JOSEPH JURT

Der Aufstand der Symbolisten im Kontext des
französischen *Fin de siècle*

Joseph Jurt

Der Aufstand der Symbolisten im Kontext des französischen *Fin de siècle*

Es ist schon erstaunlich, daß dieser Sammelband, der den literarischen, künstlerischen, musikalischen, philosophischen und geschichtlichen Phänomenen um 1900 in ganz Europa gewidmet ist, unter der französischen Bezeichnung *fin de siècle* und nicht unter dem deutschen Begriff 'Jahrhundertende' oder 'Jahrhundertwende' oder unter einem englischen Begriff firmiert. Man könnte dies auch als Ausdruck dafür deuten, daß damals Frankreich und vor allem Paris die kulturelle Hegemonie in Europa zukam, eine Hegemonie, die am Beginn des 18. Jahrhunderts einsetzte, als erstmals ein Friedensvertrag - derjenige von Rastatt 1714 - in französischer Sprache abgefasst wurde, und die ihr Ende nahm nach dem 1. Weltkrieg, als die Friedensverträge - die von Versailles - auf Englisch redigiert wurden. Doch diese kulturelle Hegemonie erklärt noch nicht, warum sich der französische Begriff für die Periode vor 1900 und deren vorherrschendem Lebensgefühl durchsetzte. *Fin de siècle*, zunächst bloß eine rein quantitative Bezeichnung für den letzten Abschnitt des Jahrhunderts, hatte im französischen Kontext eine ganz bestimmte Konnotation angenommen. Dem soll hier in dieser Untersuchung nachgegangen werden. Der Titel 'Der Aufstand der Symbolisten' ist dabei *pars pro toto*. Man könnte auch vom Aufstand der *décadents*, vom Aufstand der Psychologen, der Anarchisten, der Antisemiten usw. sprechen. Wir werden darauf zurückkommen.

Die Jahrhundertproblematik

Doch zunächst einmal, warum ein *siècle*, ein Jahrhundert als eine Einheit auffassen, und das Ende des Jahrhunderts als Einschnitt? Kannten schon frühere Perioden vor dem letzten Jahrhundert die Vorstellung eines Endes des *saeculum*? Hatten auch sie ihr *fin de siècle*? Der amerikanische Kulturhistoriker Hillel Schwartz legte eine Kulturgeschichte der Jahrhunderte der letzten tausend Jahre vor und stellte die These auf, die Menschen hätten sich an jedem Jahrhundertübergang hin- und hergerissen gefühlt zwischen dem „süßen Schmerz des Zu-Ende-Gehens und den ungewissen Versprechungen eines Neubeginns“ (zit. Brendecke 1998). Seine These wurde indes in Frage gestellt. Die vom Autor angeführten Ängste und Irritationen lassen sich nicht zwingend auf den nahen Jahrhundertwechsel zurückführen.¹ Die

---

¹ Wir folgen hier den Ausführungen von Arndt Brendecke, „Seit wann wendet sich das Jahrhundert? Begriffsgeschichtliche Erinnerungen.“ *NZZ* 53 (28. Dezember 1998), sowie Brendecke. (1999a: 22-24; Brendecke. 1999b).

römische Antike kannte wohl schon den Begriff des saeculums, der aber eine 'Generation' oder ein 'Menschenalter' meinte und eigentlich nur in ihrer extremen Ausdehnung auf etwa hundert Jahre angesetzt wurde. So fanden die Säkularspiele bald im Abstand von 100, dann wieder von 123 oder 119 Jahren statt. Im Mittelalter kam dem Begriff saeculum eine andere, nicht mehr quantitative Bedeutung zu. Das saeculum stand für die 'Welt', die in ihrer Zeitlichkeit, ihrer Vergänglichkeit im Gegensatz stand zur Ewigkeit des Göttlichen. Die Klagen über das saeculum waren Klagen über die 'Welt' oder den Lauf der 'Zeiten', jedoch nicht über ein Jahrhundert. Die Bedeutung lebt ja im übrigen weiter im französischen Verb *séculariser* - verweltlichen, von dem unser Begriff 'Säkularisierung' abgeleitet ist. Wenn im 13. Jahrhundert wieder eine eindeutige quantitative Jahrhundertvorstellung auftrat, so war das der Evidenz des Dezimalsystems verdankt, das mit den arabischen Ziffern offensichtlich wurde.² Der Begriff schwankte nach Arndt Brendecke bis zum 18. Jahrhundert zwischen den Bedeutungen 'Welt', 'Zeitalter' und 'Jahrhundert'. In der Geschichtsschreibung bediente man sich in den sogenannten *Magdeburger Zenturien* (Basel, 1559-1574) erstmals der Jahrhunderteinteilung. Die Autoren dieser protestantischen Kirchengeschichte sahen indes im Jahrhundert, der *centuria*, von der das englische *century* abgeleitet wurde, bloß ein Hilfskonstrukt und nicht eine geschlossene Periode. Wenn am Ende des 17. Jahrhunderts einige davon sprachen, man müsse nun das alte Jahrhundert begraben und ein neues aus der Wiege heben, dann waren das bloß rhetorische Gedankenspiele, die weder eine Angst über den Verlust des alten Jahrhunderts noch Erwartungen an das neue zum Ausdruck brachten. Das 18. Jahrhundert ist das erste Jahrhundert, in dem ein Zeitraum mit einer klaren historischen Identität gedacht wurde; man sprach vom 'aufgeklärten' oder vom 'philosophischen' Jahrhundert. Am Ende des 18. Jahrhunderts wurde der Jahrhundertwechsel

---

² Papst Bonifaz VIII. hatte für das 'runde' Jahr 1300 das große Jubiläum ausgeschrieben; er rief die Gläubigen zur Pilgerschaft nach Rom auf, wo sie auf völlige Indulgenz - Strafflosigkeit für alle ihre Sünden - vor dem höchsten Richter rechnen durften. Das war das erste der Heiligen Jahre, die später im Abstand eines halben und bald nur noch eines Vierteljahrhunderts begangen wurden. Das für 1300 erstmals ausgerufene Heilige Jahr begründete als Christusjubiläum noch kein Epochen- oder Intervalldenken im Sinne eines geschlossenen Zeitraumes von hundert Jahren. Arndt Brendecke weist darauf hin, daß nach Bonifaz VIII. die 'Heiligen Jahre' in der Tat in jedem hundertsten Jahr stattfinden sollten; so hätte sich ein Jahrhundertrhythmus ausbilden können. Die nachfolgenden Päpste bedienten sich aber auch gern der Zugkraft der Ablässe; so wurde schon 1350 ein zweites 'Heiliges Jahr' ausgerufen und seit 1450 wurde ein Intervall von 25 Jahren zur Regel. Die Idee des Sündenerlasses griff zurück auf eine typologische Vorwegnahme im Alten Testament: „In 3. Mose 25 wird von einem hebräischen Sabbatjahr berichtet, das nach jeweils sieben mal sieben Jahren einzuschalten sei. Man nannte dieses 50. Jahr nach dem zu blasenden Widderhorn auch das Jobel-Jahr; ein Begriff, der sich später mit den lateinischen Bedeutungen von *iubilare* (jauchzen) vermengte und in den Begriffen 'Jubeljahr' und 'Jubiläum' noch gegenwärtig ist. Im hebräischen Jobel-Jahr sollte auf die Früchte des Landes verzichtet, den Schuldner ihre Schuld erlassen und den Sklaven ihre Freiheit zurückgegeben werden“ (Brendecke 1999c: 50). Wenn im Mittelalter noch nicht von 'Jahrhundert' oder von 'Jahrhundertwende' die Rede war, dann lag das auch daran, daß es nicht so gebräuchlich war, das laufende Jahr durch die abstrakte Jahreszahl der Inkarnationsära auszudrücken; der

auch als wichtiges Symbolereignis des Vergehens geschichtlicher Zeit wahrgenommen. Das Denken in Jahrhunderten und damit der Gedanke eines *fin de siècle* ist so etwas relativ Junges, reicht also bloß etwas mehr als 200 Jahre zurück.

Es ist nun keineswegs so, daß sich die historischen Epochenschwellen genau an die quantitativen Einschnitte des Dezimalsystems halten. Das 19. Jahrhundert als geschichtliche Einheit endet nicht an der Jahrhundertwende und begann auch nicht mit ihr. Der englische Historiker Hobsbawm prägte den Begriff des 'langen 19. Jahrhunderts'.³ Kein Zweifel, daß es 1789 beginnt. Zu Recht zitiert man in diesem Kontext Goethes berühmte Aussage am Abend der Schlacht von Valmy am 19. September 1792: „Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus, und ihr könnt sagen, ihr seid dabei gewesen“ (zit. Helbling 1999: 5). Goethe hatte schon als Zeitgenosse gemerkt, daß hier etwas Altes zu Ende ging, daß hier erstmals ein Volksheer und nicht mehr wie bisher die Armee eines Herrschers ins Feld gezogen war.⁴ Das Volk hatte sich selbst zum Souverän erklärt und so den Monarchen entthront. Und das Jahrhundert wird zu Ende gehen erst mit dem Ersten Weltkrieg, nach dem nichts mehr so sein sollte, wie es vorher war.⁵ Und unser Jahrhundert - unser kurzes 20. Jahrhundert -; es ist bereits zu Ende gegangen. 1989 mit der Implosion des kommunistischen Systems in Mittel- und Osteuropa; es war ein - ich würde sagen - schöner objektiver Zufall, daß sich dieser Einschnitt genau 200 Jahre nach der französischen Revolution vollzog.⁶ Der Übergang zum Jahr 2000 wird wohl - obwohl man mit Prophezeiungen vorsichtig sein sollte - kaum einen Einschnitt darstellen. Man wird sich wie der junge Alfred Kerr vor hundert Jahren fragen können, ob „ein arithmetisches Jahrhundert“ ein „notwendiger Abschnitt“ sei. Freilich war es auch für Alfred Kerr, wie er schrieb, „angenehm und freudevoll, eine neue zweite Ziffer in der Datierung zu begießen; besonders wenn es mit Sekt geschieht“ (zit. Bahr/van den Heuvel 1999: 49) - das wird auch am 31. Dezember 1999 gelten, dies um so mehr, als gleich zwei neue Ziffern zu begießen sein werden.

Lauf der Zeit wurde eher in Bezug auf herrschende Personen als durch Zahlen zum Ausdruck gebracht (nach Brendecke. 1999c: 50.); siehe dazu auch Bahr/ van den Heuvel (1999: 49); Helbling (1999: 39).

³ Siehe Hobsbawm (1995). Den Begriff des langen 19. Jahrhunderts entwickelte Hobsbawm komplementär zu dem des 20. Jahrhunderts.

⁴ Im 19. Jahrhundert artikulierte sich schon bei den Zeitgenossen und nicht erst *post festum* wie beim *Siècle de Louis XIV* ein Jahrhundertbewusstsein; so spricht Benjamin Constant schon 1795 von den Hoffnungen des 19. Jahrhunderts. Dieses Jahrhundertbewusstsein ist verbunden mit dem historischen Bruch der Französischen Revolution, der aber keineswegs universell anerkannt wird; in Deutschland wird das erst am Ende des 19. Jahrhunderts mit Nietzsche der Fall sein; siehe dazu Corbin (1999).

⁵ Zur Diskussion der Epochenscheide 1914-18 und der These einer sozial- und kulturgeschichtlichen Zäsur um 1900 siehe Nolte (1996).

⁶ Siehe dazu Hobsbawm (1995).

Fin de siècle

Nun aber endlich zum französischen *fin de siècle*. Wann setzt diese Periode ein? Wer formulierte zuerst den Begriff? Welches war sein semantischer Gehalt? „Wir schauen unserem Leben zu, wir leeren den Pokal vorzeitig und bleiben doch unendlich durstig: denn, wie neulich Bourget schön und traurig gesagt hat, der Becher, den uns das Leben hinhält, hat einen Sprung [...]“ (von Hofmannsthal 1951 [1893]: 148). Mit diesen Worten übersetzte Hugo von Hofmannsthal 1893 in einem Artikel über Gabriele d’Annunzio sehr gut das *fin de siècle*-Empfinden, das eine gesamteuropäische Dimension angenommen hatte, wenn es auch in der Pariser Gesellschaft seinen frühesten und wohl intensivsten Ausdruck gefunden hatte. Ähnlich wie Anatole France hielt auch von Hofmannsthal Paul Bourget für den eigentlichen Erfinder des Begriffs *fin de siècle*. Der heute nicht mehr sehr bekannte Essayist und Romancier Bourget (1852-1935) definierte in der Tat recht gut das herrschende *fin de siècle*-Lebensgefühl. In einem Text, der 1888 zuerst in der Zeitschrift *La Vie parisienne* erschienen war, ließ er unter dem Pseudonym Claude Larcher einen Jungen zu seinem Vater sagen: „Tu ne peux pas comprendre ça, Papa, tu n’es pas assez *fin de siècle*“ (Bourget 1993 [1888]/ Millward 1995:12). Diese Formel *fin de siècle* belegte, so fuhr der Autor fort, daß es in Frankreich seit dem Krieg 1870/71 eine Bewegung gebe, daß neue Leute sich gelassen in der Dekadenz der Nation einrichteten, ja fast mit Begeisterung.⁷ Damit ist hier schon etwas Wichtiges angesprochen: einerseits das Gefühl der Dekadenz, dem allerdings jede Tragik abgeht; eine Dekadenz, die man genießt. Im Vorwort zu seinem bekanntesten Roman *Le disciple*, in dem Bourget die fatale Entwicklung eines jungen Intellektuellen unter dem Einfluß des Szientismus nachzeichnet, nennt sich die Hauptfigur selber „*fin de siècle*“ („ce personnage s’appelle volontiers *fin de siècle*“). Der Begriff *fin de siècle*, dessen erstes Auftreten dem Bourget-Text von 1888 zugeschrieben wurde, tauchte, indes wie Keith G. Millward nachgewiesen hat, schon vorher auf, und zwar in einem Artikel in der Zeitung *Le Voltaire* vom 4. Mai 1886. Dort wird von einem jungen Mann gesprochen, der sich rühme, *fin de siècle* zu sein: „Lui se contente d’être *fin de siècle*. Cela répond à tout, suffit à tout,

---

⁷ Bourget (1993 [1910]: 71): „La formule était excellente et digne de faire fortune. Elle marquait bien qu’il y a en France une nouvelle poussée depuis la guerre, de nouveaux venus et qui s’installent dans la décadence nationale avec sérénité, presque avec verve.“ Zitiert nach Millward, Keith G. (1995: 12). Paul Bourget hatte schon 1881 in einem Text über Baudelaire eine „théorie de la décadence“ entwickelt. Zeiten des gesellschaftlichen Niedergangs seien aus politisch-moralischer Sicht, nicht aber in psychologischer Perspektive negativ konnotiert: „Si [les citoyens de la décadence] sont de mauvais reproducteurs de générations futures, n’est-ce point l’abondance des sensations fines et l’exquisité des sentiments rares en ont fait des virtuoses stériliés mais raffinés, des voluptés et des douleurs?“ (Bourget 1993 [1910]: 15).

dispense de tout. Le mot ne date que d’hier, mais il a déjà fait fortune. C’est une si belle trouvaille!“ (Bourget 1993 [1910]: 15) Der Autor weist aber auch darauf hin, daß zwei Jahren zuvor der typische Modebegriff noch *décadent* war und im Jahr zuvor *déliquescent* [zerfließend, zerfallend] - ein manierierter Begriff für ‘dekadent’. Im genannten Artikel von 1886 wird dann ziemlich präzise der semantische Gehalt des Begriffes *fin de siècle* umrissen. Ich übersetze: „*Fin de siècle* sein, das heißt nicht mehr verantwortlich sein, das heißt in fast fatalistischer Weise den Einfluß der Zeiten und des Milieus über sich ergehen lassen; das heißt ganz einfach zugeben, daß man immer zu einem gewissen Grad an der allgemeinen Erschlaffung und Korruption teilhat; das heißt mit seinem Jahrhundert zu verrotten und zu verkommen... Der Luxus stellt sich hier mit all seiner Raffinesse zur Schau. Das Laster wird kunstvoll, erfinderisch, geschickt. Das Gewissen, das weich und nachgiebig geworden ist, findet es wohltuend, Komplize des allgemeinen Verfalls zu sein. Es ist die Herrschaft der hemmungslosen Leidenschaften, der herausfordernde Triumph der Perversität.“⁸ Das Wort *fin de siècle* ist hier in der Tat synonym mit *déliquescent*; es bezeichnet die Verbreitung von Luxus und Raffinement.

Im April 1888 wurde im Pariser Théâtre du Château d’Eau ein Theaterstück aufgeführt, für das zwei - heute völlig unbekannte - Autoren verantwortlich zeichneten, Jouvenot und Micard, unter dem Titel *Fin de siècle*, das einen durchschlagenden Erfolg erzielte. Die Autoren behaupteten, als erste den Begriff *fin de siècle* in die öffentliche Debatte gebracht zu haben, was, wie Millward aufgezeigt hat, offensichtlich nicht zutraf. Ab den neunziger Jahren wird *fin de siècle* zu einem stehenden Begriff auch in anderen europäischen Sprachen. Das belegen Hinweise in Max Nordaus zweibändigem Werk *Entartung* von 1892/1893,⁹ das schon ein Jahr später, 1894, in Paris unter dem Titel *Dégénérescences* erschien.¹⁰ Der 1894 in Budapest geborene Max Nordau lebte seit 1880 als Arzt, Journalist und Essayist in Paris; er argumentierte aus enger szientistisch-rationalistischer Perspektive und verurteilte die künstlerisch-literarische *fin de siècle* -Produktion als psychopathologisches Phänomen, im Namen einer Ästhetik des Gesunden, die er in der Klassik verkörpert sah, wohingegen Lombroso, auf den er sich bezog, das Geniale gerade aus dem Pathologischen entstehen

---

⁸ „Etre *fin de siècle*, c’est n’être plus responsable; c’est subir d’une façon presque fatale l’influence des temps et du milieu; c’est prendre tout simplement sa petite part de la lassitude et de la corruption générales; c’est pourrir avec son siècle et déchoir avec lui... Le luxe s’y étale avec tous ses raffinements. Le vice y devient savant, ingénieux, habile. Les consciences, complaisantes et molles, trouvent une complicité bienfaisante dans l’affaissement universel. C’est le règne des passions lâchées à toute bride, le triomphe insolent de la perversité.“ (Zit. Bourget 1993 [1910]: 15), Übers. J. Jurt; vgl. auch Schalk (1977: 3-15).

⁹ Nordau (1892/93).

¹⁰ Nordau 1998 [1984-1986]. *Dégénérescences*. Genève: Slatkine reprints; 1895 erschien das Werk *Entartung* auf englisch und George Bernhard Shaw antwortete ihm noch im gleichen Jahr mit dem Essay „The Sanity of Art“.

sah.¹¹ Max Nordau hatte aufgrund seiner intimen Kenntnis der Pariser Literaturszene eine gut informierte Phänomenologie des *fin de siècle* -Typus entworfen, wenn auch seine Wertung äußerst fragwürdig war. Er stellte in seinem Buch fest, daß der Begriff *fin de siècle* als solcher nichts aussage und daß er eine unterschiedliche Bedeutung erhalte, je nach dem Ideenspektrum derjenigen, die sich des Begriffes bedienten.

Auch in englischsprachigen Zeitungen tauchte ab 1892 der Begriff *fin de siècle* auf.¹² Theaterstücke und Romane bedienten sich des Begriffes: *Un ménage fin de siècle* (1891), *Un atelier fin de siècle* (1891), *Un ange fin de siècle* (1893), *Virginité fin de siècle* (1893). Eine Wochenzeitung erschien unter dem Titel *Fin de siècle*; eine Studie über die Prostitution in Paris wird 1891 unter dem Titel *Corruption fin de siècle* veröffentlicht.¹³

Selbst im sehr seriösen Organ der deutschen Romanisten, in der *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, widmete ein Doktor Block in der September-Nummer 1897 einen Aufsatz dem „Chanson *fin de siècle*“ und schrieb dazu: „Wie man seit einigen Jahren jenseits der Vogesen alles Neue in der Kunst oder der Mode, was einen gewissen Erfolg errungen hat, *fin de siècle* nennt, was gleichbedeutend ist mit Ausdrücken wie chic, pschutt oder urf, so hat man dieses neue Schlagwort auch auf die modernen Chanson angewandt.“¹⁴

Es läßt sich so einigermaßen genau das erste Auftreten des Begriffes *fin de siècle* datieren: 1886. Manifestierte sich das *fin de siècle* -Lebensgefühl, so wie es in Literatur und Kunst zum Ausdruck kommt, erst mit dem Auftreten des Begriffes? Im Jahre 1886 häufen sich – wie wir sehen werden – eine ganze Reihe signifikativ kultureller Ereignisse, die etwas Neues anzeigten.

In bestimmten Darstellungen, etwa in einem Sammelband von Angelika Corbineau-Hoffmann und Albert Gier wird von einer Wende um die Mitte der achtziger Jahre gesprochen (Corbineau-Hoffmann/Gier 1983: VIII). Für den belgisch-kanadischen Autor Marc Angenot ist 1889 ein entscheidendes Datum und er hat darum in einem eindrucksvollen Werk von mehr als tausend Seiten (1889, *Un état du discours social*) das gesamte Schrifttum dieses Jahres systematisch analysiert.¹⁵ 1889 ist, so rechtfertigt er seine Wahl, das Jahr der

---

¹¹ Siehe dazu Fischer (1977). Zu Nordaus biologistischer Kritik an Zola siehe Jurt (1992: 116). Überdies Schulte (1998).

¹² Siehe *The Daily Express*, 29. Dezember 1892: „The finance of the year has been special-*fin de siècle*“ (Millward 1955: 18).

¹³ Alle Belege aus Millward (1955: 18-19).

¹⁴ *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 18. September 1897: 192-193; zitiert Millward (1955: 20).

¹⁵ Angenot (1989b). Zum antisemitischen Diskurs in diesem Jahr siehe (Angenot 1989a).

Jahrhundertfeier des Französischen Revolution, das Jahr der Weltausstellung in Paris und der Errichtung des Eiffelturmes; auch politisch ist es ein signifikantes, konfliktreiches Datum mit der Boulanger-Krise¹⁶ und der Gründung der Zweiten Internationalen. Im Bereich der Literatur und der Kunst stellt man für dieses Jahr eine eigentliche Explosion von innovativen ästhetischen Formen fest; zahllose neue ‘petites revues’, kleine Literaturzeitschriften wurden gegründet, von denen die *Revue blanche* und der *Mercure de France* überleben werden; mehrere Stränge der literarisch-künstlerischen Moderne des 20. Jahrhunderts entstanden jetzt. Angenot zitiert einen Zeitgenossen, der 1889 das 19. Jahrhundert zu Ende gehen sah („En un certain sens, on peut dire que le XIX^e siècle commence en 1789 et finit en 1889 et que L’Exposition de Paris le résume admirablement“¹⁷). Er macht sich dieses Urteil zu eigen und sieht 1889 als das Jahr der „émergence des modernités“¹⁸. Gérard Peylet, der mehr innerliterarisch argumentiert, situiert den Beginn der literarischen *fin de siècle* -Periode 1884 mit dem Erscheinen wichtiger Werke von Huysmans, Bourges und Péladan, die eine Wertekrise und die Suche nach neuen ästhetischen Wegen anzeigten (Peylet 1994).¹⁹

Über das Ende der *fin de siècle* -Periode scheint mehr Einigkeit zu herrschen. Der eben genannte Gérard Peylet situiert das Ende der Periode 1898 mit dem Tod von Mallarmé und dem von Gustave Moreau. Nietzsche, der 1898 ins Französische übersetzt und kommentiert wurde, versöhnte jetzt zusammen mit Bergson Schriftsteller und Künstler mit dem Leben und ließ den vorher dominanten Einfluß von Schopenhauer in den Hintergrund treten.²⁰ Auch für den Historiker Jacques Chastenet bedeutete die Wende in der Dreyfus-Affäre 1889 mit Zolas *J’accuse* das eigentliche Ende der *fin de siècle*-Periode (Chastenet 1962: 111).

Symbolisten und ‘Décadents’

Die *fin de siècle*-Bewegung war zunächst einmal Reaktion gegen die gemäßigten Republikaner, die unter dem Namen ‘opportunistes’ seit Ende der siebziger Jahre an der

---

¹⁶ Der General Georges Boulanger war 1886 Kriegsminister geworden und hatte sich zum Wortführer der Revanche und der Chauvinisten gemacht. Er gewann dadurch große Volkstümlichkeit, verlor dann aber seinen Ministerposten und wurde aus der Armee entlassen. 1888/89 scharte er die Unzufriedenen um sich und plante einen Staatsstreich. Der drohenden Verhaftung entzog er sich durch die Flucht nach Brüssel und endete durch Selbstmord.

¹⁷ *Revue de morale progressive* 90, zitiert bei Angenot (1989: 42).

¹⁸ „Nous sommes, en 1889, à l’orée de la ‘modernité’, à ce moment où on voit émerger simultanément dans le journalisme, la politique, les lettres et les sciences, des modèles et des paradigmes qui s’affirmeront, où on voit opérer une série de ruptures et de crises qui forment transition vers le paysage intellectuel dit ‘moderne’ des thèmes collectifs qui ne cesseront de venir hanter les deux premiers tiers du XX^e siècle“ (Angenot 1989: 42).

¹⁹ Siehe vom selben Autor auch Peylet (1986).

Macht waren, aber auch gegen die offizielle positivistische Staatsideologie, die durch die Namen Comte, Taine und Renan verkörpert wurde; die Vorstellung, daß das naturwissenschaftliche Denken den Schlüssel zur Erklärung der Welt darstelle, war vom naturalistischen Programm eines Zola übersetzt worden, der die Literatur am Modell der experimentellen Wissenschaft („le roman expérimental“) zu orientieren trachtete und der seine Romane bewusst ‘Studien’ nannte. „Spätestens seit der Mitte der achtziger Jahre verlangte eine Jugend“, so betont Albert Gier, „die in den Jahren nach dem Krieg herangewachsen war, nach einem neuen Glauben, und da es eine allgemein verbindliche Ideologie nicht mehr gab, traten nicht nur ein mystischer Katholizismus oder ein nationalistischer, antisemitischer Monarchismus, sondern daneben auch ein neuer Okkultismus oder die Bewunderung für eine hochgradig esoterische, nur den ‘Eingeweihten’ zugängliche Dichtung als Surrogat ein“ (Corbineau-Hoffmann/Gier 1983: III). Junge Intellektuelle und Künstler traten in Opposition zur ungeliebten Republik oder kehrten der ‘etablierten’ Gesellschaft generell den Rücken zu.

Seit dem Beginn der achtziger Jahre ließ sich in Frankreich in der Tat ein Mentalitätswandel, eine Unruhe, eine innere Bewegung vor allem bei den jungen Dichtern feststellen, die auch das relativ stabile Gefüge der literarischen Gruppen veränderte. Das Unbehagen, der Widerstand äußerte sich zunächst noch recht diffus und wurde von außen als Zerfallserscheinung etikettiert; die Vertreter dieser Bewegung akzeptierten indes den Begriff der ‘décadence’ als eine ihrem Selbstverständnis angemessene Bezeichnung.

Später artikulierte und institutionalisierte sich dieser Widerstand gegen die etablierten literarischen Schulen des Parnasse und des Naturalismus in spezifischen literarischen Gruppen. Gruppen bilden sich zumeist um einen ‘maître’, der eine Vorreiterposition einnimmt, der den Widerstand gegen die herrschenden Bewegungen antizipiert und der durch programmatische Äußerungen oder exemplarische Werke für die kommende literarische Generation die Losungen liefert; die Generation der jungen Dichter der achtziger Jahre erkannte ihre Meister in Mallarmé und Verlaine. Beide hatten sich zunächst im Umkreis des Parnasse bewegt; im ersten wie im zweiten *Parnasse contemporain* (1971[1866/1869]) waren Gedichte der beiden aufgenommen worden. Die Gedichte, die beide Autoren 1874 und 1875 für diese Zeitschrift vorlegten, wurden jedoch vom Redaktionskollegium zurückgewiesen. Dieser faktische Ausschluß aus dem Kreis des Parnasse stellte nicht nur für das Selbstverständnis von Verlaine und Mallarmé einen wichtigen Einschnitt dar, sondern verlieh den beiden in den Augen der jungen Generation eine Art Märtyrerstatus. Mallarmé und

---

²⁰ Peylet (1994: 57); zur Nietzsche Rezeption in Frankreich siehe Pinto (1995).

Verlaine blieben indes in den siebziger Jahren und darüber hinaus weitgehend unbekannt, und ihr Name stieß beim Durchschnittsleser kaum auf Resonanz. Das Werk der beiden Dichter existierte jedoch als latentes Kapitel, als Geheimtip einer kleinen Minderheit. Diese kleine Gemeinde von Bewunderern hatte noch keine soziale Existenz, da die jungen Liebhaber dieser Dichtung über keine symbolische Macht verfügten. Das, was für Mallarmé und Verlaine eine persönliche Antwort auf eine spezifische Situation war – hermetische Dichtung für den einen, Lyrik als Ausdruck der Spontaneität und des Gefühls für den anderen –, wurde nun von der Generation der jungen Dichter aufgegriffen, als Anti-Parnasse-Programm verstanden und teilweise auch systematisiert. Die jungen Dichter hatten sich seit dem Beginn der achtziger Jahre in kurzlebigen, bohèmehaften Zirkeln im Quartier Latin oder im Montmartre-Viertel getroffen.

Eine eigentliche Wende stellt das Jahr 1884 dar. Die Veröffentlichung, die wesentlich dazu beitrug, das Schweigen zu brechen, war Verlaines Serie *Les poètes maudits* (1992 [1884]), in der der Dichter Mallarmé, Rimbaud und Tristan Corbière vorstellte. Verlaine bedient sich hier eines religiösen Vokabulars ('maudits', 'absolus'), um die zu Unrecht vergessenen Dichter auferstehen zu lassen. Seine Sprache war gleichzeitig die Sprache der Anklage, der Anklage gegen die Hüter der symbolischen Ordnung, die die wahren Werte verkannt hätten. Verlaine vertrat die Sache der 'verkannten Dichter' mit umso größerer Überzeugung, da es auch seine Sache war.

1884 erschien jedoch nicht nur *Les poètes maudits* (Verlaine 1992 [1884]), sondern auch Huysmans Roman *A rebours* (Huysmans 1981), in dem die junge Generation ihre Aspirationen, und sogar ihr eigenes literarisches Pantheon wiederfand – der Protagonist des Esseintes besitzt in seiner Bibliothek Gedichtbände von Verlaine und Mallarmé. Vom Dichter wird gesagt, daß er in einer Zeit des allgemeinen Wahlrechts und des Profits fern vom Literaturbetrieb lebe, die allgemeine Sottise mit Verachtung strafe und fern von der Welt Gefallen finde an den Überraschungen des Intellekts. In den Besprechungen des Romans von Huysmans griff die Kritik die literarischen Präferenzen des Protagonisten auf, um darin den Beweis seiner Extravaganz oder aber seiner Hellsichtigkeit zu sehen. Zweifellos trug das Buch von Huysmans wesentlich dazu bei, die 'verkannten Dichter' aus dem Halbdunkel herauszuholen, dies um so mehr, da das Werk nicht nur das engere Publikum der Lyrik-Zeitschriften, sondern einen breiten Kreis von Romanlesern erreichte.

Für den Verfasser von *A rebours* hatte sich in der Tat die 'décadence' im Werke Mallarmés in vollendeter Form verkörpert. Der Roman *A rebours* wurde zur Bibel einer neuen Generation, und des Esseintes stellte in seiner Weltflucht, in seiner Suche nach immer

neueren und selteneren Grenzerfahrungen die Vollendung des 'esprit décadent' dar. Es ging dabei nicht so sehr um die geschichtsphilosophische Idee des Zerfalls einer Zivilisation, sondern um die enttäuschte Feststellung, daß man zu spät in eine veraltete Welt eintrete, in der alles schon gesagt sei. „Ah! tout est bu, tout est mangé! Plus rien à dire!“ – so hatte auch Verlaine 1883 in seinem berühmten Sonett „Langueur“ geschrieben, dessen erster Vers „Je suis L'Empire à la fin de la décadence“ zum eigentlichen Motto der Décadence-Bewegung wurde. Félicien Champsaur hatte in seinem Roman *Dinah Samuel* (Champsaur 1999 [1882]) ebenfalls dieses Lebensgefühl des *fin de siècle* zum Ausdruck gebracht, daß alles schon gesagt sei und daß man nur noch subtiler sein könne: „Toutes les idées générales ont été développées. Il ne nous reste plus qu'à rechercher les subtilités et à couper les cheveux en quatre.“²¹

Huysmans Roman *A rebours* war gleichzeitig die totale Negation der naturalistischen Ästhetik, der der Autor vorher nahe gestanden hatte. Er beschrieb hier nicht mehr ein Milieu, sondern ein Individuum; an die Stelle der Wissenschaftsgläubigkeit trat der Mystizismus. *A rebours* war Ausdruck des *fin de siècle*-Pessimismus, während Zolas Roman *Germinal* (1993[1869]) in die messianische Vision einer besseren Zukunft mündete. Zola schilderte die harte Wirklichkeit und nicht die geschlossene künstliche Welt eines dekadenten Aristokraten wie Huysmans in *A rebours*. Der Wille, das Bizarre und Extravagante, die Kunstschönheit und nicht die Naturschönheit zu evozieren, stand in drastischem Gegensatz zu Zolas Willen, das alltägliche Leben einzufangen. Fritz Schalk sah viele Analogien in dem ebenfalls 1884 erschienen Roman von Josephin Péladan *Le vice suprême* (1979 [1869]), der erste Roman eines Zyklus, der der Dekadenz der 'lateinischen Rasse' galt. Ähnliche Züge eigneten d'Annunzios *Il Piacere* von 1889 und Oscar Wildes *The Pictures of Dorian Gray* (1890) (Schalk 1977: 6).

Der 'esprit décadent' fand nicht bloß Resonanz durch Huysmans Roman, sondern auch durch ein Pastiche der neuen Dichtung, das unter dem Titel *Les Déliquescences. Poèmes décadents d'Adoré Floupette* 1885 veröffentlicht wurde – die eigentlichen Verfasser waren Henri Beauclair und Gabriel Vicaire (Bauclair/Vicaire 1984). Der Begriff der Dekadenz schien nicht nur im Untertitel auf, sondern auch in den Überschriften der beiden letzten Gedichte „Bal décadent“ und „Décadents“; in der Sammlung fand sich aber ein Text „Idylle symbolique“ – eine Bezeichnung, die nach Jacques Lethève zum ersten Mal im Zusammenhang mit der jungen Poesie auftauchte (Lethève 1959: 171). Maurice Barrès hatte

---

²¹ Siehe dazu auch Décaudin (1980: 13-26).

im übrigen in seiner Zeitschrift *Taches d'encre* in einem Aufsatz über die neuen Tendenzen der Literatur einen Abschnitt unter dem Titel „Les décadents“ Rimbaud, Verlaine und Mallarmé gewidmet und dabei als spezifischen Zug des letzteren die Schaffung des Symbols mittels der Poesie hervorgehoben.

Les poètes maudits, *A rebours* und *Les déliquescentes* hatten die ‘Meister’ der neuen, bis jetzt verkannten Poesie vorgestellt und diesen eine gesellschaftliche Präsenz verliehen; diese Präsenz innerhalb der öffentlichen Meinung war aber noch nicht gleichdeutend mit der Bildung einer literarischen Gruppe; diese ist auf eine materielle Basis als Vorbedingung für die Institutionalisierung angewiesen: Eine solche war der Salon von Mallarmé. Die Dienstags-Empfänge im kleinen Salon Mallarmés an der rue de Rome wurden erst nach der Veröffentlichung von *A rebours* und *Les poètes maudits* berühmt. Das Ereignis, das wesentlich zur Bekanntheit Mallarmés beitrug, war indes die Publikation des Gedichts „Prose (pour des Esseintes“) in der *Revue indépendante* im Januar 1885. Mallarmé hatte hier seine endgültige Auffassung von der Dichtung formuliert. Er postulierte die völlige Abkehr von der Realität und die Hinwendung zur absoluten Idealität. Das Gedicht war auch eine Antwort auf Huysmans *A rebours*; die Orientthematik erinnerte an die ‘finesses byzantines’, die der Romancier Mallarmé zugesprochen hatte; die Blumenmetaphorik verwies ebenfalls auf Des Esseintes; gleichzeitig war das Gedicht eine diskrete Lektion an Huysmans. War es nicht auch der Hinweis, daß es andere Paradiese gebe als die der sinnlichen Erfahrung, daß das wahre Paradies das des Geistes sei?²²

Nunmehr fanden sich Edouard Dujardin, Teodor de Wyzewa und Félix Fénéon, René Ghil, Pierre Quillard und Ephraïm Mikhael, André Fontainas, Francis Vielé-Griffin und Henri de Régnier, Louis de Cardonnel und Jean Moréas, Albert Mockel, Georges Rodenbach, Camille Mauclair und Gustave Kahn regelmäßig im Salon der rue de Rome ein. Die Teilnehmer der Dienstags-Empfänge betonten übereinstimmend die charismatische Ausstrahlung Mallarmés.

Wenn die Schüler versuchten, ihren Meister zu sakralisieren und die Begegnungen in seinem Salon wie eine Kult zu feiern, dann auch um den Bereich der Poesie als einen geheiligten Bezirk abzugrenzen, dessen Zutritt dem Profanen verwehrt ist, und um so aus der Lyrik ein geheiligtes Wissen zu machen, das nur einer kleinen Gruppe von Eingeweihten vorbehalten ist. Mallarmé, dessen Dichtung vor allem durch ihren hermetischen Charakter gekennzeichnet ist, schien für diese prophetische Funktion prädisponiert zu sein. Der

---

²² Zur Haltung gegenüber der Gesellschaft, die in diesem Dichtungsverständnis zum Ausdruck kam, siehe Marchal (1988: 37- 46).

Hermetismus, der bei ihm letztlich metaphysisch begründet war, diene seinen Schülern dazu, ihre marginale Situation innerhalb des literarischen Feldes zu sublimieren.

Eine literarische Gruppe konstituiert sich nicht allein durch die Vereinigung um einen charismatischen Meister und durch die Erarbeitung einer spezifischen Konzeption der literarischen Praxis, sondern vor allem auch durch die Abgrenzung gegenüber anderen Gruppen. Ein gemeinsames Bewusstsein verband in der Tat diejenigen, die sich als Symbolisten verstanden; sie wandten sich gemeinsam gegen den Rationalismus und den Szientismus. Gemäß der Logik des Feldes grenzten sie sich aber in erster Linie gegenüber den beiden etablierten literarischen Gruppen ab: Parnasse und Naturalismus.²³

Zwischen den Symbolisten und den Naturalisten existierte vor allem eine ideologische Unvereinbarkeit. Die ersteren warfen den Schülern Zolas vor, sich bloß an die äußere Erscheinung der Dinge zu halten, nur an eine photographische Wiedergabe der Realität zu denken. Der Naturalismus trage, so Gustave Kahn, dem Bedürfnis nach Beschwörung, Legenden, Träumen, Phantasien, die die Werke Poes und Heines prägten, überhaupt nicht Rechnung. Für Mallarmé, der immerhin den 'unerhörten' Sinn für das Leben bei den Naturalisten lobte, konnte die Aufgabe der Literatur nicht in der Reproduktion der Wirklichkeit bestehen. Die Dinge existieren schon; man brauchte sie nicht zu schaffen; es gelte vielmehr, die Beziehungen zwischen ihnen zu erfassen.²⁴ Gustave Kahn monierte die mangelnde Kohärenz des Naturalismus als Schule. Die Werke Zolas mit ihren romantischen Szenen entsprächen nicht der realistischen Intention seiner Theorie. So fänden sich kaum Schüler, die von der Theorie oder der dichterischen Praxis Zolas inspiriert würden. Die Naturalisten begründeten ihre Legitimität über die Breitenwirkung; die Symbolisten wollten bewusst nur eine kleine Elite ansprechen.

Zwischen den Symbolisten und den Parnassiens andererseits gab es keinen Legitimationskonflikt, da sich beide am Prinzip der reinen Kunst orientierten. Die Symbolisten warfen indes den Parnassiens vor, 'falsche' Revolutionäre gewesen zu sein, nur eine verbale Revolte formuliert zu haben, die sich nicht in wahrhaft neuen Werken niedergeschlagen habe. Gustave Kahn präsentierte die Symbolisten als die eigentlichen Neuerer, die durch die Infragestellung der traditionellen Metrik einen neuen Aufschwung der Poesie erwirkt hätten. Sie hätten diese Haltung ohne jeden Kompromiß vertreten, ohne auf die literarische Macht oder auf Freundschaften Rücksicht zu nehmen. Man warf den Parnassiens überdies vor, ihr ursprüngliche Intention banalisiert zu haben, weil sie Poesie auf

---

²³ Zum Folgenden siehe Jurt (1987).

rein formale Fragen wie die des Reims reduziert hätten. Der jungen Dichter-Generation gesteht Mallarmé zu, den Formalismus überwunden und den wahren Grund der Poesie – das Geheimnis – wiederentdeckt zu haben, das durch die Dichtungspraxis der Parnassiens banalisiert worden sei.²⁵

Die Abgrenzung gegenüber anderen Gruppen des literarischen Feldes spielte eine wichtige, ja entscheidende Rolle bei der Konstituierung der Gruppe der Symbolisten. Die Kohäsion der Gruppe beruhte auf einer Reihe von negativen Ausschlußkriterien: Man lehnte die lyrische und romanhafte Anekdote ab, wies die geschlossene Kunst der Parnassiens zurück, ebenso den Victor-Hugo-Kult, man protestierte gegen die Platttheit der Naturalisten, verzichtete auf mikroskopische Analysen, um wieder Synthesen zu wagen und war offen für die Anregungen fremder Literaturen, besonders derjenigen der großen Russen und Skandinavier.

Die – ästhetische und ideologische – Opposition gegenüber den Parnassiens und den Naturalisten war auch ein Gegensatz von zwei Generationen. Die Gruppe um Mallarmé repräsentierte indes nicht die gesamte oppositionelle junge Poesie. Die Oppositionsbewegung spaltete sich in zwei Untergruppen. Neben den Symbolisten manifestierten sich die ‘Décadents’. Ich möchte hier dir Gründe für die Ausbildung von zwei parallelen Dichtergruppen innerhalb der jungen Poesie nicht weiter ausführen; ich habe das schon andernorts getan.²⁶

Die Gruppe der ‘Décadents’ bildete sich um Verlaine im Quartier Latin, während die Symbolisten sich, wie gesagt, in Mallarmés Salon im vornehmen 8. Arrondissement einfanden. Die Symbolisten zeichneten sich durch ein höheres soziales Kapital (d.h. ein hochstehendes Beziehungsnetz) und durch radikalere ästhetische Positionen aus. Die Gruppe um Mallarmé trug innerhalb des Subfeldes der jungen Poesie den Sieg davon: „Der Mann des Tages ist Mallarmé. Seine ‘Dienstage’ haben einen fast offiziellen Anstrich bekommen [...] Offensichtlich hat Mallarmé über Verlaine triumphiert. Der Salon hat die Kneipe besiegt“, so das Fazit von Guy Michaud (Michaud 1947: 345).

---

²⁴ Mallarmé in Huret (1891: 64).

²⁵ Siehe dazu Mallarmés Ausführungen in Huret (1891: 60): „[...] les jeunes sont plus près de l’idéal poétique que les Parnassiens qui traitent encore leurs sujets à la façon des vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement. Je pense qu’il faut, au contraire, qu’il n’y ait qu’allusion. La contemplation des objets, l’image s’envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant: les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent; par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuses de croire qu’ils créent. *Nommer* un objet, c’est supprimer trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu.“ Siehe dazu auch Marchal (1998: 117-126).

²⁶ Vgl. Jurt (1995: 172-176).

Im Jahre 1889 hörte die 'Décadence' auf, als literarische Schule zu existieren. Die Mitglieder der Gruppe zerstreuten sich, wandten sich der Politik zu oder fanden den Weg zum Symbolismus wie Albert Aurier. Der Symbolismus verfügte nun über einige etablierte Zeitschriften wie *La Plume*, *L'Ermitage* und *Mercure de France* und fand auch Beachtung in den bedeutenden Presseorganen wie *Le Temps* und *La Revue des deux mondes*.²⁷ Doch hatte dadurch die Gruppe um Mallarmé keineswegs die dominante Position des literarischen Feldes erreicht. Denn der Symbolismus, der jetzt akzeptiert wurde, war ein moderater Symbolismus, dessen radikale Aspekte in einen Universal-Symbolismus – „zu aller Zeit war die Kunst symbolisch“²⁸ – aufgelöst wurden. Bezeichnenderweise galten die positiven Reaktionen vor allem dem Band *Le pèlerin passionné* von Moréas (1977 [1891]), der zum Kompromiss mit der traditionellen Lyrik neigte, während der Band *Pages* von Mallarmé, der im selben Jahr erschien, auf ein viel geringeres Echo stieß.

Die Gruppe, die nunmehr eine dominante Position einnahm, war diejenige des psychologischen Romans um Barrès, Bourget, Anatole France, Eugène-Melchior de Vogüé; mit ihr hielt erstmals eine Gruppe von Romanciers Einzug in die Académie française. Innerhalb des Feldes der Poesie bildete sich 1897 mit dem Naturismus eine neue literarische Gruppe, die den Symbolismus ablehnte und die für eine Rückkehr zur Außenwelt plädierte, was von Ernest Raynaud als eine „offensive Rückkehr des Naturalismus“ gedeutet wurde (Raynaud 1918: 170). Die Betonung der Außenwelt durch die Naturisten wurde mit dem Programm der Naturalisten identifiziert, die die Gesellschaft zu beschreiben trachteten.

In der sogenannten 'crepuscolaren' Dichtung um die Jahrhundertwende wurde in der Tat Naturlyrik wieder dominant. Die Dichter wandten sich von der raffinierten Artifizialität der 'Décadents' ab; ihre Lyrik war geprägt durch eine Flucht aus der 'Verderblichkeit' der Großstadt und die Rückkehr zur 'gesunden gottgewollten Natur', wie das etwa Francis Jammes in seinem Manifest von 1897 in deutlicher Absetzung von Huysmans *A rebours* formulierte: „Toutes choses sont bonnes à décrire lorsqu'elles sont naturelles“ (Merkl 1983: 98). Ähnliche Tendenzen lassen sich bei den italienischen 'poeti crepuscolari' feststellen sowie in der spanischen Lyrik der Generation von 1898, wo eine Überwindung der Dekadenz des Landes in einer Rückbesinnung auf die Werte des vorindustriellen Spanien gesucht wurde.²⁹

---

²⁷ Zur weiteren Entwicklung des Symbolismus siehe Jurt (1986: 28-33).

²⁸ So Maurice Barrès in einer Umfrage im Jahre 1891 (Huret 1891: 19).

²⁹ Siehe dazu Kaal (1983. 134-145).

Symbolismus in der Malerei

Das, was den Symbolismus ausgezeichnet hatte, war auch die enge Beziehung zwischen der Literatur und der Malerei, die auf der Überzeugung der Konvertibilität der Künste beruhte und die sich auf die Theorie der ‘correspondances’ und die Praxis der Synästhesie berief. Man erinnert sich hier wieder an den schon vielgenannten Roman *A rebours*, in dem der Schriftsteller versuchte, mit Worten den Eindruck der beiden Salomé-Bilder von Gustave Moreau zu suggerieren.³⁰ Odilon Redon trachtete sich seinerseits vom Impressionismus zu lösen, indem er literarische Sujets transponierte: Motive Edgar Alan Poes und solche aus Flauberts *Tentation de Saint-Antoine*; dabei evozierte er nun gerade die Themen der Angst, des Traumes, des Alldrucks, die auch im Kreis der Symbolisten *en vogue* waren.³¹

Mit dem ‘Symbolismus in der Malerei’ wurde eine künstlerische Gruppe aus literarischer Perspektive konstituiert. Albert Aurier, ein Dichter, der als ‘Décadent’ begonnen hatte und dann zu einem der eifrigsten Vertreter des Symbolismus wurde, hatte im März 1891 im *Mercure de France*, dem wichtigsten symbolistischen Organ, das Manifest einer symbolischen Kunst veröffentlicht: „Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin.“ Die neue Schule rund um Gauguin, sollte den alten Begriff des Impressionismus ablösen. Anlässlich des Banketts zu Ehren von Moréas Gedichtband *Le Pèlerin passionné* hatte man diese Aktion lanciert, um die literarische symbolistische Bewegung durch eine analoge künstlerische Bewegung zu erweitern. Bei diesem berühmten von Jean Moréas am 2. Februar 1891 veranstalteten Bankett, das Mallarmé präsierte, wurde Gauguin als Meister der symbolistischen Schule gefeiert. Zur selben Zeit weitete sich der Symbolismus auch in Richtung Theater aus und erreichte eine internationale Dimension. Die Bewegung war nun in die Phase der öffentlichen Anerkennung eingetreten - eine Tatsache, die gleichzeitig den Beginn ihrer Mondanisierung bedeutete. Die Aktion ‘Symbolismus in der Malerei’ reihte sich ein in einen Prozeß der Eroberung des kulturellen Feldes. Aurier versuchte, sich zum Interpreten und Sprecher der jungen Maler-Generation zu machen. Die Maler waren indes keineswegs bloß passive Opfer einer Vereinnahmung durch die Literaten. Anfang des Jahres 1891, als Gauguin die Aktion vorbereitete, die ihm die Abreise nach Tahiti ermöglichen sollte, unternahm er zahlreiche Schritte bei Schriftstellern, und erreichte, daß Octave Mirbeau ihm einen Aufsatz im *Figaro* widmete, der dann als Einleitung zu seinem Auktionskatalog diente. Er schaffte es, daß er im Kontext der öffentlichen Anerkennung des

---

³⁰ Vgl. den Beitrag „Religion und Ästhetik im *Fin de siècle*: Von den Präraphaeliten zu Oscar Wildes *Salome*“ von Monika Fludernik in diesem Band.

³¹ Siehe dazu Gamboni (1989).

Symbolismus als repräsentativer Vertreter mit der Bewegung in Verbindung gebracht wurde.

Die Beziehungen zwischen Literatur und Malerei reduzierten sich, wie Dario Gamboni zu Recht anführt, nicht auf die strategische Funktion wechselseitiger Vereinnahmungen. Es gab durchaus Gemeinsamkeiten auf der Ebene der ästhetischen Theorie und der stilistischen Ausdrucksweisen. Dario Gamboni sieht auch thematische Affinitäten in der Literatur und der Kunst des *fin de siècle*, etwa im Johannes-dem-Täufer-Salomé-Motiv, über das die Künstler sich oft selber als Märtyrer der Gesellschaft darstellten. Die Darstellung des Salomé-Tanzes und der Enthauptung Johannes des Täufers war in der Tat ein beliebtes Motiv der Literatur (Oscar Wilde) und der bildenden Kunst des *fin-de-siècle*.³² Dario Gamboni wies darauf hin, daß sowohl Odilon Redon wie Edward Munch das Haupt Johannes des Täufers als Selbstporträt gestalteten und sich so als Märtyrer, die von der Gesellschaft geopfert wurden, darstellen oder als Figuren, die sich selbst opferten.³³ Die Vorstellung über den Primat von Form und Material, den etwa der Maler Maurice Denis 1890 proklamiert hatte, stand indes im Gegensatz zu literarischen Konzeptionen etwa eines Josephin Péladan, der anlässlich des II. Salons der Rosenkreuzer (1892) für die Priorität des Sujets und für eine thematische Hierarchie plädierte.³⁴

Wagnerismus

In der Periode des *fin de siècle* suchte man nicht bloß die Grenzen zwischen Literatur und Malerei, sondern auch die zwischen Dichtung und Musik zu überwinden. Berühmt ist hier Verlaines „De la musique avant toute chose“ in seinem Programmgedicht „Art poétique“. Auch Mallarmé artikulierte die Forderung nach musikalischer Gestaltung der Literatur in seinem Oxforder Gastvortrag „La musique et les lettres“. Ganz entscheidend war indes die massive Wagner-Rezeption. 1885 hatte Edouard Dujardin, ein Mallarmé-Schüler, die *Revue Wagnérienne* gegründet, bei der Villiers de l'Isle-Adam und Huysmans regelmäßig mitarbeiteten. Mallarmé hatte schon in der August-Nummer von 1885 in der *Revue* einen

---

³² Siehe dazu etwa Reverseau (1972).

³³ Gamboni (1992: 15).

³⁴ Die Rosenkreuzer-Bewegung stellte ein okkulte religiöse Vereinigung dar, die sehr stark die ästhetische Kultur betonte und die eng mit symbolistischen Künstlern zusammenarbeitete. Gründer der Bewegung war Joseph Péladan, der sich als großer Magier darstellte. Die Mitglieder des 'Ordens', meistens Künstler, nannten sich Magier oder Ästheten und wählten die mystische Rose der mittelalterlichen Visionen zu ihrem Symbol. Im März 1892 eröffneten sie ihre erste Kunstaussstellung, den berühmten 'Salon de la Rose & Croix', im Haus des Kunsthändlers Durand-Ruel. Die Veranstaltung stieß auf enorme Resonanz. In seinem Katalog unterstrich Péladan, die künstlerische Technik gelte nichts, sondern allein der Gehalt, der Gedanke, der Stil (nach Hofstätter 1975: 155-56).

großen Aufsatz „Richard Wagner, rêverie d'un poète français“ veröffentlicht. Vorausgegangen war Baudelaires berühmter Artikel in der *Revue européenne* von 1861; bei Baudelaire standen auch formale Elemente im Vordergrund; die musikalischen Eigenheiten der Lohengrin-Ouverture sah er in einer reziproken Analogie zu seiner eigenen Lyrik; diese evozierten in ihm „volupté“, „un immense horizon“, „une large lumière diffuse“.³⁵ Bei den Mitarbeitern der *Revue Wagnérienne* ging es nicht bloß, wie Dujardin schrieb, um den Musiker oder den Dichter Wagner, sondern um den Schöpfer einer neuen Form der Kunst. Einer der wichtigsten Vertreter des Wagnerismus in Frankreich, Teodor de Wyzewa, stellte „die die Grenzen zwischen den einzelnen Kunstformen überschreitenden Überlegungen Wagners und die damit verbundenen formalen Charakteristika als den eigentlichen Grund für seine Wagnerverehrung heraus. Die Übernahme bestimmter Lieblingsthemen Wagners in der Literatur scheint lediglich ein konsequentes Weiterdenken seiner neuartigen musiktheoretischen Erkenntnisse zu sein“ (Prill 1988: 54). De Wyzewa sah vor allem eine Nähe zwischen Musik und Lyrik. Durch bestimmte Vokalkombinationen und durch eine intensive Rhythmisierung der Verben sollten musikalische Effekte erzielt werden. Neben der Begeisterung für thematisch-motivische Konstanten in Wagners Werken gab es so im *fin de siècle*, wie Ulrich Prill hervorhebt, eine formale Wagner-Imitatio, die die künstlerische Variationsbreite der Literatur um bisher unbekannte formelle Möglichkeiten erweiterte. So schrieb etwa Péladan 1894: „Aujourd'hui que Wagner a révélé la double loi du leitmotiv et de la mélodie infinie, l'auteur tragique peut concevoir un emploi littéraire de la voix que Racine ignore“ (Prill 1988: 55).

Neben der motivischen und der formalen Wagner-Rezeption existierte in Frankreich ein eigentlicher Wagner-Kult, eine „Wagneromanie“, wie Keith S. Millward schreibt (Millward 1995: 24), und die ein Max Nordau als Zeichen der Dekadenz geisseln wird. „Seine Musik nahmen sie bloß mit in Kauf“, schrieb Nordau. „Die weitaus größte Mehrheit der Wagner-Fanatiker verstand nichts von ihr. Die Gemütererregungen, die sie bei den Werken ihres Abgottes empfanden, gingen nicht von den Sängern und dem Orchester aus, sondern zum Teil von der malerischen Schönheit der Bühnenbilder und zum größeren Teil von den besonderen Delirien, die sie ins Theater mitbrachten und als deren Wortführer und Vorkämpfer sie Wagner verehrten“ (zit. Fischer 1977: 101). Mit seiner Infragestellung des Wagner-Kultes nahm Nordau gleichzeitig Wagners bedenkliche Ideologeme, seinen Antisemitismus, seinen Chauvinismus aufs Korn.

---

³⁵ Wir folgen hier den Ausführungen von Prill (1988: 52).

1886 und der Aufstand der Massen

In der Nummer vom 8. Januar 1886 hatte Mallarmé in der Revue Wagnérienne ein Sonett „Hommage à Wagner“ veröffentlicht. Ebenfalls 1886 publizierte Jean Moréas in der Literaturbeilage des Figaro „Le Manifeste symboliste“ und 1886 wurde auch die Zeitschrift *La Décadence littéraire et artistique* gegründet. Ebenfalls 1886 veröffentlichte Eugène Melchior de Vogüé seine Studie *Le roman russe*, der dem positivistisch inspirierten Naturalismus das Beispiel der russischen Romanciers vorhielt, die ein komplexes Bild der Wirklichkeit entwürfen und gleichzeitig spirituelle Bedürfnisse der Leser abdeckten.³⁶ 1886 erschien auch das zweibändige Werk *La France juive* von Edouard Drumont, ein übles antisemitisches Pamphlet, das linke und rechte Judenfeindschaft vereinte, ein Buch, das über hundert Auflagen kennen sollte, das nach *La vie de Jésus* von Renan am meisten verkaufte Buch des 19. Jahrhunderts in Frankreich, ein Buch, das die Massen im antisemitischen Sinne verhetzte und den Boden für das Justizverbrechen gegen Alfred Dreyfus vorbereitete. Hier wird die ganze Ambivalenz dieser *fin de siècle*-Periode offensichtlich. Einerseits werden viele Bereiche - das Unbewusste, der Traum, die Angst, das Ideal, das Außergewöhnliche - sagbar, die der Positivismus verdrängt hatte; andererseits werden gefährlichste kollektive Leidenschaften geschürt. Die Massen werden nun zu einem neuen Element des öffentlichen Lebens.³⁷ Sie werden zum Opfer der Manipulation durch die Massenpresse; gleichzeitig konstituieren sie sich, aufgeklärt von verantwortungsvollen Intellektuellen wie Émile Zola, als öffentliche Meinung, die das Tun und Lassen der politisch Verantwortlichen kontrollieren kann und so zur vierten Macht der Demokratie wird.³⁸

Wenn wir auf die vielen kulturellen Daten verweisen, die sich im Jahre 1886 häuften,³⁹ dann soll auch ein wichtiger Gast nicht verschwiegen werden, der sich 1886 in Paris aufhielt, ein 29 Jahre alter Privatdozent aus Wien, der im Oktober in der französischen Hauptstadt angekommen war und die Vorlesungen beim Leiter der Abteilung für Nervenkrankte im Hôpital de la Salpêtrière, Charcot, besuchte: Sigmund Freud. Interessant zu sehen, wie er nun dieses Paris des *fin de siècle* wahrnahm. Paris war, wie Christophe Charle in seinem Buch *Paris fin de siècle* schrieb, zu einem dauerhaften Raum der Freiheit geworden, zu einem Schmelztiegel aller Kühnheiten (Charle 1998: 12). Paris als Kristallisationspunkt zwang zur Kühnheit, aber auch zur Verweigerung, zur Öffnung gegenüber der Welt und zur

---

³⁶ Siehe dazu Charle (1994: 248-263).

³⁷ Siehe dazu Barrows (1981).

³⁸ Siehe dazu Jurt (1998).

Xenophobie, zur Förderung der Frau und zur schlimmsten Misogynie, zum politischen Radikalismus und zum konter-revolutionären Denken. Der junge Freud berichtet in einem Brief an seine junge Verlobte vom Kulturschock, den diese Stadt auf jemanden ausübte, der aus der Welt der Donaumonarchie kam: „Ich habe“, so schrieb Freud an seine Verlobte, „den vollen Eindruck von Paris und könnte sehr poetisch werden, es mit einer riesigen geputzten Sphinx, welche alle Fremden frisst, die ihre Rätsel nicht lösen können, vergleichen und noch anderes mehr. Aber das verspare ich mir für mündliche Ergießungen auf. Nur soviel, die Stadt und die Menschen sind mir unheimlich, die Leute scheinen mir von ganz anderer Art als wir, ich glaube sie alle von tausend Dämonen besessen und höre, wie sie anstatt ‘Monsieur’ und ‘Voilà l’Echo de Paris’ schreien ‘A la lanterne’ und ‘A bas dieser und jener’“ (Freud 1968: 191f).

Erstaunlich, daß Freud hier schon spontan das Bild der Stadt als Sphinx verwendete, hier in dieser Stadt, wo er gleichsam als Ödipus den symbolischen Vater in der Figur Charcots töten sollte, als er den Raum des Psychischen und Psychopathologischen entdeckte, dort wo Charcot nur Neurologisches sah.⁴⁰

Odilon Redon, der in einem intimen Verhältnis zu den symbolistischen Dichtern stand, hatte seinerseits erklärt, er habe seine Berufung zum Maler entdeckt, als er ein bedeutsames Bild von Gustave Moreau sah: ‘Ödipus und die Sphinx’ (1864).

Die Sphinx - Emblem der Zeit des *fin de siècle*?

---

³⁹ Siehe dazu auch Six (1986).

⁴⁰ Vergleiche Pontalis (1973).