

Schreiben als Lebens-Surrogat

Egozentrische Tendenzen in der französischen Prosa der Jahrhundertwende und ihre Überwindung

Albert Gier

Die Kunst, keinen Roman zu erzählen

Emile Zola ist der letzte französische Prosaschriftsteller, der eine Schule gebildet hat. Die Naturalisten stellten keine homogene Gruppe dar, und sie haben die Literaturszene nie wirklich beherrscht (das haben frühere Schulen, etwa die Romantiker, ebensowenig); aber im Bewußtsein des lesenden Publikums gehörten die Autoren, die 1880 an der Novellensammlung *Les Soirées de Médan* beteiligt waren, und noch einige andere zusammen. Themen und Stil ihrer Bücher wiesen gewisse Gemeinsamkeiten auf, die Entscheidung, ob ein Roman 'naturalistisch' war oder nicht, fiel im allgemeinen nicht schwer. Als Mitte der achtziger Jahre der Niedergang des Naturalismus einsetzt, tritt nicht *eine* neue Richtung an seine Stelle; schon die Zeitgenossen wußten nicht, wie sie die post-naturalistischen Romanciers klassifizieren sollten: Als der Journalist Jules Huret 1891 mehr als ein halbes Hundert Autoren nach der Situation der Literatur befragte, stellte er den Naturalisten eine sehr heterogene Gruppe von sechs 'Psychologen' gegenüber, von der er noch einmal vier 'Magier' (s.u.) und nicht weniger als zwölf 'Unabhängige' unterschied.¹

Das Vorbild für die angestrebte, aber offensichtlich mißglückte Polarisierung liefert die Lyrik: Hier stehen sich *Parnassiens* und *Symbolistes et Décadents* gegenüber, und diese Unterscheidung ist viel klarer; auch die neuere Literaturgeschichtsschreibung klassifiziert die Lyrik des Fin-de-siècle großenteils als 'symbolistisch' oder 'symbolistisch/dekadent'. Eine vergleichbare Kategorie fehlt für die Prosa bis heute; in ihrer Ratlosigkeit handeln die Kritiker entweder erzählende Literatur unter dem Rubrum 'Symbolismus' ab, was dazu führen kann, daß plötzlich Jules Verne zum Symbolisten wird,² oder sie ziehen sich auf die Etikettierung „Roman des Fin-de-siècle“ zurück,³ die dann als reiner Epochenbegriff verstanden wird: Da die besprochenen Autoren nach ihrem Bekanntheitsgrad beim modernen Leser ausgewählt werden, finden so wenig Fin-de-siècle-typische Autoren wie Alphonse Daudet Berücksichtigung, während eigentlich symbolistische Schriftsteller fehlen.

Im übrigen zeigt schon die gebräuchliche Doppelformel 'Décadence und Symbolismus', daß wir es auch hier nicht mit einer homogenen Gruppe zu tun haben: Die Illusion der Einheit mag dadurch gefördert werden, daß Mallarmé für die Lyrik eine ähnlich zentrale Figur darstellt wie Zola für den Naturalismus,⁴ trotzdem kennzeichnet diese Lyrik ein verwirrendes Neben- und Nacheinander von Sekten und Grüppchen, die sich jeweils um eine (meist ephemere) Zeitschrift oder um eine Künstlerkneipe bildeten.⁵

Das verbindende Element dieser verschiedenen Strömungen stellt die Opposition gegen die etablierten Autoren der vorigen Generation dar: Henri de Régnier, eine der markantesten Figuren der symbolistischen Bewegung, definierte diese als „vorläufige

Zuflucht“ für all jene, die den Parnassiens und den Naturalisten nicht auf ihren ausgefahrenen Pfaden folgen wollten.⁶ Auch die erzählende Literatur der Zeit läßt sich am besten ex negativo charakterisieren; Gemeinsamkeiten gibt es vor allem hinsichtlich der Art, wie man sich von den Vorgängern absetzt.

Zunächst einmal werden keine Geschichten mehr erzählt, zumindest nicht so komplexe und spannende, wie man sie aus dem Feuilleton-Roman kennt, und das aus gutem Grund: Der Romancier, der als allmächtiger Gott seine eigene Welt konstruieren will wie Balzac (oder wie Dumas père), gerät, so scheint es, unweigerlich in den Sog des Trivialen – nicht nur Victor Hugos Sozialroman *Les Misérables* (1862), auch Zolas *Rougon-Macquart*-Zyklus weist eine Vielzahl melodramatischer Züge auf. Nach fünfzig Jahren Feuilleton-Roman gab es anscheinend nichts Neues unter der Sonne, jedes spektakuläre, rührende oder grausige Detail war schon einmal dagewesen – die gleiche Erfahrung macht die junge Generation auch in anderen Bereichen. Das Lebensgefühl des Décadent wird dadurch entscheidend geprägt.⁷ Ein humorloser Fabrikant von Konsumliteratur wie Georges Ohnet läßt unter wechselnden Namen immer die gleichen Typen in den immer gleichen Geschichten von Liebesglück und -leid auftreten,⁸ während ein Gaston Leroux selbst in der Form des Feuilleton-Romans durch groteske Übertreibungen und diskret eingesetzte Ironie darauf aufmerksam macht, daß er traditionelle Versatzstücke nur neu kombiniert. Wenn es aber unmöglich scheint, eine neue Handlung zu erfinden, darf in einem erneuerten Roman die Handlung eben keine, oder nur eine untergeordnete Rolle spielen.

Dies um so mehr, als der Ehrgeiz der Autoren über das bloße Geschichtenerzählen hinausgeht. Sie folgen damit im übrigen dem Vorbild Emile Zolas, der nicht nur wie schon Balzac und Flaubert im Individuellen das Typische zum Ausdruck bringen wollte, sondern den Roman mit dem Experiment in den Naturwissenschaften gleichsetzte; dem *Rougon-Macquart*-Zyklus gab er den Untertitel „Natur- und Sozialgeschichte einer Familie unter dem Zweiten Kaiserreich“.

Die Tendenz, den Roman zum bloßen Vorwand für etwas anderes zu machen, kennzeichnet auch Autoren, die Zola und dem Naturalismus strikt ablehnend gegenüberstehen; in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts wird der Roman zu einer Supergattung, in der alle Fragen der Philosophie, Psychologie, Soziologie, Religion, Politik, ja – wie das Beispiel Jules Verne beweist – sogar naturwissenschaftliche und technische Probleme abgehandelt werden können. Speziell die Psychologie, die erst im Begriff ist, sich als eigenständige Disziplin zwischen Philosophie und Medizin zu etablieren, macht zunächst vor allem im Roman von sich reden: Paul Bourget, Paul Hervieu und vor allem Marcel Prévost erheben den Anspruch, speziell die weibliche Psyche zu analysieren,⁹ ihre 'mondänen' Romane spielen grundsätzlich in der eleganten Welt, und das Problem, an dem sich der Charakter der Protagonistin enthüllt, ist fast immer das des vollzogenen oder zu vollziehenden Ehebruchs.

Marcel Prévost, der stets bemüht war, die Themen aufzugreifen, die seine Leserinnen bewegen, veröffentlichte 1900 zwei dicke Romane über die Anfänge der feministischen Bewegung (*Les Vierges fortes*), die er offenbar als soziologische Studie verstanden wissen wollte. Beide Bücher sind noch wesentlich langweiliger als die mondänen Romane, denen der heutige Leser bereits wenig abgewinnen kann; und zwar deshalb, weil Prévost hier in didaktischer Absicht Charaktertypen wie die nach Unabhängigkeit und Selbstverwirklichung strebende, rational geprägte Feministin und daneben eine gefühlsbetonte 'weibliche' Frau auftreten läßt, die keinerlei individuelle Züge haben und deren Verhalten deshalb bis in die Einzelheiten voraussehbar ist. Das ist natürlich ein Fehler des Schriftstellers Prévost, aber wenn man Zolas *Rougon-Macquart*-Romane mit dem späteren Zyklus

Les Quatre Evangiles (1899-1903) vergleicht, fällt gleichfalls auf, daß in den Büchern, die den Weg in die Gesellschaft der Zukunft weisen sollen,¹⁰ nur blutleere Abstraktionen agieren. Hierin liegt das Dilemma der erzählenden Literatur des Fin-de-Siècle, und sicher einer der Hauptgründe dafür, daß diese Literatur relativ bald in Vergessenheit geriet: Der Erschließung neuer Inhalte stehen zunächst keine formalen Innovationen gegenüber; Fragen der Philosophie, der Hygiene oder der mittellateinischen Philologie werden gewöhnlich in der Form des Gesprächs zwischen den Romanfiguren abgehandelt, mit der Folge, daß in vielen Romanen der Zeit herzlich wenig passiert. Anatole France hat offensichtlich versucht, dieses Problem durch eine Synthese von Erzählung und dem von Ernest Renan wiederbelebten philosophischen Dialog zu lösen; allerdings gewinnt bei ihm der Dialog auf Kosten der Intrige mehr und mehr an Bedeutung, so daß ein Buch wie *Sur la pierre blanche*¹¹ nicht mehr als Roman anzusprechen ist.

Anatole France ist der Prototyp des gelehrten Autors, der seine Kenntnisse der Vererbungslehre Darwins mit der gleichen Selbstverständlichkeit ausbreitet wie seine Belesenheit im kabbalistischen Schrifttum; dabei spricht er jedoch letztlich immer nur von sich, ihn interessieren nicht die Dinge selbst, sondern die Assoziationen, die sie in ihm wecken. Die Naturalisten dagegen halten es noch für möglich, Aussagen über die äußere Welt zu machen; diese Gewißheit geht der folgenden Generation mehr und mehr verloren, man beschäftigt sich nur noch mit sich selbst, seinen Gefühlen, Gedanken und Erfahrungen (die auch Lektüre-Erfahrungen sein können).

Die Tendenz zur Subjektivität, die Tendenz, die Bedeutung der Romanintrige geringzuschätzen, und die Tendenz, die Erzählung zum Vehikel für eine ihr eigentlich wesenfremde Aussage zu machen, sind im französischen Fin-de-siècle weit verbreitet; besonders auffällig sind diese drei Tendenzen bei einer Gruppe von meist jungen Autoren, die großenteils an der symbolistischen Bewegung beteiligt oder von ihr beeinflusst sind, die den in der Generation ihrer Väter vorherrschenden Materialismus scharf ablehnen und nach neuen Idealen suchen. Ihre Suche führt sie in ganz verschiedene Richtungen; ihre Themen, ihr Stil sind sehr unterschiedlich, und zumal für die Zeitgenossen dürfte das Verbindende schwerer wahrnehmbar gewesen sein als das Trennende. In der Rückschau wird hier jedoch eine Traditionslinie erkennbar, die auch für die Entwicklung der Literatur nach dem Ersten Weltkrieg von Bedeutung ist. Viele der hier zu nennenden Autoren sind in den letzten Jahren dem lesenden Publikum durch Neuausgaben (oft sogar im Taschenbuch) wieder vorgestellt worden; die Literaturwissenschaft dagegen hat ihnen generell wenig Aufmerksamkeit geschenkt und die hier behaupteten Gemeinsamkeiten nicht untersucht. So kann es nur darum gehen, einige markante Vertreter dieser Richtung skizzenhaft vorzustellen.

J.-K. Huysmans oder Lebensstationen eines Exzentrikers

1884 veröffentlichte Joris-Karl Huysmans (1848-1907) *A rebours*, das für die Avantgarde der Jungen schnell zum Kultbuch wurde; er machte damit nicht nur breitere Schichten erstmals auf die Lyriker Verlaine und Mallarmé aufmerksam,¹² sondern „befreite eine ganze neue Literatur, die, erdrückt unter einem Haufen Unrat, keine Luft bekam“, wie Remy de Gourmont Huret in den Block diktierte.¹³ *A rebours* ist ein singuläres Buch, und jedenfalls kein Roman, denn es gibt keine Intrige: Geschildert wird der (mißlingende) Versuch des Duc des Esseintes, vor dem lärmenden Paris in eine luxuriöse Eremitage in Fontenay-aux-Roses (also nicht allzu weit von der Hauptstadt entfernt) zu fliehen. Den erlesenen Genüssen, denen er sich hier hingibt – Bücher, Bilder, ein Gewächshaus

mit exotischen Pflanzen, selbstkomponierte Parfums und andere mehr – sind die zerütteten Nerven dieses letzten Abkömmlings eines alten Geschlechts freilich nicht gewachsen, und ein nervöses Magenleiden zwingt ihn zur Rückkehr in die Gesellschaft, die er haßt und verachtet.

Des Esseintes verkörpert idealtypisch die dekadente Spielart des Dandytums,¹⁴ morbide Exzentrizität steigert sich bei ihm zur Neurose, die Faszination des Künstlichen wird verstärkt durch den Glauben an die quasi unbegrenzten Möglichkeiten der modernen Technik: Der „Konsumentenmentalität“ des Esseintes' erscheint alles machbar und käuflich.¹⁵ Zur Bibel der Décadents wurde *A rebours* nicht zuletzt durch jene Kapitel, in denen der Arbitr elegantiarum des Esseintes/Huysmans vorführt, was für ein Ambiente ein erlesener Geschmack zu ersinnen vermag, wenn materielle Beschränkungen keine Rolle spielen.

Mit *A rebours* hat sich Huysmans vom Naturalismus abgewandt; Zola sah die Entwicklung seines Mitstreiters mit Unbehagen. In vieler Hinsicht allerdings bleibt Huysmans seinen naturalistischen Anfängen treu: Des Esseintes ist nicht nur durch Erbanlagen (die Lebenskraft seiner Familie hat sich durch Verwandtschaftsehen verbraucht) geprägt, sein Denken und Fühlen wird auch wesentlich durch seinen Gesundheitszustand bestimmt; und Huysmans sucht stets die Genauigkeit im Detail, das treffende Wort, das oft der Fachterminus ist: Wie er in *A rebours* fleischfressende Pflanzen beschreibt, wird er sich 1898 in *La Cathédrale* so in die Architektur der Kathedrale von Chartres vertiefen, daß das Buch geradezu als Führer durch das Bauwerk dienen kann.

Andererseits war Huysmans schon in seiner naturalistischen Phase insofern kein orthodoxer Naturalist gewesen, als er nicht nur auf eigene Erfahrungen zurückgriff, sondern gleichsam selbst in seinen Büchern auftrat: Folantin, die Hauptfigur in *A vau-l'eau* (1882), etwa ist Jungeselle und Büroangestellter wie der Autor, und die vergeblichen Versuche dieses zur Melancholie neigenden Mannes in mittleren Jahren, sich ein behagliches Heim zu schaffen und ein passables Restaurant zu finden, sind weniger als allgemeinmenschliches Dokument im Sinne des Naturalismus denn als Spiegel subjektiver Welterfahrung von Interesse. Des Esseintes unterscheidet sich von Folantin weniger im Charakter als durch seine Lebensverhältnisse, er ist ein Folantin, der sich alles leisten kann.

In *Là-bas* (1891) führt Huysmans dann den Schriftsteller Durtal als Double ein, das in den folgenden Büchern bis zu *L'Oblat* (1903) seine geistige Entwicklung von den Erfahrungen mit Satanskult und schwarzer Magie über die Konversion zum Katholizismus bis zu den Jahren als Laienbruder im Kloster von Ligugé (1900-1903) nachvollzieht und von den zeitgenössischen Lesern mit dem Autor gleichgesetzt wurde. Huysmans ist nicht der erste, der sich auf diese Art selbst zum Helden seiner Bücher macht. Anatole France erfindet sich im Lauf der Zeit verschiedene Doubles, die als Sprachrohre des Autors die Entwicklung seiner Überzeugungen markieren;¹⁶ der Marineoffizier Pierre Loti¹⁷ lädt die Leser seines Tahiti-Romans *Le mariage de Loti* (1880) schon durch den Titel ein, den Autor mit dem Protagonisten (dem er im ersten Satz obendrein sein eigenes Geburtsdatum gibt) zu identifizieren. Durtal allerdings teilt nicht nur das Leben und die Erlebnisse, sondern auch das Schreiben seines Erfinders: In *Là-bas* arbeitet Durtal an einem Buch über den Teufelsanbeter und sadistischen Mörder Gilles de Rais, in *La Cathédrale* (1898) sammelt er u.a. Material für eine Biographie der heiligen Lydwine von Schiedam, die Huysmans 1901 wirklich veröffentlicht wird. Der 'Roman' wird damit zumindest teilweise zum Arbeitsjournal, zur Sammlung von Notizen, Gesprächen und Gedanken für eine Vielzahl z.T. ungeschriebener Bücher. Das Verfahren ähnelt nur auf den ersten Blick dem von Remy de Gourmont in *Sixtine* (1890) angewandten (s.u.): Der Protagonist in *Sixtine* schreibt im Grunde seine eigene Geschichte; die Erzählung und

die in sie integrierten Abschnitte aus dem Manuskript sind aufeinander bezogen, es ergibt sich ein kunstvoll strukturiertes Ganzes. Eben diese Strukturierung sucht Huysmans zunehmend zu vermeiden. Erzählen *A rebours* und *Là-bas* noch rudimentäre, von zahllosen Reflexionen und Digressionen überwucherte Geschichten, so dokumentiert *La Cathédrale* einen Seelenzustand des Protagonisten: Die Eindrücke, die er aus der Lektüre mittelalterlicher Theologen und Philosophen, aus der Betrachtung der Kathedrale von Chartres und aus Gesprächen vor allem mit Geistlichen empfängt, werden gleichsam tagebuchartig notiert.

Das entspricht durchaus den Prinzipien des Naturalismus: Huysmans schreibt auf, was er beobachtet, nur wendet er seinen Blick nicht nach außen, sondern nach innen. Die Forderung nach einem „spirituellen Naturalismus“, die Durtal in *Là-bas* aufstellt,¹⁸ scheint in *La Cathédrale* erfüllt; zugleich aber wird die Kathedrale zum symbolischen Zentrum des Buches, zum Zeichen für Durtals Bemühen, sich über die verhaßte Gegenwart in eine geistige Sphäre zu erheben. Huysmans erscheint so als Vermittler zwischen der älteren Generation der Naturalisten und den jungen; das ist wohl auch der Grund dafür, daß er zwar Einfluß auszuüben, aber keine 'Schule' zu bilden vermochte.

Symbolistisches Erzählen

Was genau 'Symbolismus' ist, läßt sich nur schwer definieren. In Jean Moréas' symbolistischem Manifest von 1886 geht es offenbar um „Kunst, die hinter der Erscheinung die Idee sichtbar zu machen versteht“.¹⁹ In der Lyrik geschieht dies auf höchst unterschiedliche Art; ob ein Dichter zu den Symbolisten gehört (und welcher Symbolismus jeweils gemeint ist), kann durchaus Gegenstand von Diskussionen werden. Dagegen läßt sich symbolistische Erzählkunst, ähnlich wie das symbolistische Drama Maurice Maeterlincks, verhältnismäßig genau beschreiben; Beispiele für symbolistisches Erzählen in reiner Form sind allerdings nicht besonders zahlreich.

1894 veröffentlichte Marcel Schwob (1867-1905) *Le livre de Monelle*. Monelle ist eine junge Prostituierte, in der Schwob einer früh verstorbenen Geliebten ein Denkmal gesetzt hat. Das Thema war seit *La dame aux camélias* von Alexandre Dumas fils (1848) nie mehr aus der Mode gekommen; für die jungen Autoren der letzten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts war die Prostituierte häufig die Frau schlechthin (fast alle jungen Männer machten ihre ersten sexuellen Erfahrungen im Bordell, viele lernten bis zur Heirat keine anderen Frauen kennen), oft wird erzählt, wie ein idealistischer Jüngling ein 'gefallenes Mädchen' zu 'retten' versucht – Charles-Louis Philippe verarbeitet entsprechende eigene Erfahrungen in *Bubu de Montparnasse* (1901). Dieser kleine Roman ist nicht als naturalistisches Sittengemälde gemeint, aber die Lebensumstände der Arbeiterin Berthe, die zur Prostituierten wird, ihres Zuhälters Bubu und des schüchternen Büroangestellten Pierre, der sich in sie verliebt, werden ungefähr so geschildert, wie es der zeitgenössischen Wirklichkeit entspricht.

Marcel Schwob dagegen beginnt *Le livre de Monelle* mit dem Satz: „Monelle me trouva dans la plaine où j'errais et me prit par la main.“ (39) Das ist ganz offensichtlich keine reale, sondern eine bildlich zu verstehende Situation; man kann an den Dichter Dante denken, der sich im „dunklen Wald“ verirrt und erst durch den von Beatrice gesandten Vergil auf den „rechten Weg“ zurückgeführt wird.²⁰ Nach einem solchen Anfang kann sich das folgende Geschehen nur außerhalb von Zeit und Raum abspielen, und es muß extrem einfach sein, denn hinter einer komplizierten Intrige würde die symbolische Bedeutung verschwinden; die symbolistischen Erzähler haben deshalb eine besondere Vor-

liebe für die Welt des Märchens, und auch für das Mittelalter, von dem sie allerdings im allgemeinen nur eine unklare Vorstellung hatten; sie neigen deshalb dazu, mittelalterliche und Märchenwelt zu identifizieren und sich ein vages Traumreich zu schaffen, das von archetypischen Figuren wie Prinzessinnen, Drachen und Rittern bevölkert ist.²¹ Marcel Schwob, der über eine solide philologische Ausbildung verfügte und ein von der Fachwelt anerkannter Villon-Forscher war, übernahm als Dichter gleichfalls jenes 'poetische' Mittelalter-Bild.

Le livre de Monelle gliedert sich in drei Teile: Im ersten spricht Monelle zum Erzähler; sie erinnert ihn daran, daß die „petites prostituées“ den Unglücklichen Trost spenden (der Mythos der Frau als Erlöserin ist seit der Romantik Allgemeingut der Literatur) und vermittelt ihm dann eine Philosophie, die in dem Satz gipfelt: „Ne te connais pas toi-même.“ (48)

Die Sprache ist einfach, wie es dem Märchenton entspricht (und steht in scharfem Gegensatz zu Huysmans' gewundener Syntax und zu seiner Vorliebe für seltene Wörter); die Diktion erinnert an biblische Vorbilder, oder an Litaneien. Die Aussage ist bewußt dunkel gehalten, das Wesentliche an Monelles Botschaft ist wohl, daß man, seiner selbst unbewußt, ganz für den Augenblick leben soll. Der zweite Teil des Buches stellt in elf kurzen Skizzen elf 'Schwestern' Monelles vor, die allerdings, so scheint es, dieser Maxime zuwiderhandeln: Die meisten verbringen ihr Leben mit mehr oder weniger vagen Hoffnungen, die am Ende stets enttäuscht werden. Die Träume der *Rêveuse* (84-87) symbolisieren sieben Krüge, die in den Geschichten, die ihr Vater ihr erzählte, Zauberdinge mit wunderbarem Inhalt waren; über der Erwartung, daß die Wunder endlich sichtbar werden, wird aus dem Mädchen eine alte Frau. Als sie die Krüge endlich zerschlägt, findet sie sie leer.

Der dritte Teil behandelt Monelles Lebensgeschichte, auf die Märchen-Ebene transponiert: Sie erscheint hier als Kind, das nicht erwachsen, das heißt wissend, werden will. Sie zeigt dem Erzähler das einzige Licht in der Dunkelheit, aber das Licht ist trügerisch, es macht, daß die großen Tragödien der Literatur glücklich zu enden scheinen (105f.). Nach ihrem Tod erscheint die wieder auferstandene Monelle inmitten einer Schar von Kindern, die glücklich sind, weil sie nicht nach der Erkenntnis der Wahrheit streben; damit verzichten sie aber auch auf die Liebe, die untrennbar mit dem Leiden verbunden ist. Monelle, die dem Erzähler das Licht (der Phantasie?) gebracht hat, war, so scheint es, nicht reif genug, um wirklich zu lieben; deshalb war eine tiefere Beziehung zwischen ihr und dem Erzähler nicht möglich, deshalb auch bleibt es dem Leser überlassen, wie er die Lehren des ersten Teils beurteilen, ob er ihnen folgen will oder nicht. Es liegt in der Natur des Symbols, daß es mehrdeutig ist.

Remy de Gourmont (1858-1915) hat in *Sixtine. Roman de la vie cérébrale* (1890) die Entstehung eines symbolistischen Romans geschildert und zugleich parodiert: Sein Held, der Schriftsteller Hubert d'Entragues, scheitert in seiner Liebe zu der jungen Witwe Sixtine, weil er über dem beständigen Bemühen, jede seiner Gefühlsregungen zu analysieren, das Handeln vergißt; seine Erfahrungen interessieren ihn nur als Rohmaterial für Literatur. Als 'Psychologe' von der Art Bourgets schreibt er zunächst eine mondäne Ehebruchgeschichte; seine Beziehung zu Sixtine aber regt ihn zu einem Roman an, dessen Figuren „reine Symbole“ (120) sind. D'Entragues verlegt die Geschichte nach Neapel ins späte 15. Jahrhundert; Remy de Gourmont, der die mittelalterliche Literatur gut genug kannte, um ein großes Buch über die christliche Dichtung in lateinischer Sprache zu schreiben,²² wußte natürlich, daß es in Spätmittelalter und Renaissance idealisierende Liebeskonzeptionen gab, die in d'Entragues' Vorstellungen eine Parallele fanden.

Sein Graf Guido della Preda (dessen Name nicht von ungefähr „Beute“ bedeutet) sitzt in strenger Einzelhaft; er versinnbildlicht die Seele im Kerker des Körpers (120). Er wird *L'Adorant* – so der Titel des Romans von d'Enragues –, weil er während des täglichen Spaziergangs auf dem Dach des Kerkerturms eine Marienstatue sehen kann, die für die Frau schlechthin steht und in die er sich verliebt. Die Ironie liegt nun darin, daß die sechs Kapitel der Geschichte Guidos, die in den Roman eingestreut sind, die durchaus zufällige Entwicklung von d'Enragues' Beziehung zu Sixtine spiegeln (nachdem der Schriftsteller versucht hat, die junge Witwe bei einer Prostituierten zu vergessen, läßt er prompt seinen Helden der Madonna zumindest im Traum untreu werden), während sie doch eigentlich einen symbolischen Gehalt haben sollten. Der Höhepunkt ist erreicht, wenn d'Enragues nach dem Scheitern seiner Liebe beschließt, Guido an seiner Stelle sterben zu lassen (305); als dem Gefangenen seine Freilassung, die die Trennung von der Madonna bedeuten würde, angekündigt wird, stürzt er sich vom Dach des Turms in den Tod (311).

Unter den symbolistischen Romanen und Erzählungen sind erstaunlich viele, die das Geschehen in ähnlicher Weise auf einer zweiten Ebene ansiedeln, gleichzeitig Geschichte und Kommentar liefern, mit der logischen Konsequenz der Distanzierung: Ganz ernst nehmen offenbar nur wenige Autoren ihre symbolistischen Texte, sicher auch deshalb, weil die Zahl der 'Symbole', die zur Auswahl stehen, eng begrenzt ist; sie stammen fast ausnahmslos aus dem Fundus der dekadenten Vorstellungswelt,²³ die einige Grundvorstellungen immer wieder variiert. Man kann sich deshalb auch fragen, welcher Stellenwert den sexuellen Obsessionen und Perversionen in dieser Literatur zukommt: Stellen-Suche verspricht hier eine reiche Ausbeute,²⁴ aber die Möglichkeit, daß das alles ein Spiel ist, von dem die Autoren wußten, daß ihre Leser es durchschauen würden, sollte zumindest erwogen werden.

In besonderem Maße gilt dies, wenn Erotisches in die Form des (Kunst-)Märchens eindringt wie bei Jean Lorrain (1855-1906). Er steht in der Tradition Oscar Wildes,²⁵ auch als Märchenerzähler; seine in *Princesses d'ivoire et d'ivresse* (1902) gesammelten Geschichten ergeben ein ziemlich vollständiges Inventar der Standard-Obsessionen seiner Epoche, von der Hexe oder der sadistisch gequälten Jungfrau über Androgynie, die Faszination des Ekelhaften (Verwesung, schleimige Tiere etc.) bis zum Mythos 'orientalischer' Indolenz und beispielloser Prachtentfaltung (kostbare Stoffe, Edelsteine etc.) in einem künstlichen Paradies, in dem auch alle sexuellen Wünsche problemlos befriedigt werden können. Das alles hat seine wohlbekannten Wurzeln bei Baudelaire, in der Kunst der Präraffaeliten und anderswo;²⁶ der moderne Leser vermag einer derartigen Anhäufung von Perversionen gewöhnlich wenig abzugewinnen, aus den Texten wird lediglich auf die 'Verklemmtheit' ihrer Autoren und Leser geschlossen.

Man sollte allerdings nicht übersehen, daß Autoren wie Jean Lorrain (der mit Sicherheit kein genialer Schriftsteller war) sich auf ein neues und riskantes Unternehmen einlassen: Sie geben zweifellos ihre eigenen Zwangsvorstellungen preis, mit der gleichen Radikalität, mit der Huysmans sein Denken offenlegt; was man aus den Abgründen der eigenen Psyche zutage fördert, wird aber in der Masse stereotyper Bilder und Formeln gleichsam versteckt, wohl, weil man sich gegen allzu neugierige Blicke abschirmen will. Auf jeden Fall sind auch die erotischen Phantasien eines Jean Lorrain und anderer Etappen auf dem Weg zu einer neuen, dezidiert subjektiven Literatur, die nach dem Niedergang realistischer und naturalistischer Erzählformen den Weg bereitet für die literarischen Revolutionen des 20. Jahrhunderts.

Inszenierung des Ich

Die Symbolisten erzählen Geschichten; es sind gewöhnlich sehr einfache Geschichten, und das, worauf es eigentlich ankommt, muß aus den geschilderten Ereignissen abstrahiert werden, aber jedenfalls hat das Geschehen einen gewissen Stellenwert. In *A rebours* dagegen dient das wenige, was es an Handlung gibt, nur dem Zweck, den Leser mit verschiedenen Facetten der Persönlichkeit des *Esseintes'* vertraut zu machen; einziges Thema des Buches ist der Protagonist.

Das gleiche gilt für die erste Romantrilogie des jungen Maurice Barrès (1862-1923), mit dem bezeichnenden Titel *Le culte du moi* (1888-91); der Ich-Erzähler (der erst im dritten Band, *Le Jardin de Bérénice*, den Namen Philippe erhält) ist bestrebt, sich möglichst vielfältige Eindrücke bewußt anzuverwandeln, um sein Ich planvoll zu entwickeln und zu bereichern. Die konsequent betriebene Selbstanalyse machte Barrès zum bewundernten „prince de la jeunesse“,²⁷ der eine ganze Schriftsteller-Generation beeinflusste.²⁸ Dabei verläuft die Entwicklung Philippes genau parallel zu der des Autors, der 1889 als Kandidat der antiparlamentarischen Bewegung des Generals Boulanger zum Abgeordneten von Nancy gewählt wurde (in *Le Jardin de Bérénice* kandidiert Philippe in Arles).

Das Bestreben, die Etappen der eigenen Biographie zu Büchern zu machen, prägte schon Huysmans' Durtal-Romane; dabei mag der 'Egotismus' im Sinne Stendhals²⁹ sekundär sein gegenüber dem Versuch, die Trennung von Fiktion und Wirklichkeit aufzuheben. Auch Edouard Dujardin (1861-1949), der seinen kleinen Roman *Les lauriers sont coupés* (1887) als einen langen inneren Monolog³⁰ anlegt (und dadurch James Joyce dazu anregte, sich in *Ulysses* der gleichen Erzähltechnik zu bedienen), ist offensichtlich bestrebt, die Welterfahrung seines Protagonisten ungefiltert wiederzugeben; die Aufmerksamkeit des Autors konzentriert sich allerdings ganz auf das darstellungstechnische Problem, denn die Beziehung des Erzählers zu der Schauspielerin Léa ist weder interessant noch originell.

Jean de Tinan (1874-1898) bezieht sich in seinem ersten Roman *Penses-tu réussir!* (1897) ausdrücklich auf Barrès, „der sich sehr gut vor mir für die meisten Dinge interessiert hat, die mich interessieren“ (122); während allerdings Barrès den Lebenslauf seines Doubles Philippe als zielgerichtet begreift und deshalb auch seiner Erzählung eine gewisse Geschlossenheit gibt, empfindet Tinans Double Vallonges die eigene Existenz als diskontinuierlich, so daß auch sein (autobiographischer) Roman nicht streng durchkomponiert sein kann.³¹

Vallonges sieht sich selbst als typischen Vertreter seiner Generation und eines privilegierten Milieus, in dem man, der Sorge um den Lebensunterhalt mehr oder weniger enthoben, alle Energie darauf verwendet, das Leben bewußt zu genießen; denn der 'Erfolg', den er erstrebt, ist eine wirklich glückliche Liebe, und das Buch evokiert Etappen auf dem Weg zu diesem Ziel (im Roman selbst wird es nicht erreicht, aber am Ende steht ein Widmungsbrief an eine unbekannte Adressatin, mit der Vallonges offenbar das gesuchte Glück gefunden hat, es gibt also einen Abschluß der Geschichte außerhalb der Geschichte). Die Erzählperspektive ist jeweils unterschiedlich: An die kleine Prostituierte Blanche-Marcelle, die ihm zur rechten Zeit die romantischen Illusionen austrieb, erinnert sich Vallonges, während er zigarrenrauchend mit einem Freund plaudert; die unglückliche Liebe zu einem jungen Mädchen aus guter Familie wird durch Tagebuch-Auszüge dokumentiert, die Beziehung zu einer verheirateten Frau schildert ein Brief an die Geliebte. Auffallend ist Vallonges' rücksichtslose Offenheit: Er nimmt es in Kauf, egoistisch, gefühllos oder lächerlich zu erscheinen; andererseits vermittelt er durch diskret evokierte

Details auch eine sehr genaue Vorstellung von den Empfindungen einer Liebesnacht.³² Die Selbstanalyse beansprucht ausdrücklich dokumentarischen Wert.³³

Die Literatur ist weniger ein Spiegel des Lebens als das Leben selbst: Vallonges macht nicht nur aus allen seinen Empfindungen eloquente Prosa, er empfindet auch, was er vorher gelesen hat: Der Anblick der Seine im Morgengrauen erzeugt in ihm eine Stimmung, die er sofort als Reminiszenz aus *Aphrodite* von Pierre Louÿs erkennt.³⁴ Das Bestreben, Literatur und Leben einander anzunähern, kann einerseits zu lebenspraller Literatur, andererseits zu einer papierenen Existenz führen; Autoren wie Jean de Tinan waren sich dieser Gefahr bewußt. Ästhetisch haben sie das Problem nicht immer bewältigt, aber indem sie es ironisch selbst zum Thema machen, lösen sie es zumindest intellektuell.

Vallonges' 'noctambulisme' scheint der Lebensweise des Autors Jean de Tinan³⁵ und nicht weniger seiner schreibenden Altersgenossen recht ähnlich gewesen zu sein; so findet man ähnliche Formen der Selbstinszenierung auch bei anderen wie z.B. Paul-Jean Toulet (1867-1920). Auf gänzlich andere, noch radikalere Weise sucht Joséphin Péladan (1859-1918), die Trennung von Literatur und Leben aufzuheben.

Péladan zählt zu den 'Magiern', für die Jules Huret 1891 eine eigene Kategorie einführte; 'Magie' meint im Falle Péladans nicht viel mehr als einen auf die Spitze getriebenen Idealismus, der die Überlegenheit des Geistes über die Materie in allen Bereichen voraussetzt. Die wahre Kunst muß folglich idealistisch sein: Péladan gründet den Orden der Rose+Croix, der in den neunziger Jahren Kunstausstellungen und Konzerte mit Ausschnitten aus Wagner-Opern veranstaltet; neben einer Vielzahl von philosophischen und ästhetischen Studien schreibt er einen einundzwanzigbändigen Romanzyklus *La décadence latine*, dessen Hauptfiguren Magier sind, die bereits über die Fähigkeiten verfügen, von denen Péladan träumt: Mérodack (in *Le Vice suprême*) vermag allein durch die Kraft des Geistes einen Angriff mit dem Degen zu parieren;³⁷ die Neigung der Erzähler, ihre Doubles intelligenter, tatkräftiger, attraktiver zu machen, als sie selbst sind, führt hier zu naiven Allmachtsphantasien. Diese Phantasien versucht Péladan nun aber auch zu leben: Nicht nur, daß er sich mit üppigem schwarzem Vollbart und Gewändern im 'orientalischen' Stil als der Nachfahre der Könige von Babylon präsentierte, für den er sich hielt (deshalb führte er den Titel *Sâr*); wirkliche oder vermeintliche Schikanen durch die Behörden der verachteten (da 'materialistischen') Republik lösen bei ihm auch Gefühle ohnmächtiger Wut aus, die er – da die Kraft des Gedankens die Widersacher leider nicht zu lähmen vermag – schreibend abreagiert.

Barbey d'Aurevilly, der das Vorwort zu *Le Vice suprême* schrieb, fühlte sich an Balzac erinnert, erwartete von Péladan eine neue *Comédie humaine*³⁸ – das ist gewiß zu hoch gegriffen, aber doch nicht unverständlich: Das Buch bietet eine Vielzahl scharf umrissener Portraits, die Figuren gehören zwar alle der privilegierten Oberschicht, aber doch unterschiedlichen Milieus an; und vor allem wird auch den Widersachern Mérodacks hinreichend Aufmerksamkeit geschenkt. In der Folgezeit verengt sich der Blickwinkel mehr und mehr auf die 'magischen' Praktiken; der neunte Band des Zyklus, *La gynandre* (1891), etwa schildert, wie der Magier Tammuz eine Gruppe lesbischer Frauen von ihrer Veranlagung 'heilt', den Höhepunkt des Buches bildet der Hymnus, den Tammuz bei diesem Anlaß spricht. Ganz offensichtlich soll der Roman magische Praxis nicht beschreiben, sondern ersetzen.

Fast jeder Band des Zyklus enthält einen Widmungsbrief oder ein Nachwort in eigener Sache. Péladan druckt hier offene Briefe z.B. zu kirchenpolitischen Fragen erneut ab, spricht aber auch von Dingen, die nur ihn persönlich betreffen. Der zweite Band (*Curieuse!*, 1886) endet mit knapp dreißig wutschnaubenden Seiten;³⁹ Anlaß ist eine ganz unbedeutende Strafe (zwei Nächte im Gefängnis), die von der Militärgerichtsbarkeit gegen

den Autor verhängt wurde, weil er eine Einberufung nicht zur Kenntnis genommen hatte. Péladans Anklagen gegen das „barbarische“ Frankreich, das seine Schriftsteller „mordet“, das Ganze datiert „im Jahr 14 des Militärterrors“, sind so überzogen, daß sie komisch wirken; wenn die entsprechenden Passagen aber als Ersatz für die Rache des Magiers, als Vernichtung des Widersachers durch das wirkmächtige Wort gemeint sind, ist die Heftigkeit nur folgerichtig.

Bei Péladan haben wir es zweifellos mit einem extremen Sonderfall des Einswerdens von Schreiben und Leben zu tun; er ist allerdings nicht der einzige, der den Weg von literarischer Aktivität im Umfeld des Symbolismus zur Beschäftigung mit mystischen Denkformen ging.⁴⁰

Das Bestreben, die Grenze zwischen Literatur und Leben zu verwischen, läßt sich freilich auch anderswo beobachten. Wenn Willy (1859-1931) seine Frau Colette (1873-1954), deren Claudine-Romane er zunächst unter seinem Namen veröffentlichte (*Claudine à l'école*, 1900; *Claudine à Paris*, 1901; *Claudine en ménage*, 1902; *Claudine s'en va*, 1903), in einer Art Schulmädchen-Kostüm als 'Claudine' vorführt⁴¹ (gemeinsam mit der Schauspielerin, die die Figur auf der Bühne verkörpert), wird das Publikum eingeladen, die Fiktion für Realität zu nehmen (Gerüchte, zu denen das Anlaß geben kann, sind für die Beteiligten nicht unbedingt schmeichelhaft, aber absatzfördernd und werden deshalb in Kauf genommen). Andererseits ist es völlig gleichgültig, welche Namen Léon Bloy (1846-1917) den Protagonisten seiner Romane gab: Die Helden dieses sonderbaren Katholiken äußern alle den gleichen, extremen und gänzlich undifferenzierten Haß auf die Gesellschaft seiner Zeit,⁴² der Ton ist deutlich schärfer als etwa bei Huysmans oder Péladan, und unverwechselbar; die Leser müssen genau gewußt haben, daß aus den Hauptfiguren stets Bloy selbst sprach, und gerade deshalb dürften sie umgekehrt alles, was sie über die Lebensumstände dieser Figuren erfuhren, auch auf den Autor rückbezogen haben.

Die neue Weltoffenheit

Die solipsistische Beschränkung auf das eigene Ich führte zu einer Reihe von reizvollen und – gemessen an der Literatur der naturalistischen Epoche – originellen Texten, konnte sich aber auf die Dauer nicht als gangbarer Weg erweisen. Im übrigen scheint die egozentrische Schreibweise einem ganz bestimmten Stadium in der geistigen Entwicklung des jungen Menschen besonders gemäß; die französische Literatur des Fin-de-siècle ist zu einem großen Teil Literatur der Fünfundzwanzigjährigen. Von den hier besprochenen Autoren sind Jean de Tinan, aber auch Jean Lorrain oder Marcel Schwob verhältnismäßig jung gestorben; in welcher unerwarteten Richtung sich manche anderen im Lauf der Zeit entwickelten, zeigt das Beispiel Maurice Barrès.

Selbstanalyse führt nicht notwendigerweise zur Nabelschau; Jules Renard (1864-1910) etwa entgeht dieser Gefahr, da er die eigene Person vor der Folie einer fremden Lebensweise betrachtet. Der Ich-Erzähler in *L'Écornifleur* (1892) ist ein junger Mann, der vage von einer Schriftsteller-Karriere träumt und ein etwas phantasieloses bürgerliches Ehepaar mit erfundenen Geschichten beeindruckt, damit sie ihn regelmäßig zum Essen einladen; dieser Schmarotzer, der zum Dank die Frau und die Nichte seines Gönners zu verführen versucht, hat selbst keine hohe Meinung von sich und verschweigt kein Detail, das ihn in ein schlechtes Licht setzt. Er analysiert aber nicht nur sich selbst, sondern zugleich das Ehepaar Vernet; sein Scharfblick erkennt die lächerliche Borniertheit des Mannes wie die unechte Sentimentalität seiner Frau, aber zugleich entwickelt er doch Sympathie für beide und schämt sich seiner Absichten. So gewinnen diese Figuren

ein Eigenleben innerhalb des Romans und stehen als Protagonisten beinahe gleichberechtigt neben dem Erzähler, während z.B. in *Penses-tu réussir!* von Jean de Tinan Freunde und Geliebte schemenhaft und austauschbar bleiben.

Auch die Kindheit ist für Renard das andere, Fremdgewordene, von dem man sich absetzt, um die eigene Identität zu definieren. Erinnerungen vor allem an die Schulzeit sind spätestens seit den siebziger Jahren ein beliebtes Thema der Literatur; fast immer beschreibt ein Ich-Erzähler mehr oder weniger traumatische Erfahrungen, und fast immer scheinen diese Erfahrungen noch für den Erwachsenen prägend: Ein typisches Beispiel ist die *Jacques Vingtras*-Trilogie (1879-1886) von Jules Vallès (1832-1885); die Entwicklung vom gedemütigten und mißhandelten Kind über den stellunglosen Abiturienten zum Kämpfer für soziale Gerechtigkeit vollzieht sich scheinbar bruchlos, der Leser glaubt in dem überforderten Sohn eines schlechtbezahlten Lehrers schon den anarchistischen Journalisten zu erkennen.

Jules Renard macht aus einer durchaus vergleichbaren Familien-Hölle ein ganz anders geartetes Buch: *Poil de Carotte* (1894), die Geschichte des unglücklichen kleinen Jungen, der weder bei den Eltern noch bei den Geschwistern Verständnis findet, besteht aus einer Reihe kurzer Kapitel, die jeweils eine Momentaufnahme einer Enttäuschung oder eines Mißgeschicks im Leben des Jungen bieten (mehr als auf jeden anderen trifft auf Jules Renard die Bezeichnung 'impressionistischer Erzähler' zu). Obwohl der Autor seine eigene Kindheit aufarbeitet, sagt er nicht 'Ich' und enthält sich jedes wertenden Kommentars, deutet auch an keiner Stelle an, was später aus dem traumatisierten Poil de Carotte geworden ist: Die Kindheit erscheint als eine abgeschlossene Phase, ohne Verbindung zur späteren Entwicklung der Persönlichkeit.

Aus eben diesem Grund kann sie andererseits auch zum verlorenen Paradies werden wie in *Le grand Meaulnes* (1913) von Henri Alain-Fournier (1886-1914)⁴³: Die Erzählung beginnt als anscheinend wirklichkeitsgetreue Schilderung einer idyllischen, allerdings auch ziemlich ereignislosen Kindheit auf dem Lande, der Erzähler ist einmal mehr ein Lehrersohn; mit dem Auftreten des Freundes, jenes 'großen Meaulnes', der auf rätselhafte Weise so ganz anders ist als die Dorfjungen, verändert sich der Charakter der Geschichte: Meaulnes' 'Abenteuer', seine Ankunft in einer Art verwunschenem Schloß, wo er der ihm bestimmten Frau begegnet, die er dann aber wieder verliert und erst lange Zeit später wiederzufinden vermag, weist alle typischen Eigenschaften eines Märchens auf. Das Besondere an diesem Buch ist, daß zwischen Märchen und autobiographischem Roman ein Gleichgewicht erstrebt und erreicht wird; was Alain-Fournier über die Lebensphase der Pubertät, die Gedanken und Träume des Jugendlichen, aussagt, ist nun in der Tat überpersönlich und „symbolisch“ zu verstehen, erreicht aber eine zeitlose Gültigkeit, die man in den im engeren Sinn symbolistischen Romanen und Erzählungen kaum jemals findet.

Unter den fünf Prosa-Skizzen, die Jean Giraudoux (1882-1944)⁴⁴ 1909 unter dem Titel *Provinciales* veröffentlichte – sein erstes Buch überhaupt –, geht *Le Petit Duc* von einer ähnlichen Situation aus wie *Le grand Meaulnes*: Ein kleiner Junge, der als Sohn des Zollbeamten unter den Bauernkindern in seinem Heimatdorf keine Freunde findet, fühlt sich zu einem Neuankömmling hingezogen, erfährt allerdings eine Zurückweisung. Der Erzähler (der nicht in *Le Petit Duc*, wohl aber in zwei anderen Texten des Buches in der Ich-Form spricht) erinnert sich an die eigene Kindheit, abstrahiert dabei aber weitgehend von seiner eigenen Person: Ihn interessieren Figuren, deren Verhalten irgendwie von der Norm abweicht, wie *Sainte Estelle*, eine naive alte Frau, die sich von interessierten Mitbürgern in die Rolle der Wundertäterin drängen läßt, oder der Protagonist in *La*

Pharmacienne, der sich in eine ebenso unbedingte wie aussichtslose Zuneigung zu einer für ihn unerreichbaren Frau verstrickt.

Der zeitgenössische Leser fühlte sich durch *Provinciales* an die Bücher von Jules Renard erinnert,⁴⁵ die Giraudoux seiner eigenen Aussage nach nicht kannte, als er seine Skizzen schrieb; beiden gemeinsam ist der impressionistische Zugriff auf die Wirklichkeit, aber Giraudoux geht weiter in der Fragmentierung der Wahrnehmung: Eugène Morand (der Vater von Paul Morand, der einer der engsten Freunde Giraudoux' werden sollte) sprach im Zusammenhang mit *Provinciales* vom „Facettenauge des Insekts“,⁴⁶ und in der Tat fügen sich die Splitter nicht zu einem Gesamtbild zusammen; so auch in *Jaques l'Egoïste*, dem ersten von drei Charakterportraits in *L'Ecole des Indifférents* (1910). Der Titel (der natürlich auch auf *Jaques le fataliste et son maître* von Diderot verweist) läßt eine Studie in der Art von *A rebours* erwarten; der Ich-Erzähler Jacques aber ist zwar mit psychologischem Scharfsinn begabt, aber ein Feind jeder Systematisierung. Zu klug, um sich selbst zu betrügen, konstatiert er etwa: „Mon chagrin est profond. Je me réjouis de le trouver si sincère.“ (148) Die Personen, mit denen er zusammenkommt, durchschaut er ebenso, aber er zieht nie Schlußfolgerungen. Giraudoux' Texte (die man kaum noch als Erzählungen bezeichnen kann) haben kein Zentrum, schon gar nicht in der Person des Erzählers, dessen einzige Aufgabe das Sammeln von Eindrücken ist.

André Gide (1869-1951) hat den Debütanten Giraudoux geschätzt, *Jaques l'Egoïste* in der *Nouvelle Revue Française* veröffentlicht⁴⁷ und gegen den Vorwurf, Giraudoux ahme Jules Renard nach, die Unterschiede zwischen beiden Autoren herausgestellt.⁴⁸ Natürlich hatte Gide selbst, der mehr als zehn Jahre Ältere, seine literarische Individualität auf wesentlich andere Weise entwickelt: *Les Cahiers d'André Walter* (1891), sein erster größerer Prosaversuch, steht ganz im Zeichen der Selbstanalyse; wie André Gide liebt André Walter seine Cousine, gegen den Widerstand seiner Mutter, die (anders als im Leben des Schriftstellers) ihre Verbindung auf Dauer verhindert. Walter erinnert sich an Emmanuèle, die jetzt die Frau eines anderen ist (und bald sterben wird), das heißt, er erinnert sich an das, was er in ihrer Gegenwart empfunden hat; obwohl die junge Frau alle seine Gedanken und intellektuellen Erfahrungen teilt, bleibt sie schemenhaft, nur die Figur des Erzählers tritt deutlich hervor. Die äußeren Ereignisse seines Lebens scheinen ihm keiner Erwähnung wert, seine Notizen beziehen sich auf Fragen der Religion, Philosophie, Literatur, Musikästhetik etc., die ihn beschäftigt.

Über all das will André Walter ein Buch schreiben; der Protagonist soll Allain heißen, und zunächst soll nur sein Charakter in Szene gesetzt werden, ohne Romanintrige,⁴⁹ also wohl ungefähr so wie in *A rebours*. Der Plan, den Walter später skizziert,⁵⁰ läßt ein symbolistisches Buch erwarten: Die Protagonisten, Engel und Tier, sollen für Seele und Körper stehen; die Handlung soll auf das Wesentliche reduziert und außerhalb von Raum und Zeit angesiedelt sein.

André Walter hat den Roman *Allain* nicht geschrieben; Gide hat sich nur vier Jahre später in *Paludes* (1895) über die symbolistische Schreibweise lustig gemacht: Der Erzähler begehrt auf gegen die Monotonie des Daseins, die er in seinem Freund Richard, einem in bescheidenen Verhältnissen lebenden Angestellten, verkörpert findet; in Gestalt des Schäfers Tityrus aus Vergils *Eklogen* macht er ihn zum Helden eines Buches, das *Paludes* heißen soll. Tityrus, der auf seinem Sumpfland zufrieden ist, ist als Negativbeispiel gedacht; die Ironie liegt darin, daß niemand weniger fähig ist, der Alltagsroutine zu entfliehen, als der Erzähler.

Die Vorbemerkung zu *Paludes* überläßt es dem Leser, den Sinn des Buches zu finden; die Satire richtet sich zweifellos gegen die sterilen Diskussionen in Pariser Literatenzirkeln, die sich ebenso im Kreis bewegen wie alles in dieser Geschichte.⁵¹ An mehreren Stellen

allerdings wird die Aufmerksamkeit auf die dichterische Umsetzung der Erfahrungen des Erzähler-Ichs gelenkt, etwa, wenn seine Freundin Angèle nicht begreift, daß der angelnde Tityrus „um der Wahrheit des Symbols“ willen nichts fangen darf;⁵² und man wird ihrer Beobachtung zustimmen müssen, daß die Notizen des Schriftstellers, der Entstehungsprozeß des Textes, letztlich interessanter sind als das Endergebnis.⁵³

André Gide, der Autor, der sein Leben lang in immer neuen Ansätzen „mit der einen Hand auslöscht, was er mit der anderen geschrieben hat“,⁵⁴ läßt sich nicht auf eine Position festlegen; bei aller gebotenen Vorsicht wird man jedoch in *Paludes* einen ersten Versuch sehen können, schreibend das Schreiben selbst zu thematisieren; von hier führt eine direkte Linie zu *Les Faux-Monnayeurs*⁵⁵ (1926), dem Roman ohne *sujet*, der Geschichte des Schriftstellers Edouard, der den Roman *Les Faux-Monnayeurs* schreiben will. Die innovatorische Kraft dieses literarischen Experiments wird allgemein anerkannt; sein Ausgangspunkt liegt jedoch in dem Bemühen, die Egozentrik der Fin-de-siècle-Literatur gleichsam zu objektivieren: Statt seiner Stimmungen analysiert der Schriftsteller sein Schreiben. Bei aller Verschiedenheit in der Art der Darstellung sollte nicht übersehen werden, was auch noch *Les Faux-Monnayeurs* mit Büchern wie *Sixtine* oder *Penses-tu réussir* verbindet.

Anmerkungen

- 1 Vgl. die Einleitung in: Corbineau-Hoffmann/Gier, S. XVII.; sowie Huret.
- 2 So bei Henri Lemaître: *Du romantisme et symbolisme. L'âge des découvertes et des innovations 1790-1914*, Paris 1982, S. 589.
- 3 Vgl. das Kapitel XXII in Winfried Engler: *Geschichte des französischen Romans. Von den Anfängen bis Marcel Proust*, Stuttgart 1982, S. 403-412.
- 4 Vgl. Joseph Jurt: *Literarische Gruppen zur Zeit des Fin-de-siècle: Symbolisten und 'Décadents'*, in: Corbineau-Hoffmann/Gier, S. 21-46.
- 5 Vgl. Erwin Koppen: *Décadence und Symbolismus in der französischen und italienischen Literatur, in: Jahrhundertende - Jahrhundertwende (I. Teil)*, S. 69-102, bes. S. 69-75.
- 6 Huret, S. 99.
- 7 Vgl. Jurt, der Verlaine, Félicien Champsaur und Bourget als Kronzeugen zitiert, S. 31f.
- 8 Vgl. die Kritik von Jules Lemaître an Ohnet, in: J.L.: *Les Contemporains. Etudes et portraits littéraires*, Paris 1886, S. 337-355.
- 9 Jules Huret hat in seiner Gruppe der *Psychologues* neben Paul Hervieu u.a. Anatole France, Barrès und Jules Lemaître zusammengefaßt, mußte sich aber von diesem letzten sagen lassen (S. 39), der einzige 'Psychologe' sei Bourget, den Huret aus unbekanntem Gründen nicht befragte.
- 10 Vgl. dazu Regine Lyon: *Zolas „foi nouvelle“*. Zum faschistischen Syndrom in der Literatur des Fin de Siècle, Frankfurt/M./Bern 1982.
- 11 Vgl. Albert Gier: *Der Skeptiker im Gespräch mit dem Leser. Studien zum Werk von Anatole France und zu seiner Rezeption in der französischen Presse 1879-1905*, Tübingen 1985, S. 337-341; 357f.
- 12 Dazu Jurt, S. 30f.
- 13 Huret, S. 132.
- 14 Vgl. z.B. Michel Lemaire: *Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé*, Montréal/Paris 1978, S. 153-184.
- 15 Vgl. Jürgen Säger: *Aspekte dekadenter Sensibilität. J.-K. Huysmans' Werk von „Le Drageoir aux épices“ bis zu „A rebours“*, Frankfurt/M./Bern/Las Vegas 1978, S. 171.
- 16 Vgl. Gier.
- 17 Zu ihm Friedrich Wolfzettel: *Ce désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklungen des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert*, Tübingen 1986, S. 401-414.
- 18 Huysmans: *Là-bas*, S. 36.
- 19 Koppen, S. 84.
- 20 Über Monelle als „dekadente Beatrice“ vgl. Praz, Bd. 2, S. 322.

- 21 Zur Affinität des Symbolismus zu Sagen, Mythen u. dgl. vgl. Pierrot, S. 240ff.
 22 *Le latin mystique. Les poètes de l'antiphonaire et le symbole au moyen âge*, Paris 1892.
 23 Vgl. Pierrot, S. 181-292.
 24 Vgl. die Beispiele bei Praz, *passim*.
 25 Vgl. Praz, S. 309f. zum Einfluß von *The Picture of Dorian Gray* auf *Monsieur de Phocas*.
 26 Vgl. Praz, *passim*; Pierrot, *passim*; u.a.
 27 So der Titel der Biographie von Yves Chiron: Maurice Barrès le prince de la jeunesse, Paris 1986.
 28 Vgl. auch Citti, Chap. 6: Le sacrifice du moi, S. 76-109.
 29 Der Einfluß Nietzsches macht sich erst in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts verstärkt bemerkbar, vgl. ebd., S. 198-201.
 30 Zum inneren Monolog vgl. Raimond, S. 257-298.
 31 Vgl. *Penses-tu réussir!*, S. 138; S. 38f.
 32 Ebd., S. 160f.
 33 Ebd., *Pour servir de préface*, S. 27f.
 34 Ebd., S. 286.
 35 Vgl. Jean-Paul Goujon: Jean de Tinan, Paris 1991.
 36 Vgl. Christophe Beauvils: Le Sâr Péladan. 1858-1918. Biographie critique, Paris 1988.
 37 *La décadence latine, 1: Le Vice suprême* (1886), S. 176f.
 38 Ebd., S. IX.
 39 S. 332-361.
 40 Vgl. z.B. noch Saint-Pol-Roux oder Oscar Milosz, und zu ihm Gabriele Schäfer: O.V. de L. Milosz, Eine Studie zur Identitäts- und Sprachkrise eines modernen Dichters, Essen 1991.
 41 Vgl. Yvonne Mitchell: Colette. Eine Biographie, Frankfurt/M. 1979 (= Fischer TB 2135), S. 48f.
 42 Vgl. Léon Bloy, dirigé par Michel Arveiller et Pierre Glaudes, Paris 1988 (= Les Cahiers de l'Herne).
 43 Vgl. Hans Hinterhäuser: Der französische Roman 1900-1918, in: Jahrhundertwende – Jahrhundertwende (II. Teil), S. 35-64, bes. S. 53-57; Raimond, S. 213-223.
 44 Zu ihm Raimond, S. 234-237.
 45 Vgl. Jean Giraudoux: Œuvres romanesques complètes, vol. 1, S. 1241; 1248-1250.
 46 Vgl. ebd., S. 1244.
 47 Vgl. ebd., S. 1312f.
 48 Vgl. ebd., S. 1249f.
 49 André Gide: Œuvres complètes, I, S. 35.
 50 Ebd., S. 94-97.
 51 Vgl. Diana Bronté: Le symbolisme dans l'œuvre d'André Gide (jusqu'à *L'Immoraliste*), in: Cahiers André Gide 1. Les débuts littéraires d'André Walter à *L'Immoraliste*, Paris 1969, S. 225-240, bes. S. 236.
 52 André Gide: Œuvres complètes, I, S. 376.
 53 Ebd., S. 375.
 54 Citti, S. 89.
 55 Zu diesem Buch Raimond, S. 343-366.

Literatur

- Alain-Fournier: *Le grand Meaulnes*, Paris 1967 (= Livre de Poche 1000).
 Henri Alain Fournier: *Der Große Meaulnes*. Aus dem Französischen von Cornelia Hasting und Otfried Schulze. Mit einem Essay von Hilde Spiel, Bremen 1990.
 Maurice Barrès: *Le Jardin de Bérénice*. Illustrations d'après les aquarelles de A. Calbet, Paris [1907].
 Edouard Dujardin: *Les lauriers sont coupés* suivi de *Le Monologue intérieur*, éd. par Carmen Licari, Roma 1977.
 Jean Giraudoux: Œuvres romanesques complètes, I, sous la direction de Jacques Body, Paris 1990 (= Bibliothèque de la Pléiade) (enthält *Provinciales* und *L'Ecole des Indifférents*).
 André Gide: Œuvres complètes. Edition augmentée de textes inédits établie par L. Martin-Chauffier, I, Paris o.J. (enthält *Les Cahiers d'André Walter* und *Paludes*).
 Remy de Gourmont: *Sixtine*. Roman de la vie cérébrale suivi de *Lettres à Sixtine*. Préface de Hubert Juin, Paris 1982 (= Collection 10/18 1494).

- Jules Huret: *Enquête sur l'évolution littéraire. Notes et Préface de Daniel Grojnowski*, Vanves 1982.
- Joris-Karl Huysmans: *Die Misere des Monsieur Folantin*. Aus dem Französischen von Christa Schulz. Nachwort von Ulla Momm, Bremen 1988.
- Joris-Karl Huysmans: *A Rebours*, éd. par Marc Fumaroli, Seconde éd. revue et augmentée, Paris 1977 (= Collection Folio 898).
- Joris-Karl Huysmans: *Là-bas*, éd. par Pierre Cogny, Paris 1978 (= Collection Garnier-Flammarion 302).
- Joris-Karl Huysmans: *Die Kathedrale. Chartres – ein Roman*, hrsg. von Susanne und Michael Farin, München 1990.
- Jean Lorrain: *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Choix, préface et bibliographie par Francis Lacassin, Paris 1980.
- Joséphin Péladan: *La décadence latine. Ethopée*, 21 Bde, Reprint Genève 1979.
- Jules Renard: *Œuvres*, Bd. 1, Textes établis, présentés et annotés par Léon Guichard, Paris 1970 (= Bibliothèque de la Pléiade) (enthält *L'Écornifleur; Poil de Carotte*).
- Marcel Schwob: *Le livre de Monelle. Spicilège. L'étoile de bois. Il libro della mia memoria*, préface de Hubert Juin, Paris 1979 (= Collection 10/18 1391) (enthält *Penses-tu réussir!*).
- Paul-Jean Toulet: *Œuvres complètes*, éd. par Bernard Delvaille, Paris 1986.
- Pierre Citti: *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, Paris 1987.
- Angelika Corbineau-Hoffmann/Albert Gier (Hrsg.): *Aspekte der Literatur des fin-de-siècle in der Romania*, Tübingen 1983.
- Jahrhundertende – Jahrhundertwende (I. Teil), hrsg. von Helmut Kreuzer, Wiesbaden 1976 (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 18).
- Jahrhundertende – Jahrhundertwende (II. Teil), hrsg. von Hans Hinterhäuser, Wiesbaden 1976 (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 19).
- Jean Pierrot: *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris 1977.
- Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, 2 Bde, München 1970 (= dtv Wissenschaftliche Reihe 4051/52).
- Michel Raimond: *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris 1966.