

DIE LEIDEN DES JUNGEN WIEN

Hermann Bahrs Roman ›Die gute Schule‹ (1890)
und Goethes ›Werther‹^{*)}

Von Barbara Beßlich (Freiburg i. Br.)

Hermann Bahrs Roman ›Die gute Schule‹ kann als epischer Gründungstext des Jungen Wien gelten. Bahr überwindet mit seinem ersten, 1889/90 entstandenen Roman bereits in der narrativen Praxis den Naturalismus, bevor er dessen Ende 1890/91 essayistisch proklamiert.¹⁾ ›Die gute Schule‹ ist Wiener Moderne *avant la lettre*: Merkworte der Epoche – wie *Décadence*, *Fin de Siècle*, Impressionismus, Raffinement, Seele, Stimmung und Nervosität – durchziehen den Roman. Die ästhetizistische Opposition von Kunst und Leben bestimmt die Erzählstruktur. Subjektivierung der Sprache und Personalisierung der Perspektive weisen den Weg zur „Verinnerung des Erzählens“ (Erich von Kahler) bei Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler.

›Die gute Schule‹ ist unmittelbar nach einem einjährigen Paris-Aufenthalt (1888/89) entstanden, der Bahrs Kunstverständnis entscheidend prägte. Bahr las in Paris die französischen Naturalisten mit neuem Blick auf die *états d'âmes* statt der *états de choses* und lernte die Dichter der *Décadence* kennen. Maurice Barrès, Paul Bourget, Joris-Karl Huysmans und Maurice Maeterlinck erhob er zu seinen Penaten. Indem Bahr diese neue Literatur in Zeitschriften-Artikeln nach Deutschland und Österreich vermittelte, übernahm er die „Rolle eines wahren Import-Export Agenten für geistige Produktion“²⁾. Hermann Bahr wurde zum einflussreichsten Literaturtheoretiker des Jungen Wien. Er verhalf der Wiener Moderne zu ihren ästhetischen Grundlagen und machte die Dichtung der Wiener Autoren einer größeren Öffentlichkeit bekannt. Bahr organisierte das Junge Wien und vermittelte

*) *Wir stellen die intertextuelle These dieses Aufsatzes, die den aktuellen Diskurs um Hermann Bahr um eine pointierte Facette erweitert, zur Diskussion. (Red.)*

1) HERMANN BAHR, Naturalismus und Naturalismus, in: Die Gegenwart 38, Nr. 37, 13. September 1890, S. 170f. – DERS., Die Krisis des Naturalismus, in: DERS., Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von ›Zur Kritik der Moderne‹, Dresden und Leipzig 1891, S. 65–72. – DERS., Die Überwindung des Naturalismus, in: DERS., Die Überwindung des Naturalismus, S. 152–158.

2) JACQUES LE RIDER, Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krise der Identität, Wien 1990, S. 23.

dessen Werke an den S. Fischer Verlag. Seiner Funktion als literarischer Katalysator war sich Bahr durchaus bewusst. Er empfand dies mitnichten als degradierend, sondern verkündete gegenüber Arthur Schnitzler stolz: „Wäre ich d’Annunzio und würde ich stilisieren, so würde ich sagen: Ich bin der Ehrgeiz meiner Freunde – – io sono orgoglio della mia razza [sic!] (was übrigens ganz gut klingt).“³⁾ Diese literarische Vorreiterrolle wurde unterschiedlich bewertet. Während Maximilian Harden Bahr ironisch als hellsichtigen „Mann von Übermorgen“ würdigte, degradierte Karl Kraus ihn erbarmungslos zum provinziellen „Attinghausen von Ober-St. Veit“.⁴⁾

In seinem Essay ›Die Décadence‹ setzt Bahr die Décadence vom Naturalismus ab, der sich über gemeinsame Ideen und Gesetze als Gruppe und Schule begriffen habe. Über solche Konstituenten verfügen die Décadents nicht. Sie definieren sich, nach Bahr, vielmehr als eine Generation, die sich durch gewisse Merkmale auszeichne: Die Verlagerung des Blicks von den äußeren „Sachständen“ zu den inneren „Seelenständen“, das Interesse für den inneren Menschen nähere sie der Romantik an, einer Romantik freilich, die sich nicht für Gefühle, sondern für Stimmungen interessiere, einer synästhetischen „Romantik der Nerven“, die ihre Vorläufer in E. T. A. Hoffmann und Charles Baudelaire sehe dürfe.⁵⁾ Die Nerven als neues Perzeptionsmedium hatte Bahr bereits in seinem nationalökonomischen Dissertationsprojekt entdeckt.⁶⁾ In der Décadence werden die Nerven zum Organ, um die kleinste Seelenregung zu mikroskopieren. Verfeinerung und künstliche Lebensferne bilden das Programm, weltenschmerzliche Zerrissenheit und nietzscheanisches Pathos der Distanz die Attitüde der Décadence. Die Décadents sind antibürgerlich mit einem elitären Gestus „gegen den gemeinen Geschmack der lauten Menge, in

³⁾ Brief Hermann Bahrs an Arthur Schnitzler vom 15. Mai 1902, in: Nachlaß ARTHUR SCHNITZLER, Schnitzler-Archiv der Universität Freiburg i. Br. Q II c, Mappe Gg 5, Blatt 280, Brief Nr. 88.

⁴⁾ HERMANN BAHR, Selbstbildnis, Berlin 1923, S. 257. KARL KRAUS, Schnitzler-Feier (1912), in: DERS., Heine und die Folgen. Schriften zur Literatur, ausgewählt und erläutert von CHRISTIAN WAGENKNECHT, Stuttgart 1986, S. 133–144, hier: S. 141.

⁵⁾ Zuerst erschienen in: Die Nation 8 (1890/91), S. 619–621. Wieder abgedruckt und zitiert nach: HERMANN BAHR, Die Décadence, in: DERS., Studien zur Kritik der Moderne, Frankfurt/M. 1894, S. 19–26, hier: S. 20.

⁶⁾ Seit dem Sommer 1885 arbeitete Bahr an einer nationalökonomischen Dissertation über ›Die Entwicklung vom Individualismus zum Socialismus‹. Im April 1886 legte Bahr seine Ergebnisse seinem akademischen Lehrer Adolph Wagner vor, der sie ihm als wissenschaftlich ungeeignet zurückgab. Teile seines Dissertationsprojekts hat Bahr in Aufsätze umgearbeitet, die zuerst 1886/87 in den ›Deutschen Worten‹ Pernerstorfers erschienen und 1890 in Bahrs Essaysammlung ›Zur Kritik der Moderne‹ Aufnahme fanden. In diesen Studien wendet sich Bahr bereits aus weltanschaulicher Perspektive gegen das „Nurzerebralmenschentum“ und verweist von der Vernunft auf die Nerven: Das „höchste Gebot an jeden Einzelnen kann nicht anders lauten als dahin: bis in die Fingerspitzen nervös zu sein“. (HERMANN BAHR, Das transzendente Korrelat der Weltanschauungen, in: Deutsche Worte 6 [1886], S. 322–331, hier: S. 331.) Inwieweit Bahrs Berliner Studienjahre und die dort eingeübte Zivilisationskritik die Basis für sein späteres literarisches Schaffen bilden, habe ich an anderer Stelle untersucht; vgl. BARBARA BESSLICH, Wege in den ‚Kulturkrieg‘. Zivilisationskritik in Deutschland 1890–1914, Darmstadt 2000, S. 192–260.

der ehrlichen Verachtung des ‚Geschäftes‘⁷⁾ Willensschwäche paart sich mit der Faszination für den Ich-Verlust. Weiterhin zeichnet die Décadents der Hang zum Außeralltäglichen und erlesen Künstlichem aus, der sich zu einer ‚Sucht nach dem Mystischen‘ gesellt.⁸⁾

„Moderne“ und „Décadence“ werden in dieser Zeit für Bahr zu Synonymen. In der Rezeption Bourgets resümiert er: „Die ganze Kunst der Moderne möchte ich deshalb im Schlagwort fassen: Unerhört brutal und unerhört delikats zu sein.“⁹⁾ Diese Devise hat Bahr literarisch ambitioniert in seinem Roman ›Die gute Schule‹ umgesetzt. Der autobiographisch gefärbte Künstler-Roman spielt im zeitgenössischen Paris und umfasst eine erzählte Zeit von sechs Monaten, in der ein österreichischer Maler, dessen Name der Leser nicht erfährt, durch das Verhältnis mit der Französin Fifi aus einer Schaffenskrise zu gelangen sucht. Die erotische Beziehung gestaltet sich mehr und mehr sado-masochistisch. Fifi verlässt ihn wegen eines farbigen Millionärs, der Bilder des Malers kauft, worauf dieser der Kunst als Leidenschaft entsagt und sie selbstzufrieden als anspruchsloses Handwerk ausübt. Der Roman-Titel wird am Ende erläutert, die Liebe als die „gute Schule“ des Lebens interpretiert: „Um das Wesen der Welt zu erleben, ist halt doch immer noch die Liebe das sicherste Verfahren, weil nirgends der Schwung erst so stolz ausschweift, in phantastische Güte, und nirgends nachher der Sturz so tief verstößt, in bestialisches Gemeine. Ja, die Liebe ist die gute Schule der wirklichen Weisheit.“¹⁰⁾ Mit diesem Schluss aus der Décadence heraus in die Bürgerlichkeit hinein ironisiert Bahr die Tradition des Bildungsromans.

Der Roman geizt nicht mit erotischen Details, weshalb der Vorabdruck in der ›Freien Bühne für modernes Leben‹ auch nur zensiert mit erheblichen Lücken vorstatten gehen konnte. Der literarische Skandal war programmiert, die Provokation Strategie. Michael Georg Conrad prangerte in der ›Gesellschaft‹ diesen „tollsten Sport art pour l’art, die geilsten Ausgeburten einer raffiniert schleckerigen Luxusphantasie“ aus naturalistischer Perspektive an.¹¹⁾ Dabei blieb unberücksichtigt, dass die magere Handlung des Romans eher nebensächlich ist. Im Zentrum des Interesses steht die psychologische Innenschau des Protagonisten.

⁷⁾ Bahr, Die Décadence (zit. Anm. 5), S. 20.

⁸⁾ Ebenda, S. 25.

⁹⁾ Hermann Bahr, Skizzenbuch 3 (Januar 1889), in: Ders., Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte, hrsg. von Moritz Csáky, Wien, Köln, Weimar 1994, Bd. 1: 1885–1890, S. 78. Das zitierte Motto wird ebenda eingeleitet: „Ein wunderschönes Wort von Paul Bourget heute in La Vie Parisienne: ‚La vie qui dépasse l’imagination en brutalité la dépasse aussi en délicatesses.‘“ Zu den unterschiedlichen Phasen von Bahrs Auseinandersetzung mit der Décadence vgl. Roger Bauer, Hermann Bahr und die ‚décadence‘, in: Hermann-Bahr-Symposium „Der Herr aus Linz“, im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1984, 16.–18. September 1984, hrsg. von Margret Dietrich, Linz 1984, S. 25–31.

¹⁰⁾ Hermann Bahr, Die gute Schule. Seelenstände, mit einem Nachwort von Günter Helmes, Berlin 1997, S. 189. Im Folgenden wird ›Die gute Schule‹ im fortlaufenden Text mit der Sigle „GS“ und der Seitenzahl zitiert.

¹¹⁾ Michael Georg Conrad, Hermann Bahr, ›Die gute Schule‹, in: Die Gesellschaft 6, 2 (1890), S. 1857f., hier: S. 1858.

Zu Bahrs Roman ›Die gute Schule‹ liegen wenige Interpretationen vor. Jens Malte Fischer ordnet das Werk in den europäischen rezeptiven Zusammenhang der *Décadence* ein und kritisiert den Stil „mit seinen unerträglichen Manierismen, seinem präexpressionistischen Gestammel, seiner Vergewaltigung der Syntax, seinem neurasthenischen Sexualkrampf“.¹²⁾ Das, was Fischer als misslungen wertet, begreift Jens Rieckmann als literarische Innovation. Er interpretiert die neue Erzählform als Ergebnis von Bahrs Sprachskepsis.¹³⁾ Marion Busch und Gerhard Müller erläutern die erotische Thematik des Romans als dekadente.¹⁴⁾ Den wissenschaftlichen Kontext der zeitgenössischen Psychologie beleuchtet Horst Thomé.¹⁵⁾ Peter Sprengel analysiert die Entstehungsgeschichte des Romans und verbindet ›Die gute Schule‹ mit Bahrs Diskussion des Impressionismus der französischen Malerei; Sprengel schlägt dabei „Intuitionismus“ als literaturwissenschaftliche Kategorie vor.¹⁶⁾ Hubert Ohl stellt die These auf, dass Thomas Mann seine Bürger-Künstler-Opposition archetypisch in Bahrs Roman vorgefunden und von ihm übernommen habe.¹⁷⁾

Inwiefern sich Hermann Bahrs Roman intertextuell, literaturgeschichtlich diachron verortet, blieb bisher in der Forschung unberücksichtigt und ist Thema der vorliegenden Studie. Im Folgenden soll daher ein erster Teil zeigen, wie Bahr Erzählperspektive und Sprache subjektiviert. Ein zweiter Teil versucht, poetologische Positionen dieses dekadenten Künstler-Romans vorzustellen und deutlich zu machen, wie der Roman über die reine *Décadence* hinaus bereits einen spezifischen Wiener Ästhetizismus antizipiert, der die eigene Relativierung hin zum Leben enthält. Ein dritter Teil bemüht sich, die narrativen Innovationen und poetologischen Deutungsmuster der ›guten Schule‹ in einem intertextuellen Vergleich mit Goethes ›Leiden des jungen Werther‹ literaturgeschichtlich zu vertiefen.

¹²⁾ JENS MALTE FISCHER, *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München 1978, S. 100–114, hier: S. 111.

¹³⁾ JENS RIECKMANN, *Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle*, Königstein 1985, S. 31–36. – Und: DERS., Hermann Bahr: Sprachskepsis und neue Erzählformen, in: *Orbis litterarum* 40 (1985), S. 78–87.

¹⁴⁾ MARION BUSCH und GERHARD MÜLLER, *Dekadente Erotik in Hermann Bahrs Roman ›Die gute Schule‹ (1890)*, in: *Dekadenz in Deutschland. Beiträge zur Erforschung der Romanliteratur um die Jahrhundertwende*, hrsg. von DIETER KAFITZ (= *Studien zur Deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts* 1), Frankfurt/M. 1987, S. 57–71.

¹⁵⁾ HORST THOMÉ, *Autonomes Ich und „Inneres Ausland“*. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848–1914) (= *Hermea*; N. F. 70), Tübingen 1993, S. 393–433.

¹⁶⁾ PETER SPRENGEL, *Der ‚Einzig‘ und die anderen. Hermann Bahrs Roman ›Die gute Schule‹ (1890), genetisch betrachtet*, in: Hermann Bahr. *Mittler der europäischen Moderne. Hermann Bahr-Symposium Linz 1998* (= *Jahrbuch des Adalbert Stifter Institutes des Landes Oberösterreich* 5 [1998]), S. 35–48. – PETER SPRENGEL, *Bewußtseinsprosa, unmittelbar. Hermann Bahrs Roman ›Die gute Schule‹ (1890) und die Frage nach dem Impressionismus in der Literatur*, in: *Les songs de la raison. Mélanges offerts à DOMINIQUE IEHL*, Bern, Berlin 1995, S. 457–480.

¹⁷⁾ HUBERT OHL, *Ethos und Spiel. Thomas Manns Frühwerk und die Wiener Moderne* (= *Rombach Wissenschaft, Reihe Litterae* 39), Freiburg i. Br. 1995.

I.

Die Handlungsarmut des Romans ist Programm: „Um Gotteswillen keine Fabel! scheint oberste Regel“, rätselte Otto Brahm 1890 in einer Rezension über die ästhetische Absicht von Bahrs Roman-Erstling.¹⁸⁾ Der Untertitel des Romans, ›Seelenstände‹, signalisiert, worauf der Text sich konzentriert. „Seelenstände“ war Bahrs neologistische Übersetzung des französischen *états d'âmes*.¹⁹⁾ Aus der ›Krisis des Naturalismus‹ resultierte für Bahr eine geänderte Blickrichtung. Das Interesse verlagerte sich von der detaillierten, objektiven, äußeren Milieuschilderung zur subjektiven, psychologischen Introspektion:

Die Neugier der Lesenden und die Neigung der Schreibenden kehren sich von draußen wieder nach innen, [...] von dem *rendu de choses visibles* nach den *intérieurs d'âmes* – (das Wort gehört Stendhal). Zola steht nicht auf der Ehrenliste des eben abgelaufenen Geistes, aber er genügt nicht mehr dem Bedürfnisse von heute. Und die treuesten Zolaisten verbourgetisieren sich mit jedem Tage mehr.²⁰⁾

Die Kargheit der Handlung schafft im Roman Raum, um die psychische Verfassung des Protagonisten zu entfalten und dessen perspektivischen Blick auf die Welt abzubilden. Friedrich Michael Fels charakterisierte diese Innenschau 1890 folgendermaßen: „Es handelt sich gar nicht um äußere Thatsachen; das Psychologische ist es, was Bahr einzig und allein interessirt [sic].“²¹⁾ Die Form der Erzählung ist fast durchweg personal, und je weiter die Handlung fortschreitet, desto anhaltender und extremer in erlebte Rede gefasst, zum überwiegenden Teil aus Sicht des Malers, aber gelegentlich auch aus Fifis Perspektive. Die Schaffenskrise des Malers wird in extrem personalisierter Form präsentiert:

Er hatte es [i. e. ein gelungenes Kunstwerk] ja ganz deutlich und fertig und wußte, daß er es besaß, nur an den richtigen Ansatz geriet er nicht gleich. Dann wickelte es sich von selber herunter. Und er war auch gerade an einen schlechten Tag gekommen. Frage der Stimmung. Launen der Kunst.

Und diese zwei Wochen hatten ihn doch tüchtig hergenommen. Jetzt fühlte er es erst. Sich ein wenig sammeln und beruhigen und erholen. (GS, 99)

Die autosuggestive Selbstberuhigung des Malers wird durch Abtönungspartikel wie „ja“ und „doch“ plastisch. Das deiktische Temporaladverb „jetzt“ bewirkt Unmittelbarkeit, und das indefinite Zahladjektiv „ganz“ verstärkt die perspektivische Subjektivierung. Ellipsen bilden die fragmentarischen Gedankenketten nach. Indem die Verben in den Nominalsätzen ausgelassen werden, umgeht Bahr das

¹⁸⁾ OTTO BRAHM, Die gute Schule, in: Freie Bühne für modernes Leben 1 (1890), S. 615ff., hier: S. 616.

¹⁹⁾ Im Vorabdruck in der ›Freien Bühne für modernes Leben‹ lautete der Untertitel noch ›Seelische Zustände‹. Für die Buchfassung radikalisierte Bahr die Übersetzung neologistisch zu ›Seelenstände‹.

²⁰⁾ BAHR, Die Krisis des Naturalismus (zit. Anm. 1), S. 145.

²¹⁾ FRIEDRICH MICHAEL FELS, Naturalistische Literatur in Deutschland, in: Die Gegenwart 38, Nr. 42 vom 18. Oktober 1890, S. 244–247, hier: S. 246.

epische Präteritum und erzeugt so zeitliche Nähe. Absätze markieren die mangelnde logische Geschlossenheit dieser Assoziationen. Das umgangssprachliche Pronomen „selber“ (statt des schriftsprachlichen „selbst“) gibt der Passage einen mündlichen Charakter. Die polysyndetischen Satzverbindungen betonen das epische Nacheinander und imitieren die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Assoziieren.

Diese perspektivische Radikalisierung war ein zentrales Anliegen Bahrs, der bereits in den ersten Entwürfen zum Roman plante, die Geschichte aus der Sicht des Protagonisten so zu erzählen, „wie sie sich für ihn ereignet, und die erscheint dem Leser, nur so wie sie ihm erscheint.“²²⁾ Bahr bedient sich zu diesem Zweck nicht der Ichform.²³⁾ Diese Gleichzeitigkeit von radikaler Personalisierung der Erzählperspektive und Beibehaltung der Er-Form erstaunte die zeitgenössische Kritik. Friedrich Michael Fels wunderte sich: „Die psychologische Analyse des Helden ist so ausschließlich in den Vordergrund gerückt, daß sich das Ganze wie ein Tagebuch liest, welches der Verfasser aus irgend einer Marotte in der dritten Person geschrieben hat.“²⁴⁾

Diese „Marotte“ wird, programmatisch gewendet, in Bahrs Essay ›Die neue Psychologie‹ 1890 zum erzähltheoretischen Manifest des Jungen Wien. Jens Rieckmann wertet diesen Aufsatz Bahrs „als eines der bedeutendsten Dokumente der Jahrhundertwende für die Theorie des Erzählens, da er im Keim das viel später von Stanzel entworfene Modell des Typenkreises der Erzählsituationen enthält“.²⁵⁾ Bahrs Narratologie folgt der Praxis des Romans. Bahr formuliert nachträglich die literaturtheoretischen Maßgaben, nach denen er erzählt hat. Er fordert in der ›neuen Psychologie‹, dass die Literatur deterministisch, dialektisch und dekompositiv sein soll. Das Milieu des Determinismus und die Dialektik der widersprüchlichen Entstehungsbedingungen verweisen noch auf den Naturalismus. Aber die Forderung nach Dekomposition bedeutet Neues und führt vom Naturalismus weg. Die Kunst muss für Bahr dekompositiv sein, „indem die Zusätze, Nachschriften und alle Umarbeitungen des Bewußtseins ausgeschieden und die Gefühle auf ihre ursprüngliche Erscheinung vor dem Bewußtsein zurückgeführt werden.“²⁶⁾ Angewandt auf das vorige Roman-Zitat, bedeutet dies, dass sich wohl der Leser, nicht aber der Maler selbst über seine Rhetorik der Selbstberuhigung im Klaren ist.

Die Ich-Form der fiktionalen Tagebuch- oder Briefliteratur verwirft Bahr, weil sie immer die Reflexion des Ich vor der Niederschrift umfasst, den Akt der

²²⁾ BAHR, Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte (zit. Anm. 9), S. 216.

²³⁾ Wie DONALD G. DAVIAU, *Der Mann von Übermorgen*. Hermann Bahr 1863–1934, Wien 1984, S. 77, zu dem Schluss kommt, „Bahr bediente sich des inneren Monologs“, lässt sich nicht nachvollziehen.

²⁴⁾ FELS, *Naturalistische Literatur in Deutschland* (zit. Anm. 21), S. 246.

²⁵⁾ RIECKMANN, *Hermann Bahr* (zit. Anm. 13), S. 78.

²⁶⁾ HERMANN BAHR, *Die neue Psychologie*, in: *Moderne Dichtung* 2, Heft 2, Nr. 8 vom 1. August 1890, S. 507ff., und ebenda, Heft 3, Nr. 9 vom 1. September 1890, S. 573–576, hier: S. 508f. – Vgl. hierzu IRIS PAETZKE, *Erzählen in der Wiener Moderne* (= Edition Orpheus, Beiträge zur deutschen und vergleichenden Literaturwissenschaft 7), Tübingen 1992, S. 13–26.

Verbalisierung als Rationalisierung. Erlebendes Ich und erzählendes Ich fallen bei der Brief erzählung und bei der Tagebuch-Literatur nicht in eins, sondern das erzählende Ich reflektiert und rationalisiert nachträglich das erlebende Ich. Gerade den ordnenden Verstand will Bahr als Zwischeninstanz ausschalten und die Empfindung der Nerven unmittelbar darstellen: „Die Psychologie wird aus dem Verstande in die Nerven verlegt – das ist der ganze Witz.“²⁷⁾ Daher könnte Thomés Feststellung, „innovativ ist Bahrs Schreibweise insofern, als die Beschreibungsinstanz möglichst nahe an den Denkprozess herangerückt wird“²⁸⁾, dahingehend differenziert werden, dass es Bahr eben nicht um die Nähe zum Denkprozess geht, sondern um die Distanzlosigkeit gegenüber der Empfindung der Nerven unter Umgehung des Intellekts. Dafür scheint ihm die personal gefärbte Erzählweise geeignet.

Rationalitätskritik war Bestandteil von Bahrs Berliner Dissertationsprojekt gewesen, in der er das „Nurzerebralmenschentum“ geißelt hatte. Auch der Maler der ›guten Schule‹ lehnt sich gegen ein vernunftbetontes Leben auf, er will „weg vom Denken, von dem feindseligen und verderblichen Denken, das neidisch lauert“ (GS, 96). Die Forderung nach der „Dekompositivität“ der Literatur resultiert aus diesem Rationalitätszweifel. In der ›neuen Psychologie‹ spiegelt sich die zivilisationskritische Skepsis gegenüber dem Verstand in der Literaturtheorie: inhaltlich, indem nicht mehr intellektuelle Reflexionen, sondern Empfindungen der Nerven gefordert werden, und formal in der Diskussion der angemessenen Darstellung für eine solche verstandumgehende Nervenunmittelbarkeit, die Bahr in seinem Roman ›Die gute Schule‹ in der personalen Erzählform der erlebten Rede findet.²⁹⁾

Der Subjektivierung des Erzählens entspricht in Bahrs Roman eine Subjektivierung der Sprache: Neologismen, gehäufte Adjektive (Bahr spricht im Vorwort der zweiten Auflage der ›guten Schule‹ über „jene sonderbare Wut der Adjektive, die wir damals hatten“³⁰⁾), Inversionen, Ellipsen, Interjektionen, Anakoluthe, Aposiopesen und semantische Ambivalenzen treten so gehäuft auf, dass der Lesefluss verlangsamt wird. Bahrs Vater befremdete dieser eruptive Stil. Er monierte: „Auf einer Seite fangen nicht weniger als 9 Sätze mit ‚Und‘ an, was geradezu abstoßend wirkt. Überdies die fortwährend gehäufte Anwendung kurzer, unvollständiger Sätze. Es ist, als ob man auf Stelzen ginge und damit auf einem Boden voll Eiern, die man nicht zertreten soll.“³¹⁾ Ein Rezensent echauffierte sich in der ›Neuen Wiener Bücher-Zeitung‹ 1890 über Bahrs Neologismen und eigenmächtige Syntax:

²⁷⁾ Bahr, Die neue Psychologie (zit. Anm. 26), S. 509.

²⁸⁾ Thomé, Autonomes Ich und „Inneres Ausland“ (zit. Anm. 15), S. 415.

²⁹⁾ Dass Bahr sich bei dem Bemühen um die Subjektivierung des Erzählens durch erlebte Rede nicht namentlich auf die Vorreiterrolle von Flauberts ›Madame Bovary‹ bezieht, erstaunt (vgl. Michael Worbs, Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende, Frankfurt/M. 1988, S. 85).

³⁰⁾ Hermann Bahr, Die gute Schule. Seelenstände, Roman, 2. Aufl., Berlin 1898, S. II.

³¹⁾ Brief Alois Bahrs an seinen Sohn vom 11. Juni 1890, in: Hermann Bahr, Briefwechsel mit seinem Vater, ausgewählt von Adalbert Schmidt, mit einem Nachwort und Register, Wien 1971, S. 276.

Man findet da Wortbildungen unglaublicher Art, wie: ‚er magdalente sie‘, ‚sie vercocottete‘; märchenhafte Participialconstructionen wie: ‚aber plötzlich, die Stadt versunken, vom Hügel herunter sangen die Lerchen‘; endlich Sätze, die einfach unmöglich sind, z. B.: ‚Seine Gewohnheiten, immer die gleichen Orte aufzusuchen, sehr konservativ, die Freunde lachten.‘ Was in aller Welt soll man sich dabei denken?³²⁾

Max Nordau dachte dabei kulturpessimistisch an ›Entartung‹: Er rechnete in seinem gleichnamigen Werk Bahrs Stil in der ›guten Schule‹ zu einer „Irrsinn heuchelnden Redeweise [...] , die weder in der Bildung und Anwendung der Worte noch im Satzbau der deutschen Sprache angehört“³³⁾.

Die sprachliche Provokation ist Absicht Bahrs und wird im Roman selbst reflektiert.³⁴⁾ Dort ist die Rede von einem „wildem, fieberischen, tropischen Stil, der nichts mit dem gebräuchlichen Namen in der üblichen Wendung hieß, sondern sich um unerhörte, dunkle, seltsame Worterneuerungen in sonderbarer und gewaltsamer Fügung peinigte, von ungestümer, zügelloser, trotziger Begehrlichkeit, die sich nicht genug tun konnte, die alles heraussagte und noch etwas mehr, die schnaubte und raste“ (GS, 76). Die Künstlichkeit der literarischen Sprache, das Gemachte und Gesuchte, soll nicht verborgen, sondern dem Leser einsichtig werden. Diese auf die Spitze getriebene sprachliche Künstlichkeit und die radikalisierte Personalisierung der Erzählperspektive machten ›Die gute Schule‹ selbst für den naturalistischen Skeptiker Michael Georg Conrad zu einem der „interessantesten Problembücher, das sich denken läßt“³⁵⁾.

II.

›Die gute Schule‹ ist ein Künstler-Roman. „Grüner Heinrich fin de siècle“, lautete Otto Brahm abfällig gemeinte Qualifizierung.³⁶⁾ Die Kunst wird bei Bahr zur Kunstreligion. Der Maler der ›guten Schule‹ sehnt sich nach Gläubigkeit, die sich im religiösen Vokabular widerspiegelt, und hofft auf ein „glorreiches Erlösungswunder“ (GS, 15). Die offizielle kirchliche Religiosität stand für die Décadence kaum zur Debatte.³⁷⁾ Bahr setzt die Kunst inhaltlich und sprachlich als Interregnums-Religion ein. Auf der Suche nach einem Religionsurrogat in säkula-

³²⁾ FRANZ WAGNER, Vom ‚jüngsten Deutschland‘, in: Neue Wiener Bücher-Zeitung 1 (1890), S. 1f., hier: S. 2.

³³⁾ MAX NORDAU, Entartung, Bd. 2, 2. Aufl., Berlin 1893, zu Bahrs Roman ›Die gute Schule‹ S. 485–492, hier: S. 490.

³⁴⁾ HANNS VON GUMPENBERG, Die Entdeckung. Ein Seelenstand. (Von einem guten Schüler Hermann Bahrs), in: DERS., Das Teutsche Dichterroß. In allen Gangarten vorgeritten (13. Aufl., 1929), hrsg. von ROBERT SEIDEL, Heidelberg 1999, S. 133–136, parodiert Bahrs um Originalität und Neuheit bemühten Stil sehr genau.

³⁵⁾ CONRAD, Hermann Bahr (zit. Anm. 11), S. 1858.

³⁶⁾ BRAHM, Die gute Schule (zit. Anm. 18), S. 616. Brahm spielt damit vor allen auf den Schluss an, der den Bildungsroman in der Tradition Gottfried Kellers zitiert.

³⁷⁾ Die katholischen Reversionen von Paul Bourget und Hermann Bahr fallen in die Zeit nach der Décadence. FISCHER, Fin de Siècle (zit. Anm. 12), S. 91, differenziert überzeugend zwischen „dekadenter Religiosität und Religiosität als Ausweg aus der Décadence“.

risierten Zeiten wächst die Bereitschaft, von Menschen Geschaffenes transzendent zu überhöhen. Die Kunst wird als Religionsgehalt interpretiert und gleichzeitig personifiziert als Religionsstifterin. Inversion, Vokabular und polysyndetische Reihung erzeugen dabei Nähe zum litaneiartigen Stil der Homiletik: Es „strahlte in üppigem Segen die neue Kunst und wandelte über die Erde in begeisterten Propheten und warb Priester dieser neuen, schönen Religion“ (GS, 17).

Der Künstler wird zum *vates* stilisiert, dem sein Publikum liturgisch huldigt. In einer Vision des Malers wird dies deutlich: Wie in einer Wallfahrt nähert sich das Publikum dem Künstler und seiner Kunst, dem „gebenedeiten Stifter, mit Weihrauch und Gebet, und Messen dampften ihm überall auf der Erde, Messen von ewigem Ruhm und Preis, und unsäglich Jubel und dankbare Wonne und unerschöpfliche Bewunderung umringten ihn“ (GS, 17f.). Bahrs Maler stilisiert sich zum Bohémien. Er gibt sich als exzentrischer Flaneur, der in den Pariser Cafés Absinth-Exzesse zelebriert. Nervös und entscheidungsunfähig kultiviert er seine Schaffenskrise zum selbstverliebten Weltschmerz und taucht die Kunst in mystische Sphären des Irrationalen. Endzeitstimmung überschattet sein gesamtes Tun: „alles vermorscht und vermodert“, befand Michael Georg Conrad über die Kunst dieses Malers.³⁸⁾

Der religiös überhöhten Kunst steht eine verachtete Gesellschaft gegenüber, die sich eine spießbürgerliche historistische Kunst zulegt: „Sudelei, für die Mäzene und Philister – was er den ‚dummen Bourgeois‘ hieß“ (GS, 16), lautet der vernichtende Kommentar des Malers über diese Art von Kunst. Gegen die historistische Kunst des *juste milieu* proklamiert der Maler eine neue impressionistische Kunst, die in Farborgien schwelgt.³⁹⁾ Vom Naturalismus übernimmt sie den Wirklichkeitsbezug und partiell auch das sozialkritische Sujet, aber der Wille zur Hässlichkeit des gesellschaftlich Deklassierten weicht einer neuen Lust an der Schönheit des Kostbaren. Der Maler spricht synästhetisch entzückt über die „dekorative Musik aus naturalistischen Tönen“. Daß das Ganze sänge, farbige Hymnen und brausende Symphonien in die Augen gösse, das forderte er mit den Coloristen. Aber ein doppeltes Leben lebten diese Klänge, lebendig auch außer dem Rhythmus, weil jeder einzelne aus der wirklichen Welt geholt und im Natürlichen vollzogen sein sollte.“ (GS, 14) Damit steht diese neue angestrebte Kunst thematisch in der Tradition des Naturalismus und zielt gleichzeitig doch in der Darstellungweise über diesen hinaus.⁴⁰⁾

›Die gute Schule‹ ist auch ein Liebesroman. Er erzählt die pathologische Geschichte sexueller Besessenheit, die sich in sadistischen Praktiken verwirklicht. Der Maler liebt, wie er malt, und er betreibt die Liebe als Kunst. Auch seine Liaison trägt eine eindeutige Epochensignatur:

³⁸⁾ CONRAD, Hermann Bahr (zit. Anm. 11), S. 1858.

³⁹⁾ Zur Malerei im Roman vgl. SPRENGEL, Bewußtseinsprosa, unmittelbar (zit. Anm. 16), S. 468–476.

⁴⁰⁾ RIECKMANN, Aufbruch in die Moderne (zit. Anm. 13), betont zu Recht die naturalistische Erbschaft in der postnaturalistischen Pose des Jungen Wien.

Und die neue Zeit begehrte neue Liebe, wie sie neue Kunst begehrte. Es galt eine Liebe zu finden, welche diesem sinkenden Geschlecht gerecht war. Eine neue Erscheinung der Liebe, welche sich in die allgemeine Dekadenz schickte. Mit der alten ließ sich nichts mehr anfangen. Man mußte sie auf den Stil *fin de siècle* bringen. [...] Dekadenz und *fin de siècle*, damit ging alles. In der Kunst handelte es sich ja auch um nichts anderes. (GS, 114)

Die Liebschaft wird der Epoche angeschmiegt. Sie dient zur dekadenten Stimmungs- und Imaginationssteigerung. Indem der Maler die Liebe ästhetisiert, macht er seine Leidenschaft zum Kunstobjekt und literarisiert die eigene Ekstase. So hält er sich das Leben auf ästhetische Distanz.

Gegen den *ennui* und die Banalität des Alltags setzt diese neue Kunstliebe „etwas ganz Nervöses, Raffiniertes, Kompliziertes [...], weil sie ja dieses nervöse, raffinierte, komplizierte Geschlecht ausdrücken soll“ (GS, 115). Die Suche nach neuen Reizen treibt Bahrs Protagonisten in den Sadismus. Theodor Lipps sprach in seinem Essay ›Zur Psychologie der Décadence‹ 1904 von der „Grausamkeitswollust“, die die *Décadents* erfasst habe.⁴¹ Die gewalttätige Pose des willensschwachen *Décadents* widerspricht nicht der *Décadence*, sondern illustriert eine dekadente Wunschvorstellung. Das Abnorme interessiert als Abweichung von der bürgerlichen Regel. Bahrs Maler schwärmt von einer dekorativen Gewalt, und er konzipiert eine raffinierte Ästhetik der Grausamkeit, in der sich gesuchter Exotismus und eruptive Archaik einander nähern: „Die neue Liebe muß ungeheuer sein, gewaltsam, roh, jäh, furchtbar, maßlos – gotisch mußte sie sein, wie die Zeit. Und dabei etwas ganz Feines, Zartes, zierlich Gedrechseltes, wie ein japanisches Figürchen. Ein Riese, aber der Schick hat.“ (GS, 116)

Der Maler will Religionsgründer und Liebhaber in Personalunion werden. Blasphemisch und mit dem bemühten Willen zum *épater le bourgeois* erklärt er sich zum Stifter „der neuen Kunst und der neuen Liebe zugleich, Heiland aller Begierden!“ (GS, 116) Eine solche dekadente Liebesreligion *à la Fin de Siècle* ist bei Bahr eine elitäre Angelegenheit. Mit der imperativen geistesaristokratischen Geste eines Stefan George verwehrt der Maler Bahrs den „Dutzendmenschen“ (GS, 115) eine solche Liebeskunst, „aber die Elitemenschen, die Pfadsucher, die Wegweiser der Entwicklung, welche vor den Jahrhunderten wandeln“ (GS, 115), werden zur Avantgarde dieser neuen Weltanschauung. Mit dieser elitären Attitüde wendet sich der Roman deutlich vom Naturalismus ab, der sich die egalitäre Nähe zu den Massen der sozial Benachteiligten auf das Programm gesetzt hatte.

Gegen Ende des Romans wird der Ästhetizismus des Malers allerdings ironisch relativiert. Die Beziehung zu Fifi ist beendet. Der Maler schafft keine absolute Kunst mehr, sondern betreibt die Kunst handwerklich als Broterwerb im Dienst des Lebens. Damit formt Bahr 1890 bereits vor seiner Ankunft in Österreich die Wiener Variante des Ästhetizismus vor, die in sich schon ihre eigene Relativierung und Wendung zum Leben trägt. ›Die gute Schule‹ beginnt als dekadenter Künstler-

⁴¹) THEODOR LIPPS, Zur Psychologie der Décadence, in: Deutschland. Monatsschrift für die gesamte Kultur 2 (1903), S. 397–422, hier: S. 416.

roman, dessen Ende jedoch bereits den Ästhetizismus in Frage stellt. Hugo von Hofmannsthal hat eine solche Kehre zum Leben 1893 in einem Brief an Arthur Schnitzler in einer kulinarischen Metapher angemahnt: „Ihr aber sitzt vor einem wunderschönen Stilleben mit roten Langusten, goldroten Weintrauben und bunten Truthühnern. Um es zu essen, muß man es rupfen und siedend und schälen und kauen, und dann ist es gar nicht mehr schön: Und doch gehört's zum Essen und nicht zum anschauen. Es – ich meine das Leben.“⁴²⁾

Den Roman durchziehen Varianten der Dichotomien „eigen – fremd“, „ich – der/das Andere“. Die Furcht, durch Erfahrung von Alterität – „das Fremde, das Andere, was nicht er selbst war“ (GS, 41) – Identität einzubüßen, ist bei dem Maler übermächtig. Das Problem, den Anderen in seiner Andersartigkeit anzuerkennen, führt zu einer Ambivalenz von solipsistischem Rückzug, „verborgen vor den rauen, kralligen Griffen des anderen“ (GS, 45f.) einerseits, und Ich-Monomanie aus Angst vor Ich-Schwund andererseits: In der Konfrontation steigert sich der Kampf um Identitätsbewahrung, „das freilich ohne Maß“ (GS, 41). Identitätsprogrammatische wechselt bei dem namenlosen Maler mit zwanghaftem Bemühen, Alterität zu leugnen oder zumindest herabzusetzen. ›Das unrettbare Ich‹, das Bahr später empiriokritizistisch begründet, wird hier episch antizipiert.⁴³⁾

Diese „Identität-Alterität“-Dichotomien verdanken sich einer intensiven Barrès-Rezeption.⁴⁴⁾ Bahrs Lektüre des ersten Teils der Trilogie ›Le Culte du moi‹, des Romans ›Sous l'œil des Barbares‹ von 1888, hat deutliche Spuren hinterlassen. Bahrs 1892 erschienener Essay ›Maurice Barrès‹ verdeutlicht diese Analogie im binären Denken, wenn er die Weltanschauung des jungen Barrès wie folgt charakterisiert: „Die Barbaren [...] sind die ‚Anderen‘, die Fremden. Er [i. e. Barrès] läßt nichts gelten als das Eigene Ich.“⁴⁵⁾ Wer eine andere Lebensauffassung vertritt, „den empfindet er als Fremden und Feind. Er ist ihm ein Ausländer der Seele.“⁴⁶⁾ Bemerkenswert ist, daß eine solche ‚Identität-Alterität‘-Dichotomie metaphorisch mit nationalen Kategorien aufgerüstet wird. Die Freund-Feind-Antonyme reichert Bahr mit drastischem Vokabular an, wenn er erläutert, der Anhänger von Barrès

⁴²⁾ Brief Hugo von Hofmannsthal an Arthur Schnitzler vom 9. August 1893, in: HUGO VON HOFMANNSTHAL, Briefe 1890–1910, Berlin 1935, S. 89.

⁴³⁾ HERMANN BAHR, Das unrettbare Ich, in: DERS., Dialog vom Tragischen, Berlin 1904, S. 79–101. – Zu Bahrs Empiriokritizismusrezeption vgl. ANDREAS BERLAGE, Empfindung, Ich und Sprache. Ernst Mach, Hermann Bahr und Fritz Mauthner im Zusammenhang (= Europäische Hochschulschriften; Reihe XX, Philosophie 414), Frankfurt/M. 1994, S. 77–120. – CHRISTIAN-PAUL BERGER, Hermann Bahrs Mach-Rezeption aus kultursoziologischer Sicht, in: Kreatives Milieu. Wien um 1900, hrsg. von EMIL BRIX und ALLAN JANIK, München 1993, S. 216–223.

⁴⁴⁾ Vgl. RUTHARD STÄBLEIN, Dissociation du sujet et culte du moi. La réception de la décadence barrésienne par Hugo von Hofmannsthal et Hermann Bahr, in: Vienne au tournant du siècle, hrsg. von FRANÇOIS LATRAVERSE und WALTER MOSER (= Collection Brèches) Paris 1988, S. 217–257.

⁴⁵⁾ HERMANN BAHR, Maurice Barrès, in: Deutsche Zeitung 22 (1892), Nr. 7512 vom 26. November 1892, S. 1f. Wieder abgedruckt (mit zwei nachfolgenden Essays zu Barrès) und zitiert nach: DERS., Studien zur Kritik der Moderne (zit. Anm. 5), S. 163–177, hier: S. 164.

⁴⁶⁾ BAHR, Maurice Barrès (zit. Anm. 45), S. 164.

„muss die Barbaren nicht bloss um sich, er muss sie auch aus sich vertilgen“⁴⁷⁾. Das Verb „vertilgen“, dessen radikale Konnotation das Präfix „ver-“ gegenüber dem bloßen „tilgen“ betont, verdeutlicht die Vehemenz eines solchen „Ich oder der Andere“-Konzepts. Bahr schätzte Barrès auch über seine Pariser Zeit hinaus. Er widmet ihm 1894 seine ›Studien zur Kritik der Moderne‹ und versieht sie mit einem Motto von Barrès⁴⁸⁾, lässt sich später in der ›Entdeckung der Provinz‹⁴⁹⁾ von Barrès inspirieren und kann die Entwicklung vom radikalen Ästheteten zum radikalen Nationalisten von ihm vorgelebt sehen.⁵⁰⁾ Noch 1923 bezeichnet Bahr Barrès als einen „Zwillingsgeist von mir“⁵¹⁾.

III.

Unglückliche Liebe, Zeitgenossenschaft, die Schaffenskrise eines Künstlers, Egomane, Subjektivierung des Gefühls und der Sprache mit einem religiösen Wortschatz charakterisierten 116 Jahre zuvor einen Künstler-Roman unter anderen Vorzeichen: Goethes ›Leiden des jungen Werther‹ bilden meines Erachtens einen Prätext für Bahr, dessen ›gute Schule‹ als dekadente Parodie des ›Werther‹ gelesen werden kann bis hin zum verdrehten Schluss, in dem sich der überlebende Protagonist von dem Partner der ehemaligen Geliebten in die Spießbürgerlichkeit finanzieren lässt.⁵²⁾

Der intertextuelle Zusammenhang zwischen Bahrs Roman und Goethes ›Werther‹ ist bislang unerkannt geblieben, verspricht aber analytischen Gewinn für eine literarhistorische Einordnung von Bahrs epischen ›Seelenständen‹ nach Form und Gehalt. Den im Folgenden skizzierten intertextuellen Bezug verstehe ich nicht als eine rein affirmative Werther-Rezeption. Es handelt sich eher um eine ironisch

⁴⁷⁾ Ebenda.

⁴⁸⁾ Widmung: „Au parfait magicien d’ironie morale à mon cher Maurice Barrès j’offre ce livre comme un témoignage de grande estime et d’amitié littéraire“; Motto: „Car il n’est qu’une chose que je préfère à la beauté: c’est le changement“ (vgl. BAHR, Studien zur Kritik der Moderne [zit. Anm. 5], nicht paginiert).

⁴⁹⁾ HERMANN BAHR, Die Entdeckung der Provinz, in: Neues Wiener Tagblatt 33 (1899), Nr. 270 vom 1. Oktober 1899, S. 1ff.

⁵⁰⁾ Zu Bahrs deutsch-österreichischem Kriegsnationalismus vgl. BARBARA BEFLICH, Hermann Bahrs „Ideen von 1914“, in: Aggression und Katharsis. Der Erste Weltkrieg im Diskurs der Moderne, hrsg. von PETRA ERNST, SABINE HARING und WERNER SUPPANZ (= Studien zur Moderne 20), Wien 2003 [im Erscheinen]. – Zu Bahrs politischer Entwicklung vgl. GREGOR STREIM, Vom „unrettbaren Ich“ zur „europäischen Idee“. Zum Verhältnis von Ästhetik und Politik in den Schriften Hermann Bahrs, in: Hermann Bahr. Mittler der europäischen Moderne (zit. Anm. 16), S. 61–70.

⁵¹⁾ BAHR, Selbstbildnis (zit. Anm. 4), S. 238. – Vgl. HERMANN BAHR, Prophet der Moderne. Tagebücher 1888–1904, ausgewählt und kommentiert von REINHARD FARKAS, Wien 1987, S. 67.

⁵²⁾ Vgl. schon den spießbürgerlichen Ausgang der ersten Werther-Parodie bei FRIEDRICH NICOLAI, Freuden des jungen Werthers, Berlin 1775. ›Die gute Schule‹ provozierte 1890 eine Parodie in der von FRITZ MAUTHNER herausgegebenen Zeitschrift ›Deutschland‹ mit dem Titel: ›Schule Gutte. Entseelte Wehstände von Bahrman Herr‹.

bereits vielfältig gebrochene Dialogizität, die Anleihen beim Prätext mit der Kritik an ihm vereint. Ohne hier eine ausführliche intertextuelle Analyse zu leisten, sei anhand einer Romanpassage Bahrs Pastiche des Werther-Stils exemplarisch charakterisiert.⁵³) Man vergleiche das folgende hypotaktische Gefüge aus der ›guten Schule‹ mit Werthers Brief vom 10. Mai 1771. Werthers zweiter Brief an Wilhelm schwelgt in einem pantheistischen Naturerlebnis. Die Passage aus Bahrs Roman beschreibt die Liebesbeziehung zwischen dem Maler und Fifi. Die grammatischen Gradationen der charakteristischen ›Wenn-Dann‹-Konstruktionen mit ihren dreimaligen anaphorischen Wiederholungen des ›Wenn‹-Teils stimmen bei Goethe und Bahr überein.⁵⁴) Die augenfällige Ähnlichkeit der beiden Hypotaxen im grammatischen Aufbau kann als markierte Intertextualität begriffen werden⁵⁵):

Die gute Schule

Oft, wenn sie unter den Grüßen des Morgens, der golden die Hyazinthe ihres Fleisches überschuppte, sich aufrecht vor dem
 5 Spiegel flocht, von seinen Begierden umringelt, und langsam mit zupfenden Fingern, die wie rasche Schlangen schimmerten, ganz sachte und beharrlich die verwirrten Wimpern, die gestäubten Brauen auszog,
 10 netzte, bog, während die Lippen sich in stumme Pfiffe rundeten, zwischen welchen eilig die unruhige Zunge hervorzielte, ausschneelte, einschnatze, und dann, mit verschlossenen Lidern, wie unter betender
 15 Demut vorgeneigt, leise, behutsam, innig die Puderquaste, während das Näschen, in der Furcht des Staubes, sich wegspreizte, über die gesenkten Wangen wischte, eifrig, oft und mit einer sehr ernsten, feierlichen,
 20 heiligen Miene, wie Gottesdienstliches verichtet wird;
 Oder dann, wenn sie, auf Besorgung auswärts, ihn im Bette einsam zurückließ, unter den Spuren ihres Geruches in den schwülen
 25 Gruben, aus welchen ihm wonnige Gebilde dampften, zur Trunkenheit, verzückte Formen;
 Oder im Frieden des Abends, wenn sie die Nacht erwarteten, während langsam die sanfte Erinnerung des Lichts verlosch, und schon
 30 schlief die Rede, und von ihren träumenden Lippen huschte nur noch ein scheues Lied, aus kindlichen Spielen herüber –
 Da, manchmal, hätte er in die Sterne hinauf
 35 jauchzen mögen, vor unbändiger Wonne, weil ihm so namenlos gut war. (GS, 104)

Die Leiden des jungen Werther

Wenn das liebe Tal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht, und nur einzelne Strahlen sich in
 5 das innere Heiligtum stehlen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräschen mir merkwürdig werden;
 10 wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der
 15 uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält; mein Freund!
 wenn's dann um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhn wie die Gestalt
 20 einer Geliebten –
 dann sehne ich mich oft und denke: Ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papiere das einhauchen, was so
 25 voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes!*)

*) JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Die Leiden des jungen Werther* (1774) (= Hamburger Ausgabe 6), 13. Aufl., München 1993, S. 9. Weitere Zitate aus dem ›Werther‹ werden im Text mit der Sigle ›W‹ und den Seitenzahlen markiert.

Beide Texte vermitteln ein rauschhaftes Glücksgefühl der Protagonisten und die Empfindung, dies sprachlich nicht adäquat ausdrücken zu können in einem überbordenden Stil, der den konventionellen Ausdruck hinter sich lässt. Der subjektive Ton ist bei Bahr in der personalen Er-Perspektive, bei Goethe in der Ich-Form des Briefs gehalten. Während Werther sein Naturerlebnis religiös überhöht, schildert Bahrs Maler die Morgentoilette seiner Geliebten mit religiösem Vokabular („betender Demut“ [Z. 14f.], „heiligen Miene“ [Z. 20]). Das „innere Heiligtum“ (Z. 6) des Waldes bei Werther kontrastiert mit dem „Gottesdienstlich[] verrichtet[en]“ (Z. 20f.) Make-up Fifis; die Puderquaste wird zum liturgischen Requisit. Der pantheistischen Feier der Natur steht eine Eloge der Kosmetik und damit der Künstlichkeit gegenüber. Zur Natur hat der dekadente Maler keinen Bezug; sie ist nur noch uneigentlich, im Kunstmittel der Trope präsent, als Metapher („Hyazinthe ihres Fleisches“ [Z. 2f.]) und Vergleich („wie rasche Schlangen“ [Z. 7]). Umgekehrt ist für Werther die erotisch erfüllte Liebe unerreichbar, und nur im Vergleich mit der Natur spricht er von der „Gestalt einer Geliebten“ (Z. 20f.).

Werther gelangt durch Naturbetrachtung in mystische Versunkenheit, wenn es um seine „Augen dämmert“ (Z. 18). Bei Bahrs Maler erwirken erotische Assoziationen mystische „Trunkenheit“, deren rauschhafter Charakter sich in der aufgebrochenen Syntax spiegelt, die über einen Anakoluth in elliptisches Stammeln mündet („zur Trunkenheit, verzückte Formen“ [Z. 26f.]). Begriffliche Übereinstimmungen („Spiegel“, „dampfen“, „Wonne“) markieren die intertextuelle Beziehung der beiden Roman-Passagen. Während Werther seine Seele als „Spiegel des unendlichen Gottes“ (Z. 27) begreift, erschöpft sich die Funktion des Spiegels bei Bahr darin, dekadenter Eitelkeit zu assistieren (Z. 4f.). „Dampft“ bei Werther das „liebe Tal“ (Z. 2) als Gottes Schöpfung in „ewiger Wonne“ (Z. 16), so „dampfen“ dem dekadenten Maler aus dem Bett „wonnige Gebilde“ (Z. 25f.). Die „Wonne“ des dekadenten Malers ist nicht religiös perspektiviert, sondern eine auf bürgerlichen Normenverstoß angelegte sexuell „unbändige[] Wonne“ (Z. 35). Pantheistisches Naturerlebnis wird durch dekadente Erotik abgelöst. Werthers religiöser Entgrenzungserfahrung in der Natur antwortet Bahrs Roman dialogisch mit einer blasphemischen Auratisierung der Sexualität. Fifi wird dabei mit der Schlange des Sündenfalls in Verbindung gebracht, optisch, wenn ihre Finger „wie rasche Schlangen schimmerten“ (Z. 7), und akustisch, wenn ihre „unruhige Zunge hervorschelte, ausschnellte, einschmatzte“ (Z. 12f.).

⁵³⁾ Zum Pastiche vgl. GÉRARD GENETTE, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, aus dem Französischen von WOLFRAM BAYER und DIETER HORNIC, Frankfurt/M. 1993, S. 130–134.

⁵⁴⁾ Um die Analogie zu veranschaulichen, ist in den folgenden Zitaten nach jedem Teilabschnitt der jeweiligen „Wenn-Dann“-Konstruktion ein Absatz eingefügt worden. Zitate aus den vorliegenden Ausschnitten werden im Folgenden durch die Sigle „Z.“ und die Zeilenangaben im Text kenntlich gemacht.

⁵⁵⁾ Vgl. ULRICH BROICH, *Formen der Markierung von Intertextualität*, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. von ULRICH BROICH und MANFRED PFISTER, Tübingen 1985, S. 31–47.

Beide Protagonisten fühlen sich nicht in der Lage, ihrem Gefühl sprachlichen Ausdruck zu verleihen. Werther vermag es nicht, „dem Papiere einzuhauchen, was so voll, so warm in dir lebt“ (Z. 24f.). Für Bahrs Maler ist das Gefühl „ganz außerhalb der Sprache. Wie man es auszudrücken versuchte, war es gleich verwandelt und entstellt. Die Worte konnten nicht hinüber“ (GS, 103);⁵⁶ es ist ihm „namenlos gut“ (Z. 36). Beide können ihre Emotionen nicht abstrakt benennen, sondern bemühen sich, durch Beschreibung der äußeren, das Erleben auslösende Umstände (bewaldetes Tal im Morgennebel und drei Momentaufnahmen in der gemeinsamen Wohnung) eine approximative Impression des Gefühlten zu vermitteln. „Nur von den einzelnen [Momenten], aus denen es sich zusammensetzte, von denen konnte man sprechen“ (GS, 103). Aber diese mangelnde Ausdrucksfähigkeit mindert weder bei Werther noch bei Bahrs Maler das künstlerische Selbstbewusstsein. Werther formuliert in Anlehnung an Lessings Maler Conti in ›Emilia Galotti‹: „Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Maler gewesen als in dieses Augenblicken.“ (W, 9) Auch Bahrs Maler ist in seiner Schaffenskrise von seinem Künstlertum überzeugt.

Werther und Bahrs Maler grenzen sich beide von der bürgerlichen Realität ab. ›Werther‹ setzt mit der Flucht vor der Gesellschaft ein: „Wie froh bin ich, daß ich weg bin!“ (W, 7) Dagegen setzt er Solipsismus: „Die Einsamkeit ist meinem Herzen köstlicher Balsam“ (W, 8). Auch Bahrs Maler hat das bürgerliche Umfeld seiner österreichischen Heimat hinter sich gelassen und schwelgt im Alleinsein: „Einsam, einsam – warum wollten sie einen nicht einsam lassen? [...] Allein, allein – hoch oben irgendwo im Eise oder tief am Grunde des schnaubenden Meeres“ (GS, 44f.). Während Werther die Einsamkeit und Ruhe vor der Gesellschaft in der ländlichen Idylle sucht, findet Bahrs Maler eine moderne, anonyme Einsamkeit inmitten der Großstadt Paris. Der Flucht in die Einsamkeit korrespondiert die narzisstische Selbstbespiegelung. Wird für Werther das „Herz“ zum Zentrum seiner egomani-schen Innenschau, kreist Bahrs Maler um seine „Seele“. Werther berichtet Wilhelm: „Auch halte ich mein Herzchen wie ein krankes Kind“ (W, 10). Bahrs Maler stellt „seine Seele vor den Spiegel, kämmt sie durch und scheidete sie“ (GS, 47). Werthers Herz und die Seele von Bahrs Maler werden personifiziert zu unmündigen Gestalten, die der Obhut bedürfen. Bahrs Metaphorik ist gesuchter und zynischer als Goethes, aber in beiden Fällen macht die Bildlichkeit das Ego des selbstverliebten Protagonisten zum gehegten Objekt.⁵⁷)

Rationalitätskritik verbindet Goethes und Bahrs Protagonisten ebenfalls. Gegenüber Albert ereifert sich Werther, „das bißchen Verstand, das einer haben mag,

⁵⁶) Das Zitat findet sich unmittelbar vor dem „Wenn-Dann“-Gefüge.

⁵⁷) Hofmannsthal hat diese autoreflexiven Spiegelungen des Fin de Siècle 1893 beschrieben. Die Dichter der Moderne hätten die „unheimliche Gabe der Selbstverdoppelung. Wir schauen unserem Leben zu [...]. Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. Reflexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild“ (HUGO VON HOFMANNSTHAL, Gabriele d’Annunzio [1893], in: DERS., Reden und Aufsätze I. 1891–1913, Frankfurt/M. 1979, S. 174–184, hier: S. 175).

kommt wenig oder nicht in Anschlag, wenn Leidenschaft wütet und die Grenzen der Menschheit einen drängen“ (W, 50). „Wir Gebildeten – zu Nichts Verbildeten“ (W, 79), lautet sein antiintellektuelles Verdikt. Hier ist Bahrs Maler ein Werther *redivivus*: „Das Denken, ja, das Denken über sich selbst – hundertmal sagte er sich's vor: Das Denken war der Anker des Verderbs“ (GS, 49). Werther und Bahrs Künstler sind Maler.⁵⁸) Beide huldigen einer Genie-Ästhetik des einsamen, großen Schöpfers. Beide befinden sich in einer Schaffenskrise. Als Künstler ohne Werk berufen sie sich auf ihr Ingenium als Garant für Schöpferkraft. Werther beschwört pindarisch den „Strom des Genies“, der „so selten in hohen Fluten hereinbraust und eure staunende Seele erschüttert“ (W, 16). Sein Ärger über die intellektuelle Zergliederung der „gestempelten Kunstworte“ (W, 74) ist groß. Auch Bahrs Maler will das Absolute, „das Große, das Ewige, die hohen Weihen der Kunst“ (GS, 50). Auch er distanziert sich von einer gelehrten Kunst, die als Handwerk geübt wird. Sein Schicksal ist es, „im Titanischen zu verschmachten, dem selbst das Kleine zuletzt versagte, ohne daß es das Große bezwang, trotz aller stürmenden, mörderischen Begierde“ (GS, 23). Bei Bahr gesellt sich zu diesem titanischen Genialismus noch nietzscheanisches Übermensch-Pathos.

›Die Leiden des jungen Werther‹ und ›Die gute Schule‹ sind Pathographien ihrer Zeit; sie literarisieren modische Krankheitsbilder. Werther ist Melancholiker. Seine Melancholie wird für ihn eine „Krankheit zum Tode“ (W, 48).⁵⁹) Hermann Bahrs Maler verkörpert ein ganzes Ensemble von Krankheitsbildern *à la Fin de Siècle*. Seine hypertrophe Sinnlichkeit läßt ihn die gewalttätige Erotik zu sexuell perversen Praktiken „im Zeichen der Peitsche“ (GS, 131) formen. Sadomasochismus paart sich mit schizophrenen Wahnvorstellungen. Seine Nervosität steigert sich in pathologische Hysterie.⁶⁰) Im Unterschied zu Werther führt ihn diese Krankheit aber nicht zum Tode, sondern entpuppt sich als dekadente Etappe auf dem Weg in die Bürgerlichkeit. Die eigene Zeit wird als eine absteigende begriffen, die selbst in ihren Krankheitsbildern nur noch schwache Imitationen ehemaliger Aufwallungen bietet.⁶¹)

⁵⁸) Zum ›Werther‹ als Künstler-Roman vgl. ACHIM AURNHAMMER, Maler Werther. Zur Bedeutung der bildenden Kunst in Goethes Roman, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 36 (1995), S. 83–104.

⁵⁹) Vgl. THORSTEN VALK, Poetische Pathographie. Goethes ›Werther‹ im Kontext zeitgenössischer Melancholie-Diskurse, in: Goethe-Jahrbuch 119 (2002) [im Erscheinen].

⁶⁰) Zum Krankheitsbild von Bahrs Maler vgl. ausführlich BUSCH/MÜLLER, Dekadente Erotik in Hermann Bahrs Roman ›Die gute Schule‹ (zit. Anm. 14), S. 65–70. NORDAU, Entartung (zit. Anm. 33), S. 492, qualifizierte ›Die gute Schule‹ zur „bis jetzt einzig dastehenden Kundgebung hysterischer Geistesstörung“. Ähnlich mokierte sich CONRAD, Hermann Bahr (zit. Anm. 11), S. 1858, über Bahrs „Seelenstände“, „von denen schon drei Seiten genügt hätten, einen gewöhnlichen normalen Menschen im Irrenhause zu versorgen“.

⁶¹) Zu *Décadence* und Krankheit vgl. ROGER BAUER, Die schöne *Décadence*. Geschichte eines literarischen Paradoxons (= Das Abendland, N. F. 28), Frankfurt/M. 2001, S. 67–87. – WOLFDIETRICH RASCH, Die literarische *Décadence* in Deutschland, München 1986, S. 38–43.

Der Naturalismus hatte sich poetologisch profiliert, indem er sich gegen den ›Werther‹ als Zeugnis empfindsamer Schwäche aussprach. Gerhart Hauptmann lässt Loth 1889 in ›Vor Sonnenaufgang‹ den ›Werther‹ als ein „Buch für Schwächlinge“ verwerfen.⁶²⁾ Gegen die naturalistische Werther-Kritik exponiert Bahr eine neue nervös-dekadente Werther-Tradition. ›Die gute Schule‹ will einen neuen Werther der Jahrhundertwende vorstellen, der ebenso wie sein literarischer Vorläufer Epoche machen soll. In einem Brief an seinen Vater macht Hermann Bahr seine Auffassung von der Epochalität seines Romans deutlich:

Ich halte ihn nicht bloß für das Beste, was ich in meinem Leben geschrieben, sondern für das einzige Kunstwerk der deutschen Literatur im Romane, welches einen Vergleich mit den großen Meisterwerken der Franzosen aushält. Ich gehe jede Wette ein, daß der ärgste Gegner meiner Richtung sagen wird, was auch Du mir zugestehen wirst, wenn Du ihn liest, daß nur ein sehr großer Künstler solches zu leisten vermag und daß man den Stempel des Genies auf jeder Seite findet.⁶³⁾

›Die gute Schule‹ sollte nicht nur dem Vergleich mit der französischen Literatur standhalten, sondern lässt sich auch mit dem ›Werther‹, einem Schlüsseltext der deutschen Literatur, in Verbindung bringen. Der ›Werther‹-Pastiche in Bahrs Roman ›Die gute Schule‹ leistet zusammengefasst zweierlei: Analogien in der Figuren-Konstellation, Genie-Ästhetik, Rationalitätsskepsis, Bürgerlichkeitskritik, Pathologisierung des Gefühls und der Subjektivierung der Perspektive stellen einen affirmativen intertextuellen Zusammenhang her. Der inhaltliche Kontrast (Natur und pantheistische Gläubigkeit bei Goethes ›Werther‹ versus Künstlichkeit und religiös attribuierte Erotik in Bahrs Roman) verdeutlicht vor allem die Epochensignatur. Vor der Folie des empfindsamen Werther verschärft sich die Kontur des dekadenten Malers, der gegenüber einer vergangenen, „schwindsüchtigen Empfindsamkeit“ (GS, 76) nur noch müden Spott übrig hat. Bahr variiert Goethes ›Werther‹ zu blasphemisch-nervösen Leiden des Jungen Wien. Bahrs Auratisierung der Sexualität lässt sich dabei als eine strategische Profanierung des ›Werther‹ begreifen.

Zum Zweiten stiftet sich Bahr mit der Wahl dieses Prätexts selbst eine erzähltheoretische Tradition. Werther verzweifelt an der Unzulänglichkeit der Sprache. Der dekadente Maler hadert mit der Namenlosigkeit seiner Emotionen. Während die Protagonisten sich mit der subjektiven Inkompetenz der Sprache auseinandersetzen, schlagen deren Autoren Lösungen vor. Goethe wählt die Ich-Form

⁶²⁾ Vgl. DIETER MARTIN, ‚Ein Buch für Schwächlinge‘. Werther-Allusionen in Dramen des Naturalismus, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 122 (2003) [im Erscheinen]. – Anders in der Wertung: ARIANE MARTIN, Die kranke Jugend. J. M. R. Lenz und Goethes ›Werther‹ in der Rezeption des Sturm und Drang bis zum Naturalismus, Würzburg 2002, S. 321–340. – Allgemeiner zum ›Werther‹ um 1900: THOMAS HORRÉ, Werther-Roman und Werther-Figur in der deutschen Prosa des Wilhelminischen Zeitalters. Variationen über ein Thema von J. W. Goethe (= Saarbrücker Hochschulschriften 28), St. Ingbert 1997.

⁶³⁾ Brief Hermann Bahrs an seinen Vater vom 9. März 1890, in: SCHMIDT, Hermann Bahr (zit. Anm. 31), S. 267.

des monoperspektivischen Briefromans, um die Subjektivierung der Epik voranzutreiben. Bahr propagiert aus Rationalitätsskepsis die Überwindung der Ich-Erzählung zugunsten der personalen Er-Erzählung. Das intertextuelle Vorgehen Bahrs veranschaulicht dekadente Haltungen und verleiht der erzähltheoretischen Erneuerung besonderen Nachdruck durch den Bezug auf Goethe als narratologischen Vorfahren.