gibt sich somit immer wieder als vehementer Anhänger einer *littérature engagée* zu erkennen. Er wendet sich mit seinem Bekenntnis zu Moral und Vaterland auch gegen konservative Kritiker wie beispielsweise Brunetière, die ihm Immoralismus oder mangelnden Patriotismus vorwerfen. Beide Parteien gehen hier gleichermaßen davon aus, daß Literatur einen moralischen Zweck verfolgen und sich damit als nützlich erweisen müsse. Lediglich die Art und Weise, wie dies zu geschehen habe, wird von ihnen unterschiedlich gesehen. Die jeweils andere Position kann gerade deshalb so treffend attackiert werden, weil die Auffassung über eine enge Verbindung von Kunst und Moral auf beiden Seiten unstrittig ist.

⁹¹⁰ Als Beispiel für dieses von Zola immer wieder angeführte Selbstverständnis sei sein Brief vom 13. Februar 1877 an den Direktor der Zeitschrift *Le Bien public* angeführt, in dem er sich gegen Anschuldigungen der politischen Linken wehrt, er verunglimpfe durch zu negative Darstellungen in *L'Assommoir* die Arbeiterklasse. Dort reklamiert er für sich, er habe ein für die Belange der Arbeiter nützliches Werk geschrieben, denn im Roman würden Mißstände aufgezeigt, die die Gesellschaft ändern könne und müsse. Seine Botschaft an die Politik faßt er folgendermaßen zusammen: „fermez les cabarets, ouvrez les écoles (...) assainissez les faubourgs et augmentez les salaires.“ (Zitiert nach: Colette Becker: *L'Assommoir. Analyse critique*. Paris (Hatier) 1972, S. 69). Bei seinem Einsatz für gesellschaftliche Veränderung mit Hilfe der naturalistischen Literatur lehnt Zola jedoch revolutionäre Umwälzungen strikt ab. Das wird beispielsweise an den Überlegungen von Étienne Lantier am Ende von *Germinal* deutlich: Angesichts der Verwüstungen nach dem Streik der Bergarbeiter gelangt dieser zu der Einsicht, statt eines unkontrollierbaren Aufstandes sei es besser, die Lage der Bergarbeiter zu verbessern, in dem sie sich in Gewerkschaften organisierten, „lorsque les lois le permettraient“. (Émile Zola: *Germinal* [1885]. Chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie par Adeline Wrona. Paris (GF – Flammarion) 2000, S. 560).

⁹¹¹ Siehe dazu z.B. die Auseinandersetzung um seinen Roman *La Débâcle* in Kapitel 4.3.2 dieser Arbeit.

⁹¹² Dies wird besonders in der bereits ausführlich behandelten „Lettre à la jeunesse“ deutlich. Diese schließt mit den pathetischen Worten: „Que la jeunesse m'entende, le patriotisme est là. C'est en appliquant la formule scientifique qu'elle reprendra un jour l'Alsace et la Lorraine.“ (Zola: „Lettre à la jeunesse“. In: Zola: *Le Roman expérimental*, S. 135).

Über die Frage, wie und in welche Richtung man die Gesellschaft am besten mit Hilfe der Literatur verändern könnte, brauchen sich hingegen die Anhänger der *l'art pour l'art* Formel nicht zu kümmern, da sie die Grundannahme der republikanischen oder konservativen engagierten Kritiker und Romanciers nicht teilen. Doch gerade in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts werden Literaten und Kritiker angefeindet, die sich wie Wyzewa dagegen wehren, die Literatur müsse auch gesellschaftspolitische Aufgaben wahrnehmen. Gegen die Indifferenz einiger Schriftsteller in moralischen und gesellschaftlichen Fragen und der seiner Meinung nach nur scheinbar mögliche Loslösung der Literatur von gesellschaftlicher Verantwortung wendet sich in Frankreich eindringlich Paul Bourget. Stellvertretend für die zahlreichen Appelle an Moral und Verantwortung des Schriftstellers, die sich in Bourgets *Essais de psychologie contemporaine*, vor allem aber seinen Romanen finden lassen,⁹¹³ seien hier kurz zwei Beispiele angeführt.

Im letzten, etwas aufgesetzt wirkenden Kapitel seines Romans *Mensonges* von 1887 beklagt sich der Abbé Taconet, eine durch und durch positiv gezeichnete Figur, über seine Zeitgenossen, die von der „antinomie de l'art et de la morale“ sprächen. Schriftsteller beispielsweise hätten die fatale Fehleinschätzung „Les mots sont des mots, et des faits sont des faits“⁹¹⁴. Solche Einstellungen führten, so kann man mit dem Abbé und dem Autor schlußfolgern, da sie keine moralischen Richtlinien bieten, die jeder Mensch nun einmal brauche und welche die Literatur zur Verfügung stellen müsse, zu Schwäche und Haltlosigkeit der Persönlichkeit. Sie können, wie in *Mensonges* demonstriert, zu so entsetzlichen Katastrophen wie sexueller Ausschweifung, ja sogar zu Selbstmordversuchen führen.⁹¹⁵ Es ist bezeichnend, daß Wyzewa in seiner ausführlichen Besprechung dieses Romans im Dezember 1887 mit keinem Wort auf diese Thematik eingeht, obwohl Bourget

⁹¹³ Anne Amend-Söchting charakterisiert die Romane von Bourget so: „Sie können alle als psychologisch-moralische Sittenschilderungen klassifiziert werden, deren Charaktere oft – trotz der prononcierten analytischen Ambitionen – unter mangelnder Tiefendimension leiden. Ganz unabhängig von der „moralischen Wandlung“ bilden die Romane und Novellen in ihrer Gesamtheit einen monolithischen Block von im wesentlichen auktorial erzählten Gesellschaftsromanen.“ (Amend-Söchting: *Ichkulte*, S. 203).

⁹¹⁴ Paul Bourget: *Mensonges* [1887]. Paris (Lemerre) 1914, S. 492.

⁹¹⁵ Der Protagonist des Romans, der junge Dramatiker René Vincy sowie sein intellektueller Ziehvater Claude Larcher, ein erfolgloser Poet von Mitte dreißig, sind beide jeweils einer Mätresse verfallen, von der sie beide betrogen werden. René reagiert, als er die Wahrheit nicht mehr leugnen kann, mit einem erfolglosen Selbstmordversuch. Larcher durchschaut die Lügen und Intrigen seiner Mätresse und die Folgen seines zügellosen Lebens und muß am Ende des Romans eine verheerende Bilanz desselben ziehen: Der auktoriale Erzähler resümiert: „En quelques minutes, il dressa le tableau de sa situation actuelle: trente-cinq ans bien passé, pas une raison sérieuse de vivre, désordre en dedans et désordre au dehors, dans sa santé et dans sa pensée, dans ses affaires d'argent et dans ses affaires du cœur, un sentiment définitif du néant de la littérature et des hontes de la passion, avec une incapacité absolue d'abdiquer le métier d'homme de lettres et de quitter le libertinage.“ (ebenda, S. 496). Trotz dieser luziden Momente ist Larcher zu willensschwach, sein Leben grundlegend zu verändern. Der Roman endet mit dem Entschluß, das liederliche und entwürdigende Leben fortzusetzen: „Six heures et demie, je serai en retard chez Colette...’ Et il hêla un fiacre qui passait à vide, pour arriver rue de Rivoli – cinq minutes plus tôt.“ (ebenda, S. 498).

schon in *Mensonges* deutlich das fatale Ergebnis einer Loslösung der Kunst von moralischen Grundsätzen demonstriert und somit an die gesellschaftliche Verantwortung des Schriftstellers appelliert.⁹¹⁶

Noch deutlicher bringt Bourget seine Botschaft zwei Jahre später an den Leser: Im Vorwort zu seinem bekanntesten Roman *Le Disciple* von 1889, exemplifiziert Bourget, daß der Schriftsteller eine gesellschaftliche Verantwortung trägt, dem Leser moralische Grundsätze zu vermitteln und vor Fehlverhalten zu warnen.⁹¹⁷ In seinen einleitenden Worten wendet sich der Verfasser an einen imaginierten jungen Mann von 18-25 Jahren, der in einigen Jahren zusammen mit seinen Altersgenossen das Schicksal Frankreichs bestimmen wird. „Pensant à cela, il n'est pas d'honnête homme de lettres, si chétif soit-il, qui ne doive trembler de responsabilité.“⁹¹⁸ Bourget warnt junge Männer vor Dekadenz und gesellschaftlicher Agonie und ruft zu Tatendrang und Begeisterung für eine gute Sache auf, womit vorrangig die Liebe zum Vaterland gemeint ist, für das man wieder zu sterben bereit sein sollte.⁹¹⁹ Der folgende Roman, so Bourget weiter, solle dann diese Notwendigkeit demonstrieren: „Je te le jure, mon enfant, la France a besoin que tu penses cela, et puisse ce livre t'aider à le penser.“⁹²⁰

In der nun folgenden Geschichte wird die planmäßige Verführung des adligen Fräuleins Charlotte de Jussat durch ihren Hauslehrer Robert Greslou geschildert, die mit dem Selbstmord der jungen Frau endet, nachdem sie von den wahren Absichten des von ihr geliebten Mannes erfahren hat. Diese recht konventionelle Handlung, die an einen Verführungsroman aus dem 18. Jahrhundert in der Manier von Richardson oder Laclos erinnert, wird von Bourget in einen aktuellen Kontext gestellt: Zu Beginn des Romans werden Leben und Leitsätze von Adrien Sixte, einem „philosophe moderne“, hinter dem sich Hippolyte Taine verbirgt, geschildert. Sixte erhält plötzlich Besuch von Mme Greslou, deren Sohn des Mordes an Charlotte de Jussat angeklagt ist. Sie bittet den Wissenschaftler um Hilfe und überreicht ihm Aufzeichnungen ihres Sohnes, in denen dieser seine eigene Psyche beleuchtet und das Vorantreiben seines Verführungsprojektes beschreibt und genau analysiert. Robert Greslou, so wird in seinem Bericht, der den weitaus größten Teil des Romans umfaßt, deutlich, orientiert sich bei seinem Projekt kühl und berechnend an den Grundsätzen seines Lehrers und großen Vorbildes Adrien Sixte, der seinerseits

⁹¹⁶ Zu Bourgets Roman *Mensonges* und Wyzewas Besprechung siehe Kapitel 5.2.5.2 dieser Arbeit.

⁹¹⁷ Paul Bourget: *Le Disciple* [1889]. Avant-propos de Jean-Christophe Coulot. Paris (La Table ronde) 1994, S. XI-XXII.

⁹¹⁸ ebenda, S. XII.

⁹¹⁹ ebenda, S. XVIf.

⁹²⁰ ebenda, S. XXI.

vollkommen zurückgezogen nur für die Wissenschaft lebt und für seine Mitmenschen lediglich ein wissenschaftliches Interesse hegt, jedoch keinerlei menschliche Neigung zu ihnen empfindet.⁹²¹

In den letzten beiden Kapiteln berichtet jetzt wieder ein allwissender Erzähler von den Gewissensnöten des großen Philosophen, der die Verantwortung am monströsen Verhalten seines Schülers übernimmt, von der Gerichtsverhandlung, in der Greslou freigesprochen wird, und die Erschießung desselben durch André de Jussat, den Bruder der Verführten. Der Roman endet mit dem Zusammenbruch des vormals kaltherzigen und überzeugten Atheisten Sixte, der einsieht, daß seine Wissenschaft nutzlos und verantwortungslos war und der beim Anblick des toten Greslou menschliche Regungen zeigt, indem er zu weinen beginnt. Er kommt jetzt zu der Einsicht, daß die Religion für die Menschen hilfreicher und wichtiger ist als seine bedingungslose Forschung ohne moralische Richtlinie.⁹²² Die Gegenüberstellung von einem schwachen und letztlich kranken Robert Greslou und einem glorifizierten André de Jussat, einem typischen *homme d'action*⁹²³, der sein Handeln an seiner Ehre als Adliger ausrichtet und gleichzeitig dem Vaterland in der Armee dient⁹²⁴, runden die im Vorwort angekündigte Botschaft an den Leser ab.

⁹²¹ Als er von Roberts Mutter gebeten wird, ihrem des Mordes angeklagten Sohn zu helfen, lehnt Sixte zunächst ab, da er in seinen Forschungen nicht gestört werden will, überlegt es sich dann aber anders, da er den *Fall* interessant und somit der Untersuchung wert findet. (ebenda, S. 65). Eine weitere Textstelle am Ende des Romans, die zeigt, wie wenig der Psychologe mit seinen Mitmenschen in Interaktion tritt: „Pour tout dire, jamais le théoricien rigoureux des passions, l’anatomiste minutieux de la volonté, n’avait vu bien en face une créature de chair et d’os...“ (ebenda, S. 319).

⁹²² Nach der Lektüre von Greslous Aufzeichnungen tritt erst eine Krise, dann eine grundlegende Veränderung bei Sixte ein. Er übernimmt die Verantwortung für Greslous Handeln und bekommt Gewissensbisse (siehe ebenda, S. 321). Er sieht ein, daß er, der große Psychologe, dem Menschen Greslou nicht helfen kann, da seine wissenschaftlichen Erkenntnisse nutzlos sind. „Il sentait son incapacité à rien faire pour cette âme en détresse, et qu’elle avait besoin d’un secours qui fût, pour tout dire, surnaturel.“ (ebenda, S. 329). In der Schlußszene, die Sixte und Mme Greslou zusammen bei der Leiche von Robert zeigt, beneidet er die Mutter, die betet und Trost im Glauben findet. Von einer Bekehrung kann man nicht sprechen, denn das Vaterunser spricht er selbst nicht, obgleich es ihm in den Sinn kommt. (siehe S. 359).

⁹²³ Für Bourget ist es äußerst wichtig, daß Männer ihre Zeit und Energie nicht in der Analyse ihres Tuns verschwenden, sondern zur Tat schreiten, womit insbesondere auch militärisches Handeln gemeint ist. Deutlich wird das beispielsweise in seiner Préface zu *La Terre promise*, wo er ausdrücklich hervorhebt, daß gerade die Verfasser von analytischen Romanen – wie Choderlos de Laclos oder Stendhal – im wahren Leben rechte *hommes d'action* gewesen seien. (Paul Bourget: „Préface“ zu *La Terre promise*. In: *Œuvres complètes*. Band IV, Paris (Plon), S. 5-12, S. 11).

⁹²⁴ Zum Verhältnis von André de Jussat und Robert Greslou siehe vor allem Bourget: *Le Disciple*, S. 153-171. In diesem Teil von Greslous *confession* wird deutlich, daß er seinen Widersacher nicht nur haßt, sondern gleichzeitig um seiner charakterlichen Qualitäten willen beneidet. Er bescheinigt ihm einen „caractère d’invincible volonté“ und bezeichnet ihn als „l’action faite homme“ (ebenda, S. 155). Gegenüber diesem entschlossenen vor Lebenskraft und Selbstbewußtsein strotzenden Grafen fühlt sich der Grübler und Intellektuelle Greslou minderwertig. In seiner Selbstanalyse schreibt er zusammenfassend über sein Verhältnis zu de Jussat „...car enfin j’étais le chétif et le frère en présence du fort“ (ebenda, S. 164). Im letzten Kapitel des Romans „Le comte André“ wird berichtet, wie der Bruder von Charlotte zu seiner Entscheidung kommt, als Ehrenmann Robert Greslou vor Gericht zu entlasten und schließlich Selbstjustiz zu verüben, indem er den Verführer seiner Schwester erschießt. Diese Tat wird vom Erzähler ausdrücklich

Dieses erst zwei Jahre nach Wyzewas Mitarbeit an der *Revue Indépendante* erschienene Hauptwerk von Bourget wurde hier auch deshalb ausführlich behandelt, weil Wyzewa diesen Text Jahre später zum Anlaß nehmen wird, auf seine Auffassungen von 1886/87 kritisch zurückzublicken. Im Vorwort zu einer Ausgabe von Bourgets erfolgreichem Roman aus dem Jahr 1910 erinnert er sich an den intensiven und nachhaltigen Eindruck, den die Lektüre dieses Buches auf ihn und seine Generation machte. Dabei legt er den Fokus auf die mit Verve in diesem Roman vertretene „thèse morale expressément soutenue par le romancier“⁹²⁵, die ihn und viele andere damals verblüfft habe. Er evoziert sodann die literarische Stimmung vom Ende der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts mit dem sinkenden Stern des Naturalismus bei steigender Popularität des sogenannten psychologischen Romans in der Art von Paul Bourget. Schließlich erinnert er sich auch an seine damalige Position zur hier diskutierten Frage des Verhältnisses von Literatur und Moral:

La doctrine de ce que nos devanciers avaient appelé « l'art pour l'art » avait eu beau changer de nom, au cours des années: elle continuait à nous apparaître comme la première, l'unique vérité. Sans aller peut-être jusqu'à approuver les joyeux paradoxes d'immoralité que quelques-uns d'entre nous s'amusaient, dès ce temps à développer sur la scène ou dans le roman (...), nous ne souffrions pas que l'artiste, et en particulier l'homme de lettres, eût jamais à se préoccuper de la portée morale de son œuvre ni de ses conséquences dans la vie pratique. Cette vie pratique, d'ailleurs, nous inspirait unanimement le plus parfait mépris... Nous estimions que le seul devoir du philosophe et du poète, de l'auteur dramatique et du romancier, était de tâcher à exprimer pleinement ses idées, ses sentiments, les résultats de son observation ou de sa fantaisie, sans se troubler des vaines et stupides troupeaux des «moralistes» de toute provenance et de tout habit.⁹²⁶

Diese Einstellung der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts bezeichnet er mehr als 20 Jahre später rückblickend als fatalen Irrtum, denn er habe nun erkannt, daß der Literatur angesichts der verfallenden Sitten die wichtige Aufgabe zufalle, die Leser moralisch, religiös und auch patriotisch zu erziehen.⁹²⁷

gebilligt (siehe ebenda, S. 358), unter anderem da der Justizapparat, „cette machine impassible de la Justice qui ne tient pas, qui ne peut pas tenir compte de la sensibilité humaine“ (ebenda, S. 352) den Ehrgedanken dieses Adligen „cet homme, dont tous connaissent le passé héroïque“ (S. 353) moralisch unterlegen ist. André de Jussat ist für Bourget das Musterbeispiel eines jungen Mannes, der die weiteren Geschicke Frankreichs leiten sollte: „Cet homme courageux qui possédait, par nature et par volonté, les vrais vertus d'un vrai soldat, détestait la perfidie, les compromis de conscience, tous les biais et toutes les lâchetés.“ (ebenda, S. 338).

⁹²⁵ Teodor de Wyzewa: „Introduction“ zu Paul Bourget: *Le Disciple* [1889]. Paris (Nelson) s.d., S. 5-16, S. 5. Das Erscheinungsdatum 1910 kann erschlossen werden, da Wyzewa zweimal erwähnt, daß die erste Lektüre des Romans nun 21 Jahre zurückliege. (S. 5 und S. 16).

⁹²⁶ ebenda, S. 8 In dieser Stimmung habe dann Bourget mit seinem Roman eine ganze Generation von Intellektuellen und einfachen Lesern wachgerüttelt. Der Roman *Le Disciple* wird rückblickend als „phénomène infiniment imprévu et curieux de notre histoire littéraire“ bezeichnet, die eine „révolution profonde“ ausgelöst habe. (ebenda, S. 11).

⁹²⁷ 1910 vertritt Wyzewa eine andere Position: „Et qui donc s'attendrait encore, désormais, à mettre en doute l'énorme part qui revient au roman, au théâtre, à toute notre littérature de ce dernier demi-siècle, dans la brusque déchéance des vénérables notions séculaires de l'honneur et de la dignité individuelle, dans la rupture à peu près totale des antiques liens familiaux, pour ne rien dire de la diffusion de cette incrédulité

Wyzewas Ansicht hat sich also in den Jahren von 1886 bis 1910 fundamental geändert. Folgt man der Vermutung, daß Wyzewas Kritik an den Verfassern von psychologischen Romanen, sie bauten zu offensichtlich Theorien und Lehren in ihre fiktionalen Texte ein, unter anderem auf Paul Bourget gemünzt ist, so wird der grundlegende Wandel seiner Einschätzung in diesem Punkt zwischen 1886 und 1910 besonders offenkundig: Der Romancier, der 1910 von Wyzewa ausgiebig wegen seiner dezidierten politischen Stellungnahme und Mahnung gelobt wird, wird aus demselben Grund noch 1886 gerügt. Denn stellt man die hier stellvertretend aufgeführten Positionen von Oscar Wilde und Paul Bourget einander gegenüber, so besteht kein Zweifel, daß Wyzewa in dieser Frage 1886/1887 eindeutig der Position des englischen Dandys zuneigt – auch wenn er sich deshalb 1910 reumütig als Mitglied einer blinden und dummen Herde bezeichnen wird.⁹²⁸ Seinem Ansehen in konservativen Kreisen hat seine später von ihm selbst so getadelte Einstellung der frühen Jahre nicht geschadet. Angesichts der Tendenz seiner eindeutig tendenziösen späteren Artikel, Romane und Erzählungen hat man seine an der *l'art pour l'art*-Formel orientierte Kunstauffassung der frühen Jahre offenbar schlicht vergessen: In seinem Nachruf auf Wyzewa aus dem Jahr 1917 schreibt der Direktor der *Revue des deux Mondes* René Doumic über den Verstorbenen: „... il n'a *jamais* admis qu'on pût négliger la valeur morale d'un livre, ni qu'on pût absoudre une œuvre basse ou perverse pour des raisons d'esthétique.“⁹²⁹

4.3.2 Kunst und Patriotismus I: Wyzewa und Frankreich

Welch geringe Rolle die politischen und moralischen Aussagen eines Romans für den vierundzwanzigjährigen Wyzewa spielen, kann angesichts seiner Besprechung des im November 1886 erschienenen Romans *Le Calvaire* von Octave Mirbeau illustriert werden.⁹³⁰ Der Roman ist eine „confession publique“⁹³¹ von Jean-François-Marie Mintié,

quasi animale qui, enlevant aux âmes la foi religieuse sans lui substituer aucune autre croyance, les vide en même temps de toute chaleur comme de tout espoir?“ (ebenda, S. 13f.) Bourgets Roman *Le Disciple* sei maßgeblich dafür verantwortlich, daß Wyzewa seine Einstellung geändert hat.

⁹²⁸ ebenda, S. 14: „Ah! l'aveugle et stupide troupeau que nous étions...“

⁹²⁹ Doumic: „Teodor de Wyzewa“, S. 351. Kursivierung von mir. Wie wenig Doumic sonst von Wyzewas Arbeit der Jahre 1885 bis 1887 hielt, habe ich bereits im Vorwort auf S. 10 dieser Arbeit dargelegt.

⁹³⁰ Octave Mirbeau: *Le Calvaire* [1886]. In: Octave Mirbeau: *Les Romans autobiographiques*. Préface de P. et R. Wald Lasowski. Paris (Mercure de France, Collection mille pages) 1991, S. 8-336. *Le Calvaire* wird zusammen mit *L'Abbé Jules* und *Sébastien Roch* zu den autobiographischen Romanen gezählt, in denen der Autor die negativen Erlebnisse seiner Kindheit und Adoleszenz verarbeitet. Zu Leben und Werk von Mirbeau siehe vor allem: Pierre Michel / Jean-François Nivet: *Octave Mirbeau, l'imprécauteur au cœur fidèle*. Paris (Séguier) 1990 mit einer umfassenden Bibliographie. Speziell zu *Le Calvaire* siehe Michel/Nivet, S. 257-309. Eine aktuelle Bibliographie findet sich auf der Homepage der 1993 gegründeten *Société Octave*

mit der dieser die Leser vor einem ähnlichen Lebenswandel wie dem seinigen warnen möchte. Im ersten Kapitel berichtet ein autodiegetischer Erzähler von seiner trostlosen Kindheit und Jugend. Sie ist gekennzeichnet von einer Mutter, die durch einen tragischen Todesfall in der Familie traumatisiert und schließlich nervenkrank wurde. Der Vater kümmert sich weder um seine Frau noch um seinen Sohn; seine Lieblingsbeschäftigung besteht darin, kleinere Tiere zu Tode zu quälen. Lehrer und Erzieher erweisen sich gegenüber den Problemen des emotional vernachlässigten Kindes als hilflos und desinteressiert. Das sind die besten Voraussetzungen, um Mintié zu einen unverstandenen, willensschwachen und desillusionierten jungen Mann werden zu lassen.⁹³² Im zweiten Kapitel erzählt Mintié von seinen Erlebnissen im Deutsch-Französischen Krieg 1870/1871⁹³³, die dem jungen Mann auch noch die letzten Illusionen rauben. In den verbleibenden neun Kapiteln berichtet der autodiegetische Erzähler von seiner ruinösen Liebesbeziehung zu Juliette Roux, die sein Vermögen aufzehrt, seine in Ansätzen vorhandene literarische Begabung an ihrer Entfaltung hindert und ihn schließlich in den moralischen und finanziellen Ruin treibt. Der Roman läßt sich so in zwei vom Umfang und Inhalt her recht ungleiche Teile einteilen – Kindheit, Jugend und Kriegserlebnisse einerseits und die Beschreibung der Haßliebe zu Juliette andererseits.⁹³⁴

Mirbeau: <http://de.scribd.com/doc/90854980/Pierre-Michel-Bibliographie-d-Octave-Mirbeau>. (abgerufen am 25.11.2013). Sie wurde von Pierre Michel erstellt und enthält auf mehr als 710 Seiten (Stand April 2011) alphabetisch geordnet alle Ausgaben der einzelnen Werke mit kurzen Informationen, alle Übersetzungen, sowie Rezensionen und Forschungsliteratur. Die Angaben dort müssen ergänzt werden durch die Untersuchung von Martin Schwarz: *Octave Mirbeau. Vie et œuvre*. Den Haag, Paris 1966, S. 47-57). Außerdem sei noch auf die seit 1994 jährlich erscheinenden *Cahiers Octave Mirbeau* verwiesen.

⁹³¹ Mirbeau: *Le Calvaire*, S. 166.

⁹³² Michel sieht hier und in den im nächsten Kapitel berichteten Kriegserlebnissen alle Bedingungen erfüllt, „pour faire de Jean Mintié un velléitaire, qui témoigne du malaise de toute une génération en même temps qu’il révèle de la dégénérescence de toute une classe sociale“ (Pierre Michel: *Les Combats d’Octave Mirbeau*. Paris (Les Belles Lettres) 1995, S. 199). Mintiés Schilderungen seiner Jugend gleichen denn auch in einigen Punkten der Jugend von des Esseintes, dessen Charakter neben Hypersensibilität ebenfalls von Willensschwäche und Desillusionierung geprägt wird. Zur eigenen freudlosen Kindheit von Mirbeau, die Ähnlichkeit mit der von Mintié aufweist, siehe Michel/Nizet, S. 21-30.

⁹³³ Siehe dazu Mirbeau: *Le Calvaire*, S. 51-100. Auch dieses Kapitel basiert teilweise auf persönlichen Erlebnissen von Octave Mirbeau, der als Unterleutnant im Deutsch-Französischen Krieg verletzt wurde. Siehe dazu: Michel/Nivet, S. 73-86 und Reg Carr: „Octave Mirbeau and the Franco-Prussian War: a Note in Biography“. In: *French Studies Bulletin* N°22 (Frühjahr 1987), S. 12-15.

⁹³⁴ Die beiden Teile stehen etwas unverbunden nebeneinander, was sowohl von einigen zeitgenössischen Rezensenten (siehe dazu Michel: *Les Combats*, S. 195) als auch von späteren Forschern (z.B. Schwarz, S. 53) kritisiert wurde. Ich stimme in dieser Frage der korrigierenden Auffassung von Michel zu, der in den Schilderungen von freudloser Jugend und Krieg unter anderem eine Erklärung dafür sieht, die Verhaltensweisen von Mintié in seiner Beziehung zu Juliette zu verstehen. (siehe Michel: *Les Combats*, S. 199f.) Als Beispiele können Mintiés Neigung zur Gewaltanwendung – er versucht Juliette zu töten (siehe Mirbeau: *Le Calvaire*: S. 242) und massakriert ihren Schoßhund auf bestialische Weise (siehe ebenda, S. 318) – mit einer vom Vater ererbten Veranlagung zur Gewalttätigkeit erklärt werden. Die vom Leser oft schwer nachvollziehbare Unfähigkeit, sich von seiner Juliette zu trennen, kann mit einer schon in der Jugend auftretenden Willensschwäche und einem wegen ihres weitgehenden Fehlens in Kindheit und Jugend nun verstärkt ausgeprägten Bedürfnis nach Liebe zumindest teilweise einleuchten. Dieser Zusammenhang wurde

In unserem Zusammenhang sind vor allem die Schilderungen des Ich-Erzählers über seine Erlebnisse im Deutsch-Französischen Krieg interessant. Der Protagonist Mintié berichtet in diesem Teil des Romans über den desolaten Zustand des französischen Heeres: Bereits vor den eigentlichen Kampfhandlungen seien die meisten Soldaten egoistisch, disziplinos und durch lange sinnlose Märsche vollkommen zermürbt gewesen. Einige werfen, um besser marschieren oder bei Gelegenheit desertieren zu können, ihre Munition fort und werden damit weitgehend kampfunfähig. Das wären die meisten von ihnen jedoch auch mit den nötigen Waffen, denn sie seien, so berichtet uns Mintié, vor der Einberufung zwar kräftige gesunde Jungen gewesen, jetzt aber wankten sie auf Grund mangelhafter Ernährung und schlechter Behandlung durch die Vorgesetzten als „spectres de soldats“⁹³⁵ in Richtung Kampfgebiet. Viele seien schon vor den eigentlichen Kampfhandlungen wegen Hunger und Erschöpfung gestorben. Die ärztliche Versorgung der Soldaten ist eine Katastrophe. Die Zivilbevölkerung wird vom französischen Heer tyrannisiert und aus reiner Lust am Quälen schikaniert. So wird einem armen Bauern, der bereits mehrere Durchzüge des französischen Heeres erdulden mußte, auf Befehl eines Unteroffiziers die gesamte Einrichtung zerschlagen, da er den frierenden Soldaten kein Brennholz mehr zur Verfügung stellen kann.⁹³⁶ Die Befehlshaber der Truppen zeichnen sich durch Schamlosigkeit, Rücksichtslosigkeit und militärische Unfähigkeit aus. Ein General weiß beispielsweise nicht, wo sich im Gelände wichtige Punkte befinden und läßt völlig sinnlos einen ganzen Wald fällen, wobei er sich kaltschnäuzig über Einwände der Zivilbehörden hinwegsetzt.⁹³⁷ Während das Verhalten des französischen Heeres ein Desaster für die Bewohner des Landes darstellt, entpuppen sich die Greuelthaten, die unter der aus dem Kampfgebiet fliehenden Zivilbevölkerung über die Preußen erzählt werden, als Lügen: Entweder sind sie von französischen Propagandisten frei erfunden oder aber sie wurden von Franzosen begangen. Das Kapitel endet mit einer Schilderung, wie Mintié einen Preußen erschießt. Er bereut diese Tat zutiefst. In dem soeben Getöteten sieht er keineswegs einen feindlichen Kämpfer, sondern einen Leidensgenossen, mit dem er großes Mitleid hat.⁹³⁸ Mit einer eindrücklichen Schilderung von Pferdekadavern, Gefallenen, die

vereinzelt schon von der zeitgenössischen Kritik erkannt. (Siehe: Maxime Gaucher: „Causeries littéraires“. In: *La Revue Bleue* vom 11. Dezember 1886, S. 759-762, S. 760).

⁹³⁵ *Le Calvaire*, S. 54.

⁹³⁶ ebenda, S. 58ff.

⁹³⁷ ebenda, S. 78.

⁹³⁸ „Cet homme, j’avais pitié de lui, et je l’aimais!“ (S. 97). Die von ihm eindeutig als Mord gewertete Tötung des Preußen bewertet er so: „...j’avais tué un homme, un homme que j’aimais, un homme en qui mon âme venait de se confondre, un homme qui, dans l’éblouissement du soleil levant, suivait les rêves les plus purs de sa vie!“ (ebenda, S. 98). Schließlich nähert sich Mintié reumütig dem Toten und tut etwas, das von einander feindlich gegenüberstehenden Soldaten wohl kaum erwartet werden kann. „Je crus que j’allais

schnell verscharrt werden, gräßlichen Amputationen von zerfetzten Gliedmaßen und der Nachricht über die Niederlage endet der Abschnitt über den Krieg von 1870/71. Die Bedeutung dieser Ereignisse für die eigene Persönlichkeit bezeichnet Mintié rückblickend als „cette guerre où j’avais commencé l’apprentissage de la vie par le désolant métier de tueur d’hommes.“⁹³⁹

Derart drastische Beschreibungen von Krieg und Soldatenleben lassen nicht nur die französische Armee und deren Führung im Deutsch-Französischen Krieg in einem äußerst trüben Licht erscheinen. Der Roman animiert den Leser generell nicht gerade dazu, überhaupt in eine Armee einzutreten und in den Krieg zu ziehen. Mirbeaus Schilderungen sind dem insgesamt erfolgreichen Bemühen der Franzosen, trotz der schmachvollen Niederlage von 1870/71 ein ausgeprägtes nationales Selbstbewußtsein aufzubauen,⁹⁴⁰ abträglich, denn gerade der Armee kommt im neu erstarkenden Nationalismus in der Dritten Republik eine ausgesprochen wichtige Rolle zu.⁹⁴¹ Sie dient einerseits der Festigung der nationalen Einheit, der Rückbesinnung auf patriotische Werte und zum anderen dem Ziel, das verlorene Elsaß-Lothringen zurückzugewinnen. Gerade 1886 bekommt der Revanche-Gedanke zudem durch die Erfolge von General Boulanger besonderen Auftrieb.⁹⁴²

Trotz oder vermutlich gerade wegen dieses geistigen Umfeldes wird Mirbeaus Roman zu einem großen Erfolg. Die erste Auflage von 2.200 Exemplaren ist innerhalb von wenigen Tagen vergriffen; innerhalb des ersten Jahres gibt es mehr als 40 weitere. Die wenigen

défaillir, mais, rassemblant mes forces dans un suprême effort, j’êtreignis le cadavre du Prussien, le plantai tout droit contre moi, et, collant mes lèvres sur ce visage sanglant, d’où pendait de longues baves pourprées, éperdument, je l’embrassai!...“ (ebenda, S. 99).

Eine ähnliche Szene findet sich im wohl bekanntesten Anti-Kriegsroman deutscher Sprache. In Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* von 1929 berichtet der Ich-Erzähler davon, wie er in einem Trichter auf dem Schlachtfeld von den Deutschen für einige Zeit vergessen wird und hier dann einen französischen Soldaten erdolcht. Auch hier bereut der Soldat seine Tat, möchte sie am liebsten ungeschehen machen oder doch zumindest sühnen, denkt an die Angehörigen des Soldaten – zumal er Fotos und persönliche Unterlagen bei dem Getöteten findet. Wie bei Mirbeau wird auch in Remarques Roman der Soldat der anderen Seite nicht als feindlicher Gegner, sondern als bedauernswerter Schicksalsgenosse gesehen. Der skandalöse Kuß aus *Le Calvaire* fehlt freilich bei Remarque. (Siehe: Erich Maria Remarque: *Im Westen nichts Neues* [1929]. Köln (Kiepenheuer & Witsch) ¹⁶1997, S. 189-204).

⁹³⁹ Mirbeau: *Le Calvaire*, S. 123.

⁹⁴⁰ Siehe dazu: Wolfgang Schivelbusch: *Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865. Frankreich 1871. Deutschland 1918*. Darmstadt (WBG) 2001, S. 123-224.

⁹⁴¹ Zum Nationalismus siehe beispielsweise die mit einem ausführlichen Vorwort versehene Textsammlung von Raoul Girardet: *Le Nationalisme français. 1871-1914*. Paris (Armand Colin) 1966. Girardet faßt die Rolle der Armee in der Dritten Republik folgendermaßen zusammen: „L’armée devient «l’Arche sainte», le symbole de l’unité nationale, l’incarnation de tous les espoirs patriotiques.“ (Raoul Girardet:, S. 14.) Zeev Sternhell weist darauf hin, daß die Rolle des Militärs sowohl bei den Republikanern als auch bei den rechten Nationalisten eine so herausragende Bedeutung besaß, daß es bei der Förderung der Armee beide Seiten mitunter zumindest zeitweilig zusammenarbeiteten (Sternhell: *La droite révolutionnaire*, S. 77-94, insbes. S. 80).

⁹⁴² Zu General Boulanger siehe auch Kapitel 2.4.3 dieser Arbeit.

wohlgesonnene Kritiker loben vor allem die feine psychologische Zeichnung der Figuren, die genaue Beschreibung einzelner Szenen und die Wirklichkeitsnähe des Romans.⁹⁴³ Auf die politische Brisanz des Kapitels über die Kriegereignisse gehen sie nicht ein. Patriotisch gesinnte Franzosen richten ihr Interesse hingegen vorrangig auf dieses und sind auf Grund der negativen Schilderungen der französischen Armee und der im Text enthaltenen Sympathiebekundungen für die feindlichen Preußen erwartungsgemäß über den Roman entsetzt. Mirbeau wird vorgeworfen, Frankreich und seine Soldaten zu verunglimpfen und ein vaterlandsloser Geselle zu sein. In *Le Gaulois* vom 26. November 1886 beklagt ein Rezensent, Mirbeau zerstöre mit *Le Calvaire* „le lingot d’or du patriotisme“ und zeichne „une désolante peinture du naufrage moral et matériel d’un peuple“, was für einen rechten Franzosen vollkommen inakzeptabel sei. In Deutschland hingegen werde man diesen Roman mit hämischer Freude lesen.⁹⁴⁴ Eine ähnliche Auffassung vertritt auch der Literaturkritiker von *Le Temps*. In der Ausgabe vom 2. Dezember 1886 ist über den Roman zu lesen: „En tout cas, il est certain que le chapitre dans lequel l’auteur du *Calvaire* fait une si triste peinture des combattant de 1870 sera lu avec plaisir en Allemagne.“⁹⁴⁵ Besonders scharf wird Mirbeau für seinen Roman in einer Rezension der patriotischen Zeitschrift *La Revanche* vom 26. November kritisiert, in der man ihm vorwirft, das Vaterland beleidigt zu haben und sich über alles, was einem französischen Patrioten teuer ist, lustig zu machen.⁹⁴⁶

Der in dieser Weise angefeindete Autor antwortete auf die Vorwürfe in einem Artikel, der im *Figaro* vom 8. Dezember 1886 veröffentlicht und danach einigen Ausgaben des Romans als Vorwort vorangestellt wurde.⁹⁴⁷ In seiner Replik wehrt sich der Autor entschieden dagegen, kein Patriot zu sein. Er wundert sich über die Heftigkeit der Anwürfe, wo man doch nie auf die Idee gekommen sei, Stendhal wegen seiner Schilderung

⁹⁴³ So Pierre Gille in seiner Kolumne „Revue Bibliographique“. In: *Le Figaro* vom 8. Dezember 1886, der besonders auf die Lebensnähe der geschilderten Ereignisse verweist oder mit kleinen Einschränkungen auch Gaucher in la *Revue Bleue* vom 11. Dezember 1886 (Siehe bes. S. 761: „Il y a des qualités d’observation et une maestria d’exécution auxquelles on ne sait assez rendre hommage.“).

⁹⁴⁴ Henry de Pène: „Autour d’un chapitre“. In: *Le Gaulois* vom 26. November 1886. Zitiert nach Michel/Nivet, S. 291f.

⁹⁴⁵ Anonym: „Lectures françaises“. In: *Le Temps* vom 2. Dezember 1886. Diese Prophezeiung hat sich, zumindest wenn man es nach den Übersetzungen ins Deutsche beurteilt, offensichtlich nicht bestätigt. Michel nennt in seiner im Internet veröffentlichten Bibliographie bis heute nur eine deutsche Ausgabe aus dem Jahr 1896, neben sieben spanischen, sechs italienischen und elf russischen Ausgaben.

⁹⁴⁶ Insgesamt bezeichnet der Rezensent den Roman als „livre assez malpropre, dans le ton des éternelles confessions d’amour, où perce le dépit d’avoir été dupé, où l’on étale ses vieux billets de tendresse, ses vieux fonds de cuvette et ses vieux chagrins.“ (Serpenoise (Pseudonym für René Maizeroy): „Le Sacrilège“. In: *La Revanche* vom 26. November 1886. Zitiert nach Michel/Nivet, S. 292). Zur weiteren Rezeption von *Le Calvaire* siehe auch Michel/Nivet, S. 291-296 und Schwarz, S. 50ff.. Mirbeau hat die Schilderung des Krieges in seinem Roman immer verteidigt – auch die skandalöse Kußszene. Er begründete sie stets damit, daß Menschlichkeit ein wichtigeres Gut sei als Vaterlandsliebe.

⁹⁴⁷ Octave Mirbeau: „Le Calvaire“. In: *Le Figaro* vom 8. Dezember 1886, S. 1.

der Schlacht von Waterloo oder Tolstoi wegen der Beschreibung der Ereignisse während der Napoleonischen Kriege als schlechte Patrioten zu bezeichnen. Vor allem aber wirft er seinen Kritikern vor, unter Patriotismus große Worte, Paraden auf den Straßen und Reden auf Beerdigungen zu verstehen, womit die scheinbare Sorge um das moralische Wohl Frankreichs zu einer „*frasque dangereuse*“⁹⁴⁸ verkomme. Er selbst verstehe unter Patriotismus statt öffentlicher Zur-Schau-Stellung ein In-Sich-Gehen, ein Erkunden und Darstellen der Wirklichkeit, die stille Arbeit aller Teile der Bevölkerung für den materiellen und geistigen Fortschritt, wobei er selbst als Künstler eine besondere Verantwortung für sich in Anspruch nimmt.⁹⁴⁹ Die Diskussion um *Le Calvaire* ist in erster Linie in einen patriotisch-nationalistischen Diskurs eingebettet, in dem ästhetische

⁹⁴⁸ ebenda.

⁹⁴⁹ Die Diskussion um Mirbeaus *Le Calvaire* nimmt teilweise die Auseinandersetzung um Zolas *La Débâcle* von 1892 vorweg. Zola schildert ausführlicher noch als Mirbeau die Planlosigkeit der militärischen Führung auf französischer Seite (siehe: Émile Zola: *La Débâcle* [1892]. Préface de Raoul Girardet. Édition présentée, établie et annotée par Henri Mitterand Paris (Gallimard, Collection folio) 1984, S. 118, S. 127, S. 238f. et passim) und berichtet von der Auszehrung der Truppen auf Grund fehlender Nahrungsmittel (ebenda, S. 222, S. 300 et passim). Er bezeichnet den Krieg als „*boucherie inutile*“ (S. 313) und stellt zur Demonstration dieser Feststellung ausführlich das sinnlose Dahinschlachten der Soldaten und unerträgliche Grausamkeiten dar (ebenda, S. 86, S. 126f., S. 299, S. 313, S. 462 et passim). Außerdem erfährt man neben einzelnen heroischen Taten (siehe ebenda, S. 267, S. 451) auch von der Todesangst und der Verzweiflung der Soldaten (ebenda, S. 241). In einer Rezension in der *Revue des deux mondes* leugnet Eugène Melchior Vogüé keineswegs, daß die geschilderten Grausamkeiten des Krieges und die Planlosigkeit der Führung nicht der Realität entsprächen. (Eugène-Melchior de Vogüé: „*La Débâcle*“. In: *Revue des deux Mondes*. 62^e année, troisième période, tome 112. Paris 1892, S. 443-458). Trotzdem moniert Vogüé, daß Zola ein einseitiges und dadurch verzerrendes Bild des Kriegsgeschehens zeichne, denn die durchaus patriotischen Gefühle der Soldaten sowie heroische Taten auch von Vorgesetzten würden in Zolas Roman zu wenig berücksichtigt. Die Lektüre des Buches führe bei heutigen französischen Soldaten zu Desillusionierung und Demotivation, im Ausland entstehe ein despektierliches Bild von Frankreich. Genau wie Mirbeau wird auch Zola fehlender Patriotismus vorgeworfen. Interessant in unserem Zusammenhang ist besonders, daß Vogüé Zola vorwirft, die Lektüre des Buches sei nicht erbaulich und somit nicht nützlich. Doch gerade in der Nützlichkeit sieht Vogüé den Sinn von Literatur „...un homme doit être utile. Un livre; n'est-ce pas un être vivant?“ (ebenda, S. 456). Das wiederum könne nur gewährleistet sein, wenn der Leser sich nach der Lektüre eines literarischen Werks „*apaisé et fortifié*“ (ebenda, S. 458) fühle. Über die Aufgabe der Literatur schreibt Vogüé „*que les bons, les beaux livres, ceux qui ont chance de demeurer quand leur auteur dormira sous terre, ce sont les livres qui nous aident à traverser les pas difficiles*“ (ebenda). Zola wehrt sich in einem Interview der Tageszeitung *Le Gaulois* vom 20. Juli 1892 vehement gegen Vogüés Vorwurf, mit der Veröffentlichung des Buches nicht zur Beförderung von patriotischen Gedanken beizutragen (Émile Zola: „*La Critique de la critique: «La debacle» racontée par M. Zola*“. In: *Le Gaulois* vom 20. Juli 1892, S. 1-2). Gerade durch das Aufzeigen der Probleme der Vergangenheit, so führt Zola aus, könne man diese beheben und am Aufbau eines neuen und besseren Frankreichs arbeiten. Einzelne heroische Taten erhielten durch die trostlose Lage der Nation noch herausragendere Bedeutung. Sein Roman sei eine „*œuvre de moraliste et de patriote*“ (ebenda, S. 2), er habe den Roman geschrieben, „*pour hausser l'âme de nos soldats*“ (ebenda). Nach der Lektüre von *La Débâcle* mag das zumindest dem heutigen Leser kaum einleuchten, wichtig ist jedoch, daß sich Zola mit dem Argument der Nützlichkeit gegen Anfeindungen wehrt. An der Diskussion wird deutlich, daß sowohl Zola als auch Vogüé davon ausgehen, daß Literatur eine gesellschaftspolitische Aufgabe zu erfüllen hat, die unter anderem darin besteht, den Leser zu einem nützlichen Glied der Gesellschaft zu erziehen. Lediglich bei der Art und Weise, wie dieses Ziel erreicht werden soll, gehen die Meinungen des Romanciers und des Kritikers auseinander. Während Vogüé davon ausgeht, das Ziel könne durch moralische Erbauung erlangt werden, meint Zola, vor allem der Hinweis auf gesellschaftliche Mißstände könne eine Reflexion über selbige herbeiführen und schließlich eine Veränderung einleiten.

Qualitäten oder Mängel des Textes nur eine geringe, bei einigen Rezensenten gar keine Rolle spielen.

Wyzewa äußert sich zu Mirbeaus Roman im Januar 1887 in seiner Rubrik *Les Livres* in der *Revue Indépendante* an zwei unterschiedlichen Stellen. Zunächst berichtet er von zwei Kritikern, die er M. L... und M. S... nennt, und die beide den Roman scharf kritisieren. Dabei geht er davon aus, daß M.L... den Roman nur deshalb verrissen habe, da sein Inhalt nicht patriotisch und deutschenfeindlich genug sei, wobei sich Wyzewa heftig über den – seiner Meinung nach übertriebenen, nach außen gekehrten – Patriotismus von M.L... mokiert:

Ah! Celui-là ne pardonnera jamais la blessure nationale! Il méprisera la métaphysique et la musique parce que ses arts nous viennent d'Allemagne. L'autre jour il a failli ne pas achever son dessert: sa demoiselle lui avait parlé devant lui du roman de M. Mirbeau.⁹⁵⁰

Wyzewa führt damit ähnliche Argumente gegen die Kritiker von *Le Calvaire* an wie Mirbeau selbst in seinem Artikel in *Le Figaro*.

M. S..., dem zweiten von Wyzewa erwähnten Mirbeau-Kritiker, unterstellt er, dieser lehne den Roman nur deshalb ab, weil er einer um sich greifenden Begeisterung für russische Literatur verfallen sei und daher nur noch „tous les livres traduits du russe“⁹⁵¹ positiv bewerte. Beiden Kritikern geht es laut Wyzewa nicht darum, den künstlerischen Wert des Romans zu ermitteln. Vielmehr diene er ihnen als Vorwand, ihre eigenen schon lange bestehenden Anschauungen zu verkünden. Wyzewa erwähnt beide Rezensenten hier in der ihm eigenen ironischen Weise, um die Arbeit von ideologisch voreingenommenen Kritikern zu desavouieren. Er selbst würdigt *Le Calvaire* im selben Aufsatz erst einige Seiten später. Dabei erwähnt er mit keinem Wort die skandalträchtigen Schilderungen der Kriegserlebnisse, erinnert jedoch noch einmal an die beiden bereits erwähnten Kritiker, von denen er seine eigene Arbeitsweise absetzt. Er wolle nämlich über den Roman schreiben, ohne „le zèle de M. L... pour des écrivains patriotes; ni la marotte de M. S... pour les passionés de la Néva“⁹⁵². Folgerichtig äußert sich Wyzewa nicht zu der politischen Dimension des Romans, sondern schreibt statt dessen über die Wahrscheinlichkeit der

⁹⁵⁰ *La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 12. Wyzewa gibt den Patriotismus von M.L. der Lächerlichkeit preis, indem er süffisant berichtet, M.L. habe während des Krieges „par quelque nécessité commerciale, ou bien un impérieux désir de voyage“ das bedrohte Frankreich verlassen. Die Person, die sich hinter der Abkürzung verbirgt, konnte ich leider nicht identifizieren.

⁹⁵¹ ebenda, S. 14. Zur Begeisterung des französischen Publikums für russische Romane und Wyzewas Deutung dieses Phänomens siehe Kapitel 5.2.3 dieser Arbeit.

⁹⁵² ebenda, S. 18.

Handlung, weist auf die die Nähe des Romans zu *Manon Lescaut* hin⁹⁵³ und lobt die psychologische Tiefe und Schlüssigkeit der im Roman dargestellten Figuren. Der Boulanger-Sympathisant Wyzewa interessiert sich bei Mirbeaus *Le Calvaire* ausschließlich für ästhetische Kriterien und bewertet den Roman gänzlich unabhängig von seiner moralischen oder politischen Aussage. Er richtet sich dabei nach seiner Devise „le patriotisme et l'art sont deux choses distinctes“⁹⁵⁴. Die Besprechung eines Romans unter dem Gesichtspunkt, ob sein Inhalt der Vaterlandsliebe der Franzosen zu- oder abträglich ist, verfehlt seiner Meinung nach das Ziel der Literaturkritik. Politische Überlegungen haben für Wyzewa zumindest 1886 nichts in der Diskussion über literarische Werke zu suchen.

4.3.3 Kunst und Patriotismus II: Wyzewa und Polen

Wie sehr Wyzewa eine Verquickung von patriotischem Gedankengut und ästhetischen Wertungen ablehnt, wird erneut zu Beginn seiner monatlichen Rubrik „Les livres“ vom September 1887 offenbar. Hier berichtet er von Erlebnissen in seinem Sommerurlaub in einem galizischen Kurort.⁹⁵⁵ Dort habe er eine Reihe von wohlhabenden polnischen Touristen aus den großen Städten des Landes getroffen. Eine Eigenart sei ihm bei allen diesen „gens agités, sonores et pour la plupart célèbres“⁹⁵⁶ besonders aufgefallen: „Infatigables, ils vocifèrent la gloire de la Pologne.“⁹⁵⁷ Das betreffe nicht nur, so fährt Wyzewa fort, die Schönheit der polnischen Landschaft, sondern insbesondere die Leistung polnischer Künstler.

Er kann die seiner Ansicht nach maßlos übertriebene Begeisterung der Polen für einheimische Kunst nicht verstehen. So schreibt er über den späteren Literaturnobelpreisträger Henryk Sienkiewicz, der 1896 durch den Roman *Quo vadis* weltweit bekannt werden wird:

Voici donc que le plus extraordinaire romancier de notre siècle m'apparaît, M. Henry Sienkiewicz; il a d'abord assez habilement démarqué M. Daudet, il démarque assez

⁹⁵³ Der Hinweis auf *Manon Lescaut* ist keineswegs originell. Er findet sich in fast allen mir bekannten zeitgenössischen Rezensionen zu *Le Calvaire* (Gaucher in *La Revue Bleue*, S. 761; Anonym in „Lectures françaises“ in *Le Temps*, Gille in *Le Figaro*).

⁹⁵⁴ *La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 14.

⁹⁵⁵ Delsemme schreibt, daß Wyzewa von Anfang August bis Mitte September 1887 in Galizien gewesen sei. Die zunächst mit Begeisterung begonnene Reise endete mit einer großen Enttäuschung über seine „insupportables compatriotes“ (So in einem Brief an Édouard Dujardin. Zitiert nach Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 33. Zur Reise siehe auch Liverman Duval: *Téodor de Wyzewa*, S. 65).

⁹⁵⁶ *La Revue Indépendante* N°3 (August 1887), S. 247.

⁹⁵⁷ ebenda.

gauchement M. Dumas le père: mais il est polonais, ainsi que moi. Lui préférer Stendhal ou même M. Daudet, ne serait-ce point faillir aux exigences les plus admises du patriotisme?⁹⁵⁸

Auch von anderen polnischen Künstlern hält Wyzewa nicht viel.⁹⁵⁹ Über das künstlerische Urteilsvermögen seiner Landsleute, die alle Kunst nur noch unter einem von Patriotismus geprägten „point de vue polonais“⁹⁶⁰ betrachten, mokiert er sich, indem er sich vorstellt, den Lesern der *Revue Indépendante* die Neuerscheinungen des letzten Monats nach den in Polen üblichen Bewertungskategorien zu präsentieren. Dabei würde er nach eigenen Aussagen auf unüberwindbare Probleme stoßen, da die von ihm anerkannten Werke nicht von polnischen Literaten stammen. „Comment admirer les livres de M. Rosny, de M. Moore, de M. Lemonnier? Ah!, s'ils consentaient – l'euphonie même y gagnerait – à s'appeler Rosnyski, Moorski, et, pour changer, Lemonnierowicz!“⁹⁶¹

Vor allem aber tadelt er die Ablehnung russischer Schriftsteller durch die polnischen Kritiker aufgrund der politischen Motivation, die dieser ablehnenden Haltung zu Grunde liegt. So fährt er in seinem Gedankenspiel, er wolle dem französischen Publikum die Literatur nach polnischen Gesichtspunkten vorstellen, folgendermaßen fort:

Mais surtout il me sera difficile de vanter, comme je l'aurais voulu, les œuvres de Tolstoy et de Goncharov: car ceux-là sont Russes, et le premier principe de l'esthétique polonaise est de mépriser, d'abominer, d'ignorer, les artistes russes. Les empereurs russes n'ont-ils pas, depuis un siècle, supprimé la liberté politique de la Pologne? Et comment un romancier russe, après cela, pourrait-il écrire des romans admirables? Voilà de quelle sorte on discute les questions d'esthétique en Pologne.⁹⁶²

An dieser Stelle wird nochmals ersichtlich, daß die Bewertung eines künstlerischen Werkes unabhängig von politischen Einstellungen und der Nationalität der jeweiligen

⁹⁵⁸ ebenda, S. 248.

Ein Jahr zuvor schrieb Wyzewa die Einleitung zu Sienkiewicz's Roman *Sieger Bartek* (Henryk Sienkiewicz: *Bartek vainqueur*. [1882]. Introduction par T. de Wyzewa. Paris (Librairie de la Presse) 1886). Bereits in dieser Einführung hatte sich Wyzewa eher despektierlich über die literarischen Qualitäten des Autors im besonderen wie auch der polnischen Schriftsteller im allgemeinen geäußert. (Siehe dazu Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 318f. mit zahlreichen Textausschnitten aus dem Vorwort).

⁹⁵⁹ Über die Gemälde von Jan Matejko [1838- 1883] einem der bedeutendsten polnischen Maler mit historischen und nationalistischen Sujets schreibt Wyzewa, es handle sich um „des éclaboussures de rouge et de violet, avec quelques membres du corps humain par places apparaissants“, um „gauches exagérations de feu Makart“ und um „bariolures kilométriques“ (*La Revue Indépendante* N°3 (August 1887), S. 248). Chopin [1810-1849] wird als „improvisateur sentimental“ (ebenda, S. 249) bezeichnet, der sich redlich bemüht habe, in polnische Lieder und Tänze künstlich „difficultés“ (ebenda) einzubauen. Am Schluß des Artikels werden diese Urteile noch einmal wiederholt. (Siehe ebenda, S. 274f.) Während ihm die polnischen Künstler seit 100 Jahren als „prétentieux néant (...) comparés aux prodigieux romanciers, poètes et musiciens russes“ (ebenda, S. 274) vorkommen, lobt er die polnische Kunst des späten Mittelalters, auf die sich die Künstler wieder berufen sollten. Bereits im erwähnten Vorwort zu *Bartek vainquer* bekennt Wyzewa, daß er die zeitgenössische polnische Literatur nicht schätzt: „La littérature polonaise existe: et nous serions injustes à la méconnaître. Avouerai-je, cependant, que je ne l'admire pas outre mesure?“ (Zitiert nach Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 319). Des weiteren stellt er fest, daß seine polnischen Zeitgenossen aus nationaler Verblendung unfähig seien, Kunstwerke von Wert zu schaffen (siehe Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 319).

⁹⁶⁰ *La Revue Indépendante* N°3 (August 1887), S. 249.

⁹⁶¹ ebenda.

⁹⁶² ebenda.

Künstler zu erfolgen hat. Neben einer dezidierten Meinung zu einer von patriotischen Gesichtspunkten geleiteten Kritik der Literatur offenbart sich in diesem Zitat auch Wyzewas positives Bild von Rußland, das neben seiner Wertschätzung vieler russischer Schriftsteller⁹⁶³ auch das politische System des Zarenreiches umfaßt.⁹⁶⁴ Außerdem äußert sich hier das schwierige Verhältnis von Teodor de Wyzewa zu Polen. Der Bevölkerung wie seiner Kultur steht er in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts eher ablehnend gegenüber.⁹⁶⁵ Die hier vorgebrachte Kritik an einer Vermengung von patriotischen und ästhetischen Maßstäben befindet sich jedoch vor allem in Einklang mit anderen bereits erwähnten Textstellen, in denen er diese Vorgehensweise der Kritiker auch in Frankreich tadelt, so daß seine Ausführungen über den Aufenthalt in Galizien nicht ausschließlich als Äußerung zur Desavouierung seines Herkunftslandes bewertet werden sollten. Die Rüge an einer Kunstkritik, die Werke nach anderen als rein ästhetischen Maßstäben beurteilt, steht hier im Mittelpunkt, auch wenn dieses Phänomen am Beispiel der polnischen Kritiker besonders hervorgehoben wird.⁹⁶⁶

⁹⁶³ Siehe dazu Kapitel 5.3.2 dieser Arbeit. Dostoevskij ist übrigens von dieser Begeisterung ausdrücklich ausgenommen (Siehe Kapitel 5.2.5.3 dieser Arbeit).

⁹⁶⁴ Als überzeugter Gegner der Demokratie bewundert Wyzewa die Regierungsform des Zarenreiches. Auch als er in den 90er Jahren einige Sympathie für die polnische Freiheitsbewegung entwickelt, leidet seine Bewunderung für Rußland darunter nicht. In seinem Tagebuch findet sich am 11. Februar 1903 folgender Eintrag: „...tout en souhaitant de tout mon cœur une résurrection de la Pologne, je ne pouvais m’empêcher d’aimer et d’admirer l’esprit du gouvernement russe, cet esprit d’autocratie qui est la seule forme possible d’un gouvernement durable, aujourd’hui. Je crains que la Pologne, si elle recouvre jamais sa liberté, ne se laisse ruiner plus encore que la France par cette juiverie qu’est la soi-disant démocratie.“ (Zitiert nach Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 87).

⁹⁶⁵ Im Laufe der Jahre hat sich Wyzewas Verhältnis zu Polen verbessert. (Zur Entwicklung seiner Beziehung zu Polen siehe Liverman Duval: *Téodor de Wyzewa*, S. 122-125 und Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 33f. und S. 90f et passim. Zu Wyzewas Bewertung der polnischen Literatur siehe ebenda, S. 312-326. Siehe dazu auch: Anita Staron: „Teodor de Wyzewa entre la France et la Pologne“. In: Françoise Lavocat (Hrsg.): *La France et la Pologne. Histoire, Mythes, Représentations. Actes du Colloque des 16-17-18 septembre 1998 à l’université Lumière –Lyon 2*. Lyon (Presses Universitaires de Lyon) 2000, S. 347-355. Zu diesem Aufsatz siehe auch S. 20 dieser Arbeit). Während Delsemme als Ursache für seine ablehnende Haltung gegenüber Polen der frühen Jahre unter anderem seine Enttäuschung über seine Landsleute und deren übersteigerten Nationalismus während seiner Polenreise angibt, (Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 33), sieht Liverman Duval einen anderen Grund für sein durch diese Reise verfestigtes negatives Bild: „Wyzewa found the German influence very strong“ (Liverman Duval: *Téodor de Wyzewa*, S. 65) Dieser Erklärungsansatz wird in den Kritiken der *Revue Indépendante* an keiner Stelle bestätigt und entbehrt für die 80er Jahre des 19. Jahrhunderts jeglicher Grundlage. Erst später, nachdem sich sein Verhältnis zu Polen verbessert und das zu Deutschland verschlechtert hat, wird Wyzewa die Germanisierungspolitik der Preußen in Polen scharf kritisieren. Siehe dazu die Aufsätze über Deutschland in *La Nouvelle Allemagne*. Paris (Perrin) 1915 und *La Nouvelle Allemagne. (deuxième série). Derrière le front« boche»* Paris (Perrin) 1916, bes. S. 1-52.

⁹⁶⁶ Inwiefern Wyzewa mit seinem Urteil über die polnische Kunstkritik recht hat, kann hier nicht erläutert werden. Anita Staron zumindest vermerkt in ihrem Aufsatz, daß in Polen zur Zeit Wyzewas ein „art engagé, refermé sur les problèmes nationaux, subordonné presque entièrement à la question polonaise“ vorherrschend gewesen sei, der von allen einheimischen Kritikern gewürdigt wurde. (Staron: „Teodor de Wyzewa entre la France et la Pologne“, S. 351f.).

Allerdings zeichnet sich schon am Ende seiner Mitarbeit an der *Revue Indépendante* eine Änderung dieser Einstellung ab. Im November 1887 ist in seiner monatlichen Rubrik *Les Livres* zu lesen: „Longtemps il fut possible aux artistes de dédaigner les sonorités de la politique. Mais je crois que cette dédaigneuse indifférence va, désormais, apparaître sans cesse plus malaisée.“⁹⁶⁷ Als Grund für die Notwendigkeit dieses Gesinnungswandels nennt er einerseits die Tatsache, daß die Kunst in der Gesellschaft eine immer geringere Rolle einnehmen werde, „tandis que les péripéties de la politique deviennent de jour en jour si cocasses, tellement viles, niaises, extravagantes, que chacun devra bientôt ressentir la rayonnante écœurance qu’elles émettent.“⁹⁶⁸

Vor allem aber sieht er nach einem Besuch in Deutschland die Gefahr eines herannahenden Krieges. In Deutschland herrsche eine extrem antifranzösische und kriegslüsterne Stimmung, die eine große Gefahr für Frankreich darstelle.⁹⁶⁹ Nicht zuletzt die wachsende Bedrohung durch Deutschland mag dazu beigetragen haben, daß sich Wyzewa von einem Kritiker, der künstlerische Werke in erster Linie nach ästhetischen Richtlinien beurteilt, zu einem vehementen Verfechter einer *littérature engagée* wandelt, wie es das bereits besprochene Vorwort zu Bourgets *Le Disciple* offenbart.⁹⁷⁰ Die Wandlung seiner

⁹⁶⁷ *La Revue Indépendante* N°13 (November 1887), S. 153.

⁹⁶⁸ ebenda. Angesichts dieser Textstelle aus dem Jahr 1887, dem bereits erläuterten Vorwort zu Bourgets *Le Disciple* aus dem Jahr 1910 und den dezidiert negativen Bemerkungen zu Deutschland, von denen die frühesten aus dem Jahr 1891 stammen, ist die folgende Bemerkung von Johannes Hösle erstaunlich: „Con il 1900 la letteratura francese si allontanò dall’ideale artistico di Mallarmé; interessi politici e sociali determinavano i nuovi indirizzi, mentre Wyzewa non se ne accorgeva, finché lo scoppio della guerra mondiale lo pose violentemente di fronte ad una situazione fin’allora da lui ignorata.“ (Hösle: „Teodor de Wyzewa“, S. 49).

⁹⁶⁹ Vor kurzem seien die Deutschen noch ganz friedliebend gewesen, doch jetzt höre man überall, Frankreich sei schuld daran, daß es den Deutschen nicht gut gehe. In manchen Cafés sei es gefährlich, Französisch zu sprechen, Stoff sei knapp geworden, da er zur Fertigung von Militäruniformen benötigt werde (*La Revue Indépendante* N°13 (November 1887), S. 153f.). Doch selbst angesichts dieser als Bedrohung empfundenen Stimmung gelingt es ihm 1887 noch, eine seiner Meinung nach zu negative und von französischer Überheblichkeit bestimmten Schilderung Deutschlands in einer soeben erschienenen Monographie (Matyas Vallady: *France et Allemagne. Les deux races*. Paris (Ollendorff) 1887) als „chauvinisme bien étrange“ (*La Revue Indépendante* N°13 (November 1887), S. 155) zu bewerten. Erst in späteren Aufsätzen wird Wyzewa immer wieder auf verhängnisvolle Entwicklungen in Deutschland hinweisen. Besonders deutlich wird dies in der Aufsatzsammlung *Chez les allemands*, in der ein Aufsatz aus dem Jahr 1887 aus der *Revue Indépendante* und ein Aufsatz aus dem Jahr 1891 aus der *Revue des deux Mondes* veröffentlicht werden, von denen ersterer ein im großen und ganzen positives, letzterer ein negatives Bild von Deutschland zeichnet.. Im Vorwort zu dieser Ausgabe schreibt Wyzewa zu seinem veränderten Bild von Deutschland: „Sur les ruines de l’Allemagne d’autrefois j’ai découvert l’Allemagne d’aujourd’hui, une nation de soldats, de professeurs, et de boutiquiers.“ (Teodor de Wyzewa: *Chez les Allemands. L’art et les mœurs*. Paris (Perrin) 1895, S. VIII). Danach schreibt er von „l’Allemagne d’autrefois et l’Allemagne d’aujourd’hui, l’Allemagne de rêve et la vraie Allemagne“ (ebenda, S. IX). In seinem Nachruf aus dem Jahr 1917 hebt René Doumic besonders hervor, daß Wyzewa bereits im Jahre 1890 erkannt habe, welche Gefahr von Deutschland ausgehe. (Domic: „Teodor de Wyzewa“, S. 361). Spätere Aufsätze von Wyzewa über Deutschland sind angesichts der wachsenden Spannungen zwischen beiden Ländern von außerordentlicher Feindseligkeit gegenüber dem Land jenseits des Rheins gekennzeichnet. (So *La Nouvelle Allemagne*. Paris (Perrin) 1915 und *La Nouvelle Allemagne. (deuxième série). Derrière le front« boche»* Paris (Perrin) 1916). Siehe dazu auch S. 5 dieser Arbeit.

⁹⁷⁰ Siehe Kapitel 4.3.1 dieser Arbeit.

Einstellung ist also nicht erst durch die Lektüre von Bourgets Roman ausgelöst worden. Sie deutet sich bereits zwei Jahre vorher gegen Ende der Mitarbeit an der *Revue Indépendante* an.

4.3.4 Warum Wyzewas Kritik am psychologischen Roman nicht überzeugt

Wyzewas Kritik am zeitgenössischen psychologischen Roman ist wenig überzeugend. Die Nutzung eines belletristischen Textes zur Verkündung eines dezidierten politischen oder moralischen Standpunkts sowie die oft damit verbundene Einfügung von theoretischen Überlegungen in die Handlung ist sicher keine spezifische Eigenheit des psychologischen Romans, der ihn von anderen Romanformen abgrenzt. Beides ist in den von Wyzewa den deskriptiven Romanen zugeordneten Texten auch vorhanden. Man denke nur an die zahlreichen theoretischen Einschübe und umfassenden allgemeinen Erläuterungen in den Romanen von Balzac,⁹⁷¹ einen Autor, den Wyzewa als eminenten Vertreter des deskriptiven Romans bezeichnet. Bei Victor Hugo, der in Wyzewas Klassifikation ebenfalls den Verfassern von deskriptiven Romanen zuzurechnen ist, lassen sich ebenfalls Textpassagen mit philosophischen oder politischen Gedanken finden, mit denen der Fortgang der Handlung unterbrochen wird.⁹⁷² Selbst die von Wyzewa genannten Philosophen Spencer und Schopenhauer, deren Ideen angeblich vor allem in den psychologischen Romanen verarbeitet werden, lassen keine zwingende Zuordnung zu der von ihm so bezeichneten Erscheinungsform des Romans zu. Sicher kann festgestellt werden, daß sich vor allem Schriftsteller, die sich gegen den Naturalismus wenden, insbesondere auf Vorstellungen von Schopenhauers Philosophie beziehen.⁹⁷³ So ist

⁹⁷¹ Hier nur einige Beispiele aus Balzacs Romanen: *Eugénie Grandet*: Generelle Überlegungen über die Rolle des Geldes in der Gesellschaft (Honoré de Balzac: *Eugénie Grandet* [1833]. Préface et commentaires de Maurice Bardèche. Notes de Jean-Jacques Robrieux. Paris (LGF) 1983, S. 119f.); über den generellen Charakter der Geizigen (ebenda, S. 124f.). *Illusions perdues*: Geschichte des Papiers (Balzac: *Illusions perdues*, S. 148ff.); über royalistische und liberale Presse während der Julimonarchie (ebenda, S. 426); über gesellschaftliche Aufsteiger (ebenda, S. 432f.); über den Selbstmord (ebenda, S. 582). *La Cousine Bette*: wie man in Paris zu einer Kurtisane wird und wie man sich dann verhalten sollte (Balzac: *La Cousine Bette*, S. 187); über die Bildhauerei (ebenda, S. 258f.); über die typischen Eigenschaften der Polen (ebenda, S. 270f.).

⁹⁷² Siehe z.B. Hugos Ausführungen zum Verhältnis von Architektur und Literatur in *Notre-Dame de Paris*, dem mitten im Roman das Kapitel „Ceci tuera cela“ gewidmet ist. (Victor Hugo: *Notre-Dame de Paris* [1831]. Préface de Louis Chevalier. Édition établie et annotée par S. de Sacy. Paris (Gallimard, Collection folio) 1974, S. 237-254).

⁹⁷³ Siehe dazu Bertrand: „La littérature et l' Idée“, S. 429. Bertrand schreibt in Bezug auf die Verbindung von Literatur und Philosophie am Ende des 19. Jahrhunderts von „deux camps“. Die Naturalisten orientierten sich an einer positivistischen, materialistischen Position, die für alle Erscheinungen erklärbare Ursachen zu finden suche. Gegner des Naturalismus orientierten sich eher an einer Philosophie „qui ne parvient pas à trouver à trouver fondement à l'ordre des choses ou qui révèle la faiblesse de la raison sous la force de l'inconscient: Schopenhauer, Hartmann, Bergson“ (S. 429).

Huysmans spätestens seit *À rebours* stark von ihr beeinflusst.⁹⁷⁴ Gerade dieser wird aber von Wyzewa auch nach dem Erscheinen von *À rebours* und *En rade* zu den naturalistischen Schriftstellern, also den Verfassern von deskriptiven Romanen, gerechnet.⁹⁷⁵

Auch wenn Wyzewas Kritik für den bekanntesten zeitgenössischen Vertreter des psychologischen Romans, Paul Bourget, durchaus zutrifft,⁹⁷⁶ so wird keineswegs klar, warum dieser Makel charakteristisch für diese Erscheinungsform insgesamt sein soll. Fast hat es den Anschein, als habe Wyzewa die Unvollkommenheit des psychologischen Roman in seiner bisherigen Form nicht anders begründen können und als sei der von ihm vorgebrachte Kritikpunkt Ausdruckformen einer diffusen Unzufriedenheit mit allen – Erscheinungsformen des zeitgenössischen Romans.

Bezeichnenderweise findet sich daher die im November 1886 hergestellte Verbindung zwischen psychologischem Roman und theoretischen Einfügungen –im Gegensatz zum immer wiederkehrenden Konnex von fehlender *vision artistique* und *roman descriptif* – in folgenden Kritiken nicht mehr. Stattdessen wird an den Stellen, an denen Wyzewa den psychologischen Roman erwähnt, stets die Vernachlässigung dieses Romantyps durch die zeitgenössischen Schriftsteller bedauert⁹⁷⁷, ohne daß an der Form selbst etwas kritisiert wird. Im Februar 1887 ruft Wyzewa zum Beispiel dem Leser noch einmal kurz die bereits im Dezember des Vorjahres erwähnte Entwicklung des Romans in zwei Formen in Erinnerung. Während der deskriptive Roman im Anschluß an Balzac eine ungeheure Blüte entfaltet habe, sei der psychologische Roman vollkommen vernachlässigt worden. „La tradition de Stendhal, le soin de la vie interne et de nos motifs, furent accusés de racianisme, conspués dûment, et les efforts de Duranty ne purent enlever nos romanciers à

⁹⁷⁴ Des Esseintes in *A Rebours* ruft sich beispielsweise zweimal die Lehre Schopenhauers ins Gedächtnis (*A Rebours*, S. 129 und S. 240). Zur Schopenhauer Rezeption bei Huysmans siehe: Ulrich Mölk: „Gesellschaftskritik à rebours? Über einige Ansichten des Herzogs Jean Floressas des Esseintes“. In: Hanspeter Plocher et al.: *Esprit civique und Engagement. Festschrift für Henning Krauß zum 60. Geburtstag*. Tübingen (Stauffenburg) 2003, S. 459-466.

⁹⁷⁵ Siehe *La Revue Indépendante* N°5 (März 1887), S.321.

⁹⁷⁶ Wie sehr seine Kritik am psychologischen Roman durch die Werke von Bourget beeinflusst ist, wird an mehreren Textstellen deutlich, in denen er behauptet, Bourget sei der einzige zeitgenössische Schriftsteller der in den Zeiten eines dominierenden Naturalismus psychologische Romane schreibe. Dazu zwei Beispiele: „Nous ne devons pas oublier que seul, donc, depuis Stendhal, M. Paul Bourget, dans ses études critiques, dans ses romans, comprit la nécessité d’adjoindre une vie psychologique à cette vie sensible.“ (*La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 159). „M. Bourget doit se réjouir de s’être obstiné, seul, à une forme du roman que réclament, depuis dix ans, nos âmes enfin guéries du réalisme de la pure sensation.“ (*La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 337).

⁹⁷⁷ Noch in der letzten Ausgabe der *Revue Indépendante*, an der er mitgearbeitet hat, schreibt Wyzewa: „La forme psychologique du roman a été depuis si longtemps négligée...“ (*La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 334).

l'absorbante contemplation du monde extérieur.⁹⁷⁸ Wyzewa bezieht sich hier auf die Kritik der Romantiker und Realisten an der französischen Klassik, wobei bemerkenswert ist, daß ausgerechnet Stendhal, der sich mit seiner theoretischen Schrift *Racine et Shakespeare* vehement gegen das klassische französische Theater wendete, als Opfer einer romantisch-realistischen Bewegung gesehen wird, die den Fokus auf eine möglichst genaue Wiedergabe der Realität legt.

Neben womöglich von Wyzewa selbst bemerkter mangelnder Plausibilität seiner Kritik an der Form des psychologischen Romans können noch weitere Gründe angenommen werden, daß eine kritische Auseinandersetzung mit dem psychologischen Roman in der *Revue Indépendante* in sehr viel geringerem Maße zu finden ist als die Auseinandersetzung mit dem sogenannten deskriptiven Roman. Mit seiner Kritik an der dort fehlenden *vision artistique* hat Wyzewa ein bereits vielfach diskutiertes und 1886 noch immer aktuelles Thema im Rahmen der Auseinandersetzung um den Naturalismus aufgegriffen. Seine Kritik am psychologischen Roman ist dagegen weitaus weniger in einen aktuellen literarischen Diskurs eingebettet. Während die Erscheinungsform des deskriptiven Romans von Wyzewa im großen und ganzen mit einer aktuellen literarischen Strömung, nämlich dem Naturalismus, gleichgesetzt werden kann, ist eine entsprechende Parallele zwischen einer klar definierbaren und zeitlich eingrenzbaaren literarischen Bewegung und dem, was Wyzewa als psychologischen Roman bezeichnet, nicht möglich. Wie bereits erläutert, zählt Wyzewa nicht nur zeitlich, sondern auch ästhetisch so weit auseinander liegende Künstler wie Racine, Stendhal, Duranty und Bourget zu den Vertretern dieser Romanform. Eine epochale Eingrenzung dieses Romantyps ist im Gegensatz zum deskriptiven Roman unmöglich. Außerdem wird diese Ausdrucksform des Romans nur in indirekter Weise mit einem philosophischen und gesellschaftlichen Veränderungsprozeß in Verbindung gebracht. Während die demokratisch-kapitalistische Gesellschaftsordnung dem deskriptiven Roman zum Durchbruch verholfen habe, so hätten diese gesellschaftlichen Prozesse nur insofern Konsequenzen auf den psychologischen Roman gehabt, als sie seine weitere Entwicklung behinderten. Der Leser erfährt jedoch nicht, unter welchen geistigen Strömungen und unter welchen gesellschaftlichen Bedingungen der psychologische Roman besonders gut gedeihen könnte. Dies darzustellen, würde dem Kritiker wohl auch nur schwerlich gelingen, denn die von ihm erwähnten Verfasser von psychologischen Romanen haben in den unterschiedlichsten Gesellschaftssystemen gelebt. Racine, der von

⁹⁷⁸ *La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 159. Zum Verständnis der Textstelle sei noch einmal daran erinnert, daß sowohl Racine als auch Duranty von Wyzewa als Verfasser von psychologischen Romanen bezeichnet werden. Siehe dazu *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 73.

Wyzewa zu den Romanciers gezählt wird,⁹⁷⁹ schrieb seine Werke unter der absoluten Monarchie von Ludwig XIV. Er könnte somit als Beispiel dafür dienen, daß der psychologische Roman vor allem in einer aristokratisch-monarchischen Gesellschaftsform gedeihen kann. Bei Stendhal, der unter dem Kaiserreich von Napoleon, den Bourbonen und der Julimonarchie lebte, und bei seinem Zeitgenossen Bourget entfällt jedoch diese Erklärungsmöglichkeit. Ein Hinweis auf einen gegebenenfalls zu erwartenden positiven Einfluß einer bestimmten Gesellschaftsform auf den psychologischen Roman ist in den Kritiken von Wyzewa folglich nicht zu finden. Wyzewa erwähnt bekanntlich nur, daß diese Romanform ihren Aufstieg einst dem kartesianischen Weltbild zu verdanken gehabt habe, in dem alles sinnlich Wahrnehmbare nicht mehr zum Erkenntnisgewinn herangezogen worden sei und somit an Bedeutung verloren habe.⁹⁸⁰ Anders als der deskriptive Roman eignet sich der psychologische Roman allerdings nicht dazu, die Wyzewa ansonsten so wichtigen Verbindungen zwischen literarischen und gesellschaftspolitischen Entwicklungen aufzuzeigen.

Durch die größere Disparität, die fehlende Gleichsetzung mit einer aktuellen literarischen Strömung sowie durch die fehlende Ankopplung an einen gesellschaftlichen Prozeß fällt Wyzewas Beschäftigung mit dem psychologischen Roman an Ausführlichkeit und Tragweite hinter seinen Äußerungen zum deskriptiven Roman zurück. Seine Kritik am psychologischen Roman entpuppt sich als Ablehnung einer *littérature engagée* und Plaidoyer für eine Kunst, die nur um ihrer selbst willen Bestand hat und von moralischen und politischen Maximen unabhängig sein sollte.

Die nur an einer Stelle geäußerte Kritik am psychologischen Roman und das wiederholt vorgebrachte Bedauern über die Vernachlässigung dieser Romanform oder besser der seiner Meinung nach für sie typischen Elemente, deutet darauf hin, daß sich Wyzewa eine Überwindung der allgemein konstatierten Krise des Romans durch eine stärkere Präsenz des psychologischen Romans unter den Veröffentlichungen vorstellen kann und somit generell für eine intensivere Berücksichtigung der Psychologie im zeitgenössischen Roman eintritt.

⁹⁷⁹ In der *Revue Wagnérienne* heißt es über Racine: „Ses tragédies sont des romans psychologiques, restituant dans l'art la vie rationnelle des passions.“ (*Nos Maîtres*, S. 41) S. siehe auch Seite 176 dieser Arbeit.

⁹⁸⁰ Siehe dazu Kapitel 4.1.1.2 dieser Arbeit.

4.4 Vorschläge zur Überwindung der Krise

4.4.1 Wiederherstellung einer verlorengegangenen Einheit. Wyzewas Synthese von psychologischem und deskriptivem Roman

Grundsätzlich abgelehnt wird von Wyzewa weder der von ihm so bezeichnete *roman psychologique* noch der *roman descriptif*. Beide Erscheinungsformen haben seiner Ansicht nach wichtige Qualitäten wie genaue Beschreibung der Außenwelt hier und genaue Analyse der Psyche dort. Sie sind für ihn lediglich unvollständig und unvollkommen, dem einen fehlt eine *vision artistique*, der andere ist allzu sehr modernen Theorien verpflichtet und enthält störende Einschübe, in denen aktuelle Probleme unabhängig vom Romangeschehen erörtert werden. Eine logische Konsequenz aus dieser Feststellung wäre die Forderung, den romantischen Roman wieder mit einer wie auch immer gearteten *vision artistique* zu versehen und den psychologischen Roman von störenden theoretischen Abschweifungen und der Vereinnahmung durch philosophische, politische oder moralische Vorstellungen zu befreien. Doch diese Möglichkeit zieht Wyzewa nicht in Betracht. Weder in der *Revue Indépendante* noch in der *Revue Wagnérienne* gibt es Hinweise darauf, daß beide Romanformen allein durch dahingehende Veränderungen das Gefallen von Wyzewa und somit des modernen Lesers finden könnten. Zumal nicht klar wird, was genau mit der *vision artistique* gemeint ist, wie sie realisiert werden könnte, geschweige denn in welchen Romanen sie zumindest ansatzweise zu finden wäre.

Angesichts von Wyzewas Klagen, daß sich der eine Romantyp nur mit der Darstellung der Außenwelt, der andere nur mit derjenigen der Psyche befasse, kommt als weitere Lösungsmöglichkeit eine Verbindung beider Formen in Frage. Tatsächlich gehen seine Überlegungen in diese Richtung. Dabei werden die Erwartungen sehr hoch gesteckt. Schließlich bedarf es zur Befriedigung der bereits angesprochenen „*manières nouvelles de voir et de sentir*“⁹⁸¹ des anspruchsvollen Publikums etwas gänzlich Neuen, noch nie Dagewesenen, nach dem alle Zeitgenossen, die vom Naturalismus genug haben, verzweifelt suchen. Die Erwartungen sind damit sehr hoch gesteckt.

Sie manifestieren sich auch in der pathetischen Frage am Ende seiner Ausführungen über die Literatur in Wagners Sinn aus der *Revue Wagnérienne* vom Juni 1886: „Aurons-nous enfin le roman que vingt siècles de littérature nous ont préparé, un roman recréant les notions sensibles et les raisonnements intimes, et la marée des émotions qui, par instants, précipite les sensations et les notions dans un tourbillon confus?“⁹⁸² Der hier sehnsüchtig geäußerte Wunsch nach einer Verbindung dessen, was durch eine lange Entwicklung der

⁹⁸¹ *La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886) S. 191.

⁹⁸² *Nos Maîtres*, S. 51.

Literatur im Laufe der Geschichte in unterschiedliche Ausdrucksformen gespalten und dabei immer weiter perfektioniert wurde, wird auch an anderen Textpassagen in der *Revue Wagnérienne* ausgeführt.

Im selben Artikel stellt Wyzewa fest, daß es im Idealfall keine Unterscheidungen zwischen verschiedenen Literaturgattungen geben sollte: „Il n’y a point d’opposition entre le conte épique, le drame, le roman: mais ce sont trois formes successives d’un même art.“⁹⁸³ Folgerichtig muß also auch die Trennung zwischen den unterschiedlichen Romanformen überwunden werden:

Il n’y a point d’opposition entre le roman dit réaliste et qui est seulement descriptif, et le roman dit idéaliste, qui est seulement psychologique. Ce sont deux aspects différents d’une même vie, et ils doivent être conciliés dans un art total; recréant complète la vie de la raison comme celle des sens.⁹⁸⁴

Wyzewa orientiert sich bei dieser Forderung an Wagners Ausführungen zum Gesamtkunstwerk. Einige Seiten vor diesem Aufruf zur Zusammenführung der beiden bestehenden Romanformen weist Wyzewa darauf hin, Richard Wagner habe als erster erkannt, daß wahre Kunst nur im Zusammenspiel von Malerei, Literatur und Musik bestehe.⁹⁸⁵ Offenbar ist ihm Wagners Konzeption vom Gesamtkunstwerk bekannt. Der „Maître“⁹⁸⁶ selbst weist immer wieder darauf hin, daß die einzelnen Künste nicht allein für sich bestehen können, sondern erst im Zusammenspiel zur vollen Entfaltung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten gelangen. Eine Textstelle, in der diese Ansicht deutlich wird, findet sich beispielsweise in dem Aufsatz „Das Kunstwerk der Zukunft“. Die künstlerischen Ausdrucksformen Tanz, Musik und Literatur werden hier als untrennbare Einheit präsentiert, von denen jede einzelne nur ein minderwertiges Dasein fristen kann, wenn sie nicht mit den anderen beiden vereint sind.⁹⁸⁷

⁹⁸³ *Nos Maîtres*, S. 44.

⁹⁸⁴ *Nos Maîtres*, S. 44f. Es kann noch einmal darauf hingewiesen werden, daß es sich hier nur um zwei Romanformen handelt. Ein Roman, der sich vorrangig mit den Emotionen beschäftigt, wird im übrigen weder erwähnt, noch für die Zukunft erwünscht.

⁹⁸⁵ „Désormais, et par lui, l’Art n’est plus dans la peinture, ni dans la littérature, ni dans la musique, mais dans l’union de ses genres et dans la vie totale qui en naît.“ (*Nos Maîtres*, S. 29). Schon in einem seiner ersten Aufsätze zu Wagner schrieb Wyzewa: „L’œuvre de Richard Wagner, sous l’incomparable valeur d’une révélation philosophique, a encore pour nous, le sens clair et précieux d’une doctrine esthétique. Elle signifie l’alliance naturelle, nécessaire, des trois formes de l’Art, plastique, littéraire et musical, dans la communication d’une même fin, unique, créer la vie; inciter les âmes à créer la vie.“ (Wyzewa: „Peinture Wagnérienne. Le Salon de 1885“. In: *Revue Wagnérienne* 5/85 (Juni 1885), S. 154-156, S. 154).

⁹⁸⁶ „Maître“ wird Wagner regelmäßig in Wyzewas Aufsätzen genannt. (Siehe: *Nos Maîtres*, S. 29, S. 50 et passim).

⁹⁸⁷ „Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst heißen die drei urgeborenen Schwestern, die wir sogleich da ihren Reigen schlingen sehen, wo die Bedingungen für die Erscheinung der Kunst überhaupt entstanden waren. Sie sind ihrem Wesen nach untrennbar ohne Auflösung des Reigens der Kunst; denn in diesem Reigen, der die Bewegung der Kunst selbst ist, sind sie durch schönste Neigung und Liebe sinnlich und geistig so wundervoll fest und lebenbedingend in einander verschlungen, daß jede einzelne, aus dem Reigen

Der Umstand, daß Wyzewa bei seinem expliziten Rekurs auf Wagner nicht auf den Tanz, sondern statt dessen auf die Malerei eingeht, hat möglicherweise damit zu tun, daß Wyzewa selbst sehr an Malerei, aber kaum an Tanz interessiert ist. Darüber hinaus kann man ihm zu Gute halten, daß auch Wagner sich in seinem Aufsatz „Das Kunstwerk der Zukunft“ ausführlich über die Malerei äußert und ihr dabei einen wichtigen Platz beim Zusammenspiel der Künste einräumt.⁹⁸⁸ Wichtiger als die Unterschiede im einzelnen ist hier die von Wagner entlehnte Vorstellung von der Synthese verschiedener Ausprägungen der Kunst. Was dieser in einem großen Wurf auf alle Kunstarten bezieht, bricht Wyzewa im Bereich der Literatur auf den Roman herunter. Unter Berufung auf Wagners Autorität zeigt Wyzewa mit der Vereinigung der beiden von ihm unterschiedenen Formen des deskriptiven und psychologischen Romans eine Möglichkeit auf, die allgemein konstatierte Krise des Romans zu überwinden.

Was in der *Revue Wagnérienne* ausführlich erläutert wird, läßt sich auch in den weitaus weniger mit allgemeinen kunsttheoretischen Überlegungen überfrachteten Aufsätzen der *Revue Indépendante* finden. In *Une critique* weist Wyzewa darauf hin, daß die unterschiedlichen Kunstrichtungen zu einem „Art total“⁹⁸⁹ zusammengefaßt werden müßten. Doch die in der *Revue Wagnérienne* ausführlich begründete Zusammenführung ist selbst in diesem Aufsatz der *Revue Indépendante* nur kurz angedeutet. Der Bezug zu Wagner fehlt; sein Name wird nicht erwähnt. Insgesamt nimmt die Forderung nach einer Vereinigung der durch historische und gesellschaftliche Prozesse getrennten Romanformen in der *Revue Indépendante* einen weitaus geringeren Stellenwert ein als in der Zeitschrift der Wagnerfreunde. Statt dessen bezieht Wyzewa seine Forderung hier des öfteren auf einzelne von ihm besprochene zeitgenössische Romane und verleiht ihr auf diese Weise mehr Transparenz und Nachdruck. So schreibt er im Februar 1887 zu dem gerade veröffentlichten Roman *André Cornélis* von Paul Bourget, der Autor habe als einziger verstanden, daß man in einem Roman neben der äußerlich sichtbaren Welt auch die psychischen Befindlichkeiten der Figuren darstellen müsse.⁹⁹⁰

Die Krise des Romans soll also durch die die Verbindung der beiden vorherrschenden Romantypen überwunden werden könnte. Was dabei das gänzlich Neuartige sein soll, das

losgelöst, leben- und bewegungslos nur ein künstlich angehauchtes, erborgtes Leben noch fortführen kann, nicht wie im Dreiverein, selige Gesetze gebend, sondern zwangvolle Regeln für mechanische Bewegung empfangend. ...“ (Wagner: „Kunstwerk der Zukunft“, S. 67).

⁹⁸⁸ Wagner: „Kunstwerk der Zukunft“, S. 141- 148.

⁹⁸⁹ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 66.

⁹⁹⁰ „Nous ne devons pas oublier que seul, donc depuis Stendhal, M. Paul Bourget, dans ses études critiques, dans ses romans, comprit la nécessité d’adjoindre une vie psychologique à cette vie sensible.“ (*La Revue Indépendante* N°3 (Februar 1887), S. 159).

die anspruchsvollen Leser ersehnen und das in 2000 Jahren Literaturgeschichte vorbereitet wurde, kann Wyzewa in seinen Kritiken allerdings nicht konkretisieren. Seine Lösung liegt weniger in der Erfindung von etwas gänzlich Neuem, als in der Vereinigung von bereits Vorhandenem. Dabei führt Wyzewa nur mit wenigen Andeutungen aus, wie sein Vorschlag der Wiedervereinigung von *roman descriptif* und *roman psychologique* in die Praxis umgesetzt werden kann. Diese bestehen vor allem im Ratschlag an die Schriftsteller, sich sowohl um die Darstellung der Außenwelt als auch der Psyche zu kümmern. Das ist letztlich wenig originell und birgt ohne eindeutige Konkretisierungen wenig Potential für Neuerungen auf dem Gebiet der Romanästhetik. Obwohl die von Wyzewa angedeutete Lösung recht naheliegend scheint, geht Wyzewa davon aus, daß die von ihm gewünschte Romanform bisher noch nie realisiert wurde, denn er wartet vergeblich auf „cette littérature artistique, produisant la vie totale d’une âme“.⁹⁹¹

Auch hier gibt es übrigens eine Parallele zu Wagner. Dieser schreibt zwar ausführlich über „bisherige Versuche zur Wiedervereinigung der drei menschlichen Kunstarten“⁹⁹², mit den bisherigen Ergebnissen dieser Versuche ist er jedoch keineswegs zufrieden. Anders als Wyzewa stellt er jedoch einen seiner Meinung nach gangbaren Weg vor, sein Ziel durch zu erreichen, indem er eine besondere Form des musikalischen Dramas kreiert. So weitreichend sind Wyzewas Vorschläge zur Überwindung der Krise des Romans nicht.

4.4.2 Vorstellungen zum idealen Roman von Huysmans, Brunetière und anderen zeitgenössischen Schriftstellern und Kritikern

Die Vorstellung, den naturalistisch geprägten Roman mit anderen bereits bekannten Romanformen zu vereinigen, wird auch von weiteren Kritikern und Schriftstellern der Zeit zur Überwindung des Naturalismus in Betracht gezogen. Michel Raimond stellt in seiner Studie zur Krise des Romans fest, daß es in den 80er und 90er Jahren des 19. Jahrhunderts eine Vielzahl von theoretischen Überlegungen gegeben hat, in denen eine Erweiterung der vorherrschenden naturalistischen Romanform gefordert wird. Den zahlreichen Beispielen, die Raimond anführt, ist gemein, daß in ihnen, ähnlich wie bei Wyzewa, in der Regel keineswegs eine rigorose Abwendung vom naturalistischen Roman erkennbar ist. Häufig wird gerade die dem naturalistischen Roman eigene exakte Darstellung der Außenwelt als wichtige Errungenschaft des zeitgenössischen französischen Romans gelobt. Das, was im naturalistischen Roman vermißt wird, ist wie bei Wyzewa zumeist die intensivere

⁹⁹¹ *Nos Maîtres*, S. 54. Siehe auch ebenda, S. 51

⁹⁹² Wagner: „Kunstwerk der Zukunft“, S. 117.

Beschäftigung mit der Psyche der Figuren. Diese und weitere fehlende Elemente, meinen die Kritiker in anderen bereits bestehenden Romanformen oder aber in Literaturen außerhalb Frankreichs ausmachen zu können. Eine gänzliche Ablehnung oder Überwindung des Naturalismus ist in den theoretischen Äußerungen der 80er Jahre laut Raimond in der Regel nicht zu entdecken. Er faßt seinen Befund folgendermaßen zusammen:

C'est un des traits caractéristiques de la crise du roman au lendemain du Naturalisme que cette abondance de spéculations théoriques qui (...) esquisaient la figure d'un roman futur qui fût susceptible d'opérer la synthèse des éléments que le Naturalisme avait apportés et ceux au nom desquels on l'avait jugé insuffisant. Ces auteurs pouvaient mettre l'accent sur des nuances diverses ou se référer à des exemples différents: la direction de leur recherche restait identique.⁹⁹³

Raimonds Feststellung kann durch weitere Beispiele aus den 80er und 90er Jahren gestützt werden. In der berühmten *Enquête sur l'Évolution littéraire* schreiben mehrere der befragten Schriftsteller und Literaturkritiker, daß im Roman sowohl die Umwelt als auch die Psyche des Menschen mit gleicher Sorgfalt behandelt werden müßten. Edmond de Goncourt meint, daß selbst die Schriftsteller, denen man so wie ihm „cette étiquette de naturaliste“ angeklebt habe, sich immer bewußt gewesen wären, „que dans une œuvre, dans un livre même, il doit y avoir du physique et du psychique“.⁹⁹⁴ Dagegen meint Paul Adam, daß es bisher kaum einem Schriftsteller befriedigend gelungen sei, „la vie extérieure des naturalistes“ und „la vie intérieure du psychologue“⁹⁹⁵ zufriedenstellend miteinander zu verbinden. Unabhängig davon, ob man dieses Ziel wie de Goncourt, der mit seiner Ansicht im übrigen eher eine Minderheit präsentiert, bereits verwirklicht sieht oder wie Paul Adam, von einem Desiderat für den Roman der Zukunft spricht: die Verbindung von beiden Aspekten wird von vielen der Befragten als wichtiges Kriterium für einen guten Roman herausgestellt.⁹⁹⁶ Auch der in der Umfrage nicht vertretene Paul Bourget äußert sich in diesem Sinne. Als er 1892 in seinem Vorwort zu *La Terre promise* die von ihm vorrangig verwendete Form des *roman d'analyse* gegen Einwände von Vertretern der naturalistischen Richtung verteidigt, stellt er klar, daß auch die von ihm bevorzugte Form

⁹⁹³ Raimond: *La Crise du roman*, S. 46. Der Autor erwähnt zur Illustration seiner These neben Wyzewa unter anderem Marcel Schwob, der 1891 von einem idealen Roman träumt, in dem die Krisen der inneren und äußeren Welt dargestellt werden. Vorbilder sieht er, so Raimond, im englischen Roman. Brunetiere wird mit einem Text von 1891 zitiert, in dem er eine Synthese von Beobachtung und Reflexion fordert. Weiter verweist Raimond auf Paul Adam, der 1895 von einer Synthese von idealistischen, psychologischen und dokumentarischen Romanen spricht und wieder eine stärkere Rückbesinnung auf Flaubert fordert (Siehe ebenda, S. 47 mit entsprechenden Literaturangaben).

⁹⁹⁴ Huret: *Evolution*, S. 188.

⁹⁹⁵ ebenda, S. 89.

⁹⁹⁶ So von Paul Alexis (ebenda, S. 209), Henry Céard (ebenda, S. 215), Lucien Descaves (ebenda, S. 255) Maurice Bouchor (ebenda, S. 357) um nur einige Beispiele zu nennen.

des Romans keineswegs Errungenschaften der realistischen und naturalistischen Romanciers außer acht lassen dürfe: „L'enquête sur la vie intérieure et morale doit fonctionner parallèlement à l'enquête sur la vie extérieure et sociale, – l'une éclairant, approfondissant, corrigeant l'autre.“⁹⁹⁷ Allerdings werde, so fährt er fort, die Beschäftigung mit der Psyche durch die Erkenntnisse der „science moderne de l'esprit“⁹⁹⁸ zukünftig eine höhere Bedeutung erlangen.

Durch die Vereinigung von zwei unterschiedlichen Romantraditionen erhofft sich auch Ferdinand Brunetière eine Bereicherung und Weiterentwicklung des Romans in Frankreich. Anders als Bourget setzt Brunetière allerdings nicht auf wissenschaftlichen Fortschritt im Bereich der Psychologie, sondern auf die Literatur Englands – was für den nationalistisch gesonnenen Verfechter der französischen Klassik durchaus bemerkenswert ist. 1881 stellt er in seinem Aufsatz „Le Naturalisme anglais. Étude sur George Eliot“⁹⁹⁹ dem französischen Naturalismus die zeitgenössische englische Literatur gegenüber. Wie in zahlreichen anderen Artikeln so beklagt er auch in diesem, daß die Figuren in den naturalistischen Romanen von den Autoren diesseits des Kanals mit zu wenig Mitgefühl und zu viel Verachtung dargestellt seien. Dadurch entstünden negativ verzerrte Romanfiguren, die in keiner Weise mehr Menschen glichen, denen man in seiner Umwelt begegnen könne. Dagegen, so fährt Brunetière fort, stellten die Autoren von vergleichbaren realistischen bzw. naturalistischen Romanen in England ihre Figuren mit sehr viel mehr Einfühlungsvermögen und Wohlwollen dar.¹⁰⁰⁰ Die Autoren fühlten aufrichtig mit ihren

⁹⁹⁷ Paul Bourget: „Préface“ zu *La Terre promise*. In: *Œuvres complètes*. Band IV, Paris (Plon), S. 5-12, S. 6.

⁹⁹⁸ ebenda.

⁹⁹⁹ Im folgenden zitiert nach Ferdinand Brunetière: „Le Naturalisme anglais. Etude sur George Eliot“ [1881]. In: *Le Roman naturaliste* [1883]. Paris (Calmann-Lévy) ⁹1896, S. 205-251. Brunetière verwendet vor allem in Bezug auf englische Romane, die heute realistisch bezeichnet werden, häufig den Begriff *naturaliste*. Zu den Problemen einer Abgrenzung der Begriffe *naturaliste* und *réaliste* siehe Kapitel 4.2.1 dieser Arbeit.

¹⁰⁰⁰ Diesen Unterschied hat schon Taine in seinen Ausführungen über Charles Dickens angedeutet. Nachdem er ausführlich dargelegt hat, mit wieviel Mitgefühl Dickens seine Figuren darstellt, vergleicht er diese Darstellungsweise mit den Romanen von Balzac, George Sand und Stendhal. Über seine Landsleute schreibt er: „Ils aiment l'art plus que les hommes (...) ils n'écrivent point par sympathie pour les misérables, mais par amour du beau.“ (Hippolyte Taine: *Histoire de la littérature anglaise* [1864]. Tome cinquième, Paris (Hachette) ⁶1886, S. 29f.) 1885 bemerkt Edmond Schérer in einem ausführlichen Artikel über George Eliot, die Autorin schreibe mit „apitoiement“ und hebt besonders „sa sympathie pour les fautes et les misères de ses semblables“ hervor. (Edmond Schérer: „George Eliot“. In: *Études critiques sur la littérature contemporaine*. Tome 8. Paris (Calmann-Lévy) 1885, S. 187-242, S. 235). Während Taine die französischen und englischen Schriftsteller als zwar unterschiedlich aber gleichrangig nebeneinander stellt, erweckt der anglophile Schérer den Eindruck, er präferiere die Engländer, auch wenn französische Romanciers nur am Rand erwähnt werden (S. 240) und ein direkter Vergleich unterbleibt. Immerhin hält er George Eliot für „la personnalité littéraire la plus remarquable depuis la mort de Goethe“ (S. 242). Auch Wyzewa konstatiert, daß englische Romanciers ihre Figuren mit mehr Sympathie darstellen als die französischen Naturalisten. Im Gegensatz zu Schérer kritisiert er jedoch diesen Umstand und gibt eindeutig den französischen Romanciers den Vorzug: „Le public anglais exige des romans une foule de beautés (personnage sympathique, catastrophes

Figuren und zeigten statt der typisch französischen Herablassung Verständnis für die Handlungen und Gefühle der von ihnen dargestellten Charaktere. In Folge dessen seien die Figuren auch glaubwürdiger und entsprächen eher der Realität. In dieser Hinsicht gebühre den englischen Romanen eindeutig der Vorrang vor den französischen.¹⁰⁰¹ Brunetière beruft sich bei seiner Beobachtung in erster Linie auf die Romane von George Eliot,¹⁰⁰² bezieht jedoch andere englischen Schriftsteller wie Charles Dickens oder Charlotte Brontë am Rande in seine Überlegungen ein.

Allem Lob für die angelsächsischen Romanciers und der gleichzeitigen Kritik an seinen Landsleuten zum Trotz hebt Brunetière bei den französischen Schriftstellern „le mérite classique de la composition, de l'équilibre des parties, de la distribution des masses, de la beauté de l'ordonnance“¹⁰⁰³ hervor. Diese seiner Meinung nach äußerst wichtigen Qualitäten seien bei den von ihm ansonsten so gelobten englischen Schriftstellern kaum zu finden. Die Aufgabe der Romanciers der Zukunft besteht für ihn nun darin, die Qualitäten des französischen Romans mit den Vorzügen des englischen Romans zu vereinigen: „Ces

touchantes, conclusions morales, etc.) dont le public français, par le très grand mérite des romanciers de notre temps, est un peu déshabitué.“ (*La Revue Indépendante* N°11 (September 1887), S. 267).

¹⁰⁰¹ Hier eine der vielen Textstellen, in denen Brunetière diesen Unterschied hervorhebt: „Une sympathie profonde pour ces ‚monotones existences‘, et pour ces ‚vulgaires laboureurs‘ qu’il aime à mettre en scène est l’âme même du naturalisme anglais. Le naturalisme français, au contraire, nous avons nous-même essayé de le montrer, ne respire que dédain et mépris pour ses Bouvard et ses Pécuchet.“ (Brunetière: „Le Naturalisme anglais“ [1881]. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 205-251, S. 213. Weitere Textstellen, S. 218, S. 236).

¹⁰⁰² Brunetière bedauert sehr, daß Eliot in Frankreich nicht stärker rezipiert wird (Brunetière: „Le Naturalisme anglais“, S. 206). Er stellt einige Leitlinien der englischen Schriftstellerin vor: Sie wolle ganz gewöhnliche Menschen im alltäglichen Leben darstellen. Weder das Leben großer Helden noch das der Verbrecher interessierten sie besonders (ebenda, S. 208-211). Brunetière zitiert einige Textstellen aus dem 17. Kapitel „In Which the Story Pauses a Little“ von *Adam Bede*, in dem Eliot ihr Realismusprogramm vorstellt. (Siehe: George Eliot: *Adam Bede* [1859]. Edited with an Introduction by Stephen Gill. London (Penguin) 1985, S. 177-185). Neben den bereits erwähnten Maximen hebt Eliot in diesem Kapitel hervor, daß man auch die von ihr dargestellten mittelmäßigen, moralisch keineswegs tadellosen und physisch eher häßlichen Menschen lieben und achten könne. Sie selbst schreibt davon, daß sie Sympathie mit den von ihr dargestellten Menschentypen habe: „It is more needful that I should have a fibre of sympathy connecting me with that vulgar citizen...“ (ebenda, S. 180f). Dieses Wohlwollen ihren Figuren gegenüber, das laut Brunetière bei den französischen Naturalisten fehle, trägt Eliot die Anerkennung des französischen Kritikers ein. Heute rücken einige Literaturwissenschaftler Eliots Frühwerk, zu dem auch *Adam Bede* gehört, in die „Nähe der realitätsbezogenen Idylle“ (Hans Ulrich Seeber: „Der Roman des 19. Jahrhunderts. In: Hans Ulrich Seeber (Hrsg.): *Englische Literaturgeschichte*. Stuttgart (Metzler) ³1999, S. 255-284, S. 283).

Trotz der Begeisterung für den englischen Realismus bei George Eliot kritisiert Brunetière die Werke von Charles Dickens. In ihnen manifestiere sich ein störender Überschwang an Idealismus (Brunetière: „Le Naturalisme anglais“ [1881]. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste* S. 208) und ein „débordement de la sympathie“ (ebenda, S. 238). Diese Feststellung kann man zumindest anhand von Dickens’ Romanfigur Oliver Twist, der aus einfachsten Verhältnissen kommend die schwierigsten Situationen des Lebens durchlebt, ohne wie viele andere dadurch selbst moralisch verderbt zu werden und mit dem es trotz aller Widrigkeiten ein unwahrscheinliches und gutes Ende nimmt, nur unterstreichen. Seeber sieht die Ursache darin, daß dieser Roman „nicht nur als realistische Studie des Verbrechermilieus (Fagin, Skyes) und seiner bürgerlichen Entsprechungen, sondern auch als modernes Märchen angelegt ist“. (Seeber: *Englische Literaturgeschichte*, S. 274).

¹⁰⁰³ Brunetière: „Le Naturalisme anglais“ [1881]. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 251.

deux mérites qui semblent s'exclure, quelqu'un parviendra-t-il à les fondre et les nuir (sic)? C'est le problème d'esthétique qui reste à résoudre aux romanciers de l'avenir."¹⁰⁰⁴

Vergleicht man diese Textstelle mit Wyzewas Position, so sind deutliche Parallelen zu erkennen. Beide Kritiker möchten den als defizitär betrachteten vorherrschenden Naturalismus um ein fehlendes Element erweitern, wobei sich dieses allerdings unterscheidet: Hier ist es das Mitgefühl der Autoren für ihre Figuren, bei Wyzewa ein verstärktes Interesse an der Psychologie. Doch beides ist nach Auffassung der Kritiker bereits vorhanden: zum einen im seit langem existierenden psychologischen Roman, zum anderen im realistischen Roman jenseits des Kanals. Beiden Kritikern ist weiterhin gemein, daß sie bisher keine Romane entdeckt haben, in denen ihr Lösungsvorschlag befriedigend in die Praxis umgesetzt wurde. Warum Brunetière davon ausgeht, daß eine Zusammenführung beider Elemente in einem Roman kaum zu bewerkstelligen ist, bleibt unklar. Mit viel Sympathie dargestellte, positiv gezeichnete Figuren können genauso exakt beschrieben werden wie ohne jedes Mitgefühl negativ gezeichnete Figuren, über deren Handlungen sich der Leser ärgern oder entrüsten soll. Da Brunetière ferner keinen Text anführen kann, in dem eine solche Synthese ansatzweise stattgefunden hat – schließlich handelt es sich wie bei fast allen Kritikern dieser Zeit um einen Wunsch für die Zukunft – kann auch hier der Leser nicht überprüfen, wie diese denn umgesetzt werden könnte.¹⁰⁰⁵

Nützlicher sind dagegen die Ansätze eines weiteren Kritikers des Naturalismus, die jedoch erst vier Jahre nach Wyzewas Mitarbeit an der *Revue Indépendante* bekannt werden. Der 1891 veröffentlichte Roman *Là-Bas* von Karl-Joris Huysmans beginnt mit einer Diskussion der zwei Hauptfiguren des Romans, Durtal und des Hermies, in der vor allem letzterer mit scharfen Worten seinen Abscheu vor dem Naturalismus darlegt.¹⁰⁰⁶ Des Hermies, hinter dessen Äußerungen man die Ansicht des Autors selbst vermuten darf, wirft den naturalistischen Schriftstellern vor allem zwei Dinge vor: „... ce que je reproche au naturalisme (...) 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!“¹⁰⁰⁷ Wie

¹⁰⁰⁴ ebenda.

¹⁰⁰⁵ Das Bedauern der Kritiker über den Zustand der Literatur verbunden mit der Hoffnung in der Zukunft möge endlich das Erwünschte erscheinen, ist ein bereits lange bekannter und noch heute des öfteren verwendeter Topos der Literaturkritik, über den sich bereits 1835 Théophile Gautier in seinem berühmten Vorwort zu *Mademoiselle de Maupin* amüsiert. „L'on a donc inventé la critique d'avenir, la critique prospective... La recette est simple, et l'on peut vous la dire. – Le livre qui sera beau et qu'on louera est le livre qui n'a pas encore paru. Celui qui paraît est infailliblement détestable. Celui de demain sera superbe; mais c'est toujours aujourd'hui.“ (Gautier: *Mademoiselle de Maupin*, S. 54).

¹⁰⁰⁶ Siehe Joris-Karl Huysmans: *Là-Bas* [1891]. Paris (Garnier-Flammarion) 1978, S. 33-44.

¹⁰⁰⁷ ebenda, S. 33.

Wyzewa so sieht auch Huysmans Romanfigur eine enge Verbindung zwischen dem Naturalismus und der Demokratie. Zum anderen aber, und das ist in unserem Zusammenhang viel wichtiger und geht über Wyzewa hinaus, moniert Huysmans durch seine Figur des Hermies, daß die naturalistischen Schriftsteller nicht in der Lage seien, die Geheimnisse des Lebens, also auch die Geheimnisse der Psyche, in zufriedenstellender Weise auszuloten. Des Hermies sagt in diesem Zusammenhang zu Durtal:

Tu lèves les épaules, mais voyons, qu'a-t-il donc vu, ton naturalisme, dans tous ces décourageants mystères qui nous entourent? Rien. – Quand il s'est agi d'expliquer une passion quelconque, quand il a fallu sonder une plaie, déterger même le plus bénin des bobos de l'âme, il a tout mis sur le compte des appétits et des instincts. Rut et coup de folie, ce sont là ses seules diathèses. En somme, il n'a fouillé que des dessous de nombril et banalement divagué des qu'il s'approchait des aines; c'est un herniaire de sentiments, un bandagiste d'âme et voilà tout.¹⁰⁰⁸

Auch wenn Vokabular und Stil sich beträchtlich von Wyzewas Ausführungen unterscheiden – in einem Fall handelt es sich um einen Roman, im anderen um literarische Kritiken – so geht die Stoßrichtung beider zunächst in dieselbe Richtung: Die naturalistischen Schriftsteller befaßten sich zu wenig und vor allem in vollkommen unzureichender Weise mit den Vorgängen der menschlichen Psyche. Wie andere zeitgenössische Kritiker gesteht übrigens auch Huysmans trotz seiner ätzenden Kritik dem Naturalismus Qualitäten wie „la véracité du document, la précision du détail, la langue étouffée et nerveuse du réalisme“¹⁰⁰⁹ zu.

Eine Weiterentwicklung des Romans sieht denn auch Huysmans in diesem Text in erster Linie durch eine Erweiterung des naturalistischen Romans, durch eine ausgewogene Mischung vom Naturalismus Zola'scher Prägung mit einem sogenannten *naturalisme spiritualiste*:

„... le roman, si cela se pouvait, devrait se diviser de lui-même en deux parts, néanmoins soudées ou plutôt confondues, comme elles le sont dans la vie, celle de l'âme, celle du corps, et s'occuper de leurs réactifs, de leurs conflits, de leur entente. Il faudrait, en un mot, 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.“¹⁰¹⁰

Die Übereinstimmungen mit Wyzewa sind auch hier offensichtlich. Genau wie dieser sieht Huysmans die Überwindung der allgemein empfundenen Krise des Romans in einer Erweiterung des bisher vorhandenen Naturalismus. Allerdings möchte ich auf einen wichtigen Unterschied zwischen Huysmans und Wyzewa hinweisen. Während Wyzewa

¹⁰⁰⁸ ebenda.

¹⁰⁰⁹ ebenda, S. 34.

¹⁰¹⁰ ebenda.

bei seiner Forderung nach einer stärkeren Berücksichtigung der psychologischen Elemente wie die meisten seiner Zeitgenossen auf bereits Bekanntes, aber in den Hintergrund Gerücktes, hinweist, geht Huysmans einen Schritt weiter. Mit seinem *naturalisme spiritualiste* begibt er sich auf die Suche nach etwas Neuem und Unbekanntem, das bisher vom psychologischen Roman nicht thematisiert wurde. Weder die „lacrymales historiettes des Theuriet et des Sand“¹⁰¹¹ noch die „sels secs de Stendhal“¹⁰¹² kommen für ihn als Ergänzung des naturalistischen Romans in Frage. Zu denken ist angesichts der Verarbeitung von Themen wie Teufelsglauben und Alchemie, an solche Phänomene der menschlichen Seele, die nicht mit den Instrumenten der Ratio analysiert werden können. Ausgangspunkt für Huysmans' Ausführungen über die Abgründe der menschlichen Seele ist denn auch die Geschichte des Kindermörders Gilles de Rais aus dem 15. Jahrhundert, dessen Motive für sein grausames Handeln teils im Dunkeln liegen, teils nur mit Hilfe einer metaphysischen Gedankenwelt erschlossen werden können, die sich dem modernen naturwissenschaftlichen Denken weitgehend entzieht.¹⁰¹³ Indem Huysmans zahlreiche Parallelen vom ausgehenden Mittelalter zum 19. Jahrhundert zieht, wird deutlich, daß es seiner Ansicht nach trotz des Fortschreitens der Wissenschaft immer noch genug Erscheinungen gibt, die nicht erklärt werden können: „le mystère est partout et la raison bute dans les ténèbres, dès qu'elle veut se mettre en marche.“¹⁰¹⁴ Es ist gerade dieser Verweis auf das Geheimnisvolle, das Unerklärliche der menschlichen Psyche, was Huysmans von Wyzewa unterscheidet.¹⁰¹⁵

¹⁰¹¹ ebenda, S. 35.

¹⁰¹² ebenda, S. 36.

¹⁰¹³ Zur historischen Figur Gilles de Rais siehe z.B.: Jacques Heers: *Gilles de Rais. Vérités et Légendes*. Paris (Perrin) 1994.

¹⁰¹⁴ Huysmans: *Là-Bas*, S. 153.

¹⁰¹⁵ Zu Wyzewas Ansicht von der menschlichen Psyche siehe auch Kapitel 5.2.1 dieser Arbeit.

5 Zur Romantheorie

5.1 Handlung

L'artiste devra encore limiter à l'extrême la durée de la vie qu'il voudra recréer. Il pourra ainsi, durant les quelques heures de cette vie, restituer tout le détail et tout l'enchaînement des idées. On n'aura plus des perceptions isolées, inexpliquées, mais la génération même, continue des états mentaux. (*Nos Maîtres*, S. 52)

5.1.1 Wahrscheinlichkeit und Einfachheit als Grundpfeiler des modernen Romans

Über Wyzewas Vorstellungen, aus welchen Stoffen der Romancier schöpfen soll und welche Handlung¹⁰¹⁶ sich zur Darstellung besonders eignen, um den Geschmack der neuen Generation von anspruchsvollen Lesern zu befriedigen, lassen sich bereits in den vorangegangenen Teilen Hinweise finden. Im Kapitel über Wyzewas Kunsttheorie wurde dargelegt, daß der Dichter sich beim Abfassen seines Werks ausschließlich auf Begebenheiten und Personen aus der empirischen Wirklichkeit stützen müsse. Eng damit verbunden ist seine im Kapitel über die Trivilliteratur ausführlich behandelte Auffassung, daß Romane mit außergewöhnlichen und unwahrscheinlichen Ereignissen lediglich die Bedürfnisse eines Massenpublikums befriedigen, das wenig von Kunst versteht. Daraus folgt für Wyzewa, daß in einem ernsthaften modernen Roman die Handlung wahrscheinlich sein muß. Wahrheit und Wahrscheinlichkeit sind für ihn äußerst wichtige Kategorien, an denen sich jeder Roman messen lassen muß. Im Mai 1887 beispielsweise lobt er bei einem Roman die „vraisemblance psychologique“¹⁰¹⁷ einer Figur, stellt bei einem anderen fest, daß die Landschaft, die Ereignisse und die Charaktere „avec un grand

¹⁰¹⁶ Der in der literaturwissenschaftlichen Terminologie unterschiedlich benutzte Begriff *Handlung* wird hier übergreifend verstanden als „die Gesamtheit der handlungsfunktionalen Elemente des Erzählten“ (Scheffel, S. 25), was auch das Handeln der Romanfiguren beinhaltet. Die zur Textanalyse wichtige, unter anderem auf E.M. Forster fußende Unterscheidung zwischen Fabel bzw. *story* und *plot* (siehe dazu z.B. Monika Fludernik: *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt (WBG) 2006, S. 10-16) oder die unter anderem von Gérard Genette vorgenommene Unterscheidung zwischen *histoire* und *récit* (*Discours du récit* [1972]. Paris (Seuil) 2007, S. 15) findet keine Berücksichtigung, da die Anordnung der Handlung für die folgenden Ausführungen nicht von Bedeutung ist. Auch eine ausdrückliche Unterscheidung zwischen *Handlung* als absichtsvoller Wahl eines menschlichen Subjekts, das eine Situationsveränderung hervorruft, und *Geschehen*, als Teil der Geschichte, „in denen entweder die menschlichen Subjekte unfähig zu einer intentionalen Wahl sind oder die Situation sich jeder Veränderung entzieht“ (Manfred Pfister: *Das Drama*. München (Fink) ⁶1988, S. 270; siehe dazu auch, S. 265-273), ist für das Anliegen dieses Kapitels nicht notwendig.

¹⁰¹⁷ *La Revue Indépendante* N°7 (Mai 1887), S. 206.

souci de la vie et de la vérité¹⁰¹⁸ beschrieben seien und konstatiert bei einem dritten „cette puissante vérité de vie“, die ihn zu „le plus prodigieux roman de notre temps“¹⁰¹⁹ mache. In weiteren Ausgaben der *Revue Indépendante* weisen Wendungen wie „vérité parfaite“¹⁰²⁰, „ingénue vérité“¹⁰²¹ oder der positiv herausgehobene „soin méritoire des vraisemblances“¹⁰²² auf den Rang hin, den *vérité* und *vraisemblance* in Wyzewas Kriterienkatalog einnehmen. Auch wenn in seinen Kritiken das erstere häufiger erwähnt wird als das zweite, entscheidet er sich bei einer Kollision der beiden doch für den Primat der Wahrscheinlichkeit. Im Juni 1887 schreibt er anlässlich eines Romans, in dem es um einen Fall von Spiritismus geht, daß dieses Thema nicht für einen Roman taue, selbst wenn er sich tatsächlich in der beschriebenen Weise zugetragen habe. Die Begründung für dieses Urteil ist an die von Aristoteles und die Regelpoetik der französischen Klassik getroffene Unterscheidung zwischen dem Wahren und dem Wahrscheinlichen angelehnt:

Le champ du possible n'a point les mêmes limites dans la vie pratique et dans l'art. Je puis croire vraies les choses les plus miraculeuses, si l'on m'affirme qu'elles se sont accomplies autour de moi: mais je ne puis revivre de la vie supérieure de l'art nulles choses, sinon celles que, dans la vie habituelle, j'ai constamment, minutieusement perçues.¹⁰²³

Eine ebenso große Bedeutung wie der Wahrscheinlichkeit kommt der Einfachheit zu. Häufig wiederkehrende Formulierungen wie „l'action est simple, entièrement vraie“¹⁰²⁴, „un bref récit, très simple“¹⁰²⁵, „(l)'intrigue, très simple d'ailleurs“¹⁰²⁶ oder auch „une intrigue assez sobre“¹⁰²⁷ sind immer positiv zu verstehen¹⁰²⁸ und zeigen an, wie wichtig Wyzewa der Umstand ist, daß im Roman keine außergewöhnlichen und verwickelten Handlungen dargestellt werden. Welche Bedeutung dieser Umstand für ihn hat, wird auch

¹⁰¹⁸ ebenda, S. 210.

¹⁰¹⁹ ebenda, S. 211. Es handelt sich um *La Faustin* von Edmond de Goncourt aus dem Jahr 1882.

¹⁰²⁰ *La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 21.

¹⁰²¹ *La Revue Indépendante* N°6 (April 1887), S. 9.

¹⁰²² *La Revue Indépendante* N°10 (August 1887), S. 150.

¹⁰²³ *La Revue Indépendante* N°8 (Juni 1887), S. 329. Siehe dazu das 9. Kapitel von Aristoteles' Poetik, in der er zwischen Geschichtsschreibung und Dichtkunst unterscheidet: Die Aufgabe des Geschichtsschreibers sei es, das wirklich Geschehene mitzuteilen, während es die Aufgabe der Dichter sei, mitzuteilen, „was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.“ (Aristoteles: *Poetik*, S. 29). Siehe dazu auch. Boileau: *Art poétique*, 3. Gesang, Verse 47-50: „Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable:/Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable./ Une merveille absurde est pour moi sans appas:/ L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.“ (zitiert nach: Nicolas Boileau: „Art poétique“ [1674]. In: Nicolas Boileau: *Satires, Epîtres, Art poétique*. Édition présentée, établie et annotée par Jean-Pierre Collinet. Paris (Gallimard) 1985, S. 225-258, S. 241).

¹⁰²⁴ *La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 19.

¹⁰²⁵ *La Revue Indépendante* N°8 (Juni 1887), S. 331.

¹⁰²⁶ ebenda, S. 332.

¹⁰²⁷ *La Revue Indépendante* N°7 (Mai 1887), S. 209.

¹⁰²⁸ Wenn Wyzewa eine Handlung einfach im Sinne von „wenig anspruchsvoll“ und damit negativ beurteilt, so benutzt er vornehmlich andere Vokabeln, insbesondere *banal*. (Siehe z.B. *La Revue Indépendante* N°9 (Juli 1887), S. 22: „l'anecdote la plus banale“ oder *La Revue Indépendante* N°8 (Juni 1887), S. 326: „une intrigue compliquée, banale et gauche“).

in einer Äußerung der von ihm kreierten Kunstfigur Scipio Beccafumi deutlich, wenn dieser angesichts eines Romans ausruft: „Oh! Si vous saviez quelle joie c’est pour moi, une petite anecdote bien simple au sortir des événements compliqués et pénibles ou s’attardent nos romanciers!“¹⁰²⁹

Wyzewa begründet die Forderung nach Wahrscheinlichkeit und Einfachheit bereits in seinem Aufsatz „L’Art Wagnérien: la littérature“ mit allgemeinen Gesetzen, nach denen sich sowohl die Menschheit im allgemeinen als auch die Kunst im besonderen entwickelt habe. Er versucht also auch hier wieder, die Entwicklung der Literatur im Rahmen seiner Kunsttheorie in einen größeren Zusammenhang zu stellen. Nachdem er die oben erläuterte Spencer’sche Theorie von der Entwicklung „d’un état plus simple, relativement homogène, à un état plus complexe d’hétérogénéité“¹⁰³⁰ dargelegt hat, führt er als zweites Gesetz einen sich im Laufe der Jahrhunderte immer weiter ausdifferenzierenden „sens du possible et du réel“¹⁰³¹ an. Dieser habe weitreichende Auswirkungen auf das Schaffen der Künstler:

Et l’art, qui recrée dans une vie supérieure les éléments de la vie habituelle, perd ainsi le pouvoir de faire *vivre* pour nous des faits surnaturels. Et comme le sens du réel et du possible va toujours s’affinant, l’art doit bientôt renoncer encore à la création de faits simplement rares: après les actions miraculeuses, les aventures même deviennent incapables d’une récréation artistique. *La littérature, dans son effort essentiel à créer une vie plus vivace, marche sans cesse vers l’analyse complète et minutieuse des faits les plus ordinaires.*¹⁰³²

Die Ableitung seiner Forderung von wahrscheinlichen und einfachen Handlungen aus allgemeinen Gesetzen der Evolution impliziert, daß Leser, die immer noch gern Abenteuer lesen, nicht auf dem neuesten Stand der menschlichen und künstlerischen Entwicklung sind. So stellt Wyzewa denn auch fest, daß es drei Arten von Literatur gebe, die jeweils unterschiedliche Leserbedürfnisse befriedigen. Romane, in denen phantastische Dinge behandelt werden, sind für Leser, die kaum einen *sens du possible et du réel* ausgebildet haben und sich auf der niedrigsten Stufe der Entwicklung befinden. Auf dem nächsten Grad der Entwicklung befindet sich eine Gruppe, die folgendermaßen charakterisiert wird: „Leur sens du réel est trop subtil déjà pour pouvoir reconstituer des prodiges, pas assez encore pour avoir besoin de faits pleinement ordinaires.“¹⁰³³ Auf der höchsten Stufe befänden sich schließlich die „âmes plus *différentes*“¹⁰³⁴, die nur noch wahrscheinliche und einfache Handlungen in einem Roman zulassen, die auf dem alltäglichen Leben basieren. In England jedoch, so ist im September 1887 zu lesen, hat offensichtlich das gesamte

¹⁰²⁹ *La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886), S. 201.

¹⁰³⁰ *Nos Maîtres*, S. 31.

¹⁰³¹ *Nos Maîtres*, S. 32.

¹⁰³² *Nos Maîtres*, S. 32f. Kursiv im Original.

¹⁰³³ *Nos Maîtres*, S. 34.

¹⁰³⁴ ebenda.

Leseublikum noch nicht das gleiche Niveau wie in Frankreich erreicht. Die dort bei allen Bevölkerungsschichten beliebten Romane von Charles Dickens bezeichnet Wyzewa als „le plus monstrueux répertoire de tous les artifices qui peuvent assouvir les exigences esthétiques d’une vieille demoiselle anglaise.“¹⁰³⁵

Die Forderung nach einfacher und wahrscheinlicher Handlung und Stoffen, die dem alltäglichen Leben entnommen sind, wird häufig von Schriftstellern erhoben, die der realistischen und naturalistischen Bewegung zugeschrieben werden können. Hier findet sich auch der Hinweis auf eine Entwicklung des Romans, wie sie von Wyzewa geschildert wird, auch wenn dies nicht immer mit dem gleichen elitären Anspruch verbunden wird. So kennzeichnet Guy de Maupassant beispielsweise in *Le Roman* im Jahr 1887 die Schilderung des ganz normalen Lebens als Charakteristikum des modernen Romans. Die Romanciers in vergangenen Zeiten hingegen hätten ihre Figuren in erster Linie in Ausnahmesituationen geschildert. „En somme, si le Romancier d’hier choisissait et racontait les crises de la vie, les états aigus de l’âme et du cœur, le Romancier d’aujourd’hui écrit l’histoire du cœur, de l’âme et de l’intelligence à l’état normal.“¹⁰³⁶ Vor diesem Hintergrund sieht Maupassant die Aufgabe des Schriftstellers darin, seine Figuren von einem Lebensabschnitt in den nächsten zu begleiten und dabei zu zeigen, „tantôt comment les esprits se modifient sous l’influence des circonstances environnantes, tantôt comment se développent les sentiments et les passions, comment on s’aime, comment on se hait, comment on se combat dans tous les milieux sociaux, comment luttent les intérêts bourgeois, les intérêts de famille, les intérêts politiques“¹⁰³⁷.

Während hier das alltägliche Leben einzelner Figuren über einen längeren Zeitabschnitt dargestellt werden soll und dazu dient, große gesellschaftliche Zusammenhänge zu erklären, setzt Wyzewa bei der Darstellung der Alltäglichkeit einen anderen Schwerpunkt. Er wendet sich ausdrücklich gegen den realistisch-naturalistischen *roman de mœurs*. Ohne sein Urteil näher zu begründen, behauptet er, daß es den zeitgenössischen Schriftstellern nicht gelinge, die gesellschaftlichen Bedingungen adäquat darzustellen, obwohl es immer noch genug Schriftsteller gebe, die sich daran versuchten. „Nos romanciers s’acharnent à des études de mœurs, et depuis qu’ils y travaillent, je ne sache point qu’un seul jamais ait pu réussir.“¹⁰³⁸ Wyzewa zieht daraus den Schluß, daß diese Form des Romans nunmehr ausgedient habe: „en attendant que tous se décident à comprendre que le roman collectif

¹⁰³⁵ *La Revue Indépendante* N°11 (September 1887), S. 267.

¹⁰³⁶ Guy de Maupassant: „Le Roman“. In: *Pierre et Jean* [1888]. Paris (Presses Pocket) 1989, S. 33-52, S. 41. Zu Maupassants Vorwort siehe auch S. 147 dieser Arbeit.

¹⁰³⁷ Guy de Maupassant: „Le Roman“, S. 41.

¹⁰³⁸ *La Revue Indépendante* N°10 (August 1887), S. 150.

social, est désormais impossible, et qu'il vaut mieux choisir, ou que ce soit, un personnage très particulier, nous intéressant par ses individuelles misères.¹⁰³⁹ Offenbar scheint ihm die Darstellung gesellschaftlicher Zusammenhänge angesichts von deren Komplexität unmöglich. Darüber hinaus geht er jedoch auch davon aus, daß die Themen der realistischen Schriftsteller immer noch zu außergewöhnlich seien. Die Misere des zeitgenössischen realistischen Romans besteht für ihn folglich nicht allein darin, daß er ohne *vision artistique* des Verfassers geschrieben wird, sondern darüber hinaus auch darin, daß die Stoffe und Themen noch immer zu extravagant seien:

L'extraordinaire, qui convenait à des âmes non modelées par le sentiment du réel, est impuissant désormais à nous valoir l'impression de la vie. Et nul ne s'aperçoit que l'insuccès des réalistes provient de ce que, eux-mêmes, ils prenaient encore des sujets trop extraordinaires, ou plutôt négligeaient de conformer le fond de leurs œuvres à la réalité habituelle.¹⁰⁴⁰

Statt der Darstellung von gesellschaftlichen Zusammenhängen und der Begleitung einer Romanfigur in ihrem alltäglichen Leben über einen längeren Zeitabschnitt hinaus, wie es Maupassant für den modernen Roman, vorschlägt, plädiert Wyzewa für einen viel enger gesteckten thematischen Rahmen. Im November 1886 schreibt er in der *Revue Indépendante*, welche Inhalte er den Romanciers ans Herz legt, um moderne kunstinteressierte Leser zu befriedigen:

Nos âmes blasées ont besoin de connaître non plus les grands faits de la vie ou de la pensée, mais les menus détails, la suite des motifs dans l'esprit, et des actes extérieurs. Une œuvre qui restitue une heure de la vie d'un personnage, mais qui la restitue entièrement, - quand donc un romancier voudra-t-il nous donner cette joie?¹⁰⁴¹

5.1.2 Entscheidungsfindung im Restaurant: Alltagspsychologie als Gegenstand der Literatur

Als Motiv, anhand dessen die Vorstellungen von der Rekonstruktion einer einzigen Stunde im Leben eines Menschen genauso wie die Forderung nach Wahrscheinlichkeit und Einfachheit und jene nach dem gewohnten Leben als Stoffbasis verwirklicht werden können, eignet sich Wyzewas Meinung nach eine alltägliche Situation, die wegen ihrer scheinbaren Belanglosigkeit die Leser von Abenteuerromanen kaum begeistern wird. Im Juni 1887 rät er den orientierungslosen und unoriginellen Romanciers folgendes: „...mais si

¹⁰³⁹ ebenda.

¹⁰⁴⁰ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 17.

¹⁰⁴¹ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 18.

vous rédigez un roman, expliquez-moi plutôt par quelle poignante et mystérieuse suite d'idées un homme se décide à manger un mets et non pas un autre, dans un restaurant.“¹⁰⁴² Er ist nicht der einzige, der in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts diesem Thema seine Aufmerksamkeit schenkt. So spielen Fragen der Nahrungsaufnahme in den Romanen von Joris Karl Huysmans eine herausragende Rolle. Neben einschlägigen Passagen in *A Rebours*¹⁰⁴³ und *Là-Bas*¹⁰⁴⁴ sticht der 1882 veröffentlichte etwa 50 Seiten umfassende Roman *A vau-l'eau* besonders heraus.¹⁰⁴⁵ Die knappe Handlung besteht größtenteils darin, daß die zentrale Figur des Romans, Jean Folantin, sich den Kopf darüber zerbricht, wie und wo er eine passable Mahlzeit zu sich nehmen kann. Der unverheiratete 40-jährige Angestellte kann sich keine Haushaltshilfe leisten und ist deshalb auf die Angebote von preisgünstigen Restaurants angewiesen. Qualität und Geschmack des dort angebotenen Essens sind ebenso wie das Ambiente unerträglich. Der Roman beginnt mit einer Szene, in dem der Kellner eines Restaurants dem angewiderten Folantin einen Roquefort offeriert, der eher einem Stück Seife als einem Käse ähnelt.¹⁰⁴⁶ Im zweiten Kapitel wird die Irrfahrt dieses „Ulysse des gargotes“¹⁰⁴⁷ durch die Welt der Pariser Restaurants auf der verzweifelten Suche nach einer akzeptablen Mahlzeit in angenehmer Atmosphäre beschrieben. Das Ergebnis ist in jedem Fall ein Desaster, ob er am rechten oder linken Seine-Ufer, in einem von der Kirche geführten preisgünstigen Restaurant, in Weinstuben oder typischen Arbeiterkneipen ißt. In einem Restaurant serviert man ihm „des viandes

¹⁰⁴² *La Revue Indépendante* N°8 (Juni 1887), S. 329. Wie wichtig Wyzewa dieser Wunsch ist, zeigt sich im Dezember 1887, dem letzten Monat seiner Mitarbeit an der *Revue Indépendante*. Hier bedauert er, daß sich die Figuren in Bourgets Roman *Mensonges* mit zu außergewöhnlichen Situationen konfrontiert sähen (siehe dazu Kapitel 5.2.5.1. dieser Arbeit), wohingegen er die „analyse d'une âme ordinaire dans une situation ordinaire“ dargestellt sehen möchte. Doch darauf wartet er noch immer. „Et en attendant, personne ne consent à m'expliquer, à faire revivre devant moi, la raison des actes les plus communs, la raison qui nous amène à désirer un mets plutôt qu'un autre.“ (*La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 337).

¹⁰⁴³ Hervorzuheben sind hier beispielsweise das beinahe als schwarze Messe zelebrierte Diner mit düsterfarbenen Speisen auf schwarzumrandetem Geschirr (Huysmans: *A Rebours*, S. 71), die Beschreibung seines Speiseraums, der wie eine Kabine nochmals in den ursprünglich als Eßzimmer vorgesehenen Raum eingebaut wurde und teilweise mit gefärbtem Wasser umgeben ist (ebenda, S. 77f.), das ausführlich beschriebene Essen in einem englischen Restaurant während der frühzeitig abgebrochenen Reise nach England (ebenda, S. 168f.) und schließlich der Kauf und Einsatz eines „sustanteur“, eines Kochapparats, mit dem die Speisen eingekocht, also kondensiert und entmaterialisiert werden können (ebenda, S. 204, S. 224).

¹⁰⁴⁴ Das in geselliger Runde bei den Carhaix eingenommene Mahl (Huysmans: *Là-Bas*, S. 78-90 und S. 138-153), kontrastiert mit des Hermies Schilderungen von Pariser Restaurants, in denen angeblich systematisch die Kunden vergiftet werden (ebenda, S. 78f.).

¹⁰⁴⁵ Eine gelungene Interpretation des Romans bietet Edyta Kociubińska: *Le dialogue avec le naturalisme dans l'œuvre de Joris-Karl Huysmans*. Lublin 2006, S. 41-70.

¹⁰⁴⁶ Der Erzähler berichtet von „une sorte de dentelle blanche marbrée d'indigo, évidemment découpée dans un pain de savon de Marseille.“ (Joris-Karl Huysmans: *A vau-l'eau* [1882]. Paris (Fayard, Éditions Mille et une nuits) 2000, S. 7).

¹⁰⁴⁷ Guy de Maupassant bezeichnete Folantin als „Ulysse des gargotes, dont l'odyssée se borne à des voyages entre des plats où graillonnent les beurres rancis autour de copeaux de chair inavalables“. (Guy de Maupassant: „En lisant“. In: *Le Gaulois* vom 9. März 1882).

insipides, encore affadies par les cataplasmes des chicorées et des épinards“¹⁰⁴⁸ und widerliche halbgare Eier, im nächsten ist das Fleisch so zäh wie eine Schuhsohle, und alle Nahrungsmittel riechen verdächtig nach Lampenöl.¹⁰⁴⁹ Die Restaurants sind in der Regel dreckig, die Luft ist von Tabakrauch und Küchendünsten verpestet,¹⁰⁵⁰ die Gäste sitzen dicht an dicht in Zweierreihen und müssen mitunter lange darauf warten, überhaupt einen Platz zu ergattern. Zu allem Überfluß sind die anderen Gäste bisweilen betrunken, spucken auf den Boden und beanspruchen mit abstoßend dummem Gerede die Nerven des Protagonisten.¹⁰⁵¹ Die Möglichkeit, den unerträglichen Restaurants dadurch zu entgehen, daß er sich zu Hause eine Mahlzeit zubereiten läßt, zieht Folantin nach der negativen Erfahrung mit einer ebenso unverschämten wie diebischen Hausangestellten nicht mehr in Betracht.¹⁰⁵² Die Belieferung durch eine neu eröffnete *Pâtisserie* scheitert schließlich an der immer schlechter werdenden Qualität des Essens, der Unzuverlässigkeit der Lieferanten oder der abstoßenden Schmutzigkeit des Jungens, der die bestellten Mahlzeiten ins Haus bringt.¹⁰⁵³ Da neben den Katastrophen im kulinarischen Bereich auch sonst nichts Erfreuliches in Folantins Leben passiert, und eine Verbesserung der Lage nicht in Sicht ist, stellt der frustrierte Held am Ende des Romans resigniert fest: „il faut se laisser aller à vau-l'eau (...). Le plus simple est encore de rentrer à la vieille gargote, de retourner demain à l'affreux bercail. Allons décidément, le mieux n'existe pas pour les gens sans le sou; seul le pire arrive.“¹⁰⁵⁴

Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, daß Essen neben der konkreten auch eine metaphorische Bedeutung hat und gleichsam symptomatisch für das ganze Leben des Protagonisten steht. Die kanadische Romanistin Geneviève Sicotte, die sich ausführlich mit dem Thema der Nahrungsaufnahme bei Huysmans beschäftigt hat, stellt dazu treffend fest: „L'alimentation est pour Huysmans une véritable obsession. Le repas est dans son œuvre

¹⁰⁴⁸ Huysmans: *À vau-l'eau*, S. 19.

¹⁰⁴⁹ ebenda, S. 22. Die eingeschränkten Möglichkeiten bei der Auswahl eines Restaurants, die er angesichts seiner finanziellen Lage hat, sind vor allem auf den Seiten 19-21 beschrieben; eine weitere ausführliche Darstellung eines Restaurantbesuchs findet man auf den Seiten 31-33.

¹⁰⁵⁰ ebenda, S. 33.

¹⁰⁵¹ So in einem Restaurant, in das ihn sein ehemaliger Bekannter M. Martinet entführt. Über die dortigen Gäste, vor allem Studenten aus dem Midi, heißt es: „Presque tous faisaient partie de la jeunesse des écoles, de cette glorieuse jeunesse dont les idées subalternes assurent aux classes dirigeantes l'immortel recrutement de leur sottise; M. Folantin voyait défiler devant lui tous les lieux communs, toutes les calembredaines, toutes les opinions littéraires surannées, tous les paradoxes usés par cent ans d'âge.“ (ebenda, S. 33).

¹⁰⁵² ebenda, S. 15-16.

¹⁰⁵³ ebenda, S. 44-49.

¹⁰⁵⁴ ebenda, S. 55. Zu dieser Lebensmaxime von Jean Folantin siehe z.B.: Françoise Gaillard: „Seul le pire arrive. Schopenhauer à la lecture d'*À vau-l'eau*“ In: Jean Pierre Bertrand et al.: *Huysmans à côté et au-delà. Actes du colloque de Cérisy-la-Salle*. Löwen (Peeters Vrin) 2001, S. 65-83. Gaillard weist unter anderem auf den tröstenden Charakter dieser Auffassung hin. Der hier ausgedrückte Pessimismus ersetze für Folantin den verlorenen christlichen Glauben. Die Vorstellung, daß sowieso immer das Schlimmste passiere, sei noch besser zu ertragen, als sich ohne Weltanschauung voll und ganz dem Zufall ausgeliefert zu sehen.

un moment important du texte, emblématique de la vie tout entière des protagonistes.“¹⁰⁵⁵ An der ausgiebigen Darstellung der *mauvais repas* wird vielerlei versinnbildlicht. In den zumeist allein eingenommenen Mahlzeiten von Huysmans ledigen Hauptfiguren¹⁰⁵⁶, wird die gesuchte Einsamkeit und der Ausschluß aus einer als widerwärtig wahrgenommenen Gesellschaft versinnbildlicht.¹⁰⁵⁷ Gilt doch in der französischen Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts gerade das gemeinsame Essen als ein wichtiges Ereignis der Geselligkeit. Eßstörungen, Appetitlosigkeit und sich dadurch ergebende Magenkrankheiten von Jean Folantin in *À vau-l'eau*¹⁰⁵⁸, von des Esseintes in *À Rebours*¹⁰⁵⁹, aber auch von Louise Marles in *En Rade*¹⁰⁶⁰, sind Ausdruck allgemeiner nervlicher Überreiztheit; die Beschreibung der unappetitlichen Speisen in *A vau-l'eau* ist Ausdruck eines allgemeinen Ekels vor der Welt. Das abscheuliche Essen steht symptomatisch für die „petites

¹⁰⁵⁵ Geneviève Sicotte: „La Chère et le verbe. Une critique gastronomique de l'œuvre de Huysmans“. In: Jean Pierre Bertrand et al.: *Huysmans à côté et au-delà. Actes du colloque de Cérisy-la-Salle*. Löwen (Peeters Vrin) 2001, S. 143-166, S. 143. Dieser Aufsatz bietet eine Zusammenfassung von Geneviève Sicotte: *Le festin lu. Le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans*. Québec (Liber) 1999, S. 217-263.

¹⁰⁵⁶ Jean Borie rückt in seiner Studie *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu* die Tatsache, daß die Protagonisten aus Huysmans' Romanen fast alle ledig sind, in den Mittelpunkt des Interesses. Borie widmet dem Problem der Nahrungsaufnahme ein längeres, sehr interessantes Kapitel (Jean Borie: *Le Diable, le célibataire et Dieu*. Paris (Grasset) 1991, S. 143-190), in dem einige von Sicottes Ergebnissen bereits zu finden sind. Zur Bedeutung des Essens bei Huysmans schreibt Borie: „Parmi toutes les sollicitations qui assiègent le personnage de Huysmans, nulle n'est plus pressante que celle de la nourriture (...) La virulence de cette obsession apparaît liée, bien sûr, au célibat des personnages.“ (ebenda, S. 145).

¹⁰⁵⁷ Sicotte weist darauf hin, daß sich des Esseintes in *À rebours* vor den in *À vau-l'eau* geschilderten Gräßlichkeiten des Essens durch drei Verfahren schützen möchte: Ausschluß der Öffentlichkeit, was an dem abgeschlossenen Eßzimmer deutlich werde, Flucht in eine andere Welt, was an dem Essen im englischen Restaurant demonstriert werde und schließlich „Entmaterialisierung“ der Nahrungsmittel mit Hilfe des Kochapparats, worin Sicotte neben der Behandlung der Magenkrankheit den Versuch sieht, jeglichen Kontakt mit dem Kreatürlichen zu vermeiden (siehe Sicotte: *Le festin lu*, S. 233-246). Wie Sicotte weiter erläutert, scheitern alle diese Versuche. Für Huysmans sind die Schrecken des allein eingenommenen Mahls, wie es in *A vau-l'eau* beschrieben wird, nur dadurch zu überwinden, daß man in einer Runde von Auserwählten gemeinsam ißt und diskutiert, so wie es an den gemeinsamen Mahlzeiten bei den Carhaix in *Là-Bas* mustergültig vorgeführt wird: „Bien manger et bien parler sont liés“ (ebenda, S. 257). Wie Sicotte weiter richtig ausführt, wird der Kreis der Eingeweihten vor allem durch einen festen katholischen Glauben verbunden. Darüber urteilt Sicotte: „Ainsi, malgré leur tonalité euphorique, ou peut-être précisément à cause d'elle, ces nouveaux repas, qui continueront à se développer dans la suite de l'œuvre, deviennent de moins en moins lisibles, et les mets savoureux qu'ils proposent sont gâchés par une prose didacto-religieuse bien indigeste.“ (ebenda, S. 260).

¹⁰⁵⁸ Siehe z.B.: Huysmans: *A vau-l'eau*, S. 21, S. 39.

¹⁰⁵⁹ Siehe z.B. Huysmans: *A Rebours*, S. 130, S. 194f, S. 204. Schließlich kann des Esseintes auch ein mit Hilfe des Kochapparats bereitete Essen nicht mehr vertragen: „D'abord engourdie, la dyspepsie nerveuse se réveilla – puis cette échauffante essence de nourriture détermina une telle irritation dans ses entrailles que des Esseintes dut, au plus tôt, en cesser l'usage.“ (ebenda, S. 224).

¹⁰⁶⁰ Louise beispielsweise leidet an einer Nervenkrankheit, die zur Folge hat, daß sich ihre Figur innerhalb weniger Wochen von extremer Magerkeit zu „embonpoint“ wandelt (Huysmans: *En Rade*, S. 42. Weitere Textstellen zur Krankheit und der damit verbundenen Appetitlosigkeit von Louise finden sich auf den Seiten 118ff.). Auch die Mahlzeit, die den beiden Parisern Louise und Jacques Marles von der Verwandtschaft auf dem Lande vorgesetzt wird, ähnelt dem von Folantin in *A vau-l'eau*. Sie trinken „un petit vin rose, acide, empesté par ce démanquant goût de poussière qu'ont les vins fabriqués dans les cuves qui ont contenu de l'avoine“ (ebenda, S. 51) und essen zum Nachtschisch „le terrible fromage du pays, le fromage fané, comme on l'appelle, une sorte de Brie dur, couleur de vieille dent, répandant des odeurs de caries et de latrines“ (ebenda, S. 55).

misères“¹⁰⁶¹ des täglichen Lebens, die von den nervlich angeschlagenen Romanfiguren nicht gemeistert werden und das Dasein unerträglich erscheinen lassen. Außerdem steht der desolater Zustand der Restaurants mit ihren schlechten Mahlzeiten und einer den einzelnen verachtenden Massenabfertigungen gerade in *À vau-l'eau* als *pars pro toto* für die zeitgenössische Gesellschaft, unter der alle von Huysmans' Protagonisten leiden.

Huysmans' kurzer Roman über die verzweifelnde Restaurantsuche in Paris ist Wyzewa zur Zeit der Abfassung seiner Kritiken bekannt gewesen. Er nennt ihn in seiner ausführlichen Besprechung von *En Rade*¹⁰⁶² und schreibt in seiner monatlichen Rubrik „Les Livres“ im September 1887: „M. Huysmans a fait des romans incomparables, *A vau-l'eau*, *En rade*.“¹⁰⁶³ Es ist also durchaus wahrscheinlich, daß er bei seinem Rat an die Romanciers, sich ausführlich mit der Nahrungsaufnahme zu beschäftigen, von Huysmans angeregt wurde. Angesichts der bereits erörterten Forderung nach Einfachheit der Handlung und einer weiteren nach der Darstellung von psychisch gesunden Charakteren, die im nächsten Teil dieser Arbeit erläutert werden wird, ist jedoch zu vermuten, daß Huysmans mit der metaphorisch aufgeladenen Bedeutung, die er dem Motiv der Nahrungsaufnahme zumißt, über Wyzewas Vorstellungen hinausgeht. Dieser appelliert an die zeitgenössischen Schriftsteller vielmehr, in ihren Texten die alltäglichen Entscheidungsfindungsprozesse eines durchschnittlichen Restaurantbesuchers, der weder magen- noch nervenkrank ist, psychologisch stimmig darzustellen.

Eher als Huysmans bedeutungsschwere Nahrungsaufnahme psychisch angeschlagener Außenseiter entspricht Wyzewas Vorstellung die Darstellung eines Restaurantbesuchs von Daniel Prince, der Hauptfigur in Edouard Dujardins kurzem Roman *Les Lauriers sont coupés*. Im zweiten Kapitel wird ausführlich ein Restaurantbesuch geschildert. In dem etwa 70seitigen Roman nimmt das sechs Seiten umfassende Kapitel immerhin fast 10%

¹⁰⁶¹ Siehe hierzu auch Gilles Bonnet: *L'Écriture comique de J.-K. Huysmans*. Paris (Honoré Champion) 2003. S. 109-158. Während es Bonnet überzeugend gelingt, Huysmans Inszenierung der Katastrophen des Alltags, die „dramaturgie des petites misères“, aufzuzeigen (siehe z.B. S. 143f.), so wird zur Demonstration der dieser „Dramen“ vermeintlich oder tatsächlich innewohnenden Komik ein umfangreicher philosophischer Apparat (Bergson, Freud, Goldmann, Barthes, Foucault etc.) vorgestellt, der im Ganzen schwer verdaulich ist. Gibt es hier der Definitionen zuviel, so wird bei Christopher Lloyd („Huysmans auteur comique“. In: Jean Pierre Bertrand et al.: *Huysmans à côté et au-delà. Actes du colloque de Cérisy-la-Salle*. Löwen (Peeters Vrin) 2001, S. 361-378) nicht deutlich, worin der Autor die spezielle Komik bei Huysmans sieht. Der „rapport tortueux entre le moi et la substance du monde extérieur, la frustration perpétuelle d'un protagoniste“ (S. 369) oder der Nachweis von einer Obsession am traditionell oft komisch wirkenden Skatologischen (S. 366 und S. 375) allein reichen als Beweis für den komischen Charakter dieser Texte meiner Ansicht nach nicht aus.

¹⁰⁶² *La Revue Indépendante* N°8 (Juni 1887), S. 338. Wyzewas Rezension von *En Rade* wird im Kapitel 5.2.5.4 dieser Arbeit ausführlich erörtert.

¹⁰⁶³ *La Revue Indépendante* N°11 (September 1887), S. 268.

des Umfangs ein. Während seines Aufenthaltes überlegt Prince zunächst, welches Gericht er zu sich nehmen könnte, sinniert über die Einrichtung des Lokals, die Bedienung und die Gäste und kommentiert ausführlich die Qualität des Essens. Darüber hinaus denkt er daran, ob er dieses Restaurant mit seiner Geliebten Léa besuchen könne, macht sich angesichts seiner Geldprobleme Gedanken über die Kosten und hat sein Hauptaugenmerk während des Essens auf eine hübsche junge Frau gerichtet, die mit einem jungen Mann, der vermutlich ihr Liebhaber ist, ebenfalls dort speist und mit der Prince nur zu gern in Kontakt treten würde.¹⁰⁶⁴ Während bei Huysmans die Nahrungsaufnahme Ausdruck eines allgemeinen Unwohlseins und der Krankheit von Außenseitern ist, wird hier die Mahlzeit eines gänzlich normalen, durchschnittlichen jungen Menschen geschildert. Sie bietet keinerlei Anlaß, über das Leben generell nachzudenken und ist nicht metaphorisch aufgeladen wie in den Romanen von Huysmans. Die Szene ist an Alltäglichkeit und Banalität kaum zu übertreffen.

Nicht nur die Schilderung von Daniel Princes Restaurantbesuch läßt darauf schließen daraufhin, daß Dujardin in die Praxis umsetzt, was Wyzewa in seinen theoretischen Schriften fordert. In *Les Lauriers sont coupés* werden nur wenige Stunden im Leben eines jungen Mannes geschildert, in denen nichts Außergewöhnliches passiert. In einem Brief an seine Eltern hat Dujardin den Inhalt seines Romans folgendermaßen zusammengefaßt:

...c'est, tout simplement, le récit de six heures de la vie d'un jeune homme qui est amoureux d'une demoiselle, - six heures pendant lesquelles *rien*, aucune aventure n'arrive; et dont les $\frac{3}{4}$ se passent le personnage étant seul: il voit un ami (1^{er} chapitre), il dîne au restaurant (2^e), il rentre chez lui (3^e), il fait sa toilette (4^e), il relit ses lettres (5^e), il va chez sa maîtresse (6^e), il est chez elle $\frac{1}{2}$ heure (7^e), il fait avec elle une promenade en voiture (c'est la nuit) [8^e], il rentre chez elle avec elle (9^e, dernier).- Tout cela est l'analyse des idées; - la *vie* la plus *banale* possible *analysée* le plus complètement et le plus originalement possible.¹⁰⁶⁵

Dujardins Vorstellungen von der Darstellung des einfachen Lebens sind identisch mit denen von Wyzewa. Beide sind in den Jahren 1886/87 eng miteinander befreundet. Aus den 75 erhaltenen Briefen, die Wyzewa in dieser Zeit an Dujardin schrieb, geht hervor, daß sie sich über einen längeren Zeitraum fast täglich in einem Pariser Café trafen. Im März 1886 unternahmen die beiden Wagnerverehrer zusammen eine Reise nach Berlin und trafen sich im Juli desselben Jahres in Bayreuth. Sowohl die *Revue Wagnérienne* als auch die *Revue Indépendante* wurden in der Zeit von Wyzewas Mitarbeit von Dujardin herausgegeben. Neben der Übereinstimmung bei der Forderungen, im zeitgenössischen Roman das banale Leben in den Mittelpunkt des Interesses zu rücken, deutet auch die

¹⁰⁶⁴ Edouard Dujardin: *Les Lauriers sont coupés* [1887]. Présentation, notes, documentaire, chronologie et bibliographie par Jean-Pierre Bertrand. Paris (GF – Flammarion) 2001, S. 46-52.

¹⁰⁶⁵ Dieser Brief vom 13. Juni 1886 ist zitiert nach der o.g. Ausgabe, S. 125. Kursiv im Original.

große Wertschätzung von Racine als „suprême romancier d’âmes“¹⁰⁶⁶ darauf hin, daß bei beiden ähnliche Ansichten von einem idealen Roman herrschten. Dujardin hatte, bevor er seinem Roman die bereits bekannte Widmung an Racine voranstellte, kurzzeitig geplant, den Text Teodor de Wyzewa zu widmen. Die zunächst vorgesehene Widmung ist im Manuskript des Textes erhalten. Dujardin hat den Text gestrichen und die Rückseite zu weiteren Notizen für den Roman benutzt. Der Text lautet:

A Monsieur Teodor de Wyzewa. Un roman de vie ordinaire, mais un roman de quelques heures, - d’un seul personnage dont seraient uniquement dites les successions d’idées (visions, sensations, sentimentalités) – aussi où serait disparu le primitif nécessaire travail de l’analyse, un roman de synthèse voulant être directement vécu, - et d’une écriture plus rationnellement (plus étymologiquement) française – ne serait-ce pas quelque chose approchant au rêve d’une vie faite plus vivante?... Par l’ouvrier qui en une œuvre sienne a tâché < de faire > une réalisation des lointaines théories idéales, jadis en commun méditées, est dédié cet essai.¹⁰⁶⁷

Warum Dujardin diese Widmung wieder gestrichen hat, ist nicht überliefert. Offensichtlich ist es in der Zeitspanne zwischen dem Vorhaben, den Roman dem Freund zu widmen und der Veröffentlichung in Buchform einmal mehr zu einem Zerwürfnis im durchweg von Spannungen gekennzeichneten Verhältnis zwischen beiden gekommen.¹⁰⁶⁸ Wie Wyzewa Dujardins Roman gefallen hat, wie er selbst seinen Anteil daran sah, ist mir nicht bekannt.¹⁰⁶⁹ Der Text der geplanten Widmung beweist jedoch auch ohne Kenntnis der Reaktion von Wyzewa auf Dujardins Roman eindeutig, daß er zumindest an den Vorbereitungen zu *Les Lauriers sont coupés* einen nicht unerheblichen Anteil hatte. Jahre nach einem endgültigen Bruch zwischen Wyzewa und Dujardin schreibt dieser aller Ranküne zum Trotz über beider Verhältnis in den Jahren 1887 bis 1887: „Je fis sa connaissance à cette époque et il se trouva que nos idées concordèrent. On sait qu’il fut pendant deux ans et demi, mon collaborateur de tous les instants.“¹⁰⁷⁰ Der Vergleich

¹⁰⁶⁶ So wird Racine in der Widmung des Romans bezeichnet (Siehe *Les Lauriers sont coupés*, S. 37).

¹⁰⁶⁷ Zitiert nach Carmen Licari: „Introduction“. In: Edouard Dujardin: *Les Lauriers sont coupés* suivi de *Le Monologue intérieur*. Rom (Bulzoni editore, testi francesi 6) 1977, S. 9-89, S. 47f.

¹⁰⁶⁸ Zum Verhältnis zwischen Wyzewa und Dujardin siehe Paul Delsemme: *Teodor de Wyzewa*: S. 20-29. Delsemme charakterisiert das Verhältnis zwischen beiden folgendermaßen: „Jalonnée de malentendus, de brouilles et de réconciliations, leur amitié ne fut pas sans histoires. Leurs tempéraments, qui se complétaient, ne s’harmonisaient pas toujours“ (ebenda, S. 24). Der letzte Brief von Wyzewa, in dem die endgültige Trennung zwischen beiden dokumentiert wird, ist auf den 28. September 1892 datiert. (ebenda, S. 29). Noch nach Wyzewas Tod sei jede Äußerung von Dujardin über den ehemaligen Freund von einer „tenace rancune qu’il entretenait à l’égard de Wyzewa“ gekennzeichnet gewesen (ebenda, S. 142). Auch Elga Liverman Duval geht ausführlich auf das Verhältnis zwischen beiden jungen Männern ein. Neben zahlreichen anderen Ursachen für das endgültige Zerwürfnis führt sie an, daß beide um die Gunst der durch Toulouse-Lautrecs Gemälde noch heute bekannten Tänzerin Jane Avril geworben hätten (Liverman Duval: *Téodor de Wyzewa*, S. 55-60).

¹⁰⁶⁹ Delsemme listet in seiner Literaturangabe eine Rezension von Wyzewa zu *Les Lauriers sont coupés* in der *Revue libre* vom Mai 1888 auf. (Delsemme: *Wyzewa*, Band 2, S. 24). Dieser Text war mir trotz intensiver Bemühungen weder in Paris und in Kopenhagen zugänglich.

¹⁰⁷⁰ Édouard Dujardin: „La Revue Wagnérienne“. In: *La Revue Musicale*. (Oktober 1923), S. 149. Zitiert nach Liverman Duval: *Téodor de Wyzewa*, S. 55.

zwischen Dujardins Beschreibung seines Romanvorhabens und Wyzewas Äußerungen zur Handlung zeigt, daß die Vorstellungen von beiden zumindest in diesem Bereich übereinstimmen: Der Reiz des Neuen für den kunstinteressierten modernen Leser besteht in der Darstellung von wenigen Stunden aus dem privaten Leben eines ganz gewöhnlichen Menschen.

5.1.3 Rückzug ins Private. Zur Aktualisierung literarischer Stoffe

Die Forderung nach der Darstellung von einfachen alltäglichen Situationen hat auch Auswirkungen auf die Verarbeitung von bekannten Stoffen der Weltliteratur. Wyzewa vertritt keineswegs die Ansicht, daß berühmte Stoffe der Literatur, in denen es um außergewöhnliche Taten von außergewöhnlichen Menschen geht, als Grundlage für einen zeitgenössischen Roman ungeeignet seien. Sicher äußert er Kritik, wenn Schriftsteller in ihrem Werk Stoffe aufgreifen, ohne die Vorlage grundlegend zu bearbeiten. Hier unterstellt er, die Verfasser hätten sich nur des Stoffes bedient, um unter Ausnutzung des Bekanntheitsgrades einen besseren Verkauf ihres Buches erzielen zu können.¹⁰⁷¹ Sollten bekannte Stoffe jedoch grundlegend verändert und modernisiert worden sein, so begrüßt Wyzewa den Rückgriff auf Bekanntes. Im Gegensatz zu anderen Kritikern kann er nichts Tadelnswertes daran finden, daß sich Octave Mirbeau bei der Ausgestaltung seiner Liebesbeziehung in *Le Calvaire* offensichtlich an *Manon Lescaut* orientiert. „On a fait reproche à M. Mirbeau d’avoir choisi le vieux sujet de Manon Lescaut; l’aurait-il vraiment fait, je lui en saurais gré. Un tel sujet n’est rien par lui-même; simplement un prétexte à l’étude de situations sans cesse renouvelées avec les âges.“¹⁰⁷² Die hier vertretene Auffassung wird bei der Besprechung des Romans *André Cornélis* von Paul Bourget im Februar 1887 wieder aufgegriffen. Bourget habe, so meint Wyzewa, in seinem Roman den *Hamlet*-Stoff verarbeitet und dabei die Grundkonstellation der Handlung sowie die

¹⁰⁷¹ Dieses beklagt Wyzewa anlässlich des Erscheinens eines vieraktigen Dramas von Armand Hayem: *Don Juan d’Armana*. Paris (Lemerre) 1886. Hayem [1845-1889], der sonst Sachbücher zu den Bereichen Politik und Psychologie veröffentlicht, illustriert in diesem Drama die Erkenntnisse seines gleichzeitig erschienenen Buches: *Le Don Juanisme*. Paris (Lemerre) 1886, in dem er über das psychologische Phänomen der zwanghaften Verführer schreibt, das er insgesamt als Zeichen der Liebe positiv bewertet. Im *avant-propos* seines Dramas schreibt er über den Autor, also sich selbst: „Il ne s’est inspiré d’aucun des ouvrages écrits avant lui. Il n’a voulu lire ou relire ces ouvrages qu’après avoir composé le sien.“ (Vorwort, ohne Seitenangabe). Daß dabei etwas Besonderes herausgekommen ist, glaubt zumindest Wyzewa nicht: Das Drama biete nichts Neues seit *Don Juan* von Molière, Mozart oder Byron und sei für Leute gedacht, die sich eine ganze Sammlung von *Don Juan* Büchern anlegen möchten: „Et puis le livre de M. Hayem convient à ces esprits (...) fervents au point d’acheter à eux seuls toute une édition, qui voient dans ce jeune lieutenant tout l’univers des ténébreuses, mystiques et lascives tendresses.“ *La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 16f.

¹⁰⁷² *La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 19.

Gedanken und Probleme der Hauptfigur auf seine eigene Zeit übertragen. Das ist für Wyzewa nicht nur ein legitimes, sondern eine überaus nützliches Verfahren, denn:

Les façons de sentir et de vouloir un fait, dans une situation, se modifient d'un âge à un autre; et l'on ne devrait point choisir d'autre sujet à une sérieuse analyse de l'âme contemporaine que les sujets des grandes œuvres analytiques d'autrefois.¹⁰⁷³

Wyzewa erkennt offenbar in den großen Stoffen der Weltliteratur die Verarbeitung von sich ständig wiederholenden psychologischen Grundproblemen. So können die von ihm hervorgehobenen „manières nouvelles de voir et de sentir“¹⁰⁷⁴ der zeitgenössischen Elite gerade an altbekannten Stoffen veranschaulicht werden. Durch die Anpassung der Stoffe an den Zeitgeist kollidieren die häufig durch außergewöhnliche Taten von außergewöhnlichen Menschen geprägten Geschichten keineswegs mit Wyzewas Forderung, einfache normale Menschen in alltäglichen Situationen in den Mittelpunkt des zeitgenössischen Romans zu stellen.

Wie er sich diese Akkomodation vorstellt, wird stärker noch als in Mirbeaus *Le Calvaire* und Bourgets *André Cornélis* anhand seiner Rezension von Jules Laforgues *Moralités légendaires* klar, die im November 1887 in Buchform veröffentlicht werden.¹⁰⁷⁵ Hierbei handelt es sich um sechs Erzählungen, in denen Laforgue äußerst bekannte Stoffe aus verschiedenen Zeiten, wie *Hamlet* oder *Salomé*, parodiert, verfremdet und in seine Zeit transponiert.¹⁰⁷⁶ In den einzelnen Parodien finden sich nicht allein eine Vielzahl von expliziten Bezügen zum zugrundeliegenden Hypotext,¹⁰⁷⁷ sondern darüber hinaus Anspielungen und Hinweise auf andere literarische Texte, Ereignisse oder Diskurse aus Laforgues eigener Gegenwart oder aus anderen Epochen, die alle im Text als Anachronismus erscheinen und beim Leser für Verwirrung sorgen.¹⁰⁷⁸ Insgesamt lassen

¹⁰⁷³ *La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 161.

¹⁰⁷⁴ *La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886), S. 191. Siehe dazu auch seine Klagen über generell mangelnde Originalität in Kapitel 4.1.1.1 dieser Arbeit.

¹⁰⁷⁵ Die Erzählungen waren vorab von Juni bis Dezember 1886 in der von Gustave Kahn herausgegebenen Zeitschrift *La Vogue* und im April 1887 in der *Revue Indépendante* abgedruckt worden. Laforgue erlebte die Veröffentlichung der gesammelten Erzählungen in Buchform nicht mehr. Er starb am 20. August desselben Jahres im Alter von 27 Jahren an Tuberkulose.

Der Text wird im folgenden zitiert nach: Jules Laforgue: *Moralités légendaires* [1887]. Présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie par Daniel Grojnowski et Henri Scepi. Paris (GF – Flammarion) 2000.

¹⁰⁷⁶ Die Sammlung enthält folgende Texte: *Hamlet, ou les suites de la piété filiale*; *Le Miracle des roses*; *Lohengrin, fils de Parsifal*; *Salomé*; *Persée et Andromède, ou le plus heureux des trois*; *Pan et la Syrinx, ou l'invention de la flûte à sept tuyaux*. Zu den jeweiligen Hypotexten und einigen Modifikationen siehe z.B. Grojnowski/Scepi in ihrer Einleitung S. 12-32.

¹⁰⁷⁷ Nach Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris (Seuil) 1982, S. 13 et passim.

¹⁰⁷⁸ Einige Beispiele aus *Hamlet, ou les suites de la piété filiale*. 1.) Wörtliche Anspielungen auf Shakespeares *Hamlet*: Laforgues *Hamlet* räsontiert: „Stabilité! Stabilité! Ton nom est Femme.“ (Laforgue: *Moralités légendaires*, S. 61) *Hamlet* sagt bei Shakespeare hingegen I, 2, v.146: „Frailty, thy name is woman“ (Zitiert nach: William Shakespeare: *Hamlet* [1601/2] Zweisprachige Ausgabe. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther. München (dtv) 2007). *Hamlets* berühmte Antwort auf

sich die Texte nur schwer in eine bestehende Tradition einordnen¹⁰⁷⁹ und stellen angesichts ihrer Fülle von Anspielungen, ihrer anspruchsvollen Sprache und einer teilweise kaum ergründbaren Ironie den damaligen wie heutigen Leser vor nicht unerheblichen Schwierigkeiten.

Jules Laforgue hat die *Moralités* seinem Freund Teodor de Wyzewa gewidmet. Beide kannten sich nicht zuletzt als Mitarbeiter der *Revue Indépendante*. Das Verhältnis zwischen beiden war harmonischer und von längerer Dauer als das bereits erwähnte zwischen Wyzewa und Dujardin und währte bis zum frühen Tod von Laforgue im August 1887.¹⁰⁸⁰ Es ist sehr wahrscheinlich, daß zwischen beiden ein reger Austausch über Laforgues Werk stattgefunden hat.

Anders als im Fall von *Les Lauriers sont coupés* hat sich Wyzewa in der *Revue Indépendante* ausführlich zu Laforgues schwierigen Texten geäußert. In seiner sechs Seiten umfassenden Rezension der *Moralités légendaires* im Dezember 1887 hebt Wyzewa nach einer Klage über den frühen Tod des drei Monate zuvor verstorbenen Freundes vor

Polonius' Frage, was er denn lese „Words, words, words“ (II, 2, v.193) findet sich ebenfalls bei Laforgue. Hier entgegnet Hamlet einem Totengräber, der ihm mitteilt, Polonius sei an einem Schlaganfall gestorben: „Words! words! words! entendez-vous! des mots, des mots des mots!“ (Laforgue: *Moralités légendaires*, S. 74). 2.) Verweise auf andere literarische Texte: Es wird geschildert, wie Hamlet in einer wilden Jagd in einen Mordrausch gerät (ebenda, S. 70f.), die an jene aus *Saint Julien l'hospitalier* aus Flauberts *Trois contes* erinnert. Bei der Beobachtung von Ophelias Beerdigung denkt Hamlet: „L'art est si long et la vie si courte! (ebenda, S. 78), eine Anspielung auf Hippokrates, die sich wiederum auch in Goethes *Faust* findet (Erster Teil, v.558f.). 3.) Einige Hinweise auf zeitgenössische Diskurse: Auf dem Weg zum Friedhof trifft Hamlet auf „des troupes de prolétaires“, die aus den „bagnes capitalistes“ nach Hause streben und bezeichnet sich selbst als „parasite féodal“ (Laforgue: *Moralités légendaires*, S. 72); die Helden werden seiner Meinung durch die Zeit und das Milieu domestiziert (ebenda, S. 61) und beim Anblick des Porträts des Vaters stellt er fest: „D'ailleurs tout est hérédité. Soyons médical et nature, et nous finirons par y voir clair.“ (ebenda, S. 64). 4.) Anachronismen (Nach den Angaben auf Seite 60 spielt die Handlung im Jahr 1601): Kate möchte als Nonne die Verwundeten des Hundertjährigen Krieges pflegen (ebenda, S. 83). Hamlet stellt fest, daß Michelangelo bedeutender als der heimische Thorwaldsen sei (ebenda, S. 61). Die Listen, vor allem die mit den Anspielungen auf andere literarische Texte, ließen sich erheblich erweitern. Die Herausgeber haben den 30seitigen Text mit 64 Anmerkungen versehen, in denen größtenteils Anspielungen erläutert werden. Die Liste ist bei weitem nicht erschöpfend. Zu weiteren Umwandlungen und Verfremdungen siehe Genette: *Palimpsestes*, S. 401-404. Genette sieht in Laforgues *Hamlet* eines der wenigen Beispiele der *narrativisation* eines Dramas.

¹⁰⁷⁹ Dazu Daniel Grojnowski und Henri Scepi in ihrer Einleitung zu den *Moralités légendaires*: „Elles forment un ensemble de récits qui ne relèvent d'aucun modèle connu, comme pourraient l'être, par exemple, des récits historiques, fantastiques ou fantaisistes. Ce sont en quelque sorte des ovnis culturels, des objets excentriques, difficiles à caractériser. (...) Mais les récits de Laforgue ont la particularité de mettre en échec toute catégorisation.“ (S. 5). Der Titel *Moralités* bezieht sich auf ein belehrendes mittelalterliches Bühnenstück. Vermutlich wird so die diesen Stücken genuine Didaxis parodiert. Laforgues Texte kann man keine erbauliche, vor allem keine christliche erbauliche Moral entnehmen. *Le Miracle des roses* (S. 90-107) parodiert zudem eben diese Wundergeschichten.

¹⁰⁸⁰ So unterstützt Wyzewa den bereits erkrankten Laforgue materiell und wohl auch moralisch in seinen letzten Lebenswochen. Laforgue vermacht Wyzewa seinen Nachlaß, den dieser jedoch nicht auswertet, sondern sofort an Dritte weitergibt. Als Grund gibt Delsemme die Unordnung der Papiere an: „Effrayé sans doute par l'aspect rébarbatif de ces papiers, il ne tarda pas à les remettre à Jean Thorel, qui les repassa à Vielé-Griffin, qui les garda sans trop les regarder, puis les confia à Félix Fénéon. (Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 166). Noch am Ende seines Lebens sollen Wyzewa beim Gedanken an Laforgue die Tränen gekommen sein. Zum Verhältnis Laforgue und Wyzewa siehe Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 29f, S. 165-167, et passim.

allem die Genialität von Laforgue und das daraus resultierende Neue und Außergewöhnliche der Erzählungen hervor.¹⁰⁸¹ Seine Bemerkungen sind sehr allgemein gehalten und die Aussagen werden nicht an den *Moralités légendaires* illustriert. Vielmehr handelt es sich auf den ersten vier Seiten der Rezension eher um eine allgemeine Würdigung des Toten, zu der die Veröffentlichung des Erzählbändchens einen willkommenen Anlaß bietet. Wyzewa schreibt, daß er für eine ausführliche Würdigung der *Moralités* eine Studie plane, die dann allerdings nie geschrieben wurde¹⁰⁸² Immerhin geht er auf den letzten beiden Seiten seines Artikels vom Dezember 1887 näher auf die Erzählungen selbst ein. Hier finden sich Überlegungen wieder, die er bereits an anderer Stelle über die Verwendung von bekannten Stoffen durch die Dichter kundgetan hat:

Dans chacun de ces six contes, Jules Laforgue a voulu réaliser des symboles, c'est-à-dire représenter des mythes anciens sous le vêtement moderne qu'ils peuvent recevoir. Les légendes de la mythologie grecque, les traditions païennes, elles sont sans doute l'expression de la vie telle que la concevaient ces âmes lointaines à travers les qualités spéciales de leur nature et de leur mœurs. Transposer ces symboles dans notre monde moderne était impossible si on ne les modifiait profondément: car notre vie s'est modifiée: et nous n'agiront plus comme ces hommes d'autrefois, dans les mêmes circonstances. Et Jules Laforgue a imaginé, dans les circonstances que narrent ces légendes, les actes et sentiments d'hommes modernes.¹⁰⁸³

Im folgenden wird dieser Befund an drei der Geschichten von Wyzewa demonstriert. So stellt er fest, daß die Titelfigur in *Hamlet, ou les suites de la piété filiale*, die er als gelungenste und wichtigste Geschichte der Sammlung bezeichnet,¹⁰⁸⁴ zu einem pessimistischen und neurotischen Menschen umgestaltet worden sei, „car Hamlet, aujourd'hui, serait tel, nécessairement.“¹⁰⁸⁵

Bei Laforgue rückt das wichtigste Thema des Shakespearschen Dramas, nämlich das Bemühen des Protagonisten, die Ermordung des Vaters durch seine Mutter und seinen

¹⁰⁸¹ Einige Beispiele: „et je suis sûr que, entre tous les jeunes artistes que je connais, Laforgue a eu du génie“ (*La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 339); „L'originalité naturelle des idées, et une ingénuité parfaite; c'est encore les vertus de ce livre merveilleux: les *Moralités légendaires*“ (ebenda, S. 340); „Je ne dirai donc point l'extraordinaire variété des images, la richesse des descriptions, l'intensité des émotions, et la verve singulière, ironique et attendrie, qui sans cesse, s'emmêlent à travers ces pages.“ (ebenda, S. 341).

¹⁰⁸² „Mais je ne puis relever ici les extraordinaires qualités de ce livre: je tenterai de les résumer dans une étude plus complète, bientôt...“ (ebenda, S. 341). Die Rezension aus der *Revue Indépendante* wurde mit kleinen Veränderungen 1895 in der Aufsatzsammlung *Nos Maîtres* wieder aufgenommen (Siehe dort S. 235-240). Der Hinweis auf die noch zu schreibende Würdigung ist aus der an mehreren Stellen leicht veränderten Version in *Nos Maîtres* gestrichen. Offensichtlich hatte Wyzewa zu diesem Zeitpunkt sein Vorhaben, über die *Moralités légendaires* eine Studie zu veröffentlichen, bereits aufgegeben.

¹⁰⁸³ *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 341f.

¹⁰⁸⁴ „Mais le chef-d'œuvre, parmi ces merveilleuses histoires, est l'histoire d'*Hamlet*.“ (ebenda, S. 342f.).

¹⁰⁸⁵ „Le jeune prince pessimiste et névrosé (car Hamlet, aujourd'hui, serait tel, nécessairement).“ (ebenda, S. 343). Die Bemerkung in Klammern ist in der Fassung, die in *Nos Maîtres* abgedruckt ist, weggelassen (siehe dort, S. 240). Eventuell ist hierin ein Hinweis zu sehen, daß sich 1895, also acht Jahre später, bereits die pessimistische Grundstimmung in der Gesellschaft oder deren Sichtweise durch Wyzewa geändert hat. Während der Kritiker 1887 dem in einigen Gesellschaftsschichten vorherrschenden Pessimismus indifferent gegenübersteht, distanziert er sich bereits 1895 von dieser Haltung.

Onkel zu rächen, in den Hintergrund. Er hebt dafür die gleichwohl auch in Shakespeares Drama vorhandene Planung und Durchführung des Theaterstückes hervor, in dem ein Tyrannenmord dargestellt wird. Er macht aus Shakespeares Königssohn und potentiellm Herrscher, der zur Überführung der Täter ein Theaterstück aufführen läßt, einen Künstler, der in erster Linie an seinem Werk interessiert ist und dem der Mord an seinem Vater und die Überführung der Täter weitestgehend gleichgültig ist.¹⁰⁸⁶ Wyzewa faßt Laforgues Erzählung folgendermaßen zusammen: „Et c’est en trente pages, parmi les détails d’une étourdissante gaîté, la psychologie parfaite du littérateur moderne, si profonde que j’y verrais une analyse de l’auteur par lui-même, comme le résumé de l’image qu’il s’était faite de son âme.“¹⁰⁸⁷ Damit werden noch einmal zwei Aspekte, die nach Wyzewa für einen erzählenden Text wichtig sind, deutlich hervorgehoben: eine genaue psychologische Analyse von menschlichen Verhaltensweisen und die Transponierung eines alten Stoffes in die unmittelbare Gegenwart.

Noch ein weiterer von Wyzewa immer wieder hervorgehobener Aspekt des neuen Romans, manifestiert sich in Laforgues *Moralités*. Gemeint ist die Darstellung banaler Erlebnisse und Tücken des alltäglichen Lebens. Die Übertragung der alten Stoffe in die zeitgenössische Erlebenswelt des *Fin de siècle* geht bei Laforgue mit einer Entheroisierung

¹⁰⁸⁶ Zu Beginn von Laforgues Bearbeitung wartet Hamlet in Helsingör auf eine Truppe von Schauspielern, die das Stück von einem Vätermord aufführen sollen, das sich auch in Shakespeares Drama findet (Hamlets Plan dazu findet sich in II, 2, die Aufführung selber in III, 2). Während das Theaterstück *The Murder of Gonzago*, in das Hamlet selbst noch einige Verse einfügen will (II, 2, vv 530-535) bei Shakespeare jedoch in erster Linie dazu dient, die Mutter und den Onkel zu entlarven, damit Hamlet endgültige Klarheit über das Verbrechen hat, sozusagen Mittel zum Zweck ist, setzt Laforgues Hamlet andere Prioritäten: Wiedergegeben sind die Gedanken von Hamlet: „Mon sentiment premier était de me remettre l’horrible, horrible, horrible événement, pour m’exalter de la piété filiale, me rendre la chose dans toute l’irrécusabilité du verbe artiste, faire crier son dernier cri au sang de mon père, me réchauffer le plat de la vengeance! Et voilà (...)! Je pris goût à l’œuvre, moi! J’oubliai peu à peu qu’il s’agissait de mon père assassiné.“ (*Moralités*, S. 63). Bei der Aufführung des Stückes verraten Königin und neuer König, daß sie tatsächlich Hamlets Vater getötet haben. Daraufhin murmelt der Protagonist: „C’était donc vrai! Et moi qui n’y croyait pas encore!... – Enfin, ils sont assez punis comme ça, c’est mon avis. Moi, je file!“ (S. 86). Anschließend versucht er, mit einer Schauspielerin nach Paris zu fliehen, wird jedoch vorher von Laertes getötet.

¹⁰⁸⁷ *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 343. Auch dieser Hinweis auf die Selbstcharakterisierung des Dichters ist in *Nos Maîtres* gestrichen. Als Ursache dafür kommt wiederum die bei Wyzewa in Verruf geratene, weil als defätistisch und unpatriotisch geltende, pessimistische Weltsicht in Frage. Mit diesem „Makel“ mag der Kritiker seinen verstorbenen Freund 1895 nicht mehr belegen. Wyzewa ist nicht der einzige, der in der Hamletfigur eine Selbstdarstellung von Laforgue sieht. Siehe dazu z.B: Helen Phelps Bailey: *Hamlet in France. From Voltaire to Laforgue*. Genf (Droz) 1964, S. 141-143 u. S. 148. Bailey stellt in ihrer Studie die Rezeption von Hamlet im Bereich Literatur Malerei und Musik, aber auch Übersetzung und Theateraufführung dar. Sie erwähnt die scharfe Ablehnung des Stückes, das den Regeln der klassischen französischen Tragödie widerspricht vor allem durch Voltaire und die Begeisterung für Hamlet in künstlerischen Kreisen ab der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Musset, Delacroix, George Sand). Die Romantiker sehen in Hamlet einen Melancholiker, der hervorragend den *mal du siècle* repräsentiert (siehe Bailey, S. 53-101). Bei Laforgue, Mallarmé und Rimbaud, so meint die Autorin, repräsentiere Hamlet einen Dandy, der sich selbst verwirklichen wolle (ebenda, S. 152). Genette bezeichnet Laforgues *Hamlet* als „une sorte de promenade-divagation philosophico-poétique du héros, ou de l’auteur“ (Genette: *Palimpsestes*, S. 404).

der Figuren und einer Konfrontation derselben mit einer belanglosen Alltäglichkeit einher. Im Nachlaß von Laforgue ist dazu unter anderem folgendes zu lesen:

Il faut le faire ce héros, exact, avec sa physionomie de tous les jours, ses habits de tous les jours et polychrome, pas plus grand que nature; qu'on oublie son piédestal, qu'on sente le décor quotidien et les petits ennuis, et les petites tribulations, et les petits obstacles humains au génie (...) Et ce sera alors l'*Exemple* humain, créature misérable et grand, à la portée de la foule qu'il encouragera.¹⁰⁸⁸

Laforgues Hamlet steht beispielhaft für die hier angedeutete Entheroisierung durch die Situierung des Helden in eine von den Problemen des Alltags geprägte Wirklichkeit. Statt wie Shakespeares Hamlet bis zum Tod den Rachedenken weiter zu verfolgen, beschließt Laforgues Protagonist nach der Theateraufführung mit einer Schauspielerin nach Paris zu gehen, um dort, so hofft er zumindest, Erfolge als Literat feiern zu können.¹⁰⁸⁹ In einem der vielen Gedankengänge von Hamlet, die sich im Text finden, fragt er sich, ob er lieber ein Held sein oder ein ganz normales unspektakuläres Leben führen möchte – „Un héros! Ou simplement vivre.“¹⁰⁹⁰ –, entscheidet sich der nur das gemütliche Hofleben gewöhnte dänische Prinz für das letztere.

Dort, wo sich die Figuren in Laforgues *Moralités* anders als Hamlet noch dem Stoff folgend heldenhaft betragen, wie Persée in der Erzählung *Persée et Andromède, ou le plus heureux des trois*, zeitigt heldenhaftes Verhalten nicht das gewünschte Ergebnis, da es an den Tücken des Alltäglichen scheitert. Nicht zuletzt durch diesen „contraste entre l'emphase gestuelle et l'absence de tout résultat“¹⁰⁹¹ erzielt Laforgue in seinen Texten eine parodistische Wirkung. So haben die Figuren in den *Moralités légendaires* entweder aufgrund besserer Einsicht von vorneherein im Gegensatz zu ihren Vorbildern jedwedes

¹⁰⁸⁸ Jules Laforgue: *Mélanges posthumes*. Paris (Mercure de France) 1903, S. 168. Zitiert nach der Einleitung von Grojnowski / Scepi, S. 47.

¹⁰⁸⁹ Siehe Laforgue: *Moralités légendaires*, S. 83f.

¹⁰⁹⁰ ebenda, S. 61. Sicher liegt hier auch eine Karikierung des berühmten Ausspruchs *to be or not to be* vor.

¹⁰⁹¹ So Grojnowski / Scepi in ihrer Einleitung (ebenda, S. 49). Die Lächerlichkeit von Perseus' „Heldentaten“ in *Persée et Andromède, ou le plus heureux des trois* (ebenda, S. 155-177) sei im folgenden kurz skizziert: Andromeda lebt mit einem Drachen auf einer Insel zusammen. Sie langweilt sich furchtbar, obgleich der verliebte Drache alles für sie tut. Deshalb ist sie zunächst höchst erfreut, als Perseus auf Pegasus herangeflogen kommt. Als der Drache befürchtet, daß er gleich von dem Jüngling getötet werden wird, verteidigt sie ihn jedoch und will vermitteln: „Mais non, on s'entendra. On s'entend toujours. Je vous arrangerai ça.“ (S. 169). Perseus versucht, den Drachen mit dem Medusenhaupt zu petrifizieren. Das mißlingt jedoch, da Medusa mit dem Drachen befreundet war und sich nun weigert, ihm zu schaden. Die Szene, in der Perseus stolz das Schlangenhaupt zeigt und lange nicht merkt, daß der Zauber nicht wirkt, kommentiert der Erzähler so: „Le contraste est un peu trop grotesque entre le geste brave et magistral qu'il a pris ainsi et le raté de la chose.“ (S. 171). Daraufhin metzelt Perseus das Monster im Blutrausch nieder. Davon schon angewidert – „Assez, assez; vous voyez bien qu'il est mort.“ (S. 172) – beschließt Andromeda nach einer äußerst platten Liebeserklärung von Perseus, lieber allein auf der Insel zu bleiben, als dem blasierten Jüngling zu folgen: „Allez-vous-en! allez-vous-en! Vous me faites horreur! J'aime mieux mourir seule, allez-vous-en; vous vous êtes trompé d'adresse.“ (S. 173). Wyzewa geht in seiner Rezension kaum auf die deutlich hervortretenden parodistischen und ironischen Elemente der Erzählungen ein. Er erwähnt lediglich beiläufig die „verve singulière, ironique et attendrie“ (*La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 341).

heldenhaftes Verhalten aufgegeben, oder aber dieses Verhalten läuft ins Leere. Schuld daran ist in beiden Fällen sowohl das moderne Leben, das mit seinen Problemen und Zwängen keinen Raum mehr für heroisches Verhalten läßt und andererseits eine gleichgültige, pessimistische Lebenseinstellung, wie sie Bourget in seinen *Essais* und in seinen Romanen kritisiert. Die Folge ist eine in der Literatur des *Fin de siècle* häufig festzustellende „désacralisation générale des mythes“¹⁰⁹², die neben Hamlet auch bei anderen zeitgenössischen Verarbeitungen bekannter Stoffe wie beispielsweise Narziß und Salomé häufig festzustellen ist.

5.1.4 Auflösung der Einheit der Handlung

In *Une critique* vom November 1886 weist Teodor de Wyzewa auf die seiner Meinung nach gravierenden Fehler der zeitgenössischen Romanciers hin, die schließlich zu der Krise der gesamten Gattung geführt hätten. Neben den Vertretern der bloßen Beschreibung der Außenwelt ohne *vision artistique* und jenen Autoren, denen er den Mißbrauch des Romans zur Verkündung des eigenen philosophischen oder politischen Konzepts vorwirft,¹⁰⁹³ führt Wyzewa eine weitere Gruppe von Romanciers an, die einem ebenso folgenschweren Irrtum unterliegen wie die beiden bereits genannten:

D'autres ont voulu noter des sensations, ils ont piqué un nombre indéfini de couleurs, de bruits, de parfums, tout cela par des touches isolées, négligeant de relier ces choses autour d'une âme qui les expliquât: oubliant que la littérature vaut à faire revivre les rapports de succession, les enchaînements des idées.¹⁰⁹⁴

Wyzewa bezieht sich an dieser Textstelle zunächst auf den sogenannten deskriptiven Roman und somit in erster Linie auf die Beschreibung der Außenwelt. Eine weitere Textstelle zeigt jedoch, daß er die Aneinanderreihung verschiedener Sinneseindrücke ohne ordnende Verbindung als generelles Problem des zeitgenössischen Romans kritisiert, das auch die für den psychologischen Roman bedeutsame Darstellung der psychischen Befindlichkeiten der Romanfiguren betrifft: Im März 1887 lobt er an *La Glèbe* von Paul Adam die genaue und feine Präsentation der Titelfigur, also ein typisches Kennzeichen des

¹⁰⁹² Jean-Nicolas Illouz: *Le Symbolisme*. Paris (LGF) 2004, S. 108. Zur Bedeutung und Gestaltung mythischer Stoffe im Symbolismus siehe ebenda, S. 101-115.

¹⁰⁹³ Siehe dazu unter anderem auch das Kapitel 4.3.1 dieser Arbeit.

¹⁰⁹⁴ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 73.

psychologischen und Manko des naturalistischen Romans. Allerdings moniert er einen „manque fâcheux de transitions, entre les divers états analysés“¹⁰⁹⁵.

Der Kritiker sieht im Verfahren, die Außenwelt oder die der Zustände einer Romanfigur zwar präzise zu beschreiben, jedoch einzelne Sequenzen nicht miteinander zu verketten, offenbar ein Phänomen, das immer weiter um sich zu greifen droht. Denn in der Dezemberausgabe 1886 der *Revue Indépendante* mokiert sich auch Scipio Beccafumi über die zusammenhanglose Aufzählung von Sinneseindrücken im Roman. Der skurrile Literaturliebhaber, der verzweifelt nach Neuerungen in der zeitgenössischen Literatur sucht, nimmt das Erscheinen des Romans *Seuls* von Francis Poictevin zum Anlaß, folgendes über das neue Phänomen zu schreiben:

Il y a, je crois, quelques personnes, sans parler de M. Poictevin, qui déclarent originale cette littérature. C'est pourtant un imple (sic) exercice de rhétorique: l'auteur se met, chaque mois, devant un site, une maison ou un prêtre, et il note consciencieusement deux ou trois sensations au hasard.Ah! la notation sincère des sensations est une part sérieuse de l'art littéraire; mais les sensations y doivent être reliées l'une à l'autre afin de constituer un être vivant, qui les sente. Les inscrire par intervalles, sans nul souci de les enchaîner ou de restituer leurs motifs, j'eusse vraiment trouvé le procédé trop commode, si un hasard m'avait conduit à la manie de l'écriture.¹⁰⁹⁶

Die Kunstfigur Beccafumi, die von Wyzewa kreiert wurde, um seine eigenen Ansichten in besonders pointierter Form kundzutun, erklärt die hier konstatierte Aneinanderreihung von

¹⁰⁹⁵ *La Revue Indépendante* N°5 (März 1887), S. 331. In *La Glèbe* erzählt ein heterodiegetischer Erzähler von einem verarmten, normannischen Gutsherren, der von Gedanken an Denise beherrscht wird, eine typische *femme fatale*, die ihn ruiniert hat. Er vereinsamt, trinkt und heiratet dann eine junge Frau, um vom Alkohol und seiner früheren Märesse loszukommen. Von krankhafter Eifersucht getrieben – er unterstellt seiner Frau erst eine Beziehung mit einem Studenten, dann mit dem örtlichen Geistlichen – verfällt er jedoch erneut dem Alkohol, ertränkt im Rausch seine Frau, wird dann wahnsinnig und stirbt. Während im letzten Teil, nach seiner Heirat, die Geschichte kontinuierlich erzählt wird, sind die ersten 50 Seiten des 100 Seiten umfassenden Romans durch die Darstellung vieler unterschiedlicher Sequenzen geprägt: Im nur 10 Seiten langen ersten Kapitel wird beschrieben, wie der Protagonist in der großen Küche des Gutshauses Wein trinkt. Dabei denkt er an einen Aufenthalt in Trouville, wo er Denise kennengelernt hat, dann an ihre proletarische Herkunft, an eine gemeinsame Reise nach Italien und schließlich die Ermahnungen eines Onkels. Danach denkt er an das einsame Leben auf dem Land, an die Jagd auf Wildenten, an seine Schulzeit in Boulogne, schließlich erneut an ein besonderes Erlebnis auf der Italienreise. Die bruchstückhaften Gedanken werden mehrere Male in noch kürzeren Sequenzen wiedergegeben, in denen der Erzähler berichtet, wie sich der Protagonist in der Küche eine Zigarette anzündet, die Daguerrotypie seiner Eltern betrachtet und sich neuen Wein holen läßt. Dabei wird auch immer wieder kurz auf seine psychische Befindlichkeit eingegangen. (Paul Adam: *La Glèbe*. Paris (Tresse & Stock) 1887, S. 1-10) Die sprunghafte Erzählweise wird bisweilen noch durch die Kürze der Sätze unterstrichen: „Les officiers dépensent. Trop pauvre d'or, il ne peut pas les connaître. Mieux vaut rester là, dans la cuisine fumer.“ (ebenda, S. 15).

¹⁰⁹⁶ *La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886), S. 194f. Auch am Roman *L'Inconnu* von Paul Hervieu wird ein fehlender Übergang zwischen den einzelnen Szenen moniert. Wiederum schreibt Beccafumi an Wyzewa: „Ne voyez vous pas que ce livre n'est pas un roman, qu'il ne décèle nul effort à restituer un ensemble vivant. (...) En réalité, le prétendu roman est un recueil de nouvelles, à peine reliées par un cordonnet tout externe. (...) J'ai vainement chreché les motifs profonds qui enchaînent ces bizarres narrations: il n'en est aucune qui ait dû, nécessairement suivre les précédentes. (...) Il ne reste donc, dans ce livre où je n'ai pu découvrir descriptions vraies, ni analyses exactes, il n'en reste que l'intérêt même des aventures, et des aventures isolément, puisque nul lien visible ne les réunit.“ (*La Revue Indépendante* N°9 (Juli 1887), S. 25).

äußeren Sinneseindrücken mit der Bequemlichkeit und Konzeptionslosigkeit der Schriftsteller. Diese negative Einschätzung wird in einer weiteren Textstelle erneut betont, wenn Wyzewa die bemängelten Fehler im zeitgenössischen Roman, zu denen auch das hier in Rede stehende Phänomen gehört, mit der „irréflexion des auteurs“¹⁰⁹⁷ begründet. Für Wyzewa vermag diese Art der scheinbar fehlenden Komposition der in Literaten- und Künstlerkreisen in Mißkredit geratenen Gattung Roman keineswegs wieder zu neuem Prestige verhelfen. Sie ist für ihn kein Weg, den neuen Roman zu schaffen, auf den kunstinteressierte Leser so verzweifelt warten. Zusammenfassung und Ordnung von disparaten Elementen sowie deren Erklärung gehören für Wyzewa zu den Aufgaben, die Literaten in ihren Werken unbedingt leisten müssen. Können Romanciers das nicht leisten, so haben sie für Wyzewa das wichtigste Ziel der Kunst, nämlich die außerhalb des Romans vorgefundenen Elemente der Wirklichkeit auf eine höhere Ebene zu transponieren, nicht erreicht.

Im Umfeld der Mitarbeiter der *Revue Indépendante* wird seine Ansicht offensichtlich geteilt. Zwei Jahre später, also im Jahr 1888 veröffentlicht Francis Poictevin, seinen nächsten Roman *Paysages*.¹⁰⁹⁸ Gustave Kahn, der von Wyzewa die Aufgabe übernommen hat, den Lesern die Neuerscheinungen des letzten Monats vorzustellen¹⁰⁹⁹, beobachtet an diesem Roman ebenfalls das Nebeneinanderstellen von einzelnen Eindrücken, das Fehlen einer verbindenden Handlung, das Wyzewa bereits 1886 bei *Seuls* moniert hatte. Kahn schreibt:

L'historiette qui fait le fond du roman est en général quasi superflue; et M. Poictevin arrive en ce livre de *Paysage* à la supprimer et se fier à la juxtaposition des sensations pour évoquer, par leur série, le symbole d'une année de vie sans incidents autres que des déplacements de Paris à divers littorals.¹¹⁰⁰

¹⁰⁹⁷ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 74.

¹⁰⁹⁸ Siehe dazu Raimond: *La crise du roman*, S. 205-210.

¹⁰⁹⁹ Die bis Dezember 1887 von Wyzewa verfaßte Rubrik *Les livres* wird ab Januar 1888 in zwei unterschiedliche Bereiche aufgeteilt. Félix Fénéon stellt dem Leser im *Calendrier* des jeweiligen Monats neben den literarischen Neuigkeiten auch die wichtigsten Ereignisse aus dem Gebiet der Musik, der Kunst und des Theaters vor, wobei die Rezension kürzlich erschienener Bücher nur noch einen sehr kleinen Raum einnimmt. Diese Aufgabe übernimmt Gustave Kahn in seiner *Chronique de la littérature et de l'art*. Kahn stellt nicht mehr alle Publikationen des letzten Monats vor, sondern nur noch ausgewählte, denen er jedoch mehr Raum einräumt als Wyzewa. Daher sind seine Urteile in der Regel besser mit Textstellen belegt und somit für den Leser leichter nachzuvollziehen. Dafür fehlt weitgehend eine theoretische Einbettung in eine Kunsttheorie und eine politische Weltanschauung. Einige Texte von Wyzewa können darüber hinaus wegen ihres ironischen Stils und der Erfindung von Figuren wie Beccafumi (Dezember 1886 und Januar 1887) und den Figuren, die über *La Terre* von Zola diskutieren (Dezember 1887) als einfallsreicher und schwungvoller gelten als die seines Nachfolgers.

¹¹⁰⁰ Gustave Kahn: „Chronique de la littérature et de l'art“. In: *La Revue Indépendante* N°16 [Februar 1888], Nachdruck: Genf 1971, S. 276-297, S. 283. Kahn vergleicht die Konzentration des Schriftstellers auf eine möglichst detailgenaue Wiedergabe der Eindrücke mit der Arbeitsweise der impressionistischen Maler: „... encore, ce danger qu'à étudier aussi consciencieusement qu'un peintre impressioniste, les intimités des

An dieser Stelle wird eine weitreichende Konsequenz für den Roman deutlich, die eng mit der unverbundenen Aneinanderreihung von Ereignissen und Eindrücken zusammenhängt. Es geht um das generelle Zurückdrängen oder gar Verschwinden der Handlung im Roman zu Gunsten der ausführlichen Darstellung einzelner isolierter, mitunter flüchtiger Eindrücke. Damit droht ein Grundelement dessen, was der Leser bisher von einem Roman erwarten konnte, nämlich das, was man im allgemeinen Sinn „erzählen“ nennt, verloren zu gehen oder zumindest in den Hintergrund zu rücken. In dem von Wyzewa und Kahn diagnostizierten Verfahren werden Tendenzen offenbar, die Petersen in Abgrenzung vom traditionellen Handlungsroman als typische Merkmale des modernen Deskriptionsromans bezeichnet, „ein episches Genre, das von größerem Umfang als eine Erzählung ist, aber auf zielorientierte Handlungswiedergabe, auf zugespitzte Ereigniserzählung, auf epische Gipfel usf. verzichtet und statt dessen eine Weltbeschreibung betreibt, die – detailorientiert und das Alltägliche, gänzlich Undramatische in den Mittelpunkt rückend – sich ganz anders liest als ein Handlungsroman.“¹¹⁰¹

Tatsächlich ist neben der Abkehr vom bis dahin vorherrschenden Naturalismus in den Tendenzen zur Unterdrückung einer traditionellen Handlung ein weiteres Charakteristikum der Literatur in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts zu sehen. Raimond führt in *La Crise du roman* aus, daß es ab den 80er Jahren eine Vielzahl von Veröffentlichungen gibt, in denen auf eine geschlossene Handlungsführung zu Gunsten einer möglichst detailgenauen Schilderung eines isolierten Eindrucks verzichtet wird. Raimond weist unter anderem darauf hin, daß vor allem in den 1890er Jahren eine Vielzahl von kürzeren, oft als *Minutes*, *Proses* oder *Études* bezeichneten Texte veröffentlicht wird. Er nennt daneben aber auch Veröffentlichungen, in denen ähnlich wie bei Poictevin einzelne Geschichten nebeneinander gestellt werden, ohne daß eine Verbindung durch eine übergeordnete Handlung festzustellen ist.¹¹⁰² Diese Tendenz, die Raimond als „dislocation du récit“¹¹⁰³ bezeichnet, stellt die Handlungsführung, die Verbindung der einzelnen Ereignisse in den Hintergrund und fokussiert das Interesse auf die Momentaufnahme, die detailgenaue Schilderung einer Beobachtung und seiner Wahrnehmung durch ein Ich.

choses et les variations de leur couleur, l'œil ne s'hypnotise et ne traduit plus que de pures impressions mentales et un peu déviées“ (ebenda, S. 284).

¹¹⁰¹ Jürgen H. Petersen: *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart (Metzler) 1993, S. 46.

¹¹⁰² Zu erwähnen wäre hier beispielsweise *Poil de Carotte* von Jules Renard aus dem Jahr 1894. Statt einen fortlaufenden Roman über das Leben eines Kindes zu erzählen, werden einzelne Episoden herausgegriffen und dem Leser in autonomen Textabschnitten präsentiert. (Jules Renard: *Poil de carotte* [1894]. Paris (GF – Flammarion) 1965). Dazu schreibt Raimond: „... si les proses de *Poil de Carotte* pouvaient encore passer pour les épisodes d'un récit, chacune d'elles avait son autonomie et pouvait être livrée sans trop en souffrir indépendamment des autres. Que perdrait-on à intervertir leur ordre ...“ (Raimond: *La Crise du roman*, S. 205).

¹¹⁰³ Zu diesem Thema siehe auch Raimond: *La crise du roman*, S. 194-212.

Wyzewa ist ein genauer und früher Beobachter dieser Tendenz, die er jedoch dezidiert ablehnt. Acht Jahre später schreibt Wyzewa in der *Revue bleue* rückblickend: „Si les romanciers (...) pouvaient réapprendre à conter! Car il n’y a point d’art qui se soit plus complètement perdu que celui-là dans cette brumeuse période.”¹¹⁰⁴ Im Jahre 1900 schließlich beklagt Wyzewa im Vorwort zu seinem Sammelband *Le Roman contemporain à l'étranger*, daß der Roman sich in Frankreich wie auch im übrigen Europa in einer Krise befinde. Die Ursache dafür sei für Frankreich wie anderswo stets dieselbe: „Cette cause, c’est simplement que, dans toute l’Europe, les romanciers ont désormais perdu le goût de conter.”¹¹⁰⁵ Beide Aussagen, die von 1894 und von 1900, stehen in engem Zusammenhang mit der bereits 1886 von Wyzewa kritisierten Praxis der Romanciers, einzelne Szenen im Roman nicht mehr miteinander zu verbinden.

Im direkten Anschluß an seiner Kritik zum Roman *Seuls* von Poictevin verrät Wyzewa dem Leser, von wem der Schriftsteller die Eigenart, Eindrücke dem Leser „sans nul souci de les enchaîner“ zu präsentieren, übernommen haben könnte. Ein ähnliches, hier negativ bewertetes Verfahren, sei bereits bei „M. de Goncourt ou chez M. Huysmans“¹¹⁰⁶ festzustellen. Bei der positiven Gesamtbewertung dieser beiden Schriftsteller fällt diese Kritik jedoch zunächst kaum ins Gewicht. Im Mai 1887 begrüßt er ausdrücklich eine Neuauflage von *La Faustin*, „le subtil et chatoyant roman de M. de Goncourt“¹¹⁰⁷. Er lobt die Lebendigkeit und Realitätsnähe der geschilderten Figuren und betont besonders, wie sehr es hier gelungen sei, moderne zeitgenössische Figuren darzustellen.¹¹⁰⁸ Von fehlender Handlung oder unverbundener Aneinanderreihung der einzelnen Szenen ist keine Rede. Weitere Besprechungen zu Romanen der Brüder Goncourt liegen von Wyzewa nicht vor. Allerdings läßt sich an anderer Stelle ein weiterer Hinweis darauf finden, daß er die Goncourt tatsächlich zu den Urhebern der von ihm beobachteten segmentierenden Darstellungsweise in zeitgenössischen Romanen sieht. Im April 1887 behandelt er ausführlich die Veröffentlichung des ersten Teils des Tagebuchs. Er verstehe nicht, daß er in diesem Monat überhaupt etwas anderes als „cet adorable, ce joli et profond et consolant

¹¹⁰⁴ Teodor de Wyzewa: „Les Livres nouveaux“. In: *Revue bleue. Quatrième série – tome II*. Paris 1894, S. 664-665, S. 664.

¹¹⁰⁵ Teodor de Wyzewa: *Le Roman contemporain à l'étranger*. Paris (Perrin) 1900, S. VIII.

¹¹⁰⁶ *La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886), S. 195.

¹¹⁰⁷ *La Revue Indépendante* N°7 (Mai 1887), S. 211.

¹¹⁰⁸ In Wyzewas Worten: „J’admire seulement avec quelle finesse il a, seul de tous les romanciers peut-être fait vivre des personnages non abstraits et généraux, mais spécialement contemporains. Le côté moderne des caractères, seul il (= Edmond de Goncourt) est parvenu à le marquer toujours, sans déformer l’ensemble vivant des âmes et des attitudes.“ (ebenda, S. 211) Etwas später schreibt er von „des âmes spécialement prises dans notre vie actuelle“ (ebenda, S. 212).

*Journal de deux artistes*¹¹⁰⁹ habe lesen können. Ursache für dieses überschwengliche Lob sind abermals die genaue Beschreibung der, in diesem Fall größtenteils bekannten, Personen, vor allem die Wiedergabe der Dialoge.¹¹¹⁰ Interessant ist, was Wyzewa an dieser Stelle über die Komposition in den Romanen der Goncourt schreibt:

Les plus admirables de leurs romans, on y sentait une gêne à marquer les transitions des états décrits, tel embarras devant ce métier plutôt de rédaction: préparer le lecteur aux scènes revécues. Ici toute besogne de ce genre indifférait: et comme les personnages que les auteurs décrivent ou restituent sont des personnages notoires, comme nous connaissons par avance sur eux les renseignements nécessaires à nous les faire comprendre; c'est simplement, par une notation de leurs gestes, de leurs mots, dans un temps, l'évocation de vivantes et complètes scènes.¹¹¹¹

Wyzewa kann diese ansonsten von ihm kritisierten Darstellungsweise und Kompositionsform nur akzeptieren, da es sich bei den Figuren nicht um fiktionale Charaktere handelt, sondern um Personen, deren Leben dem Leser zumindest in groben Zügen bereits bekannt ist. Somit verfügt der Leser über ein Vorwissen, das ihm eine Einordnung der hier wiedergegebenen Handlungen und Gespräche erlaubt. Der Leser kann die durch fehlende Übergänge entstehenden Leerstellen durch Informationen, die er anderen Quellen entnommen hat, größtenteils selbst füllen. Es ist jedoch gerade ein Merkmal von fiktionalen Texten, daß die dort geschilderten Ereignisse in erster Linie autoreferentiell sind, also auch ohne Bezug auf außerhalb der Fiktion stehende Sachverhalte auskommen können.¹¹¹² Fehlende Verbindungen zwischen einzelnen Teilen oder fehlende Begründungen für das Handeln von Figuren müssen durch die Imagination des Lesers ergänzt werden. Dafür lassen Wyzewas poetologischen Überlegungen wenig Raum. Formulierungen wie „relier ces choses autour d'une âme qui les expliquât (...) les

¹¹⁰⁹ *La Revue Indépendante* N°6 (April 1887), S. 15-18, S. 18, siehe auch S. 15.

¹¹¹⁰ „Seuls de tous les romanciers – et à plus forte raison de tous les dramaturges – MM. de Goncourt ont exercé le mystérieux art du dialogue, ou plutôt du monologue parlé: ils ont seuls pu faire parler des personnages, sans que les paroles semblent trop le développement artificiel d'un plan préconçu.“ (ebenda, S. 17). Daneben geht Wyzewa auf das besondere Interesse der Brüder für das 18. Jahrhundert ein. Der von anderen Kritikern hervorgehobene besondere Stil wird kurz erwähnt, jedoch nicht weiter erläutert.

¹¹¹¹ ebenda, S. 18.

¹¹¹² Siehe dazu z.B.: Petersen: *Erzählssysteme*, S. 5-13 oder Matias Martinez / Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München (Beck) 2005, S. 9-19. Wyzewa ist offenbar der Meinung, daß Memoiren ohnedies eine bessere Form der Literatur darstellen als fiktionale Romane. „Il conviendrait que les écrivains, désormais, ne fassent plus d'autres livres que des mémoires“ *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 330f. Ausgangspunkt für seine Einschätzung ist unter anderem das im *Journal* der Goncourt geschilderte geheimnisvolle Leben ihres Dienstmädchens Rose (Eintrag vom 21. August 1862: Goncourt: *Journal*; tome 1, S. 848-850). Wyzewa zieht eine Parallele zum Roman *Germinie Lacerteux*, denn beide, die Romanfigur Germinie und das Dienstmädchen Rose seien einerseits treue Dienerinnen ihrer jeweiligen Herrschaft und lebten gleichzeitig ein ausschweifendes Leben. Die Tagebucheinträge gefallen Wyzewa besser als der Roman, da sie auf ihn natürlicher wirken. Die Empfehlung, am besten keine fiktionalen Texte mehr zu verfassen, spiegelt auch die zeitgenössische Diskussion darüber wider, ob es angesichts des Mißkredits, in den Roman geraten ist, überhaupt noch lohne, fiktionale Texte zu schreiben (siehe dazu Raimond: *La Crise du roman*, S. 194-212 et passim).

enchaînements des idées“¹¹¹³ oder „les sensations y doivent être reliées l’une à l’autre“¹¹¹⁴ deuten darauf hin, daß Wyzewa vom Romancier eine starke Lenkung des Lesers wünscht, die wenig Raum für Offenheit läßt. Eine geschlossene, wohl geordnete Handlung, in der alle Teile kausal zusammengefügt sind, also typische Merkmale traditionellen Erzählens, sind für Wyzewas unerlässlich für einen Roman.

5.1.5 Wegbereiter der Moderne. Die Romane der Goncourt im Spiegel der Kritik

1886/87 ist die Diskussion darüber, inwieweit eine geschlossene und geordnete Handlung zu Gunsten der detailgenauen Wiedergabe von Einzelheiten in einem Roman zurückgedrängt werden kann, nicht vollkommen neu. Bereits 1852 bekundet Flaubert in einem Brief an Louise Colet die Absicht, einen Roman verfassen zu wollen, der durch seine Form zusammengehalten wird und in dem der Stoff unbedeutend und die Handlung zweitrangig sein solle.¹¹¹⁵ Der Verfasser der *Éducation sentimentale* berichtet den Brüdern Goncourt 1861, daß ihm die eigentliche Handlung bei der Abfassung seiner Romane gleichgültig sei. Viel bedeutender sei es ihm, eine Stimmung wiederzugeben.¹¹¹⁶

Bei den Goncourt sind diese Überlegungen zum Roman auf fruchtbaren Boden gefallen. So bittet Edmond de Goncourt im Vorwort zu seinem 1882 veröffentlichten Roman *La Faustine* alle Frauen, ihm Erfahrungen aus ihrem Leben zuzusenden, damit er diese echten Dokumente in einem seiner nächsten Romane verarbeiten kann. Dabei schreibt er ausdrücklich, daß er keine Berichte über Abenteuer wünscht, sondern darüber, wie sich eine Frau in einem ganz bestimmten Moment ihres alltäglichen Lebens gefühlt hat.¹¹¹⁷ Und

¹¹¹³ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 73.

¹¹¹⁴ *La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886), S. 194.

¹¹¹⁵ Das Zitat findet sich in einem von Louise Colet auf den 16. Januar 1852 datierten Brief, in dem Flaubert über seine Arbeit an der *Education sentimentale* und der *Tentation de Saint Antoine* berichtet: „Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c’est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force de son style. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière.“ (Gustave Flaubert: *Correspondance.tome I-V* Édition Jean Bruneau. Paris (Gallimard) 1973-2007, Band II, S. 31).

¹¹¹⁶ Siehe dazu der Eintrag im Tagebuch vom 17. März 1861: „Flaubert nous dit: «L’histoire, l’aventure d’un roman, ça m’est bien égal. J’ai l’idée, quand je fais un roman, de rendre une couleur, un ton. Par exemple, dans mon roman de CARTHAGE, je veux faire quelque chose de pourpre. Maintenant, le reste, les personnages, l’intrigue, c’est un détail. Dans MADAME BOVARY, je n’ai eu que l’idée de rendre un ton gris, cette couleur de moisissure d’existence de cloportes. L’histoire à mettre là-dedans me faisait si peu, que quelques jours avant de m’y mettre, j’avais conçu MADAME BOVARY tout autrement: ça devait être, dans le même milieu et la même tonalité, une vieille fille dévote et ne baisant pas. Et puis j’ai compris que ce serait un personnage impossible.»“ (Goncourt: *Journal*, tome 1, S. 673f.).

¹¹¹⁷ „Oui, j’aurais l’ambition de composer mon roman avec un rien de l’aide et de la confiance des femmes qui me font l’honneur de me lire. D’aventures, il est bien entendu que je n’en ai nul besoin; mais les impressions de petite fille et de toute petite fille, mais les détails sur l’éveil simultané de l’intelligence et de la coquetterie, (...), enfin, toute l’inconnue *féminilité* du tréfonds de la femme, que les maris et même les

am 4. März 1883 notiert Edmond in seinem Tagebuch zu dem später unter dem Titel *Chérie* veröffentlichten Roman folgendes:

Je cherche dans LA PETITE FILLE DU MARECHAL quelque chose ne ressemblant plus à un roman. Le manque d'intrigue ne me suffit plus. Je voudrais que la contecture, la forme fût différente, que ce livre eût le caractère de *Mémoires* d'une personne, écrits par une autre... Décidément, ce mot *roman* ne nomme plus les livres que nous faisons.¹¹¹⁸

Im September 1895, also gegen Ende seines Lebens, schreibt Edmond rückblickend in seinem Tagebuch, ein Bestreben der beiden Brüder sei es gewesen, Romane mit möglichst wenig, am besten gar keiner Handlung mehr abzufassen: „les romans de mon frère et de moi ont cherché, avant tout à tuer l'aventure, dans le roman!“¹¹¹⁹

Im Anschluß an Flaubert besteht nicht nur bei den Goncourt das Bestreben, die Handlung zu unterdrücken und eine einzelne Stimmung in den Mittelpunkt zu stellen. In seinen theoretischen Schriften plädiert sogar Émile Zola dafür, die Darstellung einer zusammenhängenden Handlung zu Gunsten einer wirklichkeitsgetreuen Abbildung zu vernachlässigen.¹¹²⁰ Wie so oft bei Zola klaffen jedoch auch in diesem Punkt Theorie und Praxis auseinander. In seinen Romanen bauen die einzelnen Szenen und alle Ereignisse sehr wohl aufeinander auf, der Leser hat keine Mühe, dem Fortgang der auf Spannung hin aufgebauten Handlung zu folgen und Verbindungen zwischen den einzelnen Szenen herzustellen.¹¹²¹

amants passent leur vie à ignorer ..., voilà ce que je demande.“ (Edmond de Goncourt: *La Faustin* [1882]. Lecture de Jean-Pierre Bertrand. Arles (Actes Sud, Collection Babel) 1995, S. 8).

¹¹¹⁸ *Journal*, tome 2, S. 993.

¹¹¹⁹ *Journal*, tome 3, S. 1174.

¹¹²⁰ „J'ai dit que le roman naturaliste était simplement une enquête sur la nature, les êtres et les choses. Il ne met donc plus son intérêt dans l'ingéniosité d'une fable bien inventée et développée selon certaines règles. L'imagination n'a plus d'emploi, l'intrigue importe peu au romancier.“ (Émile Zola: „Le Naturalisme au théâtre“ [1879]. In: Zola: *Le Roman expérimental*, S. 137-173, S. 149). Diese Auffassung findet sich in vielen seiner Schriften zum Roman. Siehe z. B.: „Le Roman expérimental“ [1879] (ebenda, S. 57-97) und besonders „Le Sens du réel“ [1878] (ebenda, S. 212-218). Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Charakterisierung von *Madame Bovary*, da Zola dem Werk eine Vorreiterrolle zuschreibt. „Le premier caractère du roman naturaliste, dont *Madame Bovary* est le type, est la reproduction exacte de la vie, l'absence de tout élément romanesque. La composition de l'œuvre ne consiste plus que dans le choix des scènes et dans un certain ordre harmonique des développements.“ (Émile Zola: „Gustave Flaubert“ [1875]. In: Zola: *Les Romanciers naturalistes*, S. 411-480, S. 413f.).

¹¹²¹ Schließlich ist gerade die spannende Handlung ein Grund dafür, daß Zolas Romane so hohe Auflagen erreichten und noch heute in Frankreich zu den meist gelesenen Klassikern gehören. Wie bereits dargestellt, wird denn auch Zola in den zeitgenössischen Kritiken allerhand vorgeworfen, wie Unmoral, schlechter Stil, nicht zuletzt die Diskrepanz zwischen theoretischen Schriften und den Romanen, jedoch nie das Fehlen einer zusammenhängenden spannenden Handlung. Bei manchen zeitgenössischen Beobachtern wird sogar Kritik an einer gar zu sehr konstruierten Handlung laut. Es war bereits die Rede von Brunetières Bemerkungen, Zola habe einige seiner spannendsten und spektakulärsten Szenen nicht in der Wirklichkeit, sondern in anderen Romanen vorgefunden (siehe dazu S. 154 dieser Arbeit). Aber auch bei Kritikern, die dem Naturalismus sehr nahe stehen, werden bisweilen Bedenken an der Konstruiertheit der Romane laut. „M. Émile Zola bâtit trop; l'amour de la composition, le souci des lignes donne à quelques-uns de ses romans une apparence architecturale et factice.“ (Louis Desprez: *L'Évolution naturaliste*, S. 109).

Anders als bei Zola läßt sich das Vorhaben der Goncourt, die Handlung in den Hintergrund treten zu lassen und damit einzelne mitunter untereinander wenig oder gar nicht verbundene Textpassagen stärker zu betonen, auch in ihren Romanen beobachten. Dies ist durch zahlreiche literaturwissenschaftliche Arbeiten zum Werk der Goncourt nachgewiesen. Robert Ricatte stellt 1953 fest, daß die Goncourt nach *Germinie Lacerteux* auf eine spannende Handlung in ihren Romanen verzichten.¹¹²² In Bezug auf die Anordnung der Szenen spricht Ricatte von einer „discontinuité scintillante“¹¹²³, die beim Lesen der Texte immer wieder zu Überraschungsmomenten führe. Statt einer vom Leser erwarteten in sich abgeschlossenen Welt präsentierten die Goncourt in ihren Romanen „un univers de kaléidoscope“¹¹²⁴. Ulrich Mölk hebt in seiner Untersuchung zum Stil der Goncourt unter anderem das Verfahren der Segmentierung hervor: „Es besteht darin, daß der Beobachter aus einem ganzen (Person, Gegenstand, Szene) das in seinem Blickfeld liegt, ein Segment auswählt, an dem sein Blick haftet. Die so verstandene Segmentierung beruht auf wie auch immer motivierter ‚Auswahl‘ des Beobachters.“¹¹²⁵ Darauf, daß die Freude an der detailgenauen Darstellung eines ausgewählten Teils in den Romanen zum Teil auf Kosten einer zielorientierten Handlungswiedergabe geschieht, verweist auch Dorothea Kullmann. Sie konstatiert in ihren Untersuchungen zur Technik der Beschreibung in *Germinie Lacerteux* „eine gewisse Selbstgenügsamkeit der künstlerisch ausgestalteten Beschreibungen, die zumindest zum Teil unabhängig von der Handlung als in sich abgeschlossene Textstücke entstanden sind.“¹¹²⁶

Diese Eigenheiten werden von zeitgenössischen Kritikern schon ab Ende der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts registriert. Alfred Ébelot bespricht in der Mai-Ausgabe der *Revue des deux Mondes* von 1869 den Roman *Madame Gervaisais*. Der Kritiker lobt die detailgenaue Darstellung der einzelnen Szenen, tadelt aber neben der seiner Ansicht nach vollkommen mißglückten Schilderung der Heldin des Romans¹¹²⁷ vor allem die fehlende Einheit des

¹¹²² „Désormais, les écrivains suppriment l'événement. Aucune machination, aucun hasard qui fasse crise.“ (Robert Ricatte: *La création romanesque chez les Goncourt. 1851-1870*. Paris (Armand Colin) 1953, S. 454).

¹¹²³ ebenda, S. 462.

¹¹²⁴ ebenda, S. 463.

¹¹²⁵ Ulrich Mölk: „Bemerkungen zum Stil der Goncourt unter Berücksichtigung von Übersetzungsproblemen“. In: Dorothea Kullmann und Ulrich Mölk (Hrsg.): *Erlebte Rede und impressionistischer Stil: europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*. Göttingen (Wallstein) 1995, S. 361-374, S. 367.

¹¹²⁶ Kullmann: *Description*, S. 538. Eine ausführliche Analyse der Beschreibungen in *Germinie Lacerteux* und *Madame Gervaisais* findet sich auf den Seiten 529-551.

¹¹²⁷ Ébelot findet es äußerst unwahrscheinlich, daß die – seiner Meinung nach hervorragend geschilderten – Stätten und Ereignisse im katholischen Rom, eine so intelligente Frau („une intelligence élevée et ferme“) wie Mme Gervaisais in eine derart unvernünftige religiöse Extase versetzen können. Der Kritiker sieht darin eine Überbewertung des Einflusses des Milieus auf den Menschen (Alfred Ébelot: „*Madame Gervaisais*; par MM. Edmond et Jules de Goncourt.“ In: *Revue des deux Mondes*, 34^e année, seconde période, tome 81. Paris

Werkes. So meint Ebelot, daß diese Aneinanderreihung von detailgenauen Szenen gar nicht als *roman* bezeichnet werden könne: „Ce qu'ils nous présentent sous le nom de roman, c'est une suite de paysages, de descriptions et de croquis.“¹¹²⁸ Er vermutet jedoch immerhin, daß es sich hier nicht um reine Nachlässigkeit, sondern um die „application des règles d'une esthétique nouvelle“¹¹²⁹ handeln könne, die bereits von weiteren, allerdings nicht namentlich genannten Schriftstellern verfolgt werde. In Anspielung auf die doppelte Autorschaft der Brüder Goncourt fragt sich Ebelot angesichts der vielen unzusammenhängenden Szenen, ob zehn Romanciers diesen Roman geschrieben hätten, ohne sich miteinander abzusprechen.¹¹³⁰

Émile Zola widmet den Goncourt einen längeren Artikel im *Messenger de l'Europe* vom September 1875.¹¹³¹ Neben lobenden Bemerkungen zur Darstellung des vierten Standes im Roman¹¹³², zur detailgenauen Milieuschilderung¹¹³³ und dem extravaganten Stil¹¹³⁴ der

1869, S. 507-511, S. 509). Der Kritiker mißt der Vernunft einen zu hohen Stellenwert bei und kann nicht erkennen, daß Mme Gervaisais – wie viele andere Romanheldinnen der Goncourt – psychisch krank ist.

¹¹²⁸ ebenda, S. 508. Eine weitere interessante Textstelle findet sich am Ende der Rezension. Zunächst hat Ébelot die detailgenaue Schilderung der Plätze und Ereignisse, insbesondere des Osterfestes, gelobt, dann jedoch tadelt er: „Ce qui manque à ces morceaux détachés, c'est précisément ce qui a manqué au livre pour former un tout cohérent, c'est l'art de la composition.(...) Ils (= les frères Goncourt, dp) promènent attentivement la loupe sur les objets qu'ils veulent dépeindre, et consignent l'apparition de chaque détail à mesure qu'il se présente à eux. Ce procédé, qu'ils ne sont pas les seuls à employer, a été prôné comme permettant d'atteindre à une minutieuse exactitude. En réalité, ce n'est pas la précision qu'il engendre d'ordinaire, c'est la confusion.“ (ebenda, S. 510).

¹¹²⁹ ebenda, S. 508.

¹¹³⁰ „On conçoit très bien qu'on se mette à deux, on concevrait à la rigueur qu'on se mît à dix pour bâtir des livres sur ce modèle.“ (ebenda). Ganz anders dazu Sainte-Beuve, der die symbiotische Zusammenarbeit der beiden betont: „MM. de Goncourt qui, a huit ans de distance l'un de l'autre, sont jumeaux; qui pensent et sentent à l'unisson; qui non seulement écrivent, mais causent comme un seul homme, l'un seulement avec plus de pétillance et de saillies.“ (Charles Augustin Sainte-Beuve: „*Idees et sensations* par MM. Edmond et Jules de Goncourt“ [1866]. In: *Nouveaux Lundis*. Band 10. Paris (Calmann Lévy) ³1886, S. 393-416, S. 394). In diese Richtung geht ebenfalls die Einschätzung von Zola: „Le public les avait accepté comme un être unique.“ (Émile Zola: „Edmond et Jules de Goncourt“ [1875]. In: *Zola: Les Romanciers naturalistes* [1881], S. 481-503, S. 489).

¹¹³¹ ebenda, S. 481-503.

¹¹³² Zu *Germinie Lacerteux* schreibt Zola: „Le livre fait entrer le peuple dans le roman; pour la première fois, le héros en casquette et l'héroïne en bonnet de linge y sont étudiés par des écrivains d'observation et de style.“ (ebenda, S. 497).

¹¹³³ Als Ursache dafür sieht Zola vor allem die Arbeitsweise der beiden „collectionneurs“ (ebenda, S. 491), deren Leidenschaft für Kunstgegenstände dazu beigetragen habe, daß sie minutiös Kleinigkeiten wahrnehmen und beschreiben können. Genau wie er selbst – so könnte man ergänzen – sammelten die Goncourt zunächst eine Menge von Notizen über das Milieu, in dem sie die Handlung des Romans situieren: „Ils amassaient surtout un nombre considérable de notes, voyant tout sur nature, se pénétrant du milieu où les épisodes devaient se dérouler.“ (ebenda, S. 493; siehe dazu auch: Sainte-Beuve: *Nouveaux Lundis*, Band 10. S. 394).

¹¹³⁴ Der Stil der Goncourt sei zwar bisweilen gar zu originell, aber im Prinzip nötig, um die feinen Beobachtungen und Eindrücke der beiden Schriftsteller, für welche die Sprache offensichtlich kein hinreichendes Material zur Verfügung stellt, adäquat wiederzugeben (Émile Zola: „Edmond et Jules de Goncourt“, S. 487f.). Dabei, so führt Zola aus, werde immer wieder versucht, sprachlich das darzustellen, was traditionell eigentlich anderen Künsten, vor allem der Malerei, zukomme: „Aussi la science d'écrire se trouve-t-elle transposée; les romanciers tiennent un pinceau, un ciseau, ou bien encore ils jouent de quelque instrument.“ (ebenda, S. 485; zur Beziehung zwischen Literatur und Malerei bei den Goncourt siehe auch S. 490).

Goncourt äußert er sich ausführlich zur Einheit der Handlung respektive der Verbindung der einzelnen Szenen im Roman. Mit den beiden letzten Publikationen *Manette Salomon* und *Madame Gervaisais* hätten die Goncourt einen völlig neuen Romantyp entwickelt, in dem die Handlung fast keine Rolle mehr spiele. In *Manette Salomon* würden dem Leser verschiedene Künstlertypen vorgestellt, deren Schicksale wenn überhaupt, dann nur lose durch die Hauptfigur *Manon* zusammengeführt werden. Dieses Vorgehen wird folgendermaßen charakterisiert:

Puis avec tous ces personnages, les auteurs n'ont pas cherché à nouer la moindre intrigue; ils se sont tout uniment donné la tâche, dans de courts chapitres qui sont chacun comme un tableau détaché, de peindre la vie des artistes, des scènes qui se succèdent, à peine reliées par un mince fil.¹¹³⁵

Zola äußert sich über dieses Vorgehen rundum positiv: „Ce roman sans action est le plus intéressant des romans.“¹¹³⁶ Während sich dieser Kommentar der zusammenhanglosen Darstellung einzelner Eindrücke hier vor allem auf die Außenwelt bezieht, spürt Zola dieses Verfahren in *Madame Gervaisais* bei der Zeichnung des Charakters einer Romanfigur auf. Die Brüder stellten einzelne Szenen aus dem Leben der Hauptfigur dar, ohne diese miteinander zu verbinden oder dem Leser die Ursache für die Handlungsweisen der Romanfigur näher zu erläutern.¹¹³⁷ Zola stellt damit bei den Goncourt bereits einige Jahre früher das fest, was Wyzewa in den 80er Jahren bei zeitgenössischen Schriftstellern ausmacht. Zola sieht durch diese Darstellungsweise der Goncourt die bisherige traditionelle Form des Romans in Frage gestellt: „Il n'y a plus de roman proprement dit.“¹¹³⁸ In dieser Mißachtung der alten Regeln des Romans, durch eine einheitliche Handlung alle Szenen miteinander logisch zu verbinden und zu erklären, sieht Zola neben dem extravaganten Stil einen Grund dafür, daß die Goncourt lange Zeit nicht verstanden wurden und kaum literarische Erfolge verbuchen konnten. Gleichzeitig konstatiert er jedoch freudig, daß sich nun offensichtlich immer mehr Bewunderer und Käufer dieser außergewöhnlichen Romane finden.¹¹³⁹

Die Freude über die hier prophezeiten Publikumserfolge der Goncourt dürfte sich bei Ferdinand Brunetière in Grenzen gehalten haben. Er nutzt 1882 eine Rezension von

¹¹³⁵ Émile Zola: „Edmond et Jules de Goncourt“, S. 499.

¹¹³⁶ ebenda.

¹¹³⁷ „... le romancier prend le premier épisode venu d'une vie, le raconte, en tire toute la réalité et tout l'art qu'il y trouve, et ne croit rien devoir de plus au lecteur. Il n'est plus nécessaire de nouer, de dénouer, de compliquer, de glisser le sujet dans l'antique moule.“ (ebenda, S. 500).

¹¹³⁸ ebenda.

¹¹³⁹ ebenda, S. 503.

Edmond de Goncourts soeben erschienenem Roman *La Faustin* zu einer generellen Abrechnung mit den Werken der Brüder Goncourt.¹¹⁴⁰ Dabei fällt auf, daß Brunetière ähnliche Punkte wie Zola vermerkt, diese jedoch anders bewertet. Zunächst äußert sich Brunetière zum auffälligen Stil der Goncourt, dessen Nachteile Brunetière ausführlich darlegt.¹¹⁴¹ Gegen Ende seiner Rezension kommt er auf eine weitere Besonderheit in Edmond de Goncourts schriftstellerischer Arbeit zu sprechen. „Il ne sait pas composer“¹¹⁴²

¹¹⁴⁰ Ferdinand Brunetière: „Le faux Naturalisme“ [1882]. In: Brunetière: *Le roman naturaliste*, S. 253-275. Es geht vordergründig in diesem Aufsatz nur um den letzten Roman von Edmond de Goncourt. So ist meistens nur von den Fehlern von M. de Goncourt die Rede. Gelegentliche Rückgriffe auf frühere Romane (siehe S. 258 und S. 259) lassen jedoch keinen Zweifel daran, daß Brunetière hier neben *La Faustin* das gesamte Werk der Goncourt im Blick hat. Er behauptet in diesem Artikel mit Hinweis auf die Darstellung außergewöhnlicher, oft kranker Figuren und angeblich unwahrscheinlicher Szenen, daß es sich bei *La Faustin* im Besonderen, aber auch bei allen vorigen Romanen, nicht um naturalistische Romane handele, in denen die zeitgenössische Realität abgebildet wird. „Il (=Edmond de Goncourt) représente ce qu’il y a de plus contraire au naturalisme.“ (S. 275) lautet demnach einer der letzten Sätze des Aufsatzes. (Siehe auch zu Beginn Seite 254 des Aufsatzes: „Si les romans de M. de Goncourt étaient des romans naturalistes, il n’y aurait assurément qu’une voix pour condamner le naturalisme; mais ce ne sont pas des romans naturalistes; et, qui que l’on puisse penser du talent de M. de Goncourt, c’est incontestablement bien heureux pour le naturalisme.“) Wie so oft bei seinen Invektiven gegen die französischen Naturalisten versucht er, eine Nähe zu der sowohl von ihm selbst aber auch vielen Naturalisten – man denke an Zola – so verpönten Romantik herzustellen. Bezüglich der Darstellung von (nerven)kranken Figuren konstatiert er: „L’étude de l’exception, tel est le propre du romantisme“ (S. 259), nennt die Beschreibungen in *La Faustin* „ces raffinements du romantisme“ (S. 260), und bezeichnet am Ende Edmond de Goncourt als „attardé du romantisme“ (S. 275). Unter Hinweis auf die Leidenschaft von Edmond de Goncourt für ausgefallene Dinge, meint Brunetière schließlich, hier handele es sich um „le japonisme dans le roman“ (S. 275), also wohl das Gegenteil des *naturalisme*.

Littre verzeichnet in seinem Wörterbuch *japonisme* als Neologismus und zitiert als Erstbeleg den *Journal officiel* vom 31. Dezember 1876. Brunetières hier gewählte Bezeichnung verfehlte seine Wirkung offensichtlich nicht. Bereits 1884 zitiert Louis Desprez Brunetières Schlagwort und meint „le mot n’est pas mal trouvé et caractérise assez cet art de décadence, ce placage de couleurs étranges et crues, ces lointains bleuâtres de rêve où des ibis perchent sur des arbres fantaisistes.“ (Louis Desprez: *L’Évolution naturaliste*, S. 115). Obwohl Edmond am 1. März 1882 noch sehr gelassen auf diesen Artikel reagiert hatte (siehe Goncourt: *Journal*, tome 2, S. 927), nimmt er gegen Ende seines Lebens zu diesen Angriff von Brunetière noch einmal Stellung: „Ah! le facile esprit de ces critiques, comme M. de Brunetière, qui ne trouve rien de mieux pour vous désigner au mépris public, que de vous appeler un romancier japonais, quand tous les romans japonais sont des romans d’aventure, et que les romans de mon frère et de moi, ont cherché, avant tout à tuer l’aventure dans le roman!“ (Goncourt: *Journal*, tome 3, S. 1174).

¹¹⁴¹ Ferdinand Brunetière: „Le faux naturalisme“. In: Brunetière: *Le roman naturaliste*, S. 256f. Edmond de Goncourt 1879 versucht mit einer *écriture artiste*, teilweise in Anlehnung an die Malerei besonders eindruckliche und mit dem vorhandenen sprachlichen Material nicht auszudrückende Sinneswahrnehmungen wiederzugeben. Der Versuch, mit der Sprache die Effekte einer anderen Kunstform zu evozieren, ist jedoch für Brunetière von vornherein zum Scheitern verurteilt, denn „la littérature n’est pas de la musique, mais elle n’est pas non plus de la peinture“ (ebenda, S. 255). Die erste Erwähnung zur hier von Brunetière kritisierten *écriture artiste* findet sich 1879 im Vorwort zu *Les Frères Zemganno*: „Le Réalisme, pour user du mot bête, du mot drapeau, n’a pas en effet l’unique mission de décrire ce qui est bas, ce qui est répugnant, ce qui pue, il est venu au monde aussi, lui, pour définir dans de l’écriture *artiste*, ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon, et encore pour donner les aspects et les profiles des êtres raffinés et des choses riches: mais cela en une étude appliquée, rigoureuse, et non conventionnelle et non imaginative de la beauté; une étude pareille à celle que la nouvelle école vient de faire, en ces dernières années, de la laideur.“ (Edmond de Goncourt: *Les Frères Zemganno*. Paris (Charpentier) 1879, S.VIII). Zur *écriture artiste* siehe: Henri Mitterand: „De l’écriture artiste au style décadent“. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe*. Band 18.4. Berlin (1969), S. 617-623, bes.S. 618. Zum Stil der Goncourt siehe auch Ulrich Mölk: „Bemerkungen zum Stil der Goncourt unter Berücksichtigung von Übersetzungsproblemen“. In: Dorothea Kullmann und Ulrich Mölk (Hrsg.): *Erlebte Rede und impressionistischer Stil: europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*. Göttingen (Wallstein) 1995, S. 361-374.

¹¹⁴² Brunetière: „Le faux naturalisme“. In: Brunetière: *Le roman naturaliste*, S. 267.

lautet das ebenso einfache wie vernichtende Urteil des Kritikers. Er illustriert diesen Befund anhand einer im Roman geschilderten Unterhaltung im Salon der La Faustin genannten Schauspielerin. Hier, so fährt Brunetière fort, stehe jede Äußerung der einzelnen Teilnehmer unverbunden nebeneinander, niemand gehe auf den anderen ein, die einzelnen Geschichten stünden in keinerlei Zusammenhang untereinander.¹¹⁴³ Die Ursache für diese Art der Komposition, also die Aneinanderreihung einzelner unverbundener Geschichten, meint Brunetière ebenfalls gefunden zu haben. „Elle a précisément de commode qu’elle permet au romancier de faire emploi de toutes ses notes, et de vider ses tiroirs impitoyablement.”¹¹⁴⁴ Die bei vielen realistischen wie auch naturalistischen Schriftstellern den eigentlichen Schreibprozeß vorbereitende Sammlung von Notizen, die Zola so sehr bei den Goncourt lobt, ist nach Brunetières Auffassung mit dafür verantwortlich, daß in den Romanen keine zusammenhängenden Szenen mehr dargestellt werden.¹¹⁴⁵ Die Konsequenzen dieser Arbeitsweise sei weder der Geschichtsschreibung noch der Abfassung von Romanen zuträglich.

Et pas plus que de l’amoncellement de ses petits papiers sur le XVIIIe siècle, (...) il n’a su dégager un vrai livre d’histoire, pas plus que de ‚l’amasement de ses notes prises à coup de lorgnon’, il n’a su tirer un seul récit, où il y ait, toujours pour parler ce langage dont j’espère, dans mes rêves, qu’il emportera le secret avec lui, ‚de la vraie humanité sur ses jambes’!¹¹⁴⁶

Wie Wyzewa sieht auch er in der unverbundenen Nebeneinanderstellung einzelner Eindrücke ein zeittypisches Phänomen, das letztlich auf Sorglosigkeit oder die Unfähigkeit der Romanciers zur Komposition zurückzuführen sei. Er unterstellt den Goncourt, daß sie in ihren Romanen ihren Zettelkasten von gesammelten Beobachtungen entleeren und ohne

¹¹⁴³ „Ce sont des fragments de conversation qui s’entrecroisent à travers la table; dont aucun ne répond à aucun, qui pourraient remplir un volume avec autant de vraisemblance qu’ils remplissent huit pages.” (ebenda, S. 70). Brunetière bezieht sich auf das zweite Kapitel des Romans (siehe Goncourt: *La Faustin*, S. 16-34). Auch bei der Schilderung des Soupers bei der Faustin nach einer Premiere von *Phèdre* reden alle Teilnehmer, ohne aufeinander Bezug zu nehmen (ebenda, S. 131-145). Doch nicht nur für die Darstellung der Abendgesellschaften, sondern für die Komposition des gesamten Romans gilt auch hier, daß die Handlung zu Gunsten der Schilderung des Augenblicks in den Hintergrund gestellt wird und die einzelnen Kapitel oft scheinbar unverbunden aneinandergereiht werden. (Siehe dazu das Nachwort zu *La Faustin* von Jean-Pierre Bertrand, bes. S. 295f und S. 299, wo er in Bezug auf *La Faustin* von einem „art de la décomposition“ spricht).

¹¹⁴⁴ Brunetière: „Le faux naturalisme“. In: Brunetière: *Le roman naturaliste*, S. 70.

¹¹⁴⁵ Bereits 1881 hatte Brunetière in seinem Artikel „Le Reportage dans le Roman“ ausführlich auf die Gefahren dieser Arbeitsweise hingewiesen (in: Brunetière: *Le roman naturaliste*, S. 103-120). Unter anderem kritisiert er, daß die zahlreichen gesammelten *faits divers* noch keinen Roman ergeben, wenn sie unmotiviert und unverbunden nebeneinander gesetzt werden, ohne daß eine „idée directrice“ (ebenda, S. 114) die gesammelten Notizen zusammenbinde. Ferner schlägt er als Arbeitsweise für einen Romancier vor, daß dieser erst eine Vorstellung von dem haben müsse, was er schreiben wolle und dann die Beobachtungen in seine Vorstellungen einfügen solle (ebenda, S. 112). Das ist genau das Gegenteil der Arbeitsweise, die Zola von einem Romancier fordert.

¹¹⁴⁶ Brunetière: „Le faux naturalisme“. In: Brunetière: *Le roman naturaliste*, S. 274. Es sei noch Brunetières Bedauern darüber erwähnt, daß einige Schriftsteller die von den Goncourt angewandte Form der Komposition übernommen haben: „Car si vous y prenez garde, n’est-ce pas ainsi que déjà que trop d’écrivains composent.” (ebenda, S. 271).

eine für den Roman unentbehrliche „idée directrice“¹¹⁴⁷ dem Leser darbieten, was für ihn zwangsläufig eine Zergliederung der Handlung zur Folge hat.

Die Wirkung, die diese Darstellungsweise auf den Leser hat, beschreibt Brunetière eindrucksvoll bereits knapp drei Jahre früher, am 15. November 1879, in seinem bedeutenden Aufsatz „L'Impressionisme dans le Roman“¹¹⁴⁸. Der von ihm so bezeichnete literarische Impressionismus ist durch eine Reihe stilistischer Besonderheiten gekennzeichnet wie die Verwendung ausgesuchter Wörter, mit denen die Autoren auch das zu schildern versuchen, für das die Sprache bisher keine Formen bereitgestellt hat. Außerdem weist Brunetière auf den besonderen Einfluß der zeitgenössischen Malerei hin und betont unter anderem das Bestreben, im Text auf die Darstellung alles dessen zu verzichten, was man nicht auch optisch wahrnehmen könnte.¹¹⁴⁹ Allein diese starke Orientierung an der Malerei bringe eine Zurückdrängung der Handlung und eine starke Konzentration auf die Beschreibung mit sich. Dazu kommt für Brunetière jedoch noch zusätzlich der Umstand, daß die einzelnen Szenen in diesen Romanen nicht miteinander verbunden werden. Diese Segmentierung hat für ihn folgenden Effekt:

Chaque scène devient ainsi un tableau qui s'arrange comme dans une toile suspendue sous les yeux du lecteur, complète en elle-même, isolée des autres, comme dans une galerie, par sa bordure, par son cadre, par un large pan de mur vide. D'autres romanciers déjà, MM. de Goncourt, par exemple, ont procédé de la sorte...¹¹⁵⁰

Der Vergleich der Romane der Goncourt mit einer Galerie, in der mehrere einzelne Gemälde nebeneinander hängen, wird im folgenden noch von mehreren Kritikern vorgenommen. Der Literaturkritiker und Romancier Louis Desprez, äußert sich 1884 in seiner Studie *L'Évolution naturaliste* über diese außergewöhnliche Kompositionsweise bei

¹¹⁴⁷ „Le Reportage dans le Roman“. In: Brunetière: *Le roman naturaliste.*, S. 103-120, S. 114.

¹¹⁴⁸ Ferdinand Brunetière: „L'Impressionisme dans le roman“ [1879]. In: Brunetière: *Le roman naturaliste.*, S. 75-102.

¹¹⁴⁹ Ferner bemerkt Brunetière eine auffallend häufige Verwendung des *imparfait*, einen elliptischen Stil, asyndetischen Reihungen und einen ausgeprägten Hang zu Vergleichen mit sinnlich wahrnehmbaren Phänomenen (ebenda, S. 83-87.). Anschließend gibt Ferdinand Brunetière eine erste Definition des literarischen Impressionismus: „Que si maintenant de ces divers procédés vous vous rendez un compte bien exact, nous pourrions définir déjà l'impressionisme littéraire une transposition systématique des moyens d'expressions d'un art, qui est l'art de peindre, dans le domaine d'un autre art, qui est l'art d'écrire.“ (ebenda, S. 87). Eine gute Zusammenfassung dessen, was Brunetière unter *l'impressionisme dans le roman* versteht, findet sich bei: Amado Alonso/Raimundo Lido: „El concepto lingüístico de impresionismo“. In: Amado Alonso et al: *El impresionismo en el lenguaje.* Buenos Aires ³1956, S. 105-205, S. 119-125. Die Autoren bezeichnen Brunetières Aufsatz als „el primer estudio, y el más importante, sobre el impresionismo literario“ (ebenda, S. 125). Zum literarischen Impressionismus siehe weiterhin Ulrich Mölk: „Impressionistischer Stil. Einleitung“. In: Dorothea Kullmann und Ulrich Mölk (Hrsg.): *Erlebte Rede und impressionistischer Stil.* S. 325-329 und Jesse Matz: *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics.* Cambridge (University Press) 2001, S. 12-19.

¹¹⁵⁰ Brunetière: „L'Impressionisme dans le roman“ [1879]. In: Brunetière: *Le roman naturaliste.*, S. 88. In diesem Artikel charakterisiert Brunetière eigentlich die Romane von Alphonse Daudet. Spätestens durch den Hinweis auf die Goncourt wird deutlich, daß die Romane der beiden Brüder ebenfalls gemeint sind.

den Goncourt: „Examinez un de leurs livres. Il se décompose en un grand nombre de courts chapitres: autant de tableaux. (...) Des tableaux que l'on pourrait retrancher du livre sans lui enlever rien d'essentiel.“¹¹⁵¹ Und Jules Lemaître schreibt in seinem Aufsatz zu den Goncourt von einer auffälligen „caprice de composition qui, (...), découpe un livre en tableaux.“¹¹⁵² Alle Kritiker beschreiben so auf eindringliche Weise das Ergebnis eines Vorgehens, das Wyzewa in seinen Aufsätzen als *manque fâcheux de transitions* kritisiert. Während Teodor de Wyzewa als Ursache dafür mangelnde Sorgfalt der Romanciers vermutet und Brunetière darin unter anderem die Folge einer ungeordneten Sammelwut der naturalistischen Schriftsteller sieht, stellt Paul Bourget die Kompositionsweise der Goncourt in einen größeren ideengeschichtlichen Zusammenhang. Er veröffentlicht 1885 den Artikel „Edmond et Jules de Goncourt“, der Ende desselben Jahres in den *Nouveaux essais de psychologie* aufgenommen wird. In drei Abschnitten legt er seine Ansichten über das Verhältnis der Goncourt zu anderen Künsten vor allem der Malerei dar, nimmt dann zum Aufbau der Romane und schließlich zum bemerkenswerten Stil der Goncourt Stellung. Als Hintergrund für die besondere Kompositionsweise der Goncourt erwähnt er die bereits erwähnte Leidenschaft der Brüder, außergewöhnliche Gegenstände zu sammeln. Bereits Zola hat darauf hingewiesen und damit die besondere Detailgenauigkeit in den Beschreibungen der Goncourt begründet, während Brunetière hierin eine Ursache für den Hang zum Außergewöhnlichen und die mangelhafte Komposition in den Romanen sah. Erneut spannt Bourget einen größeren Bogen, der weit über eine persönliche Marotte der beiden Brüder hinausführt. Er sieht in der Sammlung von Kunstgegenständen ein typisches Kennzeichen seiner Zeit, wobei die Goncourt keine Ausnahme darstellten, wohl aber eine Vorreiterrolle spielten. Die Ursache dafür macht Bourget an einer Überreizung fest, die es

¹¹⁵¹ Desprez: *L'Évolution naturaliste*, S. 88 Desprez stellt anhand von Studien über Flaubert, die Goncourt, Daudet, Zola, das zeitgenössische Theater und die zeitgenössische Lyrik die Entwicklung des Naturalismus dar. Der Bekannte von Zola bekennt in seinem Vorwort seine Bewunderung für die von ihm untersuchten Autoren. Er widmet den Goncourt in seiner Monographie 50 Seiten. Davon trägt ein längeres Kapitel die Überschrift „De l'impressionisme“ (ebenda, S. 77-96), in dem er Stil und Komposition der Romane untersucht. Er konstatiert eine „prose de peintre“ (ebenda, S. 80), eine häufige Verwendung von außergewöhnlichen Farbadjektiven, die Verwendung von Neologismen, ein häufiges Vorkommen des *imparfait*, das Fehlen von Konjunktionen. An mehreren Stellen erwähnt er, daß es Edmond und Jules de Goncourt auf diese Weise gelinge, das Unsagbare auszudrücken (S. 85: „saisir l'insaisissable“). Die Suche nach dem Besonderen und Außergewöhnlichen in Gegenstand, Komposition und Stil sowie die oben erwähnte segmentierende Darstellung machen für Desprez das Charakteristische des Werkes der Goncourt aus. Für diese Neuerungen schlägt er den Begriff *impressionisme* vor. Er unterscheidet ihn sowohl von einem sogenannten Idealismus (ebenda, S. 95) als auch von einem auf den Schriften von Champfleury und Duranty basierenden Realismus (ebenda, S. 90). Auch wenn Realisten und Impressionisten gleichermaßen für eine möglichst exakte Darstellung der Wirklichkeit plädierten, so stehe die Forderung jener nach einem für jedermann leicht verständlichen Stil den schwierigen Texten der Goncourt diametral gegenüber. (Zu Leben und Werk von Louis Desprez siehe: René-Pierre Colin / Jean-François Nivet: *Louis Desprez (1861-1885)*. Tusson (Du Lérot) 1992).

¹¹⁵² Jules Lemaître: „Edmond et Jules de Goncourt“. In: *Les Contemporains. Troisième série*. Paris (Lecène et Houdin) o.J., S. 37-90, S. 63.

den Menschen unmöglich mache, die einfachen Dinge des Lebens wahrzunehmen, und sie deshalb den Drang verspüren lasse, außergewöhnliche Gegenstände unterschiedlichster Provenienz zu besitzen.¹¹⁵³ Das bleibe, so führt Bourget weiter aus, nicht ohne Konsequenzen für die Wahrnehmung der Außenwelt und folglich auch die Darstellung derselben in literarischen Werken. So leiste die Sammlung unterschiedlicher Kunstgegenstände, die Zusammenschau von Gegenständen, die aus gänzlich unterschiedlichen Zusammenhängen stammen, der Zerstörung einer ursprünglich vorhandenen Einheit und der beliebigen Anordnung von Disparatem Vorschub. Bourget führt hier einen Vergleich an zwischen einer Kirche oder einem Renaissancepalast, in denen alle Gegenstände in ihren Zusammenhang gehören, auf der einen Seite und einem Museum, in dem alle Gegenstände aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen sind, auf der anderen Seite.¹¹⁵⁴ Zusammenfassend stellt er fest, daß ein Großteil der zeitgenössischen Literatur nicht ohne den „aspect de magasin de bric-à-brac habituel à nos installations“¹¹⁵⁵ verständlich sei.

Das ist für Bourget einer der Gründe, weshalb die Goncourt in ihren Romanen so viele Szenen unzusammenhängend nebeneinander stellen. Diese auffällige Kompositionsform hatte Bourget bereits 1882 in einer Bemerkung zu *La Faustin* erwähnt,¹¹⁵⁶ eine umfassende Begründung dafür liefert er jedoch erst drei Jahre später. Die Goncourt, so beginnt Bourget sein Kapitel über die „romans des frères Goncourt“ in seinem oben erwähnten Artikel aus dem Jahr 1885, seien in erster Linie Geschichtsschreiber, die vor allem die Lebensweise der durchschnittlichen Menschen darstellen möchten und sich dazu der geschmeidigen Romanform bedienen, die sich für dieses Vorhaben besonders gut eigne.¹¹⁵⁷ Sowohl die Parallelität von Geschichtsschreibung und dem Verfassen von Romanen als auch der eigene Werdegang von Historikern zu Romanciers läßt sich nicht nur anhand der Werke der Brüder, die ja sowohl Romane als auch Geschichtsbücher verfaßten, festhalten. Beides

¹¹⁵³ „Le bibelot – manie raffinée d’une époque inquiète où les lassitudes de l’ennui et les maladies de la sensibilité nerveuse ont conduit l’homme à s’inventer des passions factices de collectionneur, tandis que sa complication intime le rendait incapable de supporter le large et saine simplicité autour de lui!” (Paul Bourget: „Edmond et Jules de Goncourt“. In: Bourget: *Essais*, S. 311-342, S. 319).

¹¹⁵⁴ ebenda, S. 317-318. Während die öffentliche Hand Kunst in Museen sammelt, habe jeder einzelne, je nach finanziellen Möglichkeiten, eine Manie für *le bibelot* entwickelt. Eine Textstelle, in der Bourgets Ansicht zur Disparatheit besonders deutlich wird, sei hier zitiert: „Le bibelot, – ce minuscule fragment de l’œuvre d’art, qui met sur un angle d’une table de salon quelque chose de l’extrême Orient et quelque chose de la Renaissance, un peu du moyen âge français et un peu du XVIII^e siècle!“ (ebenda, S. 319).

¹¹⁵⁵ ebenda.

¹¹⁵⁶ Bourget kennzeichnet die Komposition von *La Faustin* folgendermaßen: „De petits chapitres posés l’un à côté de l’autre et faisant mosaïque, ou mieux encore, faisant atlas, comme la suite des planches d’un traité d’anatomie.“ (Paul Bourget: „Note sur *La Faustin*“ [1882]. In: Bourget: *Essais*, S. 343-347, S. 345).

¹¹⁵⁷ „C’est alors que le roman apparaît comme un moule tout façonné où couler ce métal de l’observation quotidienne.“ (ebenda, S. 324).

ist von den Goncourt selbst des öfteren betont worden.¹¹⁵⁸ Es ist hier unbedeutend, auf welchem Wege Bourget zu seiner Feststellung gelangte, wobei die Äußerungen aus dem Tagebuch freilich noch nicht bekannt gewesen sein können, da Edmond de Goncourt erst 1887, also zwei Jahre nach diesem Aufsatz, mit der Veröffentlichung begann; wichtiger ist, welche Schlußfolgerungen er daraus für die Romane selbst zieht. Diese, so meint Bourget, unterscheiden sich grundlegend von den Werken anderer Schriftsteller wie Balzac, Stendhal, George Eliot und Tolstoj. Diese stellten in ihren Romanen einen Helden in den Mittelpunkt der Handlung und beobachteten die Entwicklung ihrer Romanfiguren, während jene die Gewohnheiten der typischen Vertreter einer Epoche zeigten. Aus der Feststellung, daß der Charakter etwas ist, was den Menschen einzigartig macht und ihn von seinen Zeitgenossen unterscheidet, die Lebensgewohnheiten hingegen das, was ihn mit ihnen verbindet, folgt für Bourget, daß die Goncourt nie herausragende Persönlichkeiten, sondern immer typische Vertreter einer bestimmten sozialen Gruppe darstellten.¹¹⁵⁹ Um deren Lebensumstände zu schildern, bedarf es eines großen Anteils an Beschreibungen, die folglich in den Romanen der Goncourt einen größeren Stellenwert einnehmen als bei anderen Romanciers, was zumeist auf Kosten der Darstellung einer Handlung geschehe. Ferner verweist er auf die auffallend häufige Verwendung des *imparfait*, das Tempus, das man zur Schilderung eines Zustandes, aber nicht zur Schilderung einer Handlung verwende.¹¹⁶⁰ Schließlich entfällt, so Bourget weiter, bei dem Vorhaben der Goncourt, durchschnittliche Lebensgewohnheiten darzustellen, die Schilderung großer Handlungen,

¹¹⁵⁸ Siehe z.B. das Vorwort zu *Germinie Lacerteux*: „Aujourd’hui que le Roman s’élargit et grandit, qu’il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante, de l’étude littéraire et de l’enquête sociale, qu’il devient, par l’analyse et par la recherche psychologique, l’Histoire morale contemporaine, aujourd’hui que le Roman s’est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises.“ Edmond et Jules de Goncourt: *Germinie Lacerteux* [1864]. Paris (Garnier-Flammarion) 1990, S. 56. Zum Verhältnis von Geschichtsschreibung und Roman siehe auch z.B. den Tagebucheintrag vom 24. November 1861: „L’histoire est un roman qui a été; le roman est de l’histoire, qui aurait pu être.“ (Goncourt: *Journal*, tome I, S. 750). Im Vorwort zu *La Faustin* schreibt Edmond de Goncourt, der Romancier sei „un historien des gens qui n’ont pas d’histoire“ (Goncourt: *La Faustin*, S. 7). Die Goncourt schreiben in ihrem Tagebuch, daß sie von der Geschichtsschreibung zum Roman gekommen seien: „Notre chemin littéraire est assez bizarre. Nous avons passé par l’histoire pour arriver au roman. Cela n’est guère l’usage. Et pourtant, nous avons agi très logiquement. Sur quoi écrit-on l’histoire? Sur les documents. Et les documents du roman, qu’est-ce, sinon la vie?“ (Goncourt: *Journal*, tome I, S. 564. Zur Bedeutung der Geschichtsschreibung für die Romane der Goncourt siehe z.B.: Enzo Caramaschi: *Réalisme et Impressionisme dans l’œuvre des frères Goncourt*. Paris (Nizet) 1971, S. 26-44).

¹¹⁵⁹ Bourget: „Edmond et Jules de Goncourt“. In: Bourget: *Essais*, S. 325-326.

¹¹⁶⁰ ebenda, S. 327. Bourgets Begründung für die Verwendung des *imparfait* bei den Goncourt deckt sich mit der Einordnung dieser Zeitform von Harald Weinrich. Er charakterisiert das *imparfait* als Zeitstufe, mit der Hintergrundinformationen gegeben werden und der er im Gegensatz zum *passé simple* das Merkmal „Unauffälligkeit“ zuordnet. (Harald Weinrich: *Textgrammatik der französischen Sprache*. Stuttgart (Klett) 1982, S. 152-178 und bes. S. 184-188). Die auffällig häufige Verwendung des *imparfait* in den Romanen der Goncourt fiel bereits Desprez (*L’Évolution naturaliste*, S. 83-84) und Lemaître (*Les Contemporains. Troisième série*, S. 84) auf. Brunetière stellt diese Zeitform ebenfalls als Charakteristikum des literarischen Impressionismus dar. (Brunetière: „L’Impressionisme dans le roman“. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 84).

denn mittelmäßige Menschen sind ja geradezu dadurch gekennzeichnet, daß sie anders als außergewöhnliche Menschen kaum durch eigenes Handeln ihre Umwelt verändern, sondern sich vielmehr weitgehend inaktiv durch das Leben treiben lassen. Bourget sieht in diesen Überlegungen die wichtigste Ursache für die besondere Kompositionsweise der Romane, die unter anderem durch das Fehlen einer Einleitung und die zusammenhanglose Aneinanderreihung verschiedener Szenen gekennzeichnet sei. „La vie n’est-elle pas ainsi, lorsqu’elle n’est pas dominée par une personnalité à fortes réactions, quelque chose qui ne commence ni ne finit, qui n’a pas de bord, pour ainsi parler, comme la mer vue d’un bateau quand les côtes ont disparu?“¹¹⁶¹ Die Romanform, die von den Goncourt entworfen wurde, entspricht laut Bourget der Lebensweise der Romanfiguren, die in ihnen dargestellt werden, nämlich von Männern und Frauen, die keinerlei eigenen Willen haben, die keine inneren Halt besitzen und sich daher von den Ereignissen durch die Welt treiben lassen,¹¹⁶² ohne aus sich selbst heraus dem Chaos des Lebens eine Ordnung geben zu können. Wie Lemaître so meint auch Bourget, daß in den Romanen der Goncourt kranke Menschen vorgestellt werden, deren Verhalten mitunter nicht kohärent ist. Im Gegensatz zu Lemaître geht Bourget jedoch davon aus, daß es sich bei dieser Krankheit nicht um einen Ausnahmefall, sondern um die Regel, um ein typisches Zeitphänomen handele: „Cet affaiblissement de la volonté, (...), c’est vraiment la maladie du siècle.“¹¹⁶³ Von dieser Krankheit seien nicht nur die schon erwähnten Durchschnittsmenschen befallen, sondern oftmals auch die Schriftsteller selber. Bourget sieht in der Kompositionsform der Goncourt die Ausdrucksform der Krankheit, die man als *Willensschwäche* bezeichnen könnte und die sich bei einzelnen Personen, aber auch in der gesamten Gesellschaft verbreite. Er ist somit neben Lemaître, bei dem sich Ansätze dazu finden lassen, der einzige der hier erwähnten Kritiker, der in der Kompositionsweise der Goncourt eine formale Entsprechung zum Inhalt der Bücher sieht, nämlich der Darstellung kranker willenloser Durchschnittsmenschen.

Die Gründe, die Bourget für die zunehmende Zahl schwacher Charaktere im Roman und in der Realität ins Feld führt, seien hier noch abschließend angeführt, da sie ein Weltbild offenbaren, das viele Ähnlichkeiten mit dem von Wyzewa aufweist: Die Schule trichtere den Kindern fremdes Wissen ein, so daß diese keine eigenständige Persönlichkeit

¹¹⁶¹ Bourget: „Edmond et Jules de Goncourt“. In: Bourget: *Essais*, S. 328.

¹¹⁶² „Les gens ... deviennent les esclaves de l’événement.“ (ebenda, S. 331).

¹¹⁶³ ebenda, S. 330.

entwickeln können, Sittenlosigkeit führe zu Nervenkrankheiten, und schließlich ersticke die Demokratie mit ihren nivellierenden Tendenzen jedwede individuelle Handlung.¹¹⁶⁴

Beinahe alle Kritiker sind sich darin einig, im Werk der Goncourt etwas Neues, etwas typisch Modernes zu finden. Am deutlichsten hat das Paul Bourget formuliert: „Personne, depuis Balzac, n’avait modifié à ce degré l’art du roman.“¹¹⁶⁵ Weiterhin besteht kein Zweifel in der zeitgenössischen Literaturkritik, daß die Goncourt für viele Romanciers Vorbildcharakter gehabt hätten, von denen einige dann später als erklärte Gegner des Naturalismus gelten. Bourget nennt unter anderem Joris-Karl Huysmans.¹¹⁶⁶ Tatsächlich zählt Floressas des Esseintes *La Faustin* zu seinen Lieblingsbüchern, auch wenn dies eher am Stil und an der Darstellung einer untergehenden Welt liegt als an der besonderen Anordnung der einzelnen Szenen.¹¹⁶⁷ Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Äußerung von Maxime Gaucher, der 1887 in der *Revue bleue* eine Rezension zu *En Rade* von Huysmans veröffentlichte. Der Kritiker bemängelt die unzureichende Komposition des Romans und schreibt über die Anordnung der einzelnen Szenen. „Et elles sont d’une bonne facture, toutes ces toiles disséminées sans lien qui les rattache, et la couleur a de l’éclat et les figures ont beaucoup de relief; mais (...) vingt toiles ne font pas un tableau.“¹¹⁶⁸ Das sind Formulierungen wie sie sich beinahe identisch in den untersuchten Aufsätzen von Zola, Brunetière, Desprez, Lemaître und Bourget bezüglich der Komposition der Goncourt’schen Romane finden lassen. Es ist also durchaus möglich, daß sich Huysmans nicht nur stilistisch, sondern auch hinsichtlich der Komposition von seinen Romanen von den Goncourt hat beeinflussen lassen. Wyzewa nennt ihn neben den beiden Brüdern als weiteren Vorreiter der von ihm kritisierten segmentierenden Darstellung.¹¹⁶⁹

Tatsächlich stellt gerade das Verfahren der Segmentierung des Erzählten, der Verzicht auf das einende Band einer Fabel zugunsten einer möglichst genauen Wiedergabe eines

¹¹⁶⁴ ebenda, S. 331-332.

¹¹⁶⁵ ebenda, S. 312.

¹¹⁶⁶ ebenda, S. 312 und vor allem S. 332f.

¹¹⁶⁷ Zum Stil in *La Faustin* ist bei Huysmans zu lesen: „... ce n’était plus la langue de Flaubert, cette langue d’une inimitable magnificence, c’était un style perspicace et morbide, nerveux et retors, diligent à noter l’impalpable impression qui frappe les sens et détermine la sensation, un style expert à moduler les nuances compliqué d’une époque qui était par elle même singulièrement complexe“ (Huysmans: *A Rebours*, S. 208). Zum Vorbildcharakter der Schreibweise der Goncourt für die nachfolgende Generation siehe den bereits erwähnten Aufsatz von Mitterand. Es gelingt Mitterand überzeugend, Verbindungslinien zwischen dem Stil der „génération dite naturaliste et la génération dite symboliste“ aufzuzeigen. (Mitterand: „De l’écriture artiste au style décadent“, S. 623).

¹¹⁶⁸ Maxime Gaucher: „Causerie littéraire“. In: *Revue bleue. Troisième série – tome XIV*. Paris 1887, S. 373-376, S. 376.

¹¹⁶⁹ „Et puis, les sensations ainsi notées, elles ne sont pas même personnelles à ce romancier. Ne les reconnaissez-vous pas pour les avoir vues, autrement habillées, chez M. de Goncourt ou chez M. Huysmans?“ (*La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886), S. 195).

Eindrucks eine Neuerung dar, die von immer mehr Romanciers angewendet wird; eine Neuerung, das vom traditionellen Erzählen wegführt und schließlich auch grundlegend für die Literatur der Moderne wird, in der die Aufgabe des Schriftstellers nicht mehr darin gesehen wird, eine Welt vorzustellen, in der sich alle Erscheinungen zu einem überschaubaren und rational erklärbarem Ganzen fügen.¹¹⁷⁰

Betrachtet man abschließend noch einmal Wyzewas Äußerungen zur Handlung im Roman, so ergibt sich in Bezug auf die insbesondere von den Goncourt vertretenen modernen Auffassungen von unspektakulärer Handlung und segmentierender Darstellung ein zwiespältiges Bild. Zum einen plädiert auch Wyzewa für eine einfache und wahrscheinliche Handlung, die auf gewöhnlichen Vorgängen des alltäglichen Lebens basieren soll. Die unverbundene Darstellung einzelner Sinneseindrücke und Handlungssequenzen lehnt er dagegen genauso wie die meisten im letzten Abschnitt referierten Kritiker entschieden ab. Er sieht eine der entscheidenden Aufgaben des Romanciers vielmehr darin, diese Sinneseindrücke und Handlungssequenzen in eine für den Leser nachvollziehbare logische Reihenfolge zu bringen und zu einem Ganzen zusammenzufügen. „Relier ces choses autour d’une âme qui les expliquât“¹¹⁷¹ lautet sein Rat an die Schriftsteller, die einen Roman für anspruchsvolle Leser wie ihn selbst verfassen möchten. Texte, die Umwelt und einzelne Ereignisse lediglich darstellen, sei es auch noch so detailliert, ohne sie zu verbinden und zu erklären, bezeichnet er als bloße „exercice de rhétorique“.¹¹⁷² Die Anforderungen, die Wyzewa an einen Roman stellt, erfüllen sie nicht;¹¹⁷³ zur Überwindung der auch von ihm konstatierten Krise der erzählenden Literatur eignen sie sich seiner Meinung nach schon gar nicht.

¹¹⁷⁰ Man denke hier nur an den berühmten Aufsatz „Modern Fiction“ von Virginia Woolf aus dem Jahr 1919, in dem die Verfasserin unter dem Hinweis der Unmenge der Eindrücken hinweist, die alltäglich ungeordnet auf das Bewußtsein eines jeden einzelnen einströmen, die Aufgabe des Romanciers folgendermaßen beschreibt: „Let us record the atoms as they fall upon the mind in order in which they fall, let us trace the pattern, *however disconnected and incoherent* in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness.“ (Virginia Woolf: „Modern Fiction“ [1919]. In: *The Common Reader. Volume I*. London (Vintage) 2003, S. 146-154, S. 150. Hervorhebung von mir).

¹¹⁷¹ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 73.

¹¹⁷² *La Revue Indépendante* N°2 (Dezember 1886), S. 194.

¹¹⁷³ Über den Roman *L’Inconnu* von Paul Hervieu, in dem ein fehlender Übergang zwischen den einzelnen Szenen moniert wird, schreibt Wyzewa: „Ne voyez vous pas que ce livre n’est pas un roman, qu’il ne décèle nul effort à restituer un ensemble vivant. (...) En réalité, le prétendu roman est un recueil de nouvelles, à peine reliées par un cordonnet tout externe. (...) J’ai vainement chreché les motifs profonds qui enchaînent ces bizarres narrations: il n’en est aucune qui ait dû, nécessairement suivre les précédentes.“ (*La Revue Indépendante* N°9 (Juli 1887), S. 25).

5.2 Figurendarstellung

Aurons-nous enfin le roman que vingt siècles de littérature nous
ont préparé, un roman recréant les notions sensibles et les
raisonnements intimes, et la marée des émotions qui, par instants,
précipite les sensations et les notions dans un tourbillon confus?
(*Nos Maîtres*, S. 51)

5.2.1 Die wachsende Bedeutung der Psychologie

In beinahe allen Rezensionen legt Wyzewa besonderen Wert auf die Figurendarstellung. Von der ersten Ausgabe im November 1886 bis zur vierzehnten Ausgabe im Dezember 1887 werden Romane vor allem danach beurteilt, wie schlüssig die einzelnen Figuren und die Motive für ihre Handlungen dargeboten werden. So sticht der von Wyzewa sehr geschätzte Tolstoj zuvorderst durch seine Fähigkeiten als „le plus clairvoyant des psychologues modernes“¹¹⁷⁴ hervor. Die Qualität von Stendhals Romanen sei deshalb so bewundernswert, weil er perfekte Analysen seiner Romanfiguren vornimmt und der Leser über die Hintergründe von Handlungen informiert werde.¹¹⁷⁵ Von den zeitgenössischen französischen Schriftstellern wird immer wieder Paul Bourget erwähnt, dessen Verdienst Wyzewa darin sieht, daß er nach Stendhal als erster wieder psychologische Zusammenhänge in den Mittelpunkt seiner Romane stelle.¹¹⁷⁶

Auch bei solchen Romanen, die Wyzewa weniger gut bewertet als die Werke der drei eben erwähnten Meister der psychologischen Durchdringung, stellt Wyzewa immer positiv heraus, wenn der Autor innerliche Vorgänge in den Mittelpunkt gerückt hat.¹¹⁷⁷ Er hebt stets lobend hervor, wenn er in einem Text „une sérieuse analyse de l'âme contemporaine“,¹¹⁷⁸ „une analyse assez délicate de l'âme“¹¹⁷⁹ oder gar „une analyse

¹¹⁷⁴ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 16.

¹¹⁷⁵ Stendhal und Tolstoj sind für Wyzewa die Meister der psychologischen Romane. In einem Brief an Beccafumi vergleicht er beide folgendermaßen: „Vous admirez Stendhal, cher monsieur; il fut plus philosophe: il a fait une analyse plus parfaite parce qu'il a su la valeur psychologique des divers motifs aperçus. Tolstoi ne connaît pas encore profondément cette valeur: mais il a une perception de lui-même si prodigieuse qu'il parvient à restituer chacun des motifs.“ (*La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 21. Zu Stendhals herausragender Bedeutung als Schilderer von psychologischen Zusammenhängen in seinen Romanen siehe Kapitel 4.1.1.2 dieser Arbeit.

¹¹⁷⁶ „Nous ne devons pas oublier que seul donc, depuis Stendhal, M. Paul Bourget, dans ses études critiques, dans ses romans, comprit la nécessité d'adjoindre une vie psychologique à cette vie sensible.“ (*La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 159).

¹¹⁷⁷ Hier ein Beispiel vom Mai 1887: „Mais l'intérêt véritable, dans *Amis* comme dans *Crime d'Amour*, est l'analyse psychologique des personnages. (...) le travail d'analyse... est très soigné“ (*La Revue Indépendante* N°7 (Mai 1887), S. 209). *Une Vie* von Maupassant wird von Wyzewa deshalb positiv bewertet, weil dieser Roman „plus psychologique que maints beaux romans de ce temps“ sei (*La Revue Indépendante* N°5 (März 1887), S. 322).

¹¹⁷⁸ *La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 18.

¹¹⁷⁹ *La Revue Indépendante* N°8 (Juni 1887), S. 332.

psychologique minutieuse, décomposant le détail des motifs intérieurs¹¹⁸⁰ vorfindet. Die Folge einer in Wyzewas Augen gelungenen Darstellung besteht darin, daß der Roman und vor allem die in ihm geschilderten Figuren dem Leser *lebendig* vorkommen. Wendungen wie *vivant* oder *il a fait vivre* gehören zum geläufigen Repertoire des Kritikers, mit dem er gelungene Romane oder Romanpassagen würdigt.¹¹⁸¹ Nur diese Texte entsprechen seiner Maxime, wonach Literatur dazu dienen muß, dem Leser ein intensives Miterleben der geschilderten Ereignisse bei gleichzeitigem Wiedererkennen eigener Erlebnisse zu ermöglichen.¹¹⁸² Das ist für Wyzewa nur dann möglich, wenn auch die kleinsten Gefühlsregungen dargestellt und analysiert werden. Ein gutes Beispiel für diese Auffassung bietet seine Einschätzung zum Protagonisten aus Mirbeaus Roman *Le Calvaire*

Les pleurs, les gestes, les paroles de Jean Mintié nous sont données avec une belle vérité: les gros états de sa passion sont déceimment indiqués; mais s'agit-il de retracer les états intermédiaires, les détours des motifs, voilà que Jean Mintié se met à vibrer au lieu de vivre.¹¹⁸³

Als Folge dieses Primats der Psychologie wird in Romanen, die negativ beurteilt werden, in erster Linie das Fehlen oder die Qualität psychologischen Erklärungen bemängelt. So führt er als Ursache für sein ablehnendes Urteil beispielsweise an, in einem Roman sei der Charakter der Protagonistin nur „d'une analyse très sommaire.“¹¹⁸⁴ Noch tadelnswerter sind solche Romane, in denen der Kritiker „nul signe d'une analyse“¹¹⁸⁵ findet. Georges Ohnet, den Wyzewa als Paradebeispiel für einen Verfasser minderwertiger, trivialer Romane nennt, wird als größte Verfehlung gegen die Kunst vorgeworfen, daß bei ihm nicht einmal die rudimentärsten Ansätze zu einer Analyse des menschlichen Handelns zu finden seien.¹¹⁸⁶

¹¹⁸⁰ *La Revue Indépendante* N°13 (November 1887), S. 164

¹¹⁸¹ Aus der Fülle der Textstellen, in denen die Worte *vivre*, *vivant* oder *vie* zur positiven Charakterisierung verwendet werden, seien einige passagen aus der Mai-Ausgabe 1887 angegeben (*La Revue Indépendante* N°7 (Mai 1887), S. 191-213. Der Abschnitt ‚Romans et Nouvelles‘ umfaßt die Seiten 205-213): „Il y a cependant quelques figures de comparses comiques assez vivantes.“ (S. 206); „s'il la (=l'œuvre) veut créer pleinement et sagement vivante.“ (S. 207); „...le caractère de la femme apparaît assez vivement.“ (S. 209); „...les peintures de paysages méridionaux, la description de la vie dans un collège de Jésuites, surtout l'étude de trois personnages....sont traitées habilement, avec un grand souci de la vie et de la vérité.“ (S. 210); „J'admire seulement avec quelle finesse il a fait vivre des personnages non abstraits et généraux...“; „...l'ensemble vivant des âmes et des attitudes...“ (beide Zitate S. 211).

¹¹⁸² Siehe dazu Kapitel 3.3 dieser Arbeit.

¹¹⁸³ *La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 19.

¹¹⁸⁴ *La Revue Indépendante* N°8 (Juni 1887), S. 332.

¹¹⁸⁵ *La Revue Indépendante* N°6 (April 1887), S. 11. Ein weiteres Beispiel findet sich im November 1886:

„Mais pourquoi vouloir recréer des sujets si étranges que nous sommes impuissants à les revivre, et pourquoi aggraver pour nous cette difficulté en négligeant tout à fait l'analyse des personnages.“ (*La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 17).

¹¹⁸⁶ „Voilà un écrivain.....qui néglige les analyses d'âme les plus rudimentaires – évidemment il les barre de son manuscrit.“ (*La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 158. Zu Ohnet siehe auch Kapitel 2.2 dieser Arbeit).

Eine tieferschürfende *analyse de l'âme* ist somit in Wyzewas Kritiken der wichtigste Indikator für eine insgesamt positive Beurteilung. Nur wenn die in einem erzählenden Text geschilderten Figuren ihm *lebendig* erscheinen und ihre Handlungen zureichend erklärt werden, findet er seine Zustimmung. Daneben gibt es nur wenige Fälle, in denen er auch bei tendenziell positiv bewerteten Romanen eine fehlende oder unzureichende Berücksichtigung psychologischer Vorgänge moniert.¹¹⁸⁷ Das ändert jedoch nichts an der Feststellung, daß für ihn die Darstellung und Analyse des menschlichen Verhaltens das wichtigste Kriterium bei seiner Rezensionstätigkeit darstellt.

Nun ist Wyzewa nicht der einzige Literaturkritiker seiner Zeit, der der Psychologie eine herausragende Rolle beimißt. Vielmehr ist bei vielen Kollegen ein außergewöhnlich starkes Interesse an psychologischen Fragen festzustellen. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang der bereits mehrfach genannte Paul Bourget. Er versucht in seinen *Essais de psychologie contemporaine*, die prägende Grundstimmung, das Lebensgefühl seiner Zeitgenossen mit ihren Ursachen zu erfassen. Wie er selbst in seinem Vorwort zur Ausgabe von 1883 schreibt, möchte er als „historien de la vie morale pendant la seconde moitié du XIX^e siècle français“ gelten.¹¹⁸⁸ In den einleitenden Worten zur Ausgabe von 1885 wiederholt er, daß besonders in der Literatur die Denkweise einer ganzen Generation deutlich werde. Literarische Werke, so fährt er fort, seien „le plus puissant moyen de transmission de cet héritage psychologique.“¹¹⁸⁹ Genauso groß wie das Aufspüren und Darstellen der psychischen Verfaßtheit einer ganzen Generation ist freilich sein Interesse an der Psyche der Einzelperson und deren Darstellung im Roman ausgeprägt.

Auch für Ferdinand Brunetière spielt die Darstellung von psychologischen Vorgängen in einem Roman die herausragende Rolle. Er kritisiert in seinen bekannten Verrissen der Romane von Émile Zola immer wieder die mangelnde psychologische Zeichnung der Romanfiguren.¹¹⁹⁰ Besonders deutlich wird seine Auffassung hierzu in dem bereits

¹¹⁸⁷ So *Le Calvaire* von Mirbeau: „Le seul tort de M. Mirbeau,(...) est dans l'insuffisance de ses analyses psychologiques.“ (*La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 19) oder im Juni 1887: „Et c'est précisément le seul tort de l'auteur de *Pauvre Petite*, de n'avoir pas tenté répondre à cette question par une explication psychologique des faits qu'il a si gracieusement narrés.“ (*La Revue Indépendante* N°8 (Juni 1887), S. 332).

¹¹⁸⁸ Bourget: *Essais*, S. 435.

¹¹⁸⁹ ebenda, S. 437.

¹¹⁹⁰ Dabei wird seine Kritik an Zola und dessen Zeichnung der Figuren immer stärker. In seinem Aufsatz „Le Roman réaliste en 1875“ aus eben diesem Jahr schreibt er noch: „M. Zola est un écrivain consciencieux; (...) qui sait poser et suivre un caractère.“ (Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 17) und bedauert nur die Grobheiten und das Vulgäre im Verhalten einiger Figuren, das nicht der psychologischen Beobachtung entspringe. In den 80er Jahren sind schärfere Töne zu vernehmen. In „A propos de *Pot-Bouille*“ [1882] schreibt Brunetière zu Zolas Darstellung der Figuren: „L'intérieur, c'est justement ce qui échappe à M. Zola. S'il n'y a rien de si grossier que sa physiologie, il n'y a rien de si mince que sa psychologie.“ (ebenda,

ausführlich besprochenen Artikel „La Banqueroute du Naturalisme“, in dem er – nicht nur – mit Zolas *La Terre* abrechnet. Dort schreibt er, daß ein Roman zur Not vieler Dinge entbehren könne: einer interessanten Handlung, eines guten Stils, einer guten Komposition und des Witzes. *La psychologie* hingegen sei unerläßlich:

Ôtez-la du roman: la substance en périt, s'en dissipe, s'en évapore; il ne demeure plus qu'un squelette ou une carcasse, une aventure sans cause, un fait divers sans intérêt, parce que nous ne voyons ni les commencements ni les suites.¹¹⁹¹

Schließlich legt auch Jules Lemaître, um noch einen dritten einflußreichen Literaturkritiker der Zeit zu nennen, in seinen Romankritiken großen Wert auf eine schlüssige Motivation des Handlungsfortganges aus dem Charakter der Personen und weist immer wieder darauf hin, wenn diese grundlegende Regel von einem Romancier mißachtet wird. In seinem bereits erwähnten Artikel zu den Romanen von Georges Ohnet fällt er nach der Analyse einer Szene das vernichtende Urteil: „Vous voyez comme ici la vérité des sentiments paraît subordonnée à l'intérêt de la fable.“¹¹⁹²

Sicherlich wäre es übertrieben, in der Betonung der Psychologie am Ende des 19. Jahrhunderts etwas vollkommen Neues zu sehen. Spätestens seit dem 18. Jahrhundert ist der Leser es gewohnt, daß in Romanen Figuren dargestellt werden, deren Handlungen psychologisch kausal motiviert werden und somit vom Leser nachvollzogen werden können.¹¹⁹³ Allerdings kann die Psyche der Figuren mehr oder weniger stark in den Mittelpunkt des erzählerischen Interesses gerückt werden. Ein Beispiel für Texte, in denen zumindest die Individualpsychologie nicht unbedingt als herausragendes Merkmal hervorsticht, ist sicher die noch immer dominierende Strömung des realistisch-naturalistischen Erzählens: In Zolas naturalistischen Romanen steht bekanntlich die Schilderung des Milieus und der Einfluß desselben auf das Dasein im Vordergrund, vielfach auf Kosten der psychologischen Durchdringung der Figuren. Dieser Umstand wird von zeitgenössischen Kritikern zunehmend moniert. Im Zusammenhang der allgemeinen Kritik am Naturalismus wurde bereits erwähnt, daß Joris-Karl Huysmans das

S. 295). Im nächsten Absatz wird Zola generell eine „manque de finesse psychologique“ attestiert (ebenda, S. 296). In „La Banqueroute du Naturalisme“ ist schließlich folgendes zu lesen: „Cette pauvreté de l'observation dans les romans de M.Zola n'est qu'une juste conséquence du dédain qu'il a toujours professé pour la psychologie.“ (ebenda, S. 334). Ein Ergebnis der Vernachlässigung der Psychologie ist für Brunetière, daß die Figuren in den Romanen keineswegs realen lebendigen Menschen, sondern vielmehr Karikaturen ähneln (siehe Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 22, S. 327ff., S. 295ff. et passim).

¹¹⁹¹ Brunetière: „La Banqueroute du naturalisme“. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 334. Eine ähnliche Formulierung findet sich bereits im Aufsatz „A propos de *Pot-Bouille*“ von 1882: „Cependant, de la conception naturaliste du roman, ôtez la psychologie, qu'en reste-t-il? Rien.“ (Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 295).

¹¹⁹² Lemaître: „Georges Ohnet“. In: *Les Contemporains. Première série*, S. 348.

¹¹⁹³ Zu kausaler Motivierung im Gegensatz zu finaler Motivierung siehe beispielsweise Matias Martinez / Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München (Beck) 2005, S. 111-119.

instinktgeleitete Handeln der Romanfiguren und die fehlende Darstellung psychologischer Zusammenhänge in naturalistischen Romanen in heftiger Form anprangert.¹¹⁹⁴ Zolas mangelhafte Berücksichtigung von psychologischen Zusammenhängen wird aber beispielsweise auch von Jules Lemaître und Ferdinand Brunetière konstatiert. Dabei entschuldigt der in Bezug auf Zola nachsichtigere und weniger voreingenommene Lemaître diesen Mangel damit, daß es der Leitfigur der Naturalisten auch gar nicht darum gehe, psychologische Motivationen einzelner Romanfiguren zu thematisieren. Das überlasse Zola anderen. In seinen Romanen werde der Fokus stattdessen auf das kollektive Verhalten größerer Gruppen gerichtet.¹¹⁹⁵ Außerdem würden die häufig den unteren Bevölkerungsschichten entstammenden Figuren bei Zola von ihrem Instinkt geleitet, was eine Aufdeckung individueller psychologischer Zusammenhänge obsolet erscheinen lasse.¹¹⁹⁶ Dieses Menschenbild sei eine weitere Ursache für die Zurückdrängung der Individualpsychologie in den naturalistischen Romanen. Es sei keineswegs auf die Romane von Zola beschränkt. Lemaître stellt eine Vernachlässigung der Individualpsychologie auch in den *contes* von Maupassant fest. Auch hier basiere sie auf einer pessimistischen Sichtweise über den Menschen. Letztlich habe also eine misanthrope Grundeinstellung bei Flaubert, Zola und Maupassant zur Meinung geführt, man könne die Psychologie, die Lemaître „la bonne vieille ‚étude du cœur humain“¹¹⁹⁷ nennt, in der Literatur getrost vernachlässigen. Diese Auffassung teilt Lemaître nicht. Die den naturalistischen und realistischen Schriftstellern nachgesagte planmäßige Geringschätzung der Psychologie

¹¹⁹⁴ Zur Wiederholung sei noch einmal ein Statement von Des Hermies aus *Là-Bas* angeführt: „Quand il s’est agi d’expliquer une passion quelconque, quand il a fallu sonder une plaie, déterger même le plus bénin des bobos de l’âme, il (= le naturalisme) a tout mis sur le compte des appétits et des instincts. (Huysmans: *Là-Bas*, S. 33).

¹¹⁹⁵ Jules Lemaître: „Émile Zola“. In: *Les Contemporains. Première série*, S. 249-284, bes. S. 271ff. Über *Germinal* ist dort zu lesen „C’est donc l’histoire, non d’un homme ou de quelques hommes, mais d’une multitude.“ (ebenda, S. 271). Selbst von der Psyche der Figuren, die aus dieser Masse herausragen, wie z.B. Maheu, Lantier oder Chaval erfahre man kaum etwas. Dafür gibt Lemaître folgende Begründung: „Leur vie est surtout extérieure, mais justement le drame que M. Zola a conçu n’exigeait pas plus de psychologie qu’il n’en peut donner. L’âme d’une pareille masse, ce sont des instincts fort simples. Les êtres inférieurs qui s’agitent au premier plan sont mus, comme ils devaient l’être, par des nécessités physiques et par des idées fort grossières.“ (S. 275). Hier wird erneut die Sichtweise einiger Intellektueller auf die breite Masse offenbar. Diese Ansicht stimmt mit der von M. Ernest in Wyzewas Geschichte über die Bauern von M. Zola überein (siehe Kapitel 4.2.3.2 dieser Arbeit). Doch auch bei der Schilderung der Befindlichkeiten ganzer Volksgruppen weist Lemaître auf Unwahrscheinlichkeiten in Zolas Werk hin. In seiner Besprechung zu *Germinal* wundert er sich darüber, daß die ausgezehnte, kraftlose Bevölkerung des kalten und verregneten Bergbauortes genug Lebensenergie hat, um sich in Gedanken und Taten pausenlos mit dem Ausleben ihrer sexuellen Triebe zu beschäftigen (ebenda, S. 280).

¹¹⁹⁶ Siehe ebenda, S. 254-258. Lemaître schreibt hier, Nana sei von Zola zu einer „belle bête au corps magnifique et malfaisant“ vereinfacht, die quasi mit einer Stute gleichgesetzt werde. Überhaupt tendiere Zola dazu, alle Figuren in seinen Romanen Tieren gleichzusetzen (siehe dazu auch S. 261ff.). Das Ergebnis dieser Vorgehensweise beschreibt Lemaître treffend so: „Seulement toute psychologie un peu fine disparaît.“ (ebenda, S. 257).

¹¹⁹⁷ Jules Lemaître: „Guy de Maupassant“. In: *Les Contemporains. Première série* [1885] Paris ²¹1898, S. 285-310, S. 301.

wird von Lemaître bei dem ansonsten wegen seiner formalen Meisterschaft durchaus geschätzten Maupassant als herablassende „attitude de dieu misanthrope, railleur et lascif“¹¹⁹⁸ kritisiert.

Die Beispiele von Huysmans, Brunetière und Lemaître zeigen, daß es sich bei der Forderung, Schriftsteller müßten mehr Wert auf eine komplexe Darstellung ihrer Figuren legen, um eine generelle Kritik am Naturalismus handelt. Auch Wyzewa beklagt in seiner Einteilung der Romane oft genug das Fehlen von Psychologie gerade im sogenannten deskriptiven Roman. Die geforderte Rückkehr zur *bonne vieille étude du cœur humain* hat allerdings weitreichendere Auswirkungen auf die Literatur als die hier zitierte Formulierung von Lemaître zunächst vermuten läßt: Durch eine stärkere Thematisierung von psychischen Zusammenhängen finden neue zeitgenössische Erkenntnisse über die menschliche Psyche schließlich auch Verbreitung in die Literatur.

5.2.2 Wissenschaftliche Psychologie und die Bedrohung des Ichs

Ein wichtiger Grund für die herausragende Rolle, die Kritiker und Romanciers der psychologischen Darstellung in Romanen beimessen, ist die wachsende Bedeutung der Psychologie als Wissenschaft und die damit zusammenhängende veränderte Wahrnehmung von psychologischen Fragestellungen in der französischen Öffentlichkeit. Neuere Publikationen zur Geschichte der Psychologie in Frankreich sehen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Geburt einer neuen Wissenschaft.¹¹⁹⁹ Zuvor wurden psychologische Vorgänge in den Bereich der Religiosität eingeordnet oder gerade in Frankreich noch lange im größeren Rahmen der Philosophie abgehandelt. Doch insbesondere nach 1870 etabliert sich im Rahmen des allgemeinen Ausbaus der Universitäten¹²⁰⁰ und einer Aufwertung der empirischen Wissenschaften auch die

¹¹⁹⁸ ebenda, S. 302.

¹¹⁹⁹ Siehe Serge Nicolas: *Histoire de la psychologie française. Naissance d'une nouvelle science*. Paris (In Press Éditions) 2002. Nicolas beginnt seine Geschichte mit dem 19. Jahrhundert, wobei er sein Kapitel über die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts als „préhistoire“ de la psychologie française“ bezeichnet, während er das Kapitel über die zweite Hälfte „La fondation de la psychologie française“ nennt. Maurice Reuchlin, der Nestor der französischen Psychologiegeschichte, teilt in seinem Vorwort zu Nicolas Publikation diese Auffassung. (ebenda, S. 11f.).

¹²⁰⁰ Somit kann durchaus eine Analogie zwischen der bereits geschilderten Entwicklung der Philologie und der Psychologie gesehen werden. Beide Disziplinen profitieren von einer gestiegenen Wertschätzung für die an den Universitäten betriebenen Wissenschaft nach 1870.

Psychologie als autonome Wissenschaft. Von nun an gibt es mehr und mehr Forscher, die für sich die Berufsbezeichnung *psychologue* in Anspruch nehmen.¹²⁰¹

Im folgenden seien nur einige Ereignisse genannt, die den immensen Aufschwung der Psychologie illustrieren: Im Januar 1876 wird mit der *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* erstmals eine Zeitschrift veröffentlicht, die neben Philosophie, Naturwissenschaften, Metaphysik vor allem Fragen der Psychologie behandelt.¹²⁰²

Leitender Herausgeber ist Théodule Ribot [1839-1916], der sich stets um eine Loslösung der Psychologie von der Philosophie und eine Annäherung an die Biologie müht und somit als „porte-parole de la psychologie scientifique en France“¹²⁰³ gilt. Im Jahr 1885 kommt es in Paris zur Gründung der ersten psychologischen Gesellschaft, die vor allem aus Medizinern und Philosophen besteht.¹²⁰⁴ Im selben Jahr erhält Ribot den Auftrag, an der Sorbonne regelmäßig Vorträge über experimentelle Psychologie zu halten. Unter dem Eindruck der großen Erfolge der akademischen Psychologie in Deutschland, wo die Erforschung für die Ursachen menschlichen Verhaltens an den Universitäten weitaus früher betrieben wurde, plädieren einige gesellschaftliche Gruppen auch in Frankreich dafür, dem deutschen Modell nachzueifern. Nach länger andauernden Querelen an der Sorbonne erhält Ribot schließlich 1888 einen Lehrstuhl für *Psychologie expérimentale et comparée* am *Collège de France*.¹²⁰⁵

Abschließend sei erwähnt, daß sich 1885/1886 Sigmund Freud mehrere Male zu Studien bei dem berühmten Mediziner Charcot in der Salpêtrière in Paris aufhält¹²⁰⁶ und daß Alfred Binet [1857-1911], der Erfinder eines weltweit noch immer verbreiteten Intelligenztests für

¹²⁰¹ Aus diesem Grund beginnen auch die Autorinnen einer weiteren Geschichte der Psychologie ihre Darstellung im (späteren) 19. Jahrhundert. Jacqueline Carroy et al.: *Histoire de la psychologie en France. XIX^e-XX^e siècles*. Paris (La Découverte) 2006, S. 6f.

¹²⁰² Siehe Nicolas: *Histoire de la psychologie française*, S. 113-118.

¹²⁰³ ebenda, S. 106.

¹²⁰⁴ Siehe Carroy et al.: *Histoire de la psychologie en France*, S. 41f.

¹²⁰⁵ Siehe Nicolas: *Histoire de la psychologie française*, S. 126-138. Zur Vorbildfunktion der deutschen Forschung auf den Gebieten der Psychologie und der Psychiatrie im 19. Jahrhundert siehe z.B.: Edward Shorter: *A History of Psychiatry. From the Era of the Asylum to the Age of Prozac*. New York et al. (John Wiley & Sons) 1997, bes. S. 71-81. Shorter sieht als Ursache für die Vorrangstellung der Deutschen die enge Verzahnung zwischen Krankenhäusern bzw. „Irrenhäusern“ und Universitäten, die weitgehende Unabhängigkeit der Forschung, die finanzielle Ausstattung der Universitäten und die Konkurrenz zwischen einzelnen Standorten, während in Frankreich alles auf Paris konzentriert sei. Für den Zeitraum ab 1805 stellt er fest: „But for the next hundred years teaching and research in psychiatry would be dominated by the Germans.“ (ebenda, S. 71).

¹²⁰⁶ Freud erwähnt seinen wichtigen Aufenthalt in Paris zum Beispiel im „Bruchstück einer Hysterie-Analyse“ [1905]. In: Sigmund Freud: *Studienausgabe. Hysterie und Angst* (Band VI). Herausgegeben von Alexander Mitscherlich u.a. Frankfurt (Fischer) ⁸1994, S. 83-186, S. 115. In einem früheren Aufsatz bezeichnet er sich gar als Zögling von Charcot (Sigmund Freud: „Ätiologie der Hysterie“ [1896]: In: ebenda, S. 51-81, S. 61). Zum Einfluß von Charcot auf Freud siehe z.B. Nicolas: *Histoire de la psychologie française*, S. 123, Carroy et al.: *Histoire de la psychologie en France*, S. 110.

Kinder, 1886 sein erstes Buch veröffentlicht.¹²⁰⁷ Diese Beispiele mögen zur Demonstration genügen: Die Zeit unmittelbar bevor und während Wyzewa seine Kritiken in der *Revue Indépendante* schreibt, ist durch enormes Interesse an der Psychologie und große wissenschaftliche Fortschritte auf diesem Gebiet geprägt.

Kennzeichnend für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist nicht allein ein verstärktes Interesse an psychologischen Vorgängen überhaupt. Darüber hinaus wird die Entwicklung der Psychologie durch die Einführung neuer wissenschaftlicher Methoden und einer Ausweitung des Forschungsgegenstandes bestimmt. Die enge Verzahnung von psychiatrischen Einrichtungen und Universität zeigt, daß die Aufmerksamkeit der Psychologen jetzt vor allem bisher unerklärlichen Erscheinungen der menschlichen Psyche gilt, die man an kranken Patienten feststellt und für die man nach neuen Erklärungen sucht. Dabei wird die Vorstellung über das *Ich* um viele neue Facetten erweitert. Bereits 1872, also drei Jahre nach Erscheinen des Originals wird die Arbeit *Philosophie des Unbewußten* von Eduard von Hartmann ins Französische übersetzt.¹²⁰⁸ Dessen Vorstellungen haben schnell Eingang in die Werke einer neuen Generation von Psychologen und Philosophen gefunden. Schon 1873 schreibt Ribot:

Bornons-nous pour le moment à faire remarquer que, outre l'activité consciente de l'âme, il y a son activité inconsciente, dont la sphère est beaucoup plus large; que la conscience est l'accompagnement habituel mais non nécessaire de notre vie mentale; qu'il n'y a peut-être pas un seul de ces phénomènes, instinct, sentiment, perception, mémoire, etc., etc., qui ne puisse être tour à tour conscient et inconscient.¹²⁰⁹

Durch die Einführung der Kategorie des Unbewußten wird behauptet, daß sich ein Teil der menschlichen Handlungen rationalen Erklärungsversuchen entzieht, was zu einer Verunsicherung und der Angst vor Kontrollverlust führen kann.

Doch nicht nur das Unbewußte sollte bisherige Sicherheiten über das eigene Selbst ins Wanken geraten lassen. Seit den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts häufen sich in Frankreich Meldungen über Personen, die allem Anschein nach eine gespaltene Persönlichkeit haben. So veröffentlicht Eugène Azam, ein Professor an der medizinischen Hochschule von Bordeaux, im Mai 1876 in der renommierten *Revue Scientifique* erstmals

¹²⁰⁷ Carroy et al.: *Histoire de la psychologie en France*, S. 95.

¹²⁰⁸ Siehe dazu Nicolas: *Histoire de la psychologie française*, S. 115. Hartmanns Werk erscheint 1877 in französischer Übersetzung. Edouard von Hartmann: *Philosophie de l'inconscient*. 2 vol. Traduit de l'allemand et précédé d'une introduction par Désiré Nolen. Paris (Baillière) 1877.

¹²⁰⁹ Théodule Ribot: *L'Hérédité: Étude psychologique sur ses phénomènes, ses lois, ses causes, ses conséquences*. Paris (Ladrange) 1873, S. 33f. Das Thema hat Ribot offensichtlich weiterhin gefesselt. Bei seinen Lehrveranstaltungen im *Collège de France* hält er im zweiten Semester einen Vortrag über *États inconscients et automatisme*. (Nicolas: *Histoire de la psychologie française*, S. 138).

einen Artikel über eine Frau, die er Félicité X*** nennt.¹²¹⁰ Der Mediziner beschreibt das Leben der 1843 geborenen Frau in der Zeit von 1859 bis 1876. Bei Félicité X*** stelle sich die Frage, wie Professor Azam im ersten Satz des Aufsatzes ankündigt, „si cette jeune femme n’a pas deux vies“.¹²¹¹ Die junge Frau leide unter einer gespaltenen Persönlichkeit, was der Arzt als „doublement de la vie“¹²¹² oder auch „double conscience“¹²¹³ bezeichnet: In ihrem Normalzustand sei Félicité überwiegend traurig, rede kaum, sei sehr kontaktscheu und konzentriere sich voll und ganz auf ihre Arbeit als Näherin. Doch plötzlich falle sie in einen Sekundenschlaf und wache dann als verändertes Wesen wieder auf. Sie sei jetzt fröhlich, singe und suche intensiven Kontakt zu ihren Mitmenschen, lege Wert auf ihr Äußeres, vernachlässige dafür zwar ein wenig ihre Arbeit, sei aber im Großen und Ganzen viel glücklicher als vor ihrer kurzen Absence. In diesem von Azam als „état de condition seconde“¹²¹⁴ bezeichneten Zustand könne sich die Kranke an ihr gesamtes Leben, also auch die Zeiten der Traurigkeit, erinnern, während ihr im Normalzustand die Erinnerung an die Ereignisse im zweiten Zustand fehlten. Das könne zu allerlei peinlichen und merkwürdigen Situationen führen, deren Auswirkungen die junge Frau jedoch durch geschicktes Verhalten zu kaschieren wisse.¹²¹⁵ Erklärt wird das Phänomen medizinisch mit einer durch offenkundige Hysterie¹²¹⁶ ausgelösten Gefäßverengung im Hirn, die das Erinnerungsvermögen stark beeinträchtige.

Der Fall von Félicité verbreitet sich schnell und führt zu einer Reihe von Publikationen über Männer und Frauen, bei denen man eine multiple Persönlichkeit diagnostiziert.¹²¹⁷ Théodule Ribot nimmt die Beschreibung ähnlicher Fälle 1885 in seiner Studie *Les maladies de la*

¹²¹⁰ Eugène Azam: „Amnésie périodique, ou doublement de la vie“. In: *La Revue Scientifique de la France et de l'étranger. 2^e série. N°47* (20. Mai 1876), S. 481-489.

¹²¹¹ ebenda, S. 481.

¹²¹² So in der Überschrift des Artikels S. 481. Auf allen Seiten des Artikels sind oben die Worte „UN CAS DE DÉDOUBLEMENT DE LA VIE“ vermerkt.

¹²¹³ ebenda, S. 484, S. 485.

¹²¹⁴ ebenda, S. 484.

¹²¹⁵ Azam berichtet von ihrer ersten Schwangerschaft, von der sie, plötzlich in den zweiten Zustand verfallen, einigen Freundinnen erzählt und ihrer Empörung und Verwirrung als diese sie im Normalzustand danach fragen (ebenda, S. 482) sowie von einem Ereignis im Alter von 32, als sie plötzlich vom jetzt dominierenden Zweitzustand in den Normalzustand verfällt und nicht mehr weiß, auf wessen Beerdigung sie sich eigentlich befindet (ebenda, S. 484f.). Die reife Frau kann die nun seltenen Zustände der Erinnerungslosigkeit durch die Behauptung, sie habe Kopfschmerzen, vertuschen. „L’entourage ne perçoit que les variations de caractère qui, je dois le dire, sont très accusées.“ (ebenda, S. 485).

¹²¹⁶ Schon als er die Frau mit 16, also kurz nach der Pubertät, kennenlernt, weist sie alle Anzeichen einer „hystérie commençante“ (S. 481) auf. Schließlich hofft der Arzt, daß der Zustand der gespaltenen Persönlichkeit nach den Wechseljahren aufhören werde. (S. 488). Zu seiner zusammenfassenden Erklärung siehe die *conclusion* auf S. 489.

¹²¹⁷ So weist Azam selbst weist in seinem Artikel auf einige Parallelfälle von gespaltenen Persönlichkeit hin (Azam: „Amnésie“, S. 484 und S. 486). Taine erwähnt Félicité seit 1878 im Vorwort zu *De L’Intelligence*. (Hippolyte Taine: *De l’Intelligence* [1870]. Paris (Hachette) 16s.d., Band I, S. 15). Zu weiteren Auswirkungen des Falles siehe Carroy et al.: *Histoire de la psychologie en France*, S. 73-76.

personnalité auf, verallgemeinert das Phänomen und kommt schließlich zu dem Ergebnis, die Persönlichkeit sei bei jedem aus mehreren Ichs zusammengesetzt. Die Beobachtung eines jeden erweise „combien le moi normal a peu de cohésion et d'unité“.¹²¹⁸ So bestehe er selbst aus verschiedenen Persönlichkeiten, der des besorgten Mediziners, der des forschenden Wissenschaftlers, der des ruhebedürftigen Privatmannes. Alle diese unterschiedlichen Facetten des Ichs seien komplex ineinander verwoben, arbeiteten aber auch oft gegeneinander und stellten das Selbst vor Zerreißproben. Außerdem weist Ribot auf die Bedeutung des Unbewußten und die Unvollkommenheit des Bewußtseins hin: „La personnalité *consciente* ne peut donc pas être une représentation de *tout* ce qui se passe dans les centres nerveux: elle n'en est qu'un extrait, une réduction.“¹²¹⁹ Damit haben beunruhigende, die Integrität des Selbst bedrohende Erkenntnisse ihren Weg von der pathologischen in die allgemeine Psychologie genommen.

Neben den Berichten über Menschen mit multipler Persönlichkeit beschäftigen sich Psychologen und Laien intensiv mit weiteren krankhaften Erscheinungen der menschlichen Psyche. Der Leiter der Salpêtrière in Paris, Jean Martin Charcot [1825-1893], gelangt durch seine Studien über Hysterie und deren Behandlung durch Hypnose zu einiger Berühmtheit auch über die Grenzen der Fachwissenschaft hinaus. Seit 1878 hält er Vorträge über Hysterie und Hypnose und führt in öffentlichen Veranstaltungen seine hypnotischen Fähigkeiten an ausgesuchten Kranken vor. Sein Wirken stößt nicht nur in medizinischen Kreisen auf großes Interesse. Ein bekanntes Gemälde von André Brouillet aus dem Jahr 1887, auf dem dargestellt ist, wie eine Hysteriepatientin in Hypnose versetzt wird, zeigt neben Charcot, Ribot und anderen Kollegen auch dem Schriftsteller Jules Claretie und den Politiker Alfred Naquet,¹²²⁰ die alle gebannt die Behandlungsmethoden des Arztes beobachten. Gegen Charcot und seine Theorien über die Hypnose wendet sich die sogenannte *École de Nancy*, allen voran Hippolyte Bernheim [1840-1919]. Bernheim geht davon aus, daß jeder, also nicht nur Hysterie-Patienten, für Hypnose empfänglich sei, da es sich hier um Suggestionen des Mediziners handle. Mit seiner ersten Buchpublikation *De la Suggestion dans l'état hypnotique et dans l'état de veille* eröffnet er nicht nur einen Streit mit Charcot, sondern auch eine weitreichende Diskussion darüber, inwiefern auch

¹²¹⁸ Théodule Ribot: *Les maladies de la personnalité* [1885]. Paris (Alcan) 1888, S. 75. Der Fall von Félicita wird auf S. 79ff. erwähnt und aus seiner Sicht gedeutet.

¹²¹⁹ ebenda, S. 166.

¹²²⁰ Alfred Naquet [1834-1916] war Arzt und Chemiker. Er engagierte sich politisch in der Linken, war mehrere Male Abgeordneter und begeisterter Anhänger von Boulanger. Später wurde er wegen seiner jüdischen Abstammung Zielscheibe von Antisemiten und überzeugten Katholiken, vor allem, da er sich für das Scheidungsrecht einsetzte. Zu Charcot und seinen Theorien über Hysterie und Hypnose siehe Carroy et al., *Histoire de la psychologie en France*, S. 63-67, sowie Nicolas: *Histoire de la psychologie française*, S. 119-123.

gesunde Menschen in Hypnose versetzt und zu vom eigenen Bewußtsein unkontrollierbaren Handlungen animiert werden können.¹²²¹ Alle Erkenntnisse über gespaltene Persönlichkeiten, Hysterie, Hypnose und Suggestion, über das Unbewußte im menschlichen Handeln erregen in den 1880er Jahren in Frankreich große Aufmerksamkeit. Auch wenn es dabei vorrangig um die Beschreibung von Krankheitsbildern geht, so betreffen die Fragen jedoch letztlich jeden und sind nicht zuletzt aus diesem Grund nicht nur für Mediziner und Psychologen, sondern auch für Literaten und Philosophen interessant.

5.2.3 Ein Standardwerk der Psychologie: Hippolyte Taines *De l'Intelligence*

Viele der von Medizinern vorgetragenen Phänomene werden bereits 1870 in Hippolyte Taines zweibändigem Werk *De l'Intelligence* geschildert.¹²²² Im Vorwort schreibt Taine, er wolle eine allgemeingültige Psychologie verfassen, die für Historiker, Linguisten, Mythologen, Ethnographen und Schriftsteller gleichermaßen nützlich sei. Taine ist davon überzeugt, daß Erkenntnisse in einem dieser Bereiche auf andere übertragen werden können, da der einzelne Mensch nach ähnlichen Mechanismen funktioniere, von ähnlichen Gesetzen bestimmt werde wie die Gesellschaft, die Literatur oder die Religion.¹²²³ Absicht

¹²²¹ Zu Bernheim und der Schule von Nancy, siehe Carroy et. al.: *Histoire de la psychologie en France*, S. 67-71, sowie Nicolas: *Histoire de la psychologie française*, S. 123-126.

¹²²² Im folgenden zitiert nach: Hippolyte Taine: *De l'Intelligence* [1870]. Paris (Hachette) ¹⁶s.d. Die folgenden Ausführungen beruhen teilweise auf Carroy et al. *Histoire de la psychologie en France* S. 33-39. Die Autorinnen stellen die Bedeutung dieses bis dahin weitgehend unbeachteten Werks für die Geschichte der Psychologie in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung. Aber auch innerhalb von Taines Philosophie wird dem Werk eine große Bedeutung zugemessen. Jean-Thomas Nordmann schreibt in einem Artikel im *Dictionnaire des Philosophes* über *De l'Intelligence*: „C'est, de tous ses textes philosophiques publiés, le plus construit, le moins coloré de polémiques ou de fantaisie.“ (Jean-Thomas Nordmann: „Taine, Hippolyte-Adolphe“. In: *Dictionnaire des Philosophes*. Hrsg. von Denis Huisman u.a. Paris (PUF) 1984, Band II, S. 2460-2464, S. 2461). Im Artikel „Taine“ im *Metzler Philosophen Lexikon* vertritt die Verfasserin des Lemmas die Ansicht, *De l'Intelligence* sei „das Hauptwerk Taines“ (Bettina Rommel: „Taine, Hippolyte“. In: *Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den Neuen Philosophen*. Hrsg. von Bernd Lutz. Stuttgart, Weimar (Metzler) ³2003, S. 716-718, S. 717). Zur Ich-Konzeption und zu *De l'Intelligence* siehe auch: Jean-Thomas Nordmann: *Taine et la critique scientifique*. Paris (PUF) 1992, S. 54-60, S. 150f. et passim.

¹²²³ So schreibt Taine, man müsse die Psyche eines Puritaners kennen, um die Ereignisse in England von 1649 verstehen zu können und die eines Jakobiners, um den Verlauf der Französische Revolution zu begreifen. Zusammenfassend stellt er fest: „Tout historien perspicace et philosophe travaille à celle (la psychologie) d'un individu, d'un groupe, d'un siècle, d'un peuple ou d'une race; les recherches des linguistes, des mythologues, des ethnographes n'ont pas d'autre but; il s'agit toujours de décrire une âme humaine ou les traits communs à un groupe naturel d'âmes humaines; et ce que les historiens font sur le passé, les grands romanciers et dramatises le font sur le présent.“ (Taine: *De l'Intelligence*, Band I, S. 21). Nordmann bemerkt dazu treffend, in diesem Werk werde die „place centrale de la psychologie dans la mise en place des disciplines constitutives de la science de l'homme“ offenbar (Nordmann: „Taine“, S. 2463). Bereits 1863/64 weist Taine auf die herausragende Rolle der Psychologie für den Historiker hin, was in der folgenden Formulierung ihre deutlichste Ausprägung findet: „... l'histoire au fond est un *problème de psychologie*“ (Taine: *Histoire de la littérature anglaise, tome I*, S. XI, siehe auch S. XVf. et passim).

des Werkes ist es, aus verschiedenen Einzelfällen eine „psychologie générale de la connaissance et de l'action“¹²²⁴ zu entwickeln und die neuen Erkenntnisse der Individualpsychologie auf Gebiete wie Geschichte und Literatur nutzbringend zu übertragen.

In unserem Zusammenhang sind aus dieser wichtigen Schrift mehrere Dinge von Bedeutung. Taine geht davon aus, daß Vorgänge, die bei einzelnen psychisch kranken Personen beobachtet werden können, durchaus Rückschlüsse auf das Funktionieren der Psyche eines normalen Menschen zulassen.¹²²⁵ Bei jenen träten lediglich die Symptome deutlicher hervor als bei gesunden Personen und ließen sich somit besser beobachten. Zur Illustration vergleicht er die menschlichen Psyche mit einem Uhrwerk: „il faut voir l'horloge dérangée pour distinguer les contre-poids et les rouages que nous ne remarquons pas dans l'horloge qui va bien.“¹²²⁶ Er ruft deshalb alle an psychologischen Vorgängen Interessierten dazu auf, sich intensiv mit den Berichten über Geisteskranke, Träume und Wahnvorstellungen und Berichten von Personen in Rauschzuständen sowie Fällen von Somnambulismus und Halluzinationen auseinanderzusetzen. Je merkwürdiger der Fall, desto lehrreicher sei er.¹²²⁷ Taine führt eine Reihe von Beispielen abnormen Verhaltens aus der Praxis an, die zur Illustration seiner allgemeinen Ausführungen über das Funktionieren des Denkens und zur Konstitution des Ichs dienen.¹²²⁸ Allein schon dadurch wird

¹²²⁴ Nordmann: „Taine“, S. 2463.

¹²²⁵ Die Bedeutung von psychisch Kranken, die unter Halluzinationen leiden, für die gesamte Psychologie begründet Taine folgendermaßen: „Ces cas extrêmes montrent par leur exagération la nature de l'état normal.“ (Taine: *De l'Intelligence*, Band I, S. 94). An einem hypertrophen Magen könnten die Pathologen Zellen feststellen, die in einem gesunden Magen zwar vorhanden, jedoch nicht sichtbar seien.

¹²²⁶ ebenda, S. 17.

¹²²⁷ „Plus le cas est bizarre, plus il est instructif.“ (ebenda, S. 16). Die Forderung, abnorme Fälle zu untersuchen, um damit Aufschluß über das Funktionieren der Psyche bei normalen Menschen zu erhalten, wird nicht nur von Taine erhoben. Ribot geht beispielsweise davon aus, daß aus der Beobachtung von pathologischen Verhaltensweisen weitreichende Erkenntnisse für die allgemeine Psychologie zu gewinnen sind: „Nous considérons, pour notre part, l'étude des maladies mentales comme très utile pour la psychologie expérimentale et très propre à résoudre bon nombre de questions.“ (Théodule Ribot: *L'Hérédité: Étude psychologique sur ses phénomènes, ses lois, ses causes, ses conséquences*. Paris (Ladrange) 1873, S. 225-226). Zu Ribot siehe Nicolas: *Histoire de la psychologie française*, S. 106-112.

¹²²⁸ So erwähnt Taine mehrere Fälle von Personen, die unter Wahnvorstellungen leiden (Taine: *De l'Intelligence*, Band I, S. 102-107). Ferner liest man vom Gendarmen S., der einen Verurteilten in seinen letzten Stunden vor der Guillotine begleiten mußte, die Exekution beobachtete und den daraufhin das Bild des abgeschlagenen Kopfes einige Zeit verfolgte (ebenda, S. 119-123). Man liest von Patienten, die während eines Deliriums plötzlich in Sprachen reden, die sie zwar als Kind beherrschten, aber inzwischen längst vergessen haben (S. 132ff.) und von anderen, die nach Unfällen das Gedächtnis verloren haben und ihre Angehörigen nicht mehr kennen (S. 152ff.). Ein weiteres Kapitel handelt von Farbenblinden (ebenda, S. 191-196). Taine schreibt von einer hysterischen Frau in der Salpêtrière, die derart unempfindlich gegen Schmerz ist, daß sie Verbrennungen mit kochendem Wasser nur anhand der verbrannten Haut registriert (ebenda, S. 221ff.). Ferner gibt es eine Vielzahl von Berichten über Nervenranke aus der Salpêtrière, die unter allen möglichen Wahnvorstellungen leiden (siehe S. 252 ff. und vor allem Taine: *De l'Intelligence*, Band II, S. 15-31). Dem ersten Band sind Textabschnitte angefügt, in denen Betroffene von ihren Wahnvorstellungen erzählen. So findet sich hier ein Ausschnitt aus einem Tagebuch, in dem ein 32-jähriger von seinen Halluzinationen während einer Masernerkrankung schreibt (Taine: *De l'Intelligence*, Band I, S. 396-399),

zumindest im wissenschaftlichen Diskurs eine Verbindung zwischen der psychisch gesunden Masse der Bevölkerung und den meistens in Anstalten abgesonderten Kranken hergestellt.

Überdies geht Taine davon aus, daß ein Großteil der Persönlichkeit sowohl dem Gegenüber als auch dem Selbst zunächst verborgen bleibe und erst mühsam entdeckt werden müsse. „Le moi visible est incomparablement plus petit que le moi obscur.“¹²²⁹ Im Hintergrund, weitab des Bewußten, spielten sich zeitgleich viele Vorgänge ab, die nicht an die Oberfläche treten. Taine vergleicht das menschliche Gehirn mit einem Theater, in dem mehrere Stücke gleichzeitig aufgeführt werden, in dem jedoch nur eine Bühne beleuchtet wird.¹²³⁰ Bedeutsam ist die in *De l'Intelligence* vertretene Theorie vom menschlichen Geist als einem *polypier d'images*:

De même que le corps vivant est un corps polypier de cellules mutuellement dépendantes, de même l'esprit agissant est un polypier d'images mutuellement dépendantes, et l'unité, dans l'un comme dans l'autre, n'est qu'une harmonie et un effet. Chaque image est munie d'une force automatique et tend spontanément à un certain état qui est l'hallucination, le souvenir faux, et le reste des illusions de la folie. Mais elle est arrêtée dans cette marche par la contradiction d'une sensation, d'une autre image ou d'un autre groupe d'images. L'arrêt mutuel, le tiraillement réciproque, la répression constituent par leur ensemble un équilibre; et l'effet que l'on vient de voir produit par la sensation correctrice spéciale, par l'enchaînement de nos souvenirs, par l'ordre de nos jugements généraux n'est qu'un cas des redressements perpétuels et des limitations incessantes que des incompatibilités et des conflits innombrables opèrent incessamment dans nos images et dans nos idées.¹²³¹

Nur durch stetiges Abwägen und Einordnen der einströmenden Eindrücke stelle das Bewußtsein ein Gleichgewicht her, das seiner Meinung nach jedoch sehr labil sei, dessen Bewahrung eine hohe Anstrengung erfordere und das ständig durch eine fehlerhafte Informationsverarbeitung gefährdet werde. Lediglich der Schlaf biete eine Pause von dieser anstrengenden Tätigkeit. In Form von Träumen brächen dann aber alle nicht hinreichend verarbeiteten und eingeordneten Eindrücke hervor und stellten somit das labile Gleichgewicht erneut in Frage.

Taines in *De l'Intelligence* vorgestelltes Persönlichkeitskonzept wirkt in vielerlei Hinsicht verunsichernd. Die Grenze zwischen Vernunft und Wahnsinn kann durch die kleinste Unregelmäßigkeit oder Unachtsamkeit bei der Einordnung der Eindrücke überschritten

sowie ein Ausschnitt aus Thomas de Quinceys *Confessions of an opium-eater* (ebenda, S. 400-404). Neben diesen Kuriositäten aus der Welt des *homo sapiens* finden sich in diesem Werk auch Protokolle von Tierexperimenten. Berichtet wird von Fröschen, denen eifrige Vorfahren unserer heutigen Neurologen Nervenstränge durchtrennen, Teile des Gehirns oder gleich den ganzen Kopf entfernt haben und die in diesem bedauernswerten Zustand gegen ihre noch unversehrten Artgenossen in allerlei Versuchsreihen antreten müssen (siehe z.B. ebenda, S. 265f, S. 275f und S. 286).

¹²²⁹ ebenda, S. 7.

¹²³⁰ „Le cerveau humain est alors un théâtre où se jouent à la fois plusieurs pièces différentes, sur plusieurs plans dont un seul est en lumières.“ (ebenda, S. 16).

¹²³¹ ebenda, S. 123-124.

werden. Außerdem muß sich das Ich ständig neu definieren. Es ist durch einströmende Eindrücke unablässig gefordert, diese in sein Selbstkonzept zu integrieren, so daß die Persönlichkeit stetigem Wandel unterworfen ist. Die Einheit des Selbst erscheint damit in dauernder Gefahr zu sein. Die Verfasser einer aktuellen Publikation zur Geschichte der Psychologie fassen die Konsequenzen dieser weitreichenden Theorie folgendermaßen zusammen:

Il en découle que la prétendue unité de l'esprit ou du moi est une invention des métaphysiciens et une illusion qui résulte de l'équilibre, toujours instable, du rapport entre les images. Taine, tout comme Ribot peu après, s'oppose ainsi à la psychologie spiritualiste centrée sur l'affirmation de l'unité et de l'identité du moi.¹²³²

5.2.4 Auswirkungen neuer psychologischer Erkenntnisse auf die Romanciers

Die neuen beunruhigenden Erkenntnisse über multiple Persönlichkeiten, verschwimmende Grenzen zwischen psychischer Krankheit und Normalität, scheinbar übernatürliche Methoden wie Hypnose und Suggestion sowie die Theorien über das Unbewußte und eine generelle Infragestellung der Einheit der Persönlichkeit bleiben auch bei Literaten und Literaturkritikern nicht ohne Folgen. Michel Raimond zeigt in einem kurzen Aufsatz über Huysmans, daß sich sowohl in *En Rade* und in *Là-Bas* Hinweise auf Taines bahnbrechende Ich-Konzeption finden lassen.¹²³³ Vor allem aber geht Raimond in seinem bereits mehrfach zitierten Werk über die Krise des Romans in einem Kapitel über „La nouvelle psychologie du héros“ ausführlich auf den Eingang der neuen Erkenntnisse im Bereich der Persönlichkeitsforschung in die Literatur ein.¹²³⁴ Er stellt dabei unter anderem fest, daß die von ihm konstatierte Krise des Romans vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1920er Jahre hinein letztlich „un des aspects d'une crise d'ordre philosophique sur la notion de personne“¹²³⁵ sei. Die Verarbeitung neuer Erkenntnisse über das *Ich* stellt, wie Raimond

¹²³² Carroy et al.: *Histoire de la psychologie en France*, S. 36.

¹²³³ Michel Raimond: „Huysmans et le discours psychologique“. In: André Guyaux et al. (Hrsg.): *Huysmans. Une esthétique de la décadence. Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5,6 et 7 novembre 1984*. Genf-Paris (Slatkine) 1987, S. 31-37, bes. S. 33-35. In *Là-Bas* macht sich Durtal Gedanken über das Wesen von Mme Chantelouve: „Il y a en elle trois êtres distincts: D'abord, la femme assise ou debout que j'ai connue dans son salon, réservée, presque hautaine, devenue bonne fille dans l'intimité, affectueuse, tendre même. Puis, la femme couchée, complètement changée d'allures et de voix, une fille, crachant de la boue, perdant toute vergogne. Enfin, la troisième que j'ai aperçue hier, une impitoyable mâtime, une femme vraiment satanique, vraiment rosse. Comment tout cela s'amalgame et s'allie? Je l'ignore...“ (Huysmans: *Là-Bas*, S. 210) Desgleichen stellt Durtal fest, daß Gilles de Rais ebenfalls mehrere konträre Wesensarten in sich verbirgt: „D'abord le soudard brave et pieux. Puis l'artiste raffiné et criminel. Enfin le pêcheur qui se repent, le mystique.“ (ebenda).

¹²³⁴ Raimond: *Crise du roman*, S. 411-479, bes. S. 413-433.

¹²³⁵ ebenda, S. 413.

nachweist, die Romanciers vor eine große Herausforderung. Daraus resultieren beispielsweise Probleme wie die Darstellung von Handlungen, deren Motivation den Figuren selbst nicht bewußt ist, ohne dabei dem Leser entweder Inkohärentes oder Unvollständiges zu bieten oder aber, um das zu vermeiden, den Text mit allzu vielen Kommentaren zur Erklärung des nicht Offensichtlichen zu überfrachten. In einem Fall droht der Roman in viele Einzelteile zu zerfallen, im anderen kann durch stetiges störendes Eingreifen einer Erzählinstanz der Lesegenuß erheblich gestört werden.¹²³⁶ Außerdem führen laut Raimond die neuen Erkenntnisse der Psychologen bei einigen Romanciers zu einer übertriebenen Lust am Pathologischen, zu Übertreibungen und einem Verlust des Gefühls für das rechte Maß. Raimond weist darauf hin, daß es verfehlt ist, in allen Romanen, die ab den 1870er, 80er Jahren erscheinen und in denen eine krankhafte oder multiple Persönlichkeit dargestellt ist, einen Reflex der neuen psychologischen Theorien zu sehen.¹²³⁷ Er läßt jedoch keinen Zweifel daran, daß sich viele Romanciers und Kritiker bereits am Ende des 19. Jahrhunderts, noch vor dem Bekanntwerden von Freuds Psychoanalyse, intensiv mit Ergebnissen der zeitgenössischen psychologischen Forschung auseinandersetzen.

Anne Amend-Söchting weist in ihrem Buch über *Ichkulte* ebenfalls auf die wechselseitige Beeinflussung von Psychologie und Literatur am Ende des 19. Jahrhunderts hin.¹²³⁸ Auch sie betont insbesondere das Aufspüren von krankhaften und zunächst unerklärlichen Phänomenen wie Neurosen, Hysterie oder Schizophrenie und die Entdeckung des Unbewußten.¹²³⁹ Für Amend-Söchting steht das schmerzliche Bewußtsein einer Spaltung zwischen dem Ich und der Gesellschaft, aber auch innerhalb des Ichs im Mittelpunkt des Interesses. Die von ihr untersuchten Autoren Huysmans, Bourget und Barrès – alle drei Zeitgenossen von Wyzewa – versuchten, in ihren Romanen diese als Bedrohung wahrgenommene Spaltung mit Hilfe eines stark ausgeprägten Ichkults der Helden zu

¹²³⁶ ebenda, S. 420ff.

¹²³⁷ Siehe ebenda, S. 417. Der Gegensatz von Gut und Böse in einer Person ist kein Thema, das erst in dieser Zeit auftaucht. Bereits vorher gibt es verschiedene Romane in denen das Gute mit dem Bösen in einer Person kämpft. Man denke z.B. an die Thematik des Doppelgängers bei E.T.A. Hoffmann, dessen Romane in Frankreich weit verbreitet waren. Für die besondere Aufmerksamkeit, die gerade am Ende des 19. Jahrhunderts multiplen Persönlichkeiten gewidmet wird, spricht die Tatsache, daß 1886 Stevensons Roman *The strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* erschienen ist.

¹²³⁸ „Während sich im Zuge des Naturalismus die Annäherung der Literatur an eine naturwissenschaftliche Basis vollzieht, nähert sich die „médecine de l'esprit“, die medizinisch orientierte Psychologie von ihrem Erkenntniswert her Literatur und Philosophie“ (Anne Amend-Söchting: *Ichkulte: Formen gebündelter Subjektivität im französischen Fin-de-Siècle-Roman*. Heidelberg (Winter) 2001, S. 57).

¹²³⁹ ebenda, S. 46-70.

überwinden. Amend-Söchting sieht darin den letzten Versuch, die durch Erkenntnisse der damals aktuellen Forschung zerstörte „Ganzheit des Individuums zu retten“¹²⁴⁰.

Als anschauliches Beispiel des von Raimond und Amendt-Söchting konstatierten Interesses der Literaten an psychologischen Krankheitsbildern seien hier nur kurz die Brüder Goncourt erwähnt.¹²⁴¹ In ihrem Roman *Germinie Lacerteux* von 1865 wird an mehreren Textstellen eine Nervenkrankheit der Titelfigur als Ursache für kriminelles Handeln und übersteigertes sexuelles Verlangen genannt.¹²⁴² Zola stellt denn auch in seiner Kritik von 1865 fest, es handle sich bei Germinie um einen „cas curieux d’hystérie“ und fährt fort, die Autoren hätten hier sowohl die physische als auch die psychische Krankheit der Romanfigur untersucht.¹²⁴³ In dem von Edmond allein verfaßten 1882 erschienenen Roman *La Faustin*, der das Leben einer erfolgreichen Schauspielerin thematisiert, leidet der Liebhaber der Protagonistin an einer Nervenkrankheit, die schließlich zu seinem Tode führt. Dabei werden die Einzelheiten der Agonie detailgetreu dargestellt,¹²⁴⁴ was ein ausgeprägtes medizinisches Interesse des Verfassers verrät. Selbst das wachsende Interesse der Mediziner an psychischen Erkrankungen wird in diesem Roman angedeutet: Ein Bewunderer der Schauspielerin ist nervenkrank und stellt sich damit für eine Studie über *troubles nerveux* zur Verfügung.¹²⁴⁵ Die Schauspielerin selbst ist ständig angespannt und gereizt¹²⁴⁶ und wird vom Erzähler als „être divers et multiple“¹²⁴⁷ bezeichnet.

¹²⁴⁰ ebenda, S. 15. Weitere Textstellen: „...die Spaltung Individuum – Epoche und die Spaltung im Individuum selbst werden im Inneren der diversen Formen des Ichkults nivelliert.“ (ebenda, S. 82) und noch einmal am Ende der Arbeit: „Am Anfang allen Ichkults steht die Spaltung, die im Zeichen des steten Dialogs überwunden werden soll“ (ebenda, S. 30).

¹²⁴¹ Karin Westerwelle schreibt, daß die Darstellung nervös-hysterischer Krankheiten bereits in einzelnen Werken von Balzac, Baudelaire und Flaubert einen großen Stellenwert einnimmt (Karin Westerwelle: *Ästhetisches Interesse und nervöse Krankheit. Balzac, Baudelaire, Flaubert*. Stuttgart (Metzler) 1993). Bei Emma Bovary beispielsweise wird von Charles’ medizinischem Lehrer konstatiert, sie leide unter einer diffusen „maladie nerveuse“ (Gustave Flaubert: *Madame Bovary*. [1857] (éd. Bernard Ajac). Paris (Garnier Flammarion) 1986, S. 128), die schließlich zum Fortgang aus Tostes führt. In der zeitgenössischen Kritik wird *Madame Bovary* denn auch des öfteren als Roman über eine Hysterikerin rezipiert (Westerwelle, S. 8-39).

¹²⁴² Im Roman wird mehrere Male auf die labile psychische Konstitution von Germinie hingewiesen. Bereits als 24-Jährige leidet sie unter „cette maladie que la médecine appelle la mélancolie des vierges“ (Goncourt: *Germinie Lacerteux*, S. 98). Es ist zu lesen von „sensibilités malades“ (ebenda, S. 157), „désordres nerveux“ (ebenda, S. 167), „une sorte d’éréthisme cérébral“ (ebenda, S. 175), „l’ébranlement nerveux“ (ebenda, S. 199), „des nerfs aussi malades que les siens“ (ebenda, S. 213). Weitere Textstellen, in denen Germinies Verhalten vom Erzähler als krank bewertet wird, ließen sich anfügen.

¹²⁴³ Émile Zola: „*Germinie Lacerteux* par MM. Edmond et Jules de Goncourt“ [1865]. Zitiert nach. Zola: *Écrits sur le roman*, S. 59-65, S. 63.

¹²⁴⁴ Die Nervenkrankheit äußert sich in ihrem Endstadium vor allem durch ein vom sardonischen Lachen entstelltes Gesicht, das die berühmte Schauspielerin erfolgreich zu imitieren versucht (Edmond de Goncourt: *La Faustin* [1882]. Arles (Actes Sud, collection Babel) 1995, S. 274-279).

¹²⁴⁵ George Selwyn, so heißt der Unglückliche, erzählt der Schauspielerin über seine Krankheit: „C’est, disent les médecins, la prépondérance du cerveau annihilée par l’influx nerveux de la moelle. (...) Enfin, je suis un cas pathologique... j’intéresse au plus haut degré mon ami le docteur Burnett, et il doit me faire l’honneur d’un paragraphe, dans son prochain livre sur les *Troubles nerveux*.“ (ebenda, S. 253) In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß der Journalist, Dramatiker, Historiker und Romancier Jules Claretie 1881

Eine bemerkenswerte zeitgenössische Reaktion auf die Darstellung der Figuren in den Romanen der Goncourt findet sich in einem ausführlichen Artikel von Lemaître zu den Brüdern. Er stellt hier fest, daß viele Handlungen nicht motiviert oder für den Leser unverständlich seien: „... dans la série de leurs états moraux, on remarque des lacunes, on surprend des effets qui paraissent sans causes, tout au moins des choses insuffisamment préparées et qui étonnent.“¹²⁴⁸ Lemaître entschuldigt dieses Vorgehen einerseits damit, daß viele der dargestellten Figuren nervenkrank seien, es somit offensichtlich auch keine logischen Gründe für ihr Verhalten gebe. Viel interessanter ist jedoch seine Feststellung, daß er auch bei sich selbst und seinen Freunden des öfteren unerklärliches Verhalten beobachten kann.¹²⁴⁹ Somit, so fährt Lemaître fort, sei die Darstellung der häufig unerklärlichen Handlungsweisen der Goncourtschen Figuren – auch von denen, die nicht geistes- oder nervenkrank sind – durchaus realitätsnah, selbst wenn die Handlungen vom Leser nicht nachvollzogen werden können. „Il ne faut pas, quand on juge un roman, même de ceux qui reposent sur l’observation du monde réel, pousser trop loin la superstition de la vraisemblance psychologique.“¹²⁵⁰ Allerdings verfolgt Lemaître diesen Gedankengang nicht weiter. Statt dessen, vielleicht aus Angst vor den Konsequenzen dieser Feststellung, rudert er wieder zum sicheren Ufer der Tradition zurück, wenn er behauptet, daß das im Roman Dargestellte gerade in Bezug auf die psychologische Zeichnung der Figuren logischer als in der Wirklichkeit sein müsse: „Mais il est peut-être vrai aussi, qu’un roman doit être plus logique, plus lié, plus clair que la réalité.“¹²⁵¹

einen Roman mit dem Titel *Les Amours d’un Interne* veröffentlicht, der größtenteils in der Salpêtrière spielt und in dem das Thema der Hysterie ausführlich behandelt wird. In seinem Vorwort beschreibt er die Notwendigkeit, sich jetzt auch als Romancier mit diesem Phänomen auseinanderzusetzen. „L’hystérie est un peu partout à l’heure où nous sommes (...) Il appartenait donc au romancier d’étudier, après les savants, ces manifestations inquiétantes, attirantes aussi, et ces cas bizarres.“ (Jules Claretie: *Les Amours d’un interne* [1881]. Paris (Fayard) 1899, S. 3).

¹²⁴⁶ Siehe z.B. Goncourt: *La Faustin*, S. 212.

¹²⁴⁷ ebenda, S. 196.

¹²⁴⁸ Lemaître: „Goncourt“. In: Lemaître: *Les Contemporains. Troisième série*, S. 59.

¹²⁴⁹ „Qui de nous, en y regardant d’un peu près, n’a surpris en soi, ou autour de soi, même chez les personnes qu’il pensait connaître le mieux, des phénomènes qui déroutent, des volontés ou des faiblesses qu’on ne s’explique pas entièrement, des effets dont les causes en partie se dérobent et qui font parler de la fatalité des nerfs, deux manières de nommer l’inconnu?“ (ebenda, S. 64).

¹²⁵⁰ ebenda, S. 63f.

¹²⁵¹ ebenda, S. 64. Lemaître stellt weiterhin eine überzeugende Verbindung zwischen der bereits erläuterten Kompositionsweise der Goncourt (siehe Kapitel 5.1.5 dieser Arbeit) und der sprunghaften und häufig unerklärlichen Handlungsweise der zumeist psychisch kranken Romanfiguren her: „Ainsi presque tous les principaux personnages de MM. de Goncourt ne se développent point dans des phases qui se lient et s’engendrent: ils se révèlent, de loin en loin, par des accès. Cette impression tient peut-être, en partie, à ce caprice de composition qui, comme nous l’avons vu, découpe un livre en tableaux. Presque toujours indépendants les uns des autres: les vides qui séparent les tableaux se répètent dans le processus des caractères. Ainsi un homme qui marche à l’intérieur d’une maison, si nous regardons du dehors, apparaît successivement à chaque fenêtre, et dans les intervalles nous échappe. Ces fenêtres, ce sont les chapitres de MM. de Goncourt. Encore y a-t-il plusieurs de ces fenêtres où l’homme que nous attendons ne passe point.“

Besonders ausgeprägt ist die Übernahme neuer Erkenntnisse aus dem Bereich der Psychologie und der Philosophie in die Literatur im Fall von Paul Bourget. Da Wyzewa ihn in der *Revue Indépendante* immer wieder als Verfasser von psychologischen Romanen nennt und er sich darüberhinaus zu zweien seiner Romane ausführlich äußert, möchte ich sowohl auf Bourgets Auffassung über die Psyche des Menschen als auch seine Darstellung seelischer Vorgänge in von Wyzewa besprochenen Romanen näher eingehen.

In seinem 1882 erstmals veröffentlichten und 1883 in die *Essais de psychologie contemporaine* aufgenommenen Artikel über Taine faßt Bourget Taines Ich-Konzeption, so wie sie in *De l'Intelligence* zu finden ist, folgendermaßen zusammen:

Considéré dans ce qu'il y a d'essentiel, ce système se ramène à concevoir le *moi* comme constitué par une série de petits faits qui sont des phénomènes de conscience, et la nature comme formée par une série parallèle de petits faits qui sont des phénomènes de mouvement.¹²⁵²

Daraufhin versucht Bourget, diese Theorie als unzutreffend oder wenigstens unzureichend zu entlarven, da in ihr der Gedanke des freien Willens und der Spontaneität des einzelnen nicht berücksichtigt werde.¹²⁵³ Weitere Einwände kann er gegen das Persönlichkeitsbild von Taine nicht vorbringen. Auf die zahlreichen Erkenntnisse, die Taine aus empirischen Beobachtungen gewonnen hat, geht Bourget nicht ein. Seine Kritik an Taine wirkt insgesamt wenig überzeugend und wird der Komplexität von dessen Persönlichkeitskonzept in keiner Weise gerecht. Was Bourget an dieser Theorie von der Determiniertheit und vor allem der Zersplitterung des Ich interessiert, ist denn auch nicht, ob diese Theorie zutreffend ist oder nicht. Vielmehr beschäftigen ihn die moralischen und gesellschaftlichen Konsequenzen. Bourget befürchtet, daß die Auflösung der Persönlichkeit letztlich mit der Auflösung sämtlicher moralischer und gesellschaftlicher Ordnung einhergehen und Verantwortungslosigkeit und Werteverfall hervorrufen werde. Konzepte wie das von Taine hätten wegen ihrer fehlenden moralischen Orientierung zu Pessimismus und Nihilismus geführt,¹²⁵⁴ also genau zu den Strömungen, die seiner Meinung nach kennzeichnend für seine Zeit sind und die Ordnung der Gesellschaft sowie die Moral einzelner Personen und ganzer Gesellschaften unterminieren.

(ebenda, S. 63). Siehe dazu auch die zusammenfassenden Bemerkungen von Ricatte: *La création romanesque chez les Goncourt*, bes. S. 454-460. Er spricht in Bezug auf die meisten Figuren bei den Goncourt von „cas pathologiques“ (ebenda, S. 459). Weiterhin stellt er fest: „La vie intérieure du personnage se pulvérise en de menues sensations qui forment une nuée flottante entre l'univers extérieur et le *moi* profond du héros.“ (ebenda, S. 458).

¹²⁵² Bourget: *Essais*, S. 142.

¹²⁵³ „... en d'autres termes, admettons qu'il y ait spontanéité et liberté dans l'âme, au sens usuel de ces mots, l'édifice croule tout entier.“ (ebenda, S. 145).

¹²⁵⁴ Siehe ebenda, S. 151f.

Für wie gefährlich Bourget den Zerfall des Ichs in mehrere Bestandteile, den Verlust eines festen persönlichen Kerns, ansieht, wird in der folgenden Textstelle deutlich:

Hélas! où donc prendre cet ordre du cœur, où cet ordre de l'esprit, si même nos sentiments et nos pensées sont des produits de cet univers, si notre *moi* nous échappe presque à nous-mêmes, sans cesse envahi par les ténèbres de l'inconscience, sans cesse à la veille de sombrer d'un naufrage irréparable dans les flux et les reflux de la morne et silencieuse marée des phénomènes dont il est un flot?¹²⁵⁵

Wie bereits erwähnt gelingt es Bourget nicht, Taines Auffassung argumentativ schlüssig zu widerlegen. Er kann oder will sie vielmehr offensichtlich deshalb nicht akzeptieren, weil er die Auswirkungen derselben auf den einzelnen und die Gesellschaft als verheerend ansieht. So führe eine Anerkennung von Taines Sichtweise auf die person zu einem „état intolérable, au bout duquel se trouve ou la renonciation aux plus nobles, aux plus sublimes exigences de l'âme, ou bien l'aveu que la science ne peut pas atteindre l'arrière fonds immortellement nostalgique du cœur.“¹²⁵⁶

Die Vermutung, daß es Bourget mehr um gesellschaftliche Verantwortung denn um wissenschaftliche Erkenntnis geht, wird dadurch gestützt, daß er bereits vorher beklagte, Taine habe die Konsequenzen seiner Veröffentlichungen für die Gesellschaft und den einzelnen nicht bedacht.¹²⁵⁷ Der Leser erhält bei der Lektüre von Bourgets Aufsatz über Taine folglich zu keiner Zeit den Eindruck, daß der Autor Taines Theorie über die Persönlichkeit als rundum abwegig bewertet. Gerade da er einen wahren Kern in ihr sieht, empfindet er sie als Bedrohung der persönlichen Integrität und letztlich auch der gesellschaftlichen Ordnung.

Bourget versucht der Bedrohung dadurch zu begegnen, daß er über die Wissenschaft und Kunst die Maximen von Moral und gesellschaftlichen Notwendigkeiten setzt. Bereits in diesem Aufsatz zu Taine in den *Essais* wird deutlich, was Ulrich Schulz-Buschhaus als Spezifikum von Bourgets Romanen anführt:

Was am typischen Ende des Bourgetschen Romans laut werden soll, ist immer wieder das Postulat wenn nicht einer Entdifferenzierung, so doch einer artikulierten Hierarchisierung der Funktionssysteme, unter denen beispielsweise jene der Wissenschaft und der Kunst in eine strikte Abhängigkeit von der vereinheitlichenden Macht des Politischen zu bringen sind. Dafür aber bedarf es der gestärkten Autorität der „politiciens“ und der „moralistes“.¹²⁵⁸

¹²⁵⁵ ebenda, S. 152f..Siehe dazu auch Amend-Söchting: *Ichkulte*, S. 196f.

¹²⁵⁶ Bourget: *Essais*, S. 153.

¹²⁵⁷ „Calculer le retentissement de ses idées, cette âme ne le peut pas“ (ebenda, S. 134). Etwas weiter unten schreibt er auf derselben Seite von der „portée sociale de son travail“.

¹²⁵⁸ Ulrich Buschhaus: „Bourget et la multiplicité du moi“. In: Manfred Pfister (Hrsg): *Die Modernisierung des Ich: Studien zur Subjektconstitution in der Vor- und Frühmoderne*. Passau (1989), S. 53-63, S. 62f.

Nicht nur in seinen Kritiken, sondern auch in seinen Romanen reibt sich Paul Bourget an dem Konzept vom gespaltenen Ich. Er beginnt seinen 1884 veröffentlichten kurzen Roman *L'Irréparable* mit einer kurzen Einführung, in der sich ein offensichtlich jugendlicher Ich-Erzähler von einem Eintrag in seinem Tagebuch angeregt an Erlebnisse vom 13. Februar 1883 erinnert. An diesem Tag habe er nachmittags mit seinem Psychologieprofessor M. R***¹²⁵⁹ ein Gespräch über die „complexité de la personne humaine“¹²⁶⁰ geführt und anschließend den Abend mit seiner Freundin Mme V*** verbracht, die ihm wiederum die wahre Geschichte ihrer Jugendfreudin Mlle Hurtrel erzählte. Der Erzähler erinnert sich nun genau an die Worte des Gelehrten, der ein wichtiges Buch über psychische Krankheiten geschrieben hat:

Par dessous l'existence intellectuelle et sentimentale dont nous avons conscience, et dont nous endossons la responsabilité, probablement illusoire, tout un domaine s'étend, obscur et changeant, qui est celui de notre vie inconsciente. Il se cache en nous une créature que nous ne connaissons pas, et dont nous ne savons jamais si elle n'est pas précisément le contraire de la créature que nous croyons être. De là dérivent ces volte-face singulières de conduite qui ont fourni prétexte à tant de déclamations des moralistes.¹²⁶¹

Das plötzlich aufbrechende und bis dato unbekannte Unbewußte, das in jedem schlummert, kann dann, so wird der Gelehrte weiterhin zitiert, dafür verantwortlich sein, daß Menschen unzufrieden sind, wenn sie etwas lang Ersehntes erreicht haben, da das Erreichte gar nicht dem, was das unbewußte Selbst eigentlich wollte, entspreche.¹²⁶² Damit endet die Wiedergabe der wörtlichen Rede des Professors.

Der Erzähler berichtet im Anschluß vom Besuch bei seiner Freundin. Das, was er dort erfährt, nämlich die „tragique aventure d'une de ses amies de jeunesse“,¹²⁶³ will er nun mit einigen erklärenden Überlegungen dem Leser berichten. Die Geschichte selbst wird als „commentaire mondain et mélancolique de la doctrine de mon Maître de psychologie sur la multiplicité du moi“¹²⁶⁴ bezeichnet. Bourget nimmt hier eindeutig Bezug auf Erkenntnisse der neuen Psychologie und versucht, das Unbewußte und die Infragestellung der Einheit der Persönlichkeit im Roman zu verarbeiten.

¹²⁵⁹ Im Roman als „Maître en psychologie“ (Paul Bourget: *L'Irréparable. Deuxième amour. Profils perdus*. Paris (Lemerre) 1884, S. 5) und als „savant“ (ebenda, S. 3) bezeichnet. Es ist wahrscheinlich, daß sich hinter dem Pseudonym M. R*** Théodule Ribot verbirgt.

¹²⁶⁰ Bourget: *L'Irréparable*, S. 1.

¹²⁶¹ ebenda, S. 2f.

¹²⁶² Als häufigstes Beispiel dafür nennt der Psychologe die vielen unglücklichen Ehen, die häufig darauf beruhen, daß die Frauen durch den ersten Liebesakt ein bis dahin unbekanntes Wesen in sich selber entdeckten, das nun etwas ganz anderes möchte: „Tout simplement elle a découvert un moi mystérieux jusqu'alors, qui pensait et qui sentait en elle.“ (ebenda, S. 4).

¹²⁶³ ebenda, S. 5.

¹²⁶⁴ ebenda.

In Bourgets bedeutendstem Roman *Le Disciple* aus dem Jahre 1889 spielt die Zusammensetzung des Ichs aus mehreren Einzelteilen, die mitunter nicht recht zueinander passen wollen, ebenfalls eine große Rolle. So lesen wir über den Wissenschaftler Adrien Sixte, daß diese komplexe Persönlichkeit aus drei unterschiedlichen Individuen bestehe, die alle ineinander verschachtelt seien: *le bonhomme Sixte*, *le polémiste philosophe* und *le grand psychologue*. Alle Eindrücke und Gedanken, so erläutert der allwissende Erzähler, müßten erst die verschiedenen Instanzen durchlaufen, bis Adrien Sixte eine Entscheidung treffen könne.¹²⁶⁵ Als Adrien Sixte von Roberts Mutter über den Tod der verführten Charlotte Jusserat und die Anschuldigung gegen ihren Sohn, dieser sei der Mörder, informiert wird, stimmt er schließlich zu, sich mit dem Fall auseinanderzusetzen. Die innere Instanz „le bonhomme Sixte“, die immer einen geregelten Tagesablauf und Ruhe wünscht, hat sich zwar gegen eine Einmischung entschieden, doch schließlich obsiegt ein anderer Teil seines Ichs, nämlich der renommierte Psychologe. Hintergrund dieser Entscheidung ist das rein wissenschaftliche Interesse an der Persönlichkeit seines Adepten Robert Greslou. Denn bei diesem erhält die Theorie über die Disparatheit des Ichs eine noch größere Tragweite. Deshalb fragt sich Sixte, als er vom Tode der jungen Frau und der Verhaftung von Greslou hört:

Qui sait? Ce jeune homme était si préoccupé par la multiplicité du moi? N'avait-il un sentiment obscur qu'il portait en lui deux états très distincts, comme une condition première et une condition seconde, – deux êtres enfin, un lucide, intelligent, honnête, amoureux des travaux de l'esprit, celui que j'ai connu; et un autre, ténébreux, cruel, impulsif, celui qui a tué... Évidemment c'est un cas.¹²⁶⁶

Die in den Roman eingeschobene *Confession d'un jeune homme d'aujourd'hui* gibt den Vermutungen des Psychologen recht.¹²⁶⁷ Greslou betrachtet sein ganzes Leben unter dem Aspekt, daß er immer aus zwei Persönlichkeiten bestanden habe – einer handelnden und einer rein kontemplativen, die die handelnde beobachtet und analysiert.¹²⁶⁸ Dieses schon

¹²⁶⁵ Bourget: *Le Disciple*, S. 56f. Vgl. dazu die Bemerkungen von Ribot zu seinen unterschiedlichen Persönlichkeiten als Arzt, Wissenschaftler und Privatmann (Ribot: *Personnalité*, S. 77).

¹²⁶⁶ Bourget: *Le Disciple*, S. 65.

¹²⁶⁷ Die Tatsache, daß die Äußerungen über die Aufsplitterung des Ichs im Bericht eines fehlgeleiteten jungen Mannes zu finden sind, bedeuten meiner Ansicht nach nicht, daß der Autor Paul Bourget diese Auffassung nicht teilt. Dagegen spricht, daß die Äußerungen über ähnliche Phänomene bei Sixte vom auktorialen Erzähler getroffen werden, hinter dem man getrost Bourgets Ansichten vermuten darf. Dagegen sprechen weiterhin die bereits vorher angegebenen Textstellen aus dem Vorwort von *L'Irréparable* und den *Essais*. In *Le Disciple* bemängelt Bourget nicht, daß die Erkenntnisse der modernen Psychologie falsch sind, sondern daß sie, anders als die Religion, den Menschen nicht weiterhelfen, sondern schaden.

¹²⁶⁸ „Aussi loin que je remonte en arrière dans mon passé, je constate que ma faculté dominante, celle qui s'est trouvée à travers toutes les crises de ma vie, petites ou grandes, comme elle se retrouve présente aujourd'hui, a été la faculté, j'entends le pouvoir et le besoin du dédoublement. Il y a toujours eu en moi comme deux personnes distinctes: une qui allait, venait, agissait, sentait et une autre qui regardait la première aller, venir, sentir, avec une impassible curiosité.“ (Bourget: *Le Disciple*, S. 86f.). Die folgenden Überlegungen über die Psyche von Robert Greslou sind im Kern von Amend-Söchting übernommen (siehe

früh aufgetretene Bewußtsein der Spaltung des Ich führt zu einer Persönlichkeitskrise, in der die Integrität des Selbst schließlich in Frage gestellt wird. Als Greslou von seinem Geburtsdatum berichtet, stellt er sofort in Frage, daß er als einheitliche Person geboren worden sei:

Même est-il juste de dire *je*? Non, évidemment. Car mon véritable moi, n'est à proprement parler, ni celui qui souffre ni celui qui regarde. Il est composé des deux, et j'ai eu de cette dualité une perception très nette, bien que je ne fusse pas capable alors de comprendre cette disposition psychologique exagérée jusqu'à l'anomalie, dès mon enfance.¹²⁶⁹

Eine der Ursachen für diese Doppelung sieht er in seinen Erbanlagen. Das Kapitel, in dem die zitierten Textstellen sich befinden, ist mit *§1 Mes Hérités* überschrieben. Sein Vater war als Ingenieur an Naturwissenschaften interessiert und legt somit die Grundlagen für die intellektuelle und analysierende Seite seiner Person. Die Mutter hingegen hält an traditionellen Werten, wie sie der Katholizismus und das Kleinbürgertum bieten, fest.¹²⁷⁰ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, daß die Herkunft seiner Eltern bereits einen weiteren Keim für eine gespaltene Persönlichkeit in sich trägt. Sie haben nämlich beide Wurzeln in Lothringen. Da dieser Landstrich sowohl von Frankreich als auch von Deutschland beeinflußt werde, ja sogar die Bevölkerung selbst teils deutschen, teils französischen Ursprungs sei, findet Robert Greslou hier einen weiteren Ansatzpunkt für die bei sich selbst diagnostizierte Persönlichkeitsspaltung.¹²⁷¹ Außerdem hat eine zügellose Lektüre durch die Integration vieler in den Büchern geschilderter Standpunkte in sein eigenes Persönlichkeitskonzept zur weiteren Aufsplitterung der Persönlichkeit beigetragen.¹²⁷² Zum Abschluß sei noch erwähnt, daß die erwachende Sexualität nach Roberts eigener Ansicht einen weiteren Wesenszug in ihm wachruft, den er nicht mit den beiden anderen bereits existierenden in Einklang zu bringen vermag. Nach seinem ersten sexuellen Erlebnis schreibt er rückblickend: „Dès lors, à côté des deux autres personnes qui vivaient déjà en moi, entre l'adolescent encore fervent, régulier, pieux, et l'adolescent romanesquement imaginaire, un troisième individu naquit et grandit, un sensuel, tourmenté des désirs les plus basement brutaux.“¹²⁷³

Sowohl *L'Irréparable* als auch *Le Disciple* zeigen, welche Faszination das Konzept der *multiplicité du moi* auf Bourget ausübt. Vor allem im letzten Roman wirkt es als

Amend-Söchting: *Ichkulte*, S. 225-233), mit kleinen zusätzlichen Bemerkungen und einer anderen Schwerpunktsetzung.

¹²⁶⁹ Bourget: *Le Disciple*, S. 87.

¹²⁷⁰ ebenda, S. 92ff.

¹²⁷¹ ebenda, S. 100f.

¹²⁷² Siehe dazu: Ulrich Schulz-Buschhaus: „Die Gesellschaft als Opfer des Buchs – Paul Bourgets Roman *Le Disciple*“. In: *Lendemains* 45 (1987), S. 49-57 und Amend-Söchting: *Ichkulte*, S. 233-237.

¹²⁷³ Bourget: *Le Disciple* S. 131.

Erklärungsmuster für die Verhaltensweisen von Greslou und Sixte derart überzeugend, daß der Leser beinahe den Eindruck gewinnt, der Roman sei eine Bestätigung des Taineschen Konzepts, das Bourget in den *Essais* halbherzig und wenig überzeugend kritisiert. Mit dem Aufzeigen der katastrophalen Folgen dieser Auffassung für den Verlauf der Handlung wird keineswegs die Richtigkeit derselben in Zweifel gezogen. Bourget stellt vielmehr die – von ihm selbst imaginierten – Auswirkungen von Taines Vorstellungen auf Persönlichkeit und Gesellschaft dar. Da er diese für äußerst zerstörerisch und gefährlich hält, muß das Konzept aus moralischen und patriotischen Gründen abgelehnt werden. Damit entfernt sich Bourget erneut aus dem Bereich der eigentlichen Psychologie und verlagert das Problem der *multiplicité du moi* in den Bereich von Moral und Politik.

Auf diesen vorrangig gesellschaftspolitischen Zusammenhang hat denn auch Wyzewa den Roman *Le Disciple* in seiner bereits erwähnten Einleitung von 1910 reduziert. Die psychologischen Fragestellungen, die Bourget aufwirft, werden von ihm nicht aufgegriffen. Wyzewa weist zwar auch in seinem Vorwort immer wieder darauf hin, daß Bourget für ihn ein Meister der psychologischen Analyse sei.¹²⁷⁴ Eine Erläuterung oder Demonstration, wie sich diese Qualitäten im Roman *Le Disciple* offenbaren, bleibt er dem Leser jedoch weitgehend schuldig.

Dieser Umstand bestätigt nochmals die Feststellung, daß in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg Wyzewas Interesse an Individualpsychologie hinter politischen Auffassungen weitgehend zurückgedrängt ist. Glücklicherweise gilt das nicht für die 1880er Jahre. Wie wir sehen werden, geht Wyzewa in seinen Rezensionen zu Romanen von Bourget in der *Revue Indépendante* intensiver auf die Darstellung psychologischer Vorgänge ein. Welche Schwerpunkte er dabei setzt, soll anhand seiner Rezensionen von Bourgets Romanen *André Cornélis* und *Mensonges* sowie weiteren besonders aufschlußreichen Artikeln zu Texten von Huysmans, Flaubert und Dostoevskij dargestellt werden.

¹²⁷⁴ Die Werke von Bourget, so Wyzewa rückblickend, begeisterten durch „la discrète et profonde pénétration de leur analyse psychologique“ (Teodor de Wyzewa: „Introduction“. In Paul Bourget: *Le Disciple*. Paris (Nelson) s.d., S. 5-16, S. 7). Weitere Textstellen: „Nous lui savions gré (...) d’insister plus sur les mouvements intérieurs des âmes.“ (ebenda, S. 8); Bourget wird als „charmant et sceptique analyste des passions mondaines“ bezeichnet (ebenda, S. 11).

5.2.5 Vier Beispiele aus Wyzewas Kritiken in der *Revue Indépendante*

5.2.5.1 Ein zu komplizierter Held: *André Cornélis* von Paul Bourget

Paul Bourgets Roman *André Cornélis* erscheint im Januar 1887. Im ersten Kapitel berichtet ein verzweifelter Ich-Erzähler, daß er unter schrecklichen Alpträumen leide und bereits öfter an Selbstmord gedacht habe. Eine furchtbare „tragédie intime“¹²⁷⁵ laste auf seinem Gewissen. Da er selbst zu seinem Bedauern nicht mehr an Gott glaube und deshalb nicht mehr zum Gottesdienst gehe, versuche er durch schriftliche Aufzeichnung, sich von diesem Alpdruck zu befreien und Ordnung in das Chaos der grauenvollen Erinnerungen zu bringen.¹²⁷⁶

Im folgenden berichtet der Ich-Erzähler rückblickend von diesen schrecklichen Ereignissen, wobei er das Geschehen immer wieder aus seiner späteren Sicht kommentiert.¹²⁷⁷ Was ist passiert? Im Jahre 1864 wird der Vater des damals neunjährigen André Cornélis in einem Hotel von einem Unbekannten erschlagen. Der Täter kann nicht identifiziert werden; nach einigen Wochen verlieren Zeitungen und Polizei das Interesse an diesem Fall. Der verzweifelte Sohn faßt den Entschluß, den Mörder durch eigene Nachforschungen zu finden und den Tod des Vaters zu rächen.

Im Jahre 1866 heiratet seine Mutter Monsieur Termonde, den ehemals besten Freund ihres verstorbenen Mannes. Zwischen André und seinem Stiefvater herrscht ein Klima von tiefem Mißtrauen, Abneigung und Eifersucht. Nach einer freudlosen Jugend im Internat führt André kurze Zeit das sorglose, aber auch sinnentleerte Leben der reichen Pariser Oberschicht und vergißt beinahe sein Vorhaben, den Mörder des Vaters aufzuspüren, bis er bei einer kürzlich verstorbenen Tante Briefe seines Vaters findet, in denen dieser eine sich anbahnende Liebesaffäre zwischen Mme Cornélis und M. Termonde andeutet. Die neu erwachten Rachegelüste fokussieren sich nun auf den sowieso schon verhaßten M. Termonde. André stellt erneut Nachforschungen an, observiert seinen Stiefvater von nun an sehr genau, in der Hoffnung, dieser möge sich verraten. Schließlich findet er durch eine Bemerkung seiner Mutter, der er aus Rücksichtnahme nichts von seinen Vermutungen erzählt, heraus, daß M. Termonde seinen auf die schiefe Bahn geratenen Bruder mit der Ermordung des Nebenbuhlers beauftragt hat. Nachdem André seinem Stiefvater das Wissen um dessen Verwicklung in den Mord am eigenen Vater enthüllt hat, ersticht er ihn. Um André vor einer strafrechtlichen Verfolgung zu bewahren, notiert M. Termonde in

¹²⁷⁵ Paul Bourget: *André Cornélis* [1887]. Paris (Fayard. Modern Bibliothèque) s.d., S. 5.

¹²⁷⁶ „J’aurai mis de la lumière dans ce chaos d’atroces souvenirs qui m’affolent.“ (ebenda, S. 6).

¹²⁷⁷ Es liegt hier ein sogenanntes *double registre* vor, bei dem der Ich-Erzähler zum Zeitpunkt des Erzählens erheblich mehr weiß als zum Zeitpunkt der Erzählung.

seinen letzten Minuten in einem kurzen Abschiedsbrief, daß er sich wegen seiner unheilbaren Hepatitis das Leben genommen habe. André ist nach seiner Tat nicht zufrieden: niemand wird je erfahren, wer der wahre Mörder seines Vaters war und noch schlimmer: er muß miterleben, wie seine über alles geliebte Mutter in Trauer um ihren zweiten Mann dahinwelkt.¹²⁷⁸

Der Roman trägt einerseits deutliche Züge einer Detektivgeschichte, in der ein zunächst rätselhaftes Verbrechen anhand von Indizien aufgeklärt wird. Er ist jedoch in erster Linie ein psychologischer Roman, in dem der Ich-Erzähler seine psychische Verfassung und die der anderen Romanfiguren ausführlich ausbreitet. Er berichtet fortwährend rückblickend ausführlich von seinen Befindlichkeiten. Demgegenüber tritt die Beschreibung der Außenwelt, so auch die für einen Detektivroman so wichtigen Indizien für das Verbrechen, in den Hintergrund. Die Umwelt dient vor allem als Auslöser für neue psychische Krisen und löst das Aufspüren neuer verborgener Seiten der Persönlichkeit aus. Kleinste Gefühlsschwankungen werden vor dem Leser ausgebreitet und sowohl vom erlebenden als auch vom erzählenden Ich interpretiert. Vor allem aber wird jede Entscheidungsfindung detailliert erläutert, wobei sich der Erzähler nicht nur auf sich selber beschränkt, sondern ebenfalls Mutmaßungen über die Gedanken der anderen Romanfiguren anstellt. Dabei gelingt es Bourget an manchen Stellen sehr eindringlich, dem Leser die verzweifelte Lage des Protagonisten und seine mitunter quälenden Überlegungen vor Augen zu führen.¹²⁷⁹ Die ausführliche rückblickende Beschreibung der eigene Befindlichkeit und des Prozesses der Entscheidungsfindung, vor allem aber die stetigen Mutmaßungen des Ich-Erzählers nicht nur über seine eigenen, sondern auch über die Handlungsmotive der anderen Romanfiguren führen beim Leser schnell zu dem Eindruck, er werde zu sehr gegängelt und erhalte kaum Freiräume, sich selbst ein Bild von den Ereignissen zu machen. Dieses Gefühl wird durch recht banale mitunter rhetorische Fragen, die sich das erlebende Ich stellt, verstärkt.¹²⁸⁰ Die Wiedergabe der Gedanken des erlebenden Ichs und

¹²⁷⁸ Nicht nur das Ende des Romans, ein Selbstmord, der nicht aufgedeckt wird, sondern auch viele andere Textstellen weisen bereits auf *Le Disciple* hin. So befürchtet André immer wieder, die Tat nicht durchführen zu können und dann als *lâche* zu gelten. (Siehe vor allem Bourget: *André Cornélis*, S. 113-119. Weitere Textstellen: ebenda, S. 70, S. 91, S. 104). In *Le Disciple* wird dem ebenfalls zögerlichen und feigen Robert Greslou der Tatmensch André entgegengesetzt, eine Stelle, die hier allerdings nicht besetzt ist. Auch die tröstende Funktion des christlichen Glaubens wird in beiden Romanen thematisiert. Die moralischen und belehrenden Tendenzen sind in *André Cornélis* zwar indirekt ebenfalls auszumachen, jedoch dezenter und weniger aufdringlich als in *Le Disciple*.

¹²⁷⁹ Für gelungen halte ich in dieser Hinsicht den Bericht über die Jahre im Internat (Bourget: *André Cornélis* Kapitel V, S. 23-27) oder die Überlegungen des Protagonisten nach dem Auffinden der Briefe bei seiner Tante (ebenda, S. 54-58).

¹²⁸⁰ Dabei werden häufig zwei oder noch mehr Fragen aneinandergereiht. Als der Erzähler feststellt, daß der Stiefvater ihn durch die Anmeldung im Internat von zu Hause fernhalten möchte, fragt er sich (und den Leser): „Quel besoin a-t-il de ses calculs? Est-ce qu'il ne lui suffit pas d'énoncer une volonté pour que Mme

Erzählerkommentare dominieren den Text mitunter derart, daß dabei oft genug das eigentliche Verhalten der Romanfiguren in den Hintergrund tritt.¹²⁸¹

Bourget bezeichnet im Vorwort *André Cornélis* selbst als den Roman, der sich am ehesten seinen Idealvorstellungen von einem Kunstwerk annähert: „un roman d’analyse exécuté avec les données actuelles de la science de l’esprit“.¹²⁸² Damit sind offensichtlich die Schriften von Hippolyte Taine gemeint, dem der Roman mit einem „sentiment de vénération“¹²⁸³ gewidmet ist und der als „cher Maître“¹²⁸⁴ bezeichnet wird. Sicherlich sind es die vom Protagonisten immer wieder vorgenommenen präzisen psychologischen Analysen und das Bemühen, sich nur auf beobachtete Tatsachen zu stützen, was auf den *großen Meister* Taine verweist.¹²⁸⁵ Daneben lassen sich aber auch eine Vielzahl von Belegen finden, die auf die bereits dargelegten beunruhigenden modernen Erkenntnisse über die menschliche Psyche aus Taines *De l’Intelligence* anspielen. Sowohl der Protagonist als auch seine Tante werden nach dem gewaltsamen Tod des Vaters bzw. des Bruders von unterschiedlichen krankhaften *idées fixes* beherrscht, die das klare Denken beeinträchtigen und zu Schlaflosigkeit, Alpträumen, ja sogar Wahnvorstellungen führen.¹²⁸⁶ Immer wieder beklagt der Protagonist, daß er die Bilder in seinem Kopf nicht

Termonde lui obéisse?“ (ebenda, S. 24). Weitere Beispiele siehe S. 32, 39, 48, 63, 70, 74, 81 et passim. Dieses Verfahren, das sich auch im Roman *Mensonges* finden läßt (siehe z.B. Bourget: *Mensonges*, S. 100, S. 143, S. 153, S. 324, S. 351 et passim), wird von Wyzewa als „psychologie par interrogation“ bezeichnet. Er bemerkt dazu treffend: „Il est fâcheux de se voir ainsi interpellé par l’auteur, surtout lorsque l’on n’a point de réponse à lui fournir.“ (*La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 335).

¹²⁸¹ Dieser Umstand wurde bereits von zeitgenössischen Kritikern bemängelt. So schreibt beispielsweise Brunetière zu diesem Roman, daß von den Figuren allein die Tante gelungen sei, da diese als einzige nicht so intensiv analysiert werde. Insgesamt urteilt er über die bisher erschienenen Werke von Bourget: „...la vie se retire de ses romans à mesure que la psychologie au contraire y prend plus de place; trop préoccupés d’observer en eux-mêmes les lois de la substitution ou de la renaissance et de l’effacement des images, les Cornélis et les Termonde en oublient d’exister.“ (Ferdinand Brunetière: „Revue Littéraire – Trois romans“. In: *Revue des deux Mondes*. 57^e année, troisième période, tome 80. Paris 1887, S. 202-213, S. 205). Weiter ist zu lesen: „C’est la vie démontée, expliquée, analysée, c’en est le mécanisme et c’en est les rouages, ce n’est pas la vie directement vue, ni par conséquent fidèlement imitée.“ (ebenda, S. 206).

¹²⁸² Bourget: *André Cornélis*, S. 4.

¹²⁸³ ebenda.

¹²⁸⁴ ebenda.

¹²⁸⁵ Dazu einige Textstellen: „J’étais déjà trop habitué à ces tempêtes intimes, pour ne pas savoir que le seul moyen de salut consiste à s’attacher aux faits positifs comme à des rocs solides et qui ne bougent pas.“ (ebenda, S. 99). „Je finis par m’attacher de nouveau aux faits.“ (ebenda, S. 105). Der Verlauf der Handlung läßt beim Leser immer stärker den Eindruck entstehen, daß Bourget das streng wissenschaftliche Vorgehen indirekt kritisiert: André gelingt es nicht, durch die penible Beobachtung seines Stiefvaters, diesen des Verbrechens zu überführen, sondern durch eine Geschichte, die ihm zufällig seine Mutter ihm erzählt. So führt ausgerechnet die liebende Frau ungewollt zum Tod ihres zweiten Mannes, indem sie ihrem Sohn das letzte Beweisstück für seine Schuld liefert. Der Erzähler stellt dazu folgende Überlegung an: „Y-a-t-il donc une fatalité, ainsi que l’ont pensé certains hommes, ceux-là même qui ont, comme Bonaparte, manié le plus vigoureusement les choses réelles? Y-a-t-il une providence comme le croyait ma tante morte?“ (S. 91). Nach den Ereignissen des Romans ist der Leser geneigt, diese Frage zu bejahen.

¹²⁸⁶ Siehe dazu insbesondere die Schilderung seines Lebens im Internat (ebenda, S. 23-27, bes. S. 27). Den Schlaganfall der Tante, der schließlich zu ihrem Tod führt, wird von einer Dienerin so kommentiert: „Voistu, ce qui l’a rendu malade, c’est les idées qu’elle se forgeait par rapport à ton pauvre père. (...) Le docteur a dit qu’elle se croyait persécutée, que c’était une manie.“ (ebenda, S. 44). Weitere Textstellen: „C’était

beherrschen kann und daß sie ihn zeitweise davon abhalten, seine Umwelt angemessen wahrzunehmen.¹²⁸⁷ Außerdem leidet er darunter, daß sich ihm die Umwelt immer wieder neu und verändert präsentiert und damit nicht zu ergründen ist: „Mais la réalité, qu’elle est flottante et mouvante.“¹²⁸⁸ Schließlich stellt André bei einer seiner zahllosen Selbstanalysen erschrocken fest: „Le moi visible ressemblait si peu au moi intime!“¹²⁸⁹ Insgesamt ist der Text gekennzeichnet von der Darstellung einer Vielzahl beunruhigender psychologischer Phänomene, die Erkenntnissen der neueren psychologischen Forschung entstammen, und von dem beharrlichen Versuch, diese trotzdem zu erklären. Der Erfolg dieses Bemühens ist zweifelhaft: Es gelingt dem Ich-Erzähler hin und wieder, rückblickend Erklärungen für sein damaliges Verhalten anzuführen, die dem Leser einleuchten. Oft führen jedoch gerade seine Spekulationen über die Motive der anderen Romanfiguren zu keinem Ergebnis.¹²⁹⁰

Wyzewa leitet seine Rezension des Werkes mit lobenden Worten für den Verfasser ein. Unter Rückgriff auf die Einteilung der Romane in zwei Formen hebt er das Verdienst des Kritikers und Romanciers Paul Bourget positiv hervor, der Psychologie im Roman wieder mehr Bedeutung zu verschaffen.¹²⁹¹ Er schreibt, daß er diesen Roman bewundere, und bezeichnet *André Cornélis* als den bisher besten Roman von Bourget.¹²⁹² Diese positiven Aussagen sollten jedoch nicht überschätzt werden, da Wyzewa in allen vorigen Romanen

comme si le fantôme de l’assassiné fût sorti de son tombeau pour me supplier de tenir la promesse de vengeance jurée tant de fois à sa mémoire.“ (ebenda, S. 50). Ein weiterer Alptraum wird auf Seite 93 beschrieben.

¹²⁸⁷ „Il y a des moments où l’âme désemparée se trouve inhabile à dompter des visions qu’elle sait fausses, où l’imaginaire et le réel se confondent en un cauchemar.“ (ebenda, S. 58). In einem der vielen Momente, in denen André versucht, die Umstände des Todes seines Vaters zu rekonstruieren, schreibt er: „Je me rappelai mes paniques d’enfant et les preuves étranges que j’avais eues alors de ma facilité à confondre l’imaginaire et le réel.“ (ebenda, S. 65). An anderer Stelle liest man: „Il y a une distance infinie entre nos imaginations, si précises soient-elles, et le moindre atome de réalité.“ (ebenda, S. 77).

¹²⁸⁸ ebenda, S. 7.

¹²⁸⁹ ebenda, S. 41. Man beachte die Parallele zu Taines Aussage „Le moi visible est incomparablement plus petit que le moi obscur.“ (Taine: *De l’Intelligence*, Band I, S. 7). Siehe auch Kapitel 5.2.3 dieser Arbeit.

¹²⁹⁰ Dieser Befund läßt mehrere Schlüsse zu. Zum einen könnte es bedeuten, daß damit Taines Persönlichkeitskonzept in Gänze wiederlegt werden soll. Damit wäre die Widmung an den *cher Maître* ironisch zu verstehen, wofür es allerdings keinen Anhaltspunkt gibt. Wahrscheinlicher ist, daß Bourget davon ausgeht, daß sich bestimmte psychische Befindlichkeiten einem vernunftgeleiteten Zugang verschließen, ohne daß sie deshalb inexistent wären. Angesichts des deprimierenden Endes des Romans darf gerade im Hinblick auf *Le Disciple* angenommen werden, daß Bourget zeigen möchte, daß eine gründliche Analyse des Verhaltens vielleicht zu einem Erkenntnisgewinn führen kann, aber keineswegs glücklich und zufrieden macht.

¹²⁹¹ „Nous ne devons pas oublier que seul, donc, depuis Stendhal, M. Paul Bourget, dans ses études critiques, dans ses romans, comprit la nécessité d’adjoindre une vie psychologique à cette vie sensible. (...) Et je ne me fatiguerai point de témoigner un respect au critique qui nous valut ce progrès.“ (*La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 159).

¹²⁹² „Il y a, dans *André Cornélis*, un grand nombre de pages parfaites: et j’admire ce livre sincèrement. Il est supérieur aux romans précédents de M. Bourget.“ (ebenda, S. 160).

dieses Autors eine Reihe von Fehlern moniert. Er bemängelt dabei etwa die aus seiner Sicht wenig gelungene Darstellung der Gedankenwelt der Figuren in früheren Romanen. In ihnen bleibe die Psychologie „sommaire“, das Verhalten der Figuren sei von „subits paroxysmes“ und „bouffées mystérieuses“¹²⁹³ gekennzeichnet. Immerhin stellt er fest, die meisten dieser Fehler seien in Bourgets aktuellem Roman beseitigt. Wyzewa findet überall „les traits d’une analyse subtile“¹²⁹⁴ und stellt, nachdem er die naheliegende Parallele zwischen *André Cornélis* und *Hamlet*¹²⁹⁵ zum Anlaß genommen hat, über das Für und Wider der Aufnahme von alten Stoffen in zeitgenössischer Literatur zu schreiben, wohlwollend fest, jedes Ereignis in diesem Roman sei „l’occasion de songeries, de décisions et puis de craintes, de complexes alternances mentales.“¹²⁹⁶ Am Ende seiner Rezension schreibt Wyzewa: „Il manque peu à *André Cornélis*, (sic) pour être un parfait roman psychologique.“¹²⁹⁷

Leider gibt Wyzewa kaum konkrete Textstellen an, die sein Lob oder seine leise Kritik für den Leser illustrieren könnten. Er erwähnt lediglich zwei Passagen, in denen die Meisterschaft von Bourget besonders deutlich werde, nämlich „les lignes où André, pour échapper à ses chagrins d’enfant, imagine de plaisantes visions et s’y console; et toute la série des raisonnements où l’amènent, dans son incertitude, les gestes et mouvements du beau-père soupçonné.“¹²⁹⁸ In der ersten hier erwähnten Textstelle berichtet André in wenigen Zeilen von einer generellen Fähigkeit, schon als Kind unangenehme Gedanken mit Hilfe von einer imaginierten „scène heureuse“ zu vertreiben.¹²⁹⁹ Dabei bleibt dem heutigen Leser weitgehend verborgen, warum gerade hier deutlich wird, daß es sich bei *André Cornélis* um einen *parfait roman psychologique* handelt. Die an derselben Stelle erwähnte präzise Beobachtung des Stiefvaters ist durch genaues, rational gesteuertes detektivisches Abwägen und Interpretieren gekennzeichnet.¹³⁰⁰ Die bedrohlichen Aspekte der menschlichen Psyche, die in diesem Roman geschildert werden, sind also kein Grund für Wyzewas positive Bewertung. Bourgets Bezugnahme auf Erkenntnisse der modernen

¹²⁹³ ebenda.

¹²⁹⁴ ebenda.

¹²⁹⁵ Dieser naheliegende Vergleich findet sich auch im Roman selbst. André vergleicht sich angesichts seiner Rachegeanken und des bisweilen drohenden Wahnsinns selbst mit Hamlet (Bourget: *André Cornélis* S. 16, S. 78). Ein weiteres Mal vergleicht er sich mit Orest und seine Mutter mit Klytemnästra (ebenda, S. 68). In unserem Zusammenhang ist zu bemerken, daß in beiden Mythen der Wahnsinn eine große Rolle spielt.

¹²⁹⁶ *La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887) S. 161.

¹²⁹⁷ ebenda, S. 162

¹²⁹⁸ ebenda, S. 161.

¹²⁹⁹ Siehe Bourget: *André Cornélis*, S. 27. Vermutlich wertet Wyzewa diese Textstelle deshalb so positiv, da sie ihn an eigene kindliche Erlebnisse erinnert. In *Ma Tante Vincentine* schildert er, wie er von der Tante erzählte phantastische Geschichten weiterspinnt und sich damit über unangenehme Erlebnisse als Schulkind in Beauvais hinwegtröstet. (Siehe *Ma Tante Vincentine*, S. 65 ff. et passim).

¹³⁰⁰ Bourget: *André Cornélis*, S. 72-76, S. 78-91.

Psychologie, wie Träume und die Vielheit des Ichs, werden nicht erwähnt. Wyzewa kritisiert deren Thematisierung vielmehr, indem er die Handlung des Romans, durch die die psychischen Vorgänge bei den einzelnen Romanfiguren, insbesondere bei André selbst ausgelöst werden, als zu außergewöhnlich beanstandet. Er sieht darin noch Reste der Romantik, in der es üblich gewesen sei, abnorme Ereignisse darzustellen.¹³⁰¹ Vor allem aber führten außergewöhnliche Situationen den Menschen zu außergewöhnlichen Handlungen und Emotionen. Das habe, so schreibt er an anderer Stelle, in einem psychologischen Roman nichts zu suchen: „...mais les passions trop vives, étant complexes et mystérieuses, ne doivent pas être admises dans un roman psychologique.“¹³⁰² Wie schon bei seiner Skepsis gegenüber den Ergebnissen einer *critique psychologique* begründet er seine ablehnende Haltung gegenüber der Darstellung von außergewöhnlichen und komplexen psychologischen Vorgängen im Roman mit dem unzureichend entwickelten Forschungsstand der Psychologie:

Mais pourquoi, tandis que la science des rouages psychiques est à peine ébauchée, tandis que l'on a, aussi, ce penchant à l'observation minutieuse, exacte et détaillée, pourquoi chercher des sujets peu fréquemment observés et qui exigent de trop complexes détours de motifs?¹³⁰³

Im Gegensatz zu Taine und vielen Schriftstellern, die von seiner Schrift *De l'Intelligence* beeinflusst werden, sieht Wyzewa offensichtlich nicht die Notwendigkeit, den Menschen in außergewöhnlichen Situationen zu beobachten, um allgemeingültige Erkenntnisse über psychische Prozesse zu erhalten. Die von Taine, Ribot und anderen aufgestellte Behauptung, daß besonders die Schilderung von Personen, die sich in Extremsituationen befinden, zum Erkenntnisgewinn über das Ich des normalen Menschen führe, teilt Wyzewa nicht. Vielmehr besteht er darauf, gerade wegen unzureichender Forschung auf die Darstellung von psychischen Extremsituationen zu verzichten. Damit wird nun wiederum deutlich, daß Wyzewa angesichts des ungenügenden Forschungsstands der Psychologie die von anderen Schriftstellern bereits des öfteren thematisierte Bedrohung des Ichs durch Wahnsinn und Unterbewußtes nicht für einen sinnvollen, intensiver literarischer Betrachtung würdigen Gegenstand hält.

¹³⁰¹ „Seul à me désoler est, même dans ce livre, le romantisme général. Pourquoi rendre l'analyse si incomplète ou fausse, en choisissant de si rares situations?“ (*La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 162).

¹³⁰² ebenda, S. 163.

¹³⁰³ ebenda, S. 162. Zum laut Wyzewa unzureichenden Entwicklungsstand der Psychologie siehe: *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 56. Wyzewas Einschätzung wird auch von Zola geteilt. Im Aufsatz „Le Roman expérimental“ schreibt er über die Psychologie: „Sans doute, nous sommes loin ici des certitudes de la chimie et même de la physiologie. Nous ne connaissons point encore les réactifs qui décomposent les passions et qui permettent de les analyser.“ (Zola: *Le Roman expérimental*, S. 64). Dahinter verbirgt sich die Überzeugung, daß eines Tages jegliches Verhalten wird erklärt werden können.

5.2.5.2 Der Sieg des gesunden Menschenverstands: *Mensonges* von Paul Bourget

Dieser Befund wird durch seine Besprechung eines weiteren Romans von Paul Bourget bestätigt. Nach *André Cornélis*, der nur teilweise seinem Bild von einem idealen Roman entspricht, rezensiert Wyzewa im Dezember 1887 *Mensonges*. Die von einem auktorialen Erzähler berichtete Handlung ist rasch zusammengefaßt: René Vincy, ein 25-jähriger Dichter, der soeben seinen ersten Theatererfolg feiern konnte, wird von dem 35-jährigen, bereits erfahrenen Schriftsteller Claude Larcher in die Pariser Gesellschaft eingeführt. Der junge Mann verfällt den Reizen einer typischen *femme du monde* mit Namen Suzanne Moraines und beginnt eine Liebesbeziehung mit ihr. Die Angebetete ist alles andere als die unschuldige *madone*, als die sie sich perfekt zu inszenieren weiß.¹³⁰⁴ Sie ist verheiratet und hat nebenher eine feste Liaison mit dem steinreichen 58-jährigen Baron Desforges, der sowohl sie selbst mit wertvollen Geschenken ausstattet als auch ihren Mann erfolgreich in Geschäftsdingen berät.¹³⁰⁵ Um den jungen Poeten zu verführen, ihm ihr wahres, fast ausschließlich von materiellen Interessen geleitetes Wesen zu verhehlen und vor allem, um ihr Verhältnis mit dem alternden Krösus vor ihm zu verheimlichen, tischt sie dem ahnungslosen und vor Liebe blinden Galan eine Lüge nach der anderen auf.¹³⁰⁶ Schließlich kommt dieser zwar mit Hilfe seines Freundes Claude der scheinbar Tugendhaften auf die Schliche, deshalb aber von seiner Liebe noch lange nicht los. Der hochsensible René verläßt nach einer letzten Szene Suzanne, die sich aufgrund seiner Jugend und Schönheit ausnahmsweise einmal tatsächlich verliebt hat, und versucht danach, sich selbst zu töten.

¹³⁰⁴ Siehe vor allem Bourget: *Mensonges*, S. 130-149.

¹³⁰⁵ Eine Zusammenfassung von Suzannes Charakter gibt es am Ende des Romans in einem Gespräch zwischen Larcher und dem Abbé Taconet, einem Onkel von René. Es spricht Larcher: „Il y a en elle’, disait-il, une femme qui veut jouir du luxe, et elle garde un amant qui la paie; il y a une femme qui veut jouir de l’amour, et elle a pris un amant tout jeune; une femme assoiffée de considération, et elle vit avec un mari qu’elle ménage. Et l’amant d’argent, l’amant d’amour, le mari de décor, je parierais qu’elle les aime tous les trois, – d’une manière différente. Certaines natures sont ainsi, comme des boîtes chinoises qui en contiennent six ou sept autres... C’est un animal très compliqué!...’ - ;Compliqué?’ fit l’abbé en hochant la tête. ‚Je sais: vous avez de ces mots, pour n’en pas prononcé d’autres bien simples. C’est tout simplement une malheureuse qui vit à la merci de ses sensations. – Tout cela, c’est de grandes saletés.“ (S. 488). Unterschiedlicher kann die Deutung des Verhaltens der Frau kaum sein. Hier der wissenschaftlich interessierte Dichter, dort der glaubensfeste Kirchenmann. Mit wessen Meinung Bourget sympathisiert, ist eindeutig. Dennoch heißt das meiner Meinung nach nicht, daß er das Konzept einer multiplen Persönlichkeit verwirft. Dazu erwähnt der auktoriale Erzähler es zu häufig – auch in Bezug auf Larcher und René. Die Gegenüberstellung von wissenschaftlicher und kirchlicher Sichtweise zeigt nur erneut, daß jene den Menschen nichts nützt. Wieder wird Bourgets Haltung deutlich, die Wissenschaft der Moral unterzuordnen, auch oder gerade, wenn sie wahre Erkenntnisse liefert.

¹³⁰⁶ Der Erzähler berichtet von ihr: „Cette Parisienne de trente ans était, certes, aussi parfaitement corrompue qu’il est possible de l’être, mais, pour être juste à son égard, il faut ajouter aussitôt qu’elle ne le savait pas, tant elle s’était bornée à subir les circonstances qui l’avaient menée, heure par heure, à ce degré singulier d’immoralité inconsciente.“ (Bourget: *Mensonges*, S. 164. Weitere Textstellen über den durch und durch negativen Charakter von Mme Moraines siehe z.B.: S. 80ff., S. 147, S. 231, S. 278, S. 373, S. 433).

Neben dieser Haupthandlung gibt es noch eine Nebenhandlung um Claude Larcher und seine ebenfalls unglückliche Liebesbeziehung zur Schauspielerin Colette. Der willens- und entscheidungsschwache Claude durchschaut zwar die Machenschaften der Kokotten,¹³⁰⁷ kann ihren sexuellen Reizen jedoch nicht widerstehen.¹³⁰⁸ So läßt er sich durch sein Lotterleben in den moralischen und physischen Abgrund reißen, was wiederum einen Onkel von René, den Abbé Taconet, dazu veranlaßt, sich um die Zukunft des armen Frankreich zu sorgen, in dem die jungen Männer den Frauen verfallen, anstatt sich – nach einer Vorbereitung in modernisierten katholischen Bildungseinrichtungen¹³⁰⁹ – für das Vaterland nützlich zu machen.

In diesem auktorial erzählten Gesellschaftsroman spielen differenzierte psychologische Überlegungen eine weitaus geringere Rolle als in *André Cornélis*. Im Gegensatz zu den quälenden persönlichen Gedanken des Ich-Erzählers in Bourgets Kriminalroman nimmt hier ein allwissender Erzähler häufig die Situation im Roman zum Anlaß, um allgemeingültige psychologische Weisheiten zu verkünden, sei es nun über junge unerfahrene Männer¹³¹⁰, die Liebe an sich,¹³¹¹ über die Spielregeln der mondänen Welt¹³¹² oder aber immer wieder über den verdorbenen Charakter der Frauen der Pariser Gesellschaft.¹³¹³ Steht in *André Cornélis* die persönliche Geschichte eines jungen Mannes in einer besonderen Situation im Mittelpunkt, so stehen die Figuren in *Mensonges* weit

¹³⁰⁷ Vor dem Besuch klärt Larcher seinen jugendlichen Freund über die Damen der Pariser Salons auf: „Mais il n’y en a pas dix qui soient capables d’une émotion vraie. (...) Si vous les disséquez, vous trouveriez à la place du cœur la note de la couturière, une demi-douzaine de préjugés, qui leur tiennent lieu de principes, la rage d’éclipser celle-ci ou celle-là...“ (ebenda, S. 45). Von sich selbst sagt er: „Je suis un professional woman-hater, comme disent les Anglais.“ (ebenda, S. 206). Offensichtlich kennt Claude nur die verdorbenen Frauen in den Salons, denn der Abbé Taconet belehrt ihn: „Si vous aviez confessé, vous ne diriez pas toutes les femmes, (...) Vous ne savez pas ce que c’est que la Chrétienne et jusqu’où elle peut aller dans le sacrifice.“ (ebenda, S. 487).

¹³⁰⁸ Von sich selbst behauptet der scharfsinnige Selbstanalytiker, er sei „un maniaque d’erotisme, un insensé qui va dans la vie où le conduit son sexe, un avili lucide.“ (ebenda, S. 445).

¹³⁰⁹ Er leitet die *École Saint André*, in welcher der „double besoin de christianisme traditionnel et de développement moderne“ (ebenda, S. 14) gleichermaßen befriedigt wird. Sein erklärtes Ziel ist: „reconstituer l’âme française par le Christianisme“ (ebenda, S. 487).

¹³¹⁰ „C’est là un phénomène de mirage sentimental assez fréquent chez les hommes chastes, et qui les livre comme une proie sans défense aux plus grossières duperies. Cette incapacité de juger leurs propres sensations les rend plus incapables encore de juger les manœuvres des femmes qui remuent en eux tous les trésors accumulés de la vie.“ (ebenda, S. 213; siehe auch S. 382f.).

¹³¹¹ „Quand on commence d’aimer, on trouve à toutes les choses qui environnent la personne aimée des raisons de s’attendrir, et, quand on cesse d’aimer, ces mêmes choses fournissent au cœur des raisons de s’enfermer davantage.“ (ebenda, S. 100).

¹³¹² „La vie mondaine est ainsi. Des scènes tragiques s’y produisent, mais sans éclat et parmi les fausses amabilités des conversations, les habituels compromis des manières et le futile décor du plaisir.“ (ebenda, S. 405).

¹³¹³ „Ces jolies et spirituelles scélérates ont de ces logiques: elles emploient leur plus fine adresse à vous passer un bandeau sur les yeux avec leurs blanches mains, puis ils vous reprochent de trébucher.“ (ebenda S. 272. Es spricht der auktoriale Erzähler, nicht der Frauenfeind Claude Larcher). Weitere generell negative Einschätzungen zu den Damen in den Salons im Allgemeinen siehe ebenda, S. 147, S. 279.

häufiger stellvertretend für eine ganze Gruppe, über deren Psyche allgemeine Feststellungen getroffen werden.

Ogleich nicht so deutlich wie in *André Cornélis*, sind die Erkenntnisse aus der psychologischen Wissenschaft auch in diesem Roman zu finden. So ist die Schwester von René, die Bourget sehr positiv zeichnet, immer wieder wegen des Lebenswandels ihres Bruders beunruhigt, denn „elle savait d’instinct que deux êtres existaient en lui, côté à côté, l’un doux, bon et tendre, (...) et un autre, atone, étranger à elle...mais le lien qui unissait ces deux êtres, elle ne le saisissait pas.“¹³¹⁴ Neben Renés Zerrissenheit werden an mehreren Stellen die zwei Seiten von Claude Larcher erwähnt, nämlich die des luziden (Selbst)-Analytikers und des von seinen Lüsten willenlos Getriebenen.¹³¹⁵ Trotz dieser Hinweise auf die *multiplicité du moi*, von der Bourget so fasziniert ist, finden sich hier weit weniger Bezüge zu den Erkenntnissen der zeitgenössischen Psychologie als in *André Cornélis* oder auch *Le Disciple*. Das mag einer der Gründe dafür sein, daß Bourgets Figuren in diesem Roman recht holzschnittartig wirken und wenig Individualität zeigen. *Mensonges* kann daher zu den Romanen gezählt werden, die Amend-Söchting als „psychologisch-moralische Sittenschilderungen, deren Charaktere oft – trotz prononcierter analytischer Ambition – unter mangelnder Tiefendimension leiden“,¹³¹⁶ bezeichnet.

Wyzewa widmet *Mensonges* im Dezember 1887 fünf Seiten. Bereits zwei Monate zuvor hat er den Roman zusammen mit Zolas *La Terre* als eines von „les plus éclatants produits de la saison nouvelle“¹³¹⁷ angekündigt. Er bezeichnet *Mensonges* als „livre d’une littérature

¹³¹⁴ ebenda, S. 107. Hervorzuheben ist, daß die besorgte Schwester instinktiv, also ohne wissenschaftliche Analyse, zu diesem Ergebnis kommt. Zur hier erkannten Sprunghaftigkeit von Dichtern siehe auch S. 43f.,

¹³¹⁵ Siehe besonders ebenda, S. 331. Weitere wichtige Aussagen über Larchers Persönlichkeit siehe S. 4ff., S. 118, S. 397. Die Figur Claude Larcher taucht vier Jahre später in einem weiteren Roman auf: Paul Bourget: *Physiologie de l’amour moderne. Fragments posthumes d’un ouvrage de Claude Larcher*. Paris (Lemerre) 1891. Hier berichtet Larcher als Ich-Erzähler von seiner bereits in *Mensonges* geschilderten Liebe zu Colette. Hugo von Hofmannsthal beschreibt in einer Rezension treffend die Folgen der zitierten Zerrissenheit von Larcher in *Mensonges* und in *Physiologie de l’Amour moderne*: „Fühlen, wie die eine Hälfte unseres Ichs die andere mitleidlos niederzerrt, den ganzen Haß zweier Individuen, die sich nicht verstehen, in sich tragen, das führt bei der krankhaften Hellsichtigkeit des Neuropathen schließlich zur Erkenntnis eines Kampfes aller gegen alle: kein Gespräch, kein Zusammenhang zwischen heute und gestern: Worte lügen, Gefühle lügen, auch das Selbstbewußtsein lügt.“ (Hugo von Hofmannsthal: „Zur Physiologie der modernen Liebe“ [1891]. In: Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I*. Herausgegeben von Bernd Schöller. Frankfurt (Fischer) 1979, S. 93-98, S. 94f.). Hofmannsthal sieht damit durch Bourgets *multiplicité du moi* grundlegende Aspekte seines eigenen Werkes bereits angelegt: Die Dichotomie von Sein und Werden, die Unfähigkeit zur Kommunikation, das gesteigerte Selbstbewußtsein des Ästheten, das durch die Erkenntnis einer fehlenden menschlichen Bindung schließlich in sich zusammenbricht.

¹³¹⁶ Amend-Söchting: *Ichkulte*, S. 203.

¹³¹⁷ *La Revue Indépendante* N°12 (Oktober 1887), S. 7f. Wie bei Zolas *La Terre* hat sich auch bei Bourgets *Mensonges* die Veröffentlichung offenbar um einen Monat verzögert.

bienfaisante“,¹³¹⁸ als „fort beau roman, qui parmi les monotones produits contemporains, apporte le charme délicat d’une œuvre littéraire, attentive à quelque vie un peu intime.“¹³¹⁹

Am Ende seiner Besprechung stellt er fest, daß *Mensonges* der bis dato beste von Bourgets Romanen sei und damit selbst *André Cornélis* übertreffe.¹³²⁰ Nachdem er auf den ersten drei Seiten seiner fünfseitigen Rezension zunächst über allgemeine Fragen wie den Charakter der Frauen schreibt¹³²¹ und seine wohlbekannt Einteilung der Romanformen in deskriptive und psychologische wiederholt, begründet er auf den letzten zwei Seiten seine äußerst positive Beurteilung des Romans, indem er auf die Darstellung der einzelnen Figuren eingeht. Die Charaktere des Journalisten Claude und seiner Mätresse Colette seien zwar nur oberflächlich geschildert, das jedoch „avec une merveilleuse justesse qui les fait très intenses.“¹³²² An anderer Stelle schreibt Wyzewa von einer „extrême finesse“ und von der großen Subtilität, mit der die Figuren gezeichnet seien.¹³²³ Insgesamt bezeichnet er den Roman als „étude psychologique patiente, entièrement neuve et profonde.“¹³²⁴

Eine Textstelle hebt Wyzewa zur Illustration seines Urteils besonders hervor. Hier handelt es sich um das 18. Kapitel. René Vincy hat Suzanne zusammen mit ihrem Mann und ihrem finanzkräftigen Liebhaber, dem Baron Desforges, im Theater getroffen und sie daraufhin zur Rede gestellt. Der Baron seinerseits hat in dieser Situation herausgefunden, daß er einen jugendlichen Nebenbuhler hat und überlegt daraufhin, wie er damit umgehen soll. Zu diesen Gedanken schreibt Wyzewa:

Ce chapitre est, incontestablement un chef-d’œuvre. La finesse des nuances, la précision des divers états qui se suivent, se heurtent, se détruisent, dans cette âme raisonnable: je ne connais point de restitution psychologique plus complète.¹³²⁵

Der Baron ist ein erfahrener, mit allen gesellschaftlichen Wassern gewaschener Mann, dem niemand etwas vormacht.¹³²⁶ Sein Tag ist nach einem festen Plan organisiert, in dem er sich um seine Gesundheit, seine Geschäfte und sein Vergnügen kümmert. Nichts kann ihn

¹³¹⁸ *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 337.

¹³¹⁹ ebenda, S. 334.

¹³²⁰ „*Mensonges* est un livre supérieur à *André Cornélis*, comme *André Cornélis* était supérieur aux romans précédents de M. Bourget.“ (*La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 337).

¹³²¹ Vom Titel des Romans angeregt, äußert er sich auf den ersten anderthalb Seiten seiner Besprechung über den besonderen Charakter der Frauen, der vor allem durch ein geschlechtsspezifisches Bedürfnis, immer die Unwahrheit zu sagen, gekennzeichnet sei. Außerdem sei es, so fährt Wyzewa fort, noch keinem Schriftsteller gelungen, das Wesen der Frau in der Literatur darzustellen. „Il n’y a point de femme vivante dans la littérature“ (ebenda, S. 333), lautet seine Feststellung, da die Männer sich in ihren psychologischen Romanen vorrangig auf die Darstellung von männlichen Personen konzentriert hätten. Frauen seien aufgrund ihrer „impuissance à une perception artistique“ (ebenda) sowieso nicht in der Lage, psychologische Romane zu verfassen.

¹³²² ebenda, S. 336.

¹³²³ ebenda.

¹³²⁴ ebenda, S. 335.

¹³²⁵ ebenda, S. 337.

¹³²⁶ Über den Charakter von Desforges siehe Bourget: *Mensonges*, S. 206, S. 275, S. 389.

erschrecken oder von seinen Gewohnheiten abbringen, es sei denn, so berichtet der Erzähler, man verkünde eine neue Pariser Kommune. Er hat einen gesunden Schlaf, da er jeden Abend störende oder beunruhigende Gedanken, sollten sie denn überhaupt aufgetaucht sein, aus seinem Kopf verbannt.¹³²⁷ Dieses Muster an psychischer Intaktheit und Ausgeglichenheit ist nur kurz eifersüchtig, nachdem er gemerkt hat, daß seine Mätresse einen weiteren Liebhaber hat. Doch der Anflug von unkontrollierbarem Gefühl vergeht rasch, und Desforges schämt sich beinahe, daß Suzanne sein inneres Gleichgewicht kurzzeitig hat stören können.¹³²⁸ Er wägt danach kühl und berechnend ab, ob er seine Mätresse trotz ihrer Affäre mit einem jüngeren Mann behalten soll. Dabei behält er stets seinen eigenen Vorteil im Auge. Da er die 30jährige Suzanne immer noch begehrt, keine Zeit für die Suche nach einer neuen Mätresse investieren möchte und sich schließlich noch mit dem Mann seiner Mätresse bestens arrangiert hat, beschließt er, sie nicht zu verstoßen.¹³²⁹ Nach weiteren Überlegungen kommt er zu dem Entschluß, daß sich auch Suzanne wahrscheinlich nicht von ihm trennen wird, da sie finanziell von ihm abhängig ist. Ihn durchströmt ein Wohlgefühl bei dem Gedanken, daß nun vermutlich sowohl René als auch Suzanne und ihr Mann ob des Skandals im Theaterfoyer eine schlaflose Nacht verbringen werden, während er selbst sich prächtig fühlt. „Quel joli titre de comédie: Le plus heureux des quatre!“¹³³⁰ fällt ihm abschließend zu dem ganzen Vorfall ein, was noch einmal seine Sorglosigkeit und seine unerschütterliche psychische Gesundheit offenbart.

In diesem Textabschnitt wird keine Figur geschildert, die sich nach mühevolem Hin- und Her eine Entscheidung abringt, so wie das beispielsweise bei André Cornélis der Fall ist. Irrationale Dinge oder Unbewußtes spielen beim Baron Desforges keine Rolle. Alles das, was die zeitgenössische psychologische Forschung thematisiert, das Außergewöhnliche, Kranke, das Irrationale, das Unterbewußte werden bei seiner Entscheidungsfindung nicht berücksichtigt. Desforges ist das Paradebeispiel eines vernünftigen, psychisch gesunden Menschen, der nach sorgfältiger Überlegung seine Entscheidungen trifft. Es sagt einiges über Wyzewas Verständnis von der Darstellung psychologischer Zusammenhänge in Romanen aus, daß er ausgerechnet diese Szene als Meisterleistung bezeichnet, während er die Darstellung des weniger verstandesgeleiteten Dichters René Vincy als nur mäßig

¹³²⁷ „...grâce au soin, comme il disait de ‚se déshabiller à minuit le cerveau de toute idée noire‘, il avait conquis une si parfaite habitude de reposer à heure fixe qu’il aurait fallu l’annonce d’une nouvelle commune – la plus gênante des contrariétés qu’il prévît, – pour le tenir éveillé.“ (Bourget: *Mensonges*, S. 420).

¹³²⁸ „Desforges eut honte de cette faiblesse (...). ‚Ce n’est pas vrai,‘ se répondit le baron à lui même, ‚je ne suis pas jaloux‘“ (ebenda, S. 416).

¹³²⁹ ebenda, S. 419.

¹³³⁰ ebenda, S. 421.

gelingen ansieht, da man dessen Handlungsmotive schlechter nachvollziehen könne.¹³³¹ Wyzewa ist offensichtlich der Überzeugung, daß dem Handeln der Figuren keine anderen Motive zu Grunde liegen als solche, die der Leser sich mit Hilfe seiner *ratio* erklären und dann auch nachvollziehen kann. Er erweist sich damit ähnlich wie Zola als Anhänger einer „für die Wissenschaft des 19. Jahrhunderts typischen Annahme, daß die Motivationsstrukturen menschlicher Handlungen nicht komplexer seien als die Bedingungsstrukturen der Naturphänomene“¹³³² und daß es daher möglich sein müsse, hinter allen menschlichen Handlungen universale Gesetze aufzudecken. Diese Annahmen führen dazu, daß Wyzewa Romane bevorzugt, in denen allgemeingültige, logisch nachvollziehbare Maximen über das menschliche Verhalten präsentiert werden. Diese Auffassung erklärt auch, weshalb Wyzewa *Mensonges* besser gefällt als *André Cornélis*. Je vernünftiger sich Romanfiguren verhalten, desto eher entsprechen sie seinem Menschenbild.

5.2.5.3 Zuviel Abnormes bei Dostoevskij und zuwenig Erklärendes bei Flaubert

Die Feststellung, daß Wyzewa für unvernünftig erscheinendes und rational nicht ohne weiteres erklärbares Verhalten von Romanfiguren kein Verständnis aufbringt, wird nicht zuletzt bei seiner Bewertung der Romane von Dostoevskij klar. Im Januar 1887 widmet er dem russischen Romancier zwei Seiten innerhalb seines Artikels „Les Russes“, in dem er sich mit dem Erfolg der russischen Literatur in Frankreich auseinandersetzt.¹³³³ Dort

¹³³¹ „J’avoue que ce personnage me paraît le plus imparfait: je vois mal les motifs de ce jeune poète.“ (*La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 335).

¹³³² Hans Ulrich Gumbrecht: *Zola im historischen Kontext. Für eine neue Lektüre des Rougon-Macquart-Zyklus*. München (Fink) 1978, S. 42. Gumbrecht bezieht sich auf Zolas theoretische Schriften, vor allem auf *Le Roman expérimental*. Wie bereits dargelegt, wird das hier von Gumbrecht geschilderte Verständnis von Psychologie am Ende des 19. Jahrhunderts immer stärker hinterfragt, um schließlich von komplexeren und komplizierteren Modellen ersetzt zu werden.

¹³³³ In unserem Zusammenhang ist interessant, daß auch Vogüé, einer der Auslöser für die begeisterte Aufnahme russischer Romane in Frankreich, darauf hinweist, daß sich Dostoevskij intensiv mit außergewöhnlichen Menschen und psychisch Kranken beschäftigt. In den Romanen kämen sehr viele Träume vor, fast alle Figuren seien besessen und dem Wahnsinn verfallen (Vogüé: *Le Roman Russe*, S. 224) oder beides. „Dans le peuple innombrable inventé par Dostoïevsky, je ne connais pas un individu que M. Charcot ne pût réclamer à quelque titre.“ (ebenda, S. 244). Allen Lesern, die Angst vor einem Einblick in die Irrenhäuser, die Gefängnisse und Gerichtssäle haben, rät er von einer Lektüre von Dostoevskij ab (S. 208). Während er das Werk insgesamt durchaus kritisch bewertet (siehe S. 233, vor allem S. 242f), läßt Vogüé keinen Zweifel daran, daß er den Schriftsteller für einen großen Psychologen hält (siehe S. 209, S. 223). Zu Raskolnikow in *Schuld und Sühne* schreibt Vogüé: „Les hommes de sciences, voués à l’observation de l’âme humaine, liront avec intérêt la plus profonde étude de psychologie criminelle qui ait été écrite depuis *Macbeth*“ (S. 236). Den Leuten, also auch den Kritikern, die Dostoevskijs Figuren einfach als Verrückte abtun, entgegnet er: „Pour ma part, je trouve le mot (gemeint ist *fou*) inintelligent et mauvais; il faut le laisser aux âmes très simples, qui se refusent à admettre des états psychiques différents de ceux qu’elles connaissent par l’expérience personnelle.“ (S. 243).

schreibt Wyzewa, die Geschichten in Dostoevskijs Romanen seien „anormales, ou, si l'on veut, extra-ordinaires (...) elles apparaissent sans vie.“¹³³⁴ Das Verhalten der Figuren erscheine dem Leser unwahrscheinlich und lebensfern.¹³³⁵ Deutlicher noch wird Wyzewa, wenn er in seinen monatlichen Rubriken „Les Livres“ auf soeben in französischer Übersetzung veröffentlichte Romane des russischen Schriftstellers eingeht. So schreibt er im Mai 1887 über *Der Idiot*: „Ce livre interminable est le comble du roman d'aventure psychologique: une galerie des pantins extravagants, qui passent leurs temps à penser et à dire exactement le contraire de ce qu'exigerait d'eux la vraisemblance psychologique.“¹³³⁶ Im August desselben Jahres kritisiert er anlässlich der Veröffentlichung von *Der Spieler* die „impuissance psychologique de Dostoïevsky“¹³³⁷ und bezeichnet die in diesem kurzen Roman dargestellten Figuren als „falots fantoches“¹³³⁸. Weder die Darstellung eines Epilepsiekranken in *Der Idiot* noch die eines Spielsüchtigen findet Wyzewas Gefallen. Den Erfolg von Dostoevskijs Romanen schreibt er dem Bedürfnis der einfachen Leute nach einer ausgefallenen, unwahrscheinlichen Handlung¹³³⁹ und der erfolgreichen Werbestrategie einiger Verlage¹³⁴⁰ zu, also zwei Faktoren, die er bekanntlich verabscheut und die seiner Meinung nach die Literatur ruinieren.

Kann der Leser das Verhalten der Romanfiguren nicht mit dem gesunden Menschenverstand nachvollziehen, so ist für Wyzewa ihre Darstellung gescheitert. Sie sind nicht *vivant*, um eine Formulierung des Kritikers aufzunehmen. Es handelt sich dann, so sein harsches Urteil über *Der Spieler*, um „de la littérature absolument basse“¹³⁴¹. Da sich

¹³³⁴ Teodor de Wyzéwa: „Les Russes“. In: *La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 65-90, S. 85. Zu diesem Aufsatz siehe ausführlich Kapitel 5.3.2 dieser Arbeit.

¹³³⁵ „Les personnages (...) ont les âmes exagérées seulement sans vraisemblance.“ (ebenda, S. 86).

Dostoevskij erwecke beim Leser heftige Emotionen, indem er in seinen Romanen Figuren „aux dépens de la vérité et de la vie“ darstelle.

¹³³⁶ *La Revue Indépendante* N°7 (Mai 1887), S. 206. Der Roman erscheint 1887 in zwei Bänden in französischer Übersetzung: Th. Dostoïevsky: *L'Idiot*. Traduit du russe par Victor Derély; précédé d'une préface par le Vte E. Melchior de Vogüé. Paris (E. Plon, Nourrit et Cie) 1887.

¹³³⁷ *La Revue Indépendante* N°9 (Juli 1887), S. 19. Auch dieser Roman erscheint 1887 bei Plon: Th.

Dostoïevsky: *Le Joueur et Les Nuits blanches*. Traduit du russe par E. Halpérine. Paris (E. Plon, Nourrit et Cie) 1887.

¹³³⁸ *La Revue Indépendante* N°9 (Juli 1887), S. 20.

¹³³⁹ Siehe ebenda, S. 19.

¹³⁴⁰ „Pour les âmes un peu simples (...) ces livres russes, *Humiliés et offensés, Crime et châtement*, ont été la véritable pâture littéraire désirée.“ (*La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 86).

¹³⁴¹ *La Revue Indépendante* N°9 (Juli 1887), S. 20. Später wird Wyzewa sein in den Jahren 1886/87 überaus negatives Urteil über Dostoevskij revidieren: Im erneuten Abdruck des Artikels über die russische Literatur im Sammelband *Écrivains étrangers* von 1897 fehlen die Passagen über den einst so geschmähten Schriftsteller. Dazu findet sich folgende Anmerkung: „Et l'on m'excusera de ne point reproduire ici les pages que, dans l'article de 1886 (sic), j'avais consacrées a Dostoïewsky. Uniquement frappé de la fâcheuse qualité littéraire de l'œuvre de cet halluciné, je méconnaissais de la façon la plus injuste et la plus regrettable, l'ardente, l'extravagante, la sublime beauté de son âme. Il est devenu pour moi, depuis lors, avec Michelet et Dickens, le compagnon préféré dans la traversée de la vie.“ (Teodor de Wyzéwa: „L'Invasion des russes dans la littérature française“. In: ders.: *Écrivains étrangers. Deuxième série*. Paris (Perrin) 1897, S. 155-176, S. 172). Wann dieser Umschwung stattgefunden hat, konnte ich nicht eruieren. Im Vorwort zum

die Romanfiguren wider die Gesetze der Wahrscheinlichkeit verhielten, solle man in Frankreich schnellstens aufhören, die „niaiseries de Dostoïevsky“¹³⁴² weiterhin zu übersetzen.

Während anhand von Wyzewas Äußerungen zu Fëdor Dostoevskij seine Abneigung gegen die Darstellung von außergewöhnlichen und psychisch kranken Figuren illustriert werden kann, so zeigen seine Kommentare zu Gustave Flaubert besonders eindringlich, wie wichtig ihm eine umfassende Erklärung der Handlungsmotive ist. Das wird besonders an einer Textstelle in seinen kunsttheoretischen Äußerungen in der *Revue Wagnérienne* deutlich. Dort lobt er Flaubert zunächst als Neuerer, der erstmalig im Roman Geschehnisse aus dem täglichen Leben darstelle und diese dann weitgehend aus der Sicht einer Person schildere. Auf dieses Lob folgt jedoch gleich eine grundlegende Kritik:

Toutes innovations nécessaires et légitimes, mais qui ne nous font pas excuser le caractère incomplet de cette vie: le personnage y est non expliqué, simplement décrit; nous savons ce qu'il sent, mais non par quels motifs il le sent.¹³⁴³

Mit der Feststellung, Flaubert bleibe bei seinen Figurendarstellungen weitgehend an der Oberfläche, greift Wyzewa eine häufig geäußerte Kritik auf. Schon 1880 bemerkt Brunetière, daß der Leser über Flauberts Figuren nicht mehr erfahre als das, was jeder Betrachter aus ihrem Verhalten oder ihrer Physiognomie ableiten könne.¹³⁴⁴ Wie bereits Brunetière vor ihm so kritisiert nun auch Wyzewa diese Vorgehensweise als unbefriedigend für einen Leser, der umfassend über die Motive der Romanfiguren informiert werden möchte. Daß sich bei Flaubert hinter dem fehlenden Aufzeigen der Gründe die Vorstellung verbergen könnte, daß es für bestimmte Handlungen womöglich

Sammelband *Le Roman contemporain à l'étranger* von 1900 wird der einst verachtete russische Schriftsteller gemeinsam mit Tolstoj und Stevenson ausdrücklich als hervorragender Erzähler aus dem Meer der ansonsten mediokren ausländischen Produktionen emporgehoben. (Teodor de Wyzewa „Avant propos“. In: Teodor de Wyzewa: *Le Roman contemporain à l'étranger*. Paris (Perrin) 1900, S. III-X, S. X).

¹³⁴² *La Revue Indépendante* N°11 (September 1887), S. 273.

¹³⁴³ Zitiert nach *Nos Maîtres*, S. 44. Diese Textstelle wird von Nicola di Girolamo aus dem Zusammenhang gerissen und fehlgedeutet. Zunächst weist di Girolamo richtig darauf hin, daß Wyzewa vom Schriftsteller die Konzentration auf eine Person in einem bestimmten Moment fordert. Aus dieser Tatsache folgert er: „In questo senso le unità aristoteliche (di luogo, di tempo, di azione) costituivano già una prima scoperta di individualizzazione letteraria: ma Wyzewa ritiene che la letteratura dovrà springersi molto più avanti e che il romanzo diventerà „la série des sensations perçues“ da un personaggio unico „personnage [...] non expliqué, simplement décrit; nous savons ce qu'il sent, mais non par quels motifs il le sent““ (Nicola di Girolamo: *Teodor de Wyzewa. Dal Simbolismo al Tradizionalismo*. Bologna 1969, S. 101). Hier wird suggeriert, Wyzewa wünsche sich einen Roman, in dem Gefühle der Romanfiguren dargestellt werden, ohne daß der Erzähler eine Erklärung für die Ursachen liefern muß. Gerade das kritisiert aber Wyzewa an dieser Textstelle, indem er Flauberts Verfahren als unzureichend bezeichnet.

¹³⁴⁴ „L'œil de Flaubert ne va guère plus loin que la surface des choses, et s'il lui manque un don, il n'en faut pas douter, c'est le don de voir au delà du visible. C'est un psychologue, sans doute, mais son observation ne démêle que ce qui se laisse lire sur les visages.“ (Ferdinand Brunetière: „Le Naturalisme français“ [1880]. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste*, S. 149-203, S. 190).

keine beschreibbaren Motive gibt,¹³⁴⁵ zieht Wyzewa offenbar nicht in Erwägung. Er geht davon aus, daß es immer eine rational erklärbare und somit auch vom Romancier darstellbare Ursache geben muß, die von jedem mit gesundem Menschenverstand ausgestatteten Leser verstanden wird.

Durch diese Annahme wird die von Wyzewa immer wieder hervorgehobene Bedeutung der Individualpsychologie und Subjektivität erheblich eingeschränkt: Die ungeordnete Vielfalt unterschiedlichster Individuen wird bei Wyzewa durch einen allen ernstzunehmenden Menschen innewohnenden *bon sens* relativiert, der von allen Mitgliedern der Gesellschaft gleich oder doch zumindest ähnlich definiert wird. Menschen, die sich, aus welchen Gründen auch immer, nicht nach diesen Richtlinien verhalten, sollten, so läßt sich aus Wyzewas Rezensionen schließen, nicht Gegenstand einer psychologischen Analyse in einem Roman oder einer Erzählung sein.

Die Aufgabe des Schriftstellers ist es laut Wyzewa vielmehr, dem Leser sämtliche Motive seiner allesamt mit gesundem Menschenverstand versehenen Figuren zu offenbaren. Lediglich den Ursachen für die Handlungen von so einfach strukturierten Lebewesen wie den Bauern in Zolas *La Terre*, brauche der Romancier nicht weiter auf den Grund zu gehen, denn diese machten sich nach Wyzewas Vorstellung selber nicht die geringsten Gedanken über ihr eigenes Handeln und würden sowieso größtenteils von ihren Instinkten getrieben.¹³⁴⁶ Sobald jedoch ein Mensch aus einer gehobeneren Schicht im Roman dargestellt wird, könne und müsse der Schriftsteller die Ursachen seines Handelns akribisch und für den Leser mithilfe einer „*explication psychologique des faits*“¹³⁴⁷ nachvollziehbar darstellen.

Nicht zuletzt diese Annahme hat zur Folge, daß außergewöhnliche, krankhafte, irrationale Handlungen im Roman auszusparen sind, denn das Verhalten von psychisch Kranken ist häufig gerade dadurch gekennzeichnet, daß es sich nicht mit dem gesunden Menschenverstand erklären läßt. Das Gleiche gilt für den Einfluß des Unterbewußten, auch wenn natürlich die Psychologen der Zeit versuchen, für diese Phänomene Ursachen zu finden und sie damit zu erklären, ja sich davon sogar Rückschlüsse auf Erklärungen von

¹³⁴⁵ Vgl. dazu die Interpretation von Hugo Friedrich. Auch er stellt bei Flauberts Romanen fest, „daß in der epischen Darstellung zwar das Handeln und Gebaren der Figuren erscheint, nicht aber sein veranlassender Wille“ (Friedrich: *Drei Klassiker*, S. 123). Er begründet dieses auffällige „Affekt- und Willensvakuum“ (S. 124) bei Flaubert mit dem bewußten Verzicht auf jedwede Erklärung, da diese die Intervention eines kausal verknüpfenden Autors nötig mache. Ferner betont er die Tendenz bei Flaubert, generell zunehmend auf Kausalität zu verzichten und stellt schließlich die Stumpfheit der Flaubert'schen Figuren heraus, die selber nicht mehr nach Ursachen ihres Handelns suchen, sondern sich schicksalsergeben und kraftlos durch das Leben treiben lassen.

¹³⁴⁶ Siehe *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 396-398.

¹³⁴⁷ *La Revue Indépendante* N°8 (Juni 1887), S. 332.

Verhaltensmustern von jedermann erhoffen. Wie bereits erwähnt, ist laut Wyzewa die psychologische Wissenschaft jedoch noch nicht so weit, daß sie für den Schriftsteller brauchbare Ergebnisse liefern könnte.

5.2.5.4 Ein Protagonist mit erstaunlich gesunder Psyche und das Problem mit Träumen: *En Rade* von Joris-Karl Huysmans

Abschließend möchte ich auf Wyzewas Rezension von Huysmans Roman *En Rade* eingehen. Der Roman eignet sich nicht zuletzt wegen des Einschubs von drei Träumen und einer Vision der Hauptfigur besonders gut, Wyzewas Umgang mit zunächst unerklärlichen Vorgängen der menschlichen Psyche zu dokumentieren.

Huysmans veröffentlicht *En Rade* vom November 1886 bis April 1887 in der *Revue Indépendante*. In Buchform erscheint der Text ebenfalls bereits im April 1887. Geschildert wird der Aufenthalt des Parisers Jacques Marles und seiner nervenkranken Frau Louise bei Verwandten auf dem Land. Der Protagonist Jacques befindet sich angesichts eines „déplorable état de ses affaires“¹³⁴⁸ auf der Flucht vor einer in Paris wartenden Meute von Gläubigern. Das materiell, physisch und auch psychisch angeschlagene Ehepaar hofft, sich auf dem Land erholen zu können und neuen Lebensmut zu finden. Als Aufenthaltsort wird ein verfallenes Schloß mit unzähligen Zimmern gewählt, in dem überall die Tapete von der Wand hängt und der Gips von der Decke fällt.¹³⁴⁹ Das Unvermögen, sich die neue Bleibe auch nur annähernd wohnlich zu gestalten, eine vollkommene Desillusionierung über das vorher so idyllisch gedachte Leben auf dem Lande sowie die Verschlimmerung ihres psychischen Zustandes in dieser düsteren Atmosphäre führen schließlich dazu, daß beide enttäuscht beschließen, wieder nach Paris zurückkehren. Die romantische Vorstellung, das Leben auf dem Land trage zur psychischen und physischen Rekonvaleszenz bei, hat sich als Chimäre erwiesen.

Wyzewa widmet dem Roman vier Seiten am Ende seiner monatlichen Rubrik *Les Livres* in der Juni-Ausgabe der *Revue Indépendante*. Er hält ihn für den besten der bisher erschienenen Romane von Huysmans und bezeichnet ihn als „une œuvre de vie et

¹³⁴⁸ Joris-Karl Huysmans: *En Rade* [1887]. Édition établie et présentée par Jean Borie. Paris (Gallimard; Collection folio) 1993, S. 41.

¹³⁴⁹ „...c’était l’abandon le plus complet, la glace du sépulchre“ faßt Jacques seinen ersten Eindruck vom *Château de Lourps* zusammen (ebenda, S. 49). Das verfallene, aufgrund seiner Struktur unübersichtliche Gebäude mit teilweise vermauerten Türen kann als Abbild von Marles Psyche gedeutet werden. Siehe dazu: Ruth Antosh: „J.-K. Huysmans; *En Rade*: l’énigme résolue“. In: *Bulletin de la société J.-K. Huysmans* N° 80. Paris 1987, S. 33-43.

d'art“¹³⁵⁰, womit eine ganz besondere Wertschätzung ausgedrückt wird. Bei der Begründung seines Urteils geht Wyzewa in Anlehnung an seine Einteilung in deskriptive und psychologische Romane zunächst auf die Beschreibungen im Text ein. Er lobt die besondere Sorgfalt und die Detailgenauigkeit, mit welcher der Autor die Außenwelt darstellt.¹³⁵¹ Er erklärt diese Qualitäten mit der besonderen Sensibilität von Huysmans, die die eines durchschnittlichen Menschen bei weitem übertreffe.¹³⁵² In der Genauigkeit seiner Schilderungen werde, so führt Wyzewa weiter aus, der „admirable caractère de santé“¹³⁵³ und die „profonde santé morale“¹³⁵⁴ des Autors offenbar. Die häufige Verwendung des Begriffes *santé* fällt auf: Wyzewa widerspricht damit einer bei seinen Zeitgenossen weitverbreiteten Ansicht über Joris-Karl Huysmans: „Je sais que des Esseintes, ce personnage-catalogue d'*A Rebours*, était un malade, un détraqué et que volontiers on imagine la ressemblance de ce héros avec son inventeur.“¹³⁵⁵

Weiterhin ist die Verwendung von *santé* bzw. *santé morale* sicher auch eine Reaktion auf jene Kritiker, die die Schilderung eines ganz und gar nicht idyllischen Landlebens in *En Rade* – mit raffgerigigen und mitleidlosen Landbewohnern und teilweise unappetitlichen Szenen wie der schwierigen Begattung einer Kuh durch einen unwilligen Stier – herausstreichen und mitunter ähnlich wie bei Zolas *La Terre* heftig als unschicklich oder gar unmoralisch kritisieren.¹³⁵⁶ Allerdings erweckt Wyzewa in diesem Fall mit seiner ausdrücklichen Hervorhebung der Gesundheit sowohl angesichts der geschilderten Zustände auf dem Land als aber auch angesichts der psychischen Konstitution von Jacques und Louise Marles einen Eindruck, der dem Roman nicht gerecht wird. Während Wyzewa des Esseintes ganz zutreffend als krank und verschroben charakterisiert, schreibt er über

¹³⁵⁰ *La Revue Indépendante* N°8 (Juni 1887), S. 337. Weiter unten bezeichnet er das Werk als „livre prestigieux“ (S. 338).

¹³⁵¹ „Et puis les descriptions de M. Huysmans sont faites d'éléments si menus et fins.“ (ebenda, S. 337).

¹³⁵² „...seulement les choses apparaissent à M. Huysmans avec une richesse et une complexité échappant à nos sens falots.“ (ebenda, S. 338).

¹³⁵³ ebenda S. 337.

¹³⁵⁴ ebenda S. 337f. Weiter unten wird noch einmal „santé“ erwähnt.

¹³⁵⁵ ebenda, S. 337. Am Ende seiner Rezension bemerkt Wyzewa, daß *En Rade* kein Ausdruck des Huysmans unterstellten Pessimismus sei: „Et cependant, j'admire en lui l'absence de tout pessimisme.“ (ebenda, S. 340). Die Realität sei nun einmal so furchtbar und häßlich, wie Huysmans sie darstelle. Aber darüber brauche man sich nicht zu betrüben. Es gebe ja den Bereich der Kunst, in den man sich flüchten könne, um hier Genüsse zu erlangen, welche die Realität aufgrund ihrer Unzulänglichkeit nicht zur Verfügung stellen könne.

¹³⁵⁶ Besonders werden die ausführliche Darstellung der Geburt eines Kalbs und die Begattung einer Kuh durch einen Stier kritisiert (Siehe *En Rade*, S. 91-95 und S. 207-210). Maxime Gaucher fordert in einer Rezension in der *Revue bleue* seine Leser auf, diese Szenen bei der Lektüre zu überspringen, und rät von der Darstellung allzu kreatürlicher Szenen aus der Tierwelt generell ab. (Maxime Gaucher: „Causerie littéraire“. In: *Revue bleue. Troisième série – tome XIV*. Paris 1887, S. 373-376, S. 376). Auch der Rezensent im *Figaro* wundert sich über diese beiden Szenen und ist der Auffassung, die zeitgenössischen Romanciers sollten lieber auf diese „choses qui ont déjà pris date“ in ihren Romanen verzichten (Philippe Gilles: „Revue bibliographique“. In *Le Figaro* vom 11.Mai 1887, S. 5).

den Zustand von Marles lediglich an einer Stelle, dieser leide an einer „âme fatiguée.“¹³⁵⁷ Ansonsten wird die offenkundige seelische Krankheit des Helden an keiner Stelle seiner immerhin vierseitigen Kritik thematisiert. Dabei unterscheidet sich der Protagonist von *En Rade* nur wenig von seinem Vorläufer in *À Rebours*. Jacques Marles wird vom Erzähler folgendermaßen charakterisiert:

Absence d'énergie, curiosité trop aigüe pour qu'elle ne s'écachât pas aussitôt; manque de suite dans les idées, faiblesse du pal spirituel promptement tordu, ardeur excessive à courir par les voies bifurquées et à se lasser des chemins dès qu'on y entre, dysepsie de cervelle exigeant des mets variés, se fatiguant vite des nourritures désirées; les digérant presque toutes, mais mal, tel était son cas.¹³⁵⁸

Mit dieser ebenso schnell entflamten wie wieder erlahmenden Begeisterung, der fehlenden Beständigkeit, dem Dilettantismus, dem vagen Gefühl des Unglücklichseins erweist sich Marles genau wie des Esseintes als typisch dekadenter Held. Im Gegensatz zu dem begüterten Adligen aus *À Rebours* ist er jedoch nicht nur unglücklich, sondern auch noch vollkommen mittellos.

Während Wyzewa nicht näher auf den seelischen Zustand des Protagonisten eingeht, bewundert er die „analyse psychologique (sic) du personnage dominant“¹³⁵⁹ und stellt generell fest, daß sie genau wie die Darstellung der Außenwelt mit einer erstaunlichen Präzision erfolge.¹³⁶⁰ Dazu bemerkt er, daß es neben der Aufdeckung der Motive durchaus weitere Möglichkeiten gibt, die Gedanken und Emotionen der Romanfiguren darzustellen, denn: „les sensations, les couleurs aperçues et les sous entendus (sic), et l'impression qui naît dans l'âme au contact des choses, c'est encore des états psychiques (sic), et les plus importants pour un tempérament sensitif comme l'est celui de Jacques Marle.“¹³⁶¹ Dieser Ansatz ist außerordentlich interessant, könnten so doch die mitunter den Fortgang der Handlung störenden Erläuterungen in der Weise von Bourget vermieden werden. Allerdings wird die Frage, inwieweit man das Verhalten und den Gemütszustand einer Romanfigur analysieren oder einfach nur zeigen sollte,¹³⁶² von Wyzewa nicht weiter ausgeführt. Er widerspricht mit dieser Feststellung, die sich sonst in keiner weiteren Kritik

¹³⁵⁷ *La Revue Indépendante* N°8 (Juni 1887), S. 338.

¹³⁵⁸ Huysmans: *En Rade*, S. 122. Angesichts dieses Erzählerkommentars und aufgrund der Ereignisse im Roman kann der Leser der folgenden in erlebter Rede vorgetragenen Selbsteinschätzung des Protagonisten nur zustimmen: „Oui, c'était vrai, il n'était bon à rien, incapable de s'éprendre des occupations recherchées des hommes, inapte de gagner de l'argent et même à le garder, insensible aux appâts des humeurs et au gain des places.“ (ebenda, S. 103f.).

¹³⁵⁹ *La Revue Indépendante* N°8 (Juni 1887), S. 338.

¹³⁶⁰ „C'est des notations psychologiques d'une précision hautaine.“ (ebenda, S. 339).

¹³⁶¹ ebenda.

¹³⁶² Diese Problematik wurde in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts kontrovers diskutiert. Siehe dazu Raimond: *La Crise du roman*, S. 413-431, bes. S. 422.

findet, seiner Forderung, daß der Romancier die Handlungen seiner Figuren plausibel und die Hintergründe derselben logisch und für den Leser nachvollziehbar darstellen sollte.

Im Einklang mit seiner sonst vertretenen Auffassung steht allerdings, daß Wyzewa als Beispiel für eine ausgesprochen geglückte Charakterisierung unter anderem Kapitel VI des Romans anführt. Hier denkt Marles beim Anblick seiner Frau über das weitere gemeinsame Leben mit ihr nach. Es handelt sich, genau wie bei den in Bourget's *Mensonges* als gelungen bezeichneten Textstellen, um ein *raisonnement*, in dem sich der Protagonist noch einmal ins Gedächtnis ruft, welche Motive ihn zur Heirat geführt haben und sich fragt, ob er jetzt, da seine einstigen Wünsche sich nicht erfüllt haben, seine Frau wieder verlassen sollte.¹³⁶³ Erneut wird ein Für und Wider gegeneinander abgewogen, und sowohl seine Motive zur Heirat als die Entscheidung, bei der Frau zu bleiben, sind vom Leser, wenn sie auch vielleicht nicht von jedem gebilligt werden können, so doch ohne größere Anstrengung nachzuvollziehen.

Eine weitere Besonderheit des Romans stellt für jeden Interpreten eine größere Herausforderung dar: In die Handlung sind drei Träume und eine Vision des Protagonisten eingeflochten, die jeweils über mehrere Seiten ausführlich beschrieben werden. In der ersten Nacht träumt Marles von einem phantastischen, mit wertvollen Edelsteinen verzierten orientalischen Palast, in dem einem alternden König ein unbekleidetes Mädchen zugeführt werden soll.¹³⁶⁴ In einer weiteren Nacht entsteht vor ihm eine kahle, metallische Mondlandschaft.¹³⁶⁵ Im dritten Traum wähnt sich Marles in einem mittelalterlichen Glockenturm, von dem er ständig in ein Nichts hinabzufallen droht und in dem eine schöne Frau auftritt, die gefoltert wird, die als janusgesichtiges Wesen gleichzeitig das Aussehen einer ekligen alten Frau annimmt und sich als Allegorie der Wahrheit entpuppt.¹³⁶⁶ Schließlich schildert der Erzähler eine Vision der Hauptfigur, in der diese sich ausmalt, daß die Überreste der Toten zu eßbaren Essenzen verarbeitet werden, die man zu besonderen Anlässen im Andenken an die Verstorbenen zu sich nehmen könnte.¹³⁶⁷ Marles' Träume und Visionen sind in vielfältiger Weise mit dem Rest der Handlung verbunden. Nach allen drei Träumen setzt sich Marles im wachen Zustand mit dem

¹³⁶³ Siehe Huysmans: *En Rade*: S. 117-126.

¹³⁶⁴ Siehe ebenda, S. 58-63. Die Aufzählung der Edelsteine erinnert an des Esseintes' Interesse an kostbaren Steinen. Bei der Geschichte handelt es sich eindeutig um eine Verarbeitung der Geschichte um Esther aus dem Alten Testament. Diese Parallele wird von Marles später auch selbst aufgedeckt (ebenda, S. 78).

¹³⁶⁵ Siehe ebenda, S. 105-114.

¹³⁶⁶ ebenda, S. 187-197.

¹³⁶⁷ Siehe ebenda, S. 182-186. Eine ausführliche Interpretation der Träume bietet Rose Fortassier: „Le récit de rêve dans ‚En Rade‘“. In: André Guyaux et al. (Hrsg.): *Huysmans. Une esthétique de la décadence. Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5, 6 et 7 novembre 1984*. Genf-Paris (Slatkine) 1987, S. 303-311. Siehe auch: Ruth Antosh: „J.-K. Huysmans; *En Rade*: l'énigme résolue“. In: *Bulletin de la société J.-K. Huysmans* N° 80. Paris 1987, S. 33-43.

Geträumten auseinander. Nach dem ersten fragt er sich, was der Traum bedeuten könne, des weiteren, warum er ausgerechnet jetzt auf dieses Thema gekommen ist. Marles gibt verschiedene zeitgenössische wissenschaftliche Meinungen über Träume wieder und versucht selbst, den Inhalt des Geträumten zu deuten, auch wenn er hier zu keinem Ergebnis kommt: „C'est à s'y perdre; il est certain pourtant, se dit-il, que quelle que soit l'opinion qu'ils professent, les savants annoncent.“¹³⁶⁸ Der Auslöser für den zweiten Traum von der Mondlandschaft ist nach Ansicht von Marles das Betrachten einer Karte des Erdsatelliten kurz vor seiner Abreise in Paris.¹³⁶⁹ Während Marles hier eine Erklärung findet, kann er den dritten Traum nicht ansatzweise deuten, was ihn zutiefst beunruhigt: „Une fois de plus il s'inquiéta des causes qui dédoublaient ainsi sa vie et la rendaient tantôt incohérente et tantôt lucide.“¹³⁷⁰ Der Held resigniert und fragt sich nicht mehr, wie diese Träume mit dem bewußt Erlebten in Verbindung stehen, erkennt aber, daß es sich bei allen Träumen und Visionen um eine Erweiterung der Realität handelt, um Phänomene, die unweigerlich zur menschlichen Psyche dazugehören.¹³⁷¹ Neben diesen direkten Bemerkungen des Erzählers oder der Figur gibt es vielfältige Hinweise im Text auf Verbindungen zwischen Traum und Realität: Vor seinem Traum von der unwirtlichen Mondlandschaft betrachtet er zusammen mit Louise den Sternenhimmel. Soldaten, die Marles auf Emaillebildern bei seinen Verwandten im Dorf gesehen hat, treten im Traum als Verfolger der Frau wieder auf, ausgeblutete Kälber, die ihm ebenfalls im letzten Alptraum die Zunge herausstrecken, können als Verarbeitung einer gerade vorher beobachteten Geburt eines Kalbes bei seinen Verwandten gedeutet werden. Diese und noch weitere Hinweise im Text deuten darauf hin, daß sich Huysmans in *En Rade* auf äußerst vielfältige Weise mit dem Phänomen *Traum* auseinandersetzt: mit seiner Verankerung in der Realität, mit Anlaß, Ablauf und Deutung des Geträumten.¹³⁷²

¹³⁶⁸ Huysmans: *En Rade*, S. 80. Huysmans nennt hier die Namen von Wilhelm Wundt [1832-1920], der 1879 in Leipzig das erste Institut für experimentelle Psychologie gründete und von dessen Schüler Paul Radestock, der 1879 mit *Schlaf und Traum* eines der wichtigsten Werke zur Traumforschung vor Freud geschrieben hatte.

¹³⁶⁹ ebenda, S. 135.

¹³⁷⁰ ebenda, S. 199.

¹³⁷¹ Siehe dazu auch Michel Raimond: „Huysmans et le discours psychologique“. In: Guyaux et al: (Hrsg): *Une esthétique de la décadence*, S. 31-37. Raimond sieht gerade in Huysmans' resignativer Haltung, psychische Vorgänge als unerklärlich hinzunehmen, das typisch Moderne von Huysmans, das noch über die experimentelle Psychologie hinausführe: „Ici encore, Huysmans est à la pointe de la modernité: par delà Taine et Ribot, il annonce la psychologie romanesque de Bernanos ou de Mauriac, pour qui les silences du récit, les formules interrogatives, et toute une rhétorique de l'indicible seront les seuls moyens de suggérer, – et de respecter, – le mystère des âmes.“ (S. 36).

¹³⁷² Rose Fortassier weist darauf hin, daß der Inhalt und die Art der Träume in *En Rade* wie z.B eine Dominanz der optischen Reize und der Stil, in dem diese Textpassagen abgefaßt sind, sowohl Parallelen zu einer Niederschrift der eigenen Träume des Autors als auch zu zeitgenössischer wissenschaftlicher Literatur über Träume aufweisen. Daher seien diese Einschübe mit den Träumen keinesfalls lediglich als *poèmes en*

Wyzewa ist von den Traumsequenzen im Roman alles andere als begeistert. Nach seinem enthusiastischen Lob auf die Beschreibung der Außenwelt und die gelungene psychologische Analyse des Protagonisten stellt er in seiner Rezension folgende Frage:

Pourquoi seulement M. Huysmans a-t-il adjoint à ce merveilleux livre trois ou quatre poèmes en prose dont l'un, le rêve biblique d'Esther est d'une très riche langue, mais dont aucun ne se rapporte expressément ni au sujet d'*En Rade*, ni à l'âme, en particulier, de Jacques Marles?¹³⁷³

Die Träume und ihre Rolle im Roman wurden von Wyzewa offensichtlich nicht verstanden und somit als „bric à brac fâcheux“¹³⁷⁴ bezeichnet. Wyzewa selbst ist mit dieser Feststellung angesichts eines Buches, dessen Erscheinen er ansonsten mit größter Freude zur Kenntnis genommen hat, nicht zufrieden. Er meint allerdings, daß er seinen Lesern eine Erklärung für dieses Mißgeschick schuldig ist:

J'imagine que l'auteur avait d'abord fait le projet d'un roman quasi symbolique, offrant une juxtaposition continue de visions altières et de mesquines réalités; mais que, au cours de son travail, il a été emporté par le désir artistique de dresser plutôt une œuvre de vie, le roman réaliste et homogène qu'est – sauf ces exceptions – ce volume d'*En Rade*.¹³⁷⁵

Man muß Wyzewa zu Gute halten, daß augenscheinlich kaum jemand der Zeitgenossen die Rolle der Träume im Roman zu deuten gewußt hat. Der Rezensent des *Figaro* beispielsweise schreibt von einem „roman singulier où le fantastique se mêle à la réalité ce qui prête un charme singulier au récit mais lui retire aussi un peu de sa clarté“¹³⁷⁶. Andere Kritiker ignorieren die Träume in ihren Rezensionen oder interpretieren sie als wohlthuende Flucht aus der banalen Realität, was angesichts des Inhaltes der Alpträume erstaunlich ist.¹³⁷⁷

prose zu bezeichnen. Huysmans sei vielmehr ein Pionier auf dem Gebiet der Verarbeitung von Träumen in literarischen Werken. (siehe Fortassier: „Le récit de rêve dans ‚En Rade‘“, S. 308-311).

¹³⁷³ *La Revue Indépendante* N°8 (Juni 1887), S. 339.

¹³⁷⁴ ebenda, S. 340. Wyzewas Unverständnis für Traumsequenzen in Romanen, offenbart sich nicht nur bei *En Rade*. Bénédicte Coste weist in einem Vergleich von Emily Brontës *Wuthering Heights* und Wyzewas Übersetzung *Un amant* darauf hin, daß dieser zwei Alpträume von Lockwood zu Beginn des Romans in seiner Übersetzung wegläßt. Genau wie Marles' Träume in *En Rade* haben auch sie eine enge Verbindung mit dem restlichen Romangeschehen. (Bénédicte Coste: „*Un amant*: la première traduction française de *Wuthering Heights* par Téodor de Wyzewa“. In: *Etudes anglaises* 1/2002 (Tome 55), S. 3-13, S. 4. Die entsprechende Textstelle findet sich in Emily Brontë: *Wuthering Heights* [1847]. Edited with an Introduction and Notes by Pauline Nestor. Preface by Lucasta Miller. Penguin (London) 2003, S. 19-26). Wyzewa läßt in seiner Übersetzung sowohl Lockwoods Auffinden von Catherines Tagebuch als auch die sich anschließenden Alpträume weg. Siehe: Émily Brontë: *Un amant*. Traduction française précédée d'une introduction par T. de Wyzewa. Paris (Perrin) 1892, S. 22).

¹³⁷⁵ *La Revue Indépendante* N°8 (Juni 1887), S. 339.

¹³⁷⁶ Philippe Gilles: „Revue bibliographique“. In *Le Figaro* vom 11. Mai 1887, S. 5.

¹³⁷⁷ Zur Aufnahme des Romans durch die zeitgenössische Kritik siehe: Michael Issacharoff: *J.-K. Huysmans devant la critique en France (1874-1960)*. Paris (Klincksieck) 1970, S. 77-82 und S. 189. Issacharoff stellt fest, daß lediglich ein Kritiker, Gustave Geoffroy, in seiner Rezension in *La Justice* vom 26. Juli 1887 ansatzweise den Sinn der Träume erkannt habe (S. 80f.). Huysmans erwiderte auf einen Brief von Émile Zola, der ebenfalls sein Unverständnis über den Einschub der Träume geäußert hatte, die Abfolge von Traumsequenzen und Realität sei nicht optimal. Er habe zunächst vorgehabt, eine strikte Trennung zwischen Tag und Nacht im Buch vorzunehmen und in den Teilen über den Tag die Realität und in denen über die

Das mangelnde Verständnis für die Träume in *En Rade* zeigt einmal mehr, daß Wyzewa bei seiner Forderung nach einer genauen psychologischen Darstellung der Romanfiguren und der Motivation für ihre Handlungen keinen Raum für Unbewußtes, Träume und Visionen läßt. Seine Vorstellung von der menschlichen Psychologie ist durch eine Kette aus Ursache und Wirkung bestimmt, bei der sich die Figuren stets über die Motivation für ihr Handeln im Klaren sind und somit nie die Kontrolle über sich selber verlieren.¹³⁷⁸ Für die unerklärlichen und irrationalen Anteile der menschlichen Psyche hat Wyzewa kein Verständnis. Indem Wyzewa so wichtige Elemente in *En Rade* wie den kränklichen, pessimistischen Helden, eine negative, desillusionierende Grundstimmung, die Erweiterung der Realität durch Träume, die eindrucksvolle Beschreibung von künstlichen Landschaften und phantastischen Situationen nicht wahrnimmt, umdeutet oder als mißlungenen Fehlgriff des Schriftstellers deutet, gelingt es ihm, diesen Roman ganz als deskriptiven, also realistischen Roman aufzufassen und ihn von *À Rebours* weiter zu entfernen als der Text es zuläßt.¹³⁷⁹ Wyzewa schätzt *En Rade* nicht wegen der dort vorkommenden Träume, die von der naturalistischen Tradition abweichen, sondern wegen seiner naturalistischen Elemente wie der negativen Darstellung der Landbewohner,¹³⁸⁰ die seinem eigenen Bild der bäuerlichen Bevölkerung entsprechen.

Nacht den Traum darzustellen. Er habe sich dann jedoch dagegen entschieden, sei aber mit dem Ergebnis der Komposition nicht zufrieden, denn jetzt erschienen die drei Träume ein wenig wie „à l'hazard de la fourchette.“ (J.-K. Huysmans: *Lettres inédites à Émile Zola* publiées et annotées par Pierre Lambert. Genf (Droz) 1953, S. 127). Es ist wichtig hervorzuheben, daß Huysmans keineswegs die Einfügung der Träume überhaupt in Frage stellt. Vielmehr erinnert eine von ihm hier vorgenommene Charakterisierung des Romans als zwei Hosenbeine, von denen das eine den Boden berührt, während das andere in der Luft weht, bereits an die Forderung einige Jahre später in *La-Bas*, daß neben dem von Zola vertretenen Naturalismus noch ein „naturalisme spiritualiste“ (Huysmans: *La-Bas*, S. 34) treten müsse, um das Leben in der Literatur vollständig abzubilden.

¹³⁷⁸ Zum Problem der Darstellung von Gedanken, Gefühlen und dem Unbewußten im Roman, siehe z.B. Monika Fludernik: *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt (WBG) 2006, S. 93-102.

¹³⁷⁹ Zur Problematik des Verhältnisses von Huysmans zum Realismus und der Einteilung seines Werkes in eine naturalistische, ästhetizistische und christliche Phase siehe z.B. Ruth B. Antosh: *Reality and Illusion in the Novels of J.-K. Huysmans*. Amsterdam (Rodolpi) 1986; zur Problematik der Träume in diesem Zusammenhang vor allem S. 52-100.

¹³⁸⁰ Die Beschreibung des Landlebens in *En Rade* ist eine einzige Desillusionierung und Abrechnung mit romantischen Vorstellungen vom idyllischen Leben auf dem Land. Wie bei Maupassant sind die Bewohner geldgierig und versuchen, aus jeder Situation so viel Profit wie möglich zu schlagen. Um dieses Ziel zu erreichen, schrecken sie auch vor Betrug nicht zurück: Onkel Antoine und Tante Norine verwässern den beiden Parisern den Wein (Huysmans: *En Rade*, S. 153 und S. 136f); der Wirt des Ortes läßt eine Pariserin am Wochenende draußen in Nacht und Kälte stehen, weil er sein einziges Gästezimmer einträglicher als *chambre d'amour* an junge Bauern und Bäuerinnen vermieten kann (ebenda, S. 151); die Frau des Lebensmittelhändlers nutzt die Krankheit von Louise aus, um immer mehr Geld für ihre Waren und Dienstleistungen zu verlangen, bietet der vorgeblich reichen Pariserin an, Patin ihrer Tochter zu werden und zieht das Angebot sofort wieder zurück, als sie erfährt, daß diese mittellos ist (ebenda, S. 169 und S. 212), der trunksüchtige und gefräßige Briefträger des Ortes ist auf die peinlichste Weise bemüht, bei seiner Zustellarbeit seine beiden Bedürfnisse auf Kosten der Postempfänger zu befriedigen, und versucht, die Tierliebe der Städter auszunutzen, indem er ihnen einen kleinen Uhu zum Kauf anbietet, den er ansonsten zum Ausstopfen geben will (ebenda, S. 98f, S. 224 und S. 133). Diese Liste ließe sich noch mit weiteren Beispielen fortsetzen: Louise kommentiert die Situation lakonisch mit den Worten „Ici, l'argent est tout“

In seinem bereits ausführlich besprochenen Artikel zu den Bauern von Zola erwähnt er noch einmal den Roman von Huysmans, als es um die Zurückweisung der Kritik an der angeblich zu negativ geschilderten Landbevölkerung geht. „Seul M. Huysmans, dans *En Rade* a marqué le caractère du paysan avec ses traits essentiels, et l’image qu’il en a donné est une des plus admirables gloires du roman moderne.“¹³⁸¹ Das spezifisch Neue und Beunruhigende von *En Rade* nimmt er dagegen nicht wahr.

5.3 Erzählerfigur und Erzählhaltung

Le romancier futur dressera une seule âme, qu’il animera pleinement; par elle seront perçues les images, raisonnés les arguments, senties les émotions. Le lecteur comme l’auteur verra tout, les choses et les âmes, à travers cette âme unique et précise dont il vivra la vie. (*Nos Maîtres*, S. 52)

5.3.1 Zur Verwendung des Begriffs *auteur*

Neben Wyzewas Bemerkungen zur Gestaltung der Romanfiguren, sowie zu Inhalt und Aufbau der Handlung läßt sich in den Artikeln der *Revue Indépendante* eine Vielzahl von Äußerungen zum Erzähler und zur Erzählperspektive finden. Der Kritiker hat sich intensiv damit beschäftigt, in welcher Art und Weise ein Roman abgefaßt sein sollte, damit er den Ansprüchen des modernen kunstinteressierten Publikums gerecht wird. Bei diesen vielfältigen Bemerkungen zu Problemen, die heute einen Gegenstand der Narratologie darstellen, ist zu beachten, daß Wyzewa den Begriff *narrateur* in seinen Artikeln in der *Revue Indépendante* von 1886/1887 nicht verwendet, da eine explizite Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler in dieser Zeit – lange vor der Konstituierung der Narratologie als Teilgebiet der Literaturwissenschaft – noch nicht üblich war. In den von mir

(ebenda, S. 151) – eine Einschätzung, der sich der Leser angesichts der geschilderten Ereignisse nur anschließen kann. Dazu paßt die wenig angenehme Eigenschaft der Landbewohner, sich ständig über das schwere Leben zu beklagen und gleichzeitig zu unterstellen, daß man in der Stadt sein Geld ja geradezu im Schlafe verdiene (vgl. ebenda, S. 53, S. 159, S. 169). Das Verhältnis zu den Tieren und zur Natur ist ebenfalls ausschließlich von wirtschaftlichen Interessen bestimmt. Um eine trüchtige Kuh ist der Bauer Antoine nur deshalb besorgt, weil er weiß, daß das Kalb Geld einbringen wird. Sobald das Kalb zur Welt gekommen ist, setzt wieder der gewohnt grobe Umgangston mit der Kreatur ein. „... en même temps que leur inquiétude pécuniaire, leur tendresse avait pris fin.“ (S. 95). Die Katze, die von den beiden Parisern gepflegt wird, ist vor den Mißhandlungen von Norine geflohen und sollte eigentlich ertränkt werden. Für die Sympathie der Städter für das kranke Tier haben die Landbewohner keinerlei Verständnis (S. 174 und S. 212). Die menschenscheue Katze ist übrigens das einzige Lebewesen, zu dem das Ehepaar auf dem Land eine emotionale Bindung aufbauen kann.

¹³⁸¹ *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 402.

untersuchten Textstellen, bezeichnen jedoch die von ihm verwendeten Wörter *auteur*, *romancier* oder *écrivain* in der Regel neben dem, was heute wie zu Zeiten von Wyzewa Autor oder Schriftsteller bezeichnet wird, auch die Instanz des *Erzählers*.¹³⁸² Ich werde daher im folgenden Kapitel bei meinen Ausführungen zu Wyzewas Romanästhetik den heute üblichen Begriff *Erzähler* verwenden, wenn davon auszugehen ist, daß der Kritiker in erster Linie auf Fragen zu Erzählerfigur, Erzählhaltung und Perspektive im Roman eingeht. Bei der Beschreibung und Einordnung von Wyzewas Vorstellungen zu diesem Themenkomplex orientiere ich mich hauptsächlich an den Modellen von Jürgen Petersen und ergänzend von Gérard Genette,¹³⁸³ wobei bei Bedarf auch andere Ansätze berücksichtigt werden.

5.3.2 Über den Erfolg der russischen Literatur in Frankreich und die notwendige Distanz der Erzählerfigur zum Erzählten

Wichtige Aussagen über Fragen der Erzählhaltung lassen sich in Wyzewas bereits erwähntem Artikel „Les Russes“ vom Januar 1887 finden. Hier stellt sich der Kritiker die Frage, warum Romane russischer Autoren wie beispielsweise Tolstoj, Dostoevskij und Turgenjev beim französischen Publikum so erfolgreich sind, daß die Übersetzungen als „le principal phénomène littéraire de l’année 1887“¹³⁸⁴ bezeichnet werden können. Auf der Suche nach einer Antwort unterscheidet Wyzewa zwischen dem, was unwissende Leser und Kritiker als Ursache für die Beliebtheit der Romane anführen, und dem, was er selbst als Ursache für die anhaltende Popularität in Frankreich ausmacht.

Er erklärt den Erfolg zunächst damit, daß die russischen Romanciers im Gegensatz zu den französischen Naturalisten neben der bloßen Beschreibung der Außenwelt auch die Psyche der Romanfiguren ausführlich darstellen. Das ist zugleich einer der Gründe, weshalb er selbst diese Romane mit Ausnahme derjenigen von Dostoevskij sehr schätzt. Nicht nur für den literarisch gebildeten Fachmann, so fährt Wyzewa nun fort, sondern auch für die

¹³⁸² Daß mit dem Begriff *auteur* in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch der Erzähler gemeint sein kann, wird unter anderem in Flauberts berühmtem Brief an Louise Colet deutlich, in dem er sich gegen die Einfügung von Erzählerkommentaren zum Geschehen wendet: „Mais la forme dramatique a cela de bon, elle annule l’auteur.“ (Gustave Flaubert: *Correspondance. Tome I-V*. Édition Jean Bruneau. Paris (Gallimard) 1973-2007, Band 2, S. 204). Flaubert meint hier nach heutigem Verständnis den Erzähler, der bekanntlich in einem Drama ausfällt und bei dem für Flaubert charakteristischem personalen Erzählverhalten stark in den Hintergrund rückt (Siehe dazu: Pfister: *Drama*, S. 20-22). Der Begriff *narrateur* ist zu Zeiten von Wyzewa, also weit vor der Etablierung der Narratologie, nur in der Bedeutung von „personne qui raconte certains événements“ (*Petit Robert*) gebräuchlich. Zur heute wichtigen Unterscheidung von Autor und Erzähler siehe z.B. Petersen: *Erzählssysteme*, S. 14-19.

¹³⁸³ Jürgen H. Petersen: *Erzählssysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart (Metzler) 1993, Gérard Genette: *Discours du récit* [1972]. Paris (Seuil) 2007.

¹³⁸⁴ Teodor de Wyzewa: „Les Russes“. In: *La Revue Indépendante* N°3 (Januar 1887), S. 65-90, S. 65.

Mehrheit der von den bloßen Beschreibungen der naturalistischen Romane unbefriedigten Leser stelle die Thematisierung seelischer Befindlichkeiten die wahre Ursache für den Erfolg der Romane dar. Allerdings sei sich das Lesepublikum dieser Tatsache nicht bewußt.¹³⁸⁵ Statt dessen, so meint Wyzewa, führten die begeisterten Leser und ein Großteil der Kritiker einen anderen Grund für das überwältigende Interesse an der zeitgenössischen russischen Literatur an: „Les écrivains russes doivent une grande part de leur succès, en France, à ce qu’ils s’attendent devant les diverses fortunes de leurs personnages.“¹³⁸⁶ Das Mitleid des Autors und des Erzählers mit den Figuren sei also nach Meinung vieler Kritiker das Erfolgsrezept für die russischen Romane. Offensichtlich, so gibt Wyzewa weiterhin die vorherrschende Meinung wieder, vermißten die Leser dieses Mitleid allzu lange in den zeitgenössischen französischen Werken, so daß sie sich nun auf die russischen Romane stürzten, in denen sie es endlich wieder vorfänden:

Les romanciers naturalistes échouaient à intéresser leurs lecteurs, parce qu’ils ne manifestaient point leur émotion devant leurs personnages, parce qu’ils étaient impassibles. Ils ne nous disaient jamais, après la mort d’une jeune fille: „Quelle affreuse catastrophe“ où bien après le mariage d’un notaire „Quelle indignité!“ Comment nous intéresser aux héros d’un livre, si l’auteur lui même ne nous y invite pas? Et lui, l’auteur, il s’amuse peut-être, tandis que nous pleurons! Tel fut l’unanime cri.¹³⁸⁷

Die Tatsache, daß Wyzewa diese Auffassung nicht teilt, wird nicht nur durch den letzten Satz des Zitats offenbar, sondern auch dadurch, daß als Beispiel für einen Autor, der mit seinen Figuren fühlt und immer wieder Erzählerkommentare zum Schicksal der Romanfiguren einführt, ausgerechnet der von ihm so verachteten Georges Ohnet genannt wird. Dessen Verleger habe verlauten lassen, das Manuskript zu einem von Ohnets Erfolgsromanen sei von Tränen durchnäßt gewesen, was sofort zu einer Ankurbelung des Absatzes geführt habe.¹³⁸⁸ Das sind Verkaufsargumente für minderwertige Literatur, die einmal mehr den bedrohlichen qualitativen Zustand der Literatur illustrieren. Für Wyzewa hat die hier in ein groteskes Gegenteil umgeschlagene immer wiederkehrende Kritik an der Teilnahmslosigkeit der Autoren am Schicksal ihrer Romanfiguren zu einer „théorie fâcheuse de l’attendrissement en art“¹³⁸⁹ geführt. Die allseits vertretene Ansicht über die

¹³⁸⁵ Genau wie er selbst, habe einer der bedeutendsten zeitgenössischen Kenner der russischen Literatur den Grund für den Erfolg der Romane in Frankreich erkannt: „Le comte de Vogüé avait compris, je pense, le véritable désir inconscient du public français, ce désir d’une vie psychique enfin restaurée.“ („Les Russes“, S. 69).

¹³⁸⁶ Wyzewa: „Les Russes“, S. 71.

¹³⁸⁷ ebenda, S. 68.

¹³⁸⁸ „M. Ollendorff, toujours avisé, fit annoncer dans un journal que M. Ohnet avait humecté son manuscrit, en rédigeant les infortunes du Maître de Forges: et le *Maître de Forges* fut acheté à trois cent mille exemplaires.“ (ebenda, S. 68).

¹³⁸⁹ „Les Russes“, S. 70. Auch wenn der Name hier nicht fällt, ist es möglich, daß Wyzewa Ferdinand Brunetière kritisiert, der bekanntlich in seinen Kritiken bei den französischen Realisten und Naturalisten

Literatur sei mit dafür verantwortlich, daß sie den Lesern die wahren Qualitäten der russischen Romane, die sich auf eine stärkere inhaltliche Akzentuierung seelischer Vorgänge beschränke, verdecke.

Nachdem Wyzewa so zunächst seine eigene Erklärung für den Erfolg russischer Romane und dann eine Gegenposition vorgestellt hat, demontiert er die Vorstellung, in den russischen Romanen ließen sich viele Passagen finden, in denen der Autor zum Beispiel durch Erzählerkommentare besonderes Mitleid mit seinen Romanfiguren bekundet. Im krassen Gegensatz zur Auffassung einiger Kritiker und der Masse der durchschnittlichen Leser kommt Wyzewa zu dem Schluß: „Et cependant les écrivains russes – je veux dire les écrivains sérieux – ne pratiquent point cet attendrissement.“¹³⁹⁰ Auf diese Feststellung folgt eine ausführliche Darstellung der ästhetischen Leitlinien der russischen Romanciers, die zentrale Punkte von Wyzewas eigenen Vorstellungen von einem guten Roman widerspiegeln. Dazu zählen zum Beispiel die Vermeidung von unwahrscheinlichen und außergewöhnlichen Handlungen und Romanfiguren sowie eine ausgewogene Balance zwischen der Beschreibung der Umwelt und der psychischen Befindlichkeiten der Figuren.¹³⁹¹ Im Anschluß daran nimmt Wyzewa ausführlich zur hier im Mittelpunkt stehenden Frage nach der Rolle des Erzählers im Roman Stellung:

(...) mais un tel programme excluait tout droit, pour le romancier, de s'introduire soi-même dans l'œuvre, avec ses pitiés et ses indignations. Car l'objet du roman ainsi conçu, est de produire l'illusion de la vie: et cette illusion disparaît lorsque l'auteur intervient, fut-ce pour exprimer à leur endroit les plus touchantes lamentations. Le réalisme véritable n'exclut point seulement le droit de dire ses émotions, dans le roman; il défend encore d'éprouver de telles émotions. L'auteur, en effet, s'il veut nous donner l'illusion de la vie, doit lui-même, d'abord, sentir cette illusion. Il faut donc qu'il se dévête entièrement de sa personnalité, pour revêtir celle de l'être fictif qu'il fait vivre. Il ne doit pas s'affliger du malheur d'une jeune fille, il doit être cette jeune fille, exprimer l'affection de la jeune fille, non la sienne. (...) L'écrivain doit vivre la vie de ses personnages, non vivre à côté d'eux son existence personnelle, toute de compassion et de tendresse.¹³⁹²

Wyzewa trifft hier wichtige Feststellungen zu dem, was heute als Erzählverhalten in einem Roman bezeichnet werden kann. Er plädiert dafür, daß die Instanz, die wir heute Erzähler nennen, in einem Roman weitgehend zurücktreten solle. Eine Erzählerfigur, die kommentierend in das Geschehen des Romans eingreift, indem sie zum Beispiel ihr

unablässig einen Mangel an *sympathie* für die Romanfiguren beklagt. (Siehe unter anderem Kapitel 4.4.2 dieser Arbeit).

¹³⁹⁰ „Les Russes“, S. 71.

¹³⁹¹ So schreibt er über die Bewegung der realistischen Schriftsteller in Rußland: „Elle prit à soin la restitution exacte de la vie russe. Inventer des personnages pareils aux personnages de la réalité, les placer dans les situations habituelles de l'existence, et prendre garde surtout à les créer ordinaire; c'est-à-dire ni bons immodérément, ni tout à fait scélérats, tels seulement qu'ils puissent représenter l'humanité moyenne. Ce programme, commun à Gogol, à Tourgeniev, à Tolstoy, pouvait leur permettre la création d'une vie complète, ensemble psychique et matérielle, et capable d'être là-bas, par tous recréée.“ (ebenda, S. 71).

¹³⁹² ebenda, S. 71f.

Bedauern über das Schicksal der Romanfiguren ausdrückt, lehnt er entschieden ab und wendet sich damit gegen das, was als auktoriales Erzählverhalten bezeichnet werden kann.¹³⁹³

Für ihn besteht die Aufgabe der Kunst in der Transponierung der Realität auf eine höhere Ebene, auf welcher der Leser dann jedoch ganz und gar die geschilderten Erlebnisse „miterleben“ und nachempfinden soll. Die Kommentierung durch eine stark hervortretende Erzählerfigur störe die Illusion des Nachempfindens und Nacherlebens. Der zeitgenössische Leser habe eine solche Einmischung und Gängelung durch eine dem eigentlichen Romangeschehen übergeordnete Instanz nicht nötig.

Die Auffassung, daß der moderne Leser zum Verständnis des Textes keine erklärenden Kommentare benötigt, vertritt Wyzewa auch in den Aufsätzen der *Revue Wagnérienne*, in denen er sie in einen größeren Zusammenhang einbindet. In seinem Artikel „L'Art wagnérien: la littérature“ vom Juni 1886 stellt Wyzewa einige Grundgesetze vor, nach denen sich die Kunst im weiteren und die Literatur im engeren Sinne im Laufe der Menschheitsgeschichte entwickelt habe. Eines davon ist das bereits erläuterte Spencer'sche Gesetz von der forlaufenden Entwicklung eines homogenen Zustands zu fortschreitender Heterogenität.¹³⁹⁴ Ein weiteres Gesetz betrifft das Verhältnis zwischen dem Künstler und dem Rezipienten: „Une autre loi encore de l'évolution artistique, c'est l'atténuation progressive – entre l'âme de l'artiste créant la vie et l'âme de ceux qui la recréent – l'atténuation de tout intermédiaire.“¹³⁹⁵

¹³⁹³ Auktorial ist nach Petersen ein Erzählverhalten, in dem sich das epische Medium in die Geschichte einmischt: „Verhält sich der Narrator auktorial, so bringt er sich selbst ins Spiel, indem er das erzählte Geschehen keineswegs auf sich beruhen läßt, sondern eigene Meinungen, zusätzliche Überlegungen, Kommentare, also eine Subjektivität wirksam werden läßt.“ (Petersen: *Erzählssysteme*, S. 68). Ähnlich definiert es auch Stanzel, für den die auktoriale Erzählsituation durch „die Anwesenheit eines persönlichen, sich in Einmischung und Kommentaren zum Erzählten kundgebenden Erzählers“ gekennzeichnet ist. (Franz K. Stanzel: *Typische Formen des Romans*. Göttingen (Vandenhoeck und Ruprecht) ¹⁰1981, S. 16). Bei Genette entspricht das auktoriale Erzählverhalten in etwa der *focalisation zéro* (Genette: *Discours*, S. 194f.).

¹³⁹⁴ Siehe dazu auch Kapitel 3.2.2 dieser Arbeit.

¹³⁹⁵ „L'Art wagnérien: la littérature“. In *Nos Maîtres*, S. 27-55, S. 33. Im Aufsatz vom Juli 1886 wird dieses künstlerische Gesetz sogar auf die Musik angewendet. Es führe dazu, daß Musikgenuß zukünftig nicht mehr durch das Hören, sondern nur noch durch das Lesen der Noten und die Imagination der Töne möglich sein werde: „Mais déjà l'heure approche où les sons musicaux ne pourront plus produire l'émotion s'ils sont directement entendus; leur caractère propre de sons empêchera l'âme de les considérer comme de purs signes d'émotions. Une musique nouvelle deviendra nécessaire, écrite, non jouée, suggérant l'émotion sans l'intermédiaire de sons entendus, la suggérant ainsi meilleure et plus intime.“ („L'Art wagnérien: la musique“. In *Nos Maîtres*, S. 56-87, S. 61f.). Lehmann weist darauf hin, daß diese Auffassung konträr zu Wagnerischen Vorstellungen ist und bezeichnet sie als „mere invention“ von Wyzewa. Dieser habe damit in seinem Bemühen, eine symbolistische Ästhetik auf Wagner zu gründen wahrscheinlich den Gegensatz zwischen „the flesh-and-blood school of Wagner and the etherializing school of Mallarmé“ (Lehmann: *The Symbolist Aesthetic*, S. 205) aufheben wollen. Tatsächlich erinnert Wyzewas Vorstellung von einer „gelesenen Musik“ ohne konkrete Töne an Mallarmés Bezeichnung der Poésie als Musik, die ohne die Töne eines Orchesters auskommt, so wie sich beispielsweise die heilige Cäcilie im Gedicht *Sainte* zu einer „Musicienne du silence“ und damit zu einer Heiligen der Poesie verwandeln kann (siehe Stéphane Mallarmé:

Wyzewa begründet mit diesem angeblich naturgegebenen Gesetz die progressive Entwicklung der literarischen Formen von der mündlichen Erzählung, der man zuhört, über die Darstellung von Geschichten auf der Bühne durch das Theater zum schriftlich fixierten und lesend rezipierten Text.¹³⁹⁶ Im ersten Fall habe der vortragende Erzähler als real existierende Person zwischen der Geschichte und dem Leser gestanden und diesen in seiner Rezeption gesteuert. Bei einer szenischen Darstellung auf der Bühne werde der Zuschauer durch die Interpretation einer Figur durch den jeweiligen Schauspieler gelenkt. Im Falle des schriftlichen Textes stünden jedoch nur noch die Buchstaben als Zeichen zwischen dem Inhalt der Geschichte und dem Leser, der sich den Inhalt nun ohne jede fremde Hilfe für sich allein aneigne. Dies bedeutet für Wyzewa eine deutliche Entwicklung zu mehr Autonomie und Selbständigkeit des Lesers. Da ein vortragender Geschichtenerzähler schon lange als nicht mehr zeitgemäß wahrgenommen werde und szenische Darstellung von Wyzewa ebenfalls als veraltet und nur als Spektakel für einfache Leute abgewertet wird¹³⁹⁷, so ist für ihn nun auch die Zeit gekommen, in der der Leser eines Textes so selbständig geworden ist, daß auch keine Erklärung durch einen Erzähler mehr nötig ist. Im Gegensatz zu den auf den Buchmarkt strömenden *âmes nombreuses et pareilles* bedarf der interessierte Leser keiner Leitung zum Verständnis des Textes, sondern möchte sich seine unabhängige Meinung über das im Roman präsentierte Geschehen bilden.

Nach Wyzewa müssen sich ein Werk und damit insbesondere die dort beschriebenen Charaktere der Romanfiguren auch ohne helfende Erklärungen und Kommentare eines allwissenden Erzählers für den Leser erschließen. Dem allgemeinen Leseempfinden folgend kritisiert er, wenn bei der Lektüre eines Romans den Eindruck entsteht, sowohl die Handlungen der Figuren als auch Inhalt und Form der Figurenrede seien künstlich, zu konstruiert oder nur mit Hilfe von Erklärungen – wir würden heute sagen Erzählerkommentaren – zu verstehen. Wie die meisten anspruchsvollen Leser so überzeugen auch Wyzewa in erzählenden Texten nur solche Figuren, deren Handlungen

Œuvres complètes, Band I. Paris (Gallimard) 1998, S. 26f. Zum Verhältnis von Musik und Poesie bei Mallarmé siehe z.B. Illouz: *Le Symbolisme*, S. 192-207).

¹³⁹⁶ Siehe dazu auch seine Ausführungen im Aufsatz „Une Critique“ in: *La Revue Indépendante* N° 1 (November 1886), S. 71f.

¹³⁹⁷ Für Wyzewa endet das Zeitalter des Theaters mit Molière. Was danach folge, seien Texte, die man lieber für sich allein lesend als auf der Bühne dargestellt zur Kenntnis nehmen solle. „Les tragédies du XVIII^e siècle, les comédies de Marivaux et de Beaumarchais, les mélodrames des romantiques allemands et français, et toutes les pièces scéniques de notre temps sont bien davantage des romans que des drames: et seule les âmes inférieures éprouvent le besoin d’une réalisation matérielle de ces œuvres (...) pour y prendre le plaisir qu’on y peut trouver.“ (*Nos Maîtres*, S. 41). In diesen Zusammenhang gehört auch die bereits erwähnte Einordnung von Racine als bedeutenden *romancier*. (Siehe Kapitel 4.1.1.2 dieser Arbeit).

und Gedanken aus ihrem Charakter, der Epoche und dem Milieu hergeleitet und schlüssig erklärt werden können. Er sieht darin eine wichtige Aufgabe des Schriftstellers, die von vielen jedoch nicht befriedigend gelöst werde. Eine große Gefahr bestehe darin, daß Schriftsteller bei der Darstellung ihrer Figuren zu wenig von sich selbst absehen könnten, zu viel von ihrer eigenen Persönlichkeit offenbaren, obgleich Gedanken und Handlungen weder in die geschilderte Zeit und das Milieu noch zum Charakter der Romanfigur passe. Das betreffe insbesondere die Figurenrede. So ist Wyzewa davon überzeugt, daß es nur wenige Autoren gebe, die Dialoge wirklichkeitsgetreu wiedergeben könnten.

Le dialogue, c'est le grand problème du roman réaliste, celui que personne encore n'a osé toucher. Il y a trop de différence entre la phrase écrite, qui sert au récit, et le langage de la conversation: et nos écrivains n'osent affronter cette différence, retenus par quelque respect de l'unité de ton.¹³⁹⁸

Bei der Lektüre der meisten Romanen, so meint er weiter, habe man den Eindruck, die den Figuren in den Mund gelegten Worte folgten allzu offensichtlich einem „plan préconçu“¹³⁹⁹ des Autors. Sie wirkten deswegen unnatürlich und seien nicht der empirischen Wirklichkeit nachempfunden. Überhaupt hat Wyzewa etwas dagegen, wenn allzu deutlich wird, daß die Darstellung der Figuren einer „fixation à priori“¹⁴⁰⁰ folgen, anstatt sich erst langsam vor dem Leser zu entwickeln.

Ein Aspekt, der sich aus der hier deutlich werdenden Zurückweisung eines auktorialen Erzählers im Roman ergibt, ist die Forderung nach Leidenschaftslosigkeit und Zurückhaltung des Erzählers gegenüber dem, was im Roman geschildert wird. Dabei weist Wyzewa darauf hin, daß man bei der Lektüre und der anschließenden Beurteilung des Romans ganz klar zwischen der wiedergegebenen Äußerung der Romanfiguren über sich selbst und andere Figuren einerseits und den Äußerungen einer von der eigentlichen Handlungsebene unabhängigen Erzählerinstanz, von Wyzewa *auteur* genannt, andererseits unterscheiden müsse. Diese wichtige Unterscheidung kommt nun bei *seiner* Beurteilung der bereits oben erwähnten russischen Romane, die sich ja von der Meinung vieler anderer Kritiker unterscheidet. Die Auffassung seiner Zeitgenossen, der Autor in russischen Romanen zeige mehr Anteilnahme am Schicksal der Romanfiguren als beispielsweise der

¹³⁹⁸ *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 399. Die Aussage stammt von der Figur M. Ernest aus Zolas Aufsatz über Zolas *La Terre*. Hinter den Aussagen der Figur verbirgt sich aber Wyzewas eigene Ansicht.

¹³⁹⁹ *La Revue Indépendante* N°6 (April 1887), S. 17. Als rühmliche und seltene Ausnahme nennt er die Brüder Goncourt: „ils ont seuls pu faire parler des personnages, sans que les paroles semblent trop le développement artificiel d'un plan préconçu.“ (ebenda).

¹⁴⁰⁰ *La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 161. Das Zitat bezieht sich auf Bourget's Roman *André Cornélis*, in dem Wyzewa im Gegensatz zu anderen Romanen von Bourget keine eindeutige Charakterisierung der Figuren durch den *auteur*, also den Erzähler moniert. Deshalb hebt er diesen Umstand gerade hier lobend hervor.

Verfasser eines französischen realistischen Romans, bezeichnet Wyzewa nämlich als gravierende Fehleinschätzung. Er führt sie darauf zurück, daß viele Kritiker nicht zwischen den Kommentaren eines Erzählers als Sprachrohr der Auffassung des Autors und den Äußerungen der Figuren selbst unterscheiden könnten. Wenn es den Anschein hat, daß es in russischen Romanen häufiger um Gefühlsregungen wie Mitleid und Wut geht, so liegt das laut Wyzewa daran, daß eben die Figuren selber, die in den russischen Romanen dargestellt werden, in allen Situationen sowohl aufbrausend als auch mitfühlend seien. Zumindest spielten Emotionen immer eine große Rolle. Das wiederum resultiere aus dem „caractère spécial“¹⁴⁰¹ der Russen, die sich in *allen* Lebensbereichen sowohl von Vernunft als auch von Gefühlen leiten ließen. Franzosen hingegen, so führt Wyzewa aus, stützten sich bei den in Romanen häufig geschilderten Entscheidungsfindungsprozessen fast ausschließlich auf ihren Verstand und verbannten die Emotionen in andere Bereiche. Durch den Einfluß von Descartes werde in Frankreich im Gegensatz zu Rußland zwischen Angelegenheiten, in denen die Vernunft, und solchen, in denen das Gefühl angesprochen werde, strikt unterschieden:

Tandis que nos âmes françaises – les Méridionaux représentent parfaitement les gros traits de notre race – ont leur vie partagée en deux modes: le mode du raisonnement où elles restent indifférentes, toutes occupées par les réflexions positives: et puis de la mode de la passion, où elles omettent tout raisonnement positif, emportées dans une passagère fièvre les âmes russes demeurent toujours clairvoyantes et réfléchies; mais toujours sont émues de leurs pensées, de leurs visions, de leurs raisonnements.¹⁴⁰²

Wenn es in russischen Romanen, so fährt Wyzewa nach dieser grundlegenden Feststellung fort, derart häufig um Gefühle geht, so sind das also stets die Gefühle der Romanfiguren, die sich über ihre eigenen Handlungen und Gedanken oder die der anderen Romanfiguren beunruhigen oder ereifern, nicht jedoch die des Erzählers. Das unzutreffende Urteil der französischen Lesers über die scheinbare Anteilnahme der russischen Autoren am Schicksal ihrer Romanfiguren basiert laut Wyzewa also zum einen auf einer mangelhaften Unterscheidung zwischen Figurenrede und Erzählerbericht und zum anderen auf der Unkenntnis des russischen Volkscharakters.¹⁴⁰³

Vor diesem Hintergrund bescheinigt Wyzewa den russischen Autoren im Gegensatz zu anderen französischen Kritikern und Lesern eine geradezu herausragende

¹⁴⁰¹ „Les Russes“, S. 71; noch einmal ebenda S. 73.

¹⁴⁰² ebenda, S. 74. Daß es auch in vielen französischen Romanen um die Liebe, also Emotionen geht, wird von Wyzewa nicht erwähnt.

¹⁴⁰³ An anderer Stelle hebt Wyzewa hervor, daß es den Russen viel leichter als Westeuropäern falle, von sich selbst abzusehen und sich in andere Personen hineinzusetzen: „Par la sympathie slave (un phénomène tout spécial) ils purent ajouter à leur existence dite naturelle l’existence dite d’autres âmes, vivre la vie de personnes que d’après les lois de la nature, ils ne sont point.“ (*La Revue Indépendante* N°11 (September 1887), S. 272).

Leidenschaftslosigkeit gegenüber dem, was sie schildern: Im Roman *Die toten Seelen* von Gogol hebt er besonders die „extrême impassibilité de l’auteur“¹⁴⁰⁴ hervor. Andere Schriftsteller schätzt er ähnlich ein: Tolstoj wird als „impassible“¹⁴⁰⁵ charakterisiert. Selbst in Romanen, in denen es sehr viel um Emotionen gehe, wie in *Der Tod des Iwan Iljitsch*, würden ausschließlich die Gefühle und Gedanken der Romanfiguren zu den Unglücksfällen dargestellt, die keinesfalls Rückschlüsse auf die Meinung des Autors zuließen.¹⁴⁰⁶ Gončarov bescheinigt Wyzewa eine für die modernen russischen Schriftsteller typische „impassibilité“.¹⁴⁰⁷ Und über den in Frankreich viel gelesenen Iwan Tourgeniev schreibt er:

Mais en tous ses livres Tourgeniev néglige toujours de s’attendrir sur la vie qu’il présente. Lequel de ses personnages lui est sympathique? Tous également, sans doute, chacun à son tour, à mesure qu’ils apparaissent devnt (sic) lui et qu’il vit leur vie. L’impassibilité de Tourgeniev est même très supérieure à celle de Flaubert et des romanciers français.¹⁴⁰⁸

Die von Wyzewa in russischen Romanen festgestellte *impassibilité* ist der wichtigste Grund, um dessentwillen er diese Romane trotz einer nach seiner Ansicht in der Regel mangelhaften Komposition¹⁴⁰⁹ würdigt.

Wyzewa schätzt diese erzähltechnische Qualität nicht nur bei den russischen Romanen. Er sieht darin eine Errungenschaft des modernen realistischen Romans überhaupt, an der sich alle zeitgenössischen Romanciers orientieren sollten. Diese Auffassung wird in der bereits erwähnten Besprechung von Paul Bourgets Roman *Mensonges* vom Dezember 1887 deutlich, in der sich Wyzewa unter anderem wie schon bei *André Cornélis* über die zahlreichen Kommentare im Text beklagt. Denn eine Romanform, in der sich wie in

¹⁴⁰⁴ „Les Russes“, S. 77.

¹⁴⁰⁵ ebenda, S. 78. Später wird Tolstoj sogar als „le seul écrivain qui ait tenté la forme suprême de l’impassibilité littéraire“ (S. 80) bezeichnet.

¹⁴⁰⁶ „Mais ces peines et ces plaisirs, ils émeuvent les personnages du récit, non l’auteur.“ (S. 79). Was den *Tod des Iwan Iljitsch* betrifft, kann man Wyzewas Einschätzung zustimmen: In dieser Novelle, die vom Sterben eines hohen Gerichtsbeamten größtenteils aus personaler Erzählhaltung berichtet, wird im ersten Kapitel die Reaktion der Kollegen auf die Nachricht vom Tod des Iwan Iljitsch thematisiert, ohne daß der Erzähler diese heuchlerischen Reaktionen kommentiert. (Leo N. Tolstoj: *Der Tod des Iwan Iljitsch*. [1886]. Aus dem Russischen von Gisela Drohla. Frankfurt (Insel Taschenbuch) 1985, S. 9-24). Nach einer kurzen raffenden Erzählung, die von der Jugend und den ersten Ehejahren des Protagonisten handelt (ebenda, S. 25-38), werden bis auf kleine Textpassagen (z.B. S. 52/53) alle Ereignisse aus der Perspektive des Protagonisten berichtet. Wenn es nicht sowieso um die Darstellung von inneren Vorgängen des Helden geht, werden, wie von Wyzewa richtig bemerkt, hauptsächlich die Gedanken der Hauptfigur zu den Ereignissen um ihn herum – nicht die eines auktorialen Erzählers - wiedergegeben.

¹⁴⁰⁷ Weitere Bemerkungen zu Gončarov: „... mais il stupéfait surtout par son impassibilité“ („Les Russes“, S. 82); „ce romancier impassible“ (ebenda, S. 83).

¹⁴⁰⁸ ebenda.

¹⁴⁰⁹ „Une seule vertu leur manque (...): le plan suivi, le pouvoir de composer sagement leurs récits.“ („Les Russes“, S. 76). Brunetière hatte bei den von ihm ansonsten sehr geschätzten realistischen englischen Schriftstellern im Vergleich zu den französischen Realisten einen Mangel an Komposition festgestellt. Sowohl Wyzewa als auch Brunetière heben also den klaren Aufbau der französischen Romane deutlich hervor. Für beide ist er in dieser Hinsicht unerreichtes Vorbild für Europa.

einigen Texten von Bourget ständig die eigene Meinung des Autors in Form von Erzählerkommentaren wiederfindet, hält Wyzewa für nicht mehr zeitgemäß und längst überwunden: „Un autre progrès du roman moderne a été l’impersonnalité: l’auteur n’émettant jamais son jugement propre, évitant surtout les considérations générales.“¹⁴¹⁰

Um ein literarisches Werk mit der nötigen *impersonnalité* und *impassibilité* zu verfassen, benötigt der Autor laut Wyzewa einen ausreichenden Abstand zu dem, was er berichtet. Deshalb rät der Kritiker Schriftstellern dringend davon ab, eigene Erlebnisse im Roman zu verarbeiten. Er meint sogar nachweisen zu können, daß manche Romanfiguren deshalb nicht überzeugend dargestellt sind, weil der jeweilige Autor zuviel von seinen eigenen Erlebnissen in sie projiziert hat. Dostoevskijs Roman *Der Idiot* wird wegen der unwahrscheinlich handelnden Romanfiguren von Wyzewa scharf kritisiert. Als Beispiel für eine besonders mißlungene Charakterzeichnung nennt er die Hauptfigur des Romans, den an Epilepsie leidende Fürst Myškin. Andererseits erkennt Wyzewa in dem im selben Roman geschilderten Bekenntnis eines jungen, an Tuberkulose erkrankten Russen „un chef-d’œuvre, et le chef-d’œuvre, à coup sûr, de Dostoïevsky“¹⁴¹¹. Als Grund dafür gibt er an, daß der russische Dichter selber an Epilepsie litt, nicht aber an Tuberkulose: Auf Grund mangelnder eigener Betroffenheit und ausreichenden Abstands zur Thematik könne er wohl den Schwindsüchtigen überzeugend darstellen, wegen zu starker persönlicher Betroffenheit und daraus folgender mangelnder Klarsicht gelinge ihm das bei dem Epileptiker jedoch nicht.¹⁴¹² Um sich selbst ganz in das Leben seiner Figuren hineindenken

¹⁴¹⁰ *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 334f.

¹⁴¹¹ *La Revue Indépendante* N°7 (Mai 1887), S. 206. Bei dem von Wyzewa so gelobten „manifeste d’un jeune phthisique russe“ (ebenda) handelt es sich um eine in größerer Gesellschaft vorgelesene Erklärung des achtzehnjährigen Ippolit, der wegen seiner unheilbaren Tuberkulose nur noch wenige Monate zu leben hat. (Siehe Fjodor Michailowitsch Dostojewski. *Der Idiot* [1868]. Aus dem Russischen übertragen von Arthur Luther. Mit einem Nachwort von Ludolf Müller und einer Zeittafel von Barbara Conrad. München (dtv) ²⁰2006, S. 509-545). Der junge Mann begründet in der ausführlichen Erklärung seinen Entschluß, sich selbst töten zu wollen, mit den Erfahrungen, die er in den letzten Monaten seines Lebens gemacht hat und mit dem fehlenden Trost der Religion (siehe vor allem S. 536-540). Der Grund dessentwegen Wyzewa diese Textpassage als Dostoevskijs Meisterwerk bezeichnet, mag darin liegen, daß Ippolit hier seine Ansichten sorgfältig abwägt und geordnet seinen Zuhörern präsentiert, auch wenn er inhaltlich keineswegs „durch logische Überzeugung, sondern durch den Widerwillen“ (S. 540) zum Entschluß kommt, freiwillig aus dem Leben zu scheiden.

Wyzewas negatives Urteil über die Darstellung von Myškin entspricht seiner Abneigung gegen die Darstellung von psychisch Kranken. Vor allem Myškins Erfahrung, daß ein epileptischer Anfall Momente größter Hellsichtigkeit und „das Aufflammen eines höhern Selbstempfindens und Selbstbewußtseins“ (ebenda, S. 296) enthält, muß – neben vielen anderen Wesenszügen des Fürsten – bei Wyzewa auf Ablehnung stoßen.

¹⁴¹² „Le romancier épileptique échouait à décrire les phénomènes psychiques de l’épilepsie: il est prodigieusement parvenu à rendre les états mobiles et passionnés de l’âme des phthisiques. Et j’y vois encore une preuve de la nécessité, pour l’artiste, de ne point mettre dans l’Art sa vie réelle, de concevoir une vie fictive, s’il la veut créer pleinement et sagement vivante.“ (*La Revue Indépendante* N°7 (Mai 1887), S. 206/207.). Auf diesen Punkt weist Wyzewa zwei Monate später erneut hin: „Le romancier russe était lui-même un malade: ses personnages, de quelque nature qu’ils soient, emploient tous, constamment, ce langage

zu können und diese auch für den Leser plausibel darzustellen, muß ein Autor nach Wyzewas Ansicht ganz von sich selbst absehen. „Il faut donc qu’il se dévête entièrement de sa personnalité, pour revêtir celle de l’être fictif qu’il fait vivre.“¹⁴¹³

Als weiteres Beispiel für die Auffassung, der Romancier solle in seinen Texten keine eigenen Wesensmerkmale verarbeiten, führt Wyzewa die 1886 in einem kleinen Sammelbändchen erschienene Erzählung *Pierre Duchatelet* von Paul Verlaine an.¹⁴¹⁴ Verlaine erzählt hier die Geschichte eines sechszwanzigjährigen frischvermählten Verwaltungsangestellten, der während der Zeit der Belagerung von Paris zwischen seiner patriotischen Pflicht, die Stadt zu verteidigen und dem Wunsch seiner schwangeren Frau, er möge sich keiner Gefahr aussetzen und bei ihr bleiben, hin- und hergerissen ist. Pierre Duchatelet entscheidet sich für ersteres, woraufhin ihn seine enttäuschte Frau verläßt. Als der Krieg endgültig verloren ist und er zusätzlich wegen der aus der Befolgung seiner staatsbürgerlichen Pflichten resultierenden Abwesenheit beruflichen Ärger bekommt, verläßt er Paris in Richtung Brüssel und London, verfällt dem Alkohol und stirbt in geistiger Umnachtung, ohne jedoch seine aus patriotischen Gründen getroffene Entscheidung, sich gegen den Wunsch seiner Frau für die Verteidigung von Paris eingesetzt zu haben, zu bereuen.¹⁴¹⁵

Verlaine greift in dieser Erzählung auf persönliche Erlebnisse während der preußischen Besetzung der französischen Hauptstadt zurück: Die Beschreibung der Wohnung gleicht der seinigen, das in der Erzählung gezeichnete Portrait der Hauptfigur hat frappierende Ähnlichkeit mit der Physiognomie des Schriftstellers. Auch zu anderen Gegenständen und Handlungen der Erzählung lassen sich Parallelen zum Leben des Dichters finden. Jacques

fiévreux; et ainsi la valeur artistique de ce langage est détruite: il devient un phénomène constant, dénué de de signification esthétique spéciale.“ (*La Revue Indépendante* N°9 (Juli 1887), S. 28).

¹⁴¹³ „Les Russes“, S. 72. Dabei ist zu beachten, daß es Wyzewa selbst in seinen späteren Romanen nicht gelingt, von seiner eigenen Person abzusehen. Sowohl in *Valmont* von 1894, als auch in *Ma Tante Vincentine* von 1913 und *Le Cahier rouge* von 1917 thematisiert er immer wieder seine eigene Persönlichkeit, seine eigenen Erlebnisse. (Siehe dazu Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 111-122, bes. S. 114, wo er über Wyzewa folgendes schreibt: „Il eût été incapable, je crois, de créer un héros différent de lui-même et d’imaginer une fiction sans point commun avec sa propre existence.“).

¹⁴¹⁴ Paul Verlaine: *Louise Leclercq, Le Poteau, Pierre Duchatelet, Madame Aupin*. Paris (Vanier) 1886. Die Texte befinden sich in folgender Ausgabe: Paul Verlaine: *Œuvres en prose complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel. Paris (Gallimard) 1972, S. 3-57.

¹⁴¹⁵ Die Erzählung endet mit folgender Textpassage: „L’estomac s’oblitéra, la tête se prit, les leçons manquèrent, ce fut la faim et la névrose qui finalement eurent raison de ce brave garçon, tué par l’idée d’une femme, et dont le dernier mot fut à l’hôpital de Leicester-Place, où son agonie se vit soignée par des médecins français, bercée par des sœurs françaises, en pleine belle et bonne France: «Pauvre Patrie tout de même!... Je m’engage!»“ (ebenda, S. 57). Solch patriotischer Kitsch sowie ein mitleidiger Erzählduktus (Siehe ebenda: „...mais la victime c’était toujours lui“) lassen Wyzewas Urteil über diese Sammlung nachvollziehbar erscheinen, wenn er schreibt daß hier nichts an den „auteur des Fêtes galantes“ erinnere. (*La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 19).

Borel, der Kommentator der Pléiade-Ausgabe schreibt über die Erzählung „On voit que la part d'invention est, dans *Pierre Duchatelet*, des plus réduites.“¹⁴¹⁶

Wyzewa findet zwar, daß diese noch die gelungenste von den insgesamt vier veröffentlichten Erzählungen Verlaines ist.¹⁴¹⁷ Gefallen findet er an ihr jedoch vor allem wegen der Schilderung der Hauptfigur nicht: „Cependant le personnage de Pierre, ici encore, ne vit pas.“¹⁴¹⁸ Den Grund für diesen schwerwiegenden Mangel sieht er darin, daß Verlaine hier gegen einen wichtigen Grundsatz verstoßen habe:

L'artiste, en effet, risque de faire une œuvre sans vie s'il prend son sujet dans un événement à lui personnel. Pour faire vivre une œuvre d'art, il faut la créer dans un absolu désintéressement, afin que nul scrupule ne trouble l'harmonieuse vision du monde supérieur que l'on a créé.¹⁴¹⁹

Diesen nötigen Abstand zum Gegenstand eines Romans, bezieht Wyzewa im Übrigen nicht nur auf persönliche Erlebnisse des Verfassers, sondern auch auf die Zeit. Er ist davon überzeugt, daß man die Zusammenhänge der Gegenwart noch nicht richtig durchschauen und somit auch im Roman noch nicht angemessen abbilden könne.

Il faut bien nous persuader que de toutes les époques la nôtre nous est la moins connue, que par suite nous risquons de ne rien comprendre à une action accomplie trop près de nous.¹⁴²⁰

Das bedeutet nun allerdings nicht unbedingt die Hinwendung zum historischen Roman, denn ein Abstand von etwa zehn Jahren reicht für Wyzewa bereits aus, um die notwendige Distanz für eine angemessene und wohl geordnete Verarbeitung in einem literarischen Text zu finden.

Wyzewas Ansicht, der Dichter müsse Abstand zu seinem Gegenstand gewinnen, um ihn richtig zu durchschauen und erst dann wohl überlegt zu Papier zu bringen, illustriert, daß er zwischen der *réalité habituelle* und den in ihr agierenden Menschen und der im Roman dargestellten fiktionalen Welt und ihren Figuren klar unterscheidet. Im täglichen Leben sind sich die Menschen seiner Ansicht nach nicht immer über die Motive und den Sinn ihres Handelns im Klaren. Sie werden durch Gewohnheiten, durch „les soucis méchants et

¹⁴¹⁶ Paul Verlaine: *Œuvres en prose complètes*, S. 1167 Borel weist in seinem Kommentar auf die vielen Parallelen zwischen Verlaine und seiner Romanfigur hin, stellt aber auch beschönigende Veränderungen des Dichters heraus.

¹⁴¹⁷ Die namensgebende Erzählung bezeichnet er als „médiocres aventures de la médiocre Louise Leclercq“, die Horrorgeschichte *Le Poteau* wird als „anecdote vainement effrayée“ charakterisiert. (*La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 19). Einen weiteren Text des Erzählbandes, *Madame Aupin*, erwähnt Wyzewa nicht.

¹⁴¹⁸ *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 19.

¹⁴¹⁹ ebenda, S. 20. Di Girolamo vermutet angesichts dieser Textstelle über Wyzewas Kritik an autobiographischen Schriften, daß „l'autobiografismo e la confessione sono remora a quella ricreazione della vita che era secondo i canoni estetici del Wyzewa il segreto dell'arte.“ (Di Girolamo: *Teodor de Wyzewa*, S. 156).

¹⁴²⁰ *La Revue Indépendante* N°5 (März 1887), S. 329.

illusoires d'intérêts égoïstes“¹⁴²¹ davon abgehalten, darüber nachzudenken. Für die im Roman dargestellten Figuren fordert er nach allem, was im Kapitel über die Psychologie gesagt wurde, diese Fähigkeit jedoch ein. Wiederum hat es den Anschein, daß Wyzewa der Literatur die Funktion zuweist, im Freiraum der fiktionalen Welt eine Ordnung herzustellen, die in der empirischen Wirklichkeit weitgehend verloren ist und noch weiter verloren zu gehen droht.

Die Forderung, der Romancier müsse beim Schreiben weitgehend von persönlichen Erlebnissen absehen und sich dann mit genügend Abstand in seine Figuren hineinversetzen, impliziert für Wyzewa auch, daß alle Ereignisse im Roman aus der Perspektive der Romanfiguren geschildert werden müssen. Diese Auffassung läßt sich an vielen Stellen finden. So lobt er bei *André Cornélis* die Sichtweise, aus der die Ereignisse im Roman geschildert werden: „Un seul personnage; et tout le reste, hommes et choses, vu à travers la pensée de ce personnage unique.“¹⁴²² Doch diese Darstellungsweise allein reicht ihm noch nicht aus, einen Roman positiv zu bewerten. Häufig kritisiert Wyzewa, daß es Autoren bei der Schilderung der Ereignisse aus der Perspektive einer Romanfigur nicht gelungen sei, sich hinter in der notwendigen Weise zurückzunehmen. Oftmals werde die Persönlichkeit des Autors hinter den von ihm geschilderten Figuren allzu offenbar.¹⁴²³ Nur selten kann er über einen Roman befriedigt schreiben: „Je n'y ai point trouvé une idée, un mot, qui ne soient les idées, les mots du personnage restitué.“¹⁴²⁴ Wie in diesem Zitat deutlich wird, betrifft die oftmals kritisierte Vermengung von Ansichten des Autors oder Erzählers mit denen seiner Figuren nicht nur die Vorstellungen der Figuren, sondern auch die Sprache, in der sie diese ausdrücken. Wyzewa illustriert diesen seiner Ansicht nach

¹⁴²¹ „Une Critique“ in: *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 68: „Or ces idées que, dans l'existence habituelle, gênés par les soucis méchants et illusoires d'intérêts égoïstes, nous créons falotes et instables, nous pouvons, par l'Art, les recréer plus intenses, donc plus joyeuses. Faire une d'œuvre d'art c'est, avec les éléments habituels (tous autres nous sont interdits), restituer des idées plus intenses, plus joyeuses“ Die Aufgabe der Kunst, zu ordnen, Wichtiges von Unwichtigem zu trennen, wird auch in diesem Zitat angedeutet.

¹⁴²² *La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 161.

¹⁴²³ Wyzewa bewertet einen Roman immer negativ, wenn er den Eindruck hat, daß die Figuren als Sprachrohre des Autors fungieren. Im März schreibt Wyzewa über einen Roman, in dem das alltägliche Leben eines Soldaten geschildert wird (Abel Hermant: *Le Cavalier Miserey. 21^e chasseurs. Mœurs militaires contemporaines*. Paris (Charpentier) 1887), diese Veröffentlichung sei „un des livres les plus méchants et les plus ennuyeux que j'ai lus.“ (*La Revue Indépendante* N°5 (März 1887), S. 324). Die Ursache für dieses vernichtende Urteil ist die Schilderung der Hauptfigur, „un soldat, Miserey, qui durant quatre cents pages n'a pas une idée, pas un raisonnement, se contente d'accepter, avec l'obéissance passive des militaires, les descriptions savantes, littéraires et recherchées que produit le romancier.“ (ebenda). Wyzewa greift hier einen weiteren zeitgenössischen Punkt auf, der laut Raimond typisch für die Kritik am naturalistischen Roman ist: „C'est un grief qu'on fera désormais bien souvent aux romanciers naturalistes de n'utiliser le personnage que comme un prétexte à décrire des lieux et à présenter des milieux.“ (Raimond: *La Crise du roman*, S. 305).

¹⁴²⁴ *La Revue Indépendante* N°5 (März 1887), S. 331.

häufig begangenen Fehler im bereits ausführlich besprochenen Artikel zu Zolas *La Terre*. Während viele Kritiker an diesem Roman nicht nur die teilweise brutale Handlung, sondern auch eine zu vulgäre Sprache bemängeln, sieht Wyzewa ganz andere Fehler. Er beanstandet, daß die französische Landbevölkerung in der Regel in einer viel schlichteren und derberen Sprache spreche als Zolas Bauern in *La Terre*. Außerdem müsse die Landschaft im Beauce so beschrieben sein, wie die Personen sie sehen, und nicht so, wie der Dichter sie sieht:

L'auteur ne doit pas se mêler à ses personnages: il faut donc qu'il n'impose point ses visions, ses sensations propres, parmi les actes et pensées de ses personnages. Cette subjectivité des descriptions, c'est le défaut des romans de Flaubert, de MM. de Goncourt, de tous les écrivains modernes. Ils peignent ce qu'ils voient, eux-mêmes, en tant que personnes distinctes: et cela contraste avec le caractère des personnages qu'ils présentent. N'êtes-vous point choqué des descriptions poétiques de la campagne par M. Zola, lorsque seul est en scène un paysan grossier, nécessairement incapable de voir les belles choses qu'on nous peint? Il faut achever l'œuvre des grands réalistes, il faut adapter le style, les descriptions, au caractère des personnages. Il faut faire voir les choses à travers l'âme de ces personnages, et que les champs de Rognes nous soient montrés tels que les voient les paysans, quand seuls les paysans sont à les regarder.¹⁴²⁵

Die Übertragung der eigenen Vorstellungen und der eigenen Sprache auf die Romanfiguren bezeichnet Wyzewa als einen charakteristischen Fehler der naturalistischen Schriftsteller. Er illustriert diesen Fehler außer an Zolas *La Terre* auch an der 1887 erschienenen Novelle *Pœuf* von Léon Hennique [1850-1935], einem Romancier und Dramatiker aus der Gruppe von Médan, der außer mit Zola auch mit Huysmans, den Goncourt und Maupassant bekannt war.¹⁴²⁶ Im Mittelpunkt der von Wyzewa besprochenen Novelle, hinter der sich, wie der Autor in einem Vorwort zu einer zweiten Auflage von 1899 versichert, eine wahre Geschichte verbirgt,¹⁴²⁷ steht der achtjährige André, Sohn eines Hauptmanns, der auf der französischen Insel Guadeloupe stationiert ist. Es geht um das erste Verliebtsein des Jungen, vor allem jedoch um die zunächst nur drohende, doch dann tatsächlich vollstreckte Exekution eines bretonischen Pioniers namens Pœuf, der in einem Eifersuchtsdrama um eine attraktive Mulattin einen Nebenbuhler mit einem Bajonett

¹⁴²⁵ *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 400. Es handelt sich um Äußerungen von M. Ernest. Dieser fungiert jedoch als Sprachrohr von Wyzewa (siehe Kapitel 4.2.3.2 dieser Arbeit). Offenbar ist dem Kritiker erlaubt, was dem Romancier versagt ist.

¹⁴²⁶ Léon Hennique: *Pœuf* [1887]. In: Léon Hennique: *L'Affaire du grand 7, Benjamin Rozes, Pœuf et autres nouvelles*. Préface et notes de René-Pierre Colin. Tusson (Édition du Lérot) 2003, S.163-218. Zu einigen Grundtendenzen im Werk von Léon Hennique siehe das Vorwort dieser Ausgabe von Colin (ebenda, S. 7-22). Ein kurzer Überblick über seine Biographie findet sich im *Dictionnaire Émile Zola*, S. 180.

¹⁴²⁷ Siehe Hennique: *Pœuf*, S. 244: „Pœuf est une histoire vraie, un épisode de mon jadis.“

getötet hat.¹⁴²⁸ Zwischen ihm und dem jungen André hatte sich ein freundschaftliches Verhältnis entwickelt, so daß die Ereignisse um den Pionier den Jungen intensiv beschäftigen. Die Handlung spielt im Jahr 1859 und wird mit erheblicher zeitlicher Distanz aus der Perspektive von André erzählt.¹⁴²⁹

Wyzewa bescheinigt dem Verfasser der Novelle, daß einige Textstellen, vor allem die Beschreibung der karibischen Insel sehr gelungen seien. Der Charakter des Protagonisten André sei jedoch, so fährt Wyzewa fort, gänzlich mißraten, denn „tantôt le petit André à dessein se fait enfant, raisonne comme un bébé en nourrice, tantôt il a des aphorismes et des visions qui devraient rester bien étrangers à son âge.“¹⁴³⁰ Wie in den meisten anderen Fällen, wenn Wyzewa sein Urteil über einen literarischen Text fällt, bleibt er dem Leser Textstellen, die zu seiner Bewertung geführt haben, schuldig. In diesem Fall wird allerdings jeder bei der Lektüre von Henniques Novelle zu einem ähnlichen Ergebnis kommen. Die Geschichte wird Jahre nach den geschilderten Ereignissen von einem inzwischen Erwachsenen aufgezeichnet, der mit einem anderen Kenntnis- und Bewußtseinsstand Gegend und Handlung beschreibt und seinen damals kindlichen Charakter mitunter rückblickend kommentiert.¹⁴³¹ Trotz dieser bisweilen expliziten Differenzierung zwischen erzählendem und erlebendem Ich werden in *Pœuf* die Bewußtseinsebenen der beiden Instanzen oft genug nicht sauber getrennt. Daher erscheinen Verhalten und Gedanken der Figur wenig glaubhaft und wenig stringent. So sind beispielsweise die Schilderung von Andrés Reaktion auf die Inhaftierung des Pioniers,¹⁴³² sowie seiner Freude darüber, daß er auf Grund eines bevorstehenden Besuchs im Gefängnis zwei Stunden Unterricht versäumen wird,¹⁴³³ durchaus der Gedankenwelt eines Kindes angemessen. Dagegen sind sowohl ein Gespräch zwischen André und seiner ersten Liebe Marie als auch die Beschreibung der daraus resultierenden Gedanken für

¹⁴²⁸ Durch die Verflechtung dieser beiden Handlungsstränge erhält die Novelle eindeutig misogyne Züge: Pœuf wird durch eine Frau ins Verderben gestoßen. Er verkündet dem errötenden Achtjährigen kurz vor Ende seines Lebens: „Eh ben, toutes les femmes sont des salopes.“ (ebenda, S. 201). André seinerseits wird von seiner Freundin Marie betrogen, die sich dem Sohn eines Staatsanwalts zuwendet, worauf der Verlassene Pœufs Leitspruch bestätigt (siehe ebenda, S. 203-206). Die Novelle endet unmittelbar nach der Hinrichtung von Pœuf mit den Worten: „L’amour! Toujours l’amour!“ (ebenda, S. 218).

¹⁴²⁹ Siehe ebenda, S. 217.

¹⁴³⁰ *La Revue Indépendante* N°4 (März 1887), S. 323.

¹⁴³¹ Das erzählende Ich weist selbst häufig auf einen anderen Bewußtseinsstand als Kind hin, indem es beispielsweise seine damaligen Gefühle und Handlungen rückblickend mit „souplesse d’enfant“ (Hennique: *Pœuf*, S. 181), „insouciance cruelle dont jouissent les enfants“ (S. 202), „naïveté de mon âge“ (S. 201) oder „versatilité dont l’enfance a le monopole“ (S. 211) erklärt. An einigen Stellen bekundet das erzählende Ich, daß es sich nicht mehr recht an die Ereignisse und Gefühle des Jahres 1859 erinnern kann. (So z.B. S. 177 und S. 198).

¹⁴³² Siehe ebenda, S. 163-166.

¹⁴³³ ebenda S. 195.

einen Achtjährigen zumindest teilweise nicht altersgemäß.¹⁴³⁴ Genauso wenig mag es einleuchten, daß André bei seinem Weg zur Richtstätte, wo er heimlich die Hinrichtung von Pœuf beobachten möchte, plötzlich von dem Naturschauspiel der „trésors de couleur qui s’accentuaient parmi l’herbe et parmi les arbres“¹⁴³⁵ fasziniert ist, so daß er beinahe sein eigentliches Vorhaben vergißt. Solche Gedanken mag das erwachsene erzählende Ich zum Zeitpunkt des Erzählens haben, womöglich sind sie später bei ähnlichen Naturereignissen hervorgerufen worden. Die Gedankenwelt eines achtjährigen Jungen spiegeln sie nicht wider.

Léon Hennique ist sich in dieser Novelle offensichtlich zumindest bisweilen der „Differenz zwischen Narrator-Ich und erlebendem Ich“¹⁴³⁶ und den daraus resultierenden Folgen nicht ausreichend bewußt gewesen. Dieser mögliche handwerkliche Fehler wird von Wyzewa für die offen zu Tage tretenden Mängel des Romans Erklärungsansatz jedoch nicht angeführt. Gleichwohl sieht auch er den Fehler darin, daß der Romancier zu wenig auf die individuelle Wahrnehmung seiner Figur eingeht. Wyzewa interpretiert die mißlungene, weil nicht alterskonforme Figurenkonzeption von André als Folge einer bei allen Naturalisten zu beobachtenden unzutreffenden Realitätsauffassung. Seiner Ansicht nach gehen diese davon aus, die Realität sei objektivierbar und stelle sich für jeden gleich dar. Er schließt seine Besprechung von *Pœuf* mit folgender generalisierender Bemerkung ab:

Comme tous les romanciers naturalistes, M. Hennique, s’imagine que les choses extérieures existent indépendamment de nous, doivent paraître les mêmes devant tous les esprits: de là cette négligence à mettre en accord les peintures, la description des lieux ou des événements, avec les conditions intellectuelles spéciales du personnage qui y est restitué.¹⁴³⁷

Die den Naturalisten eigene folgenschwere Vernachlässigung der Tatsache, daß sich die Realität für jeden anders darstellt, ja sogar nur von jedem einzelnen erschaffen werden kann, führt laut Wyzewa nicht nur dazu, daß Romanfiguren wie in *Pœuf* von Dingen berichten, die sie noch nicht verstehen können und sich nicht ihrem Alter entsprechend verhalten. Darüberhinaus folgt daraus, daß die Figuren im Roman sich nicht ihrer Zeit und ihrem Milieu gemäß verhalten. Dieser Kritikpunkt zielt naturgemäß vor allem auf die Verfasser von historischen Romanen. So vermerkt Wyzewa im Juni 1887 zu einem Roman von Judith Gautier, der 1748 in Indien zur Zeit der Belagerung von Pondichéry durch die Engländer spielt,¹⁴³⁸ sie habe zwar große Sorgfalt darauf verwandt, die Handlungen den überlieferten historischen Fakten konform zu gestalten, „mais elle a tout à fait négligé d’y

¹⁴³⁴ Siehe ebenda, bes. S. 186-188.

¹⁴³⁵ ebenda, S. 214.

¹⁴³⁶ Petersen: *Erzählssysteme*, S. 55.

¹⁴³⁷ *La Revue Indépendante* N°5 (März 1887), S. 323.

¹⁴³⁸ Judith Gautier: *La Conquête du paradis. Le Lion de la victoire*. Paris (Frinzine) ²1887.

conformer encore les caractères, les motifs et les réflexions de ces personnages.“¹⁴³⁹ Im Juli 1887 schreibt er dann:

Aussi bien, le roman historique (...) demeure encore une forme inessayée: et la lecture de mémoires historiques nous montre combien aurait de charme une restitution volontairement artistiques d'âges passés. Mais il faudrait, à nous faire vivante une telle restitution, ne point négliger l'exactitude des âmes, de leurs passions et de leurs discours, en même temps que l'on traduirait l'exacte apparence des costumes, sites et actions.¹⁴⁴⁰

Im folgenden kritisiert Wyzewa aus demselben Grund neben Flauberts *Salammbô* und Renans *Vie de Jésus* auch einzelne Werke von Zola „qui donne, à ses personnages de 1860, des âmes de 1887.“¹⁴⁴¹ Einerseits werden hier mangelhaftes Einfühlungsvermögen und die bereits erwähnte Unfähigkeit der Autoren, vom eigenen aktuellen Erleben abzusehen, kritisiert. Durch die Forderung, der Schriftsteller müsse die Ereignisse im Roman immer aus der Sicht einer Person schildern, wird aber auch die Frage der Perspektive zu einem zentralen Aspekt in Wyzewas Kunstauffassung. Die schlüssige und sowohl inhaltlich wie auch sprachlich überzeugende Schilderung der Ereignisse aus der Sichtweise einer der Figuren kann neben der Darstellung der Psyche der Personen und der exakten Beschreibung der Außenwelt als weiteres wichtiges Kriterium ausgemacht werden, das Wyzewa immer wieder zur Bewertung einzelner Romane heranzieht.

5.3.3 Zur Erzählerfigur: Ich- oder Er-Erzähler?

Im Anschluß an Überlegungen zu Perspektive und Erzählverhalten stellt sich die Frage der Erzählform.¹⁴⁴² Hier ist vor allem zu klären, ob Wyzewa Romane mit einem Ich-Erzähler oder mit einem Er-Erzähler¹⁴⁴³ präferiert. Um diese Frage beantworten zu können, sollen

¹⁴³⁹ *La Revue Indépendante* N°8 (Juni 1887), S. 331.

¹⁴⁴⁰ *La Revue Indépendante* N°9 (Juli 1887), S. 22.

¹⁴⁴¹ ebenda.

¹⁴⁴² Zur Verdeutlichung der unterschiedlichen Kategorien von Erzählperspektive und Erzählerfigur sei auf Genettes Differenzierung zwischen *perspective narrative* und *narrateur* hingewiesen. Genette unterscheidet in seiner Untersuchung zwischen zwei grundsätzlich unterschiedliche Fragestellungen: „...*quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative?* et cette question tout autre: *qui est le narrateur?* – ou, pour parler plus vite, entre la question *qui voit?* et la question *qui parle?*“ (Genette: *Discours*, S. 190).

¹⁴⁴³ Zum Unterschied zwischen Ich- und Er-Erzähler siehe Petersen: *Erzählssysteme*, S. 53-65, bes. S. 59. Als wichtiges Entscheidungskriterium zwischen beiden Erzählformen führt Petersen an, ob der Erzähler „von sich selbst, vom Angesprochenen oder von Dritten erzählt. Erzählt er von Dritten, so handelt es sich um eine Er-Form...“ (ebenda, S. 53). Petersen legt damit das gleiche Kriterium wie Genette zu Grunde. Dieser unterscheidet zwischen einer homodiegetischen und einer heterodiegetischen Erzählung: In einer homodiegetischen Erzählung kommt der Erzähler selbst als Figur in der Erzählung vor; in einer heterodiegetischen nicht. Siehe Genette: *Discours*, S. 255: „On distinguera donc deux types ici deux types de récits: l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (...), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (...). Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, *hétérodiégétiques*, et le second *homodiégétique*.“ Ich werde im folgenden der Terminologie von Petersen folgen, es sei denn, ich

im folgenden einige Romane, die Wyzewa wegen Ihrer Erzählhaltung lobt, untersucht werden.

Zunächst ist der bereits bekannte Roman *André Cornélis* von Paul Bourget zu nennen, der von Wyzewa unter anderem deshalb gelobt wird, weil nicht nur eine Figur im Mittelpunkt des Geschehens steht, sondern auch noch alle Ereignisse aus der Sicht dieser Figur geschildert werden: „Un seul personnage; et tout le reste, hommes et choses, vu à travers la pensée de ce personnage unique.“¹⁴⁴⁴ Die Ereignisse, über die der Ich-Erzähler berichtet, erstrecken sich von 1864 bis zum Jahre 1880.¹⁴⁴⁵ Der zeitliche Abstand zwischen erlebendem und erzählendem Ich beträgt also mitunter 16 Jahre. An mehreren Stellen ist zu lesen, daß der Erzähler eine große Distanz zu den dargestellten Ereignissen hat, sie nicht mehr recht rekonstruieren kann und sogar teilweise sein eigenes Verhalten und seine Empfindungen von damals nicht mehr recht nachvollziehen kann.¹⁴⁴⁶ Die Probleme, vergangene Ereignisse aus der Erinnerung zuverlässig zu rekonstruieren, werden vom Ich-Erzähler immer wieder thematisiert. Er kommentiert sein eigenes Handeln aus der Rückschau und verfügt damit über einen anderen Kenntnisstand als die Figuren der Handlung.¹⁴⁴⁷ Aufgrund der Kommentare und nachträglichen Reflexionen des Ich-Erzählers ist das Erzählverhalten in diesem von Wyzewa wegen seiner Perspektive so geschätzten Roman durchaus als auktorial¹⁴⁴⁸ zu bezeichnen, auch wenn ein Ich-Erzähler

beziehe mich direkt auf Genette. Eine Zusammenfassung zum Problem der Erzählform findet sich auch bei Fludernik: *Erzähltheorie*, S. 42-44.

¹⁴⁴⁴ *La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 161.

¹⁴⁴⁵ „J’avais neuf ans. C’était en 1864“ (Bourget: *André Cornélis*, S. 7). Der Erzähler erinnert sich 16 Jahre später an die Ereignisse: „Après seize ans, je ne peux pas me rappeler sans horreur.“ (ebenda, S. 11). Man muß sich also den Erzähler als einen 25-jährigen Mann denken.

¹⁴⁴⁶ Siehe dazu vor allem das erste Kapitel, in dem der Erzähler unter anderem von den Wohltaten der Beichte, die er zum Zeitpunkt des Abfassens seines Berichts nicht mehr nachvollziehen kann: „Je suis trop étranger aujourd’hui à cette foi religieuse de mes premières années pour m’imaginer qu’il y eût là un phénomène d’ordre surnaturel“ (ebenda, S. 5). Eine weitere Textstelle: findet sich zu Beginn des fünften Kapitels. Hier schreibt der Erzähler von den schwierigen Versuchen, rückblickend die „histoire (...) de l’André Cornélis véritable et solitaire“ zu rekonstruieren. (ebenda, S. 23).

¹⁴⁴⁷ So finden sich im Roman allgemeingültige Aussagen, mit der das erzählende Ich kindliche Verhaltensweisen zu erklären versucht: „Les enfants ramassent ainsi de menus détails, aussitôt effacés, mais qui réapparaissent plus tard, au contact de la vie, comme certains encres invisibles se montrent sur le papier à l’approche du feu.“ (ebenda, S. 8). Über einen Teil seines Junggesellenleben schreibt der Erzähler rückblickend: „Je menai cette existence d’esclave attaché aux caprices d’une coquette sans âme pendant six mois.“ und fährt dann mit folgender allgemeingültiger im Nachhinein getroffenen Feststellung fort: „Les femmes du monde sont intolérables de mensonges, de prétention et de vanité; les autres de vulgarité, de sottise, et de sordide amour du lucre.“ (ebenda, S. 41).

¹⁴⁴⁸ Petersen zeigt, daß auch ein Ich-Erzähler auktorial in das beschriebene Geschehen eingreifen kann – vor allem, wenn das erzählende Ich mit zeitlichem Abstand die Erlebnisse des erlebenden Ichs kommentiert. (Siehe Petersen: *Erzählssysteme*, S. 55-65 und S. 69f). Mit dieser Feststellung wird Stanzels bekanntes Erzähltypenmodell von Petersen kritisiert (Siehe Petersen: *Erzählssysteme*, vor allem S. 157-161 et passim). In der Tatsache, daß Stanzel einen auktorialen Erzähler von einem Ich-Erzähler trennt, sieht Petersen einen „systemlogischen Mangel“ und fährt fort, daß Stanzel „völlig Inkommensurables auf einer Ebene miteinander vergleicht bzw. gegenüberstellt“ (S. 157). Genette kritisiert Stanzels Modell der Erzählsituationen aus demselben Grund wie Petersen (siehe Genette: *Discours*, S. 191). Im Einklang mit

nicht den gleichen Kenntnisstand besitzt wie ein allwissender Erzähler und seine Kommentare subjektiv eingefärbt sind und somit ein anderes Gewicht haben als die eines Er-Erzählers.

Im gleichen Artikel vom Februar werden zwei weitere Texte erwähnt, die Wyzewa stärker noch als *André Cornélis* wegen ihrer Erzählerfigur und der Erzählhaltung lobt:

Voici deux œuvres pareilles à tout idéal que je conçois: soucieuse de vérité, exactement employées à créer, dans toute sa suite, la vie de l'âme, dévêtues de tous mensonges artifices, parfaites. Un seul personnage, dans chacune de ces œuvres, une femme, et par elle tout le reste senti, jugé, extraordinairement.¹⁴⁴⁹

Eines dieser beiden Werke sind die im 19. Jahrhundert neu herausgegebenen Briefe der Aufklärerin Julie de Lespinasse.¹⁴⁵⁰ Es handelt sich hier also gar nicht um einen Roman, sondern um die Veröffentlichung authentischer Texte aus dem 18. Jahrhundert. Wie für Briefe üblich sind diese in der Ich-Form verfaßt. Bei dem anderen Werk handelt es sich um die Autobiographie von Sœur Jeanne, einer Ursulinerin, die angab, vom Teufel besessen gewesen zu sein.¹⁴⁵¹ Dieses Selbstzeugnis aus dem 17. Jahrhundert ist bis auf einen einzigen einleitenden Satz¹⁴⁵² durchgehend von einem Ich-Erzähler verfaßt, wobei hier, wie in *André Cornélis*, das erzählende Ich immer wieder einzelne Erlebnisse des erlebenden Ich aus der Rückschau kommentiert und bewertet.¹⁴⁵³ Es liegt also eine

Petersen steht ebenfalls die Tatsache, daß auch Genette meint, ein homo- oder autodiegetischer Erzähler könne sehr wohl mit Nullfokalisierung berichten. (Siehe ebenda, S. 204).

¹⁴⁴⁹ *La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 162.

¹⁴⁵⁰ *Lettres inédites de Mlle Lespinasse à Condorcet, à d'Alembert, à Goubert, au comte de Crillon*. Publiées avec des lettres de ses amis, des documents nouveaux et une étude par M. Charles Henry. Paris (Dentu) 1887.

¹⁴⁵¹ Sœur Jeanne des Anges. Supérieure des Ursulines de Loudun (XVII^e siècle): *Autobiographie d'une Hystérique possédée. D'après le manuscrit inédit de la bibliothèque de Tours. Annoté et publié par les docteurs Gabriel Legué et Gilles de la Tourette. Préface de M. le professeur Charcot. Membre de l'Institut*. Paris (Charpentier. Bibliothèque diabolique) 1886. Der Text wird im folgenden zitiert nach einer Ausgabe aus dem Jahr 1985: Sœur Jeanne des Anges. Supérieure des Ursulines de Loudun (XVII^e siècle).

Autobiographie d'une Hystérique possédée. Suivi de *Jeanne des Anges* par Michel de Certeau. Montbonnot / St Martin (Édition Jerome Millon) 1985. Die Ausgabe aus dem 20. Jahrhundert ist der modernen französischen Orthographie angepaßt und enthält einige zusätzliche Anmerkungen sowie im Anhang zwei Aufsätze zu den Vorkommnissen in Loudun. Ansonsten ist sie mit der Ausgabe von 1886 identisch. Das betrifft auch die Seitenzahlen.

¹⁴⁵² „La supérieure de la mère des Anges lui ayant ordonné de mettre par écrit ce qui s'est passé dans sa possession, par esprit d'obéissance, elle s'y soumit aveuglément et écrivit ce qui suit.“ (Sœur Jeanne: *Autobiographie*, S. 53). Danach beginnt der Bericht aus der Ich-Perspektive: „A la plus grande gloire de Dieu et pour satisfaire à l'obéissance qui m'a été donnée, je vais écrire avec simplicité...“ (ebenda).

¹⁴⁵³ Siehe z.B. ebenda, S. 54: „Quand je pense à la vie que j'y ai menée, je trouve que j'ai grand sujet de rougir devant Dieu.“ Die Nonne beginnt ihr Leben ab dem Eintritt ins Kloster, im Jahr 1623 zu erzählen (ebenda, S. 54). Der Großteil umfaßt die Ereignisse von 1633 bis 1638 (S. 64-256), also vom Beginn der Besessenheit bis zur Heilung. Abgefaßt wurde der Text vermutlich im Jahr 1644, also 11 Jahre nach dem Beginn der im Mittelpunkt stehenden Ereignisse (Zur Datierung siehe: F. Cavallera: „L'Autobiographie de Jeanne des Anges d'après des documents inédits“ [1928]. In: Sœur Jeanne: *Autobiographie*, S. 323-332, bes. S. 325).

Mischung zwischen auktorialem und personalem Erzählverhalten, zwischen interner Fokalisierung und Nullfokalisierung vor.

Aus der anhand dieser beiden Texte und an Bourget's André Cornélie illustrierten Präferenz der Ich-Form kann jedoch nicht geschlossen werden, daß Wyzewa grundsätzlich Romane kritisiert, die in einer anderen Erzählform abgefaßt sind. Wie die Untersuchung der russischen Romane gezeigt hat, lobt er auch Romane, in dem die Ereignisse nicht von einem Ich-Erzähler erzählt werden. Als Beispiel sei an den kurzen Roman *Der Tod des Iwan Iljitsch* von Tolstoj erinnert, den Wyzewa ebenfalls deshalb schätzt, weil die Ereignisse aus der Sicht einer Person geschildert werden. Dabei handelt es sich hier um einen Er-Erzähler.¹⁴⁵⁴ Im Gegensatz zu *André Cornélie* sind Erzählerkommentare zum Geschehen jedoch sehr selten. Es liegt also über weite Strecken kein auktoriales, sondern eher personales Erzählverhalten vor. Man kann daraus folgern, daß Wyzewa bei einem Ich-Erzähler Erzählerkommentare zuläßt, während er sie bei einem Roman, in dem ein Er-Erzähler die Ereignisse berichtet, generell ablehnt. Mit Bezug auf Genette kann festgestellt werden, daß es für Wyzewas Urteil über einen Roman nicht grundsätzlich entscheidend ist, ob es sich um eine homodiegetische oder eine heterodiegetische Erzählung handelt.¹⁴⁵⁵ Im letzteren Fall ist es jedoch unerläßlich, daß – wie im Fall von Tolstoj's *Iwan Iljitsch* – eine interne Fokalisierung¹⁴⁵⁶ vorliegt, also alles Geschehen aus dem Blickwinkel einer im Roman beteiligten Person berichtet werden. Ein homodiegetischer Erzähler, und nur dieser, darf jedoch rückblickend das Erzählte durchaus mit kurzen Einfügungen kommentieren.

Wyzewa gesteht einem Ich-Erzähler also ein anderes Erzählverhalten zu als einem Er-Erzähler. Während jener kommentierend und aus einer anderen Warte erklärend in die Handlung eingreifen darf, ist es diesem strikt untersagt. Die Gründe für Wyzewas Auffassung lassen sich aus seinem Verständnis von der Wahrnehmung der Realität und

¹⁴⁵⁴ Hierbei ist anzumerken, daß in dieser Novelle vor allem gegen Ende neben der wörtlichen Rede viele Gedanken des Protagonisten wortgetreu wiedergegeben werden. (Siehe Tolstoj: *Iwan Iljitsch*, vor allem Kapitel 9 bis 12, S. 96-113), so daß trotz einer vorrangig personalen Er-Erzählhaltung eine Tendenz zur Ich-Erzählung gegeben ist.

¹⁴⁵⁵ Siehe Genette: *Discours*, S. 255.

¹⁴⁵⁶ Genette unterscheidet bei der Einteilung unterschiedlicher Erzählperspektiven zwischen einer Nullfokalisierung, d.h. der Erzähler sieht und weiß mehr als die handelnden Figuren, einer internen Fokalisierung, d.h. der Erzähler sieht und weiß genauso viel wie eine der Figuren und einer externen Fokalisierung, in der der Erzähler vorgibt, noch weniger als irgendeine der Figuren im Roman zu sehen oder zu wissen. Genette unterscheidet die interne Fokalisierung nochmals in *focalisation interne fixe* und *focalisation interne variable*, in der innerhalb einer Erzählung der Blickwinkel von einer Figur auf eine andere übergehen kann. Schließlich führt er die *focalisation interne multiple* an. Hier wird ein und dasselbe Ereignis aus mehreren Perspektiven geschildert. Typisches Beispiel für letzteres ist der polyoperspektivische Briefroman. Der Leser muß sich hier selbst ein Bild über den tatsächlichen Ablauf der Handlung konstruieren (Zur Fokalisierung siehe Genette: *Discours*, S. 190-218, bes. S. 194-200).

von der Abbildung derselben in einem fiktionalen Text ableiten. In seinen frühen Schriften erwähnt er immer wieder, daß sich die Realität für jeden anders darstelle. Bei den naturalistischen Schriftstellern moniert er die seiner Ansicht nach falsche Vorstellung, die Realität sei objektivierbar und stelle sich für jeden gleich dar. Somit wird dem Ich eine große Rolle in der Wahrnehmung der Umwelt und daraus folgend auch bei der Wiedergabe derselben in einem fiktionalen Text zugestanden. Daraus ergibt sich zwangsweise seine Präferenz für einen Ich-Erzähler. Einen heterodiegetischen Erzähler kann er nur dann akzeptieren, wenn dieser möglichst wenig in Erscheinung tritt, wenn also die Sichtweise dieser außerhalb der Handlung stehenden Instanz mit ihren objektivierenden Ansichten für den Leser weitgehend verborgen bleibt. Diese Ansicht, die sich aus einer durchaus modernen besonderen Hervorhebung der Subjektivität ableiten läßt, kollidiert jedoch wenigstens teilweise mit seiner Forderung, der Autor müsse die Handlungsmotive der Romanfiguren für den Leser schlüssig und nachvollziehbar darstellen: Im traditionellen Roman kommt es dem allwissenden Erzähler zu,¹⁴⁵⁷ die Beweggründe der Figuren im Roman genau zu ergründen und zu kommentieren. Nur ein allwissender Erzähler hat die Möglichkeit, in das Seelenleben mehrerer Romanfiguren hineinzusehen und die Motive für das Handeln der Figuren darzustellen. Wyzewas Bemerkungen zu einer Zurückdrängung der Erzählerrolle verbunden mit der Forderung nach einem gehörigen Abstand der Erzählinstanz zum Erzählten lassen jedoch eindeutig darauf schließen, daß er gerade das, was allgemein als allwissender Erzähler¹⁴⁵⁸ bezeichnet wird, ablehnt. Bei dem von Wyzewa präferierten Ich-Erzähler ist die Ausleuchtung der Handlungsmotive zwar möglich, indem das erlebende Ich Gedanken über sich selbst anstellt oder aber indem das erzählende Ich seine eigenen Handlungen mit einem zumeist gehörigen zeitlichen Abstand

¹⁴⁵⁷ Nach Petersen ist ein Erzähler dann allwissend, wenn es sich um einen Er-Erzähler handelt, der von einem olympischen Standort aus „den zeitlich wie räumlich vollständigen Überblick über das Ganze eines vielfältigen Geschehens besitzt“ (Petersen: *Erzählssysteme*, S. 65) und wenn ihm darüber hinaus auch „die Innensicht, also der Blick in das Seelenleben der Figuren zur Verfügung steht“ (ebenda; zur Problematik der Innensicht in andere Figuren bei einem Ich-Erzähler siehe ebenda S. 67f.). Daß die Innensicht in mehrere Figuren ein Spezifikum von fiktionalen Texten ist, stellt schon 1957 Käte Hamburger fest: „Die epische Funktion ist der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die Ich-Originalität (oder Subjektivität) einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann.“ (Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung* [1957], Stuttgart (Klett-Cotta) ⁴1994, S. 73, kursiv im Original. Siehe dazu auch Monika Fludernik: *Erzähltheorie*, S. 93.) Stanzel führt aus, daß gerade im modernen Roman eine Tendenz zur Darstellung psychologischer Zusammenhänge in den Vordergrund rückt. Das deckt sich mit Wyzewas Forderung, die psychischen Befindlichkeiten wieder stärker in den Mittelpunkt zu rücken. Allerdings stellt Stanzel weiter fest, daß es hier in erster Linie um die Darstellung „der Unmittelbarkeit, des Unredigierten, Spontanen“ (Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen (Vandenhoeck und Ruprecht) ⁴1989, S. 172) geht, also um das, was nicht unbedingt logisch erklärt werden kann. Der Darstellung gerade dieser Elemente steht Wyzewa jedoch skeptisch gegenüber. Die traditionelle Alternative dazu sieht Stanzel so: „Die der Außenperspektive entsprechende Form der Innenweltdarstellung ist ein Allwissenheit voraussetzender Gedankenbericht eines auktorialen Erzählers.“ (ebenda). Beide Möglichkeiten passen nicht recht in Wyzewas Konzept. Es deutet sich an, daß Wyzewa eine Position zwischen beiden Polen einnimmt.

¹⁴⁵⁸ In der Definition von Genette entspricht das einem heterodiegetischen Erzähler mit Nullfokalisierung.

während der Abfassung des Berichts kommentiert und rückblickend analysiert. Da es selbst in diesem Fall „zwischen Erzählendem und Handelndem nicht nur eine Differenz, sondern auch eine Identität gibt“¹⁴⁵⁹ bleibt es jedoch immer dem Leser überlassen, wie sehr er hier dem Narrator-Ich vertrauen möchte, das einerseits über eine begrenzte Sichtweise verfügt und andererseits sogar an Verschleierungen interessiert sein könnte. Verstärkt wird diese Unsicherheit noch bei der Schilderung des Seelenlebens der anderen Romanfiguren. Hier kann der Ich-Erzähler zwar Vermutungen anstellen, anders als bei einem *zuverlässigen* allwissenden Er-Erzähler kann der Leser jedoch nie Gewißheit über die getroffenen Aussagen erlangen.¹⁴⁶⁰

Der hier aufscheinende Widerspruch zwischen der Forderung nach subjektiver Brechung und dem Bedürfnis nach möglichst genauer, stichhaltiger Erklärung kann durch den Hinweis auf Wyzewas Persönlichkeitskonzept zumindest entschärft werden. Wie bereits im Abschnitt zur Psychologie dargestellt, fordert Wyzewa die Darstellung von Romanfiguren, die sich über die Motive ihres Handelns umfassend bewußt sind und deren Handeln für den Leser nachvollziehbar sein muß.¹⁴⁶¹ Daher können für Wyzewa die Figuren selbständig, ohne relativierende oder korrigierende Außensicht Erklärungen für ihr Handeln geben. Nicht zuletzt auf Grund dieser Persönlichkeitskonzeption ist in Wyzewas poetologischen Überlegungen zum Roman kein den Anspruch der Subjektivität störender allwissender Er-Erzähler nötig, der die von den einzelnen Figuren sich selbst zugeschriebenen Motivationen für ihr Handeln eigens erläutern oder aber auch in Frage stellen könnte. In Wyzewas ausführlichen Überlegungen zu Fragen der Erzählhaltung und –perspektive wird somit erneut seine Konzeption von einem starken vernunftdominierten Ich deutlich.

¹⁴⁵⁹ Petersen: *Erzählsysteme*, S. 56

¹⁴⁶⁰ Einschränkung ist zu erwähnen, daß in meiner Argumentation vorausgesetzt wird, daß es sich um einen *zuverlässigen* Er-Erzähler handelt. (Zu unzuverlässigem Erzählen siehe Martinez / Scheffel: *Erzähltheorie*, S. 95-107 oder Petersen, S. 62-65). Sicher ist die Zuverlässigkeitsfrage nicht zwangsläufig mit der Form der Ich- oder Er-Erzählung verbunden. Setzt man jedoch eine zuverlässige Erzählerfigur voraus, so haben die Aussagen eines zuverlässigen Er-Erzählers über die Zusammenhänge im Roman ein größeres Gewicht als die eines Ich-Erzählers, der anders als der Er-Erzähler weder in die Psyche der anderen Figuren hineinblicken kann noch von Zeiten oder Orten berichten kann, an denen er nicht gewesen ist, bzw. von denen er nicht gehört oder gelesen hat. Des weiteren haben meine Ausführungen trotz der eben genannten Einschränkungen auch deshalb ihre Berechtigung, weil unzuverlässiges Erzählen in Wyzewas poetologischen Überlegungen zum Roman keine Rolle spielt.

¹⁴⁶¹ Siehe dazu Wyzewas Rezension von Bourgets *Mensonges* in Kapitel 5.2.5.2 dieser Arbeit.

5.3.4 Gustave Flaubert. Ein mögliches Vorbild mit Schwächen

Wyzewas Auffassungen zum Erzählverhalten erinnern an theoretische Überlegungen zur Ästhetik des Romans, wie sie bei Gustave Flaubert, vor allem in seinen Briefen, zu finden sind. Dies gilt besonders für die berühmt gewordenen Begriffe *impersonnalité*, *impassibilité* und *impartialité*,¹⁴⁶² von denen zumindest die beiden erstgenannten von Wyzewa häufig verwendet werden.¹⁴⁶³ Die Diskretion zumindest des heterodiegetischen Erzählers, der sich nach Wyzewas Ansicht vor allem mit einer Kommentierung des Geschehenen zurückzuhalten habe, läßt sich in Flauberts bekanntem Brief an Louise Colet vom 9. Dezember 1852 finden, in dem er sich über den Roman *Onkel Toms Hütte* äußert. Neben einer unwahrscheinlichen, weil allzu positiven Schilderung der Charaktere der Farbigen in diesem Buch beklagt Flaubert ebenfalls die zahlreichen Reflexionen des Erzählers, die in den Roman eingebaut sind:

Les réflexions de l'auteur m'ont irrité tout le temps. Est-ce qu'on a besoin de faire des réflexions sur l'esclavage? Montrez-le, voilà tout. (...) L'auteur, dans son œuvre doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues: que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie.¹⁴⁶⁴

Diese Äußerung spiegelt sich sowohl in Wyzewas Vorstellung über die Zurückdrängung des Erzählers als auch in der bereits im Kapitel über *L'art pour l'art* dargestellte Ablehnung von generellen Überlegungen des Erzählers zu aktuellen Themen wider.¹⁴⁶⁵ Die Vorstellung, dieser dürfe nicht durch ständige Kommentare sein Mitleid mit dem Schicksal der Romanfiguren kundtun, ergibt sich bei Wyzewa wie schon bei Flaubert aus der Forderung, er möge sich generell mit der eigenen Meinung und einer Kommentierung des Romangeschehens und der Figuren zurückhalten.¹⁴⁶⁶

Auch für Wyzewas Ansicht, der Romancier solle in seinem Roman besser keine eigenen Erlebnisse verarbeiten, läßt sich eine Parallele bei Flaubert finden. Dieser schreibt am

¹⁴⁶² Zu Ursprung, Verwendung und Bedeutung dieser Begriffe bei Flaubert siehe: Gerhard Walter Frey: *Die ästhetische Begriffswelt Flauberts. Studien zu der ästhetischen Terminologie der Briefe Flauberts*. München (Fink) 1972, bes. S. 161-202. Die folgenden Ausführungen basieren größtenteils auf Frey.

¹⁴⁶³ Zu *impassibilité* siehe besonders das Kapitel 5.3.2 über die russischen Schriftsteller mit entsprechenden Belegen. Zu *impersonnalité* siehe den bereits zitierten Kommentar zu *André Cornélis*: „Un autre progrès du roman moderne a été l'impersonnalité: l'auteur n'émettant jamais son jugement propre, évitant surtout les considérations générales.“ (*La Revue Indépendante* N°5 (März 1887), S. 334f.).

¹⁴⁶⁴ Gustave Flaubert: *Correspondance Tome I-V*. Édition Jean Bruneau. Paris (Gallimard) 1973-2007, Band II, S. 204.

¹⁴⁶⁵ Siehe Kapitel 4.3.1 dieser Arbeit.

¹⁴⁶⁶ Eine weitere wichtige Textstelle von Flaubert zu diesem Thema findet sich in einem Brief vom 10. August 1868 an George Sand: „Je ne crois même pas que le romancier doive exprimer *son* opinion sur les choses de ce monde. Il peut la communiquer, mais je n'aime pas à ce qu'il la dise. (Cela fait partie de ma poétique, à moi). Je me borne donc à exposer les choses telles qu'elles me paraissent, à exprimer ce qui me semble le Vrai. (...) Je ne veux avoir ni amour, ni haine, ni pitié, ni colère.“ (Flaubert: *Correspondance*, Band III, S. 786).

5. Dezember 1866 in einem Brief an George Sand: „Et puis, j'éprouve une répulsion invincible à mettre sur le papier quelque chose de mon cœur. – Je trouve même qu'un romancier n'a pas le droit d'exprimer son opinion sur quoi que ce soit. Est-ce que le bon Dieu l'a jamais dite, son opinion?“¹⁴⁶⁷ Gleichzeitig bedauert Flaubert, daß es zu viele Romane gebe, in denen der Romancier nur von sich selber schreibt, jedoch kaum solche, in denen erfolgreich versucht werde, das Leben Dritter überzeugend darzustellen.¹⁴⁶⁸ Schließlich kann auch die von Wyzewa vertretene Ansicht, die Erlebnisse im Roman sollten nicht aus der Perspektive eines allwissenden Erzähler, sondern aus der Sicht einer der Romanfiguren erzählt werden, auf den Verfasser von *Madame Bovary* zurückgeführt werden.¹⁴⁶⁹ Inwieweit Wyzewa bei seinen poetologischen Überlegungen zum Roman tatsächlich direkt auf ihn zurückgreift, konnte ich nicht ermitteln, denn die wegweisenden Besonderheiten von Flauberts Romanästhetik werden auch von anderen zeitgenössischen Kritikern erkannt und mitunter ausführlich erläutert. In seinem Aufsatz „Le Naturalisme français“ aus dem Jahr 1880 erklärt Ferdinand Brunetière einige stilistisch wie auch inhaltlich auf den ersten Blick mißglückten Textpassagen in *Madame Bovary* damit, daß die Stätten und Begebenheiten nicht mit den Worten des Autors, sondern mit denen von Emma wiedergegeben werden:

Ce sont ses yeux qui se souviennent, et les parties du tableau ne s'associent ensemble qu'autant qu'elle lui rapellent quelque chose de matériellement éprouvé. Vous pouvez

¹⁴⁶⁷ Flaubert: *Correspondance*, Band III, S. 575.

¹⁴⁶⁸ In einem Brief vom 12. Dezember 1857 an Mademoiselle Leroyer de Chantepie geht es unter anderem um die Schwierigkeit der Figurendarstellung im Roman. Dazu stellt Flaubert fest: „Aussi n'est-il pas très difficile de parler de soi, mais des autres! Eh bien! je crois que jusqu'à présent on a fort peu parlé des autres. Le roman n'a été que l'exposition de la personnalité de l'auteur et, je dirais plus, toute la littérature en général, sauf deux ou trois hommes peut-être. Il faut pourtant que les sciences morales prennent une autre route et qu'elle procèdent comme les sciences physiques, par l'impartialité.“ (Flaubert: *Correspondance*, Band II, S. 785f.). Flaubert betont immer wieder, daß es für den Romancier wichtig sei, sich vollkommen in die Rolle seiner Figuren hineinzudenken: „Je crois que le grand art est scientifique et impersonnel. Il faut, par un effort d'esprit, se transporter dans les Personnages et non les attirer à soi.“ (Brief an George Sand vom 15. Dezember 1866. Flaubert: *Correspondance*, Band III, S. 579).

Zur Figurendarstellung bei Flaubert siehe Frey: *Die ästhetische Begriffswelt Flauberts*, S. 167-186. Frey erwähnt unter anderem, daß die Rücknahme der eigenen Person mit einem „Versuch des Aufgehens in den anderen, um dann wirklich authentische andere im Roman darstellen zu können“ (ebenda, S. 169, kursiv im Original) einhergehe. Auf diesen Zusammenhang verweist auch Wyzewa, wenn er vom Romancier verlangt, er solle keine eigenen Erlebnisse im Roman verarbeiten. Zur Figurendarstellung bei Flaubert siehe auch: Uwe Dethloff: *Das Romanwerk Gustave Flauberts. Die Entwicklung der Personendarstellung von Novembre bis L'Éducation Sentimentale* [1869]. München (Fink) 1976. Zu Flauberts theoretischen Maximen hierzu S. 19-25, zur Umsetzung in *Madame Bovary* siehe S. 104-168, insbes. S. 142-148.

¹⁴⁶⁹ So spielte die Frage, ob es sich bei dem im Roman Dargestellten um die Meinung des Autors oder die Wiedergabe der Ansichten der Figuren handelt, im Prozeß um *Madame Bovary* eine nicht unerhebliche Rolle. Der Freispruch wird unter anderem damit begründet, daß einige der inkriminierten Passagen „soit dans les idées qu'ils exposent, soit dans les situations qu'ils représentent, rentrent dans l'ensemble des caractères que l'auteur a voulu peindre.“ (Gustave Flaubert: *Œuvres. Texte établi et annoté par A.Thibaudet et R. Dumesnil*. Paris (Gallimard, Pléiade) 1951, Band I, S. 717).

maintenant ne pas aimer le personnage; vous ne pouvez pas contester que les procédés de Flaubert conviennent admirablement à le peindre.¹⁴⁷⁰

Außerdem betont Brunetière, in *Madame Bovary* beschreibe Flaubert die Platitüden des bürgerlichen ländlichen Lebens „sans y mettre rien de soi-même“¹⁴⁷¹ und hebt diese Zurückdrängung der Persönlichkeit des Autors als etwas ganz und gar Neuartiges hervor, das es vorher in dieser Form nicht gegeben habe.

Der auffälligen Diskretion des Erzählers in *Madame Bovary* widmet auch Émile Zola in seinem Aufsatz zu Gustave Flaubert aus dem Jahr 1875 eine längere Textpassage. Dieses nach Zola bei Flaubert erstmalig zu beobachtende Phänomen wird sogar zur allgemein gültigen Richtlinie für zukünftige Romane erhoben: „Le romancier naturaliste affecte de disparaître complètement derrière l’action qu’il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame.“¹⁴⁷² Zola stellt diese ausdrücklich gelobte Zurückhaltung des Erzählers, der keine Kommentare zum Geschehen abgibt und schon gar keine moralischen Urteile fällt, den Romanen von Balzac gegenüber, in denen der Erzähler unablässig in das Geschehen eingreife und von denen einige gar „une véritable causerie avec le public“¹⁴⁷³ darstellten.

Die beispielhaft zitierten Textstellen aus den Kritiken von Brunetière und Zola illustrieren, daß Wyzewa seine Vorstellungen von einem idealen Roman nicht nur bei Flaubert selbst, sondern auch in den Aufsätzen anderer bedeutender zeitgenössischen Kritiker finden konnte. Während jedoch sowohl Brunetière als auch Zola im Erscheinen von *Madame Bovary* eine umwälzende und richtungsweisende Neuerung der französischen Literatur sehen,¹⁴⁷⁴ erwähnt Wyzewa den Schriftsteller aus Rouen lediglich einmal als wichtigen Neuerer. Im Aufsatz „L’Art Wagnérien: La Littérature“ in der *Revue Wagnérienne* vom Juni 1885 ist zu lesen, daß Flaubert als einer der ersten Romanciers überhaupt eine einzige Figur in den Mittelpunkt gerückt habe, aus deren Sicht dem Leser dann das Romangeschehen dargeboten werde: „Quelques-uns même – et c’est la gloire de Flaubert – ont pris un personnage unique; le roman entier est la série des sensations perçues par lui seul.“¹⁴⁷⁵ In den in der *Revue Indépendante* veröffentlichten Kritiken hingegen findet sich keine Textstelle, in der Wyzewa andeutet, daß er bei seinen Überlegungen zu Fragen der

¹⁴⁷⁰ Ferdinand Brunetière: „Le Naturalisme français. Étude sur Gustave Flaubert“ [1880]. In: Brunetière: *Le Roman naturaliste* [1883], S. 149-203, S. 194.

¹⁴⁷¹ ebenda, S. 178.

¹⁴⁷² Émile Zola: Gustave Flaubert“. In: Zola: *Les Romanciers naturalistes*, S. 411-480, S. 415.

¹⁴⁷³ ebenda, S. 416.

¹⁴⁷⁴ Bei Brunetière ist zu lesen: „C’est une date que *Madame Bovary* dans l’histoire du roman français. Elle a marqué la fin de quelque chose et le commencement d’autre chose.“ (*Le Roman naturaliste*, S. 171). Noch enthusiastischer äußert sich Zola, der *Madame Bovary* als richtungsweisendes Muster des naturalistischen Romans bezeichnet: „Le code de l’art nouveau se trouvait écrit.“ (*Les Romanciers naturalistes*, S. 413).

¹⁴⁷⁵ Zitiert nach *Nos Maîtres*, S. 44.

Erzählhaltung von Flaubert angeregt sein könnte. Diese Tatsache ist auch damit zu erklären, daß seine Vorstellungen zu dieser Problematik gerade in der *Revue Indépendante* in fast jedem Aufsatz kurz erwähnt, aber niemals zusammenhängend in einem längeren Textabschnitt präsentiert werden. Außerdem hat Wyzewa im Gegensatz zu Zola und Brunetière keinen ausführlichen Aufsatz zu Flaubert veröffentlicht. Schließlich nennt Wyzewa auch in anderen Zusammenhängen die Quellen für seine eigenen Auffassungen in der Regel nicht. Allerdings ist es angesichts der frappierenden Parallelen zwischen Wyzewas und Flauberts ästhetischen Vorstellungen bemerkenswert, daß dem Leser der Verfasser von *Madame Bovary* nicht als Vorbild präsentiert wird, dessen Romane für zeitgenössische Schriftsteller wegweisend sein könnten. Denn neben den hier erörterten narratologischen Fragen ähneln auch Wyzewas Vorstellungen über die in den Hintergrund gedrängte Handlung in Romanen¹⁴⁷⁶ denen Flauberts.

Immerhin bezeichnet Wyzewa Flaubert in einer kurzen Bemerkung anlässlich der Veröffentlichung eines Teiles seiner Korrespondenz als „maître parfait“, bei dem er vor allem den außergewöhnlichen Stil bewundert.¹⁴⁷⁷ Von ästhetischen Grundsätzen, die sich in seinen Briefen offenbaren, erfährt der Leser der *Revue Indépendante* jedoch auch in diesem Zusammenhang nichts. In dem an den theoretischen Überlegungen der *Revue Wagnérienne* orientierten Aufsatz „Une Critique“ nennt Wyzewa Flaubert einen einflußreichen Vertreter des naturalistischen Romans.¹⁴⁷⁸ Doch eine ebenso große Bewunderung, wie er sie beispielsweise Balzac, Stendhal oder Tolstoi entgegenbringt, ist in Bezug auf Flaubert nicht festzustellen. Dieser wird in Wyzewas Kritiken in der *Revue Indépendante* allenfalls der Gruppe derjenigen Dichter zugerechnet, die das Vorgefundene variiert, aber nichts richtungsweisend Neues entwickelt haben. Wie bereits mehrfach erwähnt, gilt für Wyzewa Balzac als großes Vorbild für den realistischen Roman und Stendhal als solches für den psychologischen Roman.¹⁴⁷⁹

In der *Revue Indépendante* wird Flaubert ab Dezember 1886 im Gegensatz zu Balzac gar nicht mehr als mögliches Leitbild für zeitgenössische Romanciers erwähnt. Statt dessen übt Wyzewa mitunter durchaus Kritik an seinen Romanen. So schreibt er im Dezember 1887, daß dieser bei der Darstellung der Romanfiguren zu wenig von sich selbst absehen könne und die Dinge nicht konsequent aus der Perspektive der Figuren sehe und mit deren Sprache beschreibe.

¹⁴⁷⁶ Siehe dazu ausführlich Kapitel 5.1.1 dieser Arbeit.

¹⁴⁷⁷ Siehe *La Revue Indépendante* N° 7 (Mai 1887), S. 212f.

¹⁴⁷⁸ Siehe *La Revue Indépendante* N°1 (November 1886), S. 78.

¹⁴⁷⁹ Siehe S. 166-179 dieser Arbeit, insbesondere S. 172-173.

Cette subjectivité des descriptions, c'est le défaut des romans de Flaubert, de MM. de Goncourt, de tous les écrivains modernes. Ils peignent ce qu'ils voient, eux-mêmes, en tant que personnes distinctes: et cela contraste avec le caractère des personnages qu'ils présentent.¹⁴⁸⁰

Inwieweit Wyzewa tatsächlich erkannt hat, daß Flaubert sich in seinem Werk mitunter selbst nicht an seine eigenen Vorgaben gehalten hat, der Erzähler bisweilen durch einen ironischen Ton zu Tage tritt und in einigen Textpassagen ein traditioneller auktorialer Erzähler greifbar wird,¹⁴⁸¹ kann nicht abschließend geklärt werden, da sich Wyzewa an keiner Stelle in der *Revue Indépendante* mit einzelnen Romanen von Flaubert auseinandersetzt und somit auch keine Belege für die oben angeführte Behauptung anführt. Mit dieser Äußerung schränkt er sein 1885 in der *Revue Wagnérienne* dem Verfasser von *Madame Bovary* gezolltes Lob, dieser schildere als erster die Ereignisse im Roman aus der Sicht der Romanfiguren, bereits zwei Jahre später zumindest teilweise wieder ein. Offensichtlich findet Wyzewa in Flauberts Romanen nur teilweise das wieder, was er selber als Richtschnur für das Schreiben von Romanen aufgestellt hat. Neben der hier angedeuteten fehlenden Distanz des Schriftstellers zu seinem Roman, ist als weitere, grundlegendere Kritik an Flaubert die bereits im Kapitel über die Rolle der Psychologie erwähnte Unzufriedenheit Wyzewas mit der Darstellung der Handlungsmotive zu nennen. So urteilt er über Flauberts Romane: „...le personnage y est non expliqué, simplement décrit; nous savons ce qu'il sent, mais non par quels motifs il le sent.“¹⁴⁸² Eine von ihm als wichtigster Bestandteil des Romans immer wieder vom Schriftsteller geforderte „analyse psychologique minutieuse“¹⁴⁸³ findet er bei Flaubert nicht in der gewünschten Ausführlichkeit vor. Wyzewas Kritik läßt sich jedoch nicht nur auf die fehlende Berücksichtigung der Psychologie beziehen. Dieses Manko teilt Flaubert mit allen Vertretern des sogenannten *romans descriptif*.¹⁴⁸⁴ Interessant scheint mir Wyzewas Bemerkung zu den Figuren in Flauberts Romanen auch hinsichtlich eines in diesen häufig anzutreffenden Verfahrens der Charakterisierung zu sein. Dieses besteht laut Uwe Dethloff in der „Wiedergabe von punktuellen psychischen Verfassungen in exteriorisiertem Verhalten“¹⁴⁸⁵ wie Erröten, Erblassen, Mimik und Gestik, ohne daß der Erzähler weitere

¹⁴⁸⁰ *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 400.

¹⁴⁸¹ Siehe dazu z.B. Frey: *Die ästhetische Begriffswelt Flauberts*, S. 166 et passim und Dethloff: *Das Romanwerk Gustave Flauberts*, S. 153.

¹⁴⁸² Zitiert nach *Nos Maîtres*, S. 44.

¹⁴⁸³ *La Revue Indépendante* N°13 (November 1887), S. 164.

¹⁴⁸⁴ Zu Wyzewas Kritik am deskriptiven Roman siehe Kapitel 4.2.2 dieser Arbeit.

¹⁴⁸⁵ Dethloff: *Französischer Realismus*, S. 154. Zur Charakterisierung bei Flaubert siehe auch Dethloff: *Das Romanwerk Gustave Flauberts* passim und Frey: *Die ästhetische Begriffswelt Flauberts*, S. 176-186. Der Flaubertschüler Guy de Maupassant erläutert diese Vorgehensweise in seinem Vorwort zu *Pierre et Jean*: „Donc, au lieu d'expliquer longuement l'état d'esprit d'un personnage, les écrivains objectifs cherchent

Erläuterungen zum Charakter der Figur oder zu den Motiven für ihre Handlungen gibt. Wyzewas Bemerkung *le personnage y est non expliqué, simplement décrit* beschreibt genau diese Vorgehensweise. Sie ist eine Konsequenz aus der von Flaubert vorrangig verwandten personalen Erzählhaltung und seinem Bestreben, die Rolle des Erzählers weitgehend zurückzunehmen. Zumindest in letztem Punkt entspricht Flauberts Verfahren der Charakterisierung eigentlich Wyzewas eigenen poetologischen Überlegungen, enthält es doch keine störenden Kommentare eines Erzählers, die weder von Flaubert noch von Wyzewa gewünscht sind. Mag es hier auch Übereinstimmungen auf formaler Ebene geben, die Ergebnisse, die ein solches Verfahren konsequenterweise liefert, sind Wyzewa anscheinend zu oberflächlich, zu ungenau und zu vage. Wyzewas bereits mehrfach angesprochenes Bedürfnis nach Gewißheit über die Handlungsmotive der Romanfiguren, die sich dem Leser logisch erschließen sollten, wird in Flauberts Romanen offenbar gerade durch das dort angewandte Verfahren der Figurencharakterisierung nicht befriedigt.

5.3.5 *Un seul personnage*: Wyzewas Plädoyer für monoperspektivisches Erzählen und seine Hintergründe

Wyzewa betont beinahe überall, wo er sich zur Erzählperspektive äußert, daß die Begebenheiten nur aus dem Blickwinkel *einer* Person beschrieben werden sollen. In der Rezensionen der Autobiographie von Sœur Jeanne und derjenigen der Briefe von Julie de Lespinasse hebt er hervor, daß in beiden Texten „un seul personnage“¹⁴⁸⁶ im Mittelpunkt stehe, aus deren Sichtweise die Ereignisse erzählt werden. In seinem Aufsatz zur russischen Literatur schreibt er zu Tolstojs kurzem Roman *Familienglück* lobend über Inhalt und Erzählperspektive: „Un seul personnage, une jeune femme: nulle réflexion de l’auteur, nulle trace de lui, auprès de cette jeune femme qui se regarde vivre.“¹⁴⁸⁷ Auch bei

l’action ou le geste que cet état d’âme doit faire accomplir fatalement à cet homme dans une situation déterminée. (...) Ils cachent donc la psychologie au lieu de l’étaler, ils en font la carcasse de l’œuvre, comme l’ossature invisible est la carcasse du corps humain. Le peintre qui fait notre portrait ne montre pas notre squelette.“ (Maupassant: „Le Roman“, S. 45).

¹⁴⁸⁶ *La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 162.

¹⁴⁸⁷ „Les Russes“, S. 80. Der Roman wurde im 19. Jahrhundert in Frankreich unter dem Titel *Katia* veröffentlicht. Léon Tolstoï: *Katia*; traduction de M. le Cte d’Hauterive. Paris (Perrin) ⁶1886). Der heute in Frankreich übliche Titel lautet *Le Bonheur conjugal*. Zur Ausgabe von 1886 ist anzumerken, daß der Übersetzer durchgängig den Namen von Tolstojs Hauptfigur, nämlich Maša, mit Katja, dem Namen der Gouvernante vertauscht hat. So lautet der Beginn des Romans in der Übersetzung von Hauterive: „Nous étions en deuil de notre mère; elle était morte l’automne précédent, et nous passâmes tout l’hiver à la campagne, seules, Macha, Sonia et moi. Macha était une ancienne amie de la maison...“ (Tolstoï: *Katia*, S. 1). Zum Vergleich eine aktuelle deutsche Übersetzung: „Wir trugen Trauer um die Mutter, die im Herbst gestorben war, und verbrachten den ganzen Winter allein auf dem Land, Katja, Sonja und ich. Katja ist eine alte Freundin des Hauses...“ (Leo Tolstoï: *Familienglück* [1859]. Aus dem Russischen übersetzt und mit Anmerkungen sowie einem Nachwort versehen von Dorothea Trottenberg. Frankfurt (Fischer) 2009, S. 9).

seiner Besprechung von Paul Bourgets *André Cornélis* hebt er hervor, was er an diesen Roman trotz kleinerer Unzulänglichkeiten schätzt: „Un seul personnage; et tout le reste, hommes et choses, vu à travers la pensée de ce personnage unique.“¹⁴⁸⁸ Wyzewa plädiert also ganz eindeutig für monoperspektivisches Erzählen, bei der der ganze Text aus der Perspektive einer einzigen Romanfigur erzählt wird. Polyperspektivisches Erzählen, bei dem unterschiedliche oder gar dieselben Ereignisse aus der Sichtweise verschiedener Romanfiguren berichtet werden, lehnt Wyzewa hingegen ab.¹⁴⁸⁹ Sobald in einem Roman mehrere Personen mit ihren Sichtweisen und ihren Motiven dargestellt werden, droht laut Wyzewa eine „dispersion de l’analyse, sur plusieurs personnes, qui s’accorde mal, je crois, avec cette minutieuse habitude d’observation psychologique.“¹⁴⁹⁰ Außerdem geht er davon aus, daß sich der Schriftsteller nur in eine einzige Person glaubwürdig hineinversetzen kann, jedoch nicht in mehrere gleichzeitig.¹⁴⁹¹ Letztlich laufen alle Begründungen für das monoperspektivische Erzählen darauf hinaus, daß nur so die „désirable unité“¹⁴⁹² des Romans gewährleistet werden könne.

Das engagierte Plädoyer für eine monoperspektivische Erzählhaltung ist für Wyzewas Denkweise äußerst aufschlußreich. Die Deutung der Ereignisse im Roman durch mehrere Figuren könnte nämlich zu einer Darstellung von mehreren unterschiedlichen Realitäten führen, da sich jede Figur ihre eigene Realität kreiert, die mitunter von der einer anderen abweichen könnte. Diese Gefahr besteht, obwohl Wyzewa dafür plädiert, nur Figuren mit gesundem Menschenverstand im Roman darzustellen. So entfällt zwar die Darstellung einer außergewöhnlichen, von der Norm allzu abweichenden Konstruktion der Realität von vorneherein, aber selbst alle mit gesundem Menschenverstand ausgestatteten Personen

Die Ereignisse des Romans werden durchgängig von einer Ich-Erzählerin rückblickend aus der Perspektive der weiblichen Hauptfigur geschildert. Mit Wendungen wie „Heute fällt es mir schwer, mich an jene Träume zu erinnern“ (S. 17), „Damals wußte ich noch nicht, daß das die Liebe war“ (S. 27) oder „Erst viel später verstand ich allmählich etwas von seinen Sorgen“ (S. 68) wird deutlich, daß sich das erzählende Ich auf einem anderen Bewußtseinsstand befindet als das erlebende Ich.

¹⁴⁸⁸ *La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 161.

¹⁴⁸⁹ Die von Wyzewa geforderte Erzählhaltung entspricht also der *focalisation interne fixe* von Genette.

(Genette: *Discours*, S. 194).

¹⁴⁹⁰ *La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 156.

¹⁴⁹¹ In seinem Aufsatz zur Literatur in der *Revue Wagnérienne* schreibt er, nachdem er auch hier eine Hauptfigur für den Roman gefordert hat: „Lorsqu’il y a deux rôles dans un roman, l’artiste doit, alternativement, les vivre l’un et l’autre: et c’est une nécessité pour lui de modifier sans cesse ses visions. Une difficulté en résulte à concevoir réelles ces vies qui paraissent, s’effacent, reparaissent tour à tour.“ (Zitiert nach *Nos Maîtres*, S. 51f.).

¹⁴⁹² *La Revue Indépendante* N°4 (Februar 1887), S. 156. Der vollständige Satz lautet folgendermaßen: „Pourquoi ne point borner l’analyse à un seul personnage qui ainsi deviendrait le véritable sujet du roman, lui donnerait une désirable unité?“ Als weiteres Beispiel für seine Forderung, nur eine Person in den Mittelpunkt zu stellen, sei eine Textstelle aus der *Revue Wagnérienne* angeführt: „Pour restituer une complète vie littéraire, l’artiste devra d’abord borner son effort à la création d’un seul personnage.“ (Zitiert nach *Nos Maîtres*, S. 51).

deuten und interpretieren Ereignisse unterschiedlich. Der Leser wäre so mit verschiedenen Sichtweisen der Realität konfrontiert und müßte selbst herausfinden, welche zutreffend ist, falls ein solches Urteil denn überhaupt gefällt werden könnte. Nicht umsonst lassen sich frühe Formen mehrperspektivischen Erzählens vor allem in Texten finden, in denen das erzählte Geschehen nicht verbindlich dargestellt werden soll oder kann.¹⁴⁹³ Da Wyzewa immer wieder für eine feste Ordnung und Gewißheit plädiert, kann ihm an einer solchen Verunsicherung des Lesers nicht gelegen sein. Mit der Forderung, nur eine Person mit einem festgefügt von der Ratio dominierten Ich in den Mittelpunkt des Romans zu stellen, plädiert er für eine Einheit im Roman, die er in gesellschaftlichen Zusammenhängen für längst verloren hält. Ein Zustand, den er immer wieder erwähnt und den er zutiefst bedauert. Dem drohenden Chaos im Roman, dem laut Wyzewa die Aufgabe zufällt, die Realität in geordneter Weise abzubilden, wird zwar nicht mehr die ordnende Kraft eines allwissenden Erzählers entgegengesetzt, wohl aber die einer vernünftigen Romanfigur, die die Welt nach intersubjektiv überprüfbaren Grundsätzen konstruiert und ordnet und deren Weltbild nicht durch die Konfrontation mit der Sichtweise anderer Figuren wieder in Frage gestellt wird.

Wyzewas Überzeugung, man solle eine Romanfigur in den Mittelpunkt des Geschehens setzen und das Geschehen aus deren Perspektive schildern, wurde von vielen zeitgenössischen Romanciers geteilt. Sie erscheint vielen als eine mögliche Antwort auf die *crise du roman* und die *banqueroute du Naturalisme*. Wie die Verfasser der bereits mehrfach erwähnten Studie *Le Roman célibataire* feststellen, beschränken sich gerade die Autoren, die in der Zeit nach 1880 den althergebrachten Pfad des Naturalismus verlassen und neue Wege für den Roman suchen, auf die Darstellung von Leben und engerer Umgebung einer einzigen Romanfigur, die dazu auch noch ledig ist und möglichst wenige intensive Bindungen zu ihren Mitmenschen unterhält. Die in *Le Roman célibataire* aufgeführte Liste von dreizehn Titeln, die unter anderem *Les Lauriers sont coupés* von Dujardin, *Ludine* von Poictevin, *Paludes* von Gide und *À rebours* von Huysmans umfaßt, ließe sich um weitere Romane von Huysmans¹⁴⁹⁴ und Bourget¹⁴⁹⁵ ergänzen, in denen

¹⁴⁹³ Wie mehrperspektivisches Erzählen vom Schriftsteller bewußt zur Verunsicherung des Lesers eingesetzt werden kann, zeigt Ulrich Mölk anhand eines Vergleichs von mehreren Fassungen von Balzacs Erzählung *Louis Lambert*. Ulrich Mölk: „Honoré de Balzac: *Louis Lambert* – Ein Fall und seine Deutungen.“ In: Armin Paul Frank und Ulrich Mölk (Hrsg.): *Frühe Formen mehrperspektivischen Erzählens von der Edda bis Flaubert: ein Problemaufriß*. Berlin (Schmidt) 1991, S. 127-138.

¹⁴⁹⁴ Siehe dazu Jean Borie: *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu*. Paris (Grasset) 1991.

¹⁴⁹⁵ Sowohl Adrien Sixte und Robert Greslou aus *Le Disciple* als auch André Cornélis aus dem gleichnamigen Roman sind nicht verheiratet.

ebenfalls zumeist ein *célibataire* im Mittelpunkt des Romans steht und die Ereignisse aus seiner Sicht präsentiert. Die Darstellung von großen Gesellschaftspanoramen, wie sie in Zolas Romanen zu finden sind, ist für diese Autoren nicht mehr interessant, aber wohl auch nicht mehr möglich. Neben einer Verschiebung des Interesses von der Beschreibung der äußeren Welt hin zu individualpsychologischen Zusammenhängen, wie sie auch Wyzewa immer wieder in seinen Kritiken fordert, sehen sich diese Autoren zumindest teilweise auch nicht mehr in der Lage, eine als immer komplexer und undurchsichtiger empfundene Wirklichkeit in ihren Romanen abzubilden, zumal beinahe alle wie Wyzewa davon ausgehen, daß die Wirklichkeit nur in der Brechung durch ein Individuum existiert. Die Beschränkung auf eine einzige Person mag ein Weg sein, diesen Problemen aus dem Weg zu gehen. Die Autoren von *Le Roman célibataire* meinen dazu treffend: „C’est en partie la figure du célibataire qui permet au roman de soutenir le pari de la déconstruction.“¹⁴⁹⁶ Dieser Zusammenhang wird von Wyzewa nicht als Begründung für seine Präferenz des monoperspektivischen, handlungs- und figurenarmen Romans genannt.¹⁴⁹⁷ Er dürfte jedoch bei seinem großen Bedürfnis nach Ordnung zumindest unbewußt eine Rolle gespielt haben.

5.3.6 Wyzewa als Wegbereiter des inneren Monologs?

Während Wyzewa seine Kritiken für die *Revue Indépendante* schreibt, veröffentlicht Édouard Dujardin in derselben Zeitschrift den bereits erwähnten Roman *Les Lauriers sont coupés*.¹⁴⁹⁸ Ein Jahr später, im März 1888, erscheint der Roman in Buchform. Der kurze Text bleibt nach seiner Publikation zunächst von den Literaturkritikern weitgehend unbemerkt.¹⁴⁹⁹ Das ändert sich 1921, als James Joyce dem einflußreichen französischen Literaturkritiker Valery Larbaud erläutert, er habe die in Ulysses verwendete Form des inneren Monologs bereits in Dujardins Text vorgefunden. Larbaud wird von dieser

¹⁴⁹⁶ Bernard et al.: *Le Roman célibataire*, S. 43.

¹⁴⁹⁷ Der Ich-Erzähler in André Gides 1895 erschienener Satire *Paludes* bekennt hingegen offen, daß er mit seiner Beschränkung auf nur eine weitgehend isolierte Person offenbar unliebsamen Problemen der Komplexität aus dem Weg geht. Auf die Frage seiner Freundin Angèle, warum es nur eine Hauptfigur gibt, deren Hauptbeschäftigung im übrigen im bloßen Betrachten eines Sumpfes bestehen soll, antwortet der Ich-Erzähler: „Oh! ... pour plus de simplicité.“ (André Gide: *Paludes* [1895]. Paris (Gallimard, Collection folio) 2003, S. 19).

¹⁴⁹⁸ Der Roman wurde in vier Teilen in der *Revue Indépendante* von Mai 1887 bis August 1887 veröffentlicht. (Mai: Kapitel 1-3; Juni: Kap. 4 und 5; Juli 6 und 7, August 8 und 9). Zur Handlung von *Les Lauriers sont coupés* siehe Kapitel 5.1.2 dieser Arbeit.

¹⁴⁹⁹ Zur Aufnahme des Werkes durch das Publikum siehe Édouard Dujardin: „Le Monologue intérieur“ [1931]. In: Édouard Dujardin: *Les Lauriers sont coupés* suivi de *Le Monologue intérieur*. Rom (Bulzoni editore, testi francesi 6) 1977, S. 189-278, S. 197-201. Jean-Pierre Bertrand u.a. meinen, es sei geradezu charakteristisch für viele innovative Romane von *A Rebours* bis *Paludes*, daß die darin zutage tretenden Neuerungen den Zeitgenossen weitgehend entgangen sind (siehe Bertrand et al.: *Le Roman célibataire*, S. 15, S. 67 et passim).

Bemerkung zur Lektüre des Romans angeregt und macht die französische Öffentlichkeit in einigen Aufsätzen und dem Vorwort zu einer Neuauflage von *Les Lauriers sont coupés* mehr als 35 Jahre nach der Erstveröffentlichung auf diese bahnbrechende Neuerung aufmerksam, die 1887 vollkommen unbemerkt geblieben war. Dujardin selbst schreibt 1931 über seinen Roman, dem er im übrigen selbst lange keine besondere Bedeutung mehr zugemessen hat, in etwas pathetischen, inhaltlich aber durchaus zutreffenden Worten: „James Joyce avait tiré du tombeau les *Lauriers sont coupés*; Valery Larbaud fut celui qui recueillit le ressucité, le prit par la main et le conduisit parmi les hommes.“¹⁵⁰⁰ Heute gilt Dujardins Text allgemein als derjenige, in dem zum ersten Mal die Form des inneren Monologs zur Wiedergabe der Gedanken einer Figur konsequent eingesetzt wurde.¹⁵⁰¹

Teodor de Wyzewa wird bisweilen von heutigen Literaturwissenschaftlern mit dem Auftauchen dieses literarisch wegweisenden Phänomens bei Dujardin in Verbindung gebracht. So schreibt beispielsweise Jean-Thomas Nordmann 2001 in seiner Monographie über die Literaturkritik im 19. Jahrhundert in seinen Bemerkungen zu Teodor de Wyzewa:

Il entrevoit aussi la possibilité d'un roman dans lequel le monde serait perçu à travers la vision et les émotions d'un seul personnage dont le romancier restituerait au lecteur les désordres et l'incohérence d'une pensée à l'état naissant; cette invention du monologue intérieur sera exploitée par son ami Edouard Dujardin.¹⁵⁰²

Die These, Wyzewa sei maßgeblich an der „Erfindung“ des inneren Monologs beteiligt gewesen, wird aber schon 1961 von Elga Liverman Duval aufgestellt. Sie stützt ihre Feststellung auf Wyzewas Forderung, der Roman solle aus der Perspektive einer einzelnen

¹⁵⁰⁰ Dujardin: „Le Monologue intérieur“, S. 207.

¹⁵⁰¹ So schreiben Martinez/Scheffel in ihrem Kapitel zur Distanz, mit der Worte oder Gedanken der Figuren wiedergegeben werden: „Émile (sic!) Dujardins Erzählung Der geschnittene Lorbeer (*Les Lauriers sont coupés*, 1888) markiert in diesem Zusammenhang sowohl in systematischer als auch in historischer Hinsicht insofern einen entscheidenden Einschnitt, als hier jeglicher Erzählrahmen aufgegeben ist und ein Prosatext erstmals vollständig aus der Darstellung der Bewußtseinsvorgänge einer Figur besteht.“ (Matias Martinez / Michael Scheffel: *Erzähltheorie*, S. 61). Genette erwähnt Dujardin als frühes Beispiel für den inneren Monolog (S. 177). Thomas Klinkert schreibt, daß Dujardin als „Erfinder des inneren Monologs“ gelte und stellt Charakteristika dieser Form der Gedankenwiedergabe anhand von *Les Lauriers sont coupés* dar (Thomas Klinkert: *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*. Berlin (Schmidt) ⁴2008, S. 134f.). Ganz durchgesetzt hat sich diese Ansicht offensichtlich noch nicht: Petersen nennt Dujardin bei seinen Überlegungen zum Inneren Monolog (Petersen: *Erzählssysteme*, S. 75ff und S. 80f.) nicht; er macht es sich aber auch nicht zur Aufgabe, einen literaturgeschichtlichen Überblick über verschiedene Formen der Rede zu geben. Fludernik nennt zwar mehrere Romanciers, die die Form des inneren Monologs angewendet haben (S. 174); Dujardin wird jedoch nicht erwähnt. Im bereits angeführten *Lexique des termes littéraires* wird Dujardins Roman im Lemma „Monologue intérieur“ als „l'origine de l'épanouissement de cette forme littéraire“ (Jarrety (Hrsg.): *Lexique des termes littéraires*, S. 276) bezeichnet. Eine Auswahlbibliographie zu Dujardin und den Ursprüngen des Inneren Monologs findet sich in der Textausgabe *Les Lauriers sont coupés* von 2001, S. 173-178.

¹⁵⁰² Nordmann: *Critique littéraire*, S. 173.

Person geschildert sein und nur wenige Stunden aus dem alltäglichen Leben schildern.¹⁵⁰³ Das Besondere des inneren Monologs in Dujardins Roman, das neben inhaltlichen ja vor allem aus formalen Aspekten besteht, wird hier offensichtlich nicht erfaßt. Ohne überhaupt auf die Charakteristika des Inneren Monologs einzugehen, behauptet Di Girolamo zu seiner Verwendung in *Les Lauriers sont coupés*, „che l'idea venne al Dujardin da Wyzewa.“¹⁵⁰⁴

Präziser und umfassender sind die Ausführungen von Paul Delsemme, der ebenfalls in Wyzewa den entscheidenden Wegbereiter für Dujardins inneren Monolog auszumachen glaubt. In Bezug auf den Inhalt und die syntaktische Form von einigen Textstellen in *Les Lauriers sont coupés* schreibt er: „La chose est certaine: dès 1886 et 1887, Wyzewa (en termes de doctrine) et Dujardin (par le biais d'une fiction) annonçaient le surréalisme et l'écriture automatique.“¹⁵⁰⁵ Dabei betont Delsemme, es sei Wyzewas Anliegen gewesen, „à rendre le contenu du moi profond (...) dans un langage non organisé, aussi proche que possible de la pensée naissante, pré-logique.“¹⁵⁰⁶ Somit sei er einer der ersten gewesen, der die Darstellung des Unterbewußten im Roman gefordert habe.¹⁵⁰⁷ Als Grundlage für diese Feststellung führt Delsemme ein Zitat aus Wyzewas Aufsatz aus der *Revue Wagnérienne* an, in dem dieser auf einen neuen Roman hofft, in dem alle auf den Menschen in einem „tourbillon confus“ hereinbrechenden Eindrücke und Emotionen dargestellt werden.¹⁵⁰⁸ Auch Erika Höhnisch vermutet in ihren 1967 veröffentlichten Studien über den inneren Monolog, daß die Idee zur Form des inneren Monologs von Wyzewa und Dujardin gemeinsam entwickelt wurde. Dabei läßt sie im Gegensatz zu Delsemme allerdings offen, wem von beiden die Vorreiterrolle gebührt. „Sei es nun, daß Wyzéwas (sic) Ansichten sich

¹⁵⁰³ Liverman Duval: *Téodor de Wyzewa*, S. 40f. und S. 69f. Die Autorin geht davon aus, *Les Lauriers sont coupés* sei „the first attempt to put Wyzewa's theory in practice“ (ebenda, S. 69). Wyzewas Kunsttheorie sei entgegen anderslautenden Behauptungen von Dujardin „the obvious source“ (ebenda, S. 70) des kurzen Romans. Am Ende ihres Buches nimmt die Autorin diesen Gedanken noch einmal auf, wenn sie behauptet, Wyzewas „theory of the novel has seen its realization in the two major literary works of the twentieth century: Proust's *A la recherche du temps perdu* and Joyce's *Ulysses*“ (ebenda, S. 132).

¹⁵⁰⁴ Di Girolamo: *Teodor de Wyzewa*, S. 101.

¹⁵⁰⁵ Delsemme: *Teodor de Wyzewa*, S. 143.

¹⁵⁰⁶ ebenda.

¹⁵⁰⁷ „Les pages où Wyzewa, poussé par une intuition étonnante, ouvrit au roman une voie nouvelle dévoilent l'un des principaux apports de l'École symboliste à la littérature du XX^e siècle: la mise en valeur – et en œuvre – du subconscient par l'invention d'un langage „émotionnel“ apte à traduire la parole intérieure.“ (ebenda, S. 144).

¹⁵⁰⁸ Delsemme beruft sich auf folgende Passage: „Aurons-nous enfin le roman que vingt siècles de littérature nous ont préparé, un roman recréant les notions sensibles et les raisonnements intimes, et la marée des émotions qui, par instants, précipite les sensations et les notions dans un tourbillon confus.“ (Zitiert nach *Nos Maîtres*, S. 51; bei Delsemme komplett abgedruckt auf den Seiten 141/142). Ich habe bereits an anderer Stelle dargelegt, daß es mir problematisch erscheint, in dieser auch in neueren Veröffentlichungen immer wieder zitierten Textpassage aus der *Revue Wagnérienne* einen Aufruf Wyzewas an die Schriftsteller zu sehen, das Unbewußte, die spontan entstandenen, noch nicht geordneten Gedanken der einzelnen Figuren im Roman darzustellen (siehe z.B. S. 168-170 dieser Arbeit).

unter dem Eindruck von Gesprächen mit Dujardin bildeten, sei es, daß dieser aus Wyzéwas Äußerungen eine Anregung empfang.¹⁵⁰⁹ Höhnisch führt als Indiz für ihre Vermutung die bereits erwähnte Textstelle von Wyzewa an, wonach bei Flaubert die Ereignisse aus der Sicht einer Person geschildert werden sollten.¹⁵¹⁰ Die von Wyzewa in diesem Zusammenhang geäußerte Kritik, Flaubert beschreibe lediglich die Figuren, aber man erfahre in seinen Romanen nie die Handlungsmotive, sieht sie gerade durch die Form des Inneren Monologs entschärft: „Eben diese Eigenart (= die Erklärung der Handlungsmotive, der Verf.) übernimmt der ‚monologue intérieur‘ in vollendeter Weise.“¹⁵¹¹ Nur Bernard C. Swift äußert in seinem Artikel „The Hypothesis of the French Symbolist Novel“ Zweifel, daß es sich bei *Les Lauriers sont coupés* um eine Umsetzung von Wyzéwas Romanästhetik handle. Er konstatiert in Dujardins Text „marked departures from the principles formulated by Wyzewa“¹⁵¹² Eine nähere Erklärung für diese Feststellung, mit der er sich explizit von allen bisherigen Auffassungen zu diesem Thema distanziert, bietet er allerdings nicht.

Wie bereits im Abschnitt über die Handlung ausführlich erläutert, steht Dujardin während der Konzeption und der Abfassung von *Les Lauriers sont coupés* in sehr engem Kontakt mit Wyzewa. Die Schilderung von einigen wenigen belanglosen Stunden aus dem Leben eines mittelmäßigen Menschen ganz aus der Perspektive der Hauptperson entspricht dem, was man Wyzéwas theoretischen Äußerungen über einen neuen wegweisenden Roman entnehmen kann. Im Gegensatz zu dieser beinahe vollständigen Übereinstimmung zwischen Wyzéwas Auffassungen und Dujardins Umsetzung, was die Romanhandlung betrifft, lassen Wyzéwas Kritiken in der *Revue Indépendante*, aber auch Textpassagen aus den theoretischen Aufsätzen der *Revue Wagnérienne* allerdings Zweifel daran aufkommen, daß der innere Monolog in *Les Lauriers sont coupés* eine Umsetzung von Wyzéwas theoretischen Überlegung zur Romanästhetik repräsentiert. Um Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen beiden Positionen aufzuzeigen, werde ich im folgenden einen theoretischen Text von Dujardin als Vergleichspunkt zu Wyzéwas Positionen heranziehen.

¹⁵⁰⁹ Erika Höhnisch: *Das gefangene Ich. Studien zum inneren Monolog in modernen französischen Romanen*. Heidelberg (Winter) 1967, S. 159.

¹⁵¹⁰ ebenda. Neben ihrer Vermutung, Dujardin stütze sich bei der Form des inneren Monologs auf Wyzewa, begründet Höhnisch unter Heranziehung von Wyzewa vor allem den engen Zusammenhang zwischen Dujardin und Flaubert: „Tatsache ist, daß Dujardins Roman *Les Lauriers sont coupés* eindeutig an Flauberts *Éducation sentimentale* anknüpft.“ (ebenda, S. 159) Siehe dazu vor allem das Kapitel „Die Flaubert-Tradition in *Les Lauriers sont coupés*“ auf den Seiten 121-127. In diesem Zusammenhang wird Wyzéwas Äußerung zu Flaubert in der *Revue Wagnérienne* als wichtiger Baustein der Argumentation genannt (ebenda, S. 126f). Die Autorin läßt bei diesem Hinweis außer acht, daß Wyzewa an Flauberts Romanen moniert und keinesfalls begrüßt, daß man so wenig über die Beweggründe der Figuren für ihr Handeln erfährt.

¹⁵¹¹ Höhnisch: *Das gefangene Ich*, S. 159.

¹⁵¹² Swift: „The Hypothesis of the French Symbolist Novel“, S. 782.

Édouard Dujardin publiziert im Jahr 1931, also 44 Jahre nach der Erstveröffentlichung des Romans in der *Revue Indépendante* und zehn Jahre nach seiner Wiederentdeckung durch Joyce und Larbaud, eine Abhandlung über den inneren Monolog.¹⁵¹³ Hier stellt er die Rezeption von *Les Lauriers sont coupés* von 1887 bis 1931 dar, liefert eine Definition des Phänomens *monologue intérieur*, grenzt es von ähnlichen literarischen Formen ab, beschreibt seine Verwendung bei zeitgenössischen Schriftstellern und verliert schließlich einige Worte darüber, wie er 1887 zum Einsatz dieser außergewöhnlichen, erst spät erkannten und gewürdigten Form gekommen ist. Bei der Heranziehung dieses Textes zur Erläuterung der Situation in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts gilt es zu bedenken, daß zwischen der Erstveröffentlichung des Romans und der Abfassung der Abhandlung nicht unerhebliche literarische Entwicklungen stattgefunden haben, wie die Veröffentlichung und Rezeption von *Ulysses* sowie der Auswirkungen von Erkenntnissen aus der Psychoanalyse auf die Literatur. Dujardin blickt von einem veränderten und erweiterten Kenntnisstand auf Ereignisse zurück, die in einem ganz anderen literarischen Umfeld stattgefunden haben. Außerdem ist der mitunter polemische und apologetische Tonfall eines Autors zu vernehmen, den die Zeitgenossen lange nicht gewürdigt haben und der sich nun durch die literarische Entwicklung rehabilitiert sieht.¹⁵¹⁴ Vor diesem Hintergrund mögen einige Aussagen von Dujardin über die Situation im Jahr 1887 zu relativieren sein, doch sind sie deshalb keineswegs generell in Frage zu stellen. Der Text ist ungeachtet seines großen zeitlichen Abstands ein wichtiges Dokument für die Gedankenwelt eines Teils der avantgardistischen Literaten in den 1880er Jahren, zu dem sich sowohl Dujardin als auch Wyzewa zählten.

Eine genauere Untersuchung zeigt, daß in „Le Monologue intérieur“ viele Aspekte zu finden sind, mit denen sich auch Wyzewa in seinen Zeiten als Kritiker der *Revue Wagnérienne* und der *Revue Indépendante* beschäftigt. Nachstehend sollen in Hinblick auf den inneren Monolog sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede zwischen Wyzewas Positionen der Jahre 1886/87 und Dujardins rückblickender Darstellung aufgezeigt werden.

¹⁵¹³ Édouard Dujardin: „Le Monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce. [1931]. In: Édouard Dujardin: *Les Lauriers sont coupés* suivi de *Le Monologue intérieur*. Rom (Bulzoni editore, testi francesi 6) 1977, S. 189-271.

¹⁵¹⁴ Siehe dazu das Vorwort der Herausgeberin Carmen Licari. Nachdem sie die Bedeutung des Essays als „rigoureux essai d'une définition technique du monologue intérieur“ herausgestellt hat, fährt sie leicht einschränkend fort. „l'auteur y cède, parfois avec quelque instance, à la vanité de se rendre lui-même la justice que ses contemporains lui ont souvent niée.“ (ebenda, S. 7). Auch Erika Höhnisch geht auf Dujardins Essay ein (Höhnisch: *Das gefangene Ich*, bes. S. 9-16). Sie kann in diesem Text keinen polemischen Tonfall feststellen, sondern verteidigt Dujardin ausdrücklich gegen solche Kritik: „Er bemüht sich, dieses Phänomen so sachlich, wie es einem Beteiligten möglich ist, zu analysieren, wobei er eine umfangreiche Dokumentation zusammenträgt, die jedoch an keiner Stelle geschwätzig oder selbstgefällig wirkt.“ (ebenda, S. 11).

In unserem Zusammenhang sind vor allem Dujardins Definition und seine Bemerkungen zur Entstehung dieser literarischen Form von Bedeutung.

Dujardin beginnt den Abschnitt *Essai d'une définition* mit generellen Überlegungen, wie ein Verfasser eines traditionellen Romans dem Leser seine Figuren präsentiert. Der Romancier beschreibe das Äußere sowie die geheimsten Gedanken und Gefühle seiner Figuren und biete mehr oder weniger ausführliche Erklärungen für das Verhalten der Figuren. Davon aber, so fährt er fort, hätten immer mehr Leser genug.

Et nombreux sont, j'imagine, les lecteurs qu'a fini par fatiguer jusqu'à l'exaspération cette continuelle intervention d'un écrivain qui ne laisse pas son personnage faire un geste ou dire un mot sans s'avancer lui-même et courtoisement leur expliquer pour quelle raison... et pour quelle raison.¹⁵¹⁵

Dujardin geht dann auf Monologe im Theater ein und verweist vor allem auf den 1887 wie 1931 verehrten Racine.¹⁵¹⁶ Er stellt heraus, daß auf der Bühne bei Monologen die störenden Erläuterungen einer weiteren Instanz – gemeint ist der Erzähler – wegfallen. Ferner unterscheidet er zwischen Dialogen und Monologen, deren Inhalt nie dafür bestimmt seien, von den anderen Figuren auf der Bühne gehört zu werden. Der innere Monolog versuche nun, so fährt er fort, diese beiden Charakteristika des Bühnenmonologs auf den Roman zu übertragen. Das erste Ziel des inneren Monologs sei, „de supprimer l'intervention, au moins l'intervention apparente de l'auteur et de permettre au personnage de s'exprimer lui-même et directement, comme le fait au théâtre le monologue traditionnel.“¹⁵¹⁷ Außerdem werde auf diese Weise das thematisiert, was die Figur niemals derart offen und unbefangen vor anderen aussprechen würde. Es handele sich um einen „discours non prononcé“¹⁵¹⁸, in dem vor allem Gedanken hervorbrechen, über welche die Figur noch nicht so viel Klarheit gewonnen hat, daß sie diese vor anderen artikulieren könnte.¹⁵¹⁹ Zur Stützung seiner bisherigen und Vorbereitung seiner weiteren Argumentation referiert Dujardin sodann verschiedene Positionen von anderen Kritikern aus den 20er Jahren, die neben dem Fehlen des Erzählers die Subjektivität, das Spontane und noch Ungeordnete der Gedanken im inneren Monolog herausstellen. Schließlich geht Dujardin auf die Bedeutung der Poesie und des Klangs der Worte für den inneren Monolog ein, denn vor allem durch den Klang der Worte könnten Emotionen ausgedrückt und geweckt werden. Da die Darstellung und Erweckung von Emotionen vor allem die

¹⁵¹⁵ Dujardin: „Le Monologue intérieur“, S. 212f.

¹⁵¹⁶ ebenda, S. 214.

¹⁵¹⁷ ebenda.

¹⁵¹⁸ ebenda.

¹⁵¹⁹ Dujardin spricht bei den Theaterrollen von „faire jaillir de leur subconscient les choses qui y sont enfermées et qui dans la réalité ne seraient jamais montées jusqu'à leurs bouches.“ (ebenda, S. 214).

Aufgabe der Musik sei, zieht Dujardin hier eine Verbindungslinie von der Musik über die Poesie zum inneren Monolog. Allen drei Kunstformen sei das Zurücktreten der Ratio und die Dominanz der Gefühlswelt gemeinsam.¹⁵²⁰ Um dem Klang der Worte ausreichend Gewicht zu geben und die Unordnung und Spontaneität der Gedanken zu verdeutlichen, sei der innere Monolog formal durch kurze, auf ein „minimum grammatical“¹⁵²¹ reduzierte Sätze gekennzeichnet:

...le monologue intérieur est une succession de phrases courtes dont chacune exprime également un mouvement d'âme, avec cette ressemblance qu'elle ne sont pas liées les unes aux autres suivant un ordre rationnel mais suivant un ordre purement émotionnel, en dehors de tout arrangement intellectualisé.¹⁵²²

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen präsentiert Dujardin dem Leser seine Definition des inneren Monologs, so wie er in *Les Lauriers sont coupés* vorkomme:

Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression „tout venant“.¹⁵²³

Vergleicht man Dujardins Aufsatz aus dem Jahr 1931 mit Wyzewas Ausführungen aus den Jahren 1885 bis 1887, lassen sich viele Gemeinsamkeiten erkennen. So findet sich beispielsweise die Auffassung, Gefühle würden in erster Linie durch die Musik und die Poesie ausgedrückt, in frappierend ähnlicher Weise in Wyzewas Kunsttheorie wieder, die er in den drei Aufsätzen in der *Revue Wagnérienne* veröffentlicht hat und auf die er in den Kritiken der *Revue Indépendante* immer wieder zurückgreift. Gleiches gilt für die überragende Bedeutung, die beide der Vorbildfunktion sowohl von Racine, dem „suprême romancier d'âmes“,¹⁵²⁴ als auch von Richard Wagner¹⁵²⁵ einräumen. An ihnen sollten sich diejenigen orientieren, die sich vom althergebrachten Naturalismus abwenden möchten.

¹⁵²⁰ „Quant à moi, je salue dans le monologue intérieur une des manifestations de cette entrée fulgurante de la poésie dans le roman, qui est la marque de l'époque.“ (ebenda, S. 224).

¹⁵²¹ ebenda, S. 225.

¹⁵²² ebenda, S. 227.

¹⁵²³ ebenda, S. 230.

¹⁵²⁴ Der Roman enthält folgende Widmung: „En hommage au suprême romancier d'âmes, Racine.“ (Dujardin: *Les Lauriers sont coupés*, S. 37). 1931 erklärt Dujardin die Motivation für diese Widmung: Er habe sich gegen die „injustices des romantiques“ wenden und seiner Bewunderung für die „beauté classique“ Ausdruck verleihen wollen. Vor allem jedoch bedeute die Widmung an Racine „l'ambition étonnamment pure chez un écrivain de vingt-cinq ans, de continuer, avec d'autres moyens et sur un autre plan, la conquête poétique racinienne.“ (Dujardin: „Le Monologue intérieur“, S. 263). Diese Verbindung sei jedoch von den Zeitgenossen nicht verstanden worden und habe mit zum Unverständnis und Vergessen des Romans beigetragen (ebenda, S. 264).

¹⁵²⁵ Dujardin verweist in seiner Schrift zum inneren Monolog immer wieder auf Wagner (siehe vor allem ebenda, S. 226-228). Schließlich verrät er dem Leser, *Les Lauriers sont coupés* sei „la folle ambition de transposer dans le domaine littéraire les procédés wagnériens“ (ebenda, S. 258).

Rückblickend beruft sich Dujardin auf dieselben kunsttheoretischen Grundlagen und nennt dieselben Künstler als richtungsweisend wie Wyzewa in den Jahren 1886/87. In diesen Punkten, so läßt sich daraus schlußfolgern, waren sich beide weitgehend einig. Das gleiche gilt für die wichtige Forderung, alle Ereignisse im Roman müßten aus der Perspektive einer Person geschildert sein, ja die Realität bestehe nur in der Gedankenwelt der einzelnen Personen,¹⁵²⁶ während die äußere Welt völlig unbedeutend sei. Auch die von Dujardin geforderte Zurückdrängung oder gar das Verschwinden der Erzählerrolle, das als das konstituierende Merkmal des inneren Monologs gilt,¹⁵²⁷ entspricht Wyzewas Ansichten. Allerdings schätzt er ja vorrangig Romane, die in der Ich-Form verfaßt sind, und es stört ihn dabei keineswegs, wenn das erzählende Ich zurückliegende Ereignisse und Gedanken bewertet und erklärt. Dieses Erzählverhalten ist jedoch mit der Form des inneren Monologs, wie sie Dujardin darlegt, nicht vereinbar. Dieser hebt vielmehr hervor, daß ihm die spontane Äußerung der Gedanken besonders wichtig sei. Die Unmittelbarkeit der Schilderung ist bei einem Roman, in dem ein erzählendes Ich rückblickend und kommentierend vergangene Ereignisse referiert, diese ordnet und zu erklären versucht, nicht gegeben. Daraus resultiert der entscheidende Unterschied zwischen beiden Auffassungen: Dujardin weist darauf hin, daß im inneren Monolog weder Handlungsmotive noch Verhaltensweisen erklärt werden können, da sich die Romanfigur darüber selber in der Regel noch nicht im klaren ist. Er betont den „caractère pré-logique“¹⁵²⁸ der Gedanken, die im inneren Monolog ungeordnet aneinandergereiht werden. Rationale Erklärungen sind für ihn mit der Form des inneren Monologs unvereinbar: „Et là

¹⁵²⁶ Diese Vorstellung, die in den 80er Jahren auch von Wyzewa vertreten wird, erwähnt Dujardin in seinem Aufsatz von 1931 mehrere Male (siehe vor allem S. 259f.). Bernard verweist auf die Umsetzung dieser Realitätsauffassung in *Les Lauriers sont coupés* ausführlich im Vorwort der von ihm besorgten Ausgabe. (Édouard Dujardin: *Les Lauriers sont coupés* [1887]. Présentation, notes, documentaire, chronologie et bibliographie par Jean-Pierre Bertrand. Paris (GF – Flammarion) 2001, S. 18-22).

¹⁵²⁷ Genette schreibt zum „monologue intérieur“, der seiner Meinung nach besser *discours immédiat* genannt werden müßte: „Curieusement, l’une des grandes voies d’émancipation du roman moderne aura consisté à pousser à l’extrême, ou plutôt à la limite, cette mimésis du discours, en effaçant les dernières marques de l’instance narrative et en donnant d’emblée la parole au personnage.“ (Genette: *Discours*, S. 176) und stellt abschließend fest: „dans le discours immédiat, le narrateur s’efface et le personnage se *substitue* à lui“ (S. 178). Auch Petersen meint, daß sich beim inneren Monolog der Erzähler „sozusagen aus dem Staub macht“. Da es in seiner Theorie für jeden epischen Bericht eines Erzählers bedarf, präzisiert er weiter, daß der Erzähler lediglich „seinen Aufenthaltsort im Bewußtsein der Figur“ genommen habe. (Petersen: *Erzählssysteme*, S. 76).

¹⁵²⁸ Dujardin: „Le Monologue intérieur“, S. 244. Weiter unten verdeutlicht er: „la principale caractéristique du monologue intérieur sera toujours de se développer dans l’irrationnel.“ (ebenda, S. 245f.). Genette teilt diese Meinung von Dujardin nicht: „La liaison entre l’intimité de la pensée et son caractère non logique et non articulé est ici, manifestement, un préjugé d’époque. Le monologue de Molly Bloom répond assez à cette description, mais ceux des personnages de Beckett sont plutôt, au contraire, hyperlogiques et ratiocinants.“ (Genette: *Discours*, S. 177).

où il y a explication, il n'y a pas monologue intérieur.“¹⁵²⁹ Wyzewa hingegen betont in seinen Kritiken, daß es die Aufgabe der Schriftsteller sei, dem Leser das Verhalten und die Motive der Figuren zu erklären. Jedwedes unlogisches, nicht mit Hilfe des Verstandes nachvollziehbare Handeln einer Figur kritisiert er heftig. Die von Dujardin 1931 postulierte Dominanz des Unbewußten findet sich bei Wyzewa nicht wieder. Sicher kann man davon ausgehen, daß Dujardins wiederholte Verwendung der Begriffe „subconscient“¹⁵³⁰ und „inconscient“¹⁵³¹ auf Sigmund Freuds Psychoanalyse zurückzuführen ist. Die entsprechende Theorie stand 1887 zwar noch nicht zur Verfügung¹⁵³², doch spielte die Beschäftigung mit den Tiefen der menschlichen Psyche, mit dem Unerklärlichen auch bei Wyzewas Zeitgenossen bereits eine große Rolle. Wie wir gesehen haben, findet Wyzewa dazu keinen rechten Zugang und erkennt Ansätze in dieser Richtung in zeitgenössischen Romanen kaum. Das zeigen seine Besprechung von Bourgets Romanen oder von Huysmans *En Rade*.¹⁵³³ Auch Dujardins Verweis auf die mit der Betonung des Unbewußten zusammenhängende Unordnung der Gedanken in einem vorrationalen Stadium ist nicht mit Wyzewas Positionen aus der *Revue Indépendante* zu vereinbaren. Wie wir gesehen haben, fordert Wyzewa immer wieder, daß die Autoren die Ereignisse und Gedanken der Figuren für den Leser ordnen sollen, und lehnt die von einigen zeitgenössischen Autoren praktizierte impressionistische Anordnung von Ereignissen, Handlungen und Gedanken strikt ab.¹⁵³⁴ Der von Dujardin 1931 hervorgehobenen

¹⁵²⁹ Dujardin: „Le Monologue intérieur“, S. 242. Der Behauptung von einigen Kritikern, bei Proust lasse sich die Form des inneren Monologs finden, setzt Dujardin entgegen, daß die für Proust typischen langen Sätze zu den Vermutungen über die Handlungsmotive der Figuren dem Wesen des inneren Monologs geradezu entgegengesetzt seien: „Ce ,parce que' à lui seul, nous transporte aux antipodes du monologue intérieur.“ (ebenda). Zur Frage nach dem Vorkommen vom inneren Monolog bei Proust siehe Genette: *Discours*: S. 178-185 und Raimond: *Crise*, S. 277-282. Beide teilen Dujardins Einschätzung.

¹⁵³⁰ Dujardin: „Le Monologue intérieur“, S. 214. Weitere Beispiele siehe S. 224, S. 258.

¹⁵³¹ ebenda, S. 218. Weitere Beispiele siehe S. 230, S. 237, S. 255, S. 258.

¹⁵³² Gerda Zeltner bezeichnet in ihrem Aufsatz zu *Les Lauriers sont coupés* das Fehlen der psychoanalytischen Theorie im Jahre 1887 als wichtigen Grund für einige Schwächen des Romans wie die zu konventionelle Sprache oder mangelnden psychologischen „Tiefgang“. Sie schreibt dazu: „Freud war noch nicht zugegen, die Erkenntnisse der Psychoanalyse, die einige Jahre später die Sprache der Literatur fundamental mitbestimmen werden, lagen noch kaum in der Luft. Und so konnte eigentlich erst die Generation eines Joyce den inneren Monolog als unwillkürlichen Bewußtseinsstrom artikulieren, ihn mit echtem, anonymem Gehalt füllen und das autonome Subjekt im Chaos seiner Instinktregungen auflösen.“ (Gerda Zeltner: „Der erste innere Monolog“. In: Gerda Zeltner: *Ästhetik der Abweichung. Aufsätze zum alternativen Erzählen in Frankreich*. Mainz (von Hase und Köhler) 1995, S. 15-22, S. 22). Dujardin selbst sieht hingegen rückblickend in der symbolistischen Geisteshaltung des „mouvement de 1885“ einen wichtigen Wegbereiter der Freud'schen Ideen: „Comme le bergsonisme, le freudisme n'a guère connu la célébrité qu'au commencement de ce siècle; il procède, en partie du moins, du même mouvement par l'importance qu'il a donnée aux plus profondes couches de l'inconscient dans la formation de la pensée.“ (Dujardin: „Le Monologue intérieur“, S. 257)

¹⁵³³ Siehe dazu die Kapitel 5.2.5.2 und 5.2.5.3 dieser Arbeit.

¹⁵³⁴ Zur Rolle der sogenannten *impressionistischen* Literatur bei der Entstehung des inneren Monologs siehe Zeltner: „Der erste innere Monolog“, S. 19. Zu Wyzewas ablehnender Haltung einer Schilderung verschiedener unverbundener Gedanken und Szenen siehe Kapitel 5.1.4 dieser Arbeit.

Unordnung und Spontaneität des inneren Monologs steht Wyzewas Position somit beinahe diametral entgegen. Jean-Thomas Nordmanns Feststellung, Teodor de Wyzewa fordere, ein Romancier solle „les désordres et l'incohérence d'une pensée“¹⁵³⁵ darstellen und sei somit als Vordenker des inneren Monologs zu bezeichnen, ist somit nicht zutreffend. Zur Illustration sei hier noch einmal eine Passage aus der *Revue Indépendante* vom Dezember 1887 angeführt. Dort schreibt Wyzewa über die Aufgabe des Schriftstellers: „Il conviendrait que les écrivains, désormais, ne fassent plus d'autre livres que des mémoires tels: une série de sensations, restituées dans leur ordre.“¹⁵³⁶

Auch in Bezug auf die sprachliche Form lassen sich Unterschiede zwischen Wyzewas und Dujardins Positionen ausmachen. Dieser meint, daß der Spontaneität und dem irrationalen Charakter der Gedanken durch ungewöhnlich kurze Sätze und Anakoluthen Ausdruck verliehen werden sollte. Wyzewa hingegen wendet sich in der *Revue Wagnérienne* vom Juni 1886 vehement gegen seiner Ansicht nach unnötige Versuche, die französische Sprache durch neue Wortschöpfungen und eine „syntaxe ridicule“¹⁵³⁷ zu verändern. Er fordert, die Literaten müßten die traditionelle Grammatik¹⁵³⁸ einwandfrei beherrschen und sich ihrer bedienen, statt neue, seiner Meinung nach in die Irre führenden Wege zu beschreiten. Vor diesem Hintergrund ist es fraglich, ob Wyzewa die durch viele kurze, teilweise unvollständige Sätze gekennzeichneten Passagen in *Les Lauriers sont coupés* goutiert hat.

Zur Illustration sei im folgenden eine typische Stelle zitiert, in der viele von Dujardin für den inneren Monolog als typisch benannte Charakteristika deutlich werden. Sie stammt aus dem zweiten Kapitel, in dem ein Restaurantsaufenthalt von Daniel Prince beschrieben wird. Prince hat sich gerade gesetzt und wählt sein Menu aus:

La carte. Poissons, sole... Bien, une sole. Entrées, côte de pré-salé...non. Poulet...soit. - Une sole; du poulet; avec du cresson. - Sole; poulet-cresson. Ainsi, je vais dîner; rien là de déplaisant. Voilà une assez jolie femme; ni brune, ni blonde; ma foi, air choisi; elle doit être grande: c'est la femme de cet homme chauve qui me tourne le dos; sa maîtresse plutôt; elle n'a pas trop les façons d'une femme légitime; assez jolie certes. (...) Elle m'a vu. Elle est jolie; et ce monsieur paraît stupide; malheureusement je ne vois de lui que le dos; je voudrais bien connaître aussi sa figure; c'est un avoué, un notaire de province; suis-je bête! Et le consommé? Le glace devant moi reflète le cadre doré; le cadre doré qui est derrière moi; ces enluminures sont vermillonnées, les feux de teintes écarlates; (...) On est commodément;

¹⁵³⁵ Nordmann: *Critique littéraire*, S. 173.

¹⁵³⁶ *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 330f.

¹⁵³⁷ *Nos Maîtres*, S. 53.

¹⁵³⁸ „... il faut que la grammaire et la langue soient rigoureusement fixées.“ (ebenda).

confortablement. Voici le consommé, le consommé fumant; attention à ce que le garçon ne m'en éclabousse rien. Non; mangeons.¹⁵³⁹

Die Passage ist formal durch kurze, oft unvollständige Sätze gekennzeichnet.¹⁵⁴⁰ Daniel Princes Gedanken wandern in schneller Abfolge von der Mahlzeit zu der hübschen Dame und deren Begleiter, über den er Mutmaßungen anstellt, zur Atmosphäre des Restaurants und wieder zum Essen. Sie werden zumeist von äußeren Eindrücken bestimmt. Sieht man von dem banalen Umstand ab, daß die Schönheit der Frau Daniels Interesse auslöst, finden sich in dem Text keine tiefgreifenden Erklärungen für das Verhalten oder die Gedanken der Romanfigur. Wie bereits ausführlich dargelegt, entspricht das gesamte zweite Kapitel von *Les Lauriers sont coupés* dem Bedürfnis von Wyzewa nach einer einfachen Handlung und der Darbietung der Ereignisse aus der Perspektive einer einzigen durchschnittlichen Romanfigur. Doch sein Wunsch, Hintergründe aufzuzeigen, „par quelle poignante et mystérieuse suite d'idées un homme se décide à manger un mets et non pas un autre“¹⁵⁴¹, wird nicht befriedigt. Prince wählt sein Essen aus; einen tieferen Hintergrund für seine Wahl, sollte es denn einen geben, erfährt der Leser nicht. Das mag auch ursächlich dafür sein, daß Wyzewa im Dezember 1887, dem letzten Monat seiner Mitarbeit an der *Revue Indépendante* und vier Monate nach Erscheinen von *Les Lauriers sont coupés* in dieser Zeitschrift folgendes feststellt: „personne ne consent à m'expliquer, à faire revivre devant moi, la raison des actes les plus communs, la raison qui nous amène à désirer un mets plutôt qu'un autre.“¹⁵⁴²

Ein Vergleich von Dujardins Schrift über den inneren Monolog aus dem Jahr 1931 und Wyzewas Kritiken in der *Revue Indépendante* zeigt, daß es unzutreffend ist, Wyzewa als Vordenker des inneren Monologs zu bezeichnen. Vertreten Dujardin und Wyzewa in einigen wichtigen Punkten, was die Kunsttheorie betrifft, in den ersten Jahren ihrer Bekanntschaft gleiche Positionen, so ist die Vorstellung von der Umsetzung einzelner Teile dieser Theorie in erzählende Texte schon ab 1886 offenbar sehr unterschiedlich.

¹⁵³⁹ Dujardin: *Les Lauriers sont coupés*, S. 47f. Ein weiterer Textabschnitt, ebenfalls aus dem zweiten Kapitel wird von Bertrand in seinem Vorwort analysiert (siehe ebenda, S. 26f.).

¹⁵⁴⁰ Zur Syntax bei Dujardin siehe z. B. Julia Przyboś: „Décadence et modernisme: ‚Les Lauriers sont coupés‘ d'Édouard Dujardin“. In: Christian Berg et al. (Hrsg.): *The Turn of the Century. Modernism and Modernity in Literature and the Arts*. Berlin – New York (de Gruyter) 1995, S. 132-142. Przyboś schreibt über Dujardin: „A l'encontre de Huysmans, il ne joue pas avec la syntaxe mais cherche à l'éliminer. Lorsqu'il présente les pensées de Daniel il utilise peu de ‚colle‘ syntaxique. Sur une page, il aligne des mots courants, précisant à peine les liens qui les unissent. (ebenda, S. 140). Siehe dazu auch die ausführliche syntaktische Analyse von Erika Höhnisch (S. 143-152). Sie weist unter anderem „Satzverstümmelungen, die der Schnelligkeit und dem fragmentarischen Charakter des Gedankenprozesses nachkommen sollen“ (S. 152) nach.

¹⁵⁴¹ *La Revue Indépendante* N°8 (Juni 1887), S. 329.

¹⁵⁴² *La Revue Indépendante* N°14 (Dezember 1887), S. 337.

Diese Feststellung gibt zu der Vermutung Anlaß, daß neben den von Paul Delsemme dargelegten privaten Differenzen¹⁵⁴³ auch solche in künstlerischen Fragen zu einem Konflikt zwischen den beiden Freunden geführt haben könnte. Dujardin hat offenbar einst gemeinsame Vorstellungen von einem idealen Roman weiterentwickelt oder aber anders ausgelegt als Wyzewa. Diese Auslegung, wie sie sich in *Les Lauriers sont coupés* manifestiert, weist weit stärker in die Richtung innovativer Formen des Erzählens als Wyzewas Kritiken in der *Revue Indépendante*.

¹⁵⁴³ Paul Delsemme: *Teodor de Wyzewa*: S. 20-29.

6 Zusammenfassung

Teodor de Wyzewa ist der festen Überzeugung, daß Kunst durch ihr gesellschaftliches Umfeld bestimmt wird. Daher äußert er sich in seiner Funktion als Literaturkritiker dezidiert und auffallend häufig dazu, was er von der gesellschaftlichen und aktuellen politischen Lage in der Dritten Republik hält. Wiederholt warnt er vor der wachsenden Bedeutung der einfachen Bevölkerung und zeigt sich damit als Vertreter einer weit verbreiteten Ansicht, die einige Jahre später in Gustave Le Bons *Psychologie des foules* ihren bekanntesten Ausdruck finden wird.¹⁵⁴⁴

Als Literaturkritiker interessiert ihn vor allem der durch Demokratie und Kapitalismus bedingte Einfluß der Massen auf die Kultur, insbesondere auf die Literatur. Während Sainte-Beuve knapp fünfzig Jahre vorher in „La littérature industrielle“ Aufkommen und Verbreitung trivialer Literatur mit Profitgier und mangelnden ethischen Ansprüchen der Verleger und Schriftsteller begründet, so exkulpiert Wyzewa zumindest letztere. Er sieht Kulturschaffende als Opfer gesellschaftlicher Zwänge, denen sie sich genauso wenig entziehen können wie alle anderen Bürger auch. Die einstmals hohe Qualität der französischen Kunst und Kultur sieht er durch den nivellierenden Einfluß der einfachen Leute gefährdet, die durch steigende Alphabetisierungsraten und daraus folgender Lesefähigkeit einerseits und wachsende Kaufkraft andererseits in einer marktwirtschaftlich orientierten Literaturszene immer stärkeren Druck auf die Schriftsteller ausüben. Diese sind laut Wyzewas fester Überzeugung in der herrschenden Staatsform der Demokratie auf Gedeih und Verderb den Gesetzen des Marktes ausgeliefert und müssen ihre Veröffentlichungen dem Geschmack der Masse unterwerfen, wollen sie überhaupt Geld verdienen. Was zählt, sei nicht mehr Qualität der Literatur, sondern Absatzzahlen, die

¹⁵⁴⁴ Gustave Le Bon: *Psychologie des foules*. Paris (Alcan) 1895. In seiner „L'Ère des foules“ genannten Einleitung warnt Le Bon ausdrücklich vor dem unaufhaltsamen ansteigenden Einfluß der Massen. Das habe das Ende jeder Kultur zur Folge: „Aujourd'hui les revendications des foules deviennent de plus en plus nettes, et ne vont pas à moins qu'à détruire de fond en comble la société actuelle pour la ramener à ce communisme primitif qui fut l'état normal de tous les groupes avant l'aurore de la civilisation.“ (ebenda, S. 4). Für die Zukunft zeichnet er wie Wyzewa ein pessimistisches Bild. „Il faut bien nous résigner à subir le règne des foules, puisque des mains imprévoyantes ont successivement renversé toutes les barrières qui pourraient les contenir.“ (ebenda, S. 7). Mit seinem Buch über die Psychologie der Massen will Le Bon unter anderem Staatsmännern ein Mittel an die Hand geben, wie man den zerstörerischen Einfluß der Massen durch Kenntnis ihrer Psyche eindämmen kann. Letztlich bleibt er jedoch skeptisch, da jedes Volk einem natürlichen Zyklus von Aufstieg, Höhepunkt und Fall unterliege. Die modernen Gesellschaften befinden sich durch den Verlust ihrer Ideale im Stadium des Niedergangs. Das Ende sei dann ein grauenhafter Zustand: „La plèbe est reine et les barbares avancent.“ (ebenda, S.191). Zu Le Bons einflußreichstem Werk siehe Helmut Dingley: „Zur Einführung“. In: Gustave Le Bon: *Psychologie der Massen*. Stuttgart (Kröner) 1973, S. XIII-XXIII.

manchen Schriftstellern, vor allem aber den Verlegern hohe Gewinne bescheren. Kunst drohe ihren Sonderstatus zu verlieren und zu einer Gebrauchsware wie Kleidung oder Werkzeug zu werden. Wyzewa trauert wehmütig einer von ihm idealisierten Zeit nach, in der Schriftsteller von Mäzenen unterstützt wurden, denen er weit mehr Urteilsvermögen und Toleranz zuspricht als der breiten Masse der Leser in der Dritten Republik. Doch dieses goldene Zeitalter der Kunst ist für ihn unwiederbringlich verloren.

Da das Erlernen der Lesefähigkeit *die* Grundvoraussetzung für eine Ausweitung des Literaturpublikums darstellt, wird Wyzewa nicht müde, den negativen Einfluß der Schulbildung auf die zeitgenössische Literatur zu betonen. Die Schüler lernten zwar lesen und würden so zu potentiellen Kunden auf dem Literaturmarkt, den wenigen von Natur aus literarisch interessierten Jugendlichen und Kindern aber werde durch gräßliche Unterrichtsmethoden die Freude an kanonisierter Literatur lebenslänglich verdorben. Ein Großteil der Schüler, die nicht über eine angeborene literarische Begabung verfügten, finde sowieso keinen Zugang zu ernsthaften Formen von Kunst, ob mit oder ohne Schulunterricht. Die besondere Betonung dieses Umstandes ist zum einen Ausdruck persönlicher negativer Erfahrungen mit dem französischen Schulwesen, vor allem aber als politisches Argument gegen die Dritte Republik zu verstehen, in der gerade in den 80er Jahren erhebliche Anstrengungen zur Verbesserung der Bildung unternommen werden, was in Frankreich heftig umstritten ist. Gerade diese Maßnahmen, mit denen eine Annäherung des materiellen wie auch intellektuellen Lebensstandards aller Franzosen erreicht werden soll, werden von Wyzewa der Lächerlichkeit preisgegeben und aufs heftigste kritisiert. Sie widersprechen seiner festen Überzeugung von einer gottgegebenen, ordnungstiftenden Ungleichheit aller Menschen und der Bildungsunfähigkeit breiter Bevölkerungsschichten. Gleichzeitig stellen seine Auffassungen einen pessimistischen Gegenpol dar zur in der Aufklärung entstandenen und von Republikanern wie Émile Zola vertretenen optimistischen Idee, die fortgesetzte Bildung jedes einzelnen werde sich mittelfristig positiv auf die Gesellschaft und die Kultur auswirken. Die im Bildungskampf der 80er Jahre gleichfalls ausgetragene erbitterte Feindschaft zwischen Vertretern von Laizismus einerseits und Katholizismus andererseits findet in den Kritiken von Wyzewa dagegen keinen nennenswerten Widerhall.

Wie schlecht es in Frankreich inzwischen um die Literatur bestellt ist, illustriert Wyzewa anhand zahlreicher trivialer Romane, die mit der Schilderung einer ereignisreichen und unwahrscheinlichen Handlung sowie der Darstellung von extravaganten, nicht weniger unwahrscheinlichen Figuren dem Geschmack der einfachen Leute entgegenkommen. Dazu

gehört auch die strikte Einteilung der Welt in Gut und Böse, wobei nach einigen Peripetien doch immer der Gute gewinnt, während der Böse seine wohlverdiente Strafe erhält. Dabei betont Wyzewa nicht nur noch heute in der Wissenschaft gängige Merkmale trivialer Literatur, sondern erkennt auch, daß diese dem Leser als Surrogat für ein ereignisloses, langweiliges Leben dient, ein Leben, dem es nicht nur an Abenteuern mangelt, sondern in dem leider so manches Mal der Ungerechte über den Gerechten triumphiert.

Zur Rettung der Kunst und zur Wiederherstellung eines geordneten Staatswesens sehnt er eine starke charismatische Persönlichkeit herbei, die die Geschicke des Staates und der Kunst in die Hände nehmen könnte. Obwohl Wyzewa betont, daß frühere Zeiten, also vor allem das Zeitalter der Monarchie, durch Mäzenatentum bessere Bedingungen für Künstler geschaffen habe, und er immer wieder das zaristische Rußland als positives Gegenbild der französischen Republik entgegenhält, wird an mehreren Stellen deutlich, daß er eine Rückkehr zur Monarchie vor allem auf Grund der mangelnden Fähigkeiten möglicher Kandidaten für wenig aussichtsreich hält. Vielmehr soll ein begabter Staatsmann, dessen Herkunft dabei unbedeutend ist, das Volk in seine Schranken weisen und seinen fatalen Einfluß insbesondere auf die Kunst begrenzen. Konkret denkt er an den General Boulanger.

Anders als die meisten Anhänger der verwirrend vielfältigen boulangistischen Bewegung sind Wyzewas politische Ansichten in den Jahren 1886/1887 noch nicht gänzlich von übersteigertem Nationalismus geprägt. Am Beispiel seiner Einstellung zu französischem und polnischem Patriotismus zeigt sich, daß Wyzewa in der frühen Phase seines Wirkens jede Form von Chauvinismus ablehnt. Sein Verhältnis zu Deutschland ist im Gegensatz zu späteren Jahren von negativen Vorurteilen noch weitgehend unbelastet. Doch schon am Ende des Jahres 1887 setzt ein Wandlungsprozeß ein, in dem sich Wyzewa auch in diesem Punkt mehr und mehr der französischen Rechten annähert. Er entwickelt sich in der Folgezeit dann von einem ausländischer Kultur – auch wenn sie der französischen nicht ebenbürtig ist – durchaus aufgeschlossenen zu einem nationalistischen Kunstkritiker, der vor dem Einfluß ausländischer Literaturen auf Frankreich eindringlich warnen wird.

Wie sehr seine frühe Kritikertätigkeit noch von einem weltoffenen Geist bestimmt ist, zeigt unter anderem sein Enthusiasmus für Wagner. Bereits bei oberflächlicher Betrachtung seiner Kunsttheorie wird offenbar, daß er entgegen anderslautenden Meinungen in der Sekundärliteratur sehr wohl eine Reihe von Wagners Schriften aufmerksam zur Kenntnis genommen und einiges daraus in seine poetologischen Überlegungen übernommen hat. Dazu zählt beispielsweise seine Auffassung, daß verschiedene Ausdrucksformen der

Literatur, wie der deskriptive und der psychologische Roman, zu einer Form zusammengeführt werden sollten, obgleich es hier im einzelnen Unterschiede zu Wagners Konzept von einem Gesamtkunstwerk gibt. Auch zu seiner kulturpessimistischen Einstellung und der Warnung vor einer Massenkultur lassen sich Parallelen bei Richard Wagner finden. Dennoch werden seine Vorstellungen von Kunst und Kritik keineswegs von Wagners Ansichten dominiert. Gelegentlich vertritt er Auffassungen, die denen von Wagner direkt widersprechen. Zudem ist Wyzewa von anderen Theoretikern zweifellos stärker beeinflusst als vom *Maître* aus Bayreuth. Dazu zählen beispielsweise Mallarmé und Villiers de l'Isle-Adam, deren Einfluß in den Arbeiten von Wyzewska, Delsemme und Di Girolamo bereits ausführlich dargelegt wurde. Insgesamt ergibt sich sowohl bei Wyzewas Überlegungen zur Kunst als auch bei seiner Auffassung von der Kritik das Bild einer eklektischen Zusammenstellung von Versatzstücken, die er von anderen zeitgenössischen Theoretikern übernimmt.

Ich konnte in dieser Arbeit nachweisen, daß sich Wyzewa darüber hinaus auf Werke anderer Theoretiker stützt: Unverkennbar ist neben dem Einfluß von Stéphane Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam und Richard Wagner auch das Werk von Herbert Spencer, auf dessen Übertragung von Prinzipien der Evolutionstheorie auf Gesellschaft und Kunst sich Wyzewa an mehreren Stellen explizit beruft. Auch Hippolyte Taine wird von ihm am Rande erwähnt. Obwohl sich Wyzewa mit dessen Konzept von Kunst und Kunstkritik intensiver beschäftigt hat und von ihm stärker beeinflusst ist als von Wagner, erhält Taine von Wyzewa in seinen theoretischen Schriften allerdings längst nicht den gleichen Platz zugewiesen wie Wagner. Der heute weitgehend unbekanntes zeitgenössische Literaturkritiker Émile Hennequin wird von Wyzewa nur in abschätziger Art und Weise erwähnt, obgleich dieser sich in mehreren Punkten mit dessen *Critique scientifique* auseinandersetzt und viele Anregungen daraus übernimmt. Da er sich durch seine Artikel in der *Revue Wagnérienne* vor allem als Kenner von Wagner und Anhänger der symbolistischen Bewegung etabliert hat, wundert es nicht, daß er die Namen solcher Vorbilder verschweigt, die wenig in das von ihm inszenierte Bild eines passionierten Wagnerianers und Adepten Mallarmés passen.

Die Tatsache, daß Wyzewa sich selbst auf damals moderne oder avantgardistische Theoretiker wie Wagner und Mallarmé beruft, hat zu einem von Paul Delsemme und Michel Raimond in den 60er Jahren geschaffenen und in der Folge weitgehend kritiklos übernommenen Eindruck in der Sekundärliteratur geführt, Wyzewa distanzieren sich massiv von vorherrschenden traditionellen und naturalistisch geprägten Kunstauffassungen. Wie

in der vorliegenden Arbeit gezeigt werden konnte, bleibt Wyzewa, auch wenn er den Naturalismus kritisiert, dieser Kunstrichtung doch weitaus stärker verbunden, als bisher in der Forschung angenommen.

Das wird besonders deutlich, wenn er sich zur Situation der Gattung *Roman* in Frankreich äußert, die neben einer bedrohlichen Trivialisierung aus seiner Sicht vor allem durch Orientierungslosigkeit, Einfallslosigkeit und Epigonentum gekennzeichnet ist. Seine Kritik richtet sich zunächst gegen die immer noch vorherrschenden naturalistischen Romane, deren Verfasser sich viel zu wenig um die Darstellung der menschlichen Psyche kümmern. Trotz des Hinweises auf diesen manifesten Mangel lobt er immer wieder die Qualitäten dieser literarischen Schule, von denen er insbesondere die exakte Beschreibung der Außenwelt hervorhebt. Diese Qualitäten sollten in dem von ihm propagierten Roman der Zukunft unbedingt übernommen werden. Die präzise Beschreibung der empirischen Wirklichkeit bleibt für Wyzewa eine essentielle Aufgabe des Romanciers.

Wyzewa betont immer wieder, daß die Bewegung des Realismus und Naturalismus den Schriftstellern für das Abfassen ihrer Romane im Laufe der Jahre feste Leitlinien und Wertmaßstäbe wie beispielsweise Forderung nach exakter Beschreibung der Außenwelt zur Verfügung gestellt habe. Mögen diese aus seiner Sicht dem neuen ästhetischen Empfinden seiner Generation auch nicht mehr genügen, so hält er die Beachtung dieser Richtlinien doch für besser als die von ihm konstatierte Orientierungslosigkeit von Literaten und Kritikern, die sich vom Naturalismus abwenden, aber keine neuen richtungsweisenden Regeln für den Roman entwickeln und sich in allerlei ästhetischen Neuerungen versuchen, die größtenteils von ihm nicht goutiert werden.

Wie wohlwollend Wyzewa dem Naturalismus gegenüber eingestellt ist, kann anhand seiner Bewertung von Émile Zola deutlich gemacht werden. In einer brillanten Rezension zu dessen heftig angefeindeten Roman *La Terre* stellt Wyzewa unter Beweis, daß er mit den verschiedenen Positionen der Gegner von Zola bestens vertraut ist, und entkräftet diese. Dem immer wieder von Brunetière erhobenen Vorwurf der Immoralität und der negativen Verzerrung der Wirklichkeit setzt Wyzewa entgegen, daß Zolas Darstellung der bäuerlichen Lebenswelt der traurigen Realität bis in die kleinsten Details entspreche. Interessant ist hierbei, daß Wyzewa das Werk eines Schriftstellers verteidigt, der mit seinem Eintreten für Demokratie und Marktwirtschaft den eigenen gesellschaftspolitischen Vorstellungen beinahe diametral entgegengesetzt ist. Das erklärt sich aus zweierlei Gründen, in denen einmal mehr die Komplexität und Widersprüchlichkeit des Verhältnisses von politischen und ästhetischen Positionen in der vielfältigen Literaturszene

am Ende des 19. Jahrhunderts zu Tage tritt. Zum einen zieht Wyzewa aus der Lektüre von *La Terre* andere Konsequenzen als von Zola intendiert. Während dieser neben seinem Vorsatz, einen spannenden und gut verkäuflichen Roman zu schreiben, auch mit dem fünfzehnten Band der *Rougon-Macquart* auf gesellschaftliche Mißstände hinweisen möchte, damit diese behoben werden können, sieht sich Wyzewa durch *La Terre* in seinem Weltbild bestätigt, in dem einfache Menschen dumm, unmoralisch und somit tendenziell gefährlich sind – und ihnen deshalb, so könnte man fortfahren, kein weiterer Einfluß auf das gesellschaftliche Leben zuerkannt werden darf.

Des weiteren deutet Wyzewas Wertschätzung von Zolas Romanen darauf hin, daß er sich bei seiner Besprechung von Literatur nicht von den politischen oder moralischen Positionen ihres Verfassers leiten läßt: Die Ansichten des streitbaren Republikaners Zola wie seine Verteidigung der Marktwirtschaft und die Forderung nach verstärkter Partizipation auch der unteren Bildungsschichten am gesellschaftlichen Leben stehen Wyzewas Auffassungen diametral gegenüber. Dennoch schätzt er Zolas Romane wegen ihrer genauen Wiedergabe der Wirklichkeit und ihrer ausgefeilten Beschreibungstechnik.

Ogleich Wyzewa immer wieder auf den verheerenden Einfluß der Demokratie auf Gesellschaft und Kunst hinweist und somit seine Literaturkritiken ausgiebig dazu nutzt, seine politischen und gesellschaftlichen Standpunkt zu kundzutun, wendet er sich dagegen, Literatur die Funktion zuzuweisen, politische oder moralische Standpunkte allzu explizit zu illustrieren. Genau wie er *romans à thèse* ablehnt, moniert er auch, wenn Bewertungen in Rezensionen davon bestimmt sind, ob der Kritiker die in einem Roman aufscheinenden politischen oder moralischen Standpunkte teilt oder nicht. Derlei Kriterien sollten bei der Besprechung von Büchern keine Rolle spielen. Er fordert eine Beurteilung der Literatur einzig und allein nach ästhetischen Maßstäben, in erster Linie danach, ob die Romanfiguren lebendig geschildert sind, ob die Handlung wahrscheinlich ist und ob das im Roman Dargestellte vom Leser ohne größere Probleme nachempfunden werden kann.

Beispielhaft konnte das anhand der Rezension von Mirbeaus Roman *Le Calvaire* illustriert werden. Während viele Kritiker dem Autor auf Grund der Schilderung von für die französische Seite wenig schmeichelhaften Ereignissen aus dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 mangelnden Patriotismus vorwerfen, geht Wyzewa auf diese Textstellen überhaupt nicht ein und konzentriert sich statt dessen voll und ganz auf die Darstellung der Romanfiguren. Gleichzeitig verteilt er immer wieder Seitenhiebe gegen Kollegen, die literarische Werke nach anderen als rein ästhetischen Maßstäben beurteilen. Wyzewa zeigt sich somit in den Jahren 1886/1887 als Vertreter des *l'art pour l'art*-

Konzeptes, das eine Bewertung von Literatur einzig und allein auf Grund ästhetischer Grundsätze fordert und sich gegen jede Form von tendenziöser Literatur und Literaturkritik wendet. Erst gegen Ende seiner Tätigkeit als Kritiker bei der *Revue Indépendante* wird Wyzewa ähnlich wie Paul Bourget auf die gesellschaftliche Verantwortung der Kunst verweisen und diese auch vom Schriftsteller einfordern. Da er von nun an erwartet, daß die belletristische Literatur dem Leser moralische Richtlinien wie beispielsweise die Liebe zum Vaterland vermitteln soll, schlägt sein Ordnungsgedanke jetzt auch hier nieder. Gerade in diesem Bereich ist während seiner Tätigkeit als Kritiker der *Revue Indépendante* die Entwicklung von einer weitgehend toleranten, Vielfalt begünstigenden zu einer immer restriktiver und normativer werdenden Auffassung von Literatur und Literaturkritik deutlich.

Teodor de Wyzewa entwirft in seinen poetologischen Texten der *Revue Wagnérienne*, seinem Aufsatz „Une critique“ und in einzelnen Rezensionen der *Revue Indépendante* eine für einen 24-Jährigen bemerkenswerte Ästhetik des Romans, in der er ausführlich auf Fragen der Handlung, der Erzählperspektive und der Figurendarstellung eingeht. In Abgrenzung vom naturalistischen Roman fordert Wyzewa die Schriftsteller auf, sich intensiver mit der menschlichen Psyche und den Möglichkeiten zur Darstellung derselben in erzählenden Texten zu befassen. Die Handlungsmotive der Figuren sollen für jeden Leser nachvollziehbar dargestellt werden. Beachtet ein Romancier diesen Aspekt nicht, so hat er für Wyzewa die wichtigste Aufgabe des Schreibens vernachlässigt. Ferner wird bei einer Analyse seiner Kritiken deutlich, daß bei Wyzewa ein Menschenbild vorherrscht, das von einem rational handelnden *homo sapiens* dominiert wird. Romane, in denen Figuren dargestellt werden, deren Handlungen und Gefühle nicht ohne weiteres ergründet werden können, lehnt er kategorisch ab. Das ist beispielsweise die Begründung dafür, daß er die Romane von Dostoevskij mit ihren oft irrational handelnden Figuren so wenig schätzt. Am Beispiel seiner Rezension zu Huysmans' *En Rade* wird deutlich, daß er Phänomene, die nicht zu seinem sein Bild vom vernunftgeleiteten Menschen passen wie Träume oder irrationale Ängste, nicht einordnen kann. Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts veröffentlichten Theorien über das Unbewußte und multiple Persönlichkeiten werden von ihm nicht gewürdigt. Die an den gerade neu geschaffenen Lehrstühlen für Psychologie wissenschaftlich erforschten Phänomene kann er genauso wenig in sein Menschenbild integrieren wie die Erkenntnis, daß krankhaftes psychologisches Verhalten potentiell jeden Gesunden befallen kann, oder daß zuweilen eine bedrohliche Nähe zwischen

offenkundigem Verrücktsein und scheinbarer psychischer Gesundheit besteht. Die Psychologen, so ist seine Überzeugung, sollten sich erst einmal mit der Deutung von einfachsten Handlungen befassen, bevor sie komplexe Vorgänge der menschlichen Psyche wie von der Norm abweichendes Verhalten zu erklären versuchen. Die Ausgrenzung des Krankhaften und Irrationalen hat zur Folge, daß Wyzewa für den Roman eine Darstellung von Figuren anmahnt, die klar über das eigene Verhalten reflektieren und in der Lage sind, ihre psychischen Befindlichkeiten in Worte zu fassen. Das bedeutet auch, daß die von ihm bisweilen geforderte Subjektivität durch einen allen Menschen eigenen gesunden Menschenverstand wieder korrigiert bzw. eingeschränkt wird. Der Kritiker, der die Aufspaltung der Gesellschaft in immer kleinere Teile bedauert, wehrt sich vehement gegen Vorstellungen von einer bedrohten Integrität des Ichs. In einem starken, rational denkenden und weitgehend autonomen Ich soll die sich in immer kleinere Elemente aufspaltende empirische Wirklichkeit als ein verständliches und beherrschbares Ganzes rekonstruiert werden. So kann der einzelne die Ordnung zurückgewinnen, die durch die immer komplexer, unüberschaubarer und irrationaler scheinende äußere Welt zerstört wurde. Wyzewa erweist sich durch programmatische Sätze wie „Seul vit le moi“¹⁵⁴⁵ auf seine Weise als Anhänger eines in dieser Zeit weitverbreiteten Ichkultes, der in Frankreich beispielsweise von Bourget, Barrès und Huysmans¹⁵⁴⁶ in literarischen Texten illustriert und mehr oder weniger stark problematisiert wird und der etwa zur selben Zeit bei Repräsentanten der Wiener Moderne wie Ernst Mach oder Hermann Bahr ein bestimmendes Element auch der deutschsprachigen Literatur werden wird.¹⁵⁴⁷ Im Unterschied gerade zu den erwähnten Autoren betrachtet Wyzewa jedoch nur eine Seite der Medaille, indem er die Auffassung von einem starken, die Welt durch ihre

¹⁵⁴⁵ Teodor de Wyzewa: „Le Pessimisme de Richard Wagner“ [1885]. In: *Nos Maîtres*, S. 3-10, S. 6.

¹⁵⁴⁶ Siehe dazu die bereits mehrfach zitierte Studie *Ichkulte* von Anne Amend-Söchting.

¹⁵⁴⁷ Siehe dazu beispielsweise Ernst Machs „Antimetaphysischen Vorbemerkungen“ zu seinem bedeutenden Werk *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, aus dem Jahr 1886. Der Philosoph und Physiker stellt zunächst wie Wyzewa die große Bedeutung des Ichs heraus: „Wenn ich aufhöre Grün zu empfinden, wenn ich sterbe, so kommen die Elemente nicht mehr in der gewohnten, geläufigen Häufigkeit vor.“ (Ernst Mach: „Antimetaphysische Vorbemerkungen“ [1885]. In: Gotthart Wunberg (Hrsg.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart (Reclam) 1981, S.137-145, S. 141.) Gleichzeitig stellt er aber auch wie Taine fest, daß das Ich „keine unveränderliche, bestimmte, scharf begrenzte Einheit“ ist (ebenda). Daraus folgt schließlich die berühmte Feststellung „Das Ich ist unrettbar“ (ebenda, S. 142). Die Auswirkungen dieser Erkenntnisse auf die Kunst faßt Hermann Bahr in seinem Essay „Das unrettbare Ich“ zusammen. Auch Bahr behauptet in Anlehnung an Mach, die Konstruktion des Ichs sei eine Illusion, „ein Behelf, den wir praktisch brauchen, um unsere Vorstellungen zu ordnen.“ (Hermann Bahr: „Das unrettbare Ich“ [1904]. In: Gotthart Wunberg (Hrsg.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart (Reclam) 1981, S. 147-148. S. 147). Bahr versucht, sich über diese beängstigende philosophische Erkenntnis hinwegzusetzen: „Für mich gilt, nicht was wahr ist, sondern was ich brauche, und so geht die Sonne dennoch auf, die Erde ist wirklich und Ich bin Ich. (ebenda, S. 148).

Wahrnehmung erst konstruierenden Selbst betont, während er die Bedrohung des gesunden Ich durch das Unbewußtsein, Kontrollverlust und Persönlichkeitsspaltung außer acht läßt. Auch in Wyzewas Aussagen zur Romanhandlung wird sein Bedürfnis nach Ordnung und seine Konzentration auf das Ich offenbar. Wie für viele Schriftsteller und Kritiker gegen Ende des 19. Jahrhunderts ist auch für Wyzewa die Zeit der großen Gesellschaftsromane vorbei. Dazu ist die gesellschaftliche Ordnung für den einzelnen zu komplex und undurchsichtig geworden. Im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Schriftstellern, wie beispielsweise den Symbolisten, lehnt er einen Rückzug ins Phantastische, in den Mythos oder in ein Idealbild längst vergangener Zeiten jedoch strikt ab. Stattdessen fordert er, die Literatur müsse ihre Geschichten dem überschaubaren alltäglichen Leben der Gegenwart entnehmen, so daß sie von jedem Leser nachvollzogen werden können. Er plädiert für eine Thematisierung des Privaten, für eine möglichst detaillierte Schilderung der einfachsten Vorkommnisse und ihrer Ursachen. Die Aufdeckung der Motive für die Wahl eines Gerichts auf der Speisekarte eines Restaurants ist für ihn eine schwierige Aufgabe, der sich jeder Romancier – und jeder Psychologe – stellen sollte. Auch auf diesem Gebiet ist seine Romanästhetik wieder von der Forderung nach Vernunft, Nachvollziehbarkeit und vollständiger Aufklärung über Handlungsmotive geprägt. So lehnt er jede impressionistische Darstellung einzelner Handlungen und Ereignisse, die nicht kausal miteinander verknüpft sind, ausdrücklich ab. Alles muß für ihn nach einem vom gesunden Menschenverstand diktierten Ursache-Wirkung-Schema dargestellt werden.

Seine Sehnsucht nach Ordnung und seine Vorstellung von einer menschlichen Psyche, die von der Ratio dominiert wird, sich auf seine Ansichten zur Erzählperspektive aus. Wyzewa erwähnt immer wieder, daß die Ereignisse in einem Roman aus der Sicht einer einzigen Figur geschildert werden sollten, wobei das nicht automatisch gleichbedeutend mit einem Ich-Erzähler sein muß. Der Schriftsteller darf auch einen Er-Erzähler einsetzen, sofern dieser ein personales Erzählverhalten an den Tag legt. Einem Ich-Erzähler ist es jedoch erlaubt, zurückliegende Ereignisse zu kommentieren. In dieser Vorstellung klingt erneut an, daß die Figuren in der Lage sind, ihr Verhalten zu reflektieren und in allgemein verständlichen Worten für jeden nachvollziehbar schlüssig darzustellen. Von dieser Grundannahme ausgehend, ist es unwahrscheinlich, daß Wyzewa die neuartige Form des Inneren Monologs goutiert hätte. Eine genaue Analyse seiner wichtigsten Aussagen zur Erzählhaltung zeigt, daß Wyzewa nur sehr eingeschränkt als Vordenker dieser erstmalig von Dujardin verwandten Darstellungsform bezeichnet werden kann. Die bisherige Forschung hat ihre Bewertung von Wyzewa als einen der Wegbereiter des Inneren

Monologs häufi auf aus dem Zusammenhang gerissene Textstellen gestützt. Die Einordnung dieser Zitate in Wyzewas poetologischen Überlegungen zu erzählenden Texten und seine Rezensionen zeigen jedoch, daß er das Besondere dieser Darstellungsweise kaum hätte schätzen können. Zu sehr ist diese von Unordnung, Unausgegorenem und einzelnen unzusammenhängenden Gedankenketten charakterisiert, also genau den Phänomenen, gegen die sich Wyzewa wiederholte Male ausdrücklich wendet.

Wyzewa taugt also nur bedingt zur *éminence grise* der literarischen Moderne. Seine Skepsis, man könne die gesamte Gesellschaft in literarischen Texten abbilden, seine Zurückweisung eines auktorialen Er-Erzählers, sowie seine Aussagen zur Konzentration auf eine einzige Figur im Roman und auf alltägliche Erlebnisse deuten zwar in eine Richtung, die von zeitgenössischen und späteren Romanciers aufgenommen und zu neuen ästhetischen Konzepten ausgebaut wird. Einiges von dem, was Zeitgenossen wie die Goncourt, Dujardin oder Huysmans an literarischen Neuerungen präsentieren wie die weitgehend unverbundene Aneinanderreihung unterschiedlicher Sinneseindrücke, den Einbruch des Unbewußten in die Literatur oder die Form des Inneren Monologs, steht jedoch seinen Vorstellungen von einem guten Roman für moderne Leser diametral entgegen. Auch hier gilt, daß ein in der bisherigen Forschungsliteratur bisweilen konstruierter Einfluß seiner Vorstellungen auf nachfolgende, moderne Romanciers wie beispielsweise Proust oder Joyce auf einzelnen aus dem Zusammenhang gerissenen Zitate aus der *Revue Wagnérienne* beruht. Bettet man diese theoretischen Äußerungen zum Roman in ihren Kontext ein und vergleicht diese mit seinen Rezensionen aus derselben Zeit, so stellt sich heraus, daß Wyzewa dem traditionellen Erzählen und auch einem traditionellen Weltbild weit stärker verbunden ist, als dies in der bisherigen Forschung, etwa von Delsemme oder Raimond, angenommen wird. Wyzewa ist weniger Wegbereiter des Neuen als vielmehr typischer Vertreter einer Übergangszeit, einer Generation von Schriftstellern und Kritikern, die mit dem Naturalismus unzufrieden ist und nun nach Lösungen zur Überwindung desselben sucht, ohne dabei ein richtungsweisendes Konzept zu finden. Während andere langsam beginnen, das mit Schrecken konstatierte Chaos um sie herum zu akzeptieren, erweist sich Wyzewa als jemand, der gerade angesichts einer fehlenden gesellschaftlichen und ästhetischen Richtschnur nach Ordnung strebt und diese in einem festgefügtten Gesellschaftsbild, einem ebenso festgefügtten Persönlichkeitsbild und einer Flucht ins Private findet.

Auch wenn einiges in seiner Theorie der Kunst und der Kritik nicht recht zusammenpaßt und seine Rezensionen den eigenen Ansprüchen mitunter nicht gerecht werden, so beeindruckt er doch durch den Versuch, seine Vorstellungen über den Roman anhand der unübersichtlichen zeitgenössischen Literatur in einer eigenen Theorie zu bündeln, die die wichtigsten Aspekte des Romanschreibens berücksichtigt und die nicht in einem luftleeren Raum stehen bleibt, sondern anhand von mehr oder weniger ausführlichen Kommentaren zu Neuerscheinungen illustriert wird. Seine Kritiken eignen sich hervorragend dazu, die literarische Vielfalt und die Reaktion der unterschiedlichsten Kritiker auf literarische Phänomene in den 1880er Jahren an einem Beispiel exemplarisch zu erschließen und zu kommentieren. Wyzewas Artikel illustrieren auf eindruckliche Weise den Beginn der von Raimond konstatierten *Crise du roman* und die Versuche, diese zu erklären und zu bewältigen. Die in dieser Situation unter Kritikern und Schriftstellern teilweise heftig geführte Diskussion, zu der Wyzewa in den 80er Jahren einen nicht unerheblichen Beitrag liefert, ist eine unabdingbare Voraussetzung für die Überwindung überkommener literarischer Modelle am Ende des 19. Jahrhunderts.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Texte von Teodor de Wyzewa

Die Artikel aus den Jahren 1885 bis 1887 werden zitiert aus:

La Revue Wagnérienne Numéros 3/85-8/86 (April 1885 - September 1886). Nachdruck in 2 Bänden. Genf (Slatkine) 1993.

La Revue Indépendante Numéros 1-14 (November 1886 - Dezember 1887). Nachdruck in 5 Bänden Genf (Slatkine) 1970/71.

Nos Maîtres. Études et portraits littéraire. Paris (Perrin) 1895.

Weitere zitierte Texte:

„Introduction“ zu Henryk Sienkiewicz: *Bartek vainqueur*. [1882]. Traduit du polonais par Neyroud. Introduction par T. de Wyzewa. Paris (Librairie de la Presse) 1886, S. VII-XXX.

Les Grands Peintres de l'Italie. Paris (Firmin-Didot) 1890.

Le Mouvement socialiste en Europe. Les hommes et les idées. Paris (Perrin) 1892.

Die Socialistische Bewegung in Europa. Ihre Träger und Ideen. Deutsche, autorisirte Uebersetzung von Dr. Hans Altona. Braunschweig (Otto Salle) 1892.

Valbert ou les récits d'un jeune homme. Paris (Perrin) 1893.

„Les Livres nouveaux“. In: *Revue bleue. Quatrième série – tome II.* 1894, S.664-665.

Chez les Allemands. L'art et les mœurs. Paris (Perrin) 1895.

„Réponse à une enquête franco-allemande“. In: *Le Mercure de France.* April 1895, S.30-32.

Écrivains étrangers. Paris (Perrin) 1896.

Écrivains étrangers. Deuxième série. Paris (Perrin) 1897.

Le Roman contemporain à l'étranger. Paris (Perrin) 1900.

„Introduction“ zu Paul Bourget: *Le Disciple* [1889]. Paris (Nelson) s.d., S.5-16.

„Le Testament philosophique de M. Herbert Spencer“. In: *Revue des deux Mondes.* 72^e année, cinquième période, tome 9. Paris 1902, S. 457-468.

Quelques Figures de femmes aimantes et malheureuses. Paris (Perrin) 1908.

Some Women Loving or Luckless. London / New York (John Layne) 1909.

Excentriques et aventuriers de divers pays. Essais biographiques après des documents nouveaux. Paris (Perrin) 1910.

Ma Tante Vincentine. Paris (Perrin) 1913.

La Nouvelle Allemagne. Paris (Perrin) 1915.

La Nouvelle Allemagne. Deuxième série. Derrière le front« boche» Paris (Perrin) 1916.

7.2 Werke

- BALZAC, HONORE DE: *Eugénie Grandet* [1833]. Préface et commentaires de Maurice Bardèche. Notes de Jean-Jacques Robrieux. Paris (LGF) 1983.
- BALZAC, HONORE DE: *Illusions perdues* [1837-1844]. Introduction, notes, chronologie et bibliographie par Philippe Berthier. Paris (GF – Flammarion) 1990.
- BALZAC, HONORE DE: *La Cousine Bette* [1846]. Introduction, commentaires et notes de Roger Pierrot. Paris (LGF) 2000.
- BAUDELAIRE, CHARLES: *Les Fleurs du mal* [1857]. Vollständige zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Wilhelm Kemp. München (dtv) ²1987.
- BRONTË, EMILY: *Wuthering Heights* [1847]. Edited with an Introduction and Notes by Pauline Nestor. Preface by Lucasta Miller. London (Penguin) 2003.
- BRONTË, ÉMILY: *Un amant*. Traduction française précédée d'une introduction par T. de Wyzewa. Paris (Perrin) 1892.
- BOURGET, PAUL: *L'Irréparable. Deuxième amour. Profils perdus*. Paris (Lemerre) 1884.
- BOURGET, PAUL: *André Cornélis* [1887]. Paris (Fayard. Modern Bibliothèque) s.d..
- BOURGET, PAUL: *Mensonges* [1887]. Paris (Lemerre) 1914.
- BOURGET, PAUL: *Le Disciple* [1889]. Avant-propos de Jean-Christophe Coulot. Paris (La Table ronde) 1994.
- BOURGET, PAUL: *Physiologie de l'amour moderne. Fragments posthumes d'un ouvrage de Claude Larcher*. Paris (Lemerre) 1891.
- CHERBULIEZ, VICTOR: *La Bête* [1887]. Paris (Hachette) ⁷1888.
- CLARETIE, JULES: *Les Amours d'un interne* [1881]. Paris (Fayard) 1899.
- DICKENS, CHARLES: *Hard Times for these Times* [1854]. Edited with an Introduction and Notes by Kate Flint. London (Penguin) ²2003.
- DIDEROT, DENIS: *Supplément au Voyage de Bougainville* [1772]. Présentation et notes de Paul Édouard Levayer. Paris (LGF) 1995.
- DOSTOJEWSKIJ, FJODOR MICHAÏLOWITSCH: *Der Idiot* [1868]. Aus dem Russischen übertragen von Arthur Luther. Mit einem Nachwort von Ludolf Müller und einer Zeittafel von Barbara Conrad. München (dtv) ²⁰2006.
- DUJARDIN, ÉDOUARD: *Les Lauriers sont coupés* [1887]. Présentation, notes, documentaire, chronologie et bibliographie par Jean-Pierre Bertrand. Paris (GF – Flammarion) 2001.
- ELIOT, GEORGE: *Adam Bede* [1859]. Edited with an Introduction by Stephen Gill. London (Penguin) 1985.
- FLAUBERT, GUSTAVE: *Madame Bovary* [1857]. Introduction, notes, sommaire, bibliographie et appendice par Bernard Ajac. Paris (GF – Flammarion) 1986.
- FLAUBERT, GUSTAVE: *Œuvres*. Tome 1. Texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil. Paris (Gallimard, Pléiade) 1951.
- GAUTIER, JUDITH: *La Conquête du paradis. Le Lion de la victoire*. Paris (Frinzine) ²1887.
- GAUTIER, THEOPHILE: *Mademoiselle de Maupin* [1835]. Chronologie et introduction par Geneviève van den Bogaert. Paris (GF – Flammarion) 1973.

- GIDE, ANDRE: *Paludes* [1895]. Paris (Gallimard, collection folio) 2003.
- GONCOURT, EDMOND ET JULES DE: *Germinie Lacerteux* [1864]. Édition établie par Nadine Satiat. Paris (GF – Flammarion) 1990.
- GONCOURT, EDMOND DE: *Les Frères Zemganno*. Paris (Charpentier) 1879.
- GONCOURT, EDMOND DE: *La Faustin* [1882]. Lecture de Jean-Pierre Bertrand. Arles (Actes Sud, collection Babel) 1995.
- HAYEM, ARMAND: *Don Juan d'Armana*. Paris (Lemerre) 1886.
- HENNIQUE, LEON: *Pœuf* [1887]. In: HENNIQUE, LEON: *L'Affaire du grand 7, Benjamin Rozes, Pœuf et autres nouvelles*. Préface et notes de René-Pierre Colin. Tusson (Édition du Lérot) 2003, S.163-218.
- HERMANT, ABEL: *Le Cavalier Miserey. 21^e chasseurs. Mœurs militaires contemporaines*. Paris (Charpentier) 1887.
- HUGO, VICTOR: *Notre Dame de Paris* [1831]. Préface de Louis Chevalier. Édition établie et annotée par S. de Sacy. Paris (Gallimard, collection folio) 1974.
- HUYSMANS, JORIS-KARL: *A vau-l'eau* [1882]. Paris (Fayard, Editions mille et une nuits) 2000.
- HUYSMANS, JORIS-KARL: *A Rebours* [1884]. Chronologie, introduction et archives de l'œuvre par Pierre Waldner. Paris (GF – Flammarion) 1978.
- HUYSMANS, JORIS-KARL: *En Rade* [1887]. Édition établie et présentée par Jean Borie. Paris (Gallimard; collection folio) 1993.
- HUYSMANS, JORIS-KARL: *Là-Bas* [1891]. Chronologie, introduction et archives de l'œuvre par Pierre Cogny. Paris (GF – Flammarion) 1978.
- KEYSERLING, EDUARD VON: *Wellen* [1911]. München (dtv) ⁴1998.
- LACLOS, PIERRE CHODERLOS DE: *Les Liaisons dangereuses* [1782]. Préface, commentaires et notes de Béatrice Didier. Paris (LGF) 1987.
- LAFORGUE, JULES: *Moralités légendaires* [1887]. Présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie par Daniel Grojnowski et Henri Scepi. Paris (GF – Flammarion) 2000.
- LESPINASSE, JULIE DE: *Lettres inédites de Mlle Lespinasse à Condorcet, à d'Alembert,, à Goubert, au comte de Crillon*. Publiées avec des lettres de ses amis, des documents nouveau et une étude par M. Charles Henry. Paris (Dentu) 1887.
- MALLARME, STEPHANE: *Œuvres complètes*. Paris (Gallimard, Pléiade) 1998.
- MAUPASSANT, GUY DE: *Mont-Oriol* [1887]. Édition présentée et établie par Marie-Claire Bancquart. Paris (Gallimard, collection folio) 1990.
- MIRBEAU, OCTAVE: *Le Calvaire* [1886]. In: MIRBEAU, OCTAVE: *Les Romans autobiographiques*. Préface de P. et R. Wald Lasowski. Paris (Mercure de France, collection mille pages) 1991, S.8-336.
- MIRBEAU, OCTAVE: *Contes de la chaumière* [1894]. Paris (Le Serpent à plumes) 2001.
- MONTESQUIEU: *Lettres persanes* [1721]. Édition établie et présentée par Jean Starobinski. Paris (Gallimard, collection folio) 1990.
- OHNET, GEORGES: *Noir et Rose* [1887]. Paris (Albin Michel) 1950.

- OTWAY, THOMAS: *Venice preserv'd, or, a Plot discovered* [1682]. In: *The Works of Thomas Otway*. Edited by J.C. Ghosh. Oxford 1968 (Nachdruck der Ausgabe von 1932).
- REMARQUE, ERICH MARIA: *Im Westen nichts Neues* [1929]. Köln (Kiepenheuer & Witsch) ¹⁶1997.
- RENARD, JULES: *Poil de carotte* [1894]. Chronologie et introduction par Léon Guichard. Paris (GF – Flammarion) 1965.
- SAND, GEORGE: *François le Champi* [1848]. Préface, commentaires et notes de Maurice Toesca. Paris (LGF) 1983.
- SHAKESPEARE, WILLIAM: *Hamlet* [1601/2] Zweisprachige Ausgabe. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther. München (dtv) ⁷2007.
- SŒUR JEANNE DES ANGES. Supérieure des Ursulines de Loudun (XVII^e siècle). *Autobiographie d'une Hystérique possédée*. Suivi de *Jeanne des Anges* par Michel de Certeau. Montbonnot / St Martin (Édition Jerome Millon) 1985.
- STENDHAL: *Le Rouge et le Noir. Chronique de 1830*. [1830]. Chronologie et préface par Michel Crouzot. Paris (GF – Flammarion) 1964.
- TOLSTOI, LEO: *Familienglück* [1859]. Aus dem Russischen übersetzt und mit Anmerkungen sowie einem Nachwort versehen von Dorothea Trottenberg. Frankfurt (Fischer) 2009.
- TOLSTOÏ, LEON: *Katia* [1859]. Traduction de M. le Cte d'Hauterive. Paris (Perrin) ⁶1886.
- TOLSTOJ, LEO N.: *Der Tod des Iwan Iljitsch*. [1886]. Aus dem Russischen von Gisela Drohla. Frankfurt (Insel Taschenbuch) 1985.
- VERLAINE, PAUL: *Œuvres en prose complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel. Paris (Gallimard) 1972.
- WILDE, OSCAR: *The Picture of Dorian Gray* [1891]. Edited with an Introduction and Notes by Robert Mighall. London (Penguin) 2000.
- ZOLA, ÉMILE: *Thérèse Raquin* [1868]. Préface de Françoise Xenakis. Commentaires et notes d'Auguste Dezalay. Paris (LGF) 1984.
- ZOLA, ÉMILE: *Nana* [1880]. Édition présentée, établie et annotée par Henri Mitterand. Paris (Gallimard, collection folio) 1977.
- ZOLA, ÉMILE: *Au Bonheur des Dames* [1883]. Préface d'Armand Lanoux. Commentaires et notes de Bernardette et Auguste Delazay. Paris (LGF) 1984.
- ZOLA, ÉMILE: *Germinal* [1885]. Chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie par Adeline Wrona. Paris (GF – Flammarion) 2000.
- ZOLA, ÉMILE: *La Terre* [1887]. Préface d'Emmanuel Le Roy Ladurie. Édition présentée, établie et annotée par Henri Mitterand. Paris (Gallimard, collection folio) 1980.
- ZOLA, ÉMILE: *La Débâcle* [1892]. Préface de Raoul Girardet. Édition présentée, établie et annotée par Henri Mitterand. Paris (Gallimard, collection folio) 1984.

7.3 Kritiken und theoretische Texte bis 1920

- D'ALMERAS, HENRI: *Avant la Gloire. Leurs débuts. Première série*. Paris (Société française d'imprimerie et de librairie) 1902.
- ARISTOTELES: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart (Reclam) ²1994.
- AZAM, EUGENE: „Amnésie périodique, ou doublement de la vie“. In: *La Revue Scientifique de la France et de l'étranger*. 2^e série. N°47 (20. Mai 1876), S. 481-489.
- BAHR, HERMANN: „Das unrettbare Ich“ [1904]. In: WUNBERG, GOTTHART (Hrsg): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart (Reclam) 1981, S. 147-148.
- BARRÈS, MAURICE: „L'Esthétique de demain: l'art suggestif“. In: *De nieuwe gids* N° 1, Oktober 1885, S. 140-149.
- BARRES, MAURICE: „M. le général Boulanger et la nouvelle génération“. In: *La Revue Indépendante* N°18 (April 1888). Reprint Genf 1971, S. 55-63.
- BERNARD, CLAUDE: *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Paris (Baillière et fils) 1865. Nachdruck: Brüssel 1965.
- BOILEAU, NICOLAS: „Art poétique“ [1674]. In: BOILEAU, NICOLAS: *Satires, Epîtres, Art poétique*. Édition présentée, établie et annotée par Jean-Pierre Collinet. Paris (Gallimard) 1985, S. 225-258.
- BONNETAIN, PAUL: „Explication“. In: *Le Figaro* vom 22. August 1887.
- BONNETAIN, PAUL ET AL.: „La Terre. A Émile Zola“ [Le Figaro vom 18. August 1887]. In: Émile Zola: *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*. Tome IV. Paris (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade) 1966, S. 1525-1529.
- BORDEAUX, HENRY: *Téodor de Wyzewa* Genf (Eggimann) 1894.
- BOURGET, PAUL: „Préface“ zu *La Terre promise*. In: *Œuvres complètes*. Band IV, Paris (Plon), S. 5-12.
- BOURGET, PAUL: *Essais de psychologie contemporaine. Etudes littéraires* [1883-1885]. Édition établie et préfacée par André Guyaux. Paris (Gallimard, collection tel) 1993.
- BRUNETIERE, FERDINAND: *Le Roman naturaliste* [1883]. Paris (Calmann-Lévy) ⁹1896.
- BRUNETIERE, FERDINAND: „Revue littéraire – Trois romans“. In: *Revue des deux mondes*. 57^e année, troisième période, tome 80. Paris 1887, S. 202-213.
- BRUNETIERE, FERDINAND: „Revue littéraire – La critique scientifique“. In: *Revue des deux Mondes* 58^e année, troisième période, tome 88. Paris 1888, S. 213-226.
- BRUNETIERE, FERDINAND: *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature* [1890]. Préface de Béatrice Mousli. Paris (Pocket) 2000.
- BRUNETIERE, FERDINAND: „Revue littéraire – La critique impressionniste“. In: *Revue des deux Mondes*. 61^e année, troisième période, tome 103. Paris 1891, S. 210-224.
- BRUNETIERE, FERDINAND: *Les Époques du théâtre français* [1892]. Paris (Hachette) o.J.
- CURTIUS, ERNST ROBERT: *Ferdinand Brunetière*. Straßburg (Trübner) 1914.
- DESPREZ, LOUIS: *L'Évolution naturaliste*. Paris (Tresse) 1884.

- DOUMIC, RENE: „Teodor de Wyzewa“. In: *Revue des deux Mondes*. 87^e année, sixième période, tome 41. Paris 1917, S. 342-364.
- DUJARDIN, ÉDOUARD: „Le Monologue intérieur“ [1931]. In: DUJARDIN, ÉDOUARD: *Les Lauriers sont coupés* suivi de *Le Monologue intérieur*. Introduction avec sommaire biographique, note bibliographique, choix de documents inédits et d'illustrations par Carmen Licari. Rom (Bulzoni editore, testi francesi 6) 1977, S. 189-278.
- ÉBELOT, ALFRED: „Madame Gervaisais; par MM. Edmond et Jules de Goncourt“ In: *Revue des deux Mondes*, 34^e année, seconde période, tome 81. Paris 1869, S. 507-511.
- FLAUBERT, GUSTAVE: *Correspondance. Tome I-V*. Édition Jean Bruneau. Paris (Gallimard) 1973-2007.
- FRANCE, ANATOLE: *La Vie littéraire. Première série* [1888]. Paris, s.d.
- FREUD, SIGMUND: *Studienausgabe. Hysterie und Angst* (Band VI). Herausgegeben von Alexander Mitscherlich et al. Frankfurt (Fischer) ⁸1994.
- GAUCHER, MAXIME: „Causerie littéraire“. In: *Revue bleue. Troisième série – tome XIV*. Paris 1887, S. 373-376.
- GAUCHER, MAXIME: „Causeries littéraires“. In: *La Revue Bleue* vom 11. Dezember 1886, S. 759-762
- GILLE, PIERRE: „Revue Bibliographique“. In: *Le Figaro* vom 8. Dezember 1886.
- GILLES, PHILIPPE: „Revue bibliographique“. In *Le Figaro* vom 11. Mai 1887.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON: *Maximen und Reflexionen*. In: Johann Wolfgang von Goethe: *Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. München (dtv) 1998, Band 12, S. 365-547.
- GONCOURT, EDMOND ET JULES DE: *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. 3 Bände Texte integral établi et annoté par Robert Ricatte. Paris (Laffont) 1989.
- GRAND-CARTERET, JOHN: *La France jugée par l'Allemagne*. Paris (Librairie Illustrée) 1886.
- HAYEM, ARMAND: *Le Don Juanisme*. Paris (Lemerre) 1886.
- HENNEQUIN, ÉMILE: „L'Esthétique de Wagner et la doctrine spencérienne.“ In: *La Revue Wagnérienne* [November 1885]. Nachdruck: Genf (Slatkine Reprints) 1993, Band 1, S. 282-286.
- HENNEQUIN, ÉMILE: „La critique des œuvres d'art I“. In: *La Revue Contemporaine littéraire, politique et philosophique* [April 1886]. Nachdruck: Genf (Slatkine Reprints) 1971, Band 4, S. 449-488.
- HENNEQUIN, ÉMILE: „La critique des œuvres d'art II“. In: *La Revue Contemporaine littéraire, politique et philosophique* [Mai 1886]. Nachdruck: Genf (Slatkine Reprints) 1971, Band 5, S. 3-39.
- HENNEQUIN, ÉMILE: „La critique des œuvres d'art III“. In: *La Revue Contemporaine littéraire, politique et philosophique* [Juni 1886]. Nachdruck: Genf (Slatkine Reprints) 1971, Band 5, S. 197-215.
- HENNEQUIN, ÉMILE: *La Critique Scientifique*. [1888] Herausgegeben von Dirk Hoeges. Heidelberg (Winter) 1982.
- HERISSON, MAURICE D'IRISSON, COMTE D': *Le Cabinet noir, Louis XVII, Napoléon, Marie-Louise*. Paris (Ollendorff) ⁸1887.

- HOFMANNSTHAL, HUGO VON: „Zur Physiologie der modernen Liebe“ [1891]. In: Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I*. Herausgegeben von Bernd Schöller. Frankfurt (Fischer) 1979, S. 93-98.
- HUGO, VICTOR: *Préface de Cromwell*. [1827]. Avec une Notice biographique par Michel Cambien. Paris (Larousse) 1971.
- HURET, JULES: *Enquête sur l'Évolution littéraire* [1891]. Préface et notices de Daniel Grojnowski. Paris (Corti), 1999.
- HUYSMANS, JORIS-KARL: *Lettres inédites à Émile Zola* publiées et annotées par Pierre Lambert. Genf (Droz) 1953.
- IZNOSKOW, WLADIMIR: „Lettre sur la Musique Russe“. In: *Revue Wagnérienne* [Februar 1886]. Nachdruck: Genf (Slatkine) 1993, S. 13-19.
- KAHN, GUSTAVE: „Chronique de la littérature et de l'art“. In: *La Revue Indépendante* N°16 [Februar 1888], Nachdruck: Genf 1971, S. 276-297.
- KERR, ALFRED: „Zolas Haus“ [1901]. In: SCHÖFFLING, KLAUS (Hrsg.): *Lesebuch der Jahrhundertwende*. Frankfurt (Insel) 1987, S. 220-235.
- LE BON, GUSTAVE: *Psychologie des foules*. Paris (Alcan) 1895.
- LEMAITRE, JULES: *Les Contemporains. Études et portraits littéraires Première série* [1885]. Paris (Société française d'imprimerie et de librairie) ²¹1898.
- LEMAITRE, JULES: *Les Contemporains. Études et portraits littéraires. Deuxième série* [1886]. Paris (Lecène et Oudin) ¹⁷1897.
- LEMAITRE, JULES: *Les Contemporains. Études et portraits littéraires. Troisième série*. Paris (Lecène et Oudin) 1887.
- MACH, ERNST: „Antimetaphysische Vorbemerkungen“ [1885]. In: WUNBERG, GOTTHART (Hrsg.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart (Reclam) 1981, S. 137-145.
- MALLARMÉ, STÉPHANE: *Œuvres complètes*. Band II. Paris (Gallimard) 2003.
- MAUPASSANT, GUY DE: „En lisant“. In: *Le Gaulois* vom 9.März 1882.
- MAUPASSANT, GUY DE: „Le Roman“ [1888]. In: MAUPASSANT, GUY DE: *Pierre et Jean*. Préface et commentaires de Mireille Sacotte. Paris (Presses Pocket) 1989, S. 35-52.
- MIRBEAU, OCTAVE: „Le Calvaire“. In: *Le Figaro* vom 8.Dezember 1886, S. 1.
- MIRBEAU, OCTAVE: „Le Paysan“ [1887]. In: *Les Cahiers naturalistes* N° 64, 1990, S. 37-41.
- MORGENSTERN, CHRISTIAN: „Französische Journalistenweisheit“. In: *Neue Deutsche Rundschau*. VI. Jahrgang, 1. und 2. Quartal 1895, S. 521-522.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Herausgegeben von Giorgio Collo und Mazzino Montinari. München (dtv) Neuausgabe 1999 nach der Ausgabe Berlin/New York 1967ff.
- NISARD, CHARLES: *Histoire des livres populaires ou de la littérature du colportage*. Paris 1854 (Reprint: Paris 1968).
- NISARD, DESIRE: *Contre la littérature facile* [1833]. Paris (Édition de Mille et une nuits) 2003.
- POSNETT, HUTCHESON MACAULAY: *Comparative litterature*. London (Kegan) 1886.

- PROUST, MARCEL: *Contre Sainte-Beuve* [posthum 1954]. Paris (Gallimard, collection folio) 1987.
- RIBOT, THEODULE: *L'Hérédité: Étude psychologique sur ses phénomènes, ses lois, ses causes, ses conséquences*. Paris (Ladrange) 1873.
- RIBOT, THEODULE: *Les Maladies de la personnalité* [1885]. Paris (Alcan) ²1888.
- SAINT FOIX, GEORGES DE ET WYZEWA, TEODOR DE: *W.A. Mozart; sa vie musicale et son œuvre, de l'enfance à la pleine maturité (1756-1777)*. Paris (Perrin) 1912.
- SAINT-YVES D'ALVEYDRE, ALEXANDRE: *La France vraie*. Paris (Calmann Lévy) 1887.
- SAINT-SAËNS, CAMILLE: *Harmonie et mélodie* [1885]. Paris (Calmann Lévy) ⁶s.d.
- SAINTE-BEUVE, CHARLES AUGUSTIN DE: „De la Littérature industrielle“. In: *Revue des deux Mondes*. Quatrième série, tome 19. Paris 1839, S. 675-691.
- SAINTE-BEUVE, CHARLES-AUGUSTIN DE: *Causeries du lundi* [1851-1862]. Paris (Garnier) troisième édition s.d.
- SAINTE-BEUVE, CHARLES AUGUSTIN DE: „*Idees et sensations* par MM. Edmond et Jules de Goncourt“ [1866]. In: *Nouveaux Lundis*. Band 10. Paris (Calmann Lévy) ³1886, S. 393-416.
- SARCEY, FRANCISQUE: „La Terre“. In: *Le Chat noir: organe des intérêts de Montmartre*. N° 295 (Paris, 3. September 1887). Nachdruck Genf (Slatkine) 1971, ohne Seitenzahlen.
- SCHÉRER, EDMOND: „George Eliot“. In: *Études critiques sur la littérature contemporaine. Tome huit*. Paris (Calmann Lévy) 1885, S. 187-242.
- SERVIÈRES, GEORGES: *Richard Wagner jugé en France*. Paris (Librairie illustrée) 1886.
- SIRET, ALFRED: (Hrsg.): *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles depuis les temps reculés jusqu'à nos jours; précédé d'un abrégé de l'histoire de la peinture*. Bruxelles (Périchon) 1848.
- SPENCER, HERBERT: *Principes de psychologie*. 2 Bände. Traduit sur la nouvelle édition anglaise par Théodule Ribot et A. Espinas. Paris (Alcan) 1892.
- SPENCER, HERBERT: *Les premiers principes*. Traduit de l'anglais par M. E. Cazelles, Paris (Alcan) ⁷1894.
- STAËL, GERMAINE DE: *De l'Allemagne* [1813]. Chronologie et introduction par Simone Balayé. 2 Bände. Paris (GF – Flammarion) 1968.
- TAINÉ, HIPPOLYTE: *Essais de critique et d'histoire* [1858]. Paris (Hachette) ²1866.
- TAINÉ, HIPPOLYTE: *Histoire de la littérature anglaise*. [1864] Tome premier. Paris (Hachette) ¹⁷1892.
- TAINÉ, HIPPOLYTE: *Histoire de la littérature anglaise* [1864]. Tome troisième. Paris (Hachette) ¹³1911.
- TAINÉ, HIPPOLYTE: *Histoire de la littérature anglaise* [1864]. Tome cinquième, Paris (Hachette) ⁶1886.
- TAINÉ, HIPPOLYTE: *Nouveaux essais de critique et d'histoire* [1865]. Paris (Hachette) ⁹1909.
- TAINÉ, HIPPOLYTE: *Philosophie de l'art* [1865-1869]. Paris (Fayard) 1985.
- TAINÉ, HIPPOLYTE: *De l'Intelligence* [1870]. 2 Bände Paris (Hachette) ¹⁶s.d.

- TAINÉ, HIPPOLYTE: „Études de psychologie II. Th Ribot, Bain, Herbert Spencer.“ [1874]. In: *Derniers essais de critique et d'histoire*. Paris (Hachette) ³1903, S. 192-205.
- VALLADY, MATYAS: *France et Allemagne. Les deux races*. Paris (Ollendorff) 1887.
- VOGÜE, EUGENE-MELCHIOR DE: *Le Roman russe* [1886]. Montreux u.ö. (Édition de l'Âge d'Homme. Slavica) 1971.
- VOGÜE, EUGENE-MELCHIOR DE: „La Débâcle“. In: *Revue des deux Mondes*. 62^e année, troisième période, tome 112. Paris 1892, S. 443-458.
- WAGNER, RICHARD: „Das Kunstwerk der Zukunft“ [1850]. In: WAGNER, RICHARD: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Herausgegeben von Wolfgang Golther. Berlin et al. (Deutsches Verlagshaus Bong und Co) 1915, Band 3, S. 42-177.
- WAGNER, RICHARD: „Beethoven“ [1870]. In: WAGNER, RICHARD: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Herausgegeben von Wolfgang Golther. Berlin et al. (Deutsches Verlagshaus Bong und Co) 1915, Band 9, S. 61-126.
- WAGNER, RICHARD: „Beethoven. Analysé et traduit par Teodor de Wyzewa“. In: *Revue Wagnérienne* (Mai, Juni, Juli und August 1885). Nachdruck Genf (Slatkine) 1993, Band 1, S. 104-116, S. 142-149, S. 182-187 und S. 211-214.
- WILDE, OSCAR: „The Critic as Artist“ [1890]. In WILDE, OSCAR: *Complete Works*. Glasgow (Collins) ⁵2003, S. 1108-1155.
- WOOLF, VIRGINIA: „Modern Fiction“ [1919]. In: *The Common Reader. Volume I*. Edited and introduced by Andrew McNeillie. London (Vintage) 2003, S. 146-154.
- ZOLA, ÉMILE: *Ecrits sur le roman*. Anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand. Paris (Le livre de poche) 2004.
- ZOLA, ÉMILE: *Le Roman expérimental* [1880]. Chronologie et préface par Aimé Guedj. Paris (Garnier-Flammarion) 1971.
- ZOLA, ÉMILE: *Les Romanciers naturalistes* [1881]. In: ZOLA, ÉMILE: *Œuvres complètes*, tome 32, Paris (Fasquelle, Cercle du Bibliophile) 1969, S. 317-600.
- ZOLA, ÉMILE: „La Critique de la critique: «La debacle» racontée par M. Zola“. In: *Le Gaulois* vom 20. Juli 1892, S. 1-2.

7.4 Sekundärliteratur

- ALBERT, PIERRE: *Histoire de la presse*. Paris (PUF) ¹⁰2008.
- ALEWYN, RICHARD: „Die Lust an der Angst“. In: ALEWYN, RICHARD: *Probleme und Gestalten*. Frankfurt (Insel) 1974, S.307-330.
- ALONSO, AMADO / LIDO, RAIMUNDO: „El concepto lingüístico de impresionismo“. In: ALONSO, AMADO ET AL: *El impresionismo en el lenguaje*. Buenos Aires ³1956, S.105-205.
- AMEND-SÖCHTING, ANNE: *Ichkulte: Formen gebündelter Subjektivität im französischen Fin-de-Siècle-Roman*. Heidelberg (Winter) 2001.
- ANSEL, YVES ET AL. (Hrsg.): *Dictionnaire de Stendhal*. Paris (Champion) 2003.

- ANTOSH, RUTH B.: *Reality and Illusion in the Novels of J.-K. Huysmans*. Amsterdam (Rodolpi) 1986.
- ANTOSH, RUTH B.: „J.-K. Huysmans; *En Rade*: l'énigme résolue“. In: *Bulletin de la société J.-K. Huysmans* N° 80. Paris 1987, S.33-43.
- AUDOUIN-ROUZEAU, STEPHANE / BECKER, ANNETTE: *La Grande Guerre 1914-1918*. Paris (Découvertes Gallimard) 1998.
- AUDOUIN-ROUZEAU, STEPHANE / BECKER, ANNETTE: *14-18, retrouver la Guerre* [2000]. Paris (Gallimard, folio histoire) 2003.
- AUERBACH, ERICH: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern / Stuttgart (Francke) ⁸1988.
- BAILEY, HELEN PHELPS: *Hamlet in France. From Voltaire to Laforgue*. Genf (Droz) 1964.
- BARTLETT, ROSAMUND: *Wagner and Russia*. Cambridge (Cambridge University Press) 1995.
- BECKER, COLETTE: *L'Assommoir. Analyse critique*. Paris (Hatier) 1972.
- BECKER, COLETTE ET AL.: *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa vie, son œuvre, son époque. Suivie du dictionnaire des „Rougon-Macquart“*. Paris (Laffont) 1993.
- BELLANGER, CLAUDE ET AL.: *Histoire générale de la presse française. Tome III. De 1871 à 1940*. Paris (PUF) 1972.
- BERNHART, INGEBORG: „Richard Wagner und die Symbolisten. Zur Darstellung der Wagner-Rezeption in Frankreich“. In: *Neohelicon*, Band 7, Nummer 2, 1979, S.283-298.
- BERING, DIETZ: *Die Intellektuellen. Geschichte eines Schimpfwortes*. Stuttgart (Klett-Cotta) 1978.
- BERTRAND, JEAN PIERRE ET AL.: *Le Roman célibataire. D'A Rebours à Paludes*. Paris (Corti) 1996.
- BERTRAND, JEAN-PIERRE: „La littérature et l'Idée“. In: VAILLANT, ALAIN ET AL.: *Histoire de la littérature française au XIX^e siècle*. Rennes (Presses universitaires de Rennes) ²2006, S.421-432.
- BONNET, GILLES: *L'Écriture comique de J.-K. Huysmans*. Paris (Honoré Champion) 2003.
- BORIE, JEAN: *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu*. Paris (Grasset) 1991.
- BRUNEL, PIERRE: *La Critique littéraire*. (PUF, collection: Que sais-je) Paris 2001.
- BÜRGER, CHRISTA: „Einleitung: Die Dichotomie von hoher und niederer Literatur. Eine Problemskizze“. In: BÜRGER, CHRISTA ET AL.: *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Frankfurt (Suhrkamp) 1982, S.9-39.
- BÜRGER, PETER: „Literarischer Markt und autonomer Kunstbegriff. Zur Dichotomisierung der Literatur im 19.Jahrhundert“. In: BÜRGER, CHRISTA ET AL.: *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Frankfurt (Suhrkamp) 1982, S.241-265.
- BÜRGER, PETER: „Naturalismus – Ästhetizismus und das Problem der Subjektivität“ In: BÜRGER, CHRISTA ET AL. (Hrsg.): *Naturalismus/Ästhetizismus*. Frankfurt (Suhrkamp) 1979, S.18-55.
- CARAMASCHI, ENZO: *Réalisme et Impressionisme dans l'œuvre des frères Goncourt*. Paris (Nizet) 1971.

- CARR, REG: „Octave Mirbeau and the Franco-Prussian War: a Note in Biography“. In: *French Studies Bulletin* N°22 (Frühjahr 1987), S. 12-15.
- CARROY, JACQUELINE ET AL.: *Histoire de la psychologie en France. XIX^e-XX^e siècles*. Paris (La Découverte) 2006.
- CAVALLERA, F.: „L'Autobiographie de Jeanne des Anges d'après des documents inédits“ [1928]. In: SŒUR JEANNE DES ANGES. Supérieure des Ursulines de Loudun (XVII^e siècle). *Autobiographie d'une Hystérique possédée*. Suivi de *Jeanne des Anges* par Michel de Certeau. Montbonnot – St Martin (Édition Jerome Millon) 1985, S.323-332.
- CHARLE, CHRISTOPHE: *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*. Paris (PENS) 1979.
- CHARLE, CHRISTOPHE: „Le champ de la production littéraire“ In: MARTIN, HENRI-JEAN / CHARTIER, ROGER: *Histoire de l'édition française. Tome III. Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque*. Paris (Promodis) 1983, S.127-157.
- CHEVALLIER, PIERRE ET AL.: *L'Enseignement français de la Révolution à nos jours*. Paris / Den Haag (Mouton) 1968.
- COBBAN, ALFRED: *A History of Modern France. Volume 3: 1871-1962*. Harmondsworth (Penguin) 1965.
- COLIN, RENE-PIERRE/NIVET, JEAN-FRANÇOIS: *Louis Desprez (1861-1885)*. Tusson (Du Lérot) 1992.
- COSTE, BENEDICTE: „Un amant: la première traduction française de *Wuthering Heights* par Téodor de Wyzewa“. In: *Etudes anglaises* 1/2002 (Tome 55), S. 3-13.
- COUEGNAS, DANIEL: *Introduction à la paralittérature*. Paris (Seuil) 1992.
- CRUBELLIER, MAURICE: „L'élargissement du public“. In: MARTIN, HENRI-JEAN / CHARTIER, ROGER (Hrsg.): *Histoire de l'Édition française. Tome III: Du Romantisme à la Belle Époque*. Paris (Promodis) 1985, S.25-45.
- DELSEMME, PAUL: *Teodor de Wyzewa et le Cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du Symbolisme*. 2 Bände, Brüssel (Presses Universitaires de Bruxelles) 1967.
- DETHLOFF, UWE: *Das Romanwerk Gustave Flauberts. Die Entwicklung der Personendarstellung von November bis L'Éducation Sentimentale (1869)*. München (Fink) 1976.
- DETHLOFF, UWE: *Französischer Realismus*. Stuttgart (Metzler) 1997.
- DI GIROLAMO, NICOLA: *Teodor de Wyzewa: Dal simbolismo all tradizionalismo (1885-1887)*. Bologna (Pàtron) 1967.
- DINGELEY, HELMUT: „Zur Einführung“. In: Gustave Le Bon: *Psychologie der Massen*. Stuttgart (Kröner) 1973, S.XIII-XXIII.
- DOMAGALSKI, PETER: *Trivialliteratur. Geschichte – Produktion – Rezeption*. Freiburg (Herder) 1981.
- ENGLER, WINFRIED: *Die französische Romantik*. Tübingen (Narr) 2003.
- ESTIVALS, ROBERT: *La Statistique bibliographique de la France sous la monarchie au XVIII^e siècle*. Paris (Mouton) 1965.
- FLUDERNIK, MONIKA: *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt (WBG) 2006.
- FORTASSIER, ROSE: „Le récit de rêve dans ‚En Rade‘“. In: GUYAUX, ANDRE ET AL.: (Hrsg.): *Huysmans. Une esthétique de la décadence. Actes du colloque de Bâle*,

- Mulhouse et Colmar des 5,6 et 7 novembre 1984*. Genf / Paris (Slatkine) 1987, S.303-311.
- FREY, GERHARD WALTER: *Die ästhetische Begriffswelt Flauberts. Studien zu der ästhetischen Terminologie der Briefe Flauberts*. München (Fink) 1972.
- FRIEDRICH, HUGO: *Drei Klassiker des französischen Romans* [1939]. Frankfurt (V. Klostermann) ⁸1980.
- FRITZ, GERD: *Historische Semantik*. Stuttgart (Metzler) ²2006.
- FURET, FRANÇOIS / OZOUF, JACQUES: *Lire et écrire. L'Alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*. 2 Bände. Paris (Les éditions de minuit) 1977.
- GAILLARD, FRANÇOISE: „Seul le pire arrive. Schopenhauer à la lecture d'À vau-l'eau“ In: BERTRAND, JEAN-PIERRE ET. AL.: *Huysmans à côté et au-delà. Actes du colloque de Cérisy-la-Salle*. Löwen (Peeters Vrin) 2001, S. 65-83.
- GARRIGUES, JEAN: *Le Général Boulanger*. Paris (Olivier Orban) 1991.
- GENETTE, GERARD: *Discours du récit* [1972]. Paris (Seuil) 2007.
- GENETTE, GERARD: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris (Seuil) 1982.
- GENGEMBRE, GERARD: *La Comédie humaine de Balzac. Analyse de l'œuvre*. Paris (Pocket) 2004.
- GERLACH, REINHARD: *Der Trivialroman in Frankreich*. Frankfurt am Main (Lang) 1994.
- GILLET, LOUIS: „Teodor de Wyzewa et la Revue Wagnérienne“. In: *Revue des deux Mondes*. 104^e année, huitième période, tome 24. Paris 1934, S. 465-469.
- GIRARDET, RAOUL: *Le Nationalisme français. 1871-1914*. Paris (Armand Colin) 1966.
- GRIMM, JÜRGEN: *Französische Klassik*. Stuttgart (Metzler) 2005.
- GRIMM, JÜRGEN (Hrsg.): *Französische Literaturgeschichte*. Stuttgart (Metzler) ⁵2006.
- GUIRAL, PIERRE: *La vie quotidienne en France à l'âge d'or du capitalisme, 1852-1879*. Paris (Hachette) 1976.
- GUMBRECHT, HANS ULRICH: *Zola im historischen Kontext. Für eine neue Lektüre des Rougon-Macquart-Zyklus*. München (Fink) 1978.
- HAMBURGER, KÄTE: *Die Logik der Dichtung* [1957], Stuttgart (Klett-Cotta) ⁴1994.
- HARDOUIN-FUGIER, ÉLISABETH: *Le Poème de l'âme par Louis Janmot*. Châtillon-sur-Chalaronne (La Taillanderie), 2007.
- HARTUNG, STEFAN: „Victor Cousins ästhetische Theorie. Eine nur relative Autonomie des Schönen und ihre Rezeption durch Baudelaire“. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. Band 57. Stuttgart (Franz Steiner Verlag) 1997, S. 173-209.
- HEBRARD, JEAN: „Les nouveaux lecteurs“. In: MARTIN, HENRI-JEAN / CHARTIER, ROGER (Hrsg.): *Histoire de l'Édition française. Band III: Du Romantisme à la Belle Époque*. Paris (Promodis) 1985, S.471-509.
- HEERS, JACQUES: *Gilles de Rais. Vérités et Légendes*. Paris (Perrin) 1994.
- HOEGES, DIRK: *Literatur und Evolution. Studien zur französischen Literaturkritik im 19. Jahrhundert. Taine–Brunetière–Hennequin–Guyau*. Heidelberg (Winter) 1980.
- HOFFMEISTER, GERHART: *Deutsche und europäische Romantik*. Stuttgart (Metzler) ²1990.

- HOHENDAHL, PETER UWE ET AL.: *Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffs*. Stuttgart (Metzler) 2000.
- HÖHNISCH, ERIKA: *Das gefangene Ich. Studien zum inneren Monolog in modernen französischen Romanen*. Heidelberg (Winter) 1967.
- HÖSLE, JOHANNES: „Teodor de Wyzewa, critico della *Revue des deux Mondes*“. In: *Studi francesi*. Januar - April 1958, S. 41-49.
- ILLOUZ, JEAN-NICOLAS: *Le Symbolisme*. Paris (LGF) 2004.
- IRVINE, WILLIAM D.: *The Boulanger Affair Reconsidered*. New York / Oxford (Oxford University Press) 1989.
- ISSACHAROFF, MICHAEL: *J.-K. Huysmans devant la critique en France (1874-1960)*. Paris (Klincksieck) 1970.
- JÄCKEL, KURT: *Richard Wagner in der französischen Literatur*. Breslau (Priebatsch's Buchhandlung) 1931/1932.
- JARRETY, MICHEL (Hrsg.): *Lexique des termes littéraires*. Paris (LGF) 2001.
- JAUB, HANS ROBERT: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt (suhrkamp) 1970.
- JOLY, BERTRAND: *Dictionnaire biographique et géographique du nationalisme français (1880-1900)*. Paris (Champion) 1998.
- KIRSCH, FRITZ PETER: *Epochen des französischen Romans*. Wien (Universitätsverlag; UTB 2152) 2000.
- KLINKERT, THOMAS: *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*. Berlin (Schmidt) ⁴2008.
- KOCIUBINSKA, EDYTA: *Le dialogue avec le naturalisme dans l'œuvre de Joris-Karl Huysmans*. Lublin 2006.
- KONERSMANN, RALF: „Die Augen der Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens.“ In: Ralf Konersmann (Hrsg.): *Kritik des Sehens*. Leipzig (Reclam) 1997, S. 9-47.
- KOPPEN, ERWIN: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Berlin / New York (Walter de Gruyter) 1973.
- KULLMANN, DOROTHEA: *Description. Theorie und Praxis der Beschreibung im französischen Roman von Chateaubriand bis Zola*. Heidelberg (Winter) 2004.
- LEHMANN, ANDREW GEORGE: *The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895*. Oxford (Blackwell) ²1968.
- LEVILLAIN, PHILIPPE: *Boulanger. Fossoyeur de la monarchie*. Paris (Flammarion) 1982.
- LICARI, CARMEN: „Introduction“. In: DUJARDIN, ÉDOUARD: *Les Lauriers sont coupés suivi de Le Monologue intérieur*. Rom (Bulzoni editore, testi francesi 6) 1977, S. 9-89.
- LIVERMAN DUVAL, ELGA: *Téodor de Wyzewa: Critic without a Country*. Genf (Droz) / Paris (Minard) 1961.
- LLOYD, CHRISTOPHER: „Huysmans auteur comique“. In: BERTRAND, JEAN-PIERRE ET AL.: *Huysmans à côté et au-delà. Actes du colloque de Cérisy-la-Salle*. Löwen (Peeters Vrin) 2001, S.361-378.
- LOTZ, HANS-JOACHIM: *Die Genese des Realismus in der französischen Literaturästhetik. Zur Kritik eines nichthistorischen Epochenbegriffs*. Heidelberg (Winter) 1984.

- LÜTHI, MAX: *Märchen*. Stuttgart (Metzler) ¹⁰2004.
- LYONS, MARTIN: *Le triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*. Paris (Promodis) 1987.
- LYONS, MARTYN: *Readers and Society in Nineteenth-Century France. Workers, Women, Peasants*. Basingstoke (Palgrave) 2001.
- MARTINEZ, MATIAS / SCHEFFEL, MICHAEL: *Einführung in die Erzähltheorie*. München (Beck) ⁶2005.
- MATZ, JESSE: *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*. Cambridge (University Press) 2001.
- MAY, GEORGE: *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle*. Paris (PUF) 1963.
- MAYEUR, FRANÇOISE: *Histoire de l'enseignement et de l'éducation. Tome III. 1789-1930*. Paris (Perrin) 2004.
- MELMOUX-MONTAUBIN, MARIE-FRANÇOISE: „Contes de lettres et écriture de soi: la critique littéraire dans le journal au XIX^e siècle“ In: THERENTY, MARIE-ÈVE / VAILLANT, ALAIN (Hrsg.): *Presse et Plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*. Paris (Nouveau Monde éditions) 2004, S.481-498.
- MICHEL, PIERRE / NIVET, JEAN-FRANÇOIS: *Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle*. Paris (Séguier) 1990.
- MICHEL, PIERRE: „Mirbeau et Zola: entre mépris et vénération“. In: *Les Cahiers naturalistes* N°64, 1990, S.47-78.
- MICHEL, PIERRE: *Les Combats d'Octave Mirbeau*. Paris (Les Belles Lettres) 1995.
- MITTERAND, HENRI: „De l'écriture artiste au style décadent“. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe*. Band 18.4. Berlin 1969, S.617-623.
- MITTERAND, HENRI: *Zola et le naturalisme*. Paris (PUF collection: Que sais-je?) ⁴2002.
- MÖLK, ULRICH: „Bemerkungen zum Stil der Goncourt unter Berücksichtigung von Übersetzungsproblemen“. In: KULLMANN, DOROTHEA / MÖLK, ULRICH (Hrsg.): *Erlebte Rede und impressionistischer Stil: europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*. Göttingen (Wallstein) 1995, S.361-374.
- MÖLK, ULRICH: „China in drei französischen Kulturzeitschriften 1899-1901“. In MÖLK, ULRICH / DETERING, HEINRICH (Hrsg.): *Perspektiven der Modernisierung. Die Pariser Weltausstellung, die Arbeiterbewegung, das koloniale China in europäischen und amerikanischen Kulturzeitschriften um 1900. Bericht über das Dritte und Vierte Kolloquium der Kommission „Europäische Jahrhundertwende - Literatur, Künste, Wissenschaften in grenzüberschreitender Wahrnehmung“ (Göttingen 19./20. Januar 2007 und 13./14. Februar 2009)*. Berlin, New York (de Gruyter) 2010, S.15-24.
- MÖLK, ULRICH: „Die ‚alte‘ *Revue des deux mondes* und der ‚junge‘ *Mercure de France* (mit einem Blick auf die *Revue franco-allemande*)“. In: MÖLK, ULRICH (Hrsg.): *Europäische Kulturzeitschriften um 1900 als Medium transnationaler und transdisziplinärer Wahrnehmung. Bericht über das Zweite Kolloquium der Kommission „Europäische Jahrhundertwende – Literatur, Künste, Wissenschaften um 1900 in grenzüberschreitender Wahrnehmung“ (Göttingen, am 4. und 5. Oktober 2004)*. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2006, S.55-76.

- MÖLK, ULRICH: „Die Rhetorik und die französische Romantik“. In: CLASSEN, CARL JOACHIM / MÖLLENBROCK, HEINZ-JOACHIM (Hrsg.): *Die Macht des Wortes. Aspekte gegenwärtiger Rhetorikforschung*. Marburg (Hitzeroth) 1992, S.95-109.
- MÖLK, ULRICH: „Estetismo e decadentismo“. In: BOITANI, PIERO ET AL. (Hrsg.): *Lo spazio letterario del medioevo, 2, Il medioevo volgare, Volume IV, L'attualizzazione del testo*, Rom (Salerno editrice), 2004, S.195-218.
- MÖLK, ULRICH: „Gesellschaftskritik à rebours? Über einige Ansichten des Herzogs Jean Floressas des Esseintes“. In: PLOCHER, HANSPETER ET AL.: *Esprit civique und Engagement. Festschrift für Henning Krauß zum 60. Geburtstag*. Tübingen (Stauffenburg) 2003, S.459-466.
- MÖLK, ULRICH: „Honoré de Balzac: *Louis Lambert* – Ein Fall und seine Deutungen.“ In: FRANK, ARMIN PAUL / MÖLK, ULRICH (Hrsg.): *Frühe Formen mehrperspektivischen Erzählens von der Edda bis Flaubert: ein Problemaufriß*. Berlin (Schmidt) 1991, S.127-138.
- MÖLK, ULRICH: „Impressionistischer Stil. Einleitung“. In: KULLMANN, DOROTHEA / MÖLK, ULRICH (Hrsg.): *Erlebte Rede und impressionistischer Stil: europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*. Göttingen (Wallstein) 1995, S.325-329.
- MOULIN, ANNE: *Les Paysans dans la société française. De la révolution à nos jours*. Paris (Seuil) 1988.
- MOURAD, FRANÇOIS-MARIE: *Zola critique littéraire*. Paris (Champion) 2003.
- NEUSCHÄFER, HANS-JÖRG ET AL.: *Der französische Feuilletonroman. Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung*. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1986.
- NICOLAS, SERGE: *Histoire de la Psychologie française. Naissance d'une nouvelle science*. Paris (In Press Éditions) 2002.
- NORDMANN, JEAN-THOMAS: „Taine, Hippolyte-Adolphe“. In: HUISMAN, DENIS ET AL (Hrsg.): *Dictionnaire des Philosophes*. Paris (PUF) 1984, Band II, S. 2460-2464.
- NORDMANN, JEAN-THOMAS: *Taine et la critique scientifique*. Paris (PUF) 1992.
- NORDMANN, JEAN THOMAS: *La Critique littéraire française au XIX^e siècle (1800-1914)*. Paris (Librairie générale française) 2001.
- NUSSER, PETER: *Trivialliteratur*. Stuttgart (Metzler) 1991.
- ORECCHIONI, P., PARENT, P.: „Le Marché du livre“. In: ABRAHAM, PIERRE / DESNE, ROLAND (Hrsg.): *Manuel d'histoire littéraire de la France*. Band IV/1. Paris (Messidor) 1972, S. 420-439.
- OZOUF, JACQUES / OZOUF, MONA: *La République des instituteurs*. Paris (Seuil) 1992.
- PAGES, ALAIN: *Le Naturalisme*. Paris (collection: Que sais-je?) 1989.
- PERNOUD, REGINE: *Histoire de la bourgeoisie en France. Tome 2. Les temps modernes*. [1962] Paris (Seuil) 1981.
- PETERSEN, JÜRGEN H.: *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart (Metzler) 1993.
- PETRIE, JOHAN HENDRIK: *Lodewijk XVII – Naundorff. Een mysterie ontrafeld*. Delft (Gemeente) 1995.

- PFISTER, MANFRED: *Das Drama*. München (Fink) ⁶1988.
- PIERROT, R.: „Le Marché de l'édition littéraire“. In: ABRAHAM, PIERRE / DESNE, ROLAND (Hrsg.): *Manuel d'histoire littéraire de la France*. Band V. Paris (Messidor) 1977, S.36-42.
- PRASSOLOFF, ANNIE: „La Société des Gens de Lettres“. In: CHARTIER, ROGER / MARTIN, HENRI-JEAN (Hrsg.): *Histoire de l'édition française. Tome III: Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Epoque*. Paris (Fayard/Promodis) 1990, S. 171-173.
- PRZYBOS, JULIA: „Décadence et modernisme: ‚Les Lauriers sont coupés‘ d'Édouard Dujardin“. In: BERG, CHRISTIAN ET AL. (Hrsg.): *The Turn of the Century. Modernism and Modernity in Literature and the Arts*. Berlin / New York (de Gruyter) 1995, S.132-142.
- RAIMOND, MICHEL: *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*. Paris (Corti) 1966.
- RAIMOND, MICHEL: „Huysmans et le discours psychologique“. In: GUYAUX, ANDRE ET AL. (Hrsg.): *Huysmans. Une esthétique de la décadence. Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5,6 et 7 novembre 1984*. Genf / Paris (Slatkine) 1987, S.31-37.
- RATNER, SABINA: „Richard Wagner and Saint-Saëns“. In: *The Opera Quarterly*, Band 1, Oxford (Oxford University Press) 1983, S. 101-113.
- RICATTE, ROBERT: *La création romanesque chez les Goncourt. 1851-1870*. Paris (Armand Colin) 1953.
- ROBERT, GUY: *La Terre d'Émile Zola. Étude historique et critique*. Paris (Les Belles Lettres) 1952.
- ROMMEL, BETTINA: „Taine, Hippolyte“. In: LUTZ, BERND (Hrsg.): *Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den Neuen Philosophen*. Stuttgart / Weimar (Metzler) ³2003, S.716-718.
- SAUNIER, JEAN: *Saint-Yves d'Alveydre ou une Synarchie sans Énigme*. Paris (Dervy-Livres) 1981.
- SCHIVELBUSCH, WOLFGANG: *Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865. Frankreich 1871. Deutschland 1918*. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2001.
- SCHÖNING, UDO: *Literatur als Spiegel. Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos in Frankreich 1800-1860*. Heidelberg (Winter) 1984.
- SCHÖNING, UDO: „Gautiers Mademoiselle de Maupin oder: Wie und warum schreibt man einen ‚nutzlosen‘ Roman?“. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* Band 229, 1992, S.318-332.
- SCHÖNING, UDO: „Einleitung“. In: SCHÖNING, UDO / SEEMANN, FRANK (Hrsg.): *Madame de Staël und die Internationalität der europäischen Romantik. Fallstudien zur interkulturellen Vernetzung*. Göttingen (Wallstein) 2003, S. 9-28.
- SCHÖNING, UDO: „Mme de Staël in der französischen Romantik“. In: KAISER, GERHARD R. / MÜLLER, OLAF (Hrsg.): *Germaine de Staël und ihr erstes deutsches Publikum. Literaturpolitik und Kulturtransfer um 1800*. Heidelberg (Winter) 2008, S.17-44.

- SCHULZ-BUSCHHAUS, ULRICH: „Die Gesellschaft als Opfer des Buchs – Paul Bourgets Roman *Le Disciple*“. In: *Lendemains* 45 (1987), S.49-57.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, ULRICH: „Bourget et la multiplicité du moi“. In: PFISTER, MANFRED (Hrsg.): *Die Modernisierung des Ich: Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*. Passau (Rothe) 1989, S.53-63.
- SCHULZE, STEFAN: *Die Selbstreflexion der Kunst bei Baudelaire. Eine literaturgeschichtliche Untersuchung*. Heidelberg (Winter) 1999.
- SCHWARZ, MARTIN: *Octave Mirbeau. Vie et œuvre*. Den Haag / Paris (Mouton) 1966.
- SEEBER, HANS ULRICH (Hrsg.): *Englische Literaturgeschichte*. Stuttgart (Metzler) ³1999.
- SHORTER, EDWARD: *A History of Psychiatry. From the Era of the Asylum to the Age of Prozac*. New York et al. (John Wiley & Sons) 1997.
- SICOTTE, GENEVIÈVE: *Le festin lu. Le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans*. Québec (Liber) 1999.
- SICOTTE, GENEVIEVE: „La Chère et le verbe. Une critique gastronomique de l'œuvre de Huysmans“. In: BERTRAND, JEAN PIERRE ET AL.: *Huysmans à côté et au-delà. Actes du colloque de Cérisy-la-Salle*. Löwen (Peeters Vrin) 2001, S.143-166.
- SIMONIS, ANNETTE: *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne*. Tübingen (Niemeyer) 2000.
- STANZEL, FRANZ K.: *Typische Formen des Romans*. Göttingen (Vandenhoeck und Ruprecht) ¹⁰1981.
- STANZEL, FRANZ K.: *Theorie des Erzählens*. Göttingen (Vandenhoeck und Ruprecht) ⁴1989.
- STARON, ANITA: „Teodor de Wyzewa entre la France et la Pologne“. In: LAVOCAT, FRANÇOISE (Hrsg.): *La France et la Pologne. Histoire, Mythes, Représentations. Actes du Colloque des 16-17-18 septembre 1998 à l'université Lumière –Lyon 2. Textes réunis et présentés par*. Lyon (Presses Universitaires de Lyon) 2000, S.347-355.
- STERNHELL, STEEV: *La droite révolutionnaire. Les origines françaises du fascisme* [1978]. Paris (Seuil, collection Points) 1984.
- SWIFT, BERNARD C.: „The Hypothesis of the French Symbolist Novel“. In: *Modern Language Review*, 68, 1973, S.776-787.
- THERENTY, MARIE-ÈVE / VAILLANT, ALAIN (Hrsg.): *Presse et Plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*. Paris (Nouveau Monde éditions) 2004.
- THOVERON, GABRIEL: *Deux siècles de paralittératures*. Liège (Éd. du CÉFAL) 1996.
- VERNOIS, PAUL: *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz. Ses tendances et son évolution*. Paris (Nizet) 1962.
- VERNOIS, PAUL: *Le Style rustique dans les romans champêtres après George Sand*. Paris (PUF) 1963.
- WALTER, KLAUS-PETER: „Der Feuilletonroman und sein Medium“. In: NEUSCHÄFER, HANS-JÖRG ET AL.: *Der französische Feuilletonroman. Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung*. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1986, S.29-90.

- WASCHEK, MATTHIAS: „Zum Wagnérisme in den bildenden Künsten“. In: HAUSER, ANNEGRET / SCHWARTZ, MANUELA (Hrsg.): *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*. Leipzig (Leipziger Universitätsverlag) 1999, S. 535-546.
- WEINRICH, HARALD: *Textgrammatik der französischen Sprache*. Stuttgart (Klett) 1982.
- WELLEK, RENÉ: *Concepts of Criticism*. New Haven und London (Yale University Press) 1963.
- WELLEK, RENÉ: *A History of modern Criticism: 1750-1950. Volume 3. The later nineteenth Century*, London (Cape) 1966.
- WESTERWELLE, KARIN: *Ästhetisches Interesse und nervöse Krankheit. Balzac, Baudelaire, Flaubert*. Stuttgart (Metzler) 1993.
- WINOCK, MICHEL: *Le Socialisme en France et en Europe. XIX^e-XX^e siècle*. Paris (Seuil) 1992.
- WOLFZETTEL, FRIEDRICH: *Einführung in die Französische Literaturgeschichte*. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1982.
- WUTHENOW, RALPH-RAINER: „Der Europäische Ästhetizismus“. In: PIECHOTTA, HANS JOACHIM ET AL. (Hrsg.): *Die literarische Moderne in Europa*. Band 1. Opladen (Westdeutscher Verlag) 1994, S.112-135.
- WYZEWSKA, ISABELLE: *La Revue Wagnérienne. Essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France*. Paris (Perrin) 1934.
- ZELTNER, GERDA: „Der erste innere Monolog“. In: ZELTNER, GERDA: *Ästhetik der Abweichung. Aufsätze zum alternativen Erzählen in Frankreich*. Mainz (von Hase und Köhler) 1995, S.15-22.

7.5 Internetseiten

http://www.bnf.fr/fr/professionnels/anx_depot_legal/a_dl_stats_biblio.html (abgerufen am 25.11.2013)

<http://www.sgdl.org/> (abgerufen am 25.11.2013)

<http://de.scribd.com/doc/90854980/Pierre-Michel-Bibliographie-d-Octave-Mirbeau> (abgerufen am 25.11.2013)

Lebenslauf von Dirk Pförtner

geboren am 25.10.1966 in Osterode am Harz

- | | |
|---------------|--|
| 08/77 - 06/86 | Gymnasium Osterode am Harz |
| 08/86 - 03/88 | Zivildienst bei den Harz-Weser-Werkstätten für geistig Behinderte in Osterode am Harz |
| 10/88 - 09/89 | Studium des Faches Behindertenpädagogik an der Universität Bremen |
| 10/89 – 06/96 | Studium der Fächer Französisch und Deutsch (Lehramt an Gymnasien) an der Georg-August-Universität Göttingen
Titel der Examensarbeit:
<i>Frauengestalten im höfischen Roman. Eine vergleichende Untersuchung zum Erec und Yvain/Iwein Chrétiens de Troyes und Hartmanns von Aue</i> |
| 08/96 - 03/97 | Referendariat in Hamburg |
| 04/97 - 01/98 | Ausbildung zum Marketing- und Vertriebsassistenten für Buchhandel und Verlage bei Klett WBS in Hamburg |
| 02/98 - 02/01 | Kundenservice im Zeitschriftenvertrieb (Teilzeit) sowie freiberufliche Mitarbeit an der Fachzeitschrift <i>Unterricht Französisch</i> beim Friedrich Verlagsservice in Seelze bei Hannover |
| 03/01 - 04/09 | Teamleitung in der Verlagsauslieferung der Elsevier GmbH in Kusterdingen bei Tübingen |
| 04/08 -09/11 | Arbeit an einer Dissertation im Fach Romanische Philologie
Titel der Dissertation:
<i>Teodor de Wyzewa als Literaturkritiker der Revue Indépendante. Ein Beitrag zur Geschichte des Romans am Ende des 19. Jahrhunderts</i> |
| Seit 10/09 - | Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Romanischen Seminar der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel am Lehrstuhl von Prof. Dr. Hoinkes im Bereich Französische Landeskunde und Altfranzösisch |

Kiel, im Januar 2014