

Subversion und Implosion.

Die andere Moderne des Joris-Karl Huysmans.

**Inaugural-Dissertation
für die Erlangung des akademischen Grades eines
Doktors der Philosophie**

**Universität Osnabrück
Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaft:
Romanistik**

Vorgelegt von

Constanze Baethge.

Erstgutachter: Prof. Dr. Wolfgang Asholt (Osnabrück)
Zweitgutachter: Prof. Dr. Heinz Thoma (Halle)

Berlin/Osnabrück, im Oktober 2003.

Subversion und Implosion.
Die andere Moderne des Joris-Karl Huysmans.

Inhalt

	Seite
Einleitung	1
Einheit der Kritik – Kritik der Einheit.....	6
Soziale versus literarische „Wahrheit“ und der Mythos: eine andere Lesart.....	13
Teil I: Regeln – Namen – Orte: <i>Situation</i>	16
1. Über einige Regeln der Kunst oder die Mythologie der Regel	16
Von der Regel zum Habitus: Positionen und Dispositionen.....	20
Was bleibt, bleibt was vom Subjekt?.....	25
1. 1. Einwände	28
Exkurs: Die Nase der Kleopatra.....	31
Lust am Text?.....	32
Illusionäre Individualität.....	36
2. Situation von Huysmans I	
Charles Marie Georges und Joris-Karl: freischwebender Habitus	
und biographische Illusion	37
Düstere Heiterkeit.....	39
„Qui il fut“.....	43
Atopos als Habitus und Hexis.....	46
Der altniederländische „peintre de la vie moderne“ und die moderne Madonna.....	50
Reisende Bahnhöfe, wunderbare Welten.....	55
3. Situation von Huysmans II:	
Bestimmung und Legende eines Romans	63
Subjektautonomie und Fin de Siècle-Roman.....	63

Gegen jeden Strich.....	69
Gescheitertes Scheitern.....	74
3. 1. Huysmans‘ Spielarten der Moderne.....	79
Ein antimoderner Moderner?.....	82
Teil II: Bedingungen modernen Schreibens: <i>Subversion</i>.....	87
1.Strategien der Legitimation in der heterogenen Welt der Moderne: Ideal und Mythos einer Wahl.	
1. 1. 1. Huysmans im Spannungsfeld der Institutionen.....	87
Rivalisierende Institutionen und gespiegelte Gespenster: Subjekterfahrung als Todeserfahrung.....	89
1. 2. Autoanalyse und "discours préfaciel": ästhetisches Programm und Formstrategie	101
1. 2. 1. Die „Préface d’À <i>Rebours</i>“ oder von der Notwendigkeit, sich einer Deszendenz zu vergewissern.....	101
Der „discours préfaciel“ und seine Tücken.....	102
Elemente einer Strategie.....	104
1. 2. 2. <i>Là-Bas</i> oder das Feld des Unmöglichen? Wenn Huysmans seine Karten auf den Tisch legt.....	110
Strukturelle Optionen.....	112
Das Feld des Möglichen.....	117
Ein oxymorischer Huysmans	119
Der Weg aus der Sackgasse.....	121
2. Für eine Produktionsästhetik: Autorstrategie und Verlagspraxis oder die Subversion des Erscheinens.....	124
2. 1. Entwicklung der Disziplin: Verlagsgeschichte als Kulturgeschichte.....	129

2. 2. “Le temps des éditeurs”:	
Strukturwandel der Verlagslandschaft	
am Ende des 19. Jahrhunderts	132
Scheinen oder Erscheinen? Von der Paradoxie editorischer Praxis.....	134
2. 2. 1 Der Verleger als „homme d’orchestre“:	
Spezialisierung und	
Differenzierung im Feld der Kulturproduktion	140
Die romantische Krise.....	143
Die Zeit der ‘monstres sacrés’ der Edition.....	145
Legitimationsverlust oder ‘Esprit nouveau’?.....	148
2. 2. 2. Verlagspolitik der Allianzen	149
2. 2. 3. Die Zeit der „Désenchantements“	154
Avantgarde und Autoedition.....	156
Mystifikation des Erscheinens (Mallarmé).....	161
2.3. Ontogenese und Parthenogenese: Die editorische Praxis von Huysmans	
im Feld der literarischen Produktion	166
Hypothesenbildung.....	168
2. 3. 1. Zwischen Mystifikation und Metaphorik:	
Literarischer Aufbruch im Zeichen der <i>Parnassiens</i>	170
2. 3. 2. Monoedition oder Pluriedition: „La bataille des <i>Sœurs Vatard</i>“	
als Versuch der institutionellen Konsolidierung im	
Umkreis der Naturalisten	176
2. 3. 3. Editorische Stabilität und literarische Autonomie:	
Huysmans’ Traum vom „éditeur juste milieu“	183
<i>Habent sua fata libelli</i> oder die bedrohte Autonomie.....	184
2. 3. 3. 1. Gewinne oder Verluste?	189
Barschaft oder Sparschaft? Die pekuniären Neurosen.....	190
Inszenierung und Selbstinszenierung: Formen editorischer Reklame.....	197

2. 3. 4. Der Verleger und sein Double: Etappen der Parthenogenese	202
Noch eine Fin de Siècle Neurose: das Erscheinen.....	203
Eheglück und Eheleid.....	206
Selbstdarstellung – Selbsterzeugung.....	208
Huysmans' Mythos eines „Livre blanc“.....	217
Teil III. Varianten modernen Schreibens: <i>Implosion</i>	221
Delikate Gegensätze.....	222
1. Klassifizieren, Deklassifizieren: Huysmans' (Gattungs-)Soziologie	228
Ein Freund.....	228
1. 1. Die konstruierte Dekonstruktion	233
Soziologie der Massen.....	238
1. 2. Allegorien des Schreibens – Virtualität des Buches	
(das sich nicht schreibt)	242
Digressionen - Inserate – Trugbilder.....	247
2. Die zerrissene Welt der Repräsentation:	
Huysmans' Wege der Entzauberung	249
2. 1. Gegenwelten-Körperwelten: Schreiben am Ekzem	
In Hypochondrien: die unsagbare Welt unsäglicher Helden.....	251
2. 1. 1. „Utopie“ - Oniologie:	253
Huysmans Utopialand oder Metamorphosen eines <i>Pays de Tendre</i>	255
2. 1. 2. Atopie – Dermatologie:	
Die histologische Konstitution der Realität	263
2. 1. 3. Heterotopie	267
Andere Räume als Räume des Anderen.....	269
Formen der Heterotopie.....	271
Eine Berufung.....	275
Eine Moral.....	279

Eine Ästhetik.....	280
2. 2. Schreiben am Exzeß.....	286
2. 2. 1. Anarchie des Details.....	286
Das Detail und seine Funktionen.....	287
Der detaillierte Körper oder Huysmans‘ Zahnheilkunde.....	300
Hypertrophie des Details – Reduktion der Produktion.....	305
Trance des Details.....	309
2. 2. 2. „Implosantes-fixes“: Die köstlichen Pestilenzen der Moderne.....	314
„Rires en sueurs“.....	318
Skatologie als Pathologie.....	322
2. 2. 3. Alchimie des Lichts.....	327
Negativität - Alterität des Lichts.....	333
<i>Conclusion</i> oder Ausblick: Paradigmenwechsel in der Moderne.....	338
Anhänge:	
I. Liste der Erstaufgaben.....	342
II. Korrespondenz Huysmans - Pierre-Victor Stock.....	346
III. Korrespondenz Huysmans - diverse Verleger.....	375
Siglenverzeichnis.....	393
Bibliographie.....	394

Einleitung

*Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il?
(Charles Baudelaire)*

Seit langer Zeit erfolgt jedes Reden über die literarisch-künstlerische Moderne durch eine Referenz an Baudelaire, der in seiner Studie *célébrissime* über Constantin Guys als „modern“ die Abwesenheit eines zu repräsentierenden Objekts erklärt und damit das Repräsentationsideal erstmals *ad absurdum* führt. Die „Moderne“ bemüht sich im Gegenteil um das Subjekt in seiner kläglichen Unendlichkeit, das in ihr und über die historische Reflexion bewußt die Dualität von Alltäglichem und Sublimem, Künstlichem und Natürlichem, Schmerzlichem und Schönen bloßstellt, um ihr wenigstens ein Jahrhundert lang nachzulaufen. "Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau!*" so lautet die Losung des letzten Verses der ersten Ausgabe der *Fleurs du Mal*, mit denen die ästhetische "Moderne" zwischen Himmel und Hölle explodiert. Der von ewigen Werten betörten klassizistischen Kunst setzt Baudelaires Tauchmanöver das Unbekannte, Unbewußte und Neue entgegen, das aus der Plötzlichkeit des gegenwärtigen, aktuellen Augenblicks geboren wird. In der Begegnung des Flüchtigen mit dem Ewigen manifestiert sich die existentielle Erfahrung des Individuums in dieser Moderne, die sich als ein bewußtes historisches Reflektieren über den historischen Modus der Subjektivität versteht.

Der *coup de génie* in der außergewöhnlichen Strategie eines Baudelaire - der seine Moderne ebenso haßte wie Flaubert oder Huysmans sie haßten – beruht zunächst auf einem symbolischen und revolutionären Attentat, das aus der ethischen Verweigerung der gesellschaftlichen und politischen Macht des Zweiten Kaiserreichs einerseits und aus einem formalen und totalen Bruch mit der literarischen und kulturellen Ordnung und ihren Institutionen andererseits rührt. Schließlich besteht dieser Geniestreich darin, eine Epoche und ihren Wandel, die bis heute die Literaturkritik nachhaltig beschäftigt, datiert zu haben und seinen Urheber in diesem Konzept unsterblich und zeitlos hat werden lassen: „il se sait et se veut à jamais irrécupérable“¹. Auch deshalb ist es seiner literarischen und literaturkritischen Posterität nie leid geworden, bei ihm betteln zu gehen und die „Moderne“ ist seitdem zu einem unüberschaubaren Kompendium poetischen und prosaischen Schreibens

¹ Pierre Bourdieu: *Les règles de l'art*, Le Seuil, 1992, S. 95.

mutiert. In Verunglimpfung ihrer selbst scheint sie schon fast nicht mehr modern, und wenn Henri Meschonnic in der Moderne eine *Utopie* ihrer „prévision de ce que c'est qu'être au présent“² sieht und damit trotzdem ihre zeitliche Gebundenheit an eine Gegenwart unterstreicht, so erscheint mir das Lexem „Moderne“ eher mit einer Definition von Roland Barthes konform zu gehen, mit der er ein räumlich situiertes „mot-mana“ von *atopischen* Charakter bezeichnet. Ein „mot –mana“ ist „un mot dont la signification ardente, multiforme, insaisissable et comme sacrée donne l'illusion que par ce mot on peut répondre à tout“. Dieses Wort „n'est ni excentrique, ni central; il est immobile et porté, en dérive, jamais *casé*, toujours *atopique* (échappant à toute topique), à la fois reste et supplément, signifiant occupant la place de tout signifié“.³ Die in der Begriffsbestimmung von der Inflation der Beliebtheit befallene „Moderne“ weist sich in dieser Definition als das aus, was sie ist, nämlich undefinierbar und (raumzeitlich) unbegrenzt. Des *Esseintes*, der *Matador* aus dem Romanwerk jenes Autors, dem sich diese Arbeit widmet, hätte in Anlehnung an die numinose, das Reich des Artefakts besiegelnde Formel aus *À Rebours* vielleicht gesagt „La modernité a fait son temps“.⁴ Doch durch das permanente Rekurrieren dieser Moderne auf die eigene lineare Zeitlichkeit entgeht dem kritischen Blick die für eine Epocheninventarisierung ebenso unerläßliche Analyse ihrer räumlichen Struktur. Aus diesem Grund möchte diese Untersuchung eine Methode zur Grundlage nehmen, welche die Eroberung der Autonomie innerhalb der Literatur des 19. Jahrhunderts unter das Signum einer räumlichen Verortung stellt, innerhalb derer die ästhetischen „Ismen“ sich nicht mehr in einem diachronischen, sondern in einem synchronischen Zeitverhältnis anordnen: gemeint ist die für die gegenwärtige Kultur- und Literaturkritik längst unverzichtbar gewordene Theorie gesellschaftlicher Räume bzw. Felder, die der im Januar 2002 verstorbene französische Soziologe Pierre

2 Henri Meschonnic: *Modernité Modernité*, Gallimard ‚folio essais‘, 2000, S. 13.

3 Roland Barthes *par Roland Barthes*, Le Seuil, 1995, S. 117.

4 „La nature a fait son temps“. (AR 103) Zur Zitierweise: Das Primärwerk wird grundsätzlich mit einer entsprechenden Sigle und der Seitenzahl zitiert: z. B. AR 103 (= *À Rebours*, S. 103.); um die Übersichtlichkeit der Fußnoten zu gewährleisten, folgen die Belege aus der Primärliteratur unmittelbar der zitierten Textpassage. Das Siglenverzeichnis für die Werke von Huysmans befindet sich vor der Bibliographie. Da für das Werk von Huysmans keine verlässliche Gesamtausgabe existiert, mußte auf verschiedene Ausgaben zurückgegriffen werden. Die Nennung des jeweiligen Werks entspricht der in der Bibliographie verzeichneten Ausgabe. Ausgenommen von diesem Zitierverfahren sind notwendigerweise einzelne und verstreute Texte, die zum größten Teil in dem seit 1927 jährlich erscheinendem *Bulletin de la Société Huysmans* (BSH) aufgenommen sind oder sich in den Huysmans-Manuskripten des sogenannten „Fonds Lambert“ der Bibliothèque de l'Arsenal befinden und deren Belege gegebenenfalls in einer Fußnote dokumentiert werden.

Bourdieu⁵ seit den sechziger Jahren entwickelte und die für den Bereich der Kulturkritik und Ästhetik in den 1992 erschienenen *Les règles de l'art* mündeten.

Die Gesellschaftstheorie von Bourdieu geht aus von der prinzipiellen Fragmentation der modernen Gesellschaft in verschiedene epistemologische Sub-Kulturen oder Felder, die trotz ihrer unterschiedlichen Funktionsmechanismen in einem interaktiven Bezug zueinander stehen und von denselben Gesetzen regiert werden – gleichgültig ob es sich dabei um das Feld der politischen Machtausübung oder das der Kultur- bzw. Literaturproduktion handelt. Die Struktur dieser Gesellschaft besteht aus einem Geflecht von unterschiedlich artikulierten Macht- und Dominationsbeziehungen, das sich mit der Evolution der Geschichte und im Zusammenspiel der äußeren, objektiven Realität des sozialen Raumes und der subjektiven Dispositionen der in diesem Raum operierenden Akteure stets neu generiert. In diesem Wechselverhältnis ist es immer die Geschichte, die dem Sozialen „Leben“ einhaucht und damit eine Körperlichkeit indiziert, die bei Bourdieu im Begriff des Habitus den Adaptionsmechanismus zwischen Gesellschaft und Individuum umschreibt. Auch die Kulturproduktion als gesellschaftliche Praxis obliegt einer durch implizite Regeln gesteuerten Logik, für die der Begriff des „Feldes“ von besonderem heuristischen Wert ist: Das Feld als vitaler Raum, in dem alle verborgenen Macht- und Einflußbeziehungen kanalisiert sind, bildet die fundamentale Mediatisierung im Prozeß der Bedeutungskonstruktion, an dessen Ende der Wettstreit um die symbolische Benennungsmacht steht.

In Bourdieus ästhetischen Analysen spielt das 19. Jahrhundert eine initiale Rolle, da die industrialisierte Literatur erstmals nach Jahrhunderten mäzenatischer Kulturpraxis eigene Institutionen der Reglementierung, der Legitimation und der

⁵ An synthetisierenden und durchaus kritischen Überblicksartikeln, die die Kulturtheorie von Pierre Bourdieu darstellen, hat es nicht gefehlt, einige Titel seien hier erwähnt: Danilo Martuccelli: *Sociologies de la modernité*, Gallimard, 1999; Pierre Mounier: *Pierre Bourdieu: une introduction*, La Découverte, 2001; Jeffrey Alexander: *La Réduction. Critique de Bourdieu*, Cerf, 2000; Louis Pinto: *Pierre Bourdieu et la théorie du monde social*, Albin Michel, 1998. In der deutschen Romanistik haben v. a. die Arbeiten von Joseph Jurt einen wesentlichen Beitrag dazu geliefert, die Feldtheorie von Bourdieu für die Analyse von kulturellen und insbesondere literarischen Werken fruchtbar zu machen. Vgl. dazu Joseph Jurt: *Das literarische Feld*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995; sowie Andreas Dörner/Ludgera Vogt: *Literatursoziologie*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1994, K.-M. Bogdal (Hrsg.): *Neue Literaturtheorien*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990; Gunter Gebauer/Christoph Wulf: *Praxis und Ästhetik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1993; Ute Daniel: *Kompendium Kulturgeschichte*, Frankfurt, Suhrkamp, 2001.

Konsekration entwickelt und sich damit von außerliterarischen Instanzen emanzipiert. Die vorliegende monographische Studie widmet sich mit Joris-Karl Huysmans einem herausragenden Vertreter des 19. Jahrhunderts, der zudem auf der Schwelle zum nächsten Jahrhundert und während des Höhepunkts der modernen Autonomiebestrebungen ein äußerst heterogenes Werk verfaßt hat. In ihm und seiner literarischen Positionierung nehmen die fundamentalen theoretischen Axiome von Bourdieu wie der *Habitus* als die durch Sozialisation inkorporierte gesellschaftliche und subjektive Disposition des Individuums, die *Regel* als die das literarische Spiel im Feld des Möglichen determinierende Notwendigkeit, oder auch die aus der Regel abgeleitete *Strategie* als unbewußtes Manövrieren der eigenen Position innerhalb des Kampfes um die literarische Legitimation eine eigene, „autonome“ Dimension an.

Der Autor Huysmans ist uns auf eigentümliche Art fern und nah zugleich. Aus der Mittelmäßigkeit stammend wie Baudelaire, die soziale Mittelmäßigkeit inszenierend und dennoch alle Generationen der Moderne im ewigen Wandel und Austausch der Signifikanten transgredierend, scheint er in der eigenwilligen Komposition aus Mystik und Naturalismus für den Fin de Siècle-Roman die Formel zu realisieren, die Baudelaire einst für die Dichtung schuf. Hier die obligatorische Referenz an das die Sinne entrüstende Buch voller Bücher *À Rebours*, das in der Literaturgeschichte der Moderne beispiellos für die ästhetizistische Wende zum intransitiven Schreiben nach Flaubert und für die Radikalisierung der Autonomiedoktrin seit der Romantik steht-heute im Topos der „Bibel der Dekadenz“ erstarrt. Huysmans selbst hätte angesichts dieser Formel nicht mehr als ein mitleidiges Lächeln übrig gehabt. Dort der „schwierige“ und unlesbare Autor, dessen Werk bis heute weder einheitlich, noch verlässlich ediert wurde, dessen ästhetisch-moralischer „vire-volte“ entweder mit Verständnislosigkeit begegnet, oder als Form eines teleologischen Proselytismus verherrlicht wird. Und auch heute noch, wenn die literaturwissenschaftliche Rede auf die Gestaltungsprinzipien seiner Prosa kommt, privilegiert sie die inhaltsästhetische Einzelanalyse, die oft von einem monokausalen Biographismus, idealisierender Werkimmanenz⁶ oder psychoanalytischen Lesarten genährt wird. Daß ausgerechnet

⁶ Als beispielhaft für diese Lesarten erscheinen mir zwei ältere Untersuchungen, von denen eine dem in den ekphrastischen und naturalistischen Beschreibungspraktiken verborgenen Genie von Huysmans nachzuspüren gedenkt (Fernande Zayed: *Huysmans, peintre de son époque*, Nizet, 1973) und eine andere, die in der Harmonie von „l’homme et l’œuvre“ eine Huysmanssche Ästhetik zu erkennen meint, die ausnahmslos Ausdruck seines Temperaments sei. (Helen Trudgian: *L’esthétique de J.-K. Huysmans*, Genf, Slatkine, 1970)

ein André Breton dem Autor von *À Rebours* und *En Rade* die Urheberrolle im Prozeß der Ausdifferenzierung von pluralistisch-modernistischen Tendenzen zuschreibt, da er in Huysmans' scharfsichtiger „manière atterrante-exaltante“⁷ ein Rebellionspotential erkennt, das das bis dahin verbürgte (französische) Repräsentationsideal sowie jede konventionelle Form von Kunst lange vor dem Erscheinen der Avantgarden des 20. Jahrhunderts subvertiert hat, scheint für die Kritik von lediglich literaturgeschichtlichem, wenn nicht anekdotischem Interesse zu sein. Daher kann vor allem die unlängst und unverhofft kommende Unterstützung aus der deutschen, dem Autor Huysmans in Forschung und Kritik wenig zugeneigten Romanistik⁸ von Friedrich Wolfzettel erfreuen, der Huysmans als eine „immer noch unterbewertete Gestalt des Fin de Siècle“ charakterisiert und im selben Absatz nachdrücklich die suggestive und einseitige Forschungssituation des „weithin unterschätzten Autor[s]“⁹ kritisiert.

Doch um das Anekdotische nicht mit Mißachtung zu strafen, sei hier auch auf eine Reaktualisierung von Huysmans verwiesen, die aus einem Vergleich mit dem zeitgenössischen *enfant terrible* der französischen Romanliteratur Michel Houellebecq resultiert. Nicht nur im ähnlichen Umgang beider Autoren mit Körperlichkeit sieht beispielsweise eine Kritik von Houellebecqs deutscher Übersetzung von *Plateforme* in der *Zeit*¹⁰ verblüffende Analogien, sondern vor allem in der beiden Pessimisten gemeinsamen Feindlichkeit des Modernen und der Ritualisierung von Miserabilismus und Mittelmäßigkeit, die sowohl Houellebecqs als auch Huysmans' Helden als ewige Verlierer ständig *à vau l'eau*, also stromabwärts treiben lassen.

⁷ André Breton: *Anthologie de l'humour noir*, Jean-Jacques Pauvert, 1966, S. 191.

⁸ Zwei ältere Studien, die jedoch entweder die präkatholischen oder die katholischen Werke in ihrer chronologischen Folge untersuchen, seien hier erwähnt: Jürgen Säger: *Aspekte dekadenter Sensibilität: J.-K. Huysmans' Werk von Le Drageoir aux épices bis zu À Rebours*, Frankfurt, Peter Lang, 1978 und Rita Thiele: *Satanismus als Zeitkritik bei Joris-Karl Huysmans*, Frankfurt, 1979.

⁹ Friedrich Wolfzettel: „Der ‚deambulatorische‘ Roman“, in: Rainer Warning/Winfried Wehle: *Fin de Siècle*, München, Fink, 2002, S. 440.

¹⁰ Vgl. Jens Jessen: „Der große Jammer. Ein Meister und sein Epigone: Joris-Karl Huysmans und Michel Houellebecq. Aus Anlass des Romans ‚Plattform‘“, in: *Die Zeit*, Nr. 7, 2002.

Einheit der Kritik - Kritik der Einheit

Wenn sich der kritische Apparat zu Huysmans weniger aus monographischen Werken denn aus Einzelbeiträgen und vor allem Kongreßakten und ähnlichen Sammelbänden konstituiert, so ist dies hauptsächlich auf die Pluralität seiner Schreibpositionen und den jeweiligen ästhetischen Ansprüchen zurückzuführen, die unterschiedliche Spezialisten zur Exegese erfordert. Daher haben wir es mit einem „partialisierten“ Autor zu tun, dem zwar immer eine werkstiftende „Einheit“ im Sinne einer Monadologie akkreditiert wird, dessen Werk jedoch gleichzeitig von Forschung und Kritik in Einzelaspekte zergliedert wird. Diese Praxis fördert eine Nischenwissenschaft, die vor allem die literaturhistorische Periodisierung seines Werks oft schematisch nach der Chronologie der Fin-de-Siècle-Ismen gliedert und den Autor mit zwar konsekrierten, aber statischen Attributen ausstattet: Huysmans der Naturalist, Huysmans der Décadent, Huysmans der Konvertit und Pessimist. Auch neuere Literaturgeschichten und modische „Dictionnaires“ nehmen Bezug auf diese einzelnen ästhetischen „Brüche“, um die herum sich das literarische, soziale und spirituelle Leben von Huysmans organisiert, um dann doch wieder auf die Kontinuität und Einheit von „l’homme et l’œuvre“ zu verweisen. Ein relativ rezentes Beispiel vermag diesen Kanon der Kritik zu illustrieren, der mittlerweile den Gemeinplatz in der Huysmans-Exegese bildet und diesen ausgezeichnet auf den Punkt bringt. In der den Autor betreffenden Notiz aus *Le Robert des grands écrivains de langue française* kann man lesen:

On distingue habituellement trois périodes dans la carrière de Huysmans: la phase naturaliste, la phase décadente et la phase catholique. Si le trajet de cet écrivain tourmenté est constitué d’une succession de ruptures et bifurcations, une seule personnalité s’exprime pourtant au long de l’œuvre, nourrie de sensibilité exacerbée, de dégoût du monde et de quête désespérée d’un absolu.¹¹

Der unter verschiedenen Rubriken zusammenfaßbare „Chrono-Topos“ von Huysmans‘ schriftstellerischer Praxis ist weitestgehend ausge- und erschöpft worden. Sein Repertoire fächert sich auf in die Themen Naturalismus, Satanismus und Dekadenz, Misogynie und *femmes fatales/fragiles*, Perversionen, Küche und *gargote*,

¹¹ *Le Robert des grands écrivains de langue française*, hg. von Philippe Hamon und Denis Roger-Vasselin, Dictionnaires Le Robert, 2000, S. 620.

célibat und Prostitution, Intimität und Thebais, Weltschmerz und *Ennui*, Künstlichkeit und Naturferne, und natürlich die nicht von allen Zeitgenossen als aufrichtig bewertete Konversion: die Forschung hat eindringlich und begreiflich nachgewiesen, inwiefern sich der Huysmanssche Text aus allen diesen Aspekten konstituiert, doch hat sie sich selten darüber hinaus gewagt. Diese Inventarisierung einer sich im Werk spiegelnden Motivilkonstitution konstituiert zwar den Huysmansschen Ästhetikkatalog¹² eines imaginären Museums, in dem sich jedoch die Grenzen von Vergangenheit und Gegenwart, Diesseits und Jenseits verwischen und damit jeder Maßstab für eine Raum- und Zeiterfahrung verloren geht. Huysmans' schriftstellerische Praxis enthüllt das „perverse“ Begehren, die Realität aus der Realität zu verbannen, die geographischen Konstellationen und Erinnerungsorte zu metamorphosieren, um an die Stelle der alltagsweltlichen Realität ein Simulakrum derselben Realität zu setzen.

Einige Positionen der überwiegend in Frankreich agierenden Huysmans – Kritik sollen im folgenden kurz präsentiert werden, nicht zuletzt um die Dringlichkeit einer textuellen Gesamtschau unter Rekurs auch auf externe, also soziohistorische Faktoren der Textgenese zu verdeutlichen.

Seit den in den 1950er Jahren erschienenen Arbeiten von Pierre Cogy¹³ und Robert Baldick¹⁴ wird das Werk von Huysmans in Hinblick auf ihm innewohnende Einheit gelesen, in dem der materialistische Naturalismus mit jenem „naturalisme

¹² Zu Konzeption von *A Rebours* als eine über den Weg literarischer Referenzen Sinne und Begehren katalogisierende Arche Noah der musealen Moderne vgl. Pierre Brunel: „A Rebours: du catalogue au roman“, in: A. Guyaux et al. (éd.): *Huysmans: Une esthétique de la Décadence*, Slatkine, 1987, S. 13-21) sowie die interessante Fragestellung nach einem impliziten und omnipotenten Leser, an den sich der Autor wendet vgl. Laurent Jouannaud: „Une saison en bibliothèque. A propos de la lecture et du lecteur dans *A Rebours*“, BSH, 90, 1997, S. 20-33, der die intellektuelle Seite von des Esseintes als bibliophiler Ästhet in Hinblick auf die von ihm vorgenommene Lesepraxis als eine fantasierte analysiert, die ihre Entsprechung im Ideal des kondensierten Buches und zur künstlich erzeugten Welt findet. Welt wird demnach zugunsten des Buches oder gar als Buch in Parenthesen verpackt, um auf diese Art vor den Attacken des „ennui“ zu schützen. Die nach der Variation der Bourgetschen Formel vom „style de décadence“ in Seiten, Wörter, Buchstaben dekomponierende Lektüre kann immer nur eine intransitive sein. Ähnlich argumentiert Jean de Palacio („*A Rebours*, ou les leçons de rangement d'une bibliothèque“, in: *Huysmans: A Rebours. Une goutte succulente*, a. a. O., S. 111-126), der in dem Buch von Huysmans ein Mallarmesches „Quant au livre“ *avant la lettre* sieht, das sich weder liest, noch von des Esseintes gelesen wird oder werden kann, weil es seinen Sinn als lesbares Objekt verloren hat und lediglich Apanage ist. Das Verhältnis von (dem bibliophilen) Huysmans zum Buch als Resultat einer editorischen Handlung vgl. ausführlich den zweiten Teil dieser Arbeit.

¹³ Pierre Cogy: *J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité*, Nizet, 1957.

¹⁴ Robert Baldick: *La vie de J.-K. Huysmans*, Denoel, 1958.

spiritualiste“ reimt, den der Durtal aus *Là-Bas* als einen möglichen „chemin parallèle“ – und nicht etwa als Alternative – in der Entwicklung des modernen Romans betrachtet (LB 31). Diese von der Kritik perpetuierte Idee eines einheitlichen Werkes stützt sich auf eine zentrale These, nach der die mystische Wende der Konversion von 1892 bereits ab den ersten Veröffentlichungen (*Le drageoir aux épices* 1874) in der Ästhetik und der Schreibweise von Huysmans enthalten seien, sowie auf die Feststellung, daß Huysmans‘ dokumentarisch-registrierende Arbeitstechnik auch in den postnaturalistischen bzw. neophytischen Werken die naturalistische Spur nicht zu verschleiern vermag. Zwar schreibt Cogny, der Nestor der Huysmans-Forschung, sein Projekt zunächst in ein Paradox ein, wenn er zu Beginn seiner Studie bemerkt „je dirais volontiers que la caractéristique de Huysmans naturaliste et d’être, précisément, assez peu naturaliste“¹⁵, um jedoch im Verlauf der Argumentation auf einem loyalen Naturalisten zu insistieren, denn „en dépit de ses déclarations postérieures, en dépit de tout désir d’abandonner le naturalisme, Huysmans demeure naturaliste“¹⁶ und selbst nach dem „acte décisif“ der religiösen Bekehrung verbleibe auch in *En Route* „le même homme, les mêmes thèmes, en un mot, l’éternel Monsieur Folantin“.¹⁷ Auch in seiner zweiten Huysmans‘ gewidmeten Monographie hält Cogny an der der postnaturalistischen Ästhetik verpflichteten Tripartition des Werkes fest, das beispiellos die moderne „écriture“ mit den Lektionen der heiligen „Écriture“ zu amalgamieren verstehe.¹⁸ Beide Autoren, Cogny und Baldick, verfolgen eine Interpretationslinie, die man als biographisch und teleologisch zugleich bezeichnen könnte. „Le principal mérite et la plus forte séduction résident dans leur caractère autobiographique“ schreibt Baldick in seiner bis heute unübertroffenen Biographie über die Huysmansschen Romane, die man

„[o]n peut en effet les considérer comme les mémoires les plus pénétrants, et les plus sincères peut-être, qui soient sortis de la plume d’un écrivain moderne. Ils nous apportent un témoignage intime sur la vie matérielle et spirituelle d’un auteur dont l’inébranlable détermination de se montrer à nous sous le jour le plus véridique possible, dont la pénétration psychologique, dont l’habileté et l’honnêteté qu’il apporte à atteindre le but qu’il s’est

¹⁵ Pierre Cogny: *J.-K. Huysmans à la recherche de l’unité*, a. a. O., S. 13.

¹⁶ Ebda., S. 89.

¹⁷ Ebda., S: 153.

¹⁸ Pierre Cogny: *J.-K. Huysmans. De l’écriture à l’Écriture*, Tequi, 1987.

proposé, continuent à susciter l'admiration des lecteurs contemporains, habitués pourtant aux romans introspectifs du XX e siècle.“¹⁹

Der Held in Huysmans' Romanen fungiert gleichzeitig als Sprachrohr des Autors, so lautet das biographistische Dogma der älteren Forschung, die gerade in der Nachkriegszeit die zur Textgenese auch gehörigen außerliterarischen Aspekte wie politisch-historische Kontextbetrachtung oder soziologische Implikationen einer nicht mehr wegdiskutierbaren Industrieliteratur wohlweislich nicht in die wissenschaftlichen Analysen mit einbezieht, um auf diese Weise das Bild eines purgierten bzw. von jeglichem Ideologieverdacht befreiten Autors zu präsentieren.²⁰ Zudem muß in Zeiten des Schismas kulturwissenschaftlich erweiterter Textbetrachtung und Rephilologisierung das Problem der ästhetisch-scholastischen Zugehörigkeit von Schreibweisen, aber vor allem die ungebrochene Rückführung derselben Schreibweisen auf biographische Indizien außerordentlich obsolet erscheinen. Um so erstaunlicher mutet der auch in jüngeren Studien noch präselektierte Biographismus an, der den Protagonisten jegliche Autonomie streitig macht. So wird *Là-Bas* beispielsweise als Roman vorgestellt, in dem „the main character, Durtal, acts as the author's spokesman“²¹ und in dessen Debüt „Huysmans exprime par les voix de Durtal et surtout de Des Hermies sa suspicion à l'égard du roman moderne.“²²

Innerhalb der monographischen Studien, die sich dem Gesamtwerk des Autors widmen, zeichnet sich eine Präferenz für die psychokritische und psychoanalytische Textauslegung ab. Zwar hat Jean Borie²³ seine Überlegungen in den Dienst einer historisch-mythischen Ethnologie gestellt, um an ausgewählten Motiven („la cuisine“, „le célibat“, „la virilité“, „la religion“) die innere Logik und Kohärenz des Gesamtwerks zu konstruieren, Pierre Vilcot²⁴ eine nicht weniger idealisierende Beschreibung der Dialektik des räumlichen Innen und Außen bei Huysmans unternommen und auch die Analyse der Präsenz des Huysmansschen Spiritualismus

¹⁹ Robert Baldick: *La vie de J.-K. Huysmans*, a. a. O., S. 405.

²⁰ Auf die antisemitischen Positionen Huysmans' während der Dreyfusaffäre wird im Kapitel II.2 näher eingegangen.

²¹ Anthony Zielonka: „Huysmans and Grünwald: the discovery of *spiritual naturalism*“, in: NCFs, 18, 1989/90, S. 215.

²² Sylvie Thorel-Cailleteau: *La tentation du livre sur rien. Naturalisme et Décadence*, Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, 1994, S. 217.

²³ Jean-Borie: *Huysmans, le Diable, le célibataire et Dieu*, Grasset, 1991.

²⁴ Jean-Pierre Vilcot: *Huysmans et l'intimité protégée*, Minard, 1988.

in den naturalistischen Werken von Ruth Antosh²⁵ konzentriert sich in erster Linie auf die Frage psychischer Befindlichkeiten der Protagonisten, nicht alle Untersuchungen lassen jedoch eine eindeutige Methodik erkennen.

Die Relevanz psychoanalytischer Untersuchungsmethoden, die auf die künstlerische Produktion von Huysmans appliziert werden, soll keinesfalls zur Diskussion stehen. Doch können diese Sichtweisen nicht den einzig operablen Blickwinkel der Kritik bilden. Als 1989 der norwegische Komparatist Per Buvik seine bis heute in vielen Aspekten unübertroffene Dissertation zum Gesamtwerk von Huysmans vorlegte,²⁶ konnte er durchaus einen Markstein der Huysmans-Kritik setzen. Eingeschrieben in die das Werk des Autors orientierende fundamentale Antithetik der „Luxure“ und der „Pureté“, wendet Buviks Studie sich gegen das autobiographische Dogma und unterzieht nicht etwa die „névrose personnelle“ des Autors, sondern „la névrose de ses personnages“²⁷ einer Freudschen Psychoanalyse. Im Antagonismus von Gut und Böse, in der Psychomachie der Seele, in der sich (christlicher) Geist und (paganistische) Fleischlichkeit erbitterte Kämpfe liefern, sieht Buvik die zölibatären Huysmansschen Helden vor allem von dem Lustprinzip regiert, das auf einem grundlegenden ödipalen Trauma beruhe. Von dieser obsessiven „fixation sur l’image de la femme“²⁸ rühre die für Huysmans sprichwörtliche Misogynie, für die Buvik auch die unvermeidliche intertextuelle Verbindung zu Baudelaire erstellt. Das augenfällige Vertrauen in Freudsche Termini mag in dieser Studie gelegentlich unverhältnismäßig erscheinen und die Sicht in das Textäußere um so mehr zu versperren, als am Ende das – zwar auf einer horizontalen Lektüre - erstellte Psychogramm wieder einmal die Erkenntnis (und gar Bekenntnis?) der kohärenten Werkeinheit konsolidiert und jede Möglichkeit einer Lektüre „au second degré“ im Keim erstickt.

Ein neuerer psychoanalytisch orientierter Essai²⁹ inventarisiert nochmals den emblematischen Literarturtyp des ausgehenden Jahrhunderts des „célibataire“, der von Jean Borie bereits als „sujet [...] nécessaire et obsessionnel [...] d’un certain

25 Ruth Antosh: *Reality and illusions in the novels of J.-K. Huysmans*, Amsterdam, Rodopi, 1986.

26 Per Buvik: *La Luxure et la Pureté. Essai sur l’œuvre de J.-K. Huysmans*, Paris-Oslo, Didier-Érudition/Solum Forlag, 1989.

27 Ebda., S. 27.

28 Ebda., S. 253.

29 Stefano Brugnolo: *L’impossibile alchimia*, Fasano, Schena, 1997.

groupe de romanciers“ erschöpfend untersucht wurde³⁰. Auf der Basis einer negativen Ästhetik, die dem Skatologisch-Repulsiven des pessimistischen Weltbildes von Huysmans verpflichtet ist, weist der Autor dem marginalisierten und a-sozialen Junggesellen-Protagonisten als feminines Gegenstück die *femme fatale* der tanzenden Salome zu, dessen *alter ego* immer nur der Künstler selbst sein kann³¹. Desweiteren geht der Verfasser auf die antinaturalistischen und antitraditionellen Prämissen der dysphorischen Vision von Huysmans ein, indem er Aspekte der numinösen Sentenz von des Esseintes „La nature a fait son temps“ (AR 103) an einigen situativen und objektzentrierten Textstellen Revue passieren läßt, die vornehmlich die Thematik des Amorphen und Monströsen, der von Krankheit und Trübsinn denaturierten Physis akzentuieren. Diese Prozesse dienten Huysmans vor allem dazu, mit einigen vorherrschenden romantischen Topoi aufzuräumen und die Faktizität des Ultramodernen zu verherrlichen - eine derartige Schlußfolgerung kann die zahllosen ironischen, jegliche lineare Leseweisen unterminierende Differenzen im Text nur ignorieren und resümiert von der Literaturgeschichte ohnehin akzeptierte Wesensmerkmale und Inventare der dekadent-ästhetizistischen Schreibweise. Als letztes Beispiel für die Rekonstruktion und Affirmation eines in sich geschlossenen Werkcharakters kann auch der Essai von Gérard Peylet³² gelten, der in seiner, auch der Studie von Cogny Referenz erweisender „vision synthétique“ die *écriture* von Huysmans als ein autotherapeutisches Projekt ausweist, das in der zweifachen und untrennbaren Suche nach künstlerischer und persönlicher Identität stets das Absolute visiert. In der gegenwärtigen Forschung (ab ca. Mitte der 1990 Jahre bis heute) läßt sich nichtsdestotrotz eine kritische Erneuerung bemerken, die zwar auch in der Quantität,³³ vor allem aber in der Qualität der Untersuchungen liegt und das

³⁰ Jean Borie: *Le célibataire français*, Le Sagittaire, 1976, S. 18.

³¹ „Ecco una serie di brani tratti dall’opera di Huysmans che ci rappresentano appunto il confronto tra l’Artista e la Donna Fatale“, Stefano Brugnolo: *L’impossibile alchimia*, a. a. O., S. 80.

³² Gérard Peylet: *J.- K. Huysmans: la double quête. Vers une vision synthétique de l’œuvre*, L’Harmattan, 2000. Bedauerlich ist an diesem Werk auch die unbefriedigende materielle Form, die vermutlich der Verlag zu verantworten hat.

³³ In der Tat hat sich in Frankreich die Zahl der *Mémoires de Maîtrise*, *D.E.A.* und *Thèses* über das Werk von Huysmans in den letzten 5 Jahren erheblich vermehrt (vgl. hierzu auch das „Avant-Propos“ von André Guyaux, *BSH* Nr. 95, 2002). Zwar behandeln selbst Dissertationen oft lediglich Einzelwerke (und meistens *À Rebours*), einige darunter erweisen sich jedoch als innovative Marksteine in der Forschung, angefangen mit der Arbeit von Jean-Marie Seillan: „L’empire du fantasme. Essai sur l’imaginaire huysmansien“ (Thèse d’État, Universität Bordeaux III, 1994) über die *Thèse* von Michel Lamart über „Le Mal chez Huysmans“ (Universität Reims, 2000) bis hin zur *Thèse* von Gilles Bonnet über „Le comique dans l’œuvre de Huysmans“ (Universität Bordeaux III; 2001). Leider sind noch nicht alle genannten Arbeiten

Augenmerk auch auf die mannigfachen „kleinen“ Texte (Novellen, Croquis, Interviews...) von Huysmans verlagert, die ungeahnte Einblicke gewähren in den *mundus imaginabilis* und den besonderen Ort seines Textimaginären zwischen symbolischer und ideologischer Repräsentation. Das 1998 im normannischen Cerisy-la-Salle organisierte Kolloquium³⁴ zu Huysmans konnte mehrere internationale Wissenschaftler zusammenführen, die jenseits des kritischen Kanons nicht nur „la fin de la béatification de Joris-Karl“³⁵ inaugurierten, sondern sich in Thematik und Textakzentuierung „à côté et au-delà“ der überlieferten Kritik situierten, um das erwähnte Imaginäre des Huysmansschen Textes zu eruieren und mit gewissen finalistischen und erbaulichen Gemeinplätzen abzuschließen.

Die Intention dieser Arbeit besteht auch darin, den Autor Huysmans aus dem überkommenen kritischen Kanon herauszulösen und seine Texte als Fragmente einer eigenwilligen *écriture moderne* dem Blick einer historisch-soziologischen Literaturbetrachtung auszusetzen, der in der horizontalen Lektüre den Paradoxa der Moderne habhaft wird. Das offensichtliche Desiderat einer derartigen methodologischen Herangehensweise in der Kritik ergibt sich auch aus der oben beschriebenen aktuellen Forschungslage. Mit Erstaunen muß man feststellen, daß eine so wichtige und umfassende Korrespondenz wie jene zwischen Huysmans und seinen Verlegern völlig unbearbeitet und weitgehend unbekannt in den Bibliotheken weilt, obwohl dieses Dokument nicht nur Einblicke in den Kreativitätsprozeß, sondern zudem Aufschluß über die historischen Produktionsbedingungen erlaubt. Schließlich kann man vermuten, daß die bei Zeitgenossen vorherrschende und in der Kritik fortgeschriebene Reputation des anti-sozialen Habitus von Huysmans, der sich in der literarischen Praxis auch in einer „écriture en haine de...“ (des Lesers, des Jahrhunderts, der Gesellschaft der III. Republik, des Rationalismus, Amerikanismus, Materialismus etc.) manifestiert, sich einer sozialgeschichtlichen Analyse versperrt. Und doch: Kaum ein Schriftsteller der modernen Dritten Republik hat seine eigene Gegenwart einem so kritischen, „soziologischen“ Blick unterzogen wie Huysmans dies tat, indem er die Strukturen der intellektuellen Gesellschaft zwischen

veröffentlicht, unter denen zudem keine existiert, die sozialhistorisch argumentiert bzw. sozialhistorische Aspekte von Produktion und Ästhetik thematisiert.

³⁴ Jean-Pierre Bertrand u.a.: *J.-K. Huysmans. Au delà et à côté*, Colloque au Centre culturel de Cerisy-la-Salle, 12. – 19. Juli 1998, Bruxelles/Paris, Peeters/Vrin, 2001.

³⁵ Ebda., S. 3.

Naturalismus und katholischem Mystizismus schonungslos erkannte und aufgedeckte, indem er aber vor allem selbst sämtliche sich ihm anbietende Positionen ausprobierte und initiierte, um sie doch wieder zu verwerfen. Die eigentliche Originalität dieses Autors besteht also nicht nur, wie er es auch selbst behauptete, mit der Veröffentlichung von *A Rebours* „d’ouvrir les fenêtres, [...], faire à tout prix du neuf“ (AR 71), sondern geht darüber hinaus. Durch die Kombination von verschiedenen Elementen und ihre Rückführung in diverse – nicht nur textuelle, sondern auch soziale – Praxis scheint Huysmans diese von ihm selbst praktizierte Moderne gleichzeitig zu denunzieren und zu übersteigen, um ihr eine neue Dimension zuzuschreiben: Die Transgression ästhetischer und ideologischer Antagonismen.

Soziale versus literarische „Wahrheit“ und der Mythos: eine andere Lesart

Bourdieu's Vorgehen für die Erfassung der Wahrheit eines künstlerischen Werkes besteht darin, die implizite Struktur dieses Werkes explizit herauszustellen, in dem er mit der Sprache des Wissenschaftlers sagt oder „überträgt“, was der Autor durch die Sprache der Form von jeher schon gesagt hat. Diese Objektivierung erzeugt eine Distanz (zwischen wissenschaftlicher und literarischer Sprache, zwischen Soziologe und Schriftsteller, zwischen Moderne und Aktualität...etc.), aus der heraus gerade die demystifizierende Dimension in Bourdieus Theorie entsteht, die schließlich an einem grundlegenden Problem rührt, das des „Mythos Schriftsteller“. Jeder Schreibakt zeugt in letzter Instanz auch von der Identität des Schriftstellers als Subjekt, die er sich über seine individuelle Ästhetik einerseits, andererseits über den Weg der Institution konstruiert. Jedes Schreiben beinhaltet den unausgesprochenen, desavouierten Wunsch nach Legitimität, die der schriftstellerischen Wirklichkeit eine soziale Funktion verleiht, und ist gleichermaßen eine aus den ideologischen und historischen Konditionen ihrer Entstehungszeit resultierende Praxis sowie Ausdruck einer kollektiven Identität. Aber die Literatur als Lebensform zu wählen heißt vor allem, eine symbolische Welt zu betreten, die von Repräsentationen beherrscht wird, in der Schreiben immer auch ein ontologisches Phänomen darstellt, immer auch Ausdruck eines dichterischen Imaginären ist. Damit meine ich weniger eine irrationale Kategorie, die sich den Mythologien und der Spiritualität zuwendet, sondern ein Reservoir des Möglichen in der literarischen Praxis, das die produktive

Einbildungskraft des menschlichen (auch psychischen) Intellekts in der gegenwärtigen Realität, aber auch in der literarischen Fiktion anzubieten vermag und das sich in der individuellen Vorstellungswelt bildlich materialisiert. Dazu gehört auch die Dimension des körperlichen oder „kreatürlichen“ Dichters (als *habitus*) in der Geschichte, sowie die symbolischen Repräsentationen der wahrgenommenen äußeren Realität.

Der Dichter des 19. Jahrhunderts muß sich angesichts der von den sozialen und ökonomischen Wandlungen marginalisierten Literatur und aufgrund seiner erworbenen Autonomie die Frage nach den essentialistischen und philosophischen Gehalt seines Schaffens stellen. Nicht mehr die „Berufung“ zum Schriftsteller kann als Argument für diese Lebensform geltend gemacht werden, und die Geschichte - vor allem in Zeiten politischer Instabilität - gebietet der Literatur, sich in einem fort selbst zu legitimieren. Daher rühren die auch durchaus selbstkarikierenden³⁶ Meditationen über den Schreibakt sowie über den Status des Schriftstellers, die bei Mallarmé - wie das Beispiel seines Belgienvortrags über Villiers de l'Isle-Adam im Jahr 1890 zeigt - in das metaphysische: „Sait-on ce que c'est qu'écrire“ oder, etwas später in den Vorträgen von Cambridge und Oxford, „Quelque chose comme les lettres existe-t-il [...]“³⁷ münden werden.

³⁶ Symptomatisch für das diese Studie interessierende 19. Jahrhundert erscheint beispielsweise der vielleicht mehr als lediglich als Anekdote zu betrachtende Wunsch von Verlaine nach einem „complet de velours“, als Huysmans den in stetiger finanzieller Misere lebenden Dichter aus eigenen Mitteln neu einzukleiden gedachte. Teurer zwar als herkömmliche Anzüge, verleihe ein „complet de velours“ immerhin ein seriöses Aussehen, das nach Verlaines Vorstellung dem eines Zimmermanns gleichkomme: „[...] si vous voulez savoir à qui je veux ressembler, je vais vous le dire [...] Ce n'est pas à un Velasquez, mais à un charpentier! Les charpentiers sont épatants! Ce sont les plus magnifiques exemplaires de la beauté humaine. Ils sont merveilleux! Découplés, souples, agiles! Je les admire! Je veux la veste de velours à côtes, le pantalon bouffant avec la pochette [...] et si je n'ai pas ça, [...] je refuse tout vêtement et je me laisse aller tout nu comme un Saint-Baptiste“. (Gustave Guiches: *Le Banquet*, Spes, 1926, S. 118-119.) Der Bohémien der Literatur situiert den eingeforderten Status auf der Ebene der *artisans* oder bestenfalls der Arbeiterklasse, was der bereits arrivierte Naturalisten-Beamte auch ideologisch nur unter Vorbehalten unterstützen konnte. Andererseits dokumentiert diese Anekdote *par excellence* die Übertragung des Dichterhabitus als „poète maudit“ in eine diesem Habitus justierte körperliche Hexis, also die ganz wörtlich zu nehmende Inkorporation des sozialen Vermächtnisses. Andererseits überträgt m. E. diese Episode exemplarisch das oben erwähnte Problem des dichterischen Imaginären, das sich immer auf die Suche nach einer realen oder materiellen gesellschaftlichen Verankerung begibt.

³⁷ Stéphane Mallarmé: *Œuvres complètes*, Gallimard, "Pléiade", 1945, S. 481; 645. Sämtliche Mallarmé-Zitate folgen der von Henri Mondor besorgten historisch-kritischen Werkausgabe, da in der Neubearbeitung (Gallimard 1998) von Bertrand Marchal die literaturkritischen und v.a. die „Le Livre“ betreffenden Texte erst in einem zweiten Band erscheinen werden.

Die hier erfolgende Untersuchung möchte beide Dimensionen – die subjektive des individuellen Dichters und die objektive der sozialen Welt - in Betracht ziehen und damit versuchen, Perspektiven zu öffnen für eine Allianz von externer *und* ästhetischer Literaturbetrachtung, das heißt, die Bedingungen des modernen Schreibens als das Formgebende (*opus operandi*) in Beziehung zu setzen zu den vollendeten ästhetischen Ausdrücken dieses Schreibens (*opus operatum*) ohne sie jedoch als reine Spiegelung oder ungebrochenes Resultat einer individuellen Laufbahn im Geflecht von historisch-soziologischen Positionierungen in der chronologischen Generierung literarischer Felder zu deuten: Das die Antagonismen überwindende und mehrere Generationen zusammenschmelzende, so heterogene Werk von Huysmans kann meines Erachtens auch als ein allegorischer Ausdruck für den sich im Feld der Literatur am Ende des 19. Jahrhunderts vollziehenden ästhetischen, moralischen und ideologischen Paradigmenwechsels gelesen werden. Gerade in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der das wirklichkeitserzeugende Schreiben der Realitätsillusion von einem sich mehr und mehr hinter dieser Realität versteckenden schreibenden Ich ersetzt wird, gleichzeitig aber das schöpferische Produkt dieses Ichs durch die Möglichkeit der Massenproduktion zu einem öffentlichen Objekt wird, erfolgt ein rigoroser Bruch in den Konditionen der Literaturproduktion, der sich nicht einfach nur materiell auswirken kann. Der relativ nüchternen Literaturbegriff von Bourdieu, der zwar den symbolischen Wert des literarischen Werkes beglaubigt, scheint zu unterschätzen, daß das gesamte Kulturphänomen „Literatur“ mit seinem speziellen Status als autonomer Bereich bereits ein Symbolsystem ist - nämlich die symbolische Dimension menschlicher Praxis und sozialen Handelns überhaupt - und als solches das Imaginäre seiner Akteure und natürlich auch seines Publikums/Rezipienten aktivieren muß. Die institutionelle Laufbahn des Autors Huysmans scheint die dialektische und subversive Dimension einer sozialen aber auch künstlerischen Praxis freizulegen, mit der er aufgrund eines außergewöhnlichen Habitus eine *andere*, sich ständig gegen sich selbst wendende Moderne gestaltet in einem Akt permanenter *Entregelung* der Kunst.

Teil I: Regeln – Namen – Orte: *Situation*

Car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le temps imprime à nos sensations.

(Baudelaire, „Le peintre de la vie moderne“, IV)

Je peux dire que toute ma réflexion est partie de là: comment des conduites peuvent-elles être réglées sans être le produit de l'obéissance à des règles?

(Pierre Bourdieu, *Choses dites*)

„Plus d'entraves! Plus de genres! Plus de règles!

(Louis Desprez, préface à *L'Evolution naturaliste*, Stock, 1884)

1. Über einige Regeln der Kunst oder die Mythologie der Regel

„L'art sans règle n'est plus l'art; c'est comme une femme qui quitterait tout vêtement. Imposer à l'art l'unique règle de la décence publique, ce n'est pas l'asservir, mais l'honorer. On ne grandit qu'avec une règle.“¹ Mit diesen Worten beendet der kaiserliche „substitut“ Maître Ernest Pinard am 29. Januar 1857 seine Anklagerede vor der 6. Kammer des Pariser Strafgerichts im Prozeß gegen Flauberts *Madame Bovary*. Er klärt den Autor nicht nur darüber auf, daß jeglicher künstlerische Ausdruck nach bestimmten Regeln zu verfassen sei, sondern teilt ihm seine Empfehlungen mit, wie diese Regeln auszusehen haben, die der Künstler oder Dichter zur Komposition seines Kunstwerks, in diesem Falle ein Roman, anzuwenden habe. Er scheut sich auch nicht vor dem rhetorischen Vergleich, der zudem einer gewissen Pikanterie nicht entbehrt², um Anstand, Moral und Schicklichkeit zum einzig gültigen Prinzip für die Schaffung künstlerischer Inhalte zu propagieren. Offensichtlich bedingt allein die Idee von Kunst unvermittelt die der „Regeln“ derselben, und zwar in (mindestens) dreifacher Dimension: die ersichtlichste betrifft die Gattungskodifikation bzw. Gattungswahl, deren Regeln

¹ Gustave Flaubert: *Œuvres*, Gallimard, „Pléiade“, 1951, Band 1, S. 633.

² Denn was sonst als sich ihrer Kleidung entledigen mußte Madame Bovary, um des Ehebruchs, und ihr Schöpfer des Verstoßes gegen die öffentliche Moral bezichtigt werden zu können?

jedoch eher auf Gebrauchsgewohnheiten denn auf Gesetzen des Wissens aufbauen. Eine zweite Dimension betrifft die formale Struktur von Schreibweisen, die vor allem in der Dichtung und der (klassischen) Dramatik Fragen der Metrik und der Verskunst allgemein umfaßt. Die dritte Dimension situiert sich extern zum Text und bezieht sich auf die kulturelle Doxa, die die Kunst zu einem gegebenen Zeitpunkt umgibt, und konstituiert sich aus den ästhetischen Modellen der jeweiligen Epoche, aus den Kriterien der Vernunft und des Geistes, aber auch aus denjenigen der Wertung und des so ungreifbaren und unbegreiflichen Geschmacks. Zu dieser Dimension zählt letztendlich auch – vor allem an Epochenschwellen und ästhetischen Umbrüchen – die Beziehung von Regeln untereinander und ihr (historischer, ästhetischer) Wandel, die zur Funktionsbestimmung von Kunst und Literatur überhaupt beitragen. Von jeher hat die Kunst und insbesondere die Literatur ästhetische mit moralischen Regeln zusammen in die Waagschale gelegt, um sie schließlich kontrovers auszubalancieren. Die gesellschaftliche Ordnung versucht dabei, die künstlerische Freiheit in die Schranken eines Respekts- und Sittlichkeitskodex zu verweisen, und nimmt die Zensur in die Pflicht, sobald ein Künstler diese Schranken zu überschreiten versucht. Die Kunst ihrerseits fordert das Recht, alles sagen und alles zeigen zu dürfen und beruft sich auf die Regeln des Schönen. Die Klassik nun versucht diesen Konflikt zu lösen, indem sie zu einer „loi de bienséance“ einlädt, die kompromißbereit immerhin den (An)Schein einer Kunst der Schicklichkeit bewahrt. Schon das 18. Jahrhundert der *libertins* und Enzyklopädisten mißtraut dieser Lösung, und ab der Romantik wird die künstlerische und literarische Moderne dem alten Wörterbuch die rote Kappe überstülpen, die auch moralische Gemarkungen bedeckt. Das kann zwar (oder noch nicht) weder Flaubert und noch weniger Baudelaire von der Anklagebank fernhalten und der sich selbst so ernst nehmende Ernest Pinard ermittelt gegen den Erstgenannten noch immer unter Berufung auf die „décence publique“, drohend die Waffe der „règle“ schwenkend. Doch handelt es sich hier nur noch um ein Rückzugsgefecht („combat d’arrière-garde“): in den geschlossenen Zirkeln des literarischen Raumes dominiert nunmehr die allein ästhetischen Kriterien verpflichtete Regel, die jetzt ohne ernstzunehmende Risiken ihrer moralischen Kontrahentin spotten kann. Die bürgerliche Ordnung hat die Schriftsteller und Künstler – nicht ohne deren Komplizenschaft – in marginale gesellschaftliche Bereiche relegiert, in denen diese sich streitlustig ihre eigenen Spielregeln schmieden und jene ihre lärmenden Skandale nicht mehr fürchten muß.

Damit ist – zumindest von einigen Akteuren der künstlerisch-literarischen Szene – ein weiterer Schritt gewagt und überwunden, um das Objekt ihrer Aktivität von direkten Determinanten des gesellschaftlichen Raumes zu emanzipieren. Diese immer relative Autonomie manifestiert sich in dreifacher Form: als eine Realität sozialer Lebenspraxis, als spezifische Diskursform (die sagt, was Kunst ist und zu sein hat, das heißt eine sich selbst verpflichtete Kunst) und zuletzt als ästhetische Realität (die die jeweilige Kunst in Beziehung setzt zur Welt und zu anderen Künsten). Gegen Ende des 19. Jahrhunderts scheint die ästhetische Regel selbst im Namen der individuellen Partikularität und Originalität in Frage gestellt zu werden. Wie sollte sich die Kunst von einer Regel nähren, die nicht dem doppelten Primat der Negation (der Doxa) und der spezifischen Individualität stattgibt? Der heute vergessene Kunst- und Literaturkritiker Roger Marx, gleichermaßen einflußreich und luzide im Gefolge eines Baudelaire, Gautier, Thoré oder auch Castagnary, beschreibt bereits die „règle“ und Kompositionsprinzipien von Huysmans vor dem Hintergrund eines thematisch oppositionellen Schemas:

Pour sa règle on peut la définir de la sorte: se garder de tout exclusivisme d'école; livrer le combat sans merci aux bastilles académiques; abolir le privilège des réputations faites et surfaites, se hausser au rôle de justicier et rendre à l'originalité méprisée la part de renom usurpée par l'écœurante et banale imitation, mettre en garde contre l'entraînement des enthousiasmes faciles, contre la répulsion des antipathies d'éducation; s'arrêter dès qu'une individualité s'atteste, accueillir l'invention qui éclôt, en dégager l'imprévu, en annoncer la chance de viabilité; et enfin s'exprimer dans une forme, voulue, appropriée, qui se varie de manière à ce que toute description devienne une image littéraire illusionnante, à ce que chaque œuvre apparaisse évoquée dans son caractère et dans sa vraisemblance, par une prose suggestive, magique.³

Offensichtlich vertreten der Ankläger Flauberts und der Kritiker Roger Marx unterschiedliche Auffassungen von dem Begriff einer reglementierten Kunst. Das suggestive Potential von Huysmans' Literatur entstehe einerseits in der strikten Ablehnung von akademischen Normen und epigonalen Schreibverfahren, andererseits vor allem aus dem Bemühen um eine unverkennbare, literarische Form, die gleichermaßen Individualität („caractère“) und wirklichkeitsnahe Wahrscheinlichkeit („vraisemblance“) garantiert. Ein derart umfangreiches Programm mag zunächst Verwirrung erzeugen, dennoch zielt es in eine Richtung:

³ Roger Marx: „J.-K. Huysmans“, in: *Maîtres d'hier et aujourd'hui*, Calmann-Lévy, 1914, S. 54

die einzig wirkliche Regel des Kunstschaffens in moderner Zeit lautet, unablässig in der Differenz zu schreiben. Diese besteht darin, die dem Dichter scheinbar inhärente und vom intellektuellen Feld a priori zugeschriebene Position zu verschieben und umzudefinieren. Anders ausgedrückt: Kunst muß in jedem Augenblick neu erfunden werden, der Künstler jedem Kollektivismus entfliehen, jede Regel sabotieren, um *gegen* die Regel zu schreiben. Die einzig wahre Regel ist, keine erkennbare Regel mehr zu haben. Der letzte Impuls, der diese „Anti-Regel“ zu einem künstlerischen Credo verabsolutierte, kam wahrscheinlich von André Breton, der in das Herz der surrealistischen Bewegung „un dogme de la révolte absolue, de l’insoumission totale, du sabotage en règle“⁴ hineinschrieb. Doch kann dieses Dogma erklären, warum ein Rimbaud oder ein Lautréamont aufhören zu schreiben, warum ein Mallarmé oder ein Schwob das Ende der Literatur zelebrieren oder warum ein Huysmans – der im übrigen von Breton energisch der Poesie zugerechnet wird⁵ – beharrlich jegliche schulisch-scholastische Zugehörigkeit vereitelt? Obwohl schon Baudelaire längst verstanden hatte, daß das wesentliche Prinzip der Moderne – nämlich unablässig „trouver du nouveau“, zwanghaft „absolument moderne“ sein zu müssen – die Gefahr läuft, jedes ästhetische Programm zu inflationieren und es letztlich mit einem und in seinem chronischen Erschöpfungszustand zu erschlagen. Zudem ist diese „unreglementierte“ Haltung nicht frei von Widersprüchen: Dieses hochgepriesene Programm der entregelten Kunst ist immer bedroht, wenn nicht in einer (literarischen) Anarchie, so zumindest in einer (institutionalisierten) Anomie zu versanden, denn welcher Künstler könnte sich als Exklusivabonnent des *Nomos* inthronisieren, also als Garant und absoluter Herrscher über die Wahrnehmung und Verteilung von Legitimität? Überdies erweist sich jener „crime capital“ des Schriftstellers, der in den Augen des symbolistischen Literaturkritikers und Mitbegründers des *Mercure de France* Remy de Gourmont in der „soumission aux règles“⁶ besteht, als Trugbild, denn selbst eine noch so individuelle Kunst erzeugt notwendigerweise ihre eigenen Regeln und gibt diese, vor allem in den Zeiten autonomer Kunst, dem Markt zur Reproduktion und Imitation frei.

⁴ André Breton: *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, „essais“, 1985, S. 74.

⁵ Beispielsweise im soeben erwähnten *Second manifeste du surréalisme*, in dem Breton jene Autoren des „petit nombre d’œuvres toutes modernes“ nennt, als da wären „Baudelaire, Rimbaud (en dépit des réserves que j’ai faites), Huysmans, Lautréamont, pour m’en tenir à la poésie“. (A. a. O., S. 102)

⁶ Remy de Gourmont: *Le livre des masques* (1896), Les éditions 1900, 1987, S. 11.

Die Prozesse für die Bereinigung der Kunst von außerliterarischen und nicht vom Künstler selbst definierten Regeln schienen - nach dem Scheitern der Revolution von 1848 und dem damit einhergehenden Funktionsverlust der kulturtragenden Bourgeoisie - vielleicht endgültig die Scheidung zwischen Künstler/*écriture* und Gesellschaft zu besiegeln, um im Fin de Siècle in eine Suprematie des *l'art pour l'art* zu münden und den Elfenbeinturm zu renovieren. Fraglich bleibt jedoch, ob die Spaltung des (schreibenden) Subjekts von der bürgerlichen Realität der Dritten Republik, die zudem als Vollendung oder zumindest vorläufiger Höhepunkt der Kunstautonomisierung Einzug in die Literaturgeschichten gehalten hat, dasselbe Subjekt wirklich vollends von einer reglementierten Kunstproduktion emanzipieren konnte. Fraglich bleibt schließlich, welche Strategien dasselbe Subjekt erfinden mußte, um einen individuellen Habitus mit einem entfremdeten und rationalisierten Literaturmarkt einerseits und mit dem durch das hierarchisch-klassifizierend agierende Prinzip zunehmend partialisierte und begrenzt-unbegrenzte literarische Feld andererseits zu versöhnen.

Von der Regel zum Habitus: Positionen und Dispositionen

In der Soziologie und Sozialphilosophie bildet das Wort „Regel“ den Grundbegriff für allgemein sozial geltende Handlungsnormen menschlichen Verhaltens. Für Durkheim bildet der Regel- und Normbegriff und dessen Aneignungsformen das zentrale Kriterium für jede gesellschaftliche Praxis und selbst Montesquieu hat die das menschliche Alltagsleben als evidente Sitten und Gebräuche determinierenden Regeln von jenen Regeln differenziert, die sich innerhalb einer Ordnung zum Gesetz erheben.

Als normative oder reglementierte Verhaltensmuster erfüllen Regeln eine kulturelle Funktion, indem sie dem Individuum eine in konkret gesellschaftliches Handeln umsetzbare praktische Anleitung erteilen, die es in seiner Lebenswelt eingrenzt und seine Handlungsmuster differenziert. Der diesen sozialen und moralischen Handlungsmaximen häufig vorgeworfene Determinismus ist vor allem dann elementar, wenn das Streitobjekt ein (literarisches) Kunstwerk ist und daher für ein der rein schöpferischen Freiheit entsprungenes Phänomen gehandelt wird.

Auch in der Kulturosoziologie Pierre Bourdieus bildet die Kategorie „Regel“ die Basis für die Entwicklung einer Theorie, die soziales und künstlerisches Handeln

gleichermaßen als Ergebnis kodifizierter und allgemein anerkannter Regeln und als Ausdruck eines spezifischen individuellen Verhaltensmusters begreift. In seiner literaturästhetischen „summa sociologica“ *Les règles de l'art* – und der Titel zeugt bereits von dem arbiträren Charakter einer Wissenschaft der Kulturproduktion – unternimmt Bourdieu den auf den ersten Blick paradox anmutenden Versuch, die Funktionsmechanismen und Produktionsbedingungen der modernen Kunst, die sich gerade durch ihren autonomen Charakter auszeichnet, unter Zuhilfenahme der Beschreibungskategorie „Regel“ aufzudecken: regelhafte Prinzipien und eine der Literaturproduktion inärente „innere“ Logik determinieren auch das Schaffen von autonomer Kunst, sie werden jedoch vom Kunstschaffenden selbst erstellt und nicht mehr von höherer Autorität oktroyiert. Der Soziologe kann für den literarischen Raum des 19. Jahrhunderts nachweisen, inwiefern die von den Schriftstellern und allen übrigen Vertretern der literarischen Institutionen eingenommen Positionen einerseits durch ihre individuellen Dispositionen, andererseits aber von der objektiven und regelhaften Logik des Feldes determiniert sind. Selbst die Auseinandersetzungen innerhalb der verschiedenen literarischen Schulen und Generationen sowie die Gattungshierarchien erweisen sich als Produkt eines effizienten Regulierungsmechanismus: die gesamte Literaturgeschichte kann so unter dem Aspekt eines Antagonismen inszenierenden „Spiel des Sozialen“ geschrieben werden. Dennoch bleibt die Applikation des Begriffes „Regel“ oder Regelhaftigkeit für kunstschaffende Prozesse in Bourdieus Theorie oft unscharf, da er einerseits die vom interpretierenden Theoretiker formulierten Regeln seines eigenen, wissenschaftlichen Vorgehens meint und andererseits die von ihm beobachteten Praktiken der in einem sozialen Feld Agierenden als Regeln unterworfen beschreibt. In der Sphäre des sozialen Kampfes, im jeweiligen gesellschaftlichen Feld, herrschen bestimmte Regeln, die wie bei einem Spiel erlernt werden müssen, um die Grenzen des Feldes entweder zu erweitern oder ihren Bestand zu sichern und um die eigene gesellschaftliche Stellung bzw. Feldposition verbessern oder sich kulturell abgrenzen zu können. Unter den auf das menschliche Handeln einwirkenden „Regeln“ unterscheidet Bourdieu zwischen institutionell etablierten „règlements“ und das soziale Spiel orientierenden „régularités“, die ihn für das „Verstehen des Verstehens“ von Kulturproduktion eigentlich interessieren:

On peut parler de jeu pour dire qu'un ensemble de gens participent à une activité réglée, une activité qui, sans être nécessairement le produit de

l'obéissance à de règles, *obéit à certaines régularités*. Le jeu est le lieu d'une nécessité immanente. On n'y fait pas n'importe quoi impunément. [...] Qui veut gagner à ce jeu, s'approprier les enjeux, attraper la balle, c'est-à-dire par exemple le beau parti et les profits associés, doit avoir le sens du jeu.[...] Faut-il parler de règle? Oui et non. On peut le faire à condition de distinguer clairement entre *règle* et *régularité*. Le jeu social est réglé, il est lieu de régularités. [...] Les choses s'y passent de façon régulière.⁷

Um ein begriffliches Mißverständnis zu vermeiden, das die explikativ-hypothetische „Regel“ des beobachtenden Theoretikers unterscheidet von der „Regel“ als Prinzip, die das praktische Handeln der Akteure orientiert, ersetzt Bourdieu den Begriff der „Regel“ zunehmend durch die Begriffe der „Strategie“ oder der „Disposition“, denen nicht immer ein intentionaler Akt zugrunde liegt. Charles Taylor unterstreicht in seiner Analyse über den Ort der „Regel“ im Denken Bourdieus und im Rückgriff auf die Philosophie Wittgensteins, daß jede menschliche Aktion und jedes menschliche Verstehen in Bezug auf einen sozialen Hintergrund erfolgt, „un arrière-fond fait de ce que l'on tient pour acquis, de ce sur quoi l'on s'appuie ni plus ni moins“⁸, über dessen Beschaffenheit wir also nur unbewußt oder gar nicht aufgeklärt sind. Und aus diesem Grunde ist der handelnde Akteur nicht in der Lage, den Grund oder die Bedeutung eines jeweiligen Handelns zu erklären, auch wenn sie logisch und moralisch über eine größtmögliche Kohärenz verfügt und vom Subjekt „beherrscht“ wird: das sozial „angemessene“ Handeln gemäß eines praktischen Sinns kann vom Handelnden nicht erklärt werden, oder anders formuliert, wir verstehen unsere Handlungen, ohne sie erklären zu können – Bourdieu bezeichnet dieses Phänomen auch als „docte ignorance“.⁹ Diese These entspricht freilich nicht der in der Epistemologie der modernen Geisteswissenschaften verbreiteten Sicht eines autonomen Urteils- und Handlungsideals in der Tradition eines Descartes oder Locke, die sich auf ein reifiziertes und über die Sinneserfahrung verstehendes monologisches Subjekt „mis à nu“ berufen:

Nous voyons facilement l'agent humain comme étant avant tout sujet de représentations: représentations concernant le monde extérieur, puis représentations de fins désirées ou redoutées. Ce sujet est monologique. Il est en contact avec un monde ‚extérieur‘, qui comporte les autres agents, les

⁷ Pierre Bourdieu: *Choses dites*, Minuit, 1987, S. 81

⁸ Charles Taylor: „Suivre une règle“, in: *Critique. Pierre Bourdieu*, Nr. 579-580, août-septembre 1995, S. 556.

⁹ Pierre Bourdieu: *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Le Seuil, „Essais“, 2000, S. 3007.

objets auxquels il a affaire, lui et les autres, son propre corps et celui d'autrui, mais ce contact passe à travers les représentations qu'il a ,à l'intérieur' de lui-même. Le sujet est avant tout un espace ,intérieur', un ,esprit', pour reprendre la vieille terminologie, ou un mécanisme capable de traiter des représentations, si nous suivons les modèles d'inspiration informatique qui sont plus à la mode aujourd'hui. [...] ce que ,je' suis, en tant qu'être capable d'avoir de telles représentations, l'espace intérieur lui-même, peut se définir indépendamment du corps ou d'autrui, comme un centre de conscience monologique.¹⁰

Taylor wendet sich strikt gegen diesen Standpunkt und versucht, die Beziehung zwischen „corps“ und „autrui“ wieder herzustellen. Der Akteur ist für ihn nicht etwa ein Ort der Repräsentationen, sondern ein in die (Lebens)praxis involviertes körperliches Wesen, das in und auf die Welt einwirkt. Das verstandesgemäße, intelligente Handeln erfolgt durch die Praxis und nicht durch die Repräsentation: „les représentations ne sont que des îlots dans l'océan de l'appréhension pratique et informulée du monde“¹¹. Das bedeutet, daß „Intelligenz“ weitgehend undefiniert und unformuliert bleibt: ein auf den ersten Blick defizitäres Reasonnement, aber das hieße auch, die praktische Erkenntnis und das „Verstehen“ jeden Handelns nicht anerkennen zu wollen, obwohl beide weit über jede mehr oder weniger abstrakte Form der Repräsentation hinaus reichen. Von diesem Standpunkt eines in die Praxis versunkenen Verstehens kann auch die von der traditionellen Epistemologie ausgeschlossene „corps/autrui“-Relation reanimiert werden. Es ist unbestreitbar, daß praktisches Handeln in den Körper eingeschrieben, also „inkorporiert“ ist, unter der Voraussetzung, daß dieses Handeln im permanenten Dialog mit dem Anderen erfolgt und in Erfüllung geht. Die dialogische Aktion wird von einem nicht etwa individuellen Akteur, sondern von einem in einen sozialen Kontext integrierten Akteur konkretisiert. Hier führt Bourdieu den scholastischen Begriff des *Habitus* ein als ein generatives Prinzip,¹² den er jedoch aus einer ahistorischen Kultur in eine sowohl individuell als auch kollektiv verankerte Geschichte überträgt:

¹⁰ Charles Taylor: „Suivre une règle“, a. a. O., S. 559.

¹¹ Ebda., S. 560.

¹² In Anlehnung an das generative Grammatikmodell des amerikanischen Linguisten Noam Chomsky bezeichnet Bourdieu in *Les règles de l'art* den *Habitus* als generative Grammatik der Handlungsmuster: „[...] je voulais mettre en évidence les capacités actives, inventives, ,créatrices', de l'habitus et de l'agent.“ (a. a. O., S. 252) Der *Habitus* ist immer „acquis“ und „avoir“ und fungiert auch als symbolisches Kapital.

[...] produit de l'histoire, l'*habitus* produit des pratiques, individuelles et collectives, donc de l'histoire, conformément aux schèmes engendrés par l'histoire; il assure la présence active des expériences passées qui, déposées en chaque organisme sous la forme de schèmes de perception, de pensée et d'action, tendent, plus sûrement que toutes les règles formelles et toutes les normes explicites, à garantir la conformité des pratiques et leur constance à travers le temps.¹³

Der Habitus bezeichnet ein System verinnerlichter Muster, das vom Individuum durch klassenspezifische Sozialisation erworben wurde und das alle typischen Gedanken, Wahrnehmungen und Handlungen einer Kultur „übersetzt“ als ein in *Sein* verwandeltes *Haben*. Ab der frühesten Kindheit und im Inneren einer sozialen Gruppe integriert oder inkorporiert das Individuum eine Serie von Verhaltensregeln, die ihm ein Handlungsmuster zuschreiben und ihm erlauben, sich gleichermaßen mit spezifischen sozialen und kulturellen Situationen auseinanderzusetzen:

Une disposition physique est un habitus quand elle encode une certaine compréhension culturelle. En ce sens, l'*habitus* a toujours une dimension expressive. Il permet d'exprimer certaines significations que les gens et les choses ont pour nous, et c'est précisément en permettant cette expression qu'il fait exister pour nous ces significations.¹⁴

Die den Ausgangspunkt bildenden „régularités“ erscheinen somit als Resultate von tiefenstrukturell angelegten Dispositionen, die zudem auf den von Taylor beschriebenen „arrière-fonds“ verweisen. Dieselben Dispositionen sind in der Lage, die „règlements“ institutionellen Charakters zu etablieren und zu fixieren, sie also mit Bedeutung aufzufüllen. Doch die Interpretation dieser Regeln erfolgt nicht etwa aus dem Nichts heraus: „sans le sens de ce sur quoi elles portent, et sans une affinité avec leur esprit, [...] elles tournent au simulacre dans la pratique. Ce sens et cette affinité ne peuvent exister que là où ils existent, dans notre compréhension non formulée, incorporée“,¹⁵ spricht, im *habitus*, der „sens“ und „affinité“ vereint und der sich nach außen, innerhalb der Institution, artikuliert als ein „sens pratique“, der „opère la *reactivation* du sens objectivé dans les institutions.“¹⁶

¹³ Pierre Bourdieu: *Le sens pratique*, Minuit, 1980, S. 91.

¹⁴ Charles Taylor: „Suivre une règle“, a. a. O., S. 571.

¹⁵ Ebda., S. 572.

¹⁶ Pierre Bourdieu: *Le sens pratique*, a. a. O., S. 96.

Die im Habitus verankerten Dispositionen erweisen sich als objektiv notwendige Determinanten des Individuums, die ihm ein „geregeltes“ gesellschaftliches Handeln ermöglichen auf der Basis einer inhärenten Kenntnis des „sens du jeu“ des sozialen Spiels. Dennoch will sich der Habitus nicht nur als deterministisch verstehen, sondern als Vermittlung zwischen strukturalistischem Objektivismus und spontaneistischer Subjektphilosophie. Jacques Bouveresse präzisiert dieses Anliegen folgendermaßen:

L'habitus, n'étant pas de nature *mentale* (il existe des habitus qui sont simplement corporels), est en deçà de la distinction conscient/inconscient et il est également en deçà de la distinction entre ce qui est le produit d'une simple contrainte causale et ce qui est ‚libre‘, en ce sens qu'il échappe, au contraire, à toute contrainte de cette sorte.¹⁷

Die Existenz einer „Regel“ wird in der Bourdieuschen Habituskonzeption virulent, wo sie einen dynamischen Charakter offenbart und sich in das Zentrum gesellschaftlichen Handelns einschreibt. Doch dieses Handeln versteht sich vor allem als praktischer Natur und schließt Repräsentationen dieses Handelns aus. Aber muß nicht auch eine Theorie der Kulturproduktion die individuellen Repräsentationen und Visionen dieser durchaus von gesellschaftlichen Axiomen geleiteten Praxis für die Rekonstruktion ihrer Genese berücksichtigen? Die folgende Analyse des Verbleibs des Subjekts und die sich daran anschließenden Ausführungen der gegen Bourdieus Theorie erhobenen Einwände können darüber Auskunft erteilen.

Was bleibt, bleibt was vom Subjekt?

Indem Bourdieu das Regelgeflecht transparent macht, dem die Literaturproduktion gehorcht, trägt er bei zur Entauratisierung des „genialen“ Schöpfers romantischer Provenienz und zu einer Laizisierung der Literatur und ihres Systems. Es stellt sich also die Frage nach dem Ort des Subjekts in einer objektivierten Welt, die ihm seinen Platz streitig zu machen scheint. Für Bourdieu kann dieses Subjekt immer nur ein gesellschaftliches sein, in dem die psychologische Dimension weitgehend ausgeschaltet wird. Das Subjekt als „Akteur“ im „Gesellschaftsspiel“ ist immer in einer doppelten Sozialität eingeschrieben: in seinem Inneren ist er von seinem sozialen Habitus „bewohnt“, in der äußeren Welt ist er selbst „Bewohner“ dieser

¹⁷ Jacques Bouveresse: „Règles, dispositions et habitus“, in: *Critique*, 579-580, a. a. O., S. 583.

Sozialität innerhalb eines Feldes, das ihn aufnimmt und ihm seine Aktivitäten zuweist. Das Subjekt scheint unter diesem Aspekt in der Tat als völlig und fast fatalistisch „fremdbestimmt“, doch Bourdieu wendet sich strikt gegen den Vorwurf des Determinismus und denunziert die „alternative scolaire“ zwischen der Freiheit des Subjekts und determiniertem Subjekt. Er beruft daher auf die Dialektik von Blaise Pascal: „déterminé (misère), l’homme peut connaître ses déterminations (grandeur) et travailler à les surmonter.“¹⁸ Das Individuum muß also das Gesetz von Welt akzeptieren, kann sich ihm aber aufgrund seiner mehr oder weniger bewußten Kenntnis stellen. Die Dialektik drückt sich bei Bourdieu auch in der Kreisbewegung aus, innerhalb derer sich Feld und Habitus gegenseitig bestimmen. Der einzelne Akteur kann darin seine dem Habitus entspringenden Dispositionen gemäß seiner vom Feld zuerteilten Position permanent justieren. Bei maximaler Übereinstimmung zwischen Position und Disposition ist auch der Grad an Determination ungewöhnlich hoch – doch wenn diese absolute Koinzidenz die *condition sine qua non* des gesellschaftlichen Handelns wäre, so existierte weder geschichtliches Werden, noch irgendeine Transformation von Welt:

Il n’y a d’action et d’histoire, et de transformation ou de conservation des structures, que parce qu’ily a des agents qui ne se réduisent pas à ce que le sens commun, et l’individualisme méthodologique‘ après lui, mettent sous la notion d’individu et qui, en tant que corps socialisés, sont dotés d’un ensemble de dispositions impliquant à la fois la propension et l’aptitude à entrer dans le jeu et à le jouer avec plus ou moins de succès.¹⁹

In der Justierungs- bzw. Anpassungsbewegung können sich also Diskordanzen und Diskrepanzen einstellen, die aus einer Differenz zwischen Position und Disposition resultieren und die letztlich den Ablauf von Geschichte garantieren. Zudem können auch die Akteure von diesen Diskordanzen – die man mit der relativen Freiheit des Subjekts gleichsetzen darf – profitieren, indem sie genau dort auf die Welt Einfluß nehmen können, obgleich sie immer von ihr beeinflußt sind. Dem Subjekt verbleibt also ein gewisser Handlungs-„Spielraum“, um bei der Metaphorik zu verbleiben, denn an dem Spiel teilzunehmen, bedarf es nicht nur eines praktischen Sinns, sondern vor allem einer „connaissance par corps“. Hier führt Bourdieu den sich zum Habitus komplementär verstehenden Begriff der (körperlichen) Hexis ein, „cette manière

¹⁸ Pierre Bourdieu: *Méditations pascaliennes*, Le Seuil, 1997, S. 157.

¹⁹ Ebda., S. 184-185.

d'êtr durable du corps durablement modifié“.²⁰ Als ein Schlüsselbegriff taucht dieser Terminus bei Bourdieu mit großer Regelmäßigkeit auf und verweist darauf, inwiefern der Habitus, also das soziale Vermächtnis eines Individuums, sich in seinen Körper als leibgewordene Geschichte einschreibt und wie dieses Individuum diesen Körper in aktiver Beziehung zur physischen Umgebung „zur Schau stellt“, also ihn trägt: ein spezifisches körperliches Gebaren, ein Sprachgestus, die Art des Sich-Kleidens, die Gestaltung des Heimes, ein gewisser Lebens-Stil, oder, wie die französische Sprache es trefflicher formulieren würde, der Habitus konstituiert sich (äußerlich) auch aus „l'habit“ und „l'habitat“ (oder, wie man später sehen wird, „l'habitable“). Gemäß einer solidarischen Reversibilität - und weit entfernt von trivialem Determinismus – macht sich der Habitus eines (sozialen) Akteurs zu eigen, der sich wiederum durch und in der Feldpraxis des Habitus bemächtigt. Wie der Körper in der sozialen Welt verankert ist, ist die soziale Welt in den Körper eingeschrieben und in diese doppelte Kreisbewegung, „relation paradoxale de double inclusion“²¹ fügt sich notwendigerweise jenes „Spiel“ ein, in dem der Handelnde auf verschiedenen Dimensionen seine Position in der sozialen Welt und die Beziehung seines „Körper-Geists“ zur Welt verhandelt. „Nous apprenons par corps“²² sagt Bourdieu (und nicht „par cœur“) und selbst die schärfsten gesellschaftlichen Direktiven, Geschlechterdifferenzen, Institutions- und Initiationsriten und andere Klassifizierungsmechanismen werden nicht über den Intellekt, sondern über den Körper „inkorporiert“. Dieser Körper begnügt sich keineswegs damit, das verinnerlichte Erbe und durch Sozialisation erworbene Handlungsmuster des Habitus einfach in die soziale Praxis umzusetzen und dort zu artikulieren. Er geht darüber hinaus, indem er innerhalb der lebenspraktischen Welterfahrung sich selbst als Erkenntnismodus konstituiert: „Le rapport doxique au monde natal est une relation d'appartenance et de possession dans laquelle le corps possédé par l'histoire s'approprie de manière immédiate les choses habitées par la même histoire.“²³. Daraus resultiert auch der für Bourdieu wesentliche praktische Sinn, definierbar als die unmittelbare Aneignung des „bewohnten“ Körpers von Welt, die ihm zugleich die an ihn gerichteten Erwartungen und Ansprüche derselben Welt zu antizipieren

²⁰ Pierre Bourdieu: *Méditations pascaliennes*, „La connaissance par corps“, a. a. O., S. 172.

²¹ Ebda. S. 157.

²² Ebda. S. 168.

²³ Ebda. S. 180.

ermöglicht. Die Äquivalenzbeziehungen zwischen dem physischen Raum und dem sozialen Raum müssen jeden einzelnen dazu animieren, sowohl in dem abstrakten Raum der Gesellschaft, als auch in einem konkreten Raum (beispielsweise bei einem Geschäftsessen im Restaurant, einem Essen unter Freunden zu Hause, einem Essen in der Kantine...) jeweils „seine“ bzw. eine „Haltung“ einzunehmen und einen Rang zu bekleiden. Wenn die Individuen in jedem allgemeinen Raum auf natürliche Weise oder „instinktiv“ Platz nehmen, dann geschieht dies, weil ihr Körper aufgrund akkumulierter Lebenserfahrung und der Erziehung „weiß“, wo sich ihr Platz in den jeweiligen Räumen befindet. Selbst der (frühkindliche) Spracherwerb erfolgt über ein körperliches Lernen und die jeweilige individuelle „Sprache“ (und Sprachkompetenz) bildet ein fundamentales Merkmal der sozialen Distinktionsprozesse, das zugleich auf eine persönliche Geschichte und Erfahrung und auf eine körperliche Repräsentation zurückzuführen ist, denn:

L'hexis corporelle est la mythologie politique réalisée, incorporée, devenue disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et par là, de se *sentir* et de se *penser*.²⁴

1. 1. 1. Einwände

Das in langjähriger Reflexion, bemerkenswerter Kontinuität und in unzähligen Büchern und Aufsätzen entstandene Denksystem Bourdieus hat natürlich ebenso unzählige wie schonungslose Kritiken provoziert. Die Virulenz der letzteren soll hier an einigen Beispielen kurz und lediglich schematisch-exemplarisch dargestellt werden. Zunächst können drei unter Umständen banale Evidenzen geäußert werden: Der Soziologe hat ein Erklärungssystem der sozialen Welt von außergewöhnlicher Kohärenz und Totalität geschaffen, das bisweilen autoritär, wenn nicht „totalitär“ erscheinen mag. Die Umsetzung seiner Doktrin fordert zudem - auch wenn sie sich von mannigfachen und vertrauten Theorien aus den Nachbardisziplinen nährt - eine epistemologische Kehrtwende (um nicht zu sagen: Revolution), die nur wenige bereit sind, zu akzeptieren oder gar zu praktizieren. Und schließlich annihiliert dieses Denken mit Entschlossenheit epistemologische Diskrepanzen, denen sich traditionelle Theorien und teilweise ganze Disziplinen immer noch verpflichtet

²⁴ *Le sens pratique*, a. a. O., S. 117.

fühlen, wie z. B. die Unterscheidung in soziale und psychische Welt, Objektivität und Subjektivität, Hermeneutik und Kontextualisierung etc. Die Repräsentation von grundlegenden Regelmäßigkeiten des sozialen Handelns bildet die Basis von Bourdieus soziologischem Ansatz. In seinem Werk manifestiert sich der Konflikt zwischen intellektueller Anerkennung der praktischen Korrespondenzen von Positionen und Dispositionen und der (ebenfalls) praktischen Enthüllung der Divergenz von Feldstandorten.

Auf einige Aspekte der Bourdieu-Kritik soll hier - freilich ohne jede Präention - eingegangen werden, vor allem auf diejenigen, die seine Kulturtheorie betreffen. Einen rekurrenten und allgemeingültigen Einwand formuliert Alain Caillé, demnach Bourdieu „le fantasme d'un déterminisme absolu et rigoureux de la pratique par ses conditions objectivées“ Vorschub leiste²⁵, gemäß eines nahezu „imperialistischen“ Systems, das jedes menschliches Handeln - also auch emotionales Handeln? - auf soziale Faktoren zurückführt. Wenn Pierre Bourdieu dieses menschliche Handeln als ein extrem „reglementiertes“ betrachtet bzw. von einer (inneren) Notwendigkeit dominiert sieht, die bei ihm durch den Habitus definiert ist, so schließt das jedoch nicht die Möglichkeit aus, daß der soziale Akteur seine Freiheit in der Praxis (und vor allem in der schöpferischen Praxis) zumindest aus zweierlei Sicht nicht auch ausüben könnte: und zwar in dem Sinne, daß der Akteur in der Praxis - als Ort, in dem sich für den Soziologen Sinn und Erkenntnis manifestieren - einen „Sinn für das Spiel“ entwickelt, der ihn dazu bewegt, seine eigenen Dispositionen in Hinblick auf die ihm durch das Feld auferlegten Handlungskonditionen ständig neu zu verhandeln (im literarisch-künstlerischen Kontext wäre damit der „Raum des Möglichen“ gemeint). Zum anderen indem derselbe Akteur die Bedingungen seines Handelns reflektiert (man erinnere sich an das Postulat einer permanenten Selbstreflexivität, die Bourdieus Denken inhärent ist) und dadurch eine Kritik ausübt, die ihn bis zu einem gewissen Grad von der Notwendigkeit bzw. den Determinismen seines Handelns befreit. Auch ein Alain Touraine, der sicher nicht zu den Partisanen der Bourdieuschen Thesen zählt, kann nicht mehr an dem Vorwurf eines Subjekt einengenden Determinismus und der Abwesenheit jeglichen „freien Willens“ festhalten. Dennoch bleibt der Industriesoziologe einer der kritischsten Bourdieu-

²⁵ Alain Caillé: „Esquisse d'une critique de l'économie générale de la pratique“, in: *Lectures de Pierre Bourdieu*, Caen, Cahiers du L.A.S.A., Nr. 8-9, 1988, S. 103-213 (S. 177).

Rezipienten, und eine rezente Äußerung nimmt einen vielerorts geäußerten Vorwurf an Bourdieu auf, dessen Denken Touraine folgendermaßen charakterisiert: „C’est une pensée désespérante, incapable de penser le changement, les contradictions et qui aboutit à des impasses sur le plan pratique et théorique“²⁶. Als Beispiel führt Touraine *La domination masculine* an, das für ihn keine Perspektiven für den Kampf der Frauenemanzipation eröffnet: „Sa théorie d’une domination masculine écrasante, implacable, est incapable de penser le mouvement d’émancipation des femmes. Pour lui, la domination est totale, sans issue.“ Wer das Buch gelesen hat, wird feststellen können, daß Bourdieu sich nicht als ein später Vorreiter oder Aktionist der feministischen Bewegung versteht und verstehen will. Die Stärke dieser Analysen liegt gerade in der Entschleierung von subtilen, in der Tiefenstruktur menschlicher und männlicher Mentalität angesiedelten und vom Habitus eines Jeden interiorisierten Dominationsstrukturen, die zu geschlechterspezifischen Mißverhältnissen führen. Nachdem Bourdieu in *Ce que parler veut dire*²⁷ die symbolische Machtposition der Sprache als zu entzifferndes Distinktionspotential und die Sprachverfügungsgewalt Einzelner oder Gruppen als Vehikel symbolischer Gewalt analysiert hat, expliziert er in *La domination masculine* eben jene, für die Analyse der geschlechtsspezifischen Dominationsverhältnisse vielleicht zentrale Kategorie der symbolischen Gewalt, die nicht nur in Hinblick auf die Genderproblematik möglicherweise eine der substanzhaltigsten und hintergründigsten Kategorien in Bourdieus Denken repräsentiert. Als eine verhaltene, „sanfte“ Form von Gewalt agiert sie weder physisch, noch materiell, sondern trifft das Individuum (oder Gruppen) in jenen mentalen Repräsentationen, die sein soziales Leiden verkörpern. Als euphemisierende Herrschaftsbeziehung kann sie nur funktionieren, wenn sie nicht „offiziell“ als Gewaltform (an)erkannt und wenn zudem zwischen dem Gewaltausübenden und dem Gewalterleidenden ein Einverständnis herrscht über die symbolische Ordnung, in die sie gleichermaßen eingeschrieben sind sowie über den oftmals verborgenen Sinn der symbolischen Gewaltausübung, was nicht selten (und paradoxerweise) eine gewisse „Komplizenschaft“ voraussetzt.

²⁶ Alain Touraine: „Le sociologue du peuple“, in: *Sciences Humaines*, Sondernummer 2002 über *L’œuvre de Pierre Bourdieu* anlässlich seines Todes im Januar 2002 (S. 102).

²⁷ Fayard, 1982; Neuauflage und um einige Texte erweiterte Ausgabe erschienen unter dem Titel *Langage et pouvoir politique* bei Le Seuil, „Points Essais“, 2001.

Exkurs: Die Nase der Kleopatra

In den Geschlechterbeziehungen einer „domination masculine“ hat diese Gewaltform eine Konsolidierung der androzentrischen Vorstellungen von biologischen und gesellschaftlichen Reproduktionsprozessen sowie die zwar latente, aber dennoch praktische Anerkennung der *Doxa* zur Folge: „La violence symbolique s’institue par l’intermédiaire de l’adhésion que le dominé ne peut pas ne pas accorder au dominant (donc à la domination) lorsqu’il ne dispose, pour le penser et pour se penser.“²⁸

Wie jede Form von Herrschaftsbeziehung ist auch die „domination masculine“ für Bourdieu - und seinen Kritikern zum Trotz - keinesfalls eine totale oder notwendige und die von ihm in Aussicht gestellte Transgressionsfähigkeit trägt unter Umständen dazu bei, in dem Bourdieuschen Akt der Entzauberung der sozialen Welt die Möglichkeit einer Aufhebung von „entzaubernden“ Dominationsbeziehungen zu erkennen. Eine solches Rekuperationsangebot stellt das „Post-Scriptum sur la domination et l’amour“ dar, das hier kommentarlos vor allem aufgrund seiner stilistischen Verve und einer durch den Körper („le nez de Cléopâtre“) angefachten soziologischen Leidenschaft *in extenso* zitiert werden soll:

Mais le nez de Cléopâtre est là pour rappeler, avec toute la mythologie de la puissance maléfique, terrifiante et fascinante, de la femme de toutes les mythologies — Ève tentatrice, enjôleuse Omphale, Circé ensorceleuse ou sorcière jeteuse de sorts —, que l’emprise mystérieuse de l’amour peut aussi s’exercer sur les hommes. Les forces que l’on soupçonne d’agir dans l’obscurité et le secret des relations intimes („sur l’oreiller“) et de tenir les hommes par la magie des attachements de la passion, leur faisant oublier les obligations liées à leur dignité sociale, déterminent un renversement du rapport de domination qui, rupture fatal de l’ordre ordinaire, normal, naturel, est condamné comme un manquement contre nature, bien fait pour renforcer la mythologie androcentrique.

Mais c’est rester dans la perspective de la lutte, ou de la guerre. Et exclure la possibilité même de la mise en suspens de la force et des rapports de force qui semble constitutive de l’expérience de l’amour ou de l’amitié. Or, dans cette sorte de trêve miraculeuse où la domination semble dominée ou, mieux, annulée, et la violence virile apaisée (les femmes, on l’a maintes fois établi, civilisent en dépouillant les rapports sociaux de leur grossièreté et de leur brutalité), c’en est fini de la vision masculine, toujours cynégétique ou guerrière, des rapports entre les sexes.²⁹

²⁸ Pierre Bourdieu: *La domination masculine*, Le Seuil, 1998, S. 41.

²⁹ Ebda., S. 116-117.

Lust am Text?

Wenn man Bourdieus Denken sicherlich als eines der „Entzauberung“ charakterisieren kann, das in gesellschaftlichen Strukturen gerade die prägnanten und folgenreichsten Reproduktionskräfte zu erhellen sucht, so räumt es dennoch der Geschichtlichkeit dieser Reproduktionstheorie einen dynamischen Platz ein, in dem auch innovative Kräfte und die Realität von gesellschaftlichen oder kulturellen Markscheiden ihren Sitz haben - am literarischen Beispiel von Flaubert zeigt Bourdieu, wie der Schriftsteller den Raum des Möglichen seiner Zeit meisterhaft ausschöpft und die Epochendeterminismen überwindet, um eine bis dahin alle übrigen herrschenden Romankonzeptionen umstürzende Form zu kreieren.

Natürlich soll an dieser Stelle keine unreflektierte Apologetik der Bourdieuschen Axiome erfolgen, dennoch liegt die Vermutung nahe, daß sein Werk bis heute nicht immer mit der Aufmerksamkeit rezipiert wurde, die ihm hätte zuteil werden können. Daraus resultiert die Gefahr von dekontextualisierten und deformierenden Leseweisen. Das betrifft den Terminus des Habitus wie vor allem den Schlüsselbegriff des Feldes, der für mit Bourdieus Theorie operierenden Literaturwissenschaftler von zentraler Bedeutung ist, da sich seine Prämisse von der Autonomie kultureller Praxis davon ableitet. Interessant erscheinen mir die folgenden drei von der Feldtheorie inspirierten Bemerkungen, die auch im Kontext der vorliegenden Arbeit eine Rolle spielen werden. Für Bernard Lahire repräsentiert die Soziologie des literarischen Feldes „essentiellement une sociologie des producteurs plutôt que des productions, et aucune analyse existante n’est vraiment parvenue à convaincre que cette sociologie des producteurs permettrait de saisir, dans sa spécificité, l’ordre des productions“³⁰. Dieser schwerwiegende Einwand ist auch mit Bourdieus Mahnung an eine zu etablierende Strukturhomologie zwischen dem Raum der Produktion und dem der Produzenten, sprich, zwischen dem Raum der Positionen und dem der Positionierungen, nicht leicht von der Hand zu weisen. Denn die Permeabilität und Übergangsmöglichkeiten zwischen einzelnen Aktionsräumen – forciert auch durch die sozialen Determinanten des Habitus der einzelnen Akteure – sind relativ gering, was für eine gesellschaftliche Erklärung der Genese von individuellen Schreibweisen zu Problemen führen kann. Es verbleibt immer der

³⁰ Bernard Lahire: „Champ, hors-champ, contrechamp“, in: ders. (hg.): *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, La Découverte, 1999, S. 43.

Funken eines Hiats zwischen den Bedingungen der literarischen Produktion und dem ganz individuell gearteten Texteffekt - auch wenn Bourdieus Anspruch nicht der ist, das Werk aus dem Blickwinkel des *opus operatum*, sondern, darin den Prämissen über das geschichtliche Werden eines formenden Geistes des Kunsthistorikers Erwin Panofsky³¹ folgend, aus dem des *opus operandi* zu betrachten.

Von einem anderen kritischen Standpunkt aus nähert sich Jean-Louis Fabiani dem Feldbegriff. Für ihn habe „l’histoire des œuvres [a chez Bourdieu] pour seul principe explicatif, la logique du champ, entendue comme espace des luttes de concurrence entre les producteurs définis à partir d’un réseau de relations objectives“³², was *grosso modo* die Operabilität des Feldes aufgrund seiner vielschichtigen Vernetzungsbeziehungen als ein reduktionistisches Modell denunziert, da es die einzelnen Positionierungen ihrer Akteure - ob Manifeste, literarische Werke und andere, auch gesellschaftliche oder ideologische Stellungnahmen - vor dem Hintergrund jenes Feldeffekts liest, der aus den individuellen Rivalitäten (unter Schriftstellern oder zwischen Schriftstellern und anderen feldinternen Akteuren, Verleger, Zeitschriftenherausgeber, Theaterintendanten etc.) resultiert. Die Kampfmetaphorik in Bourdieus Sprache scheint in der Tat den agonistischen Aspekt des Beziehungsgeflechts innerhalb kultureller Felder überzubewerten. Zurückzuführen ist sie jedoch auf den Anspruch, einen Gegenentwurf zu skizzieren angesichts einer beschönigenden und irenischen Vision von Literatur- und Kunstproduktion, die dem romantischem Trugschluß einer gesellschaftlich interesselosen und vom Streben nach symbolischer Macht und Anerkennung befreiten Systems anheimgefallen war. Als eine Opposition zu dieser in den „Eitelkeiten der Künsten“ erstarrten Vision muß man Bourdieus aktionistisches Prinzip verstehen, das auf der theoretischen Basis symbolischer Konkurrenzkämpfe ein kohärentes und vor allem dynamisches Verständnis von Kunstproduktion einführt. Der Metaphorik in Bourdieus Sprache, der so häufig soziologistische Unverständlichkeit vorgeworfen wird, muß indes ein breiterer Rahmen zugestanden

³¹ Erwin Panofsky: *Architecture gothique et pensée scolastique*, Éditions de Minuit, 1975. (Übersetzt und mit einem Nachwort von Pierre Bourdieu. Zitiert wird aus der französischen Übersetzung)

³² Jean-Louis Fabiani: „Les règles du champ“, in: Bernard Lahire (hg.): *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, a. a. O., S. 85.

werden, als es (hermeneutische) Literaturwissenschaftler wahrhaben möchten.³³ Die Praxis traditioneller Literatur- oder Kunstsoziologie scheint zu sehr von ökonomisch geprägten Begrifflichkeiten (Konsum, Produktion, Distribution) oder empirischen Vorgehensweisen konditioniert, um das Phänomen der Kreation oder Kreativität als potentielle Kategorie überhaupt denken zu können. In Bourdieus „Science de l’oeuvre d’art“ wird dem kreativen Aspekt eine eigene Notwendigkeit zugesprochen, die auf der Basis einer Form- und Stilanalyse erst die Voraussetzung für die mögliche Überwindung von Feldstrukturen und damit das Fundament für ästhetische Erneuerung und Bewältigung der Doxa bildet. Bourdieu recurriert mehr und mehr auf mätutische Metaphern, um das Ziel seiner Arbeit darzulegen und sich gleichermaßen gegen Angriffe aus der Hermeneutik und dem Formalismus zu verteidigen oder um den Kunstschaffenden selbst, innerhalb ihrer Institution, in Erinnerung zu rufen, was ihr Werk den Strukturen dieser Institution schuldet. Die Propheten der Transgression freilich ertragen dieses Maß an Luzidität nicht und fürchten verständlicherweise jedes Medium, das den Schleier des „mythe de l’immaculée conception“ hebt. Sie vergäßen dabei, so Bourdieu, „que l’inavouable n’est plus aujourd’hui le sexuel, mais le social.“³⁴ Grau- oder Tabuzone? Der Verweis auf gesellschaftliche Zusammenhänge innerhalb der Exegese von Kunst erscheint ihren Erzeugern und Rezipienten heute ähnlich obszön und vulgär, wie den ersten Lesern ab Mitte des 19. Jahrhunderts die realistisch-naturalistische Schreibweise erschienen ist. An dieser Stelle möchte ich mich zu einem (erneuten) Exkurs verleiten lassen, der in einer vielleicht unerwarteten und gewagten Analogiebildung besteht, die aber im Verlauf dieses ersten Teils der Arbeit vor allem bei der Analyse des außergewöhnlichen Huysmansschen Habitus an Kontur gewinnen kann. In Bourdieus von Metaphern geprägter Sprache, die zudem den Rückgriff auf den Mythos nicht scheut – wie das Beispiel der *Méditations pascaliennes* und vor allem jenes über die potentielle Aufhebung der *Domination masculine* hinreichend bewiesen haben –, darf man unter Umständen und in Anlehnung an Roland Barthes ein „soziales Textbegehren“ erkennen, der sich im Faltenwurf eines „plaisir du texte“ und als Riß in der traditionellen Literaturkritik

³³ Ein Desiderat für die Bourdieu-Forschung besteht m. E. in einer Untersuchung des Stils des Soziologen (auch als Ausdruck körperlicher Hexis), so wie er sich vor allem seit den *Méditations pascaliennes* und *La domination masculine* konsolidiert hat, und die bis heute nicht existiert.

³⁴ Pierre Bourdieu: „Pour une science de l’oeuvre“, Interview mit Inès Champey, in: *Art Press*, Sondernummer Nr. 13, 1992, S. 124-129, hier S. 125.

situiert, weil er eine „Lust am Text“ trotz der Objektivierung seiner Genese eben nicht negiert (und nicht verliert). Wenn Barthes in der Formel des „plaisir du texte“ sicher eine hedonistische Konzeption von Lesepraktiken entwirft, so macht Barthes diesem „Textbegehren“ (sowie dem „fait littéraire“ prinzipiell) trotz seines inhärenten Introspektionscharakter eine gesellschaftliche und historische Dimension nicht streitig. Auf den ersten Blick erscheint dieses „plaisir“ eine lineare und sinnverbürgende Textbedeutung zu unterlaufen, indem es vor allem auf einen subversiven - da „erotischen“ – Charakter rekurriert: „Ne jamais assez dire la force de suspension du plaisir : c’est une véritable époque, un arrêt qui fixe au loin toutes les valeurs admises (admises par soi-même). Le plaisir est un neutre (la forme la plus perverse du démoniaque).“³⁵ Diese „Lust“ ist jedoch keine irrationale, die zudem jegliche ideologische und/oder materialistische Referenz auszuschalten gedenkt, sondern versucht, unter Einbeziehung der Körperlichkeit³⁶ ein Erstarren der Fiktion in gebundenen Systemen zu verhindern. Barthes resümiert zwar die Rolle des Ideologischen sehr klar: „Le plaisir du texte ne fait pas acception d’idéologie“, aber er räumt ein, weiterhin und mit „plaisir“ Zolas *Fécondité* zu lesen (ein Text, in dem „l’idéologie est flagrante“), denn „le texte a besoin de son ombre“.³⁷ Darunter zählt Barthes auch das Element der Repräsentation (von jedem immer „un peu“) die jeden Text (der Lust oder der Wollust) begleitet, die er jedoch nicht aktiv bekämpft, sondern die er umschreibt, umgeht, im Verborgenen hält. Die Ideologie sei auch „impertinence“, die jedoch „ne vient pas par libéralisme, mais par perversion: le texte, sa lecture, sont clivés.“ Die Perversion betrifft die Zerrissenheit des ästhetischen Produktes und die Einsicht, das es selbst als subversives „wollüstiges“ Phänomen von den Gesetzen des Marktes unweigerlich vereinnahmt wird. Sich der Lust zu überantworten heißt vor allem, so lange wie möglich der Institution des Textes Widerstand zu leisten und ihre Dominationsverhältnisse zu unterminieren, sich nicht von den außerliterarischen Regeln und Normen vereinnahmen zu lassen und dem Werk einen Raum der kritischen Subversion (in Form der Wollust) gegenüber der gesellschaftlichen Repression zu gestatten. „Le plaisir du texte“ als

³⁵ Roland Barthes: *Le plaisir du texte*, Le Seuil, „Points“, 1973, S. 102.

³⁶ „Le plaisir du texte, c’est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n’a pas les mêmes idées que moi“. Ebda., S. 30. Eine Parallele zu Bourdieu bietet sich also auch hier an, denn der Soziologe weist – die Ausführungen zu Huysmans im Folgenden konsolidieren können - der Intervention des Körpers in Form von Habitus und Hexis eine wesentliche Rolle zu bei der Produktion künstlerischer Werke.

³⁷ Ebda., S. 52-53.

„Lust *des Textes*“ kann aber auch einen Aspekt künstlerischer Kreativität erhellen, der dem Text als „prise de position“ eine gewisse Autonomie konzidiert. Wenn die ästhetischen Stellungnahmen, als die Bourdieu die Texte bezeichnet, zwar die jeweilige Position ihres „Schöpfers“ im literarischen Feld reflektieren, so scheinen diese Texte sich spätestens mit der Veröffentlichung dem ursprünglichen intentionalen Akt ihres Schöpfersubjekts zu entziehen. Text und Bedeutung können so ein autonomes Eigenleben jenseits des vorgegebenen ideologischen Rahmens führen, in den sie von dem Autor verbannt wurden. Und vielleicht stellt sich hier die Frage nach einem „zweiten Subjekt“ – das des Textes und seiner Bedeutung –, die nicht mehr mit dieser oder jener Feldposition verhandelt werden kann.³⁸

Illusionäre Individualität

Ein „obstacle“ ganz anderer Ordnung sieht Nathalie Heinich in den Bourdieuschen Recherchen über das künstlerische Phänomen, die sie als Sukzession verschiedener „points aveugles“³⁹ in der (praktikablen und denk=baren) Realität seiner Soziologie enthüllt. Sie besitzt eine kritische Vision von Bourdieus Soziologie einer die Ungleichheit sozialer Strukturen denunzierenden Dominationsverhältnisse, die nach Auffassung der Kunstsoziologin nicht in der Lage sind, auch ohne den Rekurs auf symbolische Gewaltverhältnisse die spezifischen Interdependenzbeziehungen und Anerkennungsprinzipien vor allem in den Netzwerken akkreditiver, also Legitimation verleihender Institutionen zu erfassen. Vor allem die ritualisierte Praxis der Preisverleihung in Frankreich könne in der gegenwärtigen Gesellschaft nur auf der Basis gegenseitiger Anerkennung und allseitigen Respekts erfolgen, um nicht an Glaubwürdigkeit zu verlieren.⁴⁰ Zudem reproduziere diese Soziologie der Domination lediglich eine eindimensionale Welt, in der sich die entsprechenden Konzepte in univoker Form gegenüber ständen (wie z. B. dominiert versus dominierend; legitim versus illegitim, distingiert versus populär etc) und den

³⁸ Zur Frage einer Autonomie des Textes in Bourdieus Theorie vgl. meinen Vortrag „Une littérature sans littérarité ou pour une autonomie de l'œuvre d'art“ anlässlich des Bourdieu gewidmeten Kolloquiums „Le symbolique et le social“ in Cerisy-la-Salle (Juli 2001), der vermutlich 2004 bei *Actes Sud* erscheinen wird.

³⁹ Nathalie Heinich: „Sociologie de l'art: avec et sans Bourdieu“, in: *Sciences Humaines*, Sondernummer 2002, a. a. O., S. 42.

⁴⁰ Vgl. dazu Nathalie Heinich: *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, La Découverte, 1999.

Pluralismus aller anderen möglichen Welten vernachlässige: ein dominierender Akteur in einem System symbolischer Werte (z. B. ein Avantgardeschriftsteller) wird in dem von ökonomischen Werten determinierten System zum dominierten Akteur. Dabei verweist sie auch auf das stets im sozialen Kollektivismus mündende soziologische Paradigma Bourdieus, dem partikulare und individuelle Interessen untergeordnet sind und das zudem keinen Platz läßt für symbolische Repräsentationen, aus denen die kreative Seite der Kunst vor allem besteht und die Bourdieu für pure, zu demaskierende Illusionen halte. Indem Bourdieu jegliche Individualität als Illusion enttarne, entgehe ihm ein komplexes Repräsentationssystem: „à vouloir détruire une représentation, on se doit de montrer qu'elle n'est pas fondée mais on renonce, du même coup, à analyser ce qui, pour les acteurs, la fonde.“⁴¹ Gerade moderne und zeitgenössische Kunst verfügt über eine imaginäre Dimension, die sich sozusagen als zweite Realität über die objektiven sozialen Strukturen legt und die dem Habitus oftmals entgleiten. Dieser Kritikpunkt ist für die weiteren Ausführungen dieser Arbeit von besonderem Interesse und vor allem die Verlagsstrategie von Huysmans wird verdeutlichen, inwiefern die industrialisierten Produktionsmechanismen von Literatur sich im Imaginären von sowohl naturalistischen als auch symbolistischen Schriftstellern niederschlägt.

2. Situation von Huysmans I:

Charles-Marie-Georges und Joris-Karl - freischwebender Habitus und biographische Illusion

Gemäß seinem literarischen Authentizitätsanspruch kommen Pseudonyma oder Verfremdung des Autorennamens im realistisch-naturalistischen Roman selten vor. Die „Liebe“ zum Namen, als Name des Vaters und einer Genealogie, aber auch als „érotique“ und „terme d'une langueur“,⁴² instituiert und nennt sich das „Eigene“ als „Eigename“, vor allem, wenn dieses Eigene sich als Schriftsteller wählt: in diesem Moment schreibt der Schriftsteller neutral und „unter seinem Namen“, losgelöst von der symbolischen Repräsentation, die die Nennung des Namens mit der Bedeutung des Dargestellten evoziert und bisweilen dazu verleitet, das Dargestellte immer

⁴¹ Nathalie Heinich: „Sociologie de l'art: avec et sans Bourdieu“, a. a. O., S. 44.

⁴² Roland Barthes *par Roland Barthes*, a. a. O., S. 55.

zuerst als das zu repräsentierende Eigene, also autobiographische zu betrachten - als ob der Name sich nur noch mit dem Dargestellten vereinigen müsse, denn ohne Namen gäbe es keine Erzählung. Als ungewisse Zerreißprobe gründet der Name die Fiktion als ein mit dem Namen ausgestaffiertes Fundament, in dessen papiernen Reich sich (Personen-) Namen tummeln: Patronym, Anonym, Eponym, Pseudonym – *Noms de guerre, noms de plume*. Huysmans ist zunächst ein „Haus=mann“, oder „Mann des Hauses“: „huis“ aus dem Lateinischen „ostium“ meint die Tür oder das Tor, in synekdochischer Bedeutung schließlich die Behausung oder das - bewohnte, bewohnbare - Heim oder Haus. Der Eigenname als „starrer Designator“ oder „Bezeichnungsausdruck“, der „in jeder möglichen Welt denselben Gegenstand bezeichnet“,⁴³ bleibt dem Individuum als überdauernde Identität verhaftet, sowohl über die verschiedenen Anordnungen der *longue durée* eines gegebenen sozialen (intellektuellen, künstlerischen oder literarischen) Feldes hinweg als auch über die zum selben Zeitpunkt erfolgenden unterschiedlichen Positionierungen desselben sozialen Akteurs in verschiedenen sozialen Räumen. Charles-Marie-Georges wird erst mit der Unterschrift als *signum authenticum* des „Joris-Karl“ institutionalisiert, und als Institution wird der Name den Veränderlichkeiten von Zeit und Raum entzogen, denn

il assure aux individus désignés, par delà tous les changements et toutes fluctuations biologiques et sociales, la *constance nominale*, l'identité au sens d'identité à soi-même, de *constantia sibi*, que demande l'ordre social. [...] Le nom propre est l'attestation visible de l'identité de son porteur à travers les temps et les espaces sociaux, le fondement de l'unité de ses manifestations successives et de la possibilité socialement reconnue de totaliser ces manifestations dans des enregistrements officiels, *curriculum vitae, cursus honorum*, casier judiciaire, nécrologie ou biographie [...].⁴⁴

Dennoch *bezeichnet* der Eigenname lediglich ein Individuum, ohne wirklich zu sagen, was oder wie geartet dieses Individuum ist, das heißt, daß der Eigenname zwar eine prinzipielle Beziehung mit dem individuellen Träger unterhält, der durch jenen letztlich aber (noch) keine Bedeutung erhält. Den Akteur beim Namen nennen, sich auf ihn beziehen heißt noch nicht, den Referenten semantisch zu erfassen: Huysmans der Naturalist, Huysmans der *Décadent*, Huysmans der....?

⁴³ Saul Kripke: *Name und Notwendigkeit*, Frankfurt, Suhrkamp, 1981, S. 59.

⁴⁴ Pierre Bourdieu: „L'illusion biographique“, in: *Raisons pratiques*, Le Seuil, 1994. S. 85.

Wer?

Ungewiß bleibt der Moment, an dem der getaufte Charles-Marie-Georges definitiv den flämischen Joris-Karl aus der Taufe hebt. Sein erstmaliges flüchtiges Erscheinen auf der literarischen Bildfläche im Todesjahr von Baudelaire zeichnet der 19-jährige Angestellte des Innenministeriums⁴⁵ und gleichzeitiger Kandidat der Jurisprudenz freilich noch mit „Georges H...“; eine launige Kritik zeitgenössischer Landschaftsmaler in einer mehr als ephemeren, eklektischen Zeitschrift mit dem schlichten Namen *Revue Mensuelle*.⁴⁶ Sieben Jahre später, 1874, mit dem Erscheinen der Prosasammlung *Le drageoir aux épices*, ist aus Charles-Marie-Georges endgültig Joris (oder Jorris)- Karl erwachsen, begleitet von den ideologischen Imperativen der demokratischen Schreibweise des aufgehenden Naturalismus einerseits und den Prinzipien absoluter Poesie einer autokontemplativen Idealität andererseits, verborgen in den mythologischen Welten der Hérodiade oder des Fauns.

Düstere Heiterkeit

Der Literaturkritiker und *Normalien* Ferdinand Brunetière prägt in der Ausgabe der *Revue des deux Mondes* vom 1. Juli 1884 den Begriff der „Petits Naturalistes“, um so die Kinder Zolas zu nennen. „Ce préfet de police de la littérature“ – zu dem Brunetière von seinem Académie-Kollegen François Coppée einst befördert wurde⁴⁷

⁴⁵ Die Archives Nationales in Paris beherbergen das „Dossier administratif de J. K. Huysmans“ mit den Seriennummern F1 B1, 569 und F7, 12708. Im *Mercure de France* vom 15. Oktober 1933 sind unter dem Titel „Le sous-chef J.-K. Huysmans“ Auszüge aus gennantem Dossier sowie aus intraministeriellen Korrespondenzen und anderen „témoignages“ veröffentlicht.

⁴⁶ Die *Revue Mensuelle: Science, Littérature, Beaux-Arts, Industrie, Commerce, Finance, Faits divers* unter ihrem Chefredakteur und „docteur en droit“ Monsieur Le Hir erschien 24 mal zwischen 1866 und Dezember 1867. Ein Epigraph resümiert - nicht ohne Ironie? - ihr Programm: „...feuille dont l'ambition n'est pas de suppléer la *Revue des Deux Mondes*“ und die sich „aux masses et aux hommes d'étude“ wende. (B. N., *Catalogue des Imprimés*). Die von Huysmans verfaßten und vom 25. November und 25. Dezember 1867 datierten Artikel sind von Pierre Lambert im *BSH*, Nr. 27, 1954, S. 95-96 veröffentlicht worden. In seinem zweiten, der Prostituiertenthematik geweihten Werk *Marthe* transponiert Huysmans dieselbe Zeitschrift in einen possenhaften „discours de sots“, wenn er einen Journalisten auf den Theaterdirektor des „Bobino“ – in dem *Marthe* sich noch als zweifelhafte Schauspielerin versucht – treffen läßt: „[...] dans quel journal écrivez-vous? – Dans la *Revue mensuelle* – Connais pas. Et ça paraît quand? – Généralement tous les mois.“ (M 33)

⁴⁷ Vgl. I 208, Fußnote 286. Huysmans äußerte sich in einem in der Zeitschrift *La Presse* vom 5. Mai 1897 veröffentlichten Interview über die gleichzeitige Kandidatur von Brunetière und Zola an der Académie française. Die Beziehungen zwischen Zola und Huysmans haben sich zu diesem Zeitpunkt zwar auf einen sehr punktuellen Korrespondenzaustausch reduziert (den letzten Brief an Zola verschickte Huysmans im Mai 1896, nach der Veröffentlichung von *Rome*), was den Konvertiten jedoch nicht davon abhielt, die „bagage colossal du grand naturaliste“ gegenüber

- spricht verhalten und mit einer Spur spottender Ironie von dem seit langem zu Joris-Karl Konvertierten und in Freundeskreisen höchstens mit der Sigle „J. K.“ Titulierten systematisch in der germanisierten Form: „M. Karl Huysmans“. Als ob der sich anmaßende „Franzose“, und schon gar nicht ernst zu nehmende „Belgier“, mit dem französischen „génie“ gänzlich inkompatibel sei - ein lediglich naturalisierter Naturalist. Oder der aufgrund seiner kulturellen Marginalität gar nicht naturalisierbar sei. Der aber zumindest einen Eindringling in das nationale Zentrum darstellt.⁴⁸ Was jedoch M. Karl Huysmans von den übrigen kleinen Naturalisten unterscheidet, führt Brunetière - selbst von jeglichem Heiterkeitsverdacht befreit - mit repetitiver Eindringlichkeit fort, sei seine „gaieté, une grosse gaieté [...] de la gaieté cependant, et c'est toujours quelque chose. Je ne sais s'il se doute lui-même à quel point il est gai.“⁴⁹ Als Beispiel für diesen ausgelassenen Huysmansschen Frohsinn zitiert Brunetière die schwächliche und burleske Figur eines des Esseintes, der „est à lui tout seul plus plaisant, risible, et falot que tous les Chambourcy du vaudeville contemporain mis ensemble.“⁵⁰ Diese Kritik ist keinesfalls eine konstruktive - indem er den Roman mit dem unseriös-leichtlebigen Charakter des Boulevardtheaters assoziiert, erteilt Brunetière eine ästhetische Abwertung und gibt zudem den Text der Lächerlichkeit preis. Erstmals jedoch und für lange Zeit scheint ausgerechnet der (zukünftige) *Académicien* Brunetière dem sich nie ganz assimilierenden oder gar integrierenden Franzosen (Naturalisten, Verwaltungsbeamten....?) ungewollt jene Attribute zu konzedieren, die in dem Huysmansschen Text die bedeutungsvollen Zeichen des schwülstigen Fin de Siècle invertieren und das bourgeoise und bedrückende Wertesystem der Dritten Republik subvertieren: sie lauten heitere Ironie und irrepressible Komik. Die Bouffonnerie und *vis comica* einer „assez affable blague“⁵¹ hat bereits den naturalistischen Kommentar der Kriegsniederlage von 1871

dem „esprit normalien“ von Brunetière, der sich zudem erdreiste „prenant à parti le maître de Rome, qu'il ne comprend même pas“, herauszustreichen. (A. a. O.)

⁴⁸ In einen an Émile Hennequin adressierten Brief vom 31. Mai 1884, also kurz nach Erscheinen von *À Rebours*, gesteht Huysmans: „[...] quand je me sonde, je me sens une haine catholique contre l'ignoble juif qui domine maintenant le monde et une exécration de vieux Saxon contre la bruyante race latine. Non, vrai, je ne suis pas de mon temps! Et surtout pas de la nationalité qu'on m'impose“ (B. N. Arsenal, MS Fonds Lambert 21 und BSH Nr. 72, 1981, S. 14, Hervorhebung von mir). Der Antisemit Huysmans, der zudem die nordische „race“ immer der mediterranen vorzog, hat diese Haltung nie bewußt versteckt. (Vgl. dazu auch den Teil II.2. dieser Arbeit)

⁴⁹ Ferdinand Brunetière: *Le roman naturaliste*, Calmann-Lévy, 1896², S. 319.

⁵⁰ Ebda., S. 311.

⁵¹ So bezeichnet Huysmans seinen kurz zuvor erschienenen Roman *À Rebours* in einem Brief an Émile Zola, 25. Mai 1884, in: Joris-Karl Huysmans: *Lettres inédites à Émile Zola*, Genf, Droz,

der *Soirées de Médan* geschmückt, dessen Titel ursprünglich „L’Invasion comique“ lauten sollte.⁵² Zudem scheint die Geburtsstunde des seit Bretons *Anthologie* sprichwörtlich gewordenen „humour noir“ auf einen kurzen, aber emblematischen Text von Huysmans zurückzugehen, in dem er selbst sein Temperament als „bizarre“ bezeichnet und in dessen Werk „une pincée d’humour noir et de comique rêche anglais“ ein eigentümliches und per se oxymorisches Amalgam eingehen, das zudem einige „éclats de gaieté sinistre“ trüben.⁵³ Der Autor verschanzt sich hinter dem Schutzschirm seines luziden Skeptizismus und seines die Moderne kritisierenden (Kultur)- Pessimismus, um schließlich aus dieser Disposition heraus die zeitgenössische Borniertheit der „Petite Bourgeoisie“ (man denke an Désableau aus *En Ménage* oder den Notar aus *Un Dilemme*) karikaturistisch bloßzustellen, aber auch um die ins Gestelzt-Pathetische abgedriftete „Raffinesse“ des Dekadentismus seiner Zeit zu diskreditieren: *À Rebours* ist in dieser Hinsicht nicht so sehr als eine Abrechnung mit dem Naturalismus, wie die meisten Kritiker es gern sehen möchten, sondern als ironischer Kahlschlag gegen die Proklamationen eines „il faut être absolument moderne“ zu verstehen. Daniel Grojnowski fragte sich nachdrücklich „*À Rebours* est-il un roman drôle?“⁵⁴, um auf eine die millenaristischen, symbolistischen und neurotischen Elemente privilegierende und in diesen bedeutungsschwangeren Interpretationen sklerotisierte Kritik zu verweisen, die „méconnaît les éléments comiques, comme si les notions de parodie, de satire ou de blague disposaient d’un pouvoir dévalorisant.“⁵⁵ Doch finden sich erste Hinweise auf eine die Doxa zersetzende „écriture huysmansienne“ bereits in den *Promenades littéraires* von Remy de Gourmont, einer der wenigen zeitgenössischen Kritiker von Huysmans, der diesen Autor und sein Werk mit großem Scharfsinn zu verstehen wußte. In dem

1953, S. 104. Selbst Flaubert bezeichnete seinen Roman *Madame Bovary* als „blague supérieure“.

⁵² Und die den treuesten Gewährsmann der Bewegung und Zola-Biographen Paul Alexis Jahre später, 1897, veranlassen sollte, eine Novelle zu verfassen mit dem Titel *Les soirées de ‚Mes Dents‘*, eine Erzählung über ein verloren gegangenes Gebiß

⁵³ Das Pseudo-Selbst-Portrait von „J.-K. Huysmans“ erschien erstmals 1885 bei Vanier in der Serie „Les Hommes d’aujourd’hui“ und wurde wiederaufgenommen im *Cahier de l’Herne* (hrsg. von Pierre Brunel und André Guyaux), Éd. de l’Herne, 1985, S. 25-29. Alle folgenden Zitate aus diesem Selbstportrait entstammen dieser Quelle.

⁵⁴ So in den Artikeln „Les lecteurs d’*À Rebours*“, in: *Critique*, Nr. 550-551, mars-avril 1993, S. 231; „Le rire d’*À Rebours*“, in: *Société des études romantiques: J. K. Huysmans: À Rebours, ‚une goutte succulente‘*, SEDES, 1992, S. 353 und zuletzt in der Artikelsammlung *Le sujet d’À Rebours*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d’Ascq, 1996, S. 66.

⁵⁵ Daniel Grojnowski: „Le rire d’*À Rebours*“, in: *Société des études romantiques: J. K. Huysmans: À Rebours, ‚une goutte succulente‘* a. a. O., S. 356.

ästhetischen Pessimismus der „épopée burlesque“ von *À vau-l'eau* beispielsweise erkennt er „un des romans comiques de ce temps les plus assurés de vivre“⁵⁶, und er zögert nicht, diesem Werk eine geradlinige Provenienz von Flauberts *Bouvard et Pécuchet* und Molières *Monsieur de Pourceaugnac* zu konzidieren. Die Novelle, „qui a l'air inoffensif“, sei jedoch „à la fois âpre et rêveur, ironique et résigné“⁵⁷ und markiert den Kulminationspunkt eines nicht mehr überbietbaren Huysmansschen Nihilismus, der in der schriftstellerischen Praxis selbst aus der infamen, in einem Satz wie „un soir qu'il chipotait des œufs qui sentaient la vesse“ (AV 440) kondensierten Alltagserfahrung ein lyrisches Substrat zu extrahieren vermag. Wenn Komik sich auch durch die prinzipielle Abwesenheit von sprachlichen, textuellen oder kontextuellen Regeln auszeichnet⁵⁸ - was eine Definition von „Komik“ nahezu unmöglich macht und an diesem Ort auch nicht zur Debatte stehen kann – so kann meines Erachtens das von Huysmans provozierte Gelächter als Resultat zweier aufeinandertreffender und in einem hierarchischen Verhältnis zueinander stehender Repräsentationsmodi gelten: das Lachen kann als gesellschaftliche Sanktion verstanden werden, die die Unfähigkeit des Individuums bestraft, sich an eine gegebene soziale bzw. kollektive Doxa anzupassen. Das von Breton in der *Anthologie de l'humour noir* zitierte Ende des zweiten Kapitels von *En Ménage* illustriert diese Diskrepanz vorbildlich. Der von seinen Eheproblemen gemarterte Protagonist André Jayant sieht sich gezwungen, nicht nur die unsäglichen Speisen der „gargotes“ seines Quartiers als Leibeswohl zu verzehren, sondern ist darüber hinaus den stumpfsinnigen Konversationen der übrigen Gäste ausgeliefert, bis ihm ausgerechnet die ebenso lapidare wie stupide Sentenz „les femmes, c'est des bien pas grand-chose!“ Erleichterung und Genugtuung verschafft: „André ferma la porte, songeant avec une certaine mélancolie que, dans tout l'insipide bavardage qu'il avait entendu, cette pensée était peut-être la seule qui fût profonde, qui fût vraie“. (EM 58) Gerade Bergsons Theorie des Lachens scheint derartige narrative Interferenzen ins Visier zu nehmen, wenn er die elementare und intuitive Realität des Lebens einer nur oberflächlich agierenden Realität der materiell-physikalischen Welt gegenüberstellt,

⁵⁶ Remy de Gourmont: „Huysmans et la cuisine“, in: *Promenades littéraires*, 4e Série (1912), Mercure de France, 1920, S. 140.

⁵⁷ Ebda.

⁵⁸ Vgl. Jean Sarrail: *L'Écriture comique*, PUF, 1984, S. 40. Auch Henri Bergson, der dem aus der Komik entspringenden Lachen grundsätzlich eine soziale Funktion zuschreibt, hat auf das regellose Prinzip des Lachens hingewiesen (vgl. Henri Bergson: *Le rire. Essai sur la signification du comique* [1900], PUF, 1993, S. 29)

was bei ihm in der bekannten Essenz der Komik mündet, demnach die Selbstvergessenheit und Autonomie des Subjekts sowie die lebendige Wendigkeit seines Körpers substituiert wird durch die Zwangsjacke einer starren Mechanik: „Ce qu’il y a de risible [...], c’est une certaine raideur de mécanique là où l’on voudrait trouver la souple attentive et la vivante flexibilité d’une personne.“⁵⁹ Die Huysmanssche Komik ist eine inkommodierende, da sie in der Parodie und der Ironie das Subjekt als fremdbestimmt entlarvt und damit den ernsthaft engagierten Handlungsstrang der Erzählung ad absurdum führt. Auch hier entspringt die beißende Entzauberung seiner sozialen und fiktionalen Welt, deren erzähltechnische Logik sich verselbständigt und das „sourire étrange“⁶⁰ des Künstlerportraits geht über in ein „rire spasmodique“⁶¹ auf dem „visage sardonique et crispé“.⁶²

„*Qui il fut*“

Mit ähnlicher Vehemenz wie Michaux - jener „Belgier, aus Paris“ (und Autor von *Qui je fus*) - etwa ein halbes Jahrhundert später seine oktroyierte aber dennoch unauslöschbare „belgitude“ desavouiert, scheint Joris-Karl das Flämisch-Holländische für sich einzufordern, dieses und sich selbst in der sozialen (als Verwaltungsbeamter) als auch in der fiktionalen (als Schriftsteller) Welt in der Form des „dédoublement“ zu konstruieren, ohne sich jedoch jemals endgültig zu konditionieren. Der Überlebende der beiden Goncourt staunt über die „étrangeté du personnage“⁶³ jenes „belge, avec ses ascendances hollandaises“,⁶⁴ den er den hintersten verräucherten Stuben der Gemälde von van Ostade entsteigen sieht, und auch Remy de Gourmont äußert sich mit Verwunderung über „la duplicité

⁵⁹ Henri Bergson: *Le rire. Essai sur la signification du comique*, a. a. O., S. 13.

⁶⁰ Auf die Bemerkung hin, Huysmans lege eine kritikverachtende Haltung an den Tag, obwohl die zeitgenössische Literaturkritik den Autor mit Respekt behandelt, heißt es: „Ici Huysmans eut un étrange sourire.“ („J.-K. Huysmans“, a. a. O., S. 26)

⁶¹ André Breton: *Anthologie de l’humour noir*, a. a. O., S. 190.

⁶² „J.-K. Huysmans“, a. a. O., S. 26.

⁶³ Edmond (und Jules) de Goncourt: *Journal*. Bd. III, 1887-1896, Robert Laffont, „Bouquins“, 1989, S. 945 (Eintrag vom 15. April 1894). Diese Einschätzung ist eine kollektive, die die Ahnen des *Grenier d’Auteil*, der *Soirées de Médan* oder der *Dîners à Champrosay* übereinstimmend teilen (vgl. ebda. und s. u.)

⁶⁴ Edmond und Jules de Goncourt: *Journal*. Bd. II, 1866-1886, Robert Laffont, „Bouquins“, 1989, S. 887 (Eintrag vom 27. Februar 1881).

inconsciente de certaines natures“, zu denen er vor allem jenen „étrange caractère“⁶⁵ von Huysmans zählt. Letzteren ganz beim Worte nimmt ausgerechnet der das 19. Jahrhundert verachtende Léon Daudet, wenn er in einem Nachruf auf „J. K. Huysmans“ [sic] dem Flamen metaphorisch das letzte Geleit „nach Hause“ erteilt und dabei als erster auf einen Charakterzug verweist, den die Nachwelt der Rezipienten gerade in Hinblick auf Huysmans selbst gern verzerrte: „Personne ne méprisait davantage la réclame et le cabotinage autobiographique.“⁶⁶

Nicht ohne komödiantische Manier konstituiert Huysmans sich selbst in einem doppelten Habitus in seinem mystifizierenden, mit dem Namen seiner Lebensgefährtin „A. Meunier“ signierten Selbstporträt, wenn er sich als ein „inexplicable amalgame d'un Parisien raffiné et d'un peintre de la Hollande“⁶⁷ bezeichnet. Vielleicht ist es dieser pseudo-biographische Text, der den Köder auslegt für die spätere, oftmals streng biographisch orientierte Rezeption des Gesamtwerks: Doch gerade aus diesem Autoporträt, das durch die Form eines fiktiven Interviews mit der Gefährtin des Autors ein autobiographisches „Je“ oder gar „Moi“ untergräbt, entspringt die intendierte Distanzsetzung des Autors zu seinen Texten, und zwar durch die unverhohlene Ironie, mit der Huysmans sich selbst in eine papierne Person und das Autoporträt damit in eine Fiktion verwandelt. Die Ironie erwächst dort, wo er die allgemein vorherrschenden Einschätzungen und Meinungen über seine Person als Posse entlarvt, beispielsweise was seinen Ruf als (ver-) zweifelnden Pessimisten betrifft, in dem Aragons Bauer aus Paris die Allegorie des „Sentiment de l'inutile“⁶⁸ erkennen wird:

- Et cette constatation d'un public restreint, mais vous aimant, ne vous a pas rendu moins pessimiste?
- Oh! Laissons de côté [...] le pessimisme. Je ne suis pas un Oberman suisse pour être interviewé sur ce sujet. Il y a un rayon spécial dans la boutique à 13 des gonorrhéiques gribouilleurs; allez dans les grands magasins du Temps, on vous détaillera l'article pessimisme en petites boîtes.⁶⁹

⁶⁵ Remy de Gourmont: „Souvenirs sur Huysmans“, in: *Promenades littéraires*, 3. Série (1909), Mercure de France, 1919, S. 13.

⁶⁶ Léon Daudet: *J. K. Huysmans*, Éditions du Cadran (numeriertes Exemplar einer illustrierten Luxusausgabe), 1947, S. 13.

⁶⁷ „J.-K. Huysmans“, a. a. O. S. 26.

⁶⁸ Louis Aragon: *Le paysan de Paris*, Gallimard, „folio“, 1990, S. 62.

⁶⁹ „J.-K. Huysmans“, a. a. O., S. 26.

Dieses Portrait des Dichters als junger Mann vereint „autobiographisch“ erzählte Lebensgeschichte mit dem „biographischen“ Bericht des Anderen in diskursiver, dokumentarischer Interviewform, die sich ihrerseits in Fiktion transformiert. Die zunächst ganz wörtlich zu verstehende erste Bedeutung des Textes wird nach und nach subvertiert, und zwar in dem Maße, wie die sich selbst interviewende Person Teil der Fiktion wird und ihre authentische Identität schwindet. Selbstporträt oder Pseudoporträt oder „Alloporträt“ - der Status dieses befremdlichen und außergewöhnlichen Textes bleibt in der Schwebe. Die Ambiguität vervollkommenet sich dort, wo sich Huysmans-Anna über das ästhetische Ideal des Autors Huysmans äußert:

Un des grands défauts des livres de M. Huysmans, c'est, selon moi, le type *unique* qui tient la corde dans chacune de ses œuvres. *Cyprien Tibaille* et *André, Folantin* et *des Esseintes* ne sont, en somme, qu'une seule et même personne, transportée dans les milieux qui diffèrent. Et très évidemment cette personne est M. Huysmans, cela se sent; nous sommes loin de cet art parfait de Flaubert qui s'effaçait derrière son œuvre et créait des personnages si magnifiquement divers. M. Huysmans est bien incapable d'un tel effort.⁷⁰

Huysmans urteilt/richtet über Joris-Karl? Meunier versus/alias Huysmans? Biographie gleich/versus Fiktion? Aus rezeptionsästhetischer und literaturkritischer Sicht übernimmt der Autor hier die Rolle des (ersten?) Lesers des eigenen Werkes und erteilt dem Rezipienten nicht nur eine Leseanweisung, sondern füllt diese anschaulich mit einer ästhetischen (Ab)-Wertung auf: der Autor verreißt sich also selbst in einem Akt der Selbstdonstruktion und negiert gleichzeitig die Möglichkeit eines Umkehrschlusses, indem er vier Namen auf eine Gestalt rekurrieren läßt, die sich innerhalb der Fiktion lediglich gegenseitig blockieren und sabotieren können. Der Autor Huysmans scheint selbst in einem extremen System subjektivistischer Identität verankert, aus dem heraus und mit dem er Identitäten „ver-spielt“, bzw. den Selben multipliziert in verschiedene Andere und das eigene Subjekt alterisiert: mehr vielleicht als ein Spiel, sondern Ausdruck jenes „hypermodernen“ Bewußtseins, demnach das Subjekt nicht das ist, was es zu sein meint (und Rimbauds numinose Sentenz des „Je est un autre“ resümiert vorbildlich diese Form der Alterität), und daß es schon gar nicht einheitlich, erst recht nicht homogen strukturiert ist. Letztlich legt der Drang bzw. die Strategie des Autors nach

⁷⁰ Ebda.

Ver-Doppelung des eigenen Ichs die soziale Praxis der Mystifikation von literarischer Produktion frei, die Daniel Grojnowski als eine „catégorie de l'esthétique“ einstuft: der Versuch, das Werk eines Autors (oder sein eigenes) als das eines anderen auszugeben, „de manière à piéger son lecteur“ und „pour tromper l'institution éditoriale ou artistique“⁷¹ ist Bestandteil einer subversiven Produktionsstrategie, die das literarische Spiel des Glaubens (an eine spezifische literarische Kunst und ihren „Schöpfer“ und als Grundvoraussetzung für das Funktionieren des Feldes) und der Illusion (des romanesken Wahren, von der Welt) als *illusio* (die ernsthafte Teilnahme an demselben Spiel) unterwandert und zerstört. In den avantgardistischen Zirkeln der *Zutistes* und *Hydropathes* des Fin de Siècle erlebt die Mystifikation eine Blütezeit und zugleich den Aufstieg zu einer autonomen Kunst, die in dem mittelmäßigen und gesetzeskonformen Philister das einfältige und stupide Gesellschaftstier entlarven möchte und gleichzeitig die „activité terroriste de l'esprit“⁷² ihres Urhebers bekundet.

Atopos als Habitus und Hexis

Die eigentliche biologische Dimension des Namens, der Individualität und des sozialen Habitus ist eingeschrieben in die Form der körperlichen *Hexis*, die der Zeit und den sozialen Begleiterscheinungen unterworfen und ohne offiziell bekundeter Darstellung (Photo o.ä.) nicht verifizierbar ist. Huysmans' Strategie bei der effektvollen Produktion totaler Konfusion folgt bei der Bekundung der eigenen *Hexis* wie so oft den Gesetzen einer empirisch-klassifizierenden Soziologie, wenn er in der Pariser Skizze „Les habitués de café“⁷³ das menschliche Intérieur mit allen Schwächen, Gewohnheiten und Ticks bis auf das exakteste durchleuchtet. Nicht etwa die Neurosen, Anorexien, Dyspepsien und Zufluchtsorte der „havre“, „rade“, des Klosters und anderen, vor der Feindlichkeit und dem Gesellschaftskonformismus der chaotischen „monde moderne“ schützenden Thebais⁷⁴ scheinen die Manie des Autors

⁷¹ Daniel Grojnowski: *Au commencement du rire moderne. L'esprit fumiste*, José Corti, 1997, S. 299/300.

⁷² André Breton: *Anthologie de l'humour noir*, a. a. O., S. 222. (Den *fumiste* und *mystificateur par excellence* Alphonse Allais bezeichnend)

⁷³ Édition et Préface de René-Pierre Colin, Séquences, 1992.

⁷⁴ Ein rekurrenter Aspekt, mit dem sich die Huysmans-Forschung gern beschäftigt. Vgl. zu dem Thema der psychologischen und sozialen Innerlichkeit und der Isolation des nervösen Großstadtexzentrikers, der sich immer auf der Suche nach der Geborgenheit bringenden Reede befindet, v. a. Jean-Pierre Vilcot: *Huysmans et l'intimité protégée*, a. a. O.

zu bestimmen, sondern der Dämon der Analogie und der Kategorisierung: Huysmans' Obsession der Paradigmen, Typologien und Taxonomien veranlaßte ihn, den individuellen Nonkonformisten des Esseintes lediglich als Element innerhalb der inzestuösen Genealogie seiner Vorfahren einzureihen (AR „Notice“), und der Herzog selbst – einer Zwangsneurose folgend – erträgt das Leben in der Einsamkeit nur deshalb, weil er dieses peinlichst in Serien und Reihenfolgen preßt.⁷⁵ Die Sammlung seiner weiblichen Welt beispielsweise besteht für ihn ausschließlich aus sozialen Gruppen: Prostituierte und Arbeiterinnen, Tänzerinnen und Akrobatinnen, Lokomotiven und Bulldoggen, Bauchrednerinnen und Bonbonfrauen und die Edelsteinwelt auf dem Schildkrötenrücken reichen dem Herzog daher scheinbar weniger zur Praxis einer überhöhten Ästhetiklust denn zur Verortung seiner eigenen zerstreuten Welt (die Struktur ist auf dem Schildkrötenpanzer von Natur aus vorgezeichnet). Gleiches gilt für die von Durtal vorgenommene allegorische Deutung der gemalten Edelsteine in der altniederländischen Malerei und die des Farbparallelismus der im Alten und Neuen Testament repräsentierten Mineralsymbolik (CA 146f). Huysmans kann daher nur gestehen: „Je suis l'amant de pierres précieuses! [...] Collectionneur, si vous voulez [...] Ma collection est unique.“ (I 214) Wer sammelt, ist Millionär, wußte schon Balzacs Vetter Pons; jedoch wer sammelt, der muß zwangsläufig aufräumen, ordnen oder gar auskehren, fegen, wie die Surrealisten bevorzugen werden: „Dem Sammler ist in jedem seiner Gegenstände die Welt präsent und zwar geordnet. Geordnet aber nach einem überraschenden, ja

⁷⁵ Die pathologische Kategorisierung bei Huysmans wird häufig mit der Formel „die einen...die anderen“ eingeleitet: So beispielsweise die Lokomotivenfrauen in AR 104. Die ästhetischen Exzesse von des Esseintes beruhen fast ausschließlich auf Klassifikationen: abgesehen von dem Edelsteinbeispiel denke man an die literarischen Präferenzen, an die Mundorgel oder die künstliche Flora - jedes einzelne Fragment des Textes ist Bestandteil einer seriellen Ordnung. Auch die herausragende Analyse des literarischen Feldes seiner Zeit in *Là-Bas* (Kapitel II), die Sozioanalyse der wundergläubigen Pilger nach Lourdes (z. B. *Les Foules de Lourdes* S. 183) oder die der „Genèse du peintre“ (CP2) sowie die kritischen Bemerkungen über den zeitgenössischen Katholizismus in *En Route* (Kapitel IV des zweiten Teils) geben Aufschluß über die Huysmanssche Notwendigkeit, seine eigene Gegenwart in Taxonomien zu archivieren, zu orten und zu „ort-nen“, um für sich, den Ortlosen (s. u.), ubiquitäre Orte bewohnbar zu machen. Für den Literaturwissenschaftler bildet die Manie der Archivierung des Verwaltungsangestellten Huysmans eine für die Forschung zwar ergiebige, aber ebenso mühsam zu erarbeitende Quellenlage. Über 30 Jahre lang hat Huysmans im Innenministerium mit peinlicher Sorgfalt sämtliche seine Person betreffende Presseauschnitte, Kritiken u.ä. identifiziert, ausgeschnitten, klassifiziert, gesammelt und in große Folianten geklebt. Diese Dossiers – vermutlich ein einzigartiges Beispiel in der Literaturgeschichte – befinden sich im Fonds Lambert der Bibliothèque de l'Arsenal. Wie im weiteren Verlauf dieser Arbeit ersichtlich wird, spielt der Klassifikationskomplex von Huysmans eine wesentliche Rolle im Prozeß der Destruktion von Sinnbildung und der schleichenden Anomisierung moderner Positionen.

dem Profanen unverständlichen Zusammenhänge.“⁷⁶ Die rätselhafte profane (und, wie später ersichtlich wird, atopische) Welt des Sammlers und Taxonomisten Huysmans kündigt von den mannigfaltigen anderen, virtuellen und besseren Welten, als die, in der er selbst lebt und deren aus ihrem ursprünglichen Funktionszusammenhang herausgerissene Dinge eines Tages unabänderlich den Einzug in die Systematik der Enzyklopädien (oder Literaturgeschichten) und Museen halten und damit den Triumph über die Zerstreung ihres Zeitalters feiern werden. Unter der gesammelten Spezies der Kaffeehausexperten nun trifft Huysmans‘ geschulter Blick des Physiognomikers auf divergierende Kategorien, wie zum Beispiel auf die „bonnes affaires“, also diejenigen, die regelmäßig das Café aufsuchen und dort auch konsumieren; die Spieler, die Familienflüchtlinge („d’autres fuient [...] les maussaderies d’un ménage où le dîner n’est jamais prêt“), die notorischen Trinker („d’autres viennent pour s’ingurgiter les contenus variés de nombreux verres“), die mitteilungs- und anlehnungsbedürftigen Einsamen und natürlich auf den eingefleischten Junggesellen, der sich die Unkosten für die Zeitung und die Ofenkohle zu ersparen hofft. Die typische Physiognomie des „habitué“, als *image d’Épinal* im Café verankert (sein „habitat“?), präsentiert sich in Form einer *mise en abyme* des eigenen, in Papier verwandelten Antlitzes:

[...] un homme plus jeune, pâle et sec, coiffé de cheveux couleur de poussière, en brosse, pourvu d’un nez en sabre turc, d’une barbe blonde, d’yeux, qui, sous d’épais sourcils, explorent les voisins, tandis que ses maigres doigts roulent les machinales cigarettes qu’il allume“.⁷⁷

⁷⁶ Walter Benjamin: „Der Sammler“, in: *Das Passagenwerk I*, Suhrkamp, Frankfurt, 1983, S. 274. Interessant in Hinblick auf den sammelnden, und damit die Epochenschwelle metaphorisierenden Huysmans erscheint mir auch die Bemerkung von Benjamin, daß die Manie des Sammelns und Habens auf einem taktischen, die Manie des Deambulierens und Betrachtens des Flaneurs auf einem optischen Instinkt beruhe und daß „mit der Abkehr vom Naturalismus der Primat des Optischen aufgehört [hat], der das vorige [19.] Jahrhundert beherrscht.“ (Ebda.)

⁷⁷ *Les habitués de café*, a. a. O., S. 36. Zur Inszenierung einer spezifischen und nahezu befremdlichen Körperlichkeit und Hexis des Huysmansschen Habitus vgl. die bereits zitierte Passage im *Journal* von Goncourt (Bd. III, 1887-1896, a. a. O., S. 945, Eintrag vom 15. April 1894 nach einem Dîner bei Daudet), wo es weiter heißt: „[...] on se plaint de ne plus voir Huysmans et [...] on affirme l’étrangeté du personnage. Raffaelli signale sa mimique étriquée, contractée, ses gestes de maniaque. Il dit qu’il l’a vu ces jours-ci, dans la rue, fermer son parapluie d’une manière toute particulière, et après cela avoir un petit frottement des mains contre le haut de sa poitrine, moitié d’un prêtre, moitié d’un aliéné. Il s’étend sur l’incurvation de son poignet, sur sa marche qui n’est pas la grande enjambée ordinaire, mais d’une enjambée qui a l’air d’être retenue par une chaîne.“ Daß allein die Person des Schriftstellers Huysmans in Psychologie und Physiologie seine Zeitgenossen irritierte, belegt auch das „Souvenir de J.-K. Huysmans“ von Paul Valéry: „Je le revois si nettement que je pourrais modeler son crâne énorme et sphérique, hérissé d’un poil d’argent dur et ras, son front trop large, son nez busqué et singulièrement tordu, ses sourcils rudes et relevés à la diable vers les tempes, et cette bouche difficile dont un coin retroussé sous la forte moustache articulait des choses amères et comiques.“

Der erkennungsdienstliche Vorgang scheint damit abgeschlossen, eine Akte angelegt: „Je suis fiché, assigné à un lieu (intellectuel), à une résidence de caste (sinon de classe)“.⁷⁸ Doch der Mythos des *homo duplex* dekliniert sich in der Lebenswelt des „Jika“ mehrdimensional, und die Dichotomie französischer Territorialisierung und flämischer Deterritorialisierung scheint der Nullpunkt einer Karriere, die wandelt zwischen bescheidener Beamtenexistenz und Schriftstellerdasein,⁷⁹ literarischem Materialismus und hedonistischem Ästhetizismus, leerer Idealität und neuer Wahrheit und schließlich - für den der säkularen Moderne längst Entsagenden - zwischen zeitgenössischem katholischen Sulpizianismus und mittelalterlicher Mystik. Ist der so duplizierte Autor in die Ordnung jener kulturellen Überläufer und Initiatoren aufzunehmen, - Michaux wurde bereits erwähnt, Rousseau wäre zu nennen, oder auch Cendrars und Camus, - die, aus der frankophonen Peripherie kommend, das literarische Aufgebot innerhalb des Hexagons sprengen, seinen inneren Kern befruchten, um sich schließlich heimlich wieder in Richtung Peripherie davon (und aus dem Staub) zu machen: als ob die Suche nach der Vaterschaft verboten sei?⁸⁰ Der Klassifizierer und Sammler Huysmans möchte sich nämlich – ähnlich wie Barthes - nicht (amtlich, literarisch, körperlich) registrieren lassen, möchte sich nicht institutionalisieren lassen, möchte auch keine literarische Verantwortung übernehmen: der Haus-Mann ist so häuslich nicht. Roland Barthes schlägt gegen die äußere und gesellschaftlich verfügte Seßhaftigkeit prophylaktisch die Verordnung einer inneren Doktrin vor, und zwar: „l’atopie (de l’habitable en dérive)“.⁸¹ Ist auch Huysmans „atopos“? Die ursprüngliche Apostrophierung als „atopos“ wird Sokrates von seinen Gesprächspartnern verliehen, der sie in seiner Einzigartigkeit und rhetorischen Originalität fasziniert. „Atopos“ als der besondere Andere trotz den Stereotypen und

Je l’entends dire: *La bêtise de ça!*...Il roulait de ses mains fines et féminines des cigarettes qu’il embrasait vivement, [...] ses cuisses maigres étroitement croisées l’une sur l’autre, la bottine suspendue battant d’impatience dans le vide. On causait. Ses yeux gris jetaient de froides étincelles.“ (Paul Valéry: *Variété 1 et 2*, Gallimard, „idées“, 1978, S. 293.)

⁷⁸ Roland Barthes *par Roland Barthes*, a. a. O., S. 54.

⁷⁹ Vielleicht ist es die Mittelmäßigkeit im Leben des kleinen Beamten, die den Nährstoff für den kleinen Naturalisten (und ewigen „rond-de-cuir“) liefert, der sich in einer perpetuierenden *mise en abyme* immer wieder selbst als Bouvard und Pécuchet inszeniert. Oder konnte sich Charlot nur deshalb amüsieren, weil sein Erzeuger und Ministeriumsbeamter Paul Bonnetain „n’en avait rien à branler“ im Staub der Administration?

⁸⁰ Dies verfügte auch Napoléon in seinem *Code* („La recherche de la paternité est interdite“).

⁸¹ Roland Barthes *par Roland Barthes*, a. a. O., S. 54.

Klassifikationen und läßt sich nicht einordnen, er paßt in keine Ordnung, er hat keinen Ort: „L’atopie résiste à la description, à la définition, au langage. [...] Atopique, l’autre fait trembler le langage: on ne peut parler *de* lui, *sur* lui.“⁸² Dieser deplazierte Andere ist unqualifizierbar, weder Bürger, noch Fremder (oder „Ausländer“), nicht völlig auf der Seite des Anderen, aber auch nicht auf der Seite des Eigenen. Er bewegt sich auf der Grenze zwischen sozialem Wesen und sozialem „Un-Wesen“ und erweckt bei uns auch Unbehagen und Verlegenheit, da wir ihn nicht „zu fassen bekommen“. Seine doppelte Absenz – von der Ausgangskultur, aber auch von der Zielkultur – gebietet ihm eine permanente Hinterfragung dessen, was er kulturell vorfindet, gebietet ihm auch, die gesellschaftlichen Regeln und symbolischen Ordnungen und ihre Beziehungen untereinander um- und neuzudenken. In der Illusion eines festen Raumes wird der atopische Künstler Huysmans regiert von seiner kulturellen und gesellschaftlichen Doppelnatur, denn

l’artiste n’est artiste qu’à la condition d’être double et de n’ignorer aucun phénomène de sa double nature.⁸³

Der altniederländische „peintre de la vie moderne“ und die moderne Madonna

Auch die Affinität des Kunstkritikers Huysmans zu den altniederländischen Meistern wie Jan van Eyck, Robert Campin - der Meister von Flémalle - und vor allem zu Rogier van der Weyden, deren „internationaler Stil“⁸⁴ das Europa des 15. Jahrhunderts als Abendland der Christenheit apologierten, erscheint in dieser Hinsicht symptomatisch: diese malerische Revolution erschloß den landschaftlichen Raum in der perspektivischen, tiefenräumlichen Darstellung sowie den menschlichen Körper, der als Träger dargestellter Bekleidung eine unkonventionelle Kostümikonographie und eine Hermeneutik der Symbolenthüllung, den sogenannten verkleideten oder verborgenen Symbolismus,⁸⁵ herausfordert. Rogier van der

⁸² Roland Barthes: *Fragments d’un discours amoureux*, Le Seuil, 1977, S. 44.

⁸³ Charles Baudelaire: „De l’essence du rire“, in: *Œuvres complètes*, Bd. II, Gallimard, „Pléiade“, 1976, S. 543.

⁸⁴ Erwin Panofsky: *Die altniederländische Malerei: ihr Ursprung und Wesen* (Kapitel II), Köln, Dumont, 2001, S. 53. Die englische Originalausgabe erschien bereits 1953 bei Harvard University Press, Cambridge (Mass.).

⁸⁵ Panofskys zunächst in der englischen Sprache berühmt gewordene Wortschöpfung des „disguised symbolism“ oder verkleideten Symbolismus findet in dem Werk über die

Weydens minutiös-figurativer Realismus bringt selbst den heutigen Betrachter aus der Fassung: sein innovatives Potential haucht den Menschendarstellungen Leben ein, vermittelt die am burgundischen und franko-flämischen Hof herrschende Leidenschaft und Sinnenlust in einer von Pest und Kriegen regierten Welt, und sein ausgiebiger gotischer Linienstil wird die gesamte Malerei Nordeuropas nachhaltig prägen. Diese Malerei ist wie die Architektur der gotischen Kathedrale, deren ängstlicher Symbolik Durtal sich nach den Prinzipien künstlerischer Exegese nähert, eine expressive Kunst, die dem Bedürfnis ihres Zeitalters nach sinnlich-wahrnehmbarer Nähe entspricht, deren Bildgestalt aus fragilen Steinen, Gitterwerk und Linien aber vor allem eine offene, dem Gesamtkunstwerk entsprechende Topographie nicht mehr der Grenzen, sondern der Übergänge schafft. Wie Joris-Karl ist Rogier ein grenzüberschreitender „atopos“, der auf die französisch-wallonische Genealogie verzichtet, die er als mit dem Jahrhundert in Tournai (1400) geborener Roger de la Pasture in die Wiege gelegt bekommt. Spezialisiert und engagiert ab etwa 1435 als „portraiteur“ und Stadtmaler der damals flämischen Stadt Brüssel, überträgt Rogier in seinen Gemälden eine eigentümliche Vertrautheit mit seinem Modell, das er ohne Idealisierung und mit schmuckloser naturalistischer Wahrhaftigkeit darstellt. Aber gerade von jener unergründlichen Vertrautheit scheint für den heutigen Betrachter und Interpreten die Rätselhaftigkeit im Ausdruck des Modells einerseits und die Modernität der Repräsentation andererseits auszugehen, die die Schönheit (der dargestellten Madonnen und Heiligen) der Abstraktion und Universalität enthebt und ihr den Atem ihrer eigenen, „modernen“ Zeit einhaucht. Auch Huysmans' Sensibilität spricht diese übermenschliche, da prunklose Schönheit an, und in der Geistesabwesenheit seiner Erinnerungen rekapituliert Durtal aus *La*

altniederländischen Maler erstmals eine ausführliche Anwendung. In dem die Auseinandersetzung zwischen dem Geistigen und dem Körperlichen behandelnden Kapitel „Realität und Symbol in der frühen flämischen Malerei: *Spiritualia sub metaphoris corporalium*“ (S. 119-154) interpretiert Panofsky die zunehmende Aneignung von Wirklichkeit der altniederländischen Malerei eines van der Weyden oder van Eyck anhand der in den Werken dargestellten sprechenden oder „realistischen“ Bilddetails, die er als Träger von verborgenen Sinnstrukturen erkennt. Der in Hannover geborene und in die USA emigrierte Kunsthistoriker unternimmt auf der Analysebasis des „Prinzip[s] der Verkleidung von Symbolen ins Gewand wirklicher Gegenstände“ den außergewöhnlichen Versuch, einen historiographischen Weg zu ergründen, um den „neuen Naturalismus mit der tausendjährigen christlichen Tradition zu versöhnen“ und an dessen Mündung er bezeichnenderweise Zolas sentenzhafte Definition des Kunstwerks als „un coin de la nature vu à travers un tempérament“ setzt. (a. a. O., S. 147). Zur Verarbeitung des Realismusdetails in der schriftstellerischen Praxis von Huysmans und anderen siehe bei mir v.a. das Kapitel „Anarchie des Details“ im Teil III.

Cathédrale jene Berliner „Nativité“ Van der Weydens,⁸⁶ deren auf minimale Expressivität reduzierte Zier aus persischem Tuch und brügger Seide, getaucht in transparente, diskrete Farben, in ihrer Bescheidenheit ein „außerirdisches“ Meisterwerk formt:

Sans diadème, sans féronnière, sans un bracelet, sans un bijou, Marie, la tête simplement auréolée par quelques rais d'or, apparaît enveloppée d'une robe blanche montant jusqu'au col, d'un manteau d'azur dont les ondes se déroulent à terre et les manches de son habit de dessous, serrées aux poignets, sont d'un violet nourri de bleu, plus près du noir que du rouge. La figure est intraduisible, d'une beauté surhumaine [...].
Jamais Vierge ne fut et plus extraterrestre et plus vivante.
(CA 256 f)

Rogiers ängstliche Heilige und selbst seine Jungfrau Maria tragen niemals dasselbe Gewand. Brokate, Pelze und goldene Borten laden zum Ertasten ein. Die Heiligenprozessionen gleichen Modedefileen. Die Heilige Katharina, die Heilige Barbara, die Heilige Elisabeth und die Heilige Maria Magdalena defilieren als mystische Mannequins vor den Augen der Lieben Frau. Rogiers Maria ist eine Frau mit Geschmack, die modebewußt ihren Körper im Namen und nach dem Bildnis der Mode modelliert. Rogiers Heilige Maria ist eine moderne, distinguierte Frau und ihr Maler gleichzeitig ihr ureigenster Modeschöpfer. Auch dem Kunstkritiker Huysmans erscheinen die eleganten flämischen Jungfrauen aus den ephemeren Märchen von van der Weyden, van Eyck und dem Meister von Flémalle „ainsi que de fastueuses bourgeois des Flandres, jouant la distinction“ (TP 347) und „dans le mystère de son ombre“ transformiert sich die graziöse Kathedrale von Chartres, „la plus magnifique de la beauté“, unter dem allegorischen Blick von Durtal zu einer modischen Mutter Gottes der Architektur:

Elle (d. i. la cathédrale) était grêle et pâle comme ces Vierges de Roger van der Weyden qui sont si filiformes, si fluettes, qu'elles s'envoleraient si elles n'étaient en quelque sorte retenues ici-bas par le poids de leurs brocarts et de leurs traînes. C'était la même conception mystique d'un corps fuselé, tout en longueur, et d'une âme ardente qui, ne pouvant se débarrasser complètement de ce corps, tentait de l'épurer, en le réduisant, en l'amenuisant, en le rendant presque fluide. (CA 125)

⁸⁶ Es handelt sich um das unter dem Namen „Altar von Pierre Bladelin“ – mutmaßlicher Stifter des Werks und in diesem auch repräsentiert - bekannte Triptychon Van der Weydens, das auch als „Middelburger Altar“ bezeichnet wird. (Gemäldegalerie Kulturforum Berlin)

Die altniederländische und die gotische Mode ist eine nomadische, die dank der Gnade der Vergänglichkeit immer bequem ist und „gut sitzt“, aber nie hängen bleibt. Ihre von Huysmans beschriebene Leichtigkeit engt den Körper nicht ein, sondern sucht in einer filigranen und bereinigenden Bewegung den „corps fuselé“ mit der „âme ardente“ zu versöhnen. Diese Mode ist im Diesseits verankert und wirkt im Hier und Jetzt als erlösende Kraft, oder, wie Roland Barthes es formuliert, als „déesse curative“,⁸⁷ deren luxuriöse Roben, „vaporeuses mais très-ajustées“⁸⁸ nach dem Willen von Mallarmé, den Faden spinnen zwischen gestern und heute, zwischen dem „ici-bas“ und dem „au-delà“. Huysmans moderner Pakt entsteht immer schon damals, und in seiner schriftstellerischen Kunst präsidiert er die einzigartige und „moderne“ *Hyménée* spätmittelalterlicher Architektur und Malerei in prachtvollen Kostümen: als ob die Mode der Passion die tägliche Auferstehung der Körper feiert. Rogiers Begehren nach Wirklichkeit konnte sich genau dort artikulieren, wo Baudelaire (und seine Nachfahren) etwa vier Jahrhunderte später jene Modernität definieren, die „dégage de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique“ und die „tire l'éternel du transitoire“⁸⁹ und die Huysmans in vollkommener Aneignung ihrer (spätmittelalterlichen) Vergangenheit gemäß der individuellen Konstellation seiner Gegenwart und seiner dichterischen „Originalität“ modelliert: „car toute notre originalité vient de l'estampille que le *temps* imprime à nos sensations“.

Die dargestellten Kleider der modernen Künstler sind die ihrer Zeit, sie sind zeitgenössisch, sie entstammen dem „habit de l'époque“, sei es „des costumes du Moyen Âge, de la Renaissance ou de l'Orient“, und die ihnen unwillkürlich attribuierte „beauté mystérieuse, [...] si minime ou si légère qu'elle soit“ muß von einer kontemporären „beauté passagère“ absorbiert werden, um endlich den Status des modernen Unvergänglichen zu erlangen. Die Mode malenden Maler zeichnen ihr Gemälde wie der Modeschöpfer seine Kleider. Für Baudelaire steht die Sigle „M. G.“ als Markenzeichen für diese Kreation einer unkonventionellen „modernen“ Kunst, deren Geniestreich in der Aufhebung der Opposition von harmonischer Ganzheit klassischer Provenienz versus vergänglicher Gegenwärtigkeit der

⁸⁷ Roland Barthes: *Le système de la mode*, Le Seuil, 1967, S. 247.

⁸⁸ Stéphane Mallarmé: *Œuvres complètes*, a. a. O., S. 797. („La dernière mode“)

⁸⁹ Alle folgenden, nicht weiter angeführten Baudelaire-Zitate entstammen der Moderne-Definition *par excellence*: Charles Baudelaire: „Le peintre de la vie moderne: IV La modernité“, in: *Œuvres complètes*, Band 2, Gallimard, „Pléiade“, 1976, S. 694-697.

Modernität liegt. Huysmans' ekphrastische Transposition der Rogierischen Jungfrauen schlägt die Brücke zu seiner eigenen Moderne, denn er erkennt den ersten „modernen“ Maler in Rogier van der Weyden, der den Baudelaireschen Prämissen entspricht, denn

il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien: la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque. Ils sont parfaitement harmonieux, parce que le geste, le regard et le sourire [...] forment un tout d'une complète vitalité.

Doch die Unsterblichkeit der zur Antike gedeihenden Mode/rne (und der vermeintliche Anachronismus dieser Formulierung bestätigt auch den magischen Charakter dieses Prozesses) offenbart sich vor allem durch „la griffe“ des Modeschöpfers (Malers und Schriftstellers), weil „le couturier réalise une opération de *transsubstantiation*“,⁹⁰ indem er seine Schöpfung (unter)zeichnet: Parfums von Chanel, das Urinoir von Duchamp, Gemälde (und Roben) von van der Weyden, Dichtung von Baudelaire oder von Huysmans. Das Mysterium von Kunst als symbolischem Gut entsteht durch die unnachahmliche Unterschrift – Baudelaire sagt Stempel, „estampille“ – als Siegel oder Sigle („M. G.“ oder „Jika“, s. o.), mit der ein Text, eine Schrift, eine Malerei zum Kunstobjekt erhöht wird: „La griffe est une marque qui change non la nature matérielle mais la nature sociale de l'objet.“ Den symbolischen und schließlich den ökonomischen Wert dieses Objekts, „la magie de la griffe“, macht es innerhalb des sozialen Raumes aufgrund einer „croyance collective“ und der „collusion de tous les agents du système de production de biens sacrés“⁹¹ zu einem Markenzeichen: „Mais cette marque est un nom propre.“⁹² Die Kulturgüter der (sakralen) Welt (z. B. Rogiers Jungfrauen, Huysmans' Kathedrale...) werden so in sakrale oder konsekrierte Kulturgüter (z. B. Rogiers Jungfrauen, Huysmans' Kathedrale... sic) transformiert und wie der Name des Modeschöpfers nach erfolgtem Transsubstantiationsprozeß *für* und *anstelle* eines Stils und eines spezifischen symbolischen Wertes steht (also ähnlich der Antonomasie), so steht der

⁹⁰ Pierre Bourdieu: „Haute couture et haute culture“, in: *Questions de sociologie*, Minuit, 1984, S. 204. (Eine ausführlichere Fassung dieses Artikels erschien in den *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* Nr. 1, 1975 in Zusammenarbeit mit Yvette Delsaut unter dem Titel „Le couturier sort sa griffe: contribution à une théorie de la magie“, S. 7-36.)

⁹¹ Ebda., S. 205.

⁹² Ebda., S. 204. Das Phänomen der Transsubstantiation wird im Kapitel über die Verlagsstrategie von Huysmans im Teil II erneut von Interesse sein.

Name des Künstlers für sein Werk: die Signatur designiert das Kunstobjekt und seinen Stil und weist es als ein individuelles und unwiederholbares Objekt aus. Doch was geschieht im umgekehrten Fall, wenn der Künstler *nicht* oder unter *anderem* Namen zeichnet? Wenn die Herkunft und „appellation d'origine contrôlée“ ungewiß und mysteriös bleibt, wie bei einem „angenommenen“ oder vorausgesetzten Eigennamen, der auch „le révélé“⁹³ oder gar ***⁹⁴ lauten kann, der jedoch kaum offenbart? Die Transsubstantiation kann hier nur über die Identifikation eines Stils oder einer Schreibweise erfolgen, die keinen Namen mehr nötig haben, um als individueller Stil in Originalität und Modernität überdauern zu können. Der Stil steht als Name und reicht aus, ein ganzes Werk zu bezeichnen. Im ersten Fall wird das Gesetz des Marktes irgendwann die Kunst negieren. Im letzteren Fall gelingt es vielleicht endlich der Kunst, die Gesetze des Marktes zu nivellieren. Das Rätsel von Joris-Karl oder Charles-Marie-Georges, von „M. G.“, von Rogier de la Pasture oder van der Weyden und schließlich das der Baudelaireschen Moderne liegt auch in dem magischen Verlauf ihrer eigenen „namenlosen“, aber immer doppelsinnigen Geschichte begründet. Rätselhaft und unbestimmt bleibt ebenfalls, wann genau der Porträtmaler de la Pasture seine territoriale Deszendenz ablegte, um das Flämische „van der Weyden“ das Eigene zu nennen: der Künstler hat seine Bilder nie signiert, niemals *mit* oder *unter seinem Namen* gezeichnet.

Reisende Bahnhöfe, wunderbare Welten

Als ortloser „Fremder“ im eigenen Land steht Huysmans – darin Rogier und den anderen erwähnten Überläufern ähnlich - immer mit einem Fuß innerhalb des intellektuellen und künstlerischen Feldes, mit dem anderen außerhalb, schließlich schwebt er zwischen mehreren Feldern, als Kunstkritiker im künstlerischen,⁹⁵ als Konvertit im religiösen, als erster Präsident der Académie Goncourt im Feld der

⁹³ So signiert Antonin Artaud *Les Nouvelles Révélations de l'Être* (1937).

⁹⁴ So signiert Isidore Ducasse den ersten Gesang des Maldoror.

⁹⁵ Vgl. zu Huysmans' Position als Doppelagent den Artikel von Joseph Jurt: „Huysmans entre le champ littéraire et le champ artistique“ (in: A. Guyaux u. a.: *Huysmans. Une Esthétique de la Décadence*, Slatkine, 1987, S. 115-126), der grundlegende Ideen über die durchaus konfliktreichen Beziehungen zwischen Malern und ihren Schriftsteller-Kritikern aus Dario Gambonis detailliertem Werk *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature* (Minuit, 1989) aufnimmt. Laut Gamboni und Jurt bildet Huysmans' marginale Stellung innerhalb des literarischen Feldes seiner Epoche die Grundvoraussetzung für seine Disposition, das Talent von Malern aus einer strukturellen Positionshomologie heraus, d. h. die über eine ähnlich schwach institutionalisierte Feldposition verfügen, zu entdecken.

symbolischen und als Abteilungsleiter der „Sûreté Générale“ des französischen Innenministeriums sogar im Feld der politisch-administrativen Machtausübung. Rogier van der Weydens Gemälde der Lieben Frau stellen eine Hexis in prachtvollen Kleidern und elegant entworfenen Draperien dar: so wie die Außenseite der Kleidermuster immer dem Betrachter, nie aber dem Träger zugekehrt ist, situiert sich Huysmans' Positur des unbehaglichen Paradoxen immer auf der Außenseite der Innenseite, zwischen Sichtbar und Unsichtbar. Daher rührt auch seine Disposition, zusätzlich die Rolle eines Deserteurs zu übernehmen, der sich permanent auf die Suche begibt nach dem Bizarren, Burlesken, Disparaten, was sich nicht zuletzt in seiner außergewöhnlichen, der Tendenz des Raren, Ungebräuchlichen, Veralteten oder Neologistischem folgenden Sprachgestaltung und einer hybriden Textkonstruktion niederschlägt, die sowohl stringente Intrigen wie formalästhetische Geschlossenheit und die endgültige Wahl der werkinstituierenden literarischen Gattung vermeidet. Nie dort einhaltend, wo man ihn gerade glaubt, wendet Huysmans sich schonungslos gegen das, was er kreiert hat. Der Rest ist Fragment des Alten im Neuen, nicht geradlinig, nicht ideal, nicht „identitätisch“: „Les poètes, les artistes et toute la race humaine seraient bien malheureux, si l'idéal, cette absurdité, cette impossibilité, était trouvé. Qu'est-ce que chacun ferait désormais de son pauvre moi, - de sa ligne brisée?“⁹⁶ Der Bruch im armen Ich birgt jenes gleichermaßen *implosive*, da von außen nach innen drückende, wie *subversive* Potential des „atopos“ und von „Außen“ stammenden „l'homme de l'intérieur“ Huysmans, das wiederum die Tradition des Alten birst in einer ständigen Bemühung um das Neue oder besser: das Andere, um in einem verhaltenen Moment des Flüchtigen und Zufälligen, in der Begegnung analoger Dispositionen eine Wende und ein neues Paradigma in den chronologischen Prozeß der Geschichte einzuschneiden und letztere dadurch transhistorisch, aber vor allem unzeitgemäß und atypisch zu verewigen. Vielleicht hat niemand anderes als André Breton in seinem Prolog zu *Nadja* und gleichzeitige Reminiszenz an den Autor von *À Rebours* und *En Rade* dessen vitales Vermögen erkannt und geschildert, in der schockhaften Plötzlichkeit und der äußeren Notwendigkeit seines Erscheinens die geheimnisvolle Schönheit jener zufälligen Arrangements zu lüften, die die Surrealisten seit der Begegnung des Regenschirms und der Nähmaschine auf dem Seziertisch Lautréamonts so entzückte:

⁹⁶ Charles Baudelaire: „Le Salon de 1846: De l'idéal et du modèle“, in: *Œuvres complètes*, a. a. O., S. 455.

Il est [d. i. Huysmans], lui aussi, l'objet d'une de ses sollicitations perpétuelles qui semblent venir du dehors, et nous immobilisent quelques instants devant un de ces arrangements fortuits, de caractère plus ou moins nouveau, dont il semble qu'à bien nous interroger nous trouverions en nous le secret.⁹⁷

Von *außen* kommend ... mehr oder weniger neu ... für die Surrealisten hat die Suche nach dem „absolut“ Neuen offensichtlich nicht den gleichen Stellenwert wie für die ersten Modernen und Erben Baudelaires. Das seitdem stark strapazierte Neue erscheint hier eher zweitrangig - und Huysmans als sein erster Entlastungszeuge zwischen den Jahrhunderten. Die „superstition du nouveau“ hat Antoine Compagnon als ein Paradox der Moderne diagnostiziert,⁹⁸ die als Sklave ihrer Zeit und sich selbst verschlingend immer schon veraltet ist, sobald sie sich als „neu“ verkauft. Was also kann über die moderne Selbstreferenz und Selbstgefälligkeit noch hinausgehen und dennoch bezaubern, ohne ihre Akteure als die von der modernen Tradition und ihrer Fortschrittsdoktrin Betrogenen zu hinterlassen? „Une seule chose interloque: une annonce de machine à coudre“ (CP 56): Die Nähmaschine - nicht auf dem Seziertisch, sondern zwischen Schminkutensilien und Zuckerwerk auf der Galerie der *Folies-Bergère* - konnte ihren Besucher nur kurzzeitig stutzig machen, denn „la Silencieuse et la Singer ne sont pas les outils dont se servent d'ordinaire les travailleuses d'ici“ (CP 56), um in einer allgemeingültigeren Reflexion über die Dinge im Leben am falschen Ort zu münden, deren Kombination ein auf den ersten Blick so eigentümliches und bizarres Entsprechungsverhältnis ausdrückt. Die Huysmanssche Imagination sucht ihr „merveilleux quotidien“ unter anderem in der Populärkultur der *Folies-Bergère*, die für zufällige Koinzidenzen ähnlich anfällig erscheint wie die Boutiquen der Passage de l'Opéra (bei Aragon beispielsweise) oder der Galerie Vivienne (bei Lautréamont). Das heißt: In der Realität der realen Welt entgehen und ihren ungeordneten Orten jene affektiv-atopischen Orte abtrünnig machen, deren „serrures [...] ferment mal sur l'infini“.⁹⁹ Die triviale Szenerie der *Folies-Bergère* bezaubert durch die unwillkürliche Anordnung der erahnten Körper (der Tänzerinnen) und der Faktizität ihrer barocken Kostüme und des theatralischen Dekors. Huysmans' Ich-Erzähler und Besucher der *Folies-Bergère* scheint nicht

⁹⁷ André Breton: *Nadja*, Gallimard, 1964, S. 17.

⁹⁸ Antoine Compagnon: *Les cinq paradoxes de la modernité*, Le Seuil, 1990, S. 17-45 (hier S. 11).

⁹⁹ Louis Aragon: *Le paysan de Paris*, a. a. O., S. 20.

mehr das Geheimnis des Ewigen im Augenblick greifen zu wollen, sondern in der Gegenwart einen kurzen Moment lang das Wunderbare an einem Ort zu erhaschen hoffen, das immer schon an einem anderen Ort anzutreffen war und wäre, um endlich in dieser, in der Erinnerung evozierten, stets erneuerten und eigentümlichen Dissoziation die Anmut von alltäglicher Welt erfahrbar zu machen. Die Stimmen der tanzenden Trapezkünstler der *Folies-Bergère* lösen im erzählenden Zuschauer unvermutet die Erinnerung an jene englischer Marinesoldaten im Hafen von Antwerpen aus. Den ungewöhnlichen Zusammenfall einer vertrauten, aber zugleich fremden Stimme nach dem Prinzip der Simultaneität kommentiert der Betrachter folgendermaßen:

C'est ainsi pourtant que les lieux et les choses les plus disparates se rencontrent dans une analogie qui semble bizarre, au premier chef. On évoque dans l'endroit où l'on se trouve les plaisirs de celui où l'on ne se trouve pas. Ça fait tête-bêche, coup double. C'est la courte joie que le présent inspire, déviée à l'instant où elle laisserait et prendrait fin et renouvelée et prolongée en une autre qui, vue au travers du souvenir, devient tout à la fois plus réelle et plus douce. (CP 62)

„Tête-bêche, coup double“. Parallel, aber entgegengesetzt, auf einen Schlag das Glück des begrenzten und schockhaften Augenblicks der kontingenten Realität *und* das unbegrenzte, der Zeit enthobene, aber vermöge der Erinnerung permanent wieder aufrufbare und so erneuerte Glück erleben und fixieren: In Huysmans' ästhetischer Modernetheorie ist hier auch eine Verbindung zu dem von Walter Benjamin in den Baudelaire-Studien aufgeworfenen Erinnerungsdiskurs geboten. Der *Croquis* entwirft eine Form der Sinneswahrnehmung, die aus der Verschmelzung von Vergangenheit und Augenblick auf eine fragmentarische Zeiterfahrung zielt, die die chronologisch-einheitliche Zeit aufhebt. Zugleich inauguriert dieser emblematische Passus eine neue Erfahrung des Raumes, denn die erinnerte Szene ist an ihre Verortung gebunden, die dem Antwerpener Hafen das Dekor für die *Folies-Bergère* entleiht, damit beide so heterogene Orte in eins fallen läßt und die Ubiquität des Raumes und ihrer Passanten fundiert. Auch die Wahl der Subgattung *Croquis* bzw. „Skizze“ aus der ursprünglich piktoralen Tradition, die in ihrem flüchtigen und unvollendeten Strich immer Fragment bleiben muß und aufgrund ihres Impressionismus den Leser zur Komplettierung animiert, ist für ihre inhaltliche Konzeption signifikante *mise en abyme*. Als explizite *Pariser* Skizze kann sie zudem den Großstadtmythos der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts als Ursprung moderner

Mythologien, *lieux sacrés* und Ort der unzähligen Möglichkeiten und Begegnungen nähren und ihr Autor – vielleicht „le plus parisien“ der Pariser Schriftsteller – als seinen textuellen Baumeister inthronisieren.

Aus diesem Blickwinkel betrachtet, erhält sogar Huysmans‘ Vorschlag, „de transférer la gare Montparnasse à l’église Saint-Sulpice“ - an den Remy de Gourmont, Spezialist für die Dissoziation von Ideen, sich erinnert,¹⁰⁰ - eine vollständige Logik und ohne ein ernstes öffentliches Interesse zu verletzen. In der Addition der Orte wird die Reise selbst immobil, und London ist bekanntlich von jeher in Paris.¹⁰¹ Bahnhöfe reisen (wie Wohnorte stets jenseits des Seßhaften treiben, s.o.) und rufen unter ihrer weiten Kuppel die Fortschrittsgläubigen und Fortschrittsgläubiger dort zum Gebet zusammen, wo die Reise knapp hundert Jahre später ohnehin in einem sakral-konsekrierenden und so wenig imaginären Museum enden wird.¹⁰² Nicht mehr die Kathedralen und Kirchen, sondern die ursprünglich Mobilität fördernden und Passanten befördernden Bahnhöfe laden zum Verweilen und Lustwandeln ein und predigen die neue Religion des Fortschritts und des Fortkommens. Bei allen drei „Institutionen“ – Kirche, Bahnhof, Museum (oder, wie weiter unten zu sehen sein wird, das Hotel) – handelt es sich um offene und öffentliche Räume des Übergangs oder Verweilens ihrer Passanten, deren „Schritte sich verlieren“ („les pas perdus“) können oder sollen. Der zugleich seßhafteste und reiselustigste Schriftsteller seiner Zeit spekulierte bereits über die räumliche Kapazität sakraler Orte: „Combien elle peut contenir de fidèles, la cathédrale?“ (CA 130), die die konvertierten Fortschrittsgläubigen und Reiselustigen im Schritt „nach vorn“ und sich „*En route*“ begebend, aufzulesen vermögen und die selbst den Gottessohn als flanierenden Touristen empfangen: „En vérité [...] le clergé assimile Jésus à un touriste, lorsqu’il l’invite, chaque jour, à descendre dans cette église [d.i. Saint-Sulpice] [...] dont l’intérieur ressemble au grand salon d’un Continental ou

¹⁰⁰ Remy de Gourmont: *Promenades littéraires*, 7^e Série, Mercure de France, 1927, S. 198. Auch der den Glockenturm von St. Sulpice regelmäßig aufsuchende Durtal scheut nicht diesen Vergleich, die Häßlichkeit der lediglich plagiierten Türme schimpfend, die laut seiner Interpretation „à une époque où les chemins de fer n’existaient pas, le futur embarcadère des railways“ symbolisieren sollen: „St. Sulpice, ce n’est pas, en effet, une église, c’est une gare.“ (LB 265). Mit dem Einzug der Eisenbahnen und Bahnhöfe in die Topographie der Städte und Gemeinden verlieren in der Tat die „mairies“ und die Kirchen, mit ihre spitzen, aus der Ferne erkennbaren Glockentürmen, ihren Status als symbolische Autoritäten im „centre-ville“ sowie den als ersten Orientierungspunkt für eintreffende fremde Reisende oder für den wandelnden Bewohner. Vgl. auch die im folgenden analysierten antiklerikalen Reflexionen von Durtal aus *En Route*, der die zeitgenössische scheußliche „Modernität“ von Saint-Sulpice an den Pranger stellt.

¹⁰¹ Zumindest für des Esseintes, vgl. seine imaginäre Reise nach London in AR, Kapitel XI.

¹⁰² Natürlich im Musée d’Orsay.

d'un Louvre.“ (RT 30) Wenn Durtal in diesem ersten Kapitel von *En Route* exaltiert die mittelalterlichen Künste in Baudelairescher Manier korrespondieren läßt, so muß diese Bemerkung auch als harsche Kritik an dem Klerus und der Institution Kirche verstanden werden, denen er jeglichen Kunstsachverstand streitig macht. In Durtals Trauer über die zu Wandelhallen verkommenen Kirchen manifestiert sich jedoch nicht zuletzt (und wieder „gegen den Strich“) ein sich wandelndes Moderneverständnis, dessen außerordentliche Tragweite erst das beginnende 20. Jahrhundert erklärbar macht. Die Huysmanssche Assoziation einer Dissoziation von Bahnhof/Hotel/Museum und Kirche antizipiert eine ähnliche, von dem Soziologen und Kulturtheoretiker Siegfried Kracauer 1925 formulierte, der die Eingangshallen von Hotels als die Kathedralen der Moderne bezeichnet. Beide Orte zeichnen sich durch eine zwecklose, nurmehr dekorative Bedeutung aus und empfangen den Einzelnen als Gast, um ihm die „Ablösung vom Alltag“ zu ermöglichen: „Das unpersönliche Nichts, das der Manager repräsentiert, tritt [...] an die Stelle des Ungekannten, in dessen Namen sich die Kirchengemeinde versammelt.“¹⁰³ Wie die Versammlung der Gemeinde im Gotteshaus der Erbauung und Erhebung über den Alltag dient, schafft ein Aufenthalt im Hotel „eine grundlose Distanz zum Alltag, die höchstens ästhetisch ausgenutzt werden kann“¹⁰⁴ Die zu Huysmans' Zeiten einsetzende Säkularisierung der Gesellschaft und Laizisierung der Geistlichkeit erfolgt offensichtlich nicht in Form einer Substitution, die das Eigenste, das Einheitsideal und die Identität des kirchlich-religiösen *Corpus christianum* aufhebt zugunsten der modernen „entzauberten“ und alltäglichen Gesellschafts- und Geistesstruktur, sondern in Form einer Permutation, die den Bahnhof des 19. Jahrhunderts mit der auratischen Dimension christlicher *devotio* zu umhüllen scheint. Diese Aura rührt zum einem von dem technologischen Prestige des Ortes der Lokomotiven und Eisenbahnen, die nun zeitsparend die moderne Welt räumlich zusammen führen, aber auch von einer affektiven Besonderheit, die dem Ort des Abreisens und der Trennung, der Ankunft und des Wiedersehens die emotionale Melancholie beispielsweise von Liebenden verleihen kann (und, als Ort der Herberge und der Zuflucht in neuerer Zeit, jene der Obdachlosen). Man darf also behaupten, daß der moderne Bahnhof das Hier und das Anderswo vereint wie die Kirchen und Kathedralen damals das Diesseits und das Jenseits vereinten.

¹⁰³ Siegfried Kracauer: „Die Hotelhalle“, in: *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*, Suhrkamp, Frankfurt, 1979, S. 38.

„En avant! Suivons le Monde“¹⁰⁵, soll Zola – und auf Huysmans‘ Vorschlag implizit antwortend - sein Credo herausfordernd, dennoch nicht ohne Melancholie resümiert haben. Erfolgt der Schritt nach vorn und das „Avant“ als Speerspitze mobiler Bahnhöfe und Kirchen - alles ist ja nun möglich – nun retroaktiv und transitiv als „post-avant“ („suivons le monde“) aus einer Gegenwart heraus, deren (avantgardistische) aber immer schon antizipierbare Zukunft der Erfahrung von Welt nachahmend nachläuft? Vielleicht manifestiert sich hier – wenn auch unbewußt – die grundlegende Einsicht in die prinzipielle Rekuperierbarkeit jeder Form innovativ-moderner und frei verfügbarer Kunst, die sich durch das Zitieren der Vergangenheit generiert und nicht mehr im chronologischen Nacheinander, sondern im simultan-ubiquitären Nebeneinander existiert: in den heterotopen¹⁰⁶ Kirchen und Bahnhöfen von „Parilondres“, als sein imaginäres Museum.

Das Geheimnis scheint gelüftet. Breton suchte es *in* uns („en nous“): was ist das Verborgene und Unbekannte - nicht das Neue - in uns, das durch die Teleskopagen der „arrangements fortuits“ betört wird? Die Antwort kann lauten, daß dieses Geheimnis immer das Selbst ist, aber das Selbst als Anderer, als das unbekannte, in viele Andere multiplizierte Wesen, das daher immer der Unbekannte bleiben muß. Der Icherzähler von Breton trifft im Dickicht der Pariser Straßen auf Nadja, sein im Unbewußten verankertes, mentales „Anderes“, das endlich Einsicht in die rätselhafte Gänge des Selbst erlaubt: die epiphanische Antwort auf das programmatische Incipit „Qui suis-je?“. Dieses entfremdete „Selbst“, oder dieses „Eigene als anderes“ kann verschiedene Wissensgebiete indizieren: die Psychoanalyse (z. B. Freud), die Philosophie (z. B. Foucault) oder auch die Soziologie von Bourdieu: wie zu zeigen versucht wurde, bewirkt die durch den Habitus verkörperte Subjektivität im Aufeinandertreffen und in Interaktion mit dem gegebenen und determinierten

¹⁰⁴ Ebd., S: 40.

¹⁰⁵ Remy de Gourmont: *Promenades littéraires*, 7^e Série, a. a. O., S. 198.

¹⁰⁶ Der Foucaultsche Begriff der Heterotopie bezeichnet einen realen aber dennoch „anderen Raum“ oder Gegenplazierung, der gleichermaßen innerhalb *und* außerhalb der gesellschaftlichen Institution und Ordnung steht und sozusagen deren Kehrseite repräsentiert: Heterotopien können als Begegnung des Heterogenen bezeichnet werden und sind für den von mir diagnostierten „atopos“ Huysmans von besonderem interpretatorischen Wert. Vgl. ausführlicher den Teil III dieser Studie über die Heterotopie. Als Heterotopie gelten für Foucault im übrigen auch die Kirche und das Museum; der Bahnhof ist als Heterotopie nicht auszuschließen. (Michel Foucault: „Des espaces autres“ [1967], in: *Dits et écrits IV: 1980-1988*, Gallimard, 1994, S. 752-762)

(sozialen) Anderen als externer und objektiver Struktur immer einen Prozeß der retroaktiven Rückkoppelung.

Der Name „Joris-Karl“ erscheint also letztlich als Name einer verkehrten Welt, und die soziale und ästhetische Laufbahn des Autors als eine *en porte-à-faux*, „qui réunit [...] le sens de la transgression et de la liberté à l'égard des conformismes“,¹⁰⁷ um „rendre possible l'expression de quelque chose, qu'il n'était pas possible d'exprimer sans opérer un changement de forme“.¹⁰⁸ Das formale Transgressionspotential im Huysmansschen Text entspringt diesem doppelten sozialen und „atopischen“ Habitus, dem – wie gezeigt wurde – mehr zugrunde liegt als der Wunsch nach irreduzibler Deszendenz holländisch-flämischer Ursprünge oder gar „hommage rendu à ces ancêtres“, wie sein erster Biograph es glauben machen möchte.¹⁰⁹ Es offenbart auch die Quelle einer Legende oder besser *Mythos*, jenen „Blanc inaugural au fondement de toute légende“,¹¹⁰ an dessen theologischem Ursprung die Versuchung jenes „Livre blanc“ stehen wird, das sich nach dem Konversionserlebnis „unterwegs“ (*En Route*, 1895) befinden wird. Dieser Mythos agiert hier weniger in seiner prädiskursiven Denkform antiker, religiöser oder ethnologischer Traditionen, sondern gründet sich als eine spezifische Form des schriftstellerischen Selbstverständnisses der Moderne und ihrer Ideologie, deren symbolischer Ausdruck er ist. Claude Abastado definiert diesen Mythos folgendermaßen:

Les mythes sont des fragments d'idéologie particulièrement efficaces en raison de l'investissement affectif qu'ils impliquent, de la richesse de leurs représentations et de la cohérence de leurs structures. Ils reflètent la réalité en la déformant; ils en masquent les contradictions; ils servent d'écran protecteur en aveuglant. Ils constituent les individus en sujets et sont un mode d'identification. Ils déterminent des attitudes et des conduites qui ne sont que des gestes illusoire dispensant de l'action véritable.¹¹¹

Situation von Huysmans II: Bestimmung und Legende eines Romans

¹⁰⁷ Pierre Bourdieu: *Les règles de l'art*, a. a. O., S. 162.

¹⁰⁸ Gérard Mauger/Louis Pinto (Hrsg): *Pierre Bourdieu: Lire les sciences sociales*, vol. 3, 1994-1996 Hermes Science, 2000, S. 219.

¹⁰⁹ Robert Baldick: *La vie de J. K. Huysmans*, a. a. O., S. 15.

¹¹⁰ Patrick Wald-Lasowski: „Le faux Joris-Karl Huysmans“, in: *RSH*, no. 170-171, 1978, S. 160.

¹¹¹ Claude Abastado: *Mythes et rituels de l'écriture*, Brüssel, Éditions complexe, 1979, S. 23.

Subjektautonomie und Fin de Siècle-Roman

Über das „legendäre“ Fin de Siècle scheint alles gesagt zu sein, und auch die Analogiebildung von einer Jahrhundertwende zur nächsten – Jahrhundertende und Jahrtausendwende – mag gleichermaßen von Inflation und mangelnder Originalität zeugen. Dennoch ist das Klagen dieser beide der Ära der Moderne angehörigen Jahrhundertenden das gleiche: Sensibel für die eigene Zeit, werden ihre Zeichen als inflationär und substanzlos erlebt, gerade weil die permanent anwachsende Datenflut und die beliebig reproduzierbar gewordenen Bilder kaum zu bewältigen sind. Der daraus resultierende Kulturpessimismus und die Hinterfragung von Erkenntnis- und Evidenzprinzipien des einst so „positiven“ Zeitalters stehen im Zeichen einer Reaktivierung von Empfindung, Subjektivität, Rhythmus und Imagination, die die ausgehöhlten Zeichen wieder mit Substanz auffüllen sollen. Das Inventar dieser Epoche ist in der Literatur- und Kulturkritik seit langem immer wieder Anlaß ausführlicher Stellungnahmen geworden, und spätestens seit Hans-Robert Jauß' Reden von den „leeren Erwartungen des *Fin de siècle*“, die diese als „Epochenschwelle“ metaphorisierte Zeit charakterisiert als „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen in der hermeneutischen Differenz des *Noch nicht* und *Nicht mehr*“¹¹² stellt sich die Frage nach der semantischen Beschaffenheit einer Zeit, die so heterogene Bewegungen wie den positivistischen Naturalismus, die ästhetizistische Wende, die Rückbesinnung auf die psychische Struktur des Menschen und schließlich „reaktionäre“ Tendenzen wie die katholische Erneuerung und ihre radikalisierte apokalyptische Vision (Bloy, Hello) oder auch den militanten Nationalismus eines Barrès immerhin noch unter der Formel der Moderne subsumiert. Die die Epoche kennzeichnende Rückkehr zur ideengeleiteten Subjektivität innerhalb einer nostalgischen Kunst der Verweigerung und der Verfremdung, als deren bereits symbolisch gewordene Konkretisierung *À Rebours* stilisiert wird und wurde, wird in der Kritik nahezu übereinstimmend als dysphorische Antwort auf die Euphorie der mit der Romantik einsetzenden industrialisierten Kulturproduktion sowie auf die demokratisierenden Tendenzen innerhalb von Kunst und Literatur überhaupt erklärt:

¹¹² Hans-Robert Jauß: *Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp, 1989, S. 244.

Diese Selbstbesinnung auf das Ich, die sich vehement gegen das kollektivistische *Wir* der sozialen Bewegung richtete, ließ die Fin-de-siècle-Künstler empfänglich werden für den Versuch eigenständiger „dritter Wege“, für eine gänzliche Autonomie vermeintlich jenseits der Gesellschaft [...], für einen Ausstieg aus den herrschenden Normen, aus der etablierten Moral, dem gesellschaftlichen Konsens überhaupt.¹¹³

Doch ob dieser Ausstieg aus der gesellschaftlichen Ordnung in der ästhetischen und sozialen Praxis immer so gelungen ist, wie es theoretisch propagiert wurde, bleibt fraglich. Auf eine Formel gebracht und sofern man überhaupt den Komplex „Fin de Siècle-Roman“ konturieren kann – denn die allgemeine Gattungsanomie hat vor allem den mit großen Hypotheken belasteten Roman in eine „crise“¹¹⁴ katapultiert, von der er laut Kritikeraussagen sich nie wieder erholen sollte –, definiert sich dieser als konkreter Protestakt gegen das naturalistische Modell und dessen Indienstnahme einer aktiven Sozialität. Dieser Logik gehorchend, widmet der Roman sich einem von dem eigenen Ich bemächtigten Einzelwesen und kennt auch als referentielle ästhetische Berufungsinstanz nur die dieses Ich umgebende Subjektivität. Einem Roman mit experimentellen Charakter wie *Les Lauriers sont coupés* (1887) des heute vergessenen Édouard Dujardin konnte aus diesem Grund das Urheberrecht für die Technik des inneren Monologs akkreditiert werden, die den „récit“ in die Innenwelt eines Bewußtseins einschließt. Die mit der Subjektzentrierung verbundene Auflösung des mimetischen Vermögens und die für die gesellschaftliche Rezeption in relativer Folgenlosigkeit mündende Fragmentation der Bilder und Zeichen sind vermutlich die Gründe für den sehr eingeschränkten Erfolg dieser Romanproduktion einerseits und unter Umständen für das in der Folge geringe kritische Interesse an ihr andererseits, das ihr bisweilen sogar die Existenz streitig macht. In einer historischen Rekonstruktion der Verfahren von Welterzeugung, die 50 Jahre nach Auerbachs epochalem Werk die zentrale Kategorie der Mimesis einer kritischen Revision unterzieht, scheinen die Autoren Gebauer und Wulf dem Roman des Fin de Siècle den Werkcharakter als erzählendes Genre abzusprechen. Zwar tendiere die erzählende Literatur des 19. Jahrhunderts zu einer Art Einzelfallmimesis, der ein

¹¹³ Wolfgang Asholt, Walter Fähnders: „Nachwort“, in: dies. (hrsg): *Fin de Siècle. Erzählungen, Gedichte, Essays*, Stuttgart, Reclam, 1993, S. 421-422.

¹¹⁴ Der beliebte Ausdruck „la crise du roman“ läßt sich nach Michel Raimond auf das Jahr 1910 datieren und geht auf einen Titel zurück, unter dem L. A. Daudet in der Zeitschrift *L'Action* einen Artikel veröffentlichte. (Michel Raimond: *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, José Corti, 1985, S. 10.)

„methodologischer Individualismus“¹¹⁵ zugrunde liege und deren Hauptkennzeichen in der Subjektautonomie bestehe, doch bleiben die Autoren in ihren Analysen streng dem großen realistischen Kanon verpflichtet, um für das Fin de Siècle eine „Tendenz zur Auflösung des Romans“ und endlich sein „Schweigen“¹¹⁶ zu diagnostizieren, das erst Proust zu brechen vermag. Leider geht aus den Ausführungen nicht hervor, um welchen Roman es sich handeln soll und tatsächlich wird damit die gesamte Romanproduktion zwischen Flaubert (auch Zola wird erstaunlicherweise nicht erwähnt) und Proust aus der französischen Literaturgeschichte verbannt.

Ergiebiger für die Analyse der Konstitution von Subjektautonomie im romanesken Fin de Siècle erweist sich ein kollektiver Essai¹¹⁷, der an der Peripherie des naturalistischen Romans einen „Grand Texte“ lokalisiert, „dans lequel les modalités de l'écriture romanesque subissent des déplacements qui conduisent à un renouvellement en profondeur du genre“.¹¹⁸ Auf der Basis von repräsentativen Prosawerken der Dekadenz von immerhin 13 verschiedenen Autoren, die von Huysmans' *À Rebours* über Barrès, Dujardin und Lorrain auch Schwob, de Gourmont und Gide umfassen, können die Autoren die Essenz der prosaischen Produktion des Fin de Siècle aus einer André Gide entliehenen Formel ableiten: auf die ständige Frage nach dem Thema seines in Arbeit befindlichen Romans, hält der Protagonist aus *Paludes* stets die gleiche Antwort bereit: „c'est l'histoire d'un célibataire dans une tour entourée de marais“, dessen Titel eben auch *Paludes* lautet. Indem Gide seinen eigenen Text in ein literarisches Plagiat hineinschreibt, die Vollendung dieses „Plagiats“ jedoch an der Unproduktivität eines einzigen Helden scheitern läßt, formuliert er theoretisch (und praktisch) die narrative Problematik der gesamten Romanproduktion des Fin de Siècle, um sie gleichzeitig zu lösen: in der narrativen Inszenierung von Narration als reflexiver Metapoiesis liegt der Ausweg aus der „crise du roman“, und dieses Erzählen von der Unmöglichkeit des Erzählens bleibt doch letzten Endes immer noch ein Erzählen.... Die in der Replik des nicht zufällig namenlosen Icherzählers aus *Paludes* enthaltene Doppelmetaphorik scheint

¹¹⁵ Gunter Gebauer, Christoph Wulf: *Mimesis. Kultur-Kunst-Gesellschaft*, Hamburg, Rowohlt, 1992, S. 305.

¹¹⁶ Ebda. S: 307.

¹¹⁷ Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois, Jeannine Paque: *Le Roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, José Corti, 1996.

¹¹⁸ Ebda., S. 18.

daher symptomatisch für eine Reihe von Texten der Epoche, die einen melancholischen und künstlerisch versierten Einzelgänger inszenieren, der sich, getränkt von der Resignation seines Weltschmerzes und der korrumpierten Sumpflandschaft zeitgenössischen literarischen Lebens¹¹⁹ in die Einsamkeit des Elfenbeinturms zurückzieht. Diesen solipsistischen und a-sozialen Sonderling kennzeichnen drei Manifestationen der Ichstruktur, denen die Formeln „le moi en rupture“, „le moi en vacance“ und „le moi en franchise“¹²⁰ zugeschrieben werden. Darunter kann verstanden werden, daß dieses Ich sich zunächst von jeder gesellschaftlichen Lebensform abwendet, wenn auch vereinzelt der Triebfaktor gewisse Frauenbeziehungen zuläßt; daß es sich dank seines materiellen Wohlstands (und gemäß der im 19. Jahrhundert wachsenden Freizeitkultur) maßlos dem Müßiggang widmen kann und daß es schließlich eine perfekte Autonomie kultiviert, die es von den Werten und Normen seiner Zeit entbindet. In gewisser Weise antizipiert diese Form der literarisch konstruierten Subjektautonomie am Beispiel des *célibataire* den Vorläufer jener „Junggesellenmaschinen“, die die surreale (Duchamp) und postmoderne Kunst des 20. Jahrhunderts als radikales Postulat der Kunstautonomie und ihre gleichzeitige Pervertierung arrangiert. Die zölibatären Helden nähren sich von ihrem unnützen Dasein und ihre Schöpfer kreieren in der Prosa eine in sich geschlossene Welt, die als radikale Negierung der normierten Umwelt die Produktionslosigkeit, die individuellen Phantasmen, das Spiel mit der Illusion und der Imagination sowie die totale Kommunikationslosigkeit an die Stelle des romanischen *plots* treten läßt. Das narrative Programm von Gides' Helden kennt der Leser lediglich aus einer Absichtserklärung und einer simulierten Praxis; die Ausführung erstarrt derweil in Unproduktion, die zuletzt das Thema des Romans von Gide bildet und damit dasselbe Thema (der Kommunikationslosigkeit und jeder Form von „Kommunion“ oder „communauté“) als romaneske (Repräsentation von) Kommunikation letztlich wieder preisgibt.

Ein derartiges Programm scheint also nur oberflächlich die Romangattung völlig dekonstruieren zu können, wenn es allerdings die Möglichkeit der Gattungszuordnung

¹¹⁹ Auch Huysmans rekurriert auf die Morastmetapher in *Marthe*, um die triviale Unterhaltungsliteratur der Bourgeoisie zu denunzieren, die zudem den wirklichen Talenten keinerlei Überlebenschancen einräumt: der mittellose Dichter Léo kann in der erbarmungslosen „marécage des lettres“ lediglich „de sa plume“ und auf paradox logische Weise also „de sa faim“ überleben. (M 61)

¹²⁰ Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois, Jeannine Paque: *Le Roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, a. a. O., S. 175 ff.

und Gattungsdefinition grundsätzlich hinterfragt. Die Romanproduktion des Fin de Siècle zeugt auch aus diesem Grund von der radikalisierten Autonomisierung des literarischen Feldes und die autotelischen Romane wie *À Rebours*, *Sixtine* oder *Paludes* bilden die unmittelbaren Resultate dieser antikollektivistischen Schreibpraktiken. Problematisch wird allerdings der Analogieschluß zwischen autonomistischer Subjektkonstitution in den „Junggesellenromanen“ und professioneller Praxis der Urheber: für eine derartig konzertierende Projektion ist die Kritik der Fin de Siècle Produktion noch immer recht empfänglich und der Mythos vom weltabgewandten Schriftsteller erweist sich auch für Huysmans außerordentlich lebendig. Das Gegenteil indes ist der Fall und ein Ausbrechen aus institutionalisierten Strukturen bleibt auch für die Dritte-Wege-Suchenden eine Illusion, wenn man sich die aktive Journalistentätigkeit nicht nur eines de Gourmont, Mallarmé oder Huysmans vergegenwärtigt, oder auch die permanenten Bemühungen von Huysmans beispielsweise berücksichtigt, der naturalistischen Bewegung durch die Gründung eines eigenen Presseorgans¹²¹ zu einem notwendigen institutionellen Rückhalt zu verhelfen. Selbst die energischen Auseinandersetzungen dieser Schriftsteller mit den Verlegern und Verlagsstrukturen, die sich auch in den neugegründeten unabhängigen Zeitschriftenverlagen der Symbolisten fortsetzen, zeugen von der Präsenz der Autoren im sozialen Leben. Jean-Marie Goulemot und Daniel Oster bemerken daher auch in Hinblick auf die nonkonformistischen Ästheteten des Fin de Siècle zu Recht:

Devenu moins homme des foules que des lieux publics (boulevards, théâtres, cafés, salles de rédaction), l'homme de lettre se construit dans l'extériorité, quitte à faire du conflit inévitable entre cette extériorité réductrice qu'il s'est choisie et une intériorité problématique qui en serait comme l'envers impossible, le thème privilégié de la plainte où il entend captiver le lecteur.¹²²

¹²¹ Huysmans' Idee, eine naturalistische Wochenzeitschrift zu gründen, um den Zensurmaßnahmen zeitgenössischer Chefredakteure zu entgehen, kann auf etwa 1880 zurückgeführt werden. Unter seiner Federführung sollte sich die Zeitschrift, für die Huysmans im übrigen keinen anderen Titel vorsah als „La Comédie humaine“, vor allem aus den Autoren der *Soirées de Médan* rekrutieren. Obgleich Huysmans einen Vertrag mit dem Verleger Derveaux bereits abgeschlossen und für die erste Ausgabe einen Artikel über den russischen Revolutionär Alexandre Herzen verfaßt hatte, scheiterte das Projekt an Uneinigkeiten zwischen Derveaux und Huysmans sowie an den Problemen der Finanzierung.

¹²² Jean-Marie Goulemot, Daniel Oster: *Gens de lettres, Écrivains et Bohèmes. L'imaginaire littéraire 1630-1900*, Minerve, 1992, S. 167.

Das gerade in den geschlossenen Avantgarde Zirkeln verbreitete Klagen an der Welt und über den Konflikt zwischen dichterischem Sein (bzw. Anspruch von Sein) und gesellschaftlichem Schein kommt offensichtlich als extravagante Positur durchaus auch den Lesern Zugute, und selbst der von den Massen magisch angezogene Dandy als emblematischer Held des Fin de Siècle nährt sich bekannterweise von dem gesellschaftlichen Treiben des Stadtlebens, indem er „considère le monde comme un spectacle dont il est lui-même le témoin spéculaire.“¹²³ Zwischen distinguiertem ästhetischen Interesse als autonomes Schriftstellerethos „très“ Fin de Siècle und sozialisierter bzw. „vulgärer“ literarischer Lebenspraxis ist die Kluft offenbar nicht so unüberbrückbar, wie häufig angenommen wird. Als beispielhaft für die ersehnte Exhibition seines intimen Schaffens in der Öffentlichkeit kann auch der Drang des Schriftstellers gelten, sich ohne Umschweife den ab Mitte der achtziger Jahre in die journalistische Praxis einziehenden Umfragen und Interviews zu stellen, um den Hurets der *Republique des Lettres* bereitwillig Auskunft zu geben über die Querelen innerhalb der unterschiedlichen literarischen Schulen und die eigenen hehren ästhetischen Ideale. Huysmans selbst hat weit über 100 Befragungen Rede und Antwort gestanden und mit Jean-Marie Seillan darf man sich über das Paradox wundern, das den antidemokratischen Antiamerikaner einer demokratischen, aus Amerika importierten Informationspraxis frönen läßt, und, „paradoxes encore de voir cet écrivain spiritualiste si désireux d’alléger son âme du corps qui l’encombre, exhiber l’écriture dans la matérialité la plus pesante [...] de voir celui [...] qui méprise infiniment l’ignorance du bourgeois, se prêter à des longs entretiens à la destination du même bourgeois entre le résultat des courses et les cours de la Bourse.“¹²⁴ Denn der von seiner Redaktion in die Privatsphäre des Schriftstellers ausgesandte Journalist begibt sich dort keinesfalls zwecks Ehrerbietung oder zur Konsolidierung eines „sacre de l’écrivain“ hin, sondern um im Gegenteil zu entmystifizieren, zu banalisieren, zu vulgarisieren. Diese Laizisierungsmaßnahmen ließen einen Huret im *Avant-Propos* seiner berühmten *Enquête* öffentlich seine Enttäuschungen über die Schriftsteller zu Papier bringen, die „se révélèrent inaptés aux abstractions, aux développements ou même au simple langage des idées.“¹²⁵

¹²³ Ebda., S. 169.

¹²⁴ Jean-Marie Seillan: „Introduction“, in: I, S. 88.

¹²⁵ Jules Huret: *Enquête sur l’évolution littéraire*, préface et notices de Daniel Grojnowski, José Corti, 1999, S. 45.

Die Investition der Fin de Siècle-Autoren in ein stets von verheerendem Scheitern bedrohtes Romanprojekt wie das des *Roman célibataire* erweist sich also als höchst ambivalent. Und können nicht selbst Werke mit bereits sprechenden Titeln wie *Sixtine* von de Gourmont oder *Ludine* von Poictevin schon als Beispiel einer Karikatur der von ihnen entworfenen romanesken Sub-Gattung gelten, d.h. als Roman des Anti-Romans? Die von Gide für *Paludes* gewählte Gattungsbeschreibung „sotie“ kann über die ironische und spielerische Bestimmung nicht hinwegtäuschen und die strategische Intention nur verstärken, das heißt, den traditionellen Romandiskursen Widerstand leisten. Vor allem der „Grand Texte“ *À Rebours* scheint den revolutionären Gestus einer ideologischen und ästhetischen Novellierung einzulösen, den er jedoch in der mokanten Verarbeitung sogleich disqualifiziert. Dessen ungeachtet erhebt die Kritik den Roman zum plakativen Symbol für die literarische Dekadenz und des gesamten Fin de Siècle, dessen nervös-oppressive Stimmungen paradigmatisch darin konzentriert zu sein scheinen. Und auch heute noch wird dieser Protagonist Jean Floressas des Esseintes als „Musterdékadent“ und Nestor jenes neurotischen Typus mit überfeinerten Nerven gefeiert, an denen um 1900 so gern gelitten wurde, als „Symbolgestalt für die zeitgenössische Entfremdung zwischen elitärem Geist und bourgeois Macht“;¹²⁶ während sein Schöpfer-Autor selbst literaturhistorisch verewigt wird als definitiver Grableger der wirklichkeitsilludierenden Tradition zwischen Balzac und Zola. Im folgenden soll zu zeigen sein, inwiefern dieses literaturhistorische Axiom auch einer Revision zu unterliegen hat.

Gegen jeden Strich

Die von dem englischen Symbolisten und Baudelaire-Übersetzer Arthur Symons ins Leben gerufene Formel des „breviary of the Decadence“¹²⁷ bleibt dem Roman bis heute attributiv verpflichtet, ungeachtet der Tatsache, daß ein Élemir Bourges bereits im März 1884, also drei Monate vor Erscheinen von *À Rebours*, mit *Le Crépuscule des Dieux* und Rachilde im selben Jahr mit dem im Brüsseler Exil verlegten

¹²⁶ Hans Hinterhäuser: „Joris-Karl Huysmans“, in: *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts III: Naturalismus und Symbolismus*, hg. von Wolf-Dieter Lange, Heidelberg, UTB, 1980, S. 260.

¹²⁷ Zuerst in in der Zeitschrift *Fortnightly Review* 1892, zitiert zum Beispiel bei Baldick: *La vie de J.-K. Huysmans*, a. a. O., S. 103 und 405; Issacharoff: *J.-K. Huysmans devant la critique en France*, a. a. O., S. 68 und passim.

Monsieur Vénus einen entscheidenden thematischen Beitrag liefern zu der wenig später als Dekadenzliteratur gefeierten spirituellen Reaktion auf den im eigenen Erfolg erstarrten Naturalismus. Doch gerade der Untertitel „Roman matérialiste“ von Rachildes' Erzählung über eine morbide Instinktinvertierung bezeugt, daß die Literaturgeschichte des Fin de Siècle nicht so leicht in die Chronologie ihrer Ismen einzuschreiben ist.¹²⁸ Im selben Jahr veröffentlicht Verlaine in der Zeitschrift *Lutèce* seine Studie über die „Poètes maudits“ und definiert damit eine Dichterfigur, deren Poesie in den neuen modernen Zeiten die erkennbare Allianz von Materialität und Idealität verbildlicht und die sowohl die Grenzen der poetischen Tradition als auch die der bürgerlichen Gesellschaft überschreitet. Selbst der „pèlerin de l'absolu“ Léon Bloy kann – dem ikonoklastischen Geist des Fin de Siècle folgend – in den provozierenden *Propos d'un entrepreneur de démolitions* (erschienen 1884) ein „art de déplaire“ postulieren und damit zumindest eine physische Rhetorik instituieren, die der Repräsentation des „réel“ mit „épithètes homicides“ begegnet: „Il faut inventer des catachrèses qui empalent, des métonomies qui grillent les pieds, des synecdoques qui arrachent les ongles, des ironies qui déchirent les sinuosités du râble, des litotes qui écorchent vif, des périphrases qui émasculent et des hyperboles de plomb fondu“,¹²⁹ während ein Joseph und selbsternannter „Sâr“ Péladan bereits einem esoterischen und katholischen Okkultismus frönt in dem die moderne Zivilisation brüskierenden *Le vice suprême* (1884). Schließlich erlebt das Jahr 1884 die Veröffentlichung des von den drei Autoren Micard, Jouvenent und Cohen verfaßten Theaterstücks mit dem Titel „Fin de siècle“, das zumindest die Endzeitstimmung als Lebensgefühl öffentlich macht und zudem dem Zeitgeist einen Namen gibt.¹³⁰ Das Jahr 1884 ist also – und darin vielleicht dem Jahr 1857 oder 1912 vergleichbar¹³¹ – für die französische Literatur ein Gipfeljahr und gleichzeitig ihr Wendepunkt. Das als „Bréviaire“, „Bible“ oder „Livre-phare du décadentisme“¹³²

¹²⁸ Inwiefern die naturalistische Ästhetik bereits die Prinzipien ihres eigenen Wandels in sich trägt, der schließlich zu einer vehementen Abkehr (und Verhöhnung) szientistischer Prämissen führt, kann hier nicht weiter ausgeführt werden.

¹²⁹ Léon Bloy: *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, Mercure de France, 1964, S. 76.

¹³⁰ Zur historischen Begrifflichkeit des Terminus vgl. den Aufsatz von Fritz Schalk „Fin de siècle“, in: Roger Bauer (Hrsg.): *Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt, Klostermann, 1977, S. 3-15.

¹³¹ Vgl. dazu Hans-Robert Jauß: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, a. a. O.

¹³² Jean El Gammal: „Décadence, politique et littérature à la fin du XIXe siècle“, in: *Romantisme* Nr. 42, 1983, S. 29.

zelebrierte, als „premier manifeste de la Modernité fin-de-siècle“¹³³ apostrophierte und Perspektiven einer „neuen“ Seite der Moderne in Aussicht stellende *À Rebours* bildet zweifelsohne den *genius loci* dieses Jahres und des (auch europäischen) Ästhetizismus, dessen signifikante Relevanz für die Evolution der modernen und Avantgarde-Dichtung nicht mehr nachgewiesen werden muß. Doch abgesehen von dem Desiderat einer Werkgesamtschau - der Begriff der „Synthese“ soll hier bewußt vermieden werden, da er m. E. der bereits erwähnten Heterogenität des Huysmansschen Projekts nicht gerecht wird, sondern es in das Prokrustesbett der ihm unterstellten „Einheit“ klemmt -, die historisch zu kontextualisieren vermag, birgt zudem ein kritisch derart belasteter Literaturort die Gefahr, in das banal Museale einer (wissenschaftlichen) Phrase zu verfallen - gemäß einem *bon usage* von Literaturgeschichte.¹³⁴ Im Falle von *À Rebours* ließe diese sich anhand von zwei oder drei rekurrenten Aspekten illustrieren - wobei der letzte hier als erstes genannt werden soll, da er vielleicht am leichtesten zu widerlegen ist.

Immer wieder - und auch heute noch in Literaturgeschichten nachlesbar¹³⁵ - ist *À Rebours* als (persönliche) Abrechnung und vor allem (literaturhistorische und ideologische) Überwindung des bzw. Bruch mit dem Naturalismus dargestellt

¹³³ Pascaline Mourier-Casile: „Modernités à rebours“ in: *Romantisme* Nr. 42, 1983, S. 152.

¹³⁴ Die französische Tradition, die das nationale Kulturerbe in Hinblick auf große Daten einerseits und in Abhängigkeit zu den Inhalten der staatlichen Lehrpläne und Wettbewerbe (Agrégation, Capès etc.) pflegt und reaktiviert, fördert (auch) extrem punktuelle wissenschaftliche Leistungen, die leider zu oft in der Fülle der Publikationen unterzugehen drohen, oder aber - gerade aufgrund ihres Status als „Literaturkritik auf Bestellung“ - nicht wesentlich zur Wissenserneuerung beitragen. Als Huysmans' Vorzeigeroman 1992 Bestandteil der Agrégation war, häuften sich Einzelstudien, Sammelbände, Zeitschriftensondernummern, Neuauflagen älterer Werke und Textausgaben, ohne daß diese sich wirklich immer durch neue Fragestellungen auszeichneten. Als Beispiele dieser überquellenden Produktion Anfang der 90er Jahre seien erwähnt: Pierre Jourde: „À Rebours“, *l'identité impossible*, Champion, 1991; François Livi: *Joris-Karl Huysmans, „À Rebours“ et l'esprit décadent*, Nizet, 1991 (überarbeitete Fassung von 1972); Groupe de recherche „Les états du texte“: *J. K. Huysmans, le territoire des À Rebours*, Toulouse, Université Toulouse Le-Mirail, 1992; Société des études romantiques: *J. K. Huysmans: À Rebours, „une goutte succulente“*, SEDES, 1992. Vgl. auch Daniel Grojnowski: „Les lecteurs d'À Rebours de J. K. Huysmans“, in: *Critique*, a. a. O., S. 231-248.

¹³⁵ Einige jüngere Beispiele seien hier genannt: In der „Histoire de la littérature française du XIXe siècle“ (hrsg. von A. Vaillant, J.-P. Bertrand, Ph. Regnier, Nathan, 1998) heißt es: „Naturaliste de la première heure, [...] il consomme avec la publication d'À Rebours une rupture forte [...]“, S. 480. Der bereits erwähnte *Robert des grands écrivains* drückt sich mit exakt gleicher Terminologie prosaischer aus: „Ce roman [...] consommait la rupture avec le naturalisme.“ (a. a. O., S. 618) Weniger apodiktisch, aber in dieselbe Richtung tendierend auch in der unter Federführung deutscher Romanisten erschienenen „Französische Literaturgeschichte“, hrsg. von J. Grimm, F.-R. Hausmann u.a. (Metzler, 1989): „Die Erosion des Naturalismus beginnt im Innern der Bewegung selbst. 1884 wendet sich Huysmans mit *À Rebours* der Dekadenzbewegung zu.“ (S. 277)

worden. Diese Rezeptionsweise ist nicht zuletzt vom Autor selbst mit dem 20 Jahre später erschienenen Vorwort zur Neuauflage des Romans der Posterität vorgegeben worden. Seit etwa zehn Jahren mehren sich unter den „Huysmansians“ Stimmen, die in ihren Untersuchungen Relativierungen dieses Dogmas vornehmen und vor allem in der dokumentaristisch-szientistischen Schreibweise des Romans eine Referenz an naturalistische Kompositionsprinzipien erkennen.¹³⁶ Die dekontextualisierte Behandlung des Romans verdunkelt zudem die aus ihm springende krasse Ironie, die vor dem Dekadentismus selbst auch nicht halt macht, da sie den dekadenten Helden mit den Modeattributen seiner Zeit (neurotisches Krankheitsbild der Reizsucht, Fluchtversuche aus Urbanität und *ennui*, Subjektivismus und Introspektion...) schlichtweg überbelastet und damit karikiert: die Symptome der Dekadenz werden von Huysmans etikettiert und schließlich manieristisch-karikierend überboten, nicht aber geschmiedet oder gar ersonnen. In diesem Sinne kann der Text als ein Rezeptbuch oder als ein Geschmackbaukasten für ästhetisches Empfinden, literarische Bildung oder Moralvorstellungen des Jahres 1884 gelesen werden, die in der Formel kulminieren könnte: „comment cuisiner un roman décadent“.¹³⁷ Die Kritik an der subjektivistischen Überbewertung des individuellen Schöpferkultes im Fin de Siècle und die Skepsis gegenüber auratischer, dysfunktionaler und aus lebenspraktischen Bezügen enthobener Literatur könnte nicht augenfälliger artikuliert werden als in dem Setzungscharakter dieses Romans. Zudem kann Huysmans' Produktion in diesem Jahr nicht an einem einzigen Roman gemessen werden. Zeitgleich entstand die moralisch-zynische, im Stil der Flaubertschen „impassibilité“ verfaßte Abrechnung mit dem Philistertum mittelständischer Bourgeoisie in der Novelle *Un Dilemme*,¹³⁸ und das Erscheinen von *En Rade* (1887), das lediglich als „un assemblage hétéroclite de matérialisme grossier et d'élans spirituels [...] au confluent des courants naturaliste et baudelairien“¹³⁹ eingeschätzt

¹³⁶ Auf diesen Punkt wird im Kapitel II.1 intensiver eingegangen. Zu Ansätzen einer Entlarvung der mythischen „Préface“ vgl. Richard Griffiths: „Huysmans et le mythe d'À Rebours“, in: *Société des études romantiques: J. K. Huysmans: À Rebours, „une goutte succulente“* a. a. O., S. 19-53.

¹³⁷ Einer ähnlichen, expliziten Anweisung in Form einer Kochvorschrift wird man bei Tristan Tzara knapp 40 Jahre später begegnen, wenn er die Zutaten „Pour faire un poème dadaïste“ preisgibt.

¹³⁸ Am 31. März 1884 erwähnt Huysmans Zola gegenüber sein Projekt als „simple histoire, destinée à témoigner une fois de plus l'inaltérable saleté de la classe bourgeoise“ (*Lettres à Émile Zola*, a. a. O., S. 102). Die antibürgerliche Grundhaltung bildet nicht zuletzt einen Topos des Huysmansschen Gesamtwerks. Die Novelle ist erstmals in der *Revue Indépendante* der Monate September und Oktober 1884 erschienen, bevor Stock sie 1887 verlegte. In der Kritik wird sie, wenn überhaupt, nur beiläufig erwähnt.

¹³⁹ Pierre Cogny: *J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité*, Nizet, 1953, S. 110-111.

wird, ist bereits von den ersten Lesern aufgrund der Koexistenz von materialistischer (Des)-Illusionsästhetik und imaginiertem Traumbericht als eine Relativierung, wenn nicht gar Regression und Rücknahme der zuvor eingenommenen Position verstanden worden.¹⁴⁰ Doch unter Umständen beginnt mit *En Rade* die gesellschaftliche Doppelnatur des Autors sich endgültig in die ästhetische Praxis einzuschreiben, da es alle zeitgenössischen literarischen Optionen kanalisiert. Huysmans selbst ist sich dieses Phänomens bewußt, wenn er in einem Brief an Arij Prins von der „komischen“ Rezeption seines Buches berichtet, das sämtliche Kritiker in die Irre führe, da es „veut en somme se débouler“ und in dem „ça cahote puisque je l’ai voulu ainsi“. Nicht ohne Stolz spielt er die Hauptakteure des literarischen Raumes gegeneinander aus, indem er verkündet: „Les naturalistes sont exaspérés par le côté rêve, et les idéalistes par le naturalisme de mes paysans.“¹⁴¹

Der literarische Anarchismus des kleinen Verwaltungsbeamten Huysmans ist auch vereinzelt von den ersten Rezipienten als alberne Marotte und Mystifikation eingeschätzt worden: der Kritiker Paul Ginisty präsentiert Huysmans in der Ausgabe des *Gil Blas* vom 21. Mai 1884 als einen „homme à s’être livré à une immense mystification, à une prodigieuse ‚fumisterie‘ d’artiste qui s’amuse éperdument au détriment du vulgaire, capable de le croire satanique pour de bon“,¹⁴² und der Journalist Francis Enne der Zeitschrift *Le Réveil* antizipiert die Reaktion auf den Roman in dem Interview, das er kurz vor dessen Erscheinen mit Huysmans führte: „Je sais le reproche qu’on fera à ce beau livre: on dira que l’auteur a systématiquement voulu se f... du monde. Il y a un peu de cela, je l’avoue [...]“. Schließlich gibt Huysmans selbst einen Hinweis auf die in *À Rebours* zugrundeliegende intentionale Ironie, als er im selben Interview folgende Meinung über sein Buch bekundet: „Ce sera le four le plus drôle de l’année [...] mais je m’en moque! ça ne ressemblera à rien, et j’y aurai dit tout ce que j’ai à dire“(I 96) „Drôle“, „je m’en moque“: Das der Ironie inhärente und diese generierende Prinzip des Dualismus zwischen Intellekt und Aktion, Geist und Gefühl oder des abstrakten Denkens und der Intuition konstituiert in *À Rebours* eine Positur, die in einer

¹⁴⁰ Zur ersten Rezeption der Werke von Huysmans vgl. Michael Issacharoff: *J.-K. Huysmans devant la critique en France*, Klincksieck, 1970.

¹⁴¹ *Lettres inédites à Arij Prins*, Genf, Droz, 1977, S. 67 (vom 20. November 1886). Hervorhebung von mir.

¹⁴² Ebda., S. 72.

doppelten Negation mündet, die den Roman seiner dekadenten, von der modernen Kritik verantworteten Bestimmung entzieht und die zudem jede (literarhistorische) „Vaterschaft“ (bzw. „Mutterschaft“) ablehnt. Huysmans selbst kappt den „cordon ombilical“ in seinem unveröffentlichten Tagebuch, in dem er vermerkt: „avec *À Rebours* et les décadents: j’ai été une Mère Gigogne n’accouchant que de fausses couches.“¹⁴³

Gescheitertes Scheitern

Ein weiterer Punkt betrifft die Aussage, die moralisch-mystische Entwicklung von Huysmans nach der Veröffentlichung von *À Rebours* über die skandalöse Erfahrung einer - immer noch - mimetischen Satanismusverarbeitung¹⁴⁴ negativistischer Provenienz hin zur Sublimierung der Gotteserfahrung sei gerade in Hinblick auf das prophetisch ausgelegte Ende von *À Rebours* eine notwendige und unabwendbare Entwicklung gewesen. Als richtungsweisende Prophetie wird nahezu in jedem *À Rebours* be- und verhandelnden Artikel das mythische Schlußwort aus Barbey d’Aurevillys Rezension des Romans in *Le Constitutionnel* vom 28. Juli 1884 zitiert,¹⁴⁵ das Huysmans selbst in seiner *Préface* als ein im ganz wörtlichen Sinn zu Verstehendes der Leserschaft überantwortet und es damit als eine „self fulfilling prophecy“ enttarnt: als Antwort auf Barbey’s rhetorische Frage oder schon gesetztes „ultimatum bizarre“¹⁴⁶ ertönt hier ein prägnant-knappes, die *Préface* beschließendes „C’est fait“. (AR 76) Doch so definitif und grandios dieses „C’est fait“ auch ein

¹⁴³ *Le Carnet vert*, B. N. Arsenal, MS Fonds Lambert 75. (Es handelt sich hierbei um das noch unveröffentlichte Tagebuchprojekt von Huysmans.) Zur genetischen Metaphorik des Schreibens und vor allem des Verlegens bei Huysmans siehe ausführlich den Abschnitt über seine Verlagsstrategie.

¹⁴⁴ Zur Inszenierung des Huysmansschen Satanismuskurses auf der Grundlage eines programmatischen spirituellen Realismus, in dem der Anspruch des „übernatürlichen“ Elements des „naturalisme spiritualiste“ als nicht etwa autonomes, sondern als höchst unscharfes, auf abbildenden Verfahren basierendes Konstrukt entlarvt wird, das sich als von seiner übernatürlichen Substanz entleert erweist, vgl. den herausragenden Artikel von Gerhard Regn: „Satanismus als Diskurs. Grenzen der Mimesis und negative Ästhetik in Huysmans’ *Là-Bas*“. (In: *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, CIV, 1994, S. 269-291.)

¹⁴⁵ Die Studien zur (ersten) Rezeption von *À Rebours* sind zahlreich. Vgl. z. B. die genannte Studie von Issacharoff; ein BSH über „La réception d’*À Rebours* dans quelques pays étrangers“, Sondernummer zum 100.sten Geburtstag des Romans, Nr. 76, 1984; Pierre Jourde: „*À Rebours*.“ *L’Identité impossible*, a. a. O., der im Anhang eine - leider unvollständige - Reihe zeitgenössischer Kritiken reproduziert.

¹⁴⁶ So charakterisiert André Breton die von Barbey an Huysmans gerichtete Alternativfrage ‚Pistolentmündung oder der Platz zu Füßen des Kreuzes‘ (*Les vases communicants*, Gallimard, 1955, S. 133.)

Vorwort beschließen mag, das sich damit als dem Leser verordnete „théorie indigène“ zum völligen „instrument de la maîtrise auctoriale“¹⁴⁷ verwandelt (und die Autorintention zur einzig autorisierten Interpretationsdirektive erhebt) – es legt dem Leser die exegetische, auf Barbeys Alternative limitierte Zwangsjacke an und erstickt zugleich jede mögliche Diskussion in ihrem Keim: der Rest ist und bleibt mal wieder, im Sinne von Verlaine, (nur?) Literatur. Denn indem er 20 Jahre später die unwiderrufliche Bedeutung des Romans aus der religiösen Entwicklung seiner *vita* ableitet, sabotiert Huysmans nicht nur den Text selbst, sondern die gesamte Schaffensperiode vor dem Platz zu Füßen des Kreuzes, und die beinhaltet immerhin mehrere Novellen, den Roman *En Rade* (und in gewisser Weise auch *Là-Bas*), die Kunstkritik *Certains*, die ein sehr heterogenes Gebilde aus Texten unterschiedlichster Gattungsprovenienz umschreibt. Der Roman *À Rebours* existiert in der „Préface“ nicht mehr, er repräsentiert lediglich ein Stadium zwischen einem Schon-jetzt und einem Noch-nicht. Der Autor treibt die Manipulation noch weiter, indem er Barbeys Aussage als eine explizite und authentische, ausschließlich anlässlich des Erscheinens von *À Rebours* formulierte ausweist, obwohl dieser sich lediglich - wenn auch approximativ - selbst zitierte, und zwar aus seiner Rezension vom 24. Juli 1857 der *Fleurs du mal*, die die Zeitschrift *Le Pays* aufgrund des laufenden Prozesses nicht veröffentlichte.¹⁴⁸ Daß Huysmans gleichnishafte Gleichung, aus der Theologie eine Teleologie zu machen, glänzend aufgegangen ist, beweist die Kritik auch heute noch, indem sie die logische ästhetische „Einheit“ des Werkes unterstellt, und der beste Kritiker scheint der zu sein, der nach Erscheinen des Romans über die feinfühligste Intuition verfügte und eine verlässliche Prognose bezüglich der zu erwartenden Konversion erstellen vermochte.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Gérard Genette: *Seuils*, Le Seuil, 1987, S. 206.

¹⁴⁸ Die Kritik ist vollständig reproduziert in: Charles Baudelaire: *Œuvres complètes tome I*, Gallimard, Pléiade, 1975, S. 1191-1196. Der letzte Satz daraus lautet: „Après les *Fleurs du mal*, il n’y a plus que deux partis à prendre pour le poète qui les fit éclore: ou se brûler la cervelle...ou se faire chrétien.“ Zum Vergleich der letzte - leider nie vollständig zitierte - Satz aus Barbeys *À Rebours* -Kritik: „Après les *Fleurs du mal*, dis-je à Baudelaire, il ne vous reste plus, logiquement, que la bouche d’un pistolet ou les pieds de la croix. Baudelaire choisit les pieds de la croix. Mais l’auteur d’*À Rebours* les choisira-t-il?“ (zitiert nach: Pierre Jourde: „*À Rebours*“: *l’identité impossible*, a. a. O., S. 160).

¹⁴⁹ So zum Beispiel bei Michael Issacharoff: *J.-K. Huysmans devant la critique en France*, der – die „Préface ganz wörtlich nehmend – in Barbeys Artikel „une intuition remarquable [...] prévoyant l’évolution spirituelle de l’auteur“ entdeckt und in der Rezension von Léon Bloy aus *Le Chat noir* vom 14 Juni 1884 „une sensibilité intuitive“ ermittelt, mit der der Pamphletist „avait bien deviné la nature du futur sentiment religieux en germe chez Huysmans“ (a. a. O., S. 69). Eine detaillierte Analyse dieses so sagenumwobenen Vorworts erfolgt im Teil II.

Aus der Barbeyschen Alternative des aus theologischer Sicht genau genommen doppelten „Scheiterns“ - Tod und/oder Kreuz, „peu importe“ - kann unter Umständen ein dritter, von der Kritik als selbstverständlich übernommener Interpretationsaspekt abgeleitet werden: Jener, der das Kunst sublimierende Konzept einer artifiziellen, aus einer Fülle *un*-bedeutender, da auf sich selbst verweisende Zeichen bestehenden Lebenswelt von des Esseintes als (real und per se) gescheitert, die Utopie der Religion als „Ort-werdendes“, Zeichenauffüllendes und daher Rettendes interpretiert. Eine solche Interpretationslinie wird eröffnet von Christian Berg:

L'expérience artificialiste, qui culmine dans *À Rebours*, retrouve ainsi sa place dans l'évolution spirituelle de Huysmans. Car s'il s'agissait avant tout de substituer le rêve de la réalité à la réalité même en appelant à la rescousse une *pseudophysis* destinée à suppléer aux défaillances de la *physis*, dévoilant ainsi la nostalgie d'un univers ordonné, nécessaire, affranchi des contingences du hasard. Là où l'artifice échoue, la surnature réussira, coiffant la *physis* d'une façon plus satisfaisante en l'intégrant dans un devenir chargé de sens et de finalité.¹⁵⁰

Das hieße, daß die Verherrlichung des Artefakts durch des Esseintes unter dem Zeichen einer völligen Verachtung des Geschöpfs, gleichwohl in Achtung vor der (göttlichen) Schöpfung stünde, daß das ungeordnete Universum des Fin de Siècle die Ordnung verkörpere vor dem Chaos „Mensch“, der sich in seinem eigens kreierten, utopischen Anti-Universum nur verlieren kann wie im Labyrinth des Minotaurus. Zu einer ähnlichen, allerdings der Grundlage einer subjektivistischen und individualpathologischen Analyse der narzißtischen Ichstruktur des Helden folgenden Erklärung gelangt eine rezente Studie von Anne Amend-Söchting, die ihre Ausführungen zu Huysmans generell unter die Prämisse eines „gescheiterten Projekts“ stellt und fragt, inwiefern das „solipsistische Experiment“ von des Esseintes „von Anfang an sein Scheitern in sich selbst trägt“.¹⁵¹ Sie begründet dieses „Scheitern“ schließlich folgendermaßen:

Weil sein Projekt an dem individualästhetischen Absolutheitsanspruch krankt, an dem Entwurf einer als Therapie intendierten persönlichen Utopie, die in ihren Grundzügen jegliche überindividuelle Botschaft vermissen läßt, wenn

¹⁵⁰ Christian Berg: „Huysmans et l'antiphysis“, in: *RSH*, Nr. 170-171, 1978, S. 43.

¹⁵¹ Anne Amend-Söchting: *Ichkulte. Formen gebündelter Subjektivität im französischen Fin de Siècle - Roman*, Heidelberg, Winter, 2001, S. 115.

einmal nicht, dann gilt sie allenfalls einer kleinen Schar auserlesener Aristokraten, möglichst zur „noblesse d'épée“ gehörend.¹⁵²

Sicher kann man von der wirkungsästhetischen inhaltlichen Konzeption des Helden und seiner Lebenspraxis in den genannten Argumentationen vom „Scheitern eines Projekts“ sprechen, problematischer wird es, wenn dieses lebensweltliche Scheitern der Romanfigur transponiert wird in die reale Lebenswelt des Autors, der sich „sein ambivalentes Verhältnis zur [...] Technisierung und der damit einhergehenden Artifizialisierung der Welt“¹⁵³ eingestehen müsse. Ist es nicht gerade diese Ambivalenz, die Entfremdungserfahrungen des Subjekts angesichts der sich spaltenden Welt, das die gesamte Moderne wie ein Tumor befällt, und dessen chemotherapeutische Heilungsversuche in der Zelebration einerseits, aber vor allem in dem *Glauben* an die absolute Kunst andererseits bestehen? Angesichts dieser - zweifelsfrei homogenen und argumentativ kohärenten - Meinungen innerhalb der Kritik bezüglich des „Scheiterns“ von des Esseitens (oder zumindest des Glaubens an sein Scheitern?) stellt sich die Frage, ob dieses Scheitern tatsächlich noch mit der Theorie des „Bruchs“ mit dem Naturalismus einhergeht, oder ob es nicht etwa auch eine Konzession, bzw. ein Triumph der illusionsfördernden, da offensichtlich identitätsverbürgenden, Romanform darstellt? Zudem impliziert ein „gescheitertes Projekt“ die (vorangehende) Existenz eines „Projekts“, und diese Existenz hat Huysmans zumindest geleugnet – was man seinen oben zitierten Äußerungen entnehmen kann (und was er in seinem späteren Vorwort unterstreicht, aber das ist ein anderes Problem). Oder kann man dieses „Scheitern“ noch anders auslegen - etwa als ein ganz positives, das sich nicht an dem Ort befindet, an dem man es zu finden meint. Kann der Roman (s)eine Bedeutung lediglich aus der finalistischen Optik des Scheiterns schöpfen, oder handelt es sich eher um ein gescheitertes Scheitern im Simulakrum seiner ironischen und ironisierenden Kompositionsform der „Ostentation der Faktur“, wie Benjamin den allegorischen und Konstruktcharakter des bürgerlichen Barockdramas bezeichnete?¹⁵⁴ Ich meine ein Scheitern, das von dem Autor als spielerische Selbstinszenierung kontrolliert und strategisch intendiert, sehr plakativ, vielleicht auch ein wenig schwerfällig, arrangiert wird und das er schließlich dem Leser als Köder hinwirft: seht her, wie die Moderne

¹⁵² Ebda., S. 185.

¹⁵³ Ebda.

¹⁵⁴ Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt, Suhrkamp, 1978, S. 157.

scheitern *muß*. Vor dem Hintergrund einer Krise des Werkbegriffs überhaupt, die dem Kunstwerk der epochenübergreifenden und selbstreflexiven Moderne den Werkcharakter streitig macht und ihm Auflösungserscheinungen in Struktur und Bedeutung attestiert, gerade weil es mit Methode lineares Erzählen aufhebt¹⁵⁵, kann die Idee des mitgedachten Scheiterns eines epochenkonstituierenden Romans konturiert werden. Peter Bürger unterscheidet diesbezüglich zwischen „organischen“ und „nicht-organischen“¹⁵⁶ Werken und bezieht sich unter anderem auf Benjamins Aura-Begriff, dessen Dichotomie „auratisch versus modern“ er ersetzt durch das Postulat eines einerseits auf die Vereinheitlichung des Sinns zielenden organisch-symbolischen und andererseits eines aus einheitsvermittelnden Realitätsfragmenten konstituierten nicht-organischen bzw. allegorischen Kunstwerks. Letzteres zeichnet sich vor allem durch seinen Konstruktcharakter aus, der sowohl das Allgemeine als auch das Besondere wie zufällig aufruft und der im Zuge einer Verfremdung des Dargestellten als Geste des Schocks das Kunstwerk als reines Artefaktum ohne die Möglichkeit einer zielgerichteten oder versöhnenden Bedeutungszuweisung plaziert. Abgesehen von der ostentativen Dimension des szenischen Arrangements des Romans, in der jede artifizielle Maßnahme des Helden die vorangegangene noch übertreffen will, kann man in der Huysmansschen Strategie vor allem eine Negation dessen erkennen, was er doch zunächst eigentlich lobpreist (die unter der Last ihres Edelsteinpanzers verendende Schildkröte ist dafür emblematisch, wie das nächste Kapitel zeigen wird). Mit dieser Inversionsstrategie ruiniert der Autor systematisch seine ganze, mühevoll komponierte Textmontage auf einen Schlag: und zwar aus dem Bewußtsein heraus, daß sein System nicht funktionieren kann oder weil er – diesmal unbewußt – gar nicht wünscht, daß es funktioniert. Wie vor allem der textorientierte Teil III dieser Arbeit belegen wird, zeigt Huysmans nicht nur mit *À Rebours* „comment un écrivain en vient, par la fiction, à penser plus loin que lui-même“,¹⁵⁷ sondern kann selbst in den mystisch geprägten Werken kohärentes

¹⁵⁵ Man könnte durchaus von einer „Verwesung“ des Werkbegriffs sprechen, den Huysmans sehr eindringlich in des Esseintes' Stilgusto der „faisandage“ zum Ausdruck bringt und ihn allegorisch auf die Komposition des gesamten Romans appliziert. Für des Esseintes ist die Literatur der lateinischen Dekadenz - wobei Dekadenz im Gegensatz zu Nisards pejorativer Begrifflichkeit in seinem 1834 erschienenen Werk *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* von ihm eine positive Umdeutung erfährt - eine imitierende, also bereits „vorgekaute“ Literatur (Vgl. Kapitel III AR, insbesondere S. 117). Dennoch liegt für den Herzog der Charme einer „faisandage-Literatur“ in deren subversiven, über das Plagiat hinausgehende Vermögen einer Sinnerneuerung des imitierten Textes.

¹⁵⁶ Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, S. 76.

¹⁵⁷ Daniel Grojnowski: *À Rebours de J.-K. Huysmans*, Gallimard, „foliothèque“, 1996, S. 144.

„Erzählen“ unterwandern, um in unerwarteten – bisweilen an Blasphemie grenzenden – und ironischen Kehrt=“Wendungen“ seine textuellen Stellungnahmen nicht etwa als intentionales „Projekt“, sondern als „posture d’une imposture“ zu entlarven.

3. 1. Huysmans‘ Spielarten der Moderne

Breton „verliert“ Huysmans im Jahr 1895, mit dem Erscheinen von „la boueuse inanité d’*En Route*“,¹⁵⁸ dem Buch nicht etwa *der* religiösen Konversion, sondern eher dem Buch der Debatte und der Kontroverse *über* die Konversion. Dieser nicht ohne Trauer konstatierte „Verlust“ muß wohl damit erklärt werden, daß für den Apologeten des „contra“ und der absoluten Revolte die spirituelle Konversion des „Dichters“ Huysmans einher ging mit einer ästhetischen Konversion, die ihn von exzessiver Autonomie zu orthodox-antimoderner Heteronomie bewegt. Doch manifestiert sich nicht gerade in einer außergewöhnlichen Stellungnahme die Aporie der Moderne, von der Henri Meschonnic spricht,¹⁵⁹ und die sie gleichermaßen unerträglich und untragbar macht? Der Autor selbst gehört – nach Baudelaire - zu den wenigen Repräsentanten der Moderne, der diese Epoche¹⁶⁰ explizit „namhaft“ macht, indem er sie beim Namen nennt. Für die Helden aus *En Ménage*, „épris, tous les deux, de naturalisme et de modernité“, (EM 141) entsteht die moderne Losung in der Allianz zweier Termini, die dem wahrheitsverpflichteten Ideal einer literarischen Bewegung das vollste Vertrauen ausspricht. In dem naturalistischen Manifest, das Huysmans anlässlich des Erscheinens von *L’Assommoir* verfaßte – und das in Vehemenz und Engagement unübertroffen bleibt – unterstreicht Huysmans nachdrücklich den Objektivitätsanspruch des Schriftstellers, den er nicht zufällig aus der Malerei ableitet:

La société a deux faces: nous montrons ces deux faces, nous nous servons de toutes les couleurs de la palette, du noir comme du bleu, [...] Nous ne préférons pas, quoi qu'on en dise, le vice à la vertu, la corruption à la pudeur, nous applaudissons également au roman rude et poivré et au roman sucré et tendre, si tous les deux sont observés, sont vécus. (MA 16)

¹⁵⁸ André Breton: *Les vases communicants*, a. a. O., S. 96.

¹⁵⁹ Henri Meschonnic: *Modernité Modernité*, a. a. O., S. 71.

¹⁶⁰ Zur begriffsgeschichtlichen Verortung der Modernität vgl. den Artikel von Hans-Robert Jauß „Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität“ in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt, 1970, S. 7-67, der jedoch nicht bis Huysmans vordringt.

Diese schallende Affirmation bringt die naturalistische Programmatik auf den Punkt und fordert die unnachgiebige Unparteilichkeit des „schreibenden“ Blicks, der sich jedoch eines gewissen Idealismus nicht entledigen kann. Die Künstlerfiguren aus *En Ménage* und *Les Sœurs Vatard* verkünden ihr Credo mit ähnlicher doktrinärer Intransigenz: der Maler Cyprien „affirmait qu’un peintre ne devait rendre que ce qu’il pouvait fréquenter et voir“ und „n’estimait vraiment que l’aristocratie et que la plèbe du vice“ (SV 287) und derselbe Cyprien und sein Schriftsteller Kumpane André treffen sich „dans une commune haine contre les préjugés imposés par la bourgeoisie“ und „méprisant l’opinion de la foule, la défiant, acceptant les succès [...] régulièrement éreintés par tous les journaux“, bestreiten sie „la lutte qu’ils soutenaient“ (EM 145) gegen die akademische Selbstgefälligkeit der Kunst und für eine autonome, von demselben Akademismus befreite Kunst. Aus den etwa zeitgleich entstandenen ersten kunstkritischen Schriften von *Art Moderne* geht hervor, auf welchen Prämissen diese neue „wissenschaftliche“ Wahrheit baut, die die impressionistische Malerei in den naturalistischen Materialismus überführt und die die künstlerische „vision du monde“ renoviert:

L'école nouvelle proclamait cette vérité scientifique: que la grande lumière décolore les tons, que la silhouette, que la couleur, par exemple, d'une maison ou d'un arbre, peints dans une chambre close, diffèrent absolument de la silhouette et de la couleur de la maison ou de l'arbre, peints sous le ciel même, dans le plein air. Cette vérité, qui ne pouvait frapper les gens habitués aux jours plus ou moins restreints des ateliers, devait forcément se manifester aux paysagistes qui, désertant les hautes baies, obscurcies par des serges, peignaient au dehors, simplement et sincèrement la nature qui les entourait. (AM 94/95)

Huysmans‘ über die bemalte Leinwand gleitendes Auge hält dort inne, wo es endlich von dem Konventionalismus der Historienmalerei abgelenkt wird und in den Farben einen neuen Effekt entdeckt: das Licht. Als privilegierter Vektor für die Tätigkeit des Kunstkritikers übernimmt das Licht des „plein air“ und des „dehors“ von nun an die Protagonistenrolle in der Malerei und möchte die Ophthalmie provozierenden, aus den Dunkelkammern des Pompösen stammenden „panneaux sans saveur, [...] ce rebut de faux moderne“ in die Staatsremisen verbannen. Die besondere Indienstnahme von Lichteffekten zieht das Auge in ihren Bann, um es bisweilen auch zu entrüsten. Die von Huysmans in den *Croquis Parisiens* bereits verewigte *Bar des Folies-Bergère*

kann in der piktoralen Repräsentation von Manet an das von diesem Ort tatsächlich ausgehende „merveilleux“ nicht heranreichen, obwohl „le sujet est bien moderne et l'idée de M. Manet de mettre ainsi sa figure de femme, dans son milieu, est ingénieuse“, aber:

Que signifie cet éclairage? Ça, de la lumière de gaz et de la lumière électrique? allons donc, c'est un vague plein air, un bain de jour pâle? – Dès lors, tout s'écroule – les Folies-Bergère ne peuvent exister et n'existent que le soir; ainsi sophistiquées, elles sont absurdes. (AM 240)

Durch das unangemessene Einsetzen des Lichteinfalls geht dem modernen *Sujet* das Wunderbare verloren, das artifizielle Licht verfälscht die Szenerie und die Wirkung erstarrt in erzwungenem Manierismus und gellender Aggression. Manets Manipulation, wenn seine *Bar* auch „le tableau le plus moderne“ der *Exposition des Indépendants* von 1881 sei, greift zurück auf eine Notlösung, die sein Gemälde schließlich ebenso konventionell erscheinen läßt, wie die Bilder der offiziellen Salonmaler. Nur das natürliche und diffuse Abendlicht kann diesem Ort jene bereits erwähnte „organische“ Faktizität verleihen, die den Betrachter und Besucher der *Folies* so entzückt. Der „modernisme“ eines Caillebotte kann daher weniger enttäuschen: das Begriffsderivat des Modernen entsteht erstmals unter der Feder von Huysmans in „Le Salon de 1879“ anlässlich der Darstellungen des überschwemmten Bercy des Malers L. Loir, „un peintre qui voit et qui aime Paris“ und dessen „toile curieuse fleure un peu le modernisme“ (AM 45). Doch der Begriff beinhaltet weniger eine devalorisierende Wertung, als er dem Modernen einen bis zum Exzeß getriebenen Sinn verleiht: jenes „fièvre moderne“ (AM 123), das aus der Industrieproduktion und aus den sublimierten Maschinen entsteigt und das die Maler Caillebotte und Monet, aber auch den deutschen Adolf Menzel zu den grandiosen und beängstigenden Darstellungen der „colossale ampleur des locomotives et des gares“ (AM 123) angeregt hat. Ein Maler wie Caillebotte kann seinen „modernistischen“ Stil durch eine aufrichtige Deontologie konsolidieren, die vor allem den Lichteffekten mit Sorgfalt und Präzision begegnet:

Les tableaux qu'il expose [...] témoignent que ses grandes qualités sont demeurées intactes; c'est le même sens affiné du modernisme, la même bravoure tranquille d'exécution, la même scrupuleuse étude de la lumière. (AM 231)

Diese hypermodernen „petits coins“ des industriellen Paris betören Huysmans jedoch nicht in größerem Maß, als die schäbigen, von Zerrüttung und Fäulnis heimgesuchten Räume wie beispielsweise „ce seul quartier bizarre“ der Bièvre oder die Pariser Flaniermeilen der Passagen, die in Huysmans‘ Modernekonzeption den kuriosen Charme des „sordidement moderne“ (B 21) besitzen und die stets die Gefahr laufen, von dem Pariser Urbanismus verschlungen zu werden. Dem belgischen Naturalisten Camille Lemonnier gegenüber erwähnt Huysmans bereits 1876 seine Vorliebe für das unproduktive und nutzlose „sordidement moderne“, das durch die nun elektrisch erhellten Pariser Boulevards an Anmut verliert:

Je me bats, à grands coups de plume, proclamant la joie des paysages navrés et la superiorité des guenilles bien drapés sur les étoffes bêtes des maisons neuves – Vous me direz que cela ne sert de rien, que les champs lugubress de ce coin de la ville sont improductifs et peu fréquentés, mais enfin saperlotte! Il y a 2 peupliers et un saule et un tas de gamins très intéressants avec leurs vêtements en pièces - et puis au fond c'est si bête les grands boulevards éclairés au gaz, les quartiers misérables sont seuls amusants.¹⁶¹

Ein antimoderner Moderner?

Die von Baudelaire restaurierte sakrale Dimension der modernen Kunst als eine Religion des Schönen und Vergänglichen kann Huysmans in seiner Entdeckung des und Referenz an den transfigurierten Realismus der altniederländischen Malerei fortschreiben. Für Huysmans liegt also die Rettung des Modernen (und des modernen Realismus) in Kunst und Schreibweise auch in dessen Translation in einen mystischen Realismus. Wie die obigen Ausführungen zu den „anderen Malern des modernen Lebens“ hinreichend bewiesen haben, muß die Frage von Françoise Gaillard, ob diese Position von Huysmans nicht einem „anachronisme dicté par la nostalgie“¹⁶² entspringe, negativ beantwortet werden. Inwieweit sich der – auch von Breton gemutmaßte – Verdacht einer zunächst häretischen, sich aber dann einer reaktionär-orthodoxen Ideologie zuwendenden Natur bei Huysmans verdichten muß oder nicht, kann unter Umständen das in *Là-Bas* vermittelte Geschichtsbild des

¹⁶¹ *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, [décembre 1876], hg. von G. Vanwelkenhuyzen, Genf, Droz, 1957, S. 10/11.

¹⁶² Françoise Gaillard: „Modernité de Huysmans“, in: *Huysmans. Une esthétique de la décadence*. Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar, hrsg. von André Guyaux u. a., Slatkine, Genève, 1987, S. 112.

Protagonisten erhellen. Im zweiten Kapitel des Romans vertritt Durtal – unterstützt von seinem Antipoden und gleichzeitigem Alter Ego, dem Mediziner und Naturwissenschaftler Des Hermies – eine aggressive und resolut antimoderne Attitüde gegenüber der Literatur und, darüber hinausgehend, gegenüber der Geschichte. Er habe sich dem „brouhaha des lettres“ entzogen, um sich in klösterlicher Abgeschlossenheit zwecks eitler Selbstfindung auf die historischen Spuren des „effrayante et délicieuse fin du Moyen Âge“ (LB 44) zu begeben. Seine ganze Verachtung gilt der Amerikanisierung der Literatur seiner als reizlos und abstoßend empfundenen Pariser Gegenwart, „ce territoire américain de l’art“, die der zeitgenössischen Literatur einen zu großen Raum konzidiere und die „intrusion du positivisme en l’art“ (LB 29) gewähre. Das Echo dieser Skepsis vor allem gegenüber der Gattung des Romans, der als Opfer eines zwanghaften Konventionalismus in der Abbildung der alltäglichen Mittelmäßigkeit des willfähigen Kleinbürgertums erstarrt sei, hallt gut dreißig Jahre später nach, wenn Breton der „attitude réaliste, inspirée du positivisme“¹⁶³ den berüchtigten Prozeß macht und damit die Ära des Mißtrauens in die französische Romantradition eröffnet. Um dieser romanesken Romanproduktion „sans portes et sans fenêtres“ (LB 43) vorzubeugen, konzipiert Durtal sein eigenes Programm und entscheidet sich für die literarische Verarbeitung der Geschichte von Gilles de Rais, ein historisches Projekt, das als „reaktionäre“ Option gleichermaßen der abscheulichen Gegenwart und der noch abscheulicheren (und gar „dekadenten“) Gegenwartsliteratur den Rücken kehrt: „L’histoire supplanta chez lui [Durtal] le roman dont l’affabulation, ficelée dans des chapitres, empaquetée à la grosse, forcément banale et convenue, le blessait“. (LB 44) Sein reserviertes Verhalten gegenüber jeglichen zeitgenössischen Möglichkeiten der literarischen Positionsbestimmung endet in einem Akt der totalen – und freilich recht narzißtischen - Verweigerung und stellt auch die von ihm gewählte historische Perspektive für sein zukünftiges Werk zur Diskussion, da die positivistische Geschichtswissenschaft, die sich mit Taine oder Renan gegen „antimoderne“ Tendenzen autonomisiert, lediglich aus Fälschern und faktenhuberischem Krämergeist besteht. Durtal scheint sich schließlich um die eigene Achse zu drehen, jeden mit modernen Optionen paktierenden Pol negierend, um die Moderne auf ewig zu verdammen:

¹⁶³ André Breton: *Manifestes du surréalisme*, a. a. O., S. 16.

Il ne reste donc qu'à se fabriquer sa vision, s'imaginer avec soi-même les créatures d'un autre temps[...] C'est ce que Michelet a fait, en somme; et bien que cette vieille énervée ait singulièrement vagabondé dans les hors-d'œuvre, s'arrêtant devant des riens, délirant doucement en des anecdotes qu'elle enflait et déclarait immenses, dès que ses accès de sentiment et ses crises de chauvinisme brouillaient la possibilité de ses présomptions, alitaient la santé de ses conjectures, elle était néanmoins la seule, en France, qui eût plané au-dessus des siècles et plongé de haut dans l'obscur défilé des vieux récits.

Hystérique et bavarde, impudente et intime, son histoire de France était cependant, à certains endroits, soulevée par le vent du large;[...] peu importait dès lors que Michelet eût été le moins véridique des historiens, puisqu'il en était le plus personnel et le plus artiste. Quant aux autres, ils furent maintenant dans les paperasses, se bornaient à piquer sur leurs plaques de liège des faits divers. À la suite de M. Taine, ils gommaient des notes, les collaient les unes à la suite des autres, ne gardaient, bien entendu, que celles qui pouvaient soutenir la fantaisie de leurs contes.

[...] Ils étaient non moins que Michelet de valeureux faussaires, mais ils n'avaient ni son empan, ni ses visions; c'étaient les petits merciers de l'histoire, des camelots, des notulateurs qui pointillaient sans donner un ensemble, comme font maintenant les peintres qui punaient les tons, comme les décadents qui cuisinent des hachis de mots! (LB 45)

Aber die modernen Dinge sind doch ambivalenter, als sie zunächst scheinen. Für die historische Gilles de Rais Untersuchung beruft Durtal sich schließlich und auch nicht ohne mannigfache Vorbehalte auf die „geschwätzig“ und sogar effeminierte Methode („hystérique et bavarde“) Michelets der subjektivistischen Detailakkumulation, mit der der Historiker die Stummen (und Sprach=losen) der Geschichte zu Worte kommen lassen möchte. Eine auf den ersten Blick logische Wahl: Michelet als mustergültiger Erbe der romantischen Historiographie tendiert leicht zu einer lyrisch-exaltierenden Interpretation der Vergangenheit, die er unter Zuhilfenahme eines emphatischen Stils und der Imagination wieder auferstehen lassen möchte. Die Methode des „poetischen Historikers“, der nach der Seele und dem „Genie“ einer Nation sucht, entspricht konsequenterweise einer wenn nicht antimodernen, so doch vormodernen Positur. Durtals Beschreibung der Methode Michelets, die in Opposition zu den Vertretern der positivistischen Geschichtsschreibung erfolgt, beinhaltet dennoch mehr als lediglich eine Position passeistischer Regression. Seine leidenschaftliche Apologetik vollzieht sich, als ob er der vollständig autonomisierten positivistischen Geschichtswissenschaft eine andere Autonomieform gegenüberstellt, die die erstere in zweifacher Hinsicht unterläuft: zunächst durch die Aufhebung von gattungs- oder disziplinspezifischen Unterschieden, was im letzten Satz des zitierten Absatzes zu einer kollektiven

Indienstnahme von Historikern *und* Schriftstellern (und letzten Endes auch der Maler) im Namen einer feldübergreifenden Imaginationskraft und individuellen *vision du monde* führt und schließlich durch Durtals Auffassung einer *per definitionem* „künstlerischen“ und poetischen Form jeglichen Schreibens, das von der Imagination aktiviert wird. Dadurch macht er aus der Geschichte (und der Geschichtswissenschaft) eine „machine de guerre“, die ihm erlaubt, aus dem verhassten literarischen Feld (Durtal ist immer erst ein Schriftsteller!) seiner Gegenwart hinauszutreten, um letztlich besser und auf andere Weise wieder hineinzufinden, allerdings über den Weg eines Hintertürchens oder, um es in Huysmanscher Manier zu formulieren, „à rebours“: gegen die Disziplin, gegen *die* und seine „Zeit“ (und die Geschichte) und selbst gegen die Festlegung von geschlechtlichen Rollen, wenn man bedenkt, daß Durtal mit konsequenter Ironie von Michelet in der weiblichen Form spricht. Doch Michelet gilt auch als historischer Erneuerer, weil er den menschlichen Körper in die Geschichte eingeführt hat, und auch daran scheint Durtal sich zu erinnern. Entgegen allen übrigen Äußerungen kann Durtal die Michelet attribuierte Hysterie und Schamlosigkeit nur beglücken: für ihn scheint sich darin die Zukunft der „wahren“ Literatur zu offenbaren. In diese Richtung weist auch der zwar in der Kunstkritik *Certains* geäußerte, aber als literaturkritisches Programm zu verstehende Kommentar von Huysmans, der als „Kritik der Kritik“ den Taineschen Determinismus in sein Gegenteil verkehrt und das Transgressionspotential der Ausnahmekünstler wie Baudelaire oder Flaubert als Reaktion auf das Milieu der amerikanisierten „honteuses Frances“ interpretiert:

La théorie du milieu, adaptée par M. Taine à l'art est juste - mais juste à rebours, alors qu'il s'agit de grands artistes, car le milieu agit sur eux alors par la révolte, par la haine qu'il leur inspire; au lieu de modeler, de façonner l'âme à son image, il crée dans d'immenses Boston, de solitaires Edgar Poe; il agit par retro, crée dans de honteuses Frances des Baudelaire, des Flaubert, des Goncourt, des Villiers de l'Isle Adam, des Gustave Moreau, des Redon et des Rops, des êtres d'exception, qui retournent sur les pas des siècles et se jettent, par dégoût des promiscuités qu'il leur faut subir, dans les gouffres des âges révolus, dans les tumultueux espaces des cauchemars et des rêves. (C 258/259)

In einer zirkulären Bewegung reproduziert und definiert Huysmans hier auch seine eigene ambivalente, in die Ordnung verwandter kultureller Dissidenten integrierte Position, die seine Positur des „Anders Modernen“ als einen aus dem Rückwärts gerichteten Blick nach vorn heraus begreift und die die Antagonismen von Anti-

Moderne, Heteronomie und Orthodoxie immer schon in sein subversives ästhetisches wie institutionelles Programm „par retro“ hineinschreibt. Als ob sich der Zirkel im eigenen Kreise dreht, sich aber nie richtig schließt, kann Huysmans' Moderne sich vor einer Anomie bewahren, weil sie in einem Prozeß der Positions-Antizipation und der Positions-Retroaktion jede Anomie anomisiert.

TEIL II:

BEDINGUNGEN MODERNEN SCHREIBENS: Subversion

...Et alors je me demandais si l'originalité prouve vraiment que les grands écrivains soient des dieux régnant chacun dans un royaume qui n'est qu'à lui, ou bien s'il n'y a pas dans tout cela un peu de feinte, si les différences entre les Œuvres ne seraient pas le résultat du travail, plutôt que l'expression d'une différence radicale d'essence entre les diverses personnalités.

(Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*)

Ne jamais adhérer.

(Georges Braque, *Le jour et la nuit*)

1. Strategien der Legitimation in der heterogenen Welt der Moderne: Ideal und Mythos einer Wahl.

1.1 Huysmans im Spannungsfeld der Institutionen

Wenn der junge Huysmans in einem enthusiastischen Brief Léon Cladel, Verfasser von sozialkritischen Regionalromanen, zu seinem jüngsten Werk *Bonshommes* ob seiner antiromantischen und wahrheitsgetreuen Darstellung der Landbevölkerung des Quercy beglückwünscht, so nutzt er den Anlaß in erster Linie, um seine eigenen „ardentes convictions“ zu präzisieren und eine individuelle literarische Standortbestimmung abzugeben:

J'ai commencé comme tout le monde par être Parnassien avec des tendances réalistes en plus. *Marthe* a été la première évolution - J'ai tâché là, dans une oeuvre incomplète, de suivre les caractères et des passions - quoique vous en puissiez croire [...] le *naturalisme* n'est pas une *vogue*, il *répond* à un besoin.¹

Diese metapoetische Selbstreflexion führt *in medias res* der Heterogenität des modernistischen Problems, sowohl in gattungsästhetischer Hinsicht (konsekrierte

¹ Jean de Palacio: *Lettre de Joris-Karl Huysmans à Léon Cladel* (juin 1879), Reims, Ed. à L'Écart, 1987, S. 18/19. Hervorhebungen von Huysmans.

Poesie der Parnassiens versus Prosa der Realisten) als auch in Bezug auf die soziale Morphologie des literarischen Raumes einschließlich ihrer Initiationsriten: alles beginnt immer mit einem Gedicht. Das hier – in der Mitte des Jahres 1879 - geäußerte leidenschaftliche Glaubensbekenntnis zum Naturalismus zeigt einen streitbaren Huysmans, der neben der feierlichen und notwendigen naturalistischen Inthronisierung den Tod der Romantik zelebriert und in einem pathetischen Kahlschlag sein eigenes - stupides? - 19. Jahrhunderts von Hugo („[qui] a fait son temps“) über Champfleury („qui écrit comme un goujat“), Banville („qui n’est qu’un merveilleux acrobate de langue [...]“ und der „ne vivra pas plus longtemps“) bis Barbey ausmustert und Baudelaire nur deshalb Überlebenschancen einräumt, weil er „bien plus près du naturalisme que du romantisme“ sei. Daß Huysmans verbale Attacken oftmals eher durch die Vehemenz der Wortwahl amüsieren als daß sie sich durch eine subtile und fundierte Argumentation auszeichnen, versetzte bereits seine Zeitgenossen in Erstaunen. Dennoch dokumentiert diese Aussage ein von der Kritik meist negiertes literarisches und ästhetisches Engagement, von dem der Autor sich allerdings bis zum Erscheinen seines letzten Werkes *Les Foules de Lourdes* nie dispensierte.

Im folgenden soll den literaturtheoretischen Positionierungen des Autors nachgegangen werden, wie sie sich innerhalb der Institution auf den Schwellen von Naturalismus, Ästhetizismus und schließlich den ersten Anzeichen einer mystisch-katholisch geprägten Schreibweise manifestiert haben. Als Analysegrundlage dienen hier neben genuin fiktionalen Texten auch Paratexte oder als solche verwendbare Schriften (wie zum Beispiel das erste Kapitel aus *Là-Bas*, das aus der Ökonomie des Romans herausfällt und eine metapoetische und soziokritische Reflexion über die literarische Gegenwart um 1890 enthält). In Hinblick auf das im Fin de Siècle virulente Problem der Subjektkonstitution einerseits und auf die soziohistorische Morphologie des literarischen Raumes andererseits kann in den textuellen Stellungnahmen von Huysmans eine paradoxe Strategie transparent gemacht werden, die die Ordnung der Institution sabotiert. Und wie der Titel *Là-Bas* programmatisch ankündigt, kann die Huysmanssche Textkonstitution im Gewimmel der Fin-de-Siècle-Ismen ein an das literarische Feld angrenzende, noch in der Zukunft befindliche „contre-champ“ oder „hors-champ“ umschreiben, in dem die ästhetischen

Praktiken und Werte Objekt eines dreifachen Inversionsprozesses der Negation, der Transgression und der Rückführung werden.

Rivalisierende Institutionen und gespiegelte Gespenster: Subjekterfahrung als Todeserfahrung

Als Basis der in den 1970er Jahren beliebten historischen Literaturbetrachtung folgenden theoretischen Auseinandersetzung mit dem als antonymisch gesetzten Komplex des Naturalismus und des Ästhetizismus soll hier eine – freilich ältere – Untersuchung aus der deutschsprachigen Romanistik dienen,² die das seltene Verdienst hat, sich in Teilen explizit auf Huysmans zu beziehen.

Ausgehend von seinem in der *Theorie der Avantgarde* theoretisierten Konzept der „Institution Kunst“ als Vermittlungsebene zwischen dem einzelnen Kunstwerk und der Gesellschaft, die den „sowohl kunstproduzierende[n] und –distribuierende[n] Apparat als auch die zu einer gegebenen Epoche herrschende Vorstellung über Kunst“³ bezeichnet, untersucht Peter Bürger die Bewegungen des Naturalismus und des Ästhetizismus als „rivalisierende Institutionalisierungen der Literatur“.⁴ Er geht dabei zunächst von der Frage aus, ob der Naturalismus als oppositionelle Institutionalisierung zur herrschenden Institution Literatur angesehen werden muß, die er mit Hinweis auf die programmatischen Schriften Zolas und auf die Ablehnung, die der Naturalismus erfahren hat (beide Hinweise werden nicht näher erläutert), affirmativ beantwortet. Bürger versucht, trotz der entgegengesetzten funktionellen Gehalte der beiden Phänomene, die Einheit der Literaturbegriffe aufzuweisen: ihr widersprüchliches Verhältnis zur bürgerlichen Gesellschaft. Dabei spielt die Auffassung des Subjektbegriffes eine besondere Rolle - beide literarischen Richtungen haben eine unterschiedliche Vorstellung dieses Begriffs, die jedoch der Gesellschaft letztlich nicht gerecht wird. Bürger weist zunächst auf den Subjektbegriff hin, wie ihn die naturalistische Programmatik einer dem

² Christa Bürger/Peter Bürger/Jochen Schulte-Sasse (Hrsg.): *Naturalismus-Ästhetizismus*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979.

³ Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*., a.a. O., S. 29

⁴ Christa Bürger/Peter Bürger/Jochen Schulte-Sasse (Hrsg.): *Naturalismus-Ästhetizismus*, a. a. O., S. 10.

positivistischen Wahrheitsbegriff verpflichteten Idee vertritt. Die auf Dokumentation von beobachtbaren Daten abzielende naturalistische Beschreibungstechnik könne nicht auf die subjektive Erfahrung zurückgreifen, da ihr die Innenwelt des Subjekts entginge. Der Ästhetizismus hingegen ginge von einem verengten Subjektbegriff aus, der als allein gültiger keine Auseinandersetzung mit anderen Subjekten oder Objekten dulde. Als Beispiel der Abgrenzung vom objektivistischen Wahrheitsbegriff der Naturalisten führt Bürger Barrès' Romane des *Culte du moi* an, die als „monographies“ auf die Darstellung einer inneren, persönlichen Erfahrung zählen. Das Dilemma, das beide Richtungen auszeichnet, beschreibt Bürger folgendermaßen:

Dem Naturalismus erstarrt die Wirklichkeit zum Gegenstand, in den einzugreifen ihm verwehrt ist, dem Ästhetizismus wird sie zur Setzung des Subjekts.⁵

Die Gründe für die Auseinandersetzung zwischen Naturalismus und Ästhetizismus sieht er einerseits ökonomisch und politisch bedingt (Krise der Republik durch den Boulangismus, Marktabhängigkeit der Literatur), andererseits in der Gefahr der Entfremdung von der bürgerlichen Realität, die beiden Bewegungen innewohnt: Durch die passive Beschreibung von einzelnen, dem gesamtgesellschaftlichen Bereich abgetrennten Phänomenen und ihrer instrumentell eingesetzten Einsichten (die zur Beseitigung der geschilderten sozialen Mißstände beitragen sollen) stößt der Naturalismus auf Widerstände in der bürgerlichen Gesellschaft, da er das Subjekt und die Gesellschaft selbst für diese Mißstände verantwortlich macht. Der Ästhetizismus läuft durch den radikalen, der Gesellschaft entgegengesetzten autonomen Literaturbegriff Gefahr, die Außenwelt zu negieren, um sich ihrer zu bemächtigen. Die elitäre Subjektauffassung sieht sich dem Vorwurf ausgesetzt, einem „blinde[n] Irrationalismus“ zu verfallen. Doch daß ein Huysmans nun den psychologischen, überwiegend im mondän-bourgeoisien Milieu situierten Ideenroman Barrèscher oder Bourgetscher Prägung, der im Bereich der romanesken Praxis noch wettbewerbsfähig erschien,⁶ mit Verachtung straft und ihre Autoren als „raseur“ bzw. „orléanistes de la littérature“ (I 425) bezeichnet, kann nicht verwundern: Für ihn stellt diese Romanproduktion lediglich eine in höheres soziales Kapital

⁵ Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, a.a.O., S. 46

⁶ Zur gattungsästhetischen Frage im Werk von Huysmans siehe den Teil III.

verwandelte mondäne Literatur dar, die in keiner Weise der Originalität des Naturalismus entspricht und daher nur dessen billigere Kopie ausmacht – der an die Naturalisten gerichtete Materialismuskritik trägt hier lediglich Frack und Seidenrüsche: „Qu’il s’agisse de la fruitière et du boulanger, ou bien de la marquise et du vicomte, nous savons bien qu’au fond c’est toujours la même chose.... Tous leurs romans en reviennent à ça: à savoir si la marquise couchera ou ne couchera pas.“ (I 425)⁷

Indem Bürger die Gefahr eines zu materialistischen Naturalismus, der einer propagandistischen Idee im Dienste der Republik das Wort rede, nachweist und der damit die Wende zum subjektiven Ästhetizismus begründet, wird er der Zolaschen Strömung nur teilweise gerecht und kann sich des Verdachts einer schematischen Reduktion des Problems nicht entziehen. Die Innovationen der „modernen“ Strömungen seien - oberflächlich gesehen - im Naturalismus auf dem Gebiet der Inhalte, im Ästhetizismus eher auf dem Gebiet der Formen erfolgt. Doch warum war gerade ein Dichter wie Mallarmé von den poetischen Qualitäten von *L'Assommoir* beeindruckt, in dem er Zolas „admirable tentative de linguistique“ erblickt und das er als „digne d’une époque où la vérité devient la forme populaire de la beauté“⁸ bezeichnet? Sicher nicht nur durch die Sprachbehandlung des Pariser Argot in direkter und erlebter Rede, sondern auch durch die dahinter verborgene suggestive Ausdruckskraft, wie sie in symbolistischer Dichtung anzutreffen ist. In der 1891 durchgeführten *Enquête sur l'évolution littéraire* von Jules Huret äußert Mallarmé seinen Respekt für Zola mit folgenden Worten:

Il a fait moins, à vrai dire, de véritable littérature que de l’art évocatoire en se servant, le moins qu’il est possible, des éléments littéraires; il a pris les mots,

⁷ Diese in einem Interview mit dem *Gil Blas* am 11. September 1904 erschienene Aussage besitzt an jenem Zeitpunkt eine gewichtige Bedeutung, da Huysmans sie auch in seiner Funktion als erster Präsident der Académie Goncourt (die erstmalige Preisverleihung erfolgte im Dezember 1903) äußerte, die ihm eine erhebliche symbolische Autorität im Prozeß der literarischen Legitimation verlieh. In der von Huysmans erwähnten Marquise darf man sicher diejenige erkennen, auf die André Breton unter Berufung auf Paul Valéry in dem prominenten Passus des *Manifeste du surréalisme* anspielt (a. a. O., S. 16-17). Im zur gleichen Zeit entstehenden Vorwort zu *À Rebours* benutzt Huysmans bereits dieses Argument, indem er den „hésitations de la marquise“ des psychologischen Romans das Distinktionsmerkmal für eine innovative „Romanpolitik“ abspricht. (AR Préface 58)

⁸ Stéphane Mallarmé: *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Gallimard, „folio classique“, 1995, S. 556-557. (Brief an Zola vom 3. Februar 1877. *L'Assommoir* ist Ende Januar bei Charpentier erschienen und Zola versäumte es nie, Mallarmé ein Exemplar des jeweils erschienenen Bandes der *Rougon-Macquart* persönlich zu übersenden.)

c'est vrai; mais c'est tout; le reste provient de sa merveilleuse organisation et se répercute tout de suite dans l'esprit de la foule. Il a vraiment des qualités puissantes; son sens inouï de la vie, ses mouvements de foule.⁹

Der ironische Beigeschmack dieser Einschätzung kann zwar nicht völlig von den anerkennenden Worten absorbiert werden - Mallarmé wird dem Naturalismus niemals den Status einer „véritable littérature“ akkreditieren, und jeder Hieb gegen die Inkarnation der „universel reportage“ ist ihm recht und billig. Dennoch bildet die Evokationskunst von Zola für den Dichter eine Ausnahme, da er in der Organisationsform (z. B. Massenbewegung vs. Einzelschicksal) eine nicht nur formale, sondern auch gestalterische und inhaltliche Innovation erkennt, die sich zwar aus naturwissenschaftlichen und dokumentarischen Erkenntnissen nährt, deren eigentlicher Illusionseffekt allerdings darin besteht, als eine von vielen „Stimmen“ auch so traditionelle und bisweilen melodramatische Abstraktionsbereiche der menschlichen Ideenwelt wie „Schicksal“ oder „Fatalität“ in die Erzählung einfließen zu lassen. Die nicht nur neueste Zolaforschung¹⁰ hat bereits nachdrücklich auf die Verankerung dieses so gegenstandsgebundenen und „tranches de vie“-repräsentierenden Werks in mythischen Welten hingewiesen, in die sich die soziale Realität des Dargestellten und das republikanisch-rationale Denken des Beobachters zurückzieht, um mit ihnen eins zu werden. Der ästhetische Anspruch des Naturalismus besteht auch gerade in der Vereinigung seiner paradoxen Bestimmungen, im Zusammendenken von positivistischem Szientismus und idealisierender Mythopoiesis.

Hans Sanders versucht in seinem Beitrag, die ästhetische Theorie der beiden Bewegungen Naturalismus und Ästhetizismus anhand eines Vergleichs von Zolas *Germinal* und Huysmans' *À Rebours* hinsichtlich der mit den beiden Erzählformen verfolgten Wirkungsstrategien aufzuzeigen. Den Ästhetizismus bezeichnet er als „diejenige Grundvariante der Institution Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft, die sich durch die Entflechtung von literarischer und politischer Öffentlichkeit

⁹ Jules Huret: *Enquête sur l'évolution littéraire*, a. a. O., S. 106.

¹⁰ So die beispielhaften *Thèses* von Roger Ripoll (*Réalité et mythe chez Zola*, Champion, 1981), Marteen Van Buuren: *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola: de la métaphore au mythe*, José Corti, 1986 oder der die mythologischen Aspekte synthetisierende und um die Analyse der Verquickung von symbolischer und ideologischer Struktur bereichernde Artikel von Wolfgang Klein: „Émile Zola, *L'Assommoir* und *Germinal*“, in: Friedrich Wolfzettel (Hrsg.): *19. Jahrhundert. Roman*, Interpretationen zur Französischen Literatur, Stauffenburg, 1999, S. 245-272.

auszeichnet.“ Den Naturalismus setzt er gleich mit dem Begriff der engagierten Literatur, die sich durch die „Integration von literarischer und politischer Öffentlichkeit auszeichnet“;¹¹ das meint eine in das öffentliche Leben eingreifende Literatur, die den Anspruch der Veränderung gesellschaftlicher Mißstände in sich trägt und die Normen der politischen Herrschaft in Frage stellt. Sanders bezieht sich im Verlauf seiner Argumentation auch auf die „Préface“ von *À Rebours*, die er sehr wörtlich versteht und zudem die Dimension der *a posteriori* erfolgten Selbstlegitimierung dieses Textes nicht von dem 20 Jahre vorher erschienen Roman trennt.¹²

Die auktoriale Erzählform und die objektive Darstellung des engagierten Erzählers, der zwischen der subjektiven Sicht der Figuren und dem Sachverhalt unterscheidet, sei Ausdruck der Zolaschen Ästhetik der *vérité*, während Huysmans‘ Erzähltechnik um Aufhebung der Distanz bemüht sei. Die Auffassungen von Erzähler und Romanfigur gingen ineinander über und seien teilweise identisch. Der Wahrheitsbegriff von Huysmans sei als „Negation des Zolaschen“ entwickelt: Während der Begriff des „Wahren“ bei Zola mit „Alltäglichkeit“, „Wissenschaftlichkeit“ und „Modernität“ artikuliert sei, gelte für Huysmans das „Abnorme, aus dem Rahmen der Alltagserfahrung Herausfallende“¹³ als wahr. Die ästhetische Innovation Huysmans‘ ziele auf das „Primat der Institution Literatur/Kunst“ ab und setze sich damit von der Orientierung Zolas an der „dominanten Institution Wissenschaft“¹⁴ ab. In einem zweiten Schritt versucht Sanders, die literarhistorische Ablösung des Naturalismus durch den Ästhetizismus zu erklären. Dieses geschieht, indem er die „literarische Evolution“ in Beziehung setzt zum „gesellschaftlichen Wandel“, der sich unter dem zweiten Kaiserreich bis in die Anfänge der 3. Republik vollzieht. Die Krise des Naturalismus, die in den achtziger Jahren eröffnet wird, erklärt Sanders aus der Krise des „bis dahin herrschenden identitätsverbürgenden Weltbildes der republikanischen Tradition“, die als Resultat die Trennung von „politisch-gesellschaftlicher und Erfahrung von

¹¹ Sanders, Hans: „Naturalismus und Ästhetizismus. Zum Problem der literarischen Evolution.“ Ebenfalls im von Bürger herausgegebenen Band *Naturalismus - Ästhetizismus*, S. 56 - 102

¹² Auf die Auslegung dieser „Préface“ wird im nächsten Kapitel zurückzukommen sein.

¹³ Sanders, Hans: „Naturalismus und Ästhetizismus. Zum Problem der literarischen Evolution“, a.a.O., S. 78

¹⁴ A. a. O., S. 79

Subjektivität“¹⁵ hervorgerufen habe. Der Ästhetizismus löse mit der Hinwendung zur Subjektivität dieses Manko auf.

Ein zweiter Grund für die Wende zum Ästhetizismus liege in der Ästhetik Zolas, die den Rationalisierungsprozeß (damit ist die „Herausbildung autonomer Funktionen“ gemeint) durch die strikte Orientierung der Literatur an der Wissenschaft umzukehren versuchte und sie damit instrumentalisierte. Da die Wissenschaft aber alle subjektiven Dimensionen aus der Literatur verbannt, könne Zola die Funktion eines „identitätsverbürgenden Weltbildes“ nicht erfüllen. Der Ästhetizismus (eines Huysmans) konnte diese „Aporie der Ästhetik Zolas“¹⁶ durch die Reintegration des Subjekts in die Literatur kompensieren. In hohem Maße fraglich erscheint jedoch das aus dieser Feststellung resultierende Fazit, nach dem ästhetizistische Literatur generell einen „identitätsverbürgenden“ Charakter haben muß oder über diesen in einem größeren Grad verfügen sollte als „engagierte“ Literaturformen. Indem Huysmans in der Rekonstruktion seines innovativen Romans *À Rebours* auf die Problematik des Alterns und Veraltens von literarischen Schulen und Inhalten „in Hinblick auf eine historische Lage von Subjektivität“ rekurriere und diese als Motor des „faire à tout prix du neuf“ (Préface 71) betrachte, hätte *À Rebours* das grundlegende Problem „einer Krise ästhetischer und sozialer Identität“ gelöst.¹⁷ Doch gerade der durch des Esseintes verkörperte Subjektbegriff (und die damit erfolgende Konstruktion von Identität) muß sich doch als ein extrem prekärer verstehen, der nicht nur mit der gesellschaftlichen Struktur, sondern vor allem mit der eigenen Identität selbstwidersprüchlich hadert und die Krise erst inauguriert. Subjektivität konjugiert sich hier nur noch in exzessiver Selbstüberbietung, da im permanenten und beschleunigenden Rekurs *auf* sich selbst das Subjekt *vor* sich selbst nicht mehr sicher ist. Symptomatisch dafür erscheint mir eine kaum beachtete, jedoch signifikante Szene gegen Ende des Romans, als des Esseintes seinen körperlichen Verfall durch pathologische Dyspepsien, somatische Anorexien und vor allem durch die gesellschaftsabgewandte Lebensweise nicht mehr aufhalten kann. Noch von Fieberkrisen geschüttelt, verlangt der Herzog nach einem Spiegel:

¹⁵ A. a. O., S. 99

¹⁶ A. a. O., S. 100/101.

¹⁷ A. a. O., S. 81. Aus dieser Schlußfolgerung geht hervor, inwiefern von Sanders der 1884 erschienene Roman als unzertrennlich von der Préface, bzw. letztere als *conditio sine qua non* für die heterodoxe Positionierung des Primärtextes betrachtet wird. Daß diese Homogenität und Logik unterstellende Perspektive zu extremen Schwierigkeiten für die Rekonstruktion historisch-literarischer Felder führen kann, wird weiter unten offensichtlich.

„Il [...] demanda au domestique de lui présenter une glace; elle lui glissa aussitôt des mains; il ne se reconnaissait à peine; la figure était couleur de terre, les lèvres boursouflées et sèches, la langue ridée, la peau rugueuse; ses cheveux et sa barbe [...] ajoutaient encore à l'horreur de la face creuse, des yeux agrandis et liquoreux qui brûlaient d'un éclat fébrile dans cette tête de squelette, hérissée de poils. [...] Il se crut perdu.“ (AR 330)

Was dem Herzog dort aus dem Spiegel entgegen tritt, ist zweifelsohne der Tod. Noch als Ankündigung des eigenen Todes begriffen, ist er allegorisch bereits in der Physis verzeichnet. Dieser Tod im Spiegel schöpft erzählerische Signifikanz aus der Doppelmotivik (Tod versus Spiegel) sowie aus dem eine *ver=kehrte* Welt repräsentierenden Spekulumeffekt, wodurch das (narrativ) Unrepräsentatierbare schlechthin, der Tod, zur Darstellung freigegeben wird: der Leser wird so durch die Lupe der *mise en abyme* zum Betrachter einer Wirklichkeit, die in der Spiegelsymbolik eines ästhetizistischen Schreibens nicht den „Schein des schönen Lebens“ vorgaukelt und schon gar nicht, wie die Spiegelsymbolik der Romantik es gern praktizierte, die banale in eine poetisierte Wirklichkeit wandelt, um im Spiegel - wie etwa bei E. T. A. Hoffman - dem glanzvollen Archetypus jeder möglichen Wirklichkeit zu begegnen. Hier bildet der Spiegel nicht etwa eine irrealer, da nicht greifbare Realität ab, sondern die Realität selbst. Nicht der Spiegel gibt eine verkehrte Welt wieder, sondern die Lebenswelt des des Essentien *ist* die verkehrte Welt, die erst der Spiegel als solche abbildet und dem gefallenen Ästheten die Wahrheit - den nahen Tod - vor Augen führt. In der Brechung des Blickes auf sich selbst wird die Funktion des Spiegels evident, die darin besteht, das Sichtbare zu verdecken, um dem Unsichtbaren Raum zu gewähren, oder, anders formuliert, um hier der Substanz den Vortritt vor der Präsenz zu überlassen.

Die eschatologische Dimension dieser Szene ist in Hinblick auf die sich daran anschließende mutmaßliche religiöse Verheißung des Romanendes offensichtlich. In der theologischen Tradition ist der Tod eine unausweichliche Folge der Sünde (bzw. des Sündenfalls): sollte der biblische Biß in den Apfel in der Moderne einem Biß in die Realität verordneter Gesellschaftsstrukturen gleichkommen? In der alttestamentlichen Urszene existiert der erste Mensch als Gattungs- und als gesellschaftliches Wesen, das in der Beziehung zum anderen erstmals eine soziale Beziehung in einer strukturierten Lebenswelt eingeht, bevor der Sündenfall ihm die Verantwortung für alles Unheil überträgt und ihn seiner Autonomie beraubt. Die

Sünde wird damit auch frei für die (literarische) Gestaltung von künstlerischen Privatmythologien. Des Esseintes' Sünde scheint also darin zu bestehen, den Urakt des gesellschaftlichen Werdens von Welt umzukehren und aufzulösen, wenn er sich von der etablierten und determinierten Gesellschaft abwendet, um ihr in einem nahezu blasphemischen Zeremoniell den Prozeß zu machen. Die Passage führt zudem nicht nur die romantische Spiegelsymbolik der schönen Selbstbespiegelung ad absurdum, sondern schlägt unter Umständen erst die wesentliche Brücke zu der eigenen, gegenwärtigen Moderne, indem sie die Option der unmittelbaren Todeserfahrung in den Raum stellt, die die künstlichen Paradiese des modernen Sünders (der anstelle von Äpfeln lieber Opium oder Absinth konsumiert und sich nicht mehr oral, sondern rektal ernährt) als reales Leichenschauhaus enthüllt.¹⁸

Die Szene vom Tod im Spiegel bei Huysmans ist die logische Konsequenz aus der morbiden, depravierenden Isotopie des Romans, in der die Zeichen der ästhetizistischen Zügellosigkeit bis zur Widersprüchlichkeit pervertiert werden - aber so leicht kann man sich der Gesellschaft offensichtlich nicht entziehen. Die dekorierte Schildkröte fungiert als Emblem für des Esseintes' Wunsch, autark unter dem Panzer eines zum Schmuckstück verwandelten Heimes zu leben. Doch das Tier geht ein unter der Last der Edelsteine, den „Tod im Spiegel“ antizipierend, und macht den Frevler einer Zuwiderhandlung schuldig: „Des Esseintes a tort et le lecteur est en droit de penser que le *tort tue*“.¹⁹ Die minutiös gemäß ihrer lateinischen Bezeichnungen geordnete exotische Blumenpracht verblüht, vertrocknet und verendet in ihrer pathologischen Syphilis, das Gewächshaus in ein Krankenhaus verwandelnd. Der Herzog selbst ist nun gefährdet, sein eigenes (sterbendes) Antlitz in die Ahnenschau seiner Vorfahren einordnen zu müssen,²⁰ um diese

¹⁸ Und wieder zugunsten des Fortschritts von Medizin und Psychopathologie: Das Ende des Romans *Marthe* präsentiert den dem Alkoholismus verfallenden Schauspieler Ginginet auf dem Sezientisch der medizinischen Fakultät des Hôpital de Lariboisière, in dem ein armer Schreiberling sein Leben damit verdient, die aus Autopsien entstandenen und zerfaserten Überbleibsel anderer Leben wegzufügen. Die Wissenschaft – oder einer ihrer Handlanger - erweist sich hier wie so oft rentabler als das literarische Dasein, und um die letzten lästigen Zeugnisse der in die Fänge der Wissenschaft geratenen menschlichen Existenz diskret zu beseitigen, bedarf es immer des Menschen selbst (oder seiner Literatur).

¹⁹ Daniel Grojnowski: *À Rebours de J.-K. Huysmans*, Gallimard, „foliothèque“, 1996, S. 88.

²⁰ Er füllt sozusagen jene Lücke auf, die ihm vorbehalten ist: „[...] un trou existait dans la filière des visages de cette race [...]“ (AR 77 „Notice“).

„Spiegelgalerie“ als eine „partition trouée“²¹ endlich einem mortifizierten und vollendeten Museum zu überantworten. Der naturalisierte Naturalist Huysmans läßt seinen Bouffon des Esseintes einer Leidenschaft frönen, die den französischen (und schwedischen) Naturforschern des 18. Jahrhunderts wie Buffon, Daubenton oder Linné neiderfüllt hätte erblassen lassen: in seinem individuellen *Systema naturae* der stofflichen Realität wird diese vom Taxidermisten Huysmans immobilisiert, ausgestopft und als entsubstanziertes Simulakrum in (gesellschaftliche, literarische, imaginäre) Taxonomien gepreßt. Foucaults archäologische Analysen der einzelnen Wissensfelder von der Renaissance über das klassische Zeitalter bis zur historischen Moderne haben gezeigt, daß sich die typisch moderne epistemische Konfiguration gerade durch die Abkehr von den seit dem 17. Jahrhundert vorherrschenden taxonomischen Prinzipien zur Wissensgenerierung und Wissensartikulation auszeichnet.²² Huysmans‘ registrierendes Wirklichkeitsverständnis erscheint auch als ein verzweifelter, aber aussichtsloser Kampf gegen die opaken, nie mehr zueinander findenden Zeichen der Moderne, die dem Subjekt jede Möglichkeit der (zeitlichen) Verortung und der (räumlichen) Verankerung vereiteln.

Auch Flauberts Darstellungsideal der Realitätsillusion umfaßt ein konkretes Regelsystem, nach dem die erzählerische Instanz auf ein Minimum zu reduzieren sei und das sich bei ihm in der berühmten tripolaren Formel der *impassibilité*, *impersonnalité* und *impartialité* konzentriert. Seine taxonomische Rhetorik scheut ebenfalls nicht den Vergleich mit der Überlegenheit naturwissenschaftlicher Methoden, die sich nicht von der Unkalkulierbarkeit des psychischen „Menschen“ täuschen lassen, und wie Huysmans rät er, das „réel“ auszustopfen, um es in dieser entpersönlichten und versachlichten Reduktion besser handhaben zu können:

C'est là ce qu'ont de beau les sciences naturelles: elles ne veulent rien prouver. Aussi quelle largeur de faits et quelle immensité pour la pensée! Il faut traiter les hommes comme des mastodontes et des crocodiles. Est-ce qu'on s'emporte à propos de la corne des uns et de la mâchoire des autres ?

²¹ Als solche bezeichnet Pierre Brunel die durchbrochene Linie des Katalogs von des Esseintes („À Rebours: du catalogue au roman“, in: *Huysmans. Une esthétique de la décadence*, a. a. O., S. 16)

²² Michel Foucault: *Les mots et les choses*, Gallimard, „Tel“, 1966.

Montrez-les, empaillez-les, bocalisez-les, voilà tout ; mais les apprécier, non. Et qui êtes-vous donc vous-mêmes, petits crapauds?²³

Doch im ständigen Bestreben, die Wirklichkeit zu täuschen, sie mit dem Dämon der Künstlichkeit zu übertrumpfen und ideologisch zu unterlaufen, um sie letztlich ihrer vitalen Energie zu berauben und „fixer sur place le réel, surgeler durablement l'évolution du ‚bio-dégradable‘“,²⁴ präsentiert der Handwerker des Todes anstelle der „tranches de vie“ lediglich seine Trauer um die nun brachliegenden „tranches de mort“. Der ausgestopfte und so artifizierte Körper ist lediglich ein Simulakrum, der vom Tode heimgesuchte menschliche Körper zerfällt im biologisch-organischen Sinne und wird – als nicht „recyclebar“ – wieder der Natur überantwortet.

Auch Dorian Gray, dessen Vorbild des Esseintes ist, kann nicht mehr als identitätsverbürgender ästhetizistischer Held gelten, wenn ihn aus seinem Selbstporträt - und was anderes ist dieses Porträt wenn nicht eine Spiegelmetapher? - das wahre, eben dem kreatürlich-biologischen, unaufhaltsamen Alterungsprozeß unterworfenene Ich anspricht: auch dieses Ich kann nicht das Andere sein. Es ist das (eigene) Ich selbst, das das narzißtische Universum des selbstverliebten Müßiggängers aufbricht und sich endlich autonomisiert. Es wird genötigt zu begreifen, daß es dem Zivilisationsprozeß durch hedonistisches Bewohnen des Elfenbeinturms längst nicht mehr entkommen kann und die Rückzugsoptionen der Ästheten im Fin de Siècle von sämtlichen künstlerischen und gesellschaftlichen Institutionen mit vereinnahmt werden - ein Ausbrechen aus dem Feld des Möglichen (was eben immer das Unmögliche mit einschließt) scheint per se unmöglich. Vor diesem Hintergrund muß auch das letzte Kapitel von *À Rebours* unter Umständen umgedeutet werden:

Des Esseintes s'était aussitôt rendu à Paris, avait consulté d'autres spécialistes, leur avait impartialement soumis son cas, et, tous ayant, sans hésiter, approuvé les prescriptions de leur confrère, il avait loué un appartement encore inoccupé dans une maison neuve, était revenu à Fontenay et, blanc de rage, avait donné des ordres pour que le domestique préparât les malles. Enfoui dans son fauteuil, il ruminait maintenant sur cette expresse observance qui bouleversait ses plans, rompait les attaches de sa vie présente, enterrait ses projets futurs. Ainsi, sa béatitude était finie! ce havre qui

²³ Gustave Flaubert: *Correspondance*, Gallimard, ‚Pléiade‘, Vol. II, 1999, S. 296. (Lettre à Louise Colet du 31 mars 1853)

²⁴ Alain Buisine: „Le taxidermiste“, in: *Revue des sciences humaines*, 1978, Nr. 170-171, S. 66f.

l'abritait, il fallait l'abandonner, rentrer en plein dans cette intempérie de bêtise qui l'avait autrefois battu! (AR 340)

Des Esseintes sieht sich auf Anraten der Ärzte gezwungen, seine Thébaïde zu verlassen. Doch diese Entscheidung erscheint paradox und von nahezu oxymorischer Inkohärenz, denn „Est-ce qu'il ne s'était pas mis lui-même au ban de la société?“, was streng genommen bedeutet, daß der Herzog genau jenen idealen Raum wird verlassen müssen, der, ausgestattet „nach seinem Bildnis“, dem erschöpften Helden ursprünglich Glückseligkeit und religiöses Seelenheil versprach: Er flüchtet aus der Gesellschaft und aus der Flucht vor der Gesellschaft in die Gesellschaft – und übertrifft damit schlechterdings sein eigenes Provokations- und Subversionspotential, wonach, gemäß der sublimierten Artifizialität der des Esseintesschen Ästhetik, die Natur nur als „lebenswert“ erscheint, wenn sie künstlicher als die Kunst selbst erscheint: „[a]près des fleurs factices singeant les véritables fleurs, il voulait des fleurs naturelles imitant des fleurs fausses“ (AR 187). Das Natürliche und Wahre muß falscher erscheinen als das Falsche. Doch derartige Manipulationen haben ihren Preis. Indem des Esseintes nachdrücklich und ostentativ die Gesellschaft negiert, bezeichnet er sie! Aus der ursprünglichen Negation wird bedeutungstragende Affirmation, und *À Rebours* mutiert unwillkürlich zum ersten ästhetizistischen Gesellschaftsroman, der an seiner eigenen Referentialität erstickt.

Ein weiteres und letztes Beispiel kann die Argumentation hinsichtlich der Inszenierung eines Subjektverlusts im Text von Huysmans möglicherweise konsolidieren. Im ersten Teil wurde bereits die (nicht immer) verborgene Komik und Ironie als subversives Stilelement seiner Ästhetik erwähnt. In der den *Soirées de Médan* anvertrauten Novelle „Sac au dos“ von 1878 benutzt Huysmans ebenfalls die Spiegelmetapher, um dem Betrachter eine andere Wahrheit darzubieten, als die, die er sich möglicherweise zu betrachten erhofft hat. Im Unterschied zu der aus dem Spiegel tretenden Todessehnsucht von des Esseintes dekonstruiert Huysmans in diesem früheren Text die Protagonistenidentität durch gezielte Ironisierung und die zweifache Brechung des Blicks des Betrachters. Der Soldat Eugène Lejantel, hinter dem der Leser durchaus einen Jedermann, „Le-(j)antel“, oder gar das „Ich“ als „Jedermann“, „Le-(Je?)antel“ vermuten darf, zieht in den Krieg gegen Preußen, der sich für den Helden jedoch paradoxerweise als „Wallfahrt“ gastroenterologischer Störungen entpuppt und die Kriegssituation, in der „rien n'était prêt“(SD 104), wird

vom Erzähler zudem als eine Art „drôle de guerre“ bloßgestellt. Von Lazarett zu Lazarett taumelnd, vermag wenigstens die Anwesenheit hübscher Krankenschwestern sein Leiden zu mindern. Nach nur zwei Seiten Mobilmachung eines Pseudo-Kriegsgeschehens ist Lejantels Gastroapparatur durch den Genuß eiskalten Wassers so angegriffen, daß er eiligst die Krankenanstalt aufsucht. Mit Nachtmütze und Pantoffeln ausgestattet, erblickt er sein Spiegelbild:

Je me regarde ainsi fagoté dans ma petite glace. Quelle figure et quel accoutrement, bon Dieu! avec mes yeux culottés et mon teint hâve, avec mes cheveux coupés ras et mon nez dont les bosses luisent, avec ma grande robe gris-souris, ma culotte d'un roux pisseux, mes savates immenses et sans talons, mon bonnet de coton gigantesque, je suis prodigieusement laid. Je ne puis m'empêcher de rire. Je tourne la tête du côté de mon voisin de lit, un grand garçon au type juif, qui crayonne mon portrait sur un calepin. (SD 105)

Auch hier scheint die Spiegelmetapher weniger die Realität schönfärbend als sie karikierend²⁵ darzubieten. Dem Soldaten tritt ein Clown entgegen, sein Körper wird zur Posse. Der Aktion der *Mise en abyme* liegt hier zudem eine doppelte Mediatisierung zugrunde, die zum einen das Porträt des Soldaten aus dem Spiegel reflektiert und zum anderen dasselbe Porträt als Skizze zeichnet und karikierend alteriert. Doch wessen Porträt zeichnet der Bettnachbar? Lejantel vor dem Spiegel sitzend oder Lejantel aus dem Spiegel blickend? Der erste Fall entspräche beinahe einem mimetischen Verfahren, das das Porträt durch die kreative Intention des Karikaturisten-Betrachters in ein Kunstwerk verwandelt. Im zweiten Fall wird die Mimesis – gebrochen durch den Spiegel und den Blick des Betrachters - zu einem Abbild des Abbilds und damit pure Spekulation. Die Beschreibung entwirft einen Rahmen, „mettant le spectateur dans une pose et une posture de spectateur d'oeuvre d'art“, als dessen metaphorisches Medium der Spiegel dient. Philippe Hamon bezeichnet derartige Vorgänge als „technèmes“, oder „objets techniques sollicitant un statut textuel particulier.“²⁶ Das erzählende Subjekt der Darstellung wird freigegeben für seine karikierende Objektivierung durch den Betrachter, der es in

²⁵ Zur Konstruktion des Huysmannschen Textes als Mimesis erzeugende Karikatur und polyphone Ekphrasis, die innerhalb der realistischen Schreibweise bewußt und intentional das sich in der Krise befindliche Repräsentationsideal inszeniert, vgl. den Artikel von Gilles Bonnet: „Des ombres au tableau: *Mimésis* et caricature“, in: Jean-Pierre Bertrand u.a.: *J.-K. Huysmans. Au delà et à côté*, Colloque au Centre culturel de Cerisy-la-Salle, 12. – 19. Juli 1998, a. a. O., S. 337-359.

²⁶ Philippe Hamon: *Du descriptif*, Hachette, 1993, S. 174-175.

einem allegorisierend-detaillierenden Vorgang der (pikturalen) Ekphrasis skriptural kopiert und es damit selbst zitiert.

1.2 Autoanalyse und "discours préfaciel": ästhetisches Programm oder Formstrategie?

1. 2. 1. Die *Préface d'À Rebours* oder von der Notwendigkeit, sich einer Deszendenz zu vergewissern

Späte Vorwörter können sich des Verdachts nicht entziehen, einer (beinahe) vollendeten Schriftstellerlaufbahn nachträglich und rechtzeitig, d. h. zwecks Konsolidierung einer vom Autor selbst gesteuerten Wirkungsgeschichte, zu konstruierter Beschönigung und teleologischer Kohärenz zu verhelfen. Im Gegensatz zu Zola, Maupassant oder auch Mallarmé hat Huysmans offensichtlich nie die Notwendigkeit verspürt, die Prinzipien seiner eigenen Poetik theoretisch zu erfassen und niederzuschreiben. Das Projekt eines Vorworts hat Huysmans für die kunstkritische Sammlung *Art Moderne* in Angriff genommen, die aufgrund der Zensur des Verlegers Charpentier erhebliche Änderungen erlitt. Die Vermutung liegt nahe, Huysmans habe durch ein Vorwort wenn nicht der Zensur zuvorkommen, so doch eine intentionale Funktionsbestimmung seiner Analysen vornehmen wollen, gerade in Hinblick auf seine ironisch-devalorisierende Urteilspraxis.²⁷ Einen weiteren Versuch der Redaktion eines Vorworts unternimmt Huysmans für die zweite Auflage von *En Route*, datiert 1897 und redigiert im August 1896, die im übrigen mit den Worten beginnt „Je n’aime ni les avant-propos, ni les préfaces et, autant que possible, je m’abstiens de faire devancer mes livres par d’inutiles phrases.“²⁸ Doch dieses Vorwort dient einer generellen Erklärung der mystischen Konversion und besitzt eher erbaulichen denn ästhetischen Charakter.

²⁷ Daniel Grojnowski hat die Spuren dieses abgebrochenen Vorworts entdeckt und sie in *Le sujet d'À Rebours* veröffentlicht. (a. a. O., S. 107f.). Zum Schicksal von *Art Moderne* vgl. auch das anschließende Kapitel über die Verlagsstrategie von Huysmans, sowie die Korrespondenz im Anhang II, insbesondere die Briefe an Lucien Descaves.

²⁸ Zitiert nach der letzten Auflage von *En Route*, die Dominique Millet besorgte (Gallimard, „folio“, 1996, S. 547). Dieses Vorwort ist von Stock auch in geringer Auflage „hors commerce“ verlegt worden. Huysmans ist nach Erscheinen von *En Route* von einer wahren Korrespondenzflut überfallen worden, in der er teils der Unaufrichtigkeit bezüglich der dargestellten Konversion bezichtigt wird, die jedoch zum größten Teil von Gläubigen mit ähnlich zwiespältigen Gefühlen in Hinblick auf die katholische Erfahrung stammen. Huysmans sah sich

In Ermangelung dieser theoretischen Positionsbestimmungen ist der Literaturwissenschaftler daher gezwungen, den verstreuten und zufälligen Aussagen bezüglich Huysmans' Schaffens akribisch in der Korrespondenz, in den Interviews oder als Autor-Kommentar innerhalb der Romane nach- und schließlich aufzuspüren.

Der „discours préfaciel“ und seine Tücken

Bei der „Préface écrite vingt ans après le roman“, so der vollständige Titel des Vorworts, handelt es sich um ein selten gelungenes Exemplar „präposthumer“ Apologetik, die einerseits eine kritische Reflexion über die Situation der Literatur (und insbesondere des Romans) der 1880er Jahre enthält und die andererseits eine retrospektive Analyse der bis dahin erfolgten gesamten literarischen Produktion des Autors sowie die Bedeutung dieser ästhetischen Laufbahn innerhalb seiner Dichterkarriere vornimmt. Huysmans rekonstruiert retrospektiv und nach seinem Bildnis einen literaturgeschichtlichen Horizont, in dem er unter Rückgriff auf eine mäeutische Metaphorik („germe“, „amorce“) eine Deszendenz postuliert, deren Ursprünge er letztlich negiert: „Tous les romans que j'ai écrits depuis *À Rebours* sont contenu en germe dans ce livre. Les chapitres ne sont, en effet, que les amorces des volumes qui suivirent.“ (Préface 62) Mit anderen Worten: *À Rebours* erscheint hier wie jener „aérolithe“, der in „le champ de foire littéraire“ stürzt, eine Karriere entfacht und befruchtet, der dem Werk ein prädestiniertes und unrückführbares Schicksal andichtet und von dem niemand weiß, woher es eigentlich kommt. Zudem leugnet der Autor einen langen literarischen Werdegang, der vor der Redaktion von *À Rebours* liegt – also immerhin 10 Jahre Schriftstellerexistenz, die die gesamte Phase der naturalistischen Legitimation umfaßt - und der den Ministeriumsbeamten erst als Schriftsteller instituiert. Die genetisch-mystische Vision eskamotiert damit eine soziale Realität, ohne deren Rekonstruktion jedoch keine Werk- bzw. Wirkungsgeschichte standhalten kann. Die extrem fluktuierende Positionierung zwischen so inkompatibel erscheinenden Etappen wie dem Naturalismus, einer ästhetizistischen Tendenz und schließlich der Produktion der Konversion erfolgt als kohärentes Ganzes, das sich jeder ästhetischen Erörterung entzieht: für *À Rebours* hat sein Autor „aucun plan déterminé“ (Préface 59), und das katholische, die Vollendung

daher gezwungen, in der zweiten Auflage die in *En Route* dargestellte mystische Erneuerung einer Seele zu kommentieren.

des Dichters markierende Werk hat per se keine Legitimation nötig, da es einem höheren Glauben entspringt. Das Vorwort praktiziert damit eine systematische Reduktion, indem es zudem einen genetischen Akt erst nachträglich in eine Karriere hineinschreibt und das Werk von seiner kreativen Entstehungsgeschichte „abnabelt“ (um bei der mütterlichen Metaphorik zu verbleiben, die – wie in den Ausführungen über die Verlagsstrategie zu zeigen sein wird – bei Huysmans rekurrent ist) und den ästhetischen Kontext der 1880er Jahre ausradiert: „Ouvrage parfaitement inconscient, imaginé sans idées préconçues, sans intentions réservées d’avenir, sans rien du tout“ – ein Werk, das eben vom Himmel gefallen ist – ein *unbeflecktes* Werk. Und das sein Autor durch eine 20 Jahre gealterte Lesebrille und „ainsi que les vins“ entkorkt („déboucher“), um jedoch mit derselben önologischen Metaphorik festzustellen, daß „la plupart du temps, les volumes ne sont pas ainsi que les vins qui s’améliorent en vieillissant; une fois dépouillés par l’âge, les chapitres s’éventent et leur bouquet s’étiole.“ (Préface 55). Im Verhältnis zu dem derart „madeirisierten“ Text entwickelt das paratextuelle Vorwort eine Eigendynamik, um dem Ursprungstext zu einem neuen Genußpotential zu verhelfen, und „en perdant sa fonction pragmatique d’origine, le paratexte [...] se ‚textualise‘ et s’intègre à l’œuvre.“²⁹ Das „hors-livre“³⁰ als diskursive Antizipation und Assistenz eines Sagen-Wollens, dessen „*pré* de la préface rend présent l’avenir, le représente, le rapproche, l’aspire et en le devançant le met avant“,³¹ verkehrt sich hier in einen Versuch der idealisierenden Rekuperation einer aus der Vergangenheit neu geschriebenen, aber bereits gelebten Zukunft. Doch kann man Geschichte neu- bzw. um=schreiben (im ambigen Sinn)? Huysmans‘ „Préface“ kündigt von keiner Zukunft als Ankündigung dessen, was der Leser lesen wird, sondern simuliert eine nie erfolgende „Postface“ für einen bereits geschriebenen und gelesenen Text (und Buch), den sie zudem dupliziert. Henri Mitterand weist in seinen Ausführungen über „La préface et ses lois“ zu Recht hin auf den „caractère reducteur de toute préface“, denn „en prétendant dégager le sens d’une œuvre, le récapituler tout en l’anticipant, la préface est un mensonge ou une illusion sur l’œuvre.“³² Die vor allem für moderne Texte grundlegende Polysemie einschließlich der Gesetze ihrer Komposition und ihrer Spielregeln wird durch die

²⁹ Gérard Genette: *Seuils*, a. a. O., S. 164.

³⁰ Jacques Derrida: *La dissémination*, Le Seuil, „Essais“, 1973, S. 9-76.

³¹ Ebda., S. 13.

³² Henri Mitterand: *Le discours du roman*, PUF, 1986, S. 32.

teleologische Falle im Vorwort unterminiert, und am Beispiel von Huysmans „Préface“ begegnet man einer semantischen Doppelmoral, die gleichermaßen mythifizierend und entmythifizierend agiert.

Elemente einer Strategie

Der romaneske Diskurs und der Diskurs des Vorworts gehen folglich in dieser „Préface“ eine unzertrennliche Symbiose ein, die darüber hinwegzutäuschen vermag, daß letzterer eigentlich ersteren zu lenken beabsichtigte (und damit auch seinen Leser). Gleichzeitig übersteigt sie als ultimative Bilanzierung einer Künstlerkarriere die eigentliche Intention und tritt an die – ungleich banalere? - Stelle, für die sie ursprünglich konzipiert wurde, nämlich für die simple editorische Luxusneuaufgabe eines allerdings sonderbaren und einzigartigen Werkes.³³ Doch zunächst soll eine kurze Rekapitulation der Situation von Huysmans und der soziale Kontext der Entstehungszeit seiner „Préface“ erfolgen. Huysmans ist zur Zeit ihrer Redaktion 55 Jahre alt³⁴ und lebt – ähnlich wie des Esseintes – zurückgezogen vom literarischen Leben in der Einsamkeit der Provinz, und als Laienbruder folgt er wenigstens teilweise den Maximen der Benediktregel. Nach nur dreijährigem Aufenthalt in seiner neuerbauten Villa in der Nähe des Benediktinerklosters in Ligugé ist er gezwungen – wieder gemäß dem Schicksal seines Helden und in ironischer Analogie - die Rückkehr in das verhaßte Paris anzutreten, da nach dem Wahlsieg 1902 der radikalen Republikaner um Émile Combes die von Waldeck-Rousseau begonnene Gesetzgebung zur Laizisierung konsolidiert und alle klerikalen Kongregationen von den Präfekturen unverzüglich aufgelöst werden, darunter auch die Bruderschaft von Ligugé.³⁵ Die Nachwehen der Dreyfus-Affäre, die das Land in zwei Lager gespalten

³³ Die Neuaufgabe erfolgt 1903 für die *Société des Cent Bibliophiles* in einer Auflage von 130 Exemplaren „hors-commerce“ und ist von A. Lepère mit 220 Gravuren illustriert worden.

³⁴ Zu dieser Zeit litt er bereits an den Symptomen des Kiefer- und Rachenkrebses (in Form von unerträglichen Zahnschmerzen), den er nur bis 1907 überlebte.

³⁵ Huysmans äußert sich mit Unbill über die Regierungsmaßnahmen und die Vorstellung, in die „Moderne“ – also das sich seit seinem Rückzug in die Provinz extrem modernisierte Paris - zurückkehren zu müssen, kann er nur unter großen Vorbehalten akzeptieren. Die Jahrhundertwende kommentiert er in einen Brief an Arij Prins vom 25. Dezember 1900 als „nous voilà au seuil d’un siècle où le muflisme [me] semble s’annoncer, énorme.“ Über die Pläne der Regierung äußert sich Huysmans mit der ähnlichen und für ihn so typischen Vehemenz: „Le Gouvernement d’abjection qui nous régit va faire passer après le mois de janvier, une loi contre les associations religieuses qui est ni plus, ni moins que la mort des cloîtres.“ (Huysmans: *Lettres inédites à Arij Prins*, Droz, Genève, 1977, S. 349). Ein halbes Jahr später kann er gegenüber demselben berichten: „Les moines de Ligugé vont quitter très probablement la France en 8bre [sic für: octobre], me voilà le cul par terre, ne sachant pas encore au juste, ce que je vais faire. Le plus

hatte, klingen in der antiklerikalen Politik der III. Republik nach, in der sich für Huysmans die positivistische Ideologie der 1880er Jahre manifestiert. Vor diesem Hintergrund darf man mutmaßen, daß die in der „Préface“ erfolgende radikal klerikale Stellungnahme, die zudem die Genese des Romans als Fügsamkeit in die barmherzige Vorhersehung („La Providence me fut miséricorde et la Vierge me fut bonne.“) und Resultat einer „travail de la Grâce“ (Préface 73) – also durch die Intervention des und die Kooperation mit dem Allmächtigen – ausweist, die Abrechnung mit der republikanischen Gesellschaft darstellt und den ursprünglich ikonoklastischen Roman einer gottgläubigen Leserschaft gefällig macht. Durch das Vermächtnis der Goncourt, das in den literarischen Kreisen des Fin de Siècle ausgiebig und kontrovers diskutiert wird, hat Huysmans zudem einen öffentlichen Autoritäts- und Berühmtheitsgrad erlangt, den er zuvor lediglich durch die erfolgreichen Massenaufgaben seiner katholischen Werke genoß: als erster Präsident der Académie Goncourt, deren erste Auszeichnung im Entstehungsjahr der „Préface“ verliehen wird, ist er innerhalb der Institution zu einer Institution avanciert. Kurz, Huysmans befindet sich in der Blütezeit seines Ruhms und kann sowohl ökonomisches als auch symbolisches Kapital auf sich konzentrieren. In der „Préface“ beschreibt er also die praktischen Bedingungen einer startenden Karriere (Phase der künstlerischen Bedeutungslosigkeit), indem er ein konstruiertes und zum Teil phantasiertes Bild als Ursache für die erfolgte künstlerische Anerkennung angibt. Diese doppelte „Kampagne“ beruht auf einer dreifachen, zielgerichteten diskursiven Strategie, die einmal die soziohistorische Situation der naturalistischen Bewegung betrifft, die zum zweiten die Inhaltsästhetik des Romans thematisiert und die zum dritten die subjektivistisch-mystische „réécriture“ einer schriftstellerischen Laufbahn beinhaltet.

Die erste Dimension impliziert die historische Rekonstruktion einer Soziabilität, die Huysmans geradewegs erdichtet. Wie bereits angedeutet, radiert Huysmans sämtliche erfolgten Stellungnahmen und Parteilichkeiten vor allem im Zuge der naturalistischen Inthronisierung aus dem Bericht heraus: kein Wort über sein

simple sera évidemment de se réinstaller à Paris, mais quelle ville devenue ignoble avec ses automobiles, ses voitures électriques, la cochonnerie de son métropolitain.“ (Ebda, S. 357) Der aus diesen Sätzen hervorstechende Industriepessimismus ist für den Hagiographen der Heiligen Lidwina und die mittelalterliche Mystik predigenden Huysmans vielleicht mehr als bloße Positur, sondern entspringt auch dem idealisierenden Programm einer antikisierenden Modernismuskonzeption.

Engagement, über die Wahl der Verleger und die Politik der literarischen Allianzen. Die Künstlerkarriere wird als diejenige eines Einzelgängers präsentiert, der von einer übergeordneten Macht geleitet wird. Das naturalistische Abenteuer wird auf eine anekdotische Szene reduziert, um den symbolischen Kredit eines Werdegangs zu konsolidieren und gleichzeitig das Unverständnis der Zeitgenossen zu illustrieren, das Huysmans – seiner Aussage zufolge - allein hat bekämpfen müssen und die ein Zola „ne pouvait pas comprendre.“ (Préface 71) Der in dem Vorwort resümierte Bericht einer mutmaßlichen „entrevue“ zwischen dem *Maître* und dem *Disciple* ist emblematisch für den Ursprung einer Legende, die erst in der rezenten Kritik und nur vereinzelt hinterfragt wird, auf die jedoch eine beinahe hundertjährige Rezeptionsgeschichte baut:³⁶

Je me rappelle que j'allai passer, après l'apparition d'*À Rebours*, quelques jours à Médan. Un après-midi que nous nous promenions, tous les deux, dans la campagne, il s'arrêta brusquement et, l'œil devenu noir, il me reprocha le livre, disant que je portais un coup terrible au naturalisme, que je faisais dévier l'école, que je brûlais d'ailleurs mes vaisseaux avec un pareil roman, car aucun genre de littérature n'était possible dans ce genre épuisé en un seul tome, et, amicalement - car il était un très brave homme, - il m'incita à rentrer dans la route frayée, à une étude de mœurs. Je l'écoutais, pensant qu'il avait tout à la fois et raison et tort, - raison, en m'accusant de saper le naturalisme et de me barrer tout chemin, - tort, en ce sens que le roman, tel qu'il le concevait, me semblait moribond, usé par les redites, sans intérêt, qu'il le voulût ou non, pour moi. (Préface 73).³⁷

Die Korrespondenz sowohl von Zola als auch von Huysmans (und auch die zwischen beiden Schriftstellern) ist mittlerweile so vollständig ediert, daß der Kritiker auf die schriftlichen Spuren eines derartigen Rendezvous – das zudem über mehrere Tage dauerte – hätte stoßen müssen. Huysmans‘ datiert dieses numinose Gespräch vermutlich bewußt nicht, und in der Korrespondenz findet sich kein Hinweis auf die Realität dieses Ereignisses. Nach dem Erscheinen des Romans erfolgt zunächst der Austausch zweier inzwischen berühmter Briefe, die Analyse von *À Rebours* durch

³⁶ Eine Stilanalyse dieses Vorworts, das paradoxerweise auf einem extrem modernen Sprachgebrauch fußt, hat Valeria di Gregorio Cirillo unternommen („*À Rebours* sur *À Rebours*: Huysmans préfacier“ in: *Société des études romantiques: J. K. Huysmans: A Rebours*, „une goutte succulente“, a. a. O., S. 53-69.)

³⁷ Der Huysmans-Biograph Robert Baldick beispielsweise trägt zur Popularisierung dieses vielzitierten und mittlerweile als Gemeinplatz der Kritik geltenden Passus bei, wenn er bestätigt: „À la suite de cet entretien dans un petit chemin campagnard non loin de Médan, se trouvaient définitivement rompus les liens qui unissait Zola et Huysmans: l'auteur d'*À Rebours* pouvait encore rester l'ami de Zola, mais il avait cessé de compter parmi ses disciples.“ (*La vie de J.-K. Huysmans*, a. a. O., S. 116)

Zola, datiert vom 20. Mai, und die Antwort darauf von Huysmans einige Tage später.³⁸ Den Sommer 1884 verbringt Huysmans im Schloß von Lourps, und von seinem Urlaubsort sendet er einen Brief an Zola, in dem er in der Tat einen Besuch nicht ausschließt.³⁹ Doch der Besuch erfolgt nicht, da Zola nicht in Médan weilte,⁴⁰ und der nächste Brief von Huysmans vom 22. September enthält weder einen Anhaltspunkt für ein Zusammentreffen noch ändert sich der Ton bzw. der freundschaftliche Stil der Diktion – was man nach einem derartigen emotionalen Gespräch hätte erwarten können. Huysmans fingiert also eine Geschichte, die seiner eigenen Geschichte als Garant für Authentizität und vor allem Glaubwürdigkeit dienen und gleichzeitig den revolutionären Heroismus von Huysmans‘ gleichermaßen modernem und mystischem Projekt bekräftigen soll: „ce besoin que j’éprouvais d’ouvrir les fenêtres, de fuir le milieu où j’étouffais [...] de secouer les préjugés“ (Préface 73). Abgesehen von dem legendären Aspekt dieses Berichts muß man sich jedoch fragen, wie die im Anschluß an *À Rebours* entstandene Novelle *Un Dilemme* und in gewisser Weise auch *En Rade* zu charakterisieren sind, wenn nicht als „étude de mœurs“? Doch das eigentliche Unverständnis von Zola bezüglich *À Rebours*, das er in seinem Brief bekundet, geht zwar auf eine „confusion“ zurück, die den Helden des *Esseintes* als psychisch nicht progressionsfähig und daher auch in seiner „Antisozialität“ als ungläubwürdig ausweise:

Pourquoi des Esseintes prend il peur devant la maladie? Il n’est donc pas un schopenhauerien, pour redouter la mort? Le mieux pour lui serait de se laisser emporter par sa maladie d’estomac, puisque le monde lui paraît pas habitable. Votre dénouement, sa résignation à la bêtise de vivre, me le gêne un peu. Il eût été beau de le voir raffiner sur la mort, quitte à le laisser gâteux si vous ne vouliez pas finir par l’intérêt bas d’une mort.⁴¹

Zola stößt sich – und zeugt mit seiner Ansicht m. E. von einer erstaunlichen Luzidität, die für die Theoretiker des literaturhistorischen Bruchs zwischen Naturalismus und Ästhetizismus unbequem sein mag - an der Aleatorik der

³⁸ Vgl. *Lettres inédites à Émile Zola*, Genf, Droz, 1953, S. 102-108.

³⁹ „Je serai de retour à Paris le 6 août, où je rentre à mon bureau. Si vous êtes encore à Médan, je tâcherai d’aller vous voir le premier dimanche.“ Ebda., S. 110.

⁴⁰ Vgl. hierzu die Chronologie von Alain Pagès: „*À Rebours*, un roman naturaliste?“, in: *Société des études romantiques: J. K. Huysmans: A Rebours, „une goutte succulente“*, a. a. O., S. 3-17. Ab September 1884 ist Zola zudem völlig von der Redaktion von *Germinal* vereinnahmt, der im Feuilleton erscheinen soll.

⁴¹ . *Lettres inédites à Émile Zola*, a. .a o., S. 106.

Romankonstruktion und an der relativen Folgenlosigkeit des Romanendes, das er recht eigentlich nicht als radikal genug empfindet. Wenn schon Verrat am Naturalismus, dann bitte vollends, und nicht nur halbherzig. Die Resignation von des Esseintes, zudem mit einem Gebet auf den Lippen (AR 313), birgt eine Vorläufigkeit und Willkür in sich, die für das naturalistische Romanverständnis die Schicksalsgebundenheit der Personen nicht einzulösen vermag. Huysmans' Konzession an des Esseintes, die Geschichte zurückzuerobern, ohne den geringsten Tribut dafür zollen zu müssen, zeugt in den Augen von Zola von einer unlauteren Zaghaftheit, die den Roman und seinen Protagonisten als ebenso heuchlerisch enthüllen, wie die soziale und geistige Welt, der sie entkommen möchten.

Eine weitere Strategie betrifft die innerhalb der „Préface“ immerhin sechs Seiten umfassende, synthetisierende Rekapitulation der einzelnen Kapitel von *À Rebours*. Dieses „bref examen de chacune des spécialités rangées dans les vitrines d'À Rebours“ führt unmittelbar „à [s]on œuvre catholique [...] toute entière.“ (Préface 69) Doch von den insgesamt 16 Kapiteln erwähnt Huysmans ein Drittel gar nicht und schließt auch die „Notice“ aus der retrospektiven Analyse aus: die Kapitel I, II, XI, XIII und XVI – also jeweils Anfang und Ende des Romans, die zudem eher über eine narrative Struktur verfügen als die übrigen Kapitel – entsprechen offensichtlich nicht der intendierten Rekuperation protokatholischer Positionen, da ihre Thematik dem teleologischen Gefüge den Boden zu entziehen droht. Die gesellschaftlichen und familiären Konstellationen der Person von des Esseintes, seine Beziehungen zum Nächsten und seine psychische Befindlichkeit – also all jene Aspekte, die ihn veranlassen, die Gesellschaft zu verlassen und sich in die einsame Thébaidé von Fontenay zurückzuziehen – werden ausgeklammert und damit ihrer Geschichtlichkeit entzogen: auch des Esseintes erscheint in dem Vorwort – wie der gesamte Roman – als ein in das Dasein „geworfenes“ Wesen, wenn man es so existentialistisch-reduktionistisch formulieren darf. Was die übrigen Kapitel betrifft, so fällt auf, daß Huysmans selbst und willkürlich jedes einzelne auf eine „spécialité“ hin reduziert. Als Beispiel sei hier genannt das Kapitel IV über die Edelsteine, von dem Huysmans überzeugend und seiner eigenen Logik gehorchend behauptet: „Je l'ai repris dans *La Cathédrale* en m'en occupant alors au point de vue de la symbolique des gemmes.“ Doch er fügt einschränkend hinzu: „J'ai animé les pierreries mortes d'À Rebours“ (Préface 63), als ob das Werk über die Kathedrale von Chartres in gottgleicher

Vorsehung selbst die mineralisierte Welt auferstehen läßt und damit der semantischen Tragweite dieser „Schöpfung“ ein überirdisches Potential zugesteht. Doch die Konzentration auf „le chapitre des pierreries“ schließt die emblematische Episode der Schildkröte und den traumatischen Besuch bei einem Dentisten aus der Analyse aus. Auch das Kapitel VIII über die exotischen Blumen, das schließlich in den Alptraum von des Esseintes mündet, wird in seiner diegetischen und vor allem semantischen Vollständigkeit amputiert, denn „À Rebours ne les [les fleurs] considère qu’au point de vue des contours et des teintes, nullement au point de vue des significations qu’elles décèlent.“ Des Esseintes habe zwar des „orchidées bizarres, mais taciturnes“ (Préface 66) ausgewählt, die jedoch keinerlei symbolische Bewandnis besäßen. Dabei vergißt Huysmans, daß die Inszenierung der Blumenpracht einer allegorischen Struktur gehorcht, die das Dogma der Artifizialisierung von gesellschaftlicher Realität erst instauriert. Auch das „terrible chapitre VI“, in dem des Esseintes Auguste Langlois einer kaltblütigen Manipulation aussetzt, die den Jungen zum Mörder machen soll, wird in der Rede von Huysmans als jenes Kapitel vorgestellt „dont le chiffre correspond [...] à celui du commandement de Dieu“ (Préface 64), als ob dieser Hinweis die sündhafte Intention des sadistischen Herzogs lediglich als eine Ermahnung zur biblischen Gesetzestreue beglaubigt. Desgleichen werden die Glorifizierung der Technik am Beispiel der Maschinenfrauen Crampton und Engerth, das sozialdarwinistische Abenteuer des Käsebrotts, das Flaubert-Zitat der Sphinx und der Chimäre und vor allem die Transposition des pikturalen Salomé-Mythos durch Unterschlagung dementiert. Huysmans‘ Sinnrekonstruktion erfolgt also über mutwillige Auslassungen, die die gesamte dekadente Phantasmagorie betreffen und den Roman erst zu seinem wirkungsgeschichtlichen Status als Hauptwerk der modernistischen Literatur verholfen haben.

Das strategische Vorgehen erreicht seinen Höhepunkt am Schluß der Apologie, der den als simples Vorwort begonnenen Diskurs in das Glaubensbekenntnis des von der „Grâce“ überwältigten Autors wandelt, der zu zeigen beabsichtigt „quelle part d’inconnu, quelle projection d’âme qui s’ignore, il peut y avoir dans un livre.“ (Préface 72) Das Vorwort gereicht dem *opera* zu einer unbekanntem Seele, der der *scriptor* durch eine übersinnliche Transzendenz ausgeliefert ist, und *le livre* autonomisiert sich durch die wunderbare Resorption der „vices“ durch die „vertu“

(Préface 56) und dürfte nach diesem Transsubstantiationsprozeß sogar die Majuskel für sich beanspruchen als Buch der (Huysmansschen) Bücher: *le Livre*. Die genuin literarischen und sozialen Produktionsbedingungen einer Künstlerkarriere – die einen Huysmans keineswegs düpieren, wie das sich anschließende Kapitel über seine Verlagsstrategie zeigen wird – sind nicht mal mehr als Spuren in die „Grâce“ hineingeschrieben, auf dessen rätselhafte und per se unergründbare Fährte Huysmans sich dennoch begibt. Die prophetischen Zeichen beginnen in *À Rebours* als prophezeiendes Alpha und enden in der „Préface“ als spirituelles Omega: Huysmans scheint nie etwas anderes geschrieben zu haben als seine eigene Hagiographie. Und daher kann er am Ende und gleichsam als Offenbarung(seid) einer gesellschaftlichen Kreatur behaupten: „Je le confesse, je n’ai jamais été ni un homme tenace, ni un auteur madré. Ma vie et ma littérature ont une part de passivité, d’insu, de direction hors de moi très certaine.“ (Préface 73) Leben und Schreiben, „l’homme et l’œuvre“, finden endlich wieder zueinander und sind nahezu austauschbar: die apologetische Rede wird zu einem Raum der unbegrenzten, da im Jenseits gelegenen Möglichkeiten, oder: „La résistance du hors-livre se laisse intérioriser et domestiquer dans l’onto-théologique du grand Livre.“⁴²

1. 2. 2. *Là-Bas* oder das Feld des Unmöglichen? Wenn Huysmans seine Karten auf den Tisch legt

In modernen Zeiten konjugiert sich institutionelle Autonomie nur in Interaktion mit textueller „Autonymie“, wie Roland Barthes eine Figürlichkeit „en abyme“ bezeichnet, die er weiter als einen „strabisme inquiétant [...] d’une opération en boucle“⁴³ definiert. Das bedeutet, daß ein Schriftsteller ein kritisches Bewußtsein seines „Produzierens“ entwickelt, das sich wiederum in verschiedenen Formen der Autoreferentialität niederschlägt: in seinen Texten und zwischen den Zeilen evoziert er die eigene Person, seine Funktion innerhalb des Literaturmarktes, seine Schreibpraxis, individuelle Gewohnheiten etc. Dieses kreisförmige Spekulum-Verfahren führt den Schriftsteller also immer wieder an den Ausgangspunkt seines

⁴² Jacques Derrida: *La dissémination*, a. a. O., S. 61.

⁴³ Roland Barthes *par Roland Barthes*, a. a. O., S. 54.

Schaffens zurück, sprich, zum zu vollendenden Werk. Mallarmé verkörpert – wie im nächsten Kapitel über die Verlagsstrategie ausführlicher zu zeigen sein wird - par excellence diese Positur und in weniger imposanter Form vielleicht auch ein Marcel Schwob. Im Bereich der romanischen Prosa und zur Blütezeit des modernistischen Bestrebens gegen Ende des 19. Jahrhunderts ist es zweifelsohne Huysmans, der diese autonom-autonomistische Schreibweise zu einem bis dahin unbekanntem Paroxysmus treibt: die Kritik hat dies vor allem für den spekulativ-spekulären Dandysmus des dekadenten Künstlers und die Illusionierung des Artefakts nachgewiesen, in der dekadente Perversion und semiotische Inversion die Suche nach einer außergewöhnlichen (und übernatürlichen) Faktizität in der bipolaren Opposition von „Wahr“ und „Falsch“ einschließen.⁴⁴ Die zur Realisierung der Faktur ge- und benötigte Anti-Natur bleibt damit in dem strikt reglementierten Spiel des symbolischen Tausches involviert, dessen Regeln des Esseintes zwar gegen den Strich, aber immerhin verfolgen muß. Im folgenden soll an dem Beispiel von *Là-Bas* analysiert werden, inwiefern die romanische Autoreferentialität vor dem Modell einer luziden Sozioanalyse zu einem Text mit literarhistorischem und literaturkritischem Charakter führen kann.

Zehn Jahre nach *En Ménage* veröffentlicht Huysmans mit *Là-Bas* seinen zweiten „Schriftstellerroman“. Doch sowohl in thematischer als auch in ideologischer Hinsicht unterscheiden sich beide Romane voneinander: dort, wo *En Ménage* den naturalistischen Schriftsteller (und im weiteren Sinne den Künstler) und seine gesellschaftliche Situation lediglich als einen Vorwand inszeniert, um eigentlich sein gestörtes Verhältnis zu jeglicher Form sozialer Erfahrung und vor allem zu seinem Sexual- und Beziehungsleben in den Vordergrund zu rücken, führt *Là-Bas in medias res* in das Problem der ästhetischen Erfahrung und reflektiert über die zu wählenden literarischen Optionen, die die zeitgenössischen Programme und Schulen zur Verfügung stellen. Die Option von Durtal ist bereits im ersten Teil erwähnt worden: der Romancier wählt sich schließlich die Rolle als Historiker, indem er sich für die Biographie des Gilles de Rais entscheidet. Und da Durtal im ersten Kapitel des Romans Tabula rasa macht mit dem „matérialisme dans la littérature“ und der „littérature d’un idéalisme de ganache“ (LB 28), verwundert diese Entscheidung

⁴⁴ Vgl. hierzu vor allem die epistemologischen und ideologischen Analysen von Françoise Gaillard, z.B. „À Rebours.: une écriture de la crise“, in *Revue des sciences humaines*, Nr. 170-171, 1978, S. 111-122 und „À Rebours ou l’inversion des signes“ in *L’Esprit de décadence*, Colloque de Nantes 1976, Band I, Minard, 1980, S. 129-140.

nicht: durch die prinzipielle Hinterfragung des gegenwärtigen literarischen Kanons optiert Durtal für eine Gattungstransgression als strukturelle Verbindung von Ästhetik und historischem *Sujet*. Das Motiv des Schriftstellers, der zwischen den sich bietenden ästhetischen Möglichkeiten einen eigenen Weg sucht, beruht zweifellos auf einem Spiegelphänomen und ermöglicht Huysmans, einerseits eine prinzipielle Literaturverortung zu Beginn seiner Arbeit an *Là-Bas* vorzunehmen und andererseits darin seine eigene Situation als Romancier zu bilanzieren – zu einem Zeitpunkt, als die Gattung vor allem durch die Erfolge von Zola den höchsten Legitimitätsgrad erreicht hat und dennoch einer vehementen Kritik ausgeliefert ist.

Strukturelle Optionen

Selten beginnt ein Roman des Fin de Siècle (und Roman prinzipiell) mit einer programmatischen Debatte über die vorherrschenden, miteinander konkurrierenden ästhetischen Schulen und Bewegungen als metapoetische Selbstreflexion eines noch werdenden Buches. Vergleichbar mit Huysmans' großer Debatte scheint mir die in Gides' *Les Faux-Monnayeurs* (1926) erfolgende spekulative Vision und Reflexion des Romanciers Édouard über die Genese seines eigenen Romans, der im übrigen – und daher *Paludes* ähnlich - denselben Titel trägt und damit die Kreisbewegung *en abyme* fast zu systematisch einsichtig schließt. Die ersten beiden Kapitel von *Là-Bas*⁴⁵ fallen also wegen dieser außergewöhnlichen metatextuellen Positur bereits aus den romanischen Konventionen heraus. Und obwohl die darin erfolgende scharfe Abrechnung mit zeitgenössischen literarischen Tendenzen in der Kritik häufig aufgrund ihres anekdotischen Charakters erwähnt wird, ist bis heute eine eingehende soziohistorische Analyse nicht erfolgt. Die Debatte zwischen dem Schriftsteller Durtal und dem Mediziner Des Hermies übersteigt auch in ihrer illoyalen Unverfrorenheit den Rahmen jeder anzunehmenden „Schicklichkeit“ und stört damit gewisse ungeschriebene Regeln, nach denen die geheimen Mechanismen der Kunstproduktion nicht an eine außerliterarische Öffentlichkeit zu gelangen haben und nach denen – mit Verlaub gesagt - „eine Krähe der anderen kein Auge aushackt“. Neben den von Des Hermies geäußerten Inkriminierungen gegen Zola, den „immondice de ses idées“, den „termes de pontons“ und dem „vocabulaire de

latrines“ des Naturalismus, die zu der Genese einer „*démocratie de l’art*“ erst haben beitragen können, (LB 27), verunglimpfen die Antipoden einen den gesellschaftlichen Raum befallenen „*américanisme [...] des moeurs*“ (LB 28), den der unaufhaltsame Aufstieg des Bürgertums im 19. Jahrhundert zu verantworten hat. Die hier vertretene Kunstauffassung ist zweifelsohne eine elitäre, die die Literatur nur den Händen der „*happy few*“ überantworten möchte. Doch die streitenden Personen scheinen eher einen rivalisierenden Diskurs in sarkastischer Rhetorik zu inszenieren und die ausufernden Formeln einer frenetischen *écriture artiste* verharren schließlich in einer Art neurotischer Affektentladung, die nurmehr an Satire grenzt. Das Kapitel erscheint wie eine Anklageschrift, in der der Autor in einem Kahlschlag sämtliche offene Rechnungen begleicht und gleichzeitig wie die höchst dramatische Inszenierung des ästhetischen Projekts und der damit einhergehenden Wahl mit historischer Konsequenz des Schriftstellerprotagonisten, der sich über den Epochenwandel innerhalb der zeitgenössischen Romanproduktion bewußt ist. Der Roman *Là-Bas* macht ohne Umschweife die Frage seiner Genese als „*écriture dans le roman*“⁴⁶ zum Objekt des *récit*, als ob es nichts „*romanhafteres*“ gäbe als die Debatte, was ein Roman eigentlich sei: die zirkular-selbstreflektierende Bewegung innerhalb seiner Konstruktion wird hier mehr als deutlich. Zwar dienen Huysmans die Konversation und gereizten Launen der beiden fiktionalen Amateurkünstler als Vorwand und des Hermies wird - von dieser Befindlichkeit getrieben - wie ein Besessener den Naturalismus verbal exekutieren. Doch der Leser kann sich des Eindrucks nicht erwehren, an einer (pädagogischen) Vorlesung oder einem - wenn auch in recht „*schmissiger*“ Verve verfaßten - Vortrag über den französischen Gegenwartsroman beizuwohnen. Und für Durtal, den Schriftsteller, ist es gegenüber des Hermies, den Naturwissenschaftler, ein Vorwand, um kurz vor Beginn seines eigenen Schreibens einer „*Geschichte*“ (die zudem nicht völlig von jener abweicht, die wir vor uns haben) sich darüber auszulassen, auf welche Weise dieses Schreiben und diese Geschichte praktiziert werden könnte und unter Applikation welcher „*neuen*“ Methode, die zudem aus den Sackgassen der gegenwärtigen Romantheorien hinausführt. In seiner kritischen Bilanz des Feldes der Romanproduktion am Ende

⁴⁵ Muß man daran erinnern, daß die bereits raumzuweisende adverbiale Verbindung des Titels „*Là-Bas*“ ein potentielles, noch werdendes „*hors-champ*“ bezeichnet?

⁴⁶ Vgl. hierzu auch den Artikel von Max Milner „*Là-Bas: l’écriture dans le roman*“, der sich explizit auf die von Lucien Dällenbach typologisierten Modelle der *mise en abyme* beruft. (In: *Revue des sciences humaines*, Nr. 170-171, 1978, S. 9-20.

des 19. Jahrhunderts macht Durtal – in jedoch moderaterem Ton als sein Gesprächspartner - drei verschiedenen, miteinander konkurrierenden literarischen Schulen den Prozeß: der Naturalismus, „confiné dans de monotones études d’êtres médiocres“ (LB 30), erläge seinem überzogenen Opportunismus; der „clan décadent“, trotz seiner absoluten Verweigerung der „cadres, [...] alentours“ und der „corps mêmes“, jedoch „divague [...] dans l’inintelligible charabia de télégrammes“ (LB 31) und löse sich daher in einer schwammigen Euphemisierung auf und der eher im Hintergrund platzierte psychologische Roman, ein „coriace et gaminant fatras“ (LB 31) belebe lediglich eine längst antiquierte Option. Der folgende Passus resümiert trefflich die hitzige Verve der Protagonisten und verdient das Zitat *in extenso*:

En France à l’heure présente, dans le discrédit où sombre la recette corporelle seule, il reste deux clans, le clan libéral qui met le naturalisme à la portée des salons, en l’émondant de tout sujet hardi, de toute langue neuve, et le clan décadent qui, plus absolu, rejette les cadres et les alentours, les corps mêmes, et divague, sous prétexte de causerie d’âme, dans l’inintelligible charabia des télégrammes. En réalité celui-là se borne à cacher l’incomparable disette de ses idées sous un ahurissement voulu du style. Quant aux orléanistes de la vérité, Durtal ne pouvait songer, sans rire, au coriace et gaminant fatras de ces soi-disant psychologues qui n’avaient jamais exploré un district inconnu de l’esprit, qui n’avaient jamais révélé le moindre coin oublié d’une passion quelconque. Ils se bornaient à jeter dans les juleps de Feuillet les sels secs de Stendhal; c’étaient des pastilles mi-sel, mi-sucre, de la littérature de Vichy! (LB 31)

Die von Durtal denunzierte ästhetische Trilogie konstruiert sich gemäß zweier Alternativen: die erste, unmittelbare, konfrontiert den Naturalismus und die Dekadenz und „naturalisiert“ – wenn man so sagen darf – beide Bewegungen nach dem Distinktionsprinzip Körper versus Seele. Die zweite, indirekte Opposition konfrontiert wieder den Naturalismus diesmal mit dem psychologischen Roman, um beide zu „politisieren“ hinsichtlich einer Distinktion zwischen „links“ (Liberalismus) und „rechts“ („orléanisme“). Ein paar Seiten weiter schreibt Durtal diese Opposition gemäß einer Distinktion zwischen Massensliteratur und Höhenkammliteratur zudem in die literarische Geographie der Pariser Salonkultur hinein und bemerkt nicht ohne Hochmut: „C’était la conversation habituelle de la rue du Sentier [=droite, „grand public“] ou de la rue Cujas [=gauche, „Bohème“].“ (LB 43)

Doch nur die erste der beiden genannten Alternativen ist für Durtal ernsthaft von Bedeutung, da sein „Schöpfer“ an beiden antagonistischen Bewegungen partizipiert

hat (und der bis dahin weder in der einen, noch in der anderen bis zur Legitimation hat vordringen können). Da sämtliche Optionen sich nun als Sackgasse erweisen, muß – nicht nur ein dritter – sondern ein vierter Weg gefunden und erprobt werden. In diesem Sinne kann *Là-Bas* sogar als „roman expérimental“ bezeichnet werden. In der Praxis kann er diesem nur in Maßen entsprechen – um sich auf der theoretischen Dimension jedoch um so waghalsiger in das Experiment zu stürzen. Deshalb proklamiert Durtal resolut sein als „naturalisme spiritualiste“ (LB 31) bezeichnetes Programm⁴⁷, dessen Kompromiß sich aus den Schulen der ersten Alternative konstituiert und deren Inhalt er mit jenen Ingredienzien auffüllt und sie kombiniert, die ihm in jeder der genannten Alternativen als substantiell erscheinen:

Il faudrait, se disait-il, garder la véracité du document, la précision du détail, la langue étoffée et nerveuse du réalisme, mais il faudrait aussi se faire puisatier d'âme et ne pas vouloir expliquer le mystère par les maladies des sens; le roman, si cela se pouvait, devrait se diviser de lui-même en deux parts, néanmoins soudées ou plutôt confondues, comme elles le sont dans la vie, celle de l'âme, celle du corps, et s'occuper de leurs réactifs, de leurs conflits, de leur entente. Il faudrait, en un mot, suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer en l'air un chemin parallèle, une autre route, d'atteindre les en deçà et les après, de faire, en un mot, un réalisme spiritualiste; ce serait autrement fier, autrement complet, autrement fort. (LB 30-31)

„Fier, complet, fort“, aber vor allem ganz *anders* - was die „stolze Kraft“ des Helden ausmacht, ist die implizite Aufhebung der sterilen und illusorischen Opposition des Körperlichen und des Geistig-Seelischen, die die ästhetischen Debatten des Realismus-Naturalismus und des Ästhetizismus bestimmte. Das „seelische“ Element, „les en deçà et les après“ (LB 31) begreift er freilich nicht wie die Vertreter des psychologischen Romans als Bestandteil moralisierender Sittlichkeitsgemälde, sondern er möchte darüber hinaus in der „âme simple, allégée de tout déchet“ (LB 37) zu den „übermenschlichen“ („supraterrestre“, „surhumaine“ LB 36) Tiefen hinabtauchen und das Seelische nicht als (körperliche) Immanenz, sondern als ästhetische Transzendenz nutzen. Doch die Grenzen von Durtals „trouvaille“ bestehen darin, daß sie nur in Form einer Fusion oder gegenseitigen – ästhetischen und stilistischen - Vervollständigung gedacht wird, und nicht in den Termini einer

⁴⁷ Durtal scheint mit der terminologischen Benennung seiner postnaturalistischen Ästhetik dennoch ins Hadern zu geraten, da er den „naturalisme spiritualiste“ bald als „réalisme surnaturel“ und bald als „naturalisme mystique“ bezeichnet (LB 37).

Grenz-Überschreitung oder eines „dépassement“. Als referentielle Entlastungszeugen nennt er zudem zwei ausländische Künstler – als ob sich das mögliche Innovationspotential innerhalb des nationalen literarischen Feldes definitiv erschöpft hätte⁴⁸: einerseits den russischen Romancier Dostoevskij, „réaliste surélevé“ (LB 31), für den die ästhetische Fiktion immer erst ein Ausdruck sittlicher und metaphysischer Kraft als die Repräsentation des Schönen bedeutet. Doch trotz Dostoevskijs sensibler Gestaltung der Abgründigkeit und Erlösungsbedürftigkeit des Menschen scheint sein sozialistischer Evangelismus Durtal zu irritieren.

Andererseits zitiert Durtal die „peintres Primitifs“ (LB 32) und darunter deren herausragendsten Repräsentanten, den deutschen Maler des Mittelalters Matthias Grünewald, dessen heute als „Karlsruher Kreuzigung“ bekannte Kreuzigungsszene er in der Versenkung des Erinnerns rekapituliert. Der sakrale Realismus dieses „le plus forcené des idéalistes“ (LB 36) schöpft sein Transgressionspotential aus einem die Realität transfigurierenden Zusammenfluß von mystischer Gottgläubigkeit und authentischer Repräsentation, deren drastische „Wahrheit“ über die bloß biologistisch argumentierende naturalistische Repräsentation hinausreicht. Die aus der Kreuzigungsszene hervorstechende „abjection“ (LB 37) des von Fäulnis und „déchéance“ gezeichneten Christus zielt auf eine metaphysische (Kunst)-Erfahrung, die dem literarischen Naturalismus versperrt geblieben sei. Gerhard Regn weist für diese Konstruktion zunächst ein mimetisches Verfahren nach, das „nicht autonom ist“, was sich für ihn auch in der Beibehaltung der Begriffe „réalisme“ und „naturalisme“ manifestiert, um jedoch schließlich eine „antimimetische Negativität“ zu konstatieren, weil die von Durtal postulierte übernatürliche Substanz sich „in ihrer Immaterialität und Übernatürlichkeit der Darstellbarkeit entzieht“.⁴⁹ Doch dem Grünewaldschen Ideal des „réalisme spiritualiste“ liegt vor allem eine ideologische Konzeption zugrunde, in der eine außergewöhnliche religiöse Erfahrung eine Vereinigung erfährt mit einer als heilig qualifizierten und überhöhten Wirklichkeit, für die zudem die herkömmlichen Raum-Zeit-Kategorien nicht gelten können. Die von der Grünewaldszene ausgehende geheimnisvolle Anziehungskraft besteht für Durtal zweifelsohne auch in deren mystischem Expressionismus, der sich gesellschaftlich nicht binden läßt und der immer die Erfahrung einer „anderen“

⁴⁸ Was für den atopischen Habitus des von außen kommenden Huysmans nicht verwunderlich erscheint. Vgl. Teil I.

⁴⁹ Gerhard Regn: „Satanismus als Diskurs. Grenzen der Mimesis und negative Ästhetik in Huysmans‘ *Là-Bas*“, a. a. O., S. 272.

Wirklichkeit konnotiert. In diesem Sinne kann man dem ästhetischen Projekt von Durtal sowohl einen autonomen als auch einen heteronomen Charakter zuschreiben. Als potentielle Entlassung aus den Sackgassen des literarischen Feldes eröffnet sich für Durtal also ein Feld des möglichen Unmöglichen.

Das Feld des Möglichen

Abgesehen von dem persönlichen Engagement, das die ersten beiden Kapitel von Lâ-Bas kennzeichnet, und von der relativen Distanz, die diese Seiten zum Objekt der Erzählung unterhalten, kann man jedoch die literarische Bilanz von Durtal unter einem anderen Aspekt lesen, der sich zunächst anbietet. Der Huysmanssche Held demontiert mit beängstigender Luzidität die Funktionsmechanismen des literarischen Feldes, wie die moderne Literaturkritik es nicht besser machen könnte. Er begnügt sich nicht etwa damit, die ästhetischen Oppositionen zu analysieren, sondern erkennt in den Rivalitäten einzelner literarischer Bewegungen jene Antagonismen, die die innere Struktur des Feldes konstituieren: er analysiert die politisch-ideologischen Stellungnahmen als sich gegenseitig ausschließende Alternativen, deren Verschleiß er mit dem Postulat einer periodischen Erneuerung des Systems begegnet. Mit anderen Worten, Durtals Vision des sich stets selbst generierenden literarischen Feldes erscheint als Prototyp einer Soziologie der literarischen Institutionen, wie Bourdieu sie als kritische Methode für die moderne Literatur entworfen hat. Die von Durtal analysierten strukturellen Oppositionen bezeichnen nichts anderes als ein „espace des possibles“, das die Transformationen des literarischen Feldes als „champ de luttes“ begreift. Das bedeutet, daß den Schriftstellern und vor allem denjenigen, die als Avantgarde das Feld neu betreten, an jedem Moment der Literaturgeschichte eine begrenzte Auswahl an möglichen ästhetischen Optionen zur Verfügung steht, die sich nach den bereits eingenommenen Positionen richtet und die sich zudem nach normativen und notwendigen Alternativen richtet (wie beispielsweise nach der Gattungswahl oder nach der Opposition von Groß- versus eingeschränkter Produktion). Bourdieu beschreibt das Feld des Möglichen als eine historisierende Grammatik des Raumes, in die sich jede künstlerische Äußerung einschreibt:

Véritable *ars obligatoria*, [...] [le champ des possibles] définit, à la façon de la grammaire, l'espace de ce qui est possible, concevable, dans les limites d'un certain champ, constituant chacun des choix opérés (en matière de mise

en scène par exemple) comme une *option* grammaticalement conforme [...]; mais il est aussi un *ars inveniendi* qui permet d'inventer une diversité de solutions acceptables dans les limites de la grammaticalité [...] Par là, il est sans doute ce par quoi tout producteur culturel est irrémédiablement situé et daté en tant qu'il participe de la même problématique que l'ensemble de ses contemporains (au sens sociologique).⁵⁰

Die Reproduktion des Systems fordert, daß die Akteure des literarischen Raumes sich den streng binären und zum Teil auf recht gekünstelten Oppositionen basierenden Alternativen unterwerfen müssen. Zwischen 1850 und 1900 lautet die allgemeine Formel zweifellos *l'art pour l'art* versus Realismus, die sich bis zum Fin de Siècle zu der radikalisierten Opposition von *décadence* versus Naturalismus weiter entwickelt. Die künstlerische Kapazität der meisten Schriftsteller ist in dieser statischen und prästabilierten Grammatik festgeschrieben und damit extrem eingengt – gerade ein Huysmans entwickelt eine bis zum Ekel getriebene Sensibilität für diese Form des Gewahrsams, die sich für ihn in thematischer Redundanz und Repetition äußert. Doch die Morphologie des Feldes zeigt auch, daß jede Blockade-Situation durch das Revolutionspotential von Ausnahmekünstlern (Huysmans selbst nennt sie „des êtres d'exception“ C 258⁵¹) überwunden werden kann, die sich dem strukturell oktroyierten Binarismus verweigern und eine Überwindung der gegebenen Alternativen in der Art einer oxymorischen Transgression anstreben, die die antagonistischen Optionen des Möglichen in einer fusionierten Formel versöhnen. Das bekannteste und von Bourdieu ausführlich analysierte Phänomen einer solchen transgredierenden Fusionierung ist zweifellos Flauberts Axiom des „bien écrire le médiocre“, das die bis dahin verbürgte Dichotomie zwischen realistisch-gesellschaftlichem Engagement und *art pour art* in einer doppelten Verneinung bezwingt. Die *Éducation sentimentale* ist das Resultat dieses Prozesses, dessen formalistischer Realismus radikal mit der „literary correctness“ sowohl des bürgerlichen Ideals des Trivialromanesken, als auch des formalistischen Absolutheitsanspruchs der Lyrik bricht, die Sujet-Hierarchie dekonstruiert und damit den Beginn einer reinen Ästhetik bildet.⁵² Flauberts doppelte Negierung erfolgt zudem ohne Rücksichtnahme auf eigene, unmittelbare Interessen, denn er entfernt sich gleichermaßen von beiden Polen des ästhetisch Möglichen

⁵⁰ Pierre Bourdieu: *Les règles de l'art*, a. a. O., S. 328.

⁵¹ Vgl. das Ende von Teil I, den Abschnitt über „Ein antimoderner Moderner?“.

⁵² Vgl. dazu die Ausführungen von Bourdieu in *Les règles de l'art*, a. a. O., S. 135-164 und insbesondere die Seite 158.

durch eine negative Positionierung, denn im geschichtlichen Verlauf wird er den „Zoliens“ nicht hinreichend naturalistisch, den Symbolisten nicht hinreichend ästhetizistisch erscheinen: doch genau diese Position zeichnet ihn als innovativen Wegbereiter reflexiven Schreibens aus, der alle Feldpositionen antizipiert und in seine eigene künstlerische Praxis überträgt. Um diese Neuordnung initiieren zu können, mußte der Autor von *Madame Bovary* über ein außergewöhnliches Bewußtsein über die Funktionsmechanismen der „règles du jeu“ sowie über die notwendige „illusio“ – also die praktische Investition in dieses Spiel – verfügen. Doch dieses anspruchsvolle Engagement in einem doppelten Spiel ist immer von mannigfachen Zweifeln und Resignationen begleitet – was die Korrespondenz von Flaubert nicht zuletzt beweisen kann. Erst die historische Konsekration wird den „transfuge“ zu einer emblematischen Figur erheben, die im Gegensatz zu rein epigonalen, den vorgezeichneten Weg folgenden Schreibtechniken die beengenden Regeln des Möglichen hat überwinden können.

Ein oxymorischer Huysmans

Angesichts seiner Positionierung und bezüglich der das Feld beherrschenden Spielregeln hat ein Huysmans einem Flaubert sicher nichts zu neiden – der Beginn von *Là-Bas* macht dies auf lärmend-larmoyante Weise deutlich. Wie Flaubert ist er sich der Trivialität und Enge der möglichen ästhetischen Optionen bewußt. Wie Flaubert ist er entschlossen, der programmierten Wahl zu entkommen. Doch die Dispositionen differieren vom Einen zum Anderen: wenn der skeptische Privatier Flaubert seine Resolution, die Determinismen des Feldes zu überschreiten, mit unerbittlicher Entschlußkraft verfolgt, so versetzt die dringende Wahl innerhalb des Möglichen den „petit-bourgeois“ Huysmans in eine Befindlichkeit nervöser Panik. Auf eine Formel gebracht könnte man behaupten, daß, wo Flaubert den Brennpunkt kreuzt, der ihm die antagonistischen Pole der modernen Alternativen zu nivellieren ermöglicht, Huysmans lediglich die eine Option gegen die andere auszuspielen und zu pervertieren in der Lage ist, um wiederum jede einzelne gegen sich selbst zu wenden. Der folgende Textpassus macht vor allem das luzide und selbstreflexive Bewußtsein Huysmans‘ von der dynamischen Morphologie des literarischen Feldes deutlich. Durch seine bis dahin erfolgte eigene Laufbahn innerhalb der ästhetischen Möglichkeiten kann Huysmans seinem Protagonisten die Fähigkeit zusprechen, die

Diachronie in Synchronie und die rivalisierenden Schreibpraktiken in einen „espace des possibles“ und Raum der kontrastiven Wahl zu überführen. Interessant ist, daß der Roman *Là-Bas* dem Mediziner und – durchaus eingeweihten - literarischen „Dilettanten“ des Hermies diese strategische Kompetenz erteilt, die zudem ein stilistisches Fachwissen impliziert:

À certains moments, Durtal ne pouvait douter que des Hermies n'eût pratiqué la littérature, car il la jugeait avec la certitude d'un homme du métier, démontait la stratégie des procédés, dévissait le style le plus abstrus avec l'adresse d'un expert qui connaît, en cet art, les plus compliqués des trucs. À Durtal qui lui reprochait, un jour, en riant, de cacher ses œuvres, il répondait avec une certaine mélancolie: je me suis châtré l'âme à temps d'un bas instinct, celui du plagiat. J'aurais pu faire du Flaubert aussi bien sinon mieux que tous les regrattiers qui le débitent; mais à quoi bon? j'ai préféré phraser des médicaments à des doses rares; ce n'est peut-être pas bien nécessaire, mais c'est moins vil! (LB 49)

Des Hermies scheint über eine „verdrängte“ literarische Erfahrung zu verfügen, die ihn zu der Einsicht in das notwendigerweise inflationäre und sich permanent selbst überholende Prinzip der Genese ästhetischer Optionen führt. Durtal selbst erkennt dieses Prinzip als Illusion, wenn er dem psychologischen Roman vorwirft, lediglich die abgenutzten alten Modelle dem Zeitgeist anzupassen – daß er diese romaneske Tendenz nun ausgerechnet und unangemessenerweise auf die „sels secs“ von Stendhal zurückführt, ist ein anderes, eher der erst einsetzenden zeitgenössischen Stendhal-Rezeption zuzurechnendes Problem. (LB 31) Nach Huysmans' Theorie des Möglichen scheint der zeitgenössische Künstler der kalten Sterilität geweiht und gezwungen, sich aus der literarischen Welt zurückzuziehen: diese Problematik hat gerade die symbolistischen Dichter derselben Epoche in die „crise idéale“ getrieben, die Mallarmés Gedicht „Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui“ von 1885 als dichterisches Resultat dieser Krise sinnfällig macht. Bei Huysmans erstaunt jedoch vor allem die Assoziation des Hermies' von *écriture* und (bzw. als) der Idee einer Strategie: wenn Kunst nurmehr Nachahmung von Vorausgehendem bzw. Plagiat ist, kann der Schriftsteller nur noch ein Opportunist sein, der in seinem eigenen Interesse die Positionen verhandelt, die das geschlossene Feld des Möglichen ihm reserviert. Der Arzt kann daher verächtlich behaupten, die Schriftstellerei mindestens ebenso beherrschen zu können, wie die Imitatoren eines Flaubert („regrattiers“) – wenn er es denn so gewollt hätte. Die Naturwissenschaft erscheint ihm „moins vil“, als plagierende Literatur zu praktizieren. Damit hält er Durtal, aber vor allem Huysmans

dringend dazu an, eine mit Flauberts Genie der Transgression vergleichbare Literatur der vollkommenen Innovation zu produzieren, oder die Literatur sofort aufzugeben: ein derart ambitioniertes Programm proklamiert das Ende der Literatur zugunsten der konjunkturstärkeren „harten“ Wissenschaften.

Der eigentliche „coup de force“ ereignet sich jedoch auf anderer Dimension. Trotz des aus dem Text hervorstechenden Überdrusses eröffnet sich für den Protagonisten ein Ausweg, der die beiden fundamentalen Alternativen transzendiert durch die Versöhnung ihrer antagonistischen Bezeichnungen. Durtal „erfindet“ einen „naturalisme spiritualiste“, der die Synthese nicht nur aus den zwei, sondern den drei genannten Modellen realisiert, und zwar durch die Integration einer im Fin de Siècle verbreiteten Vorstellung von „spiritualité“ und nostalgischer Gläubigkeit, die sich bei Huysmans aus einer geistigen (im Sinne des „roman psychologue“) und einer seelischen (im Sinne der „décadents“) Komponente konstituiert. Und das zeugt vor allem von Huysmans‘ außerordentlicher selbstreflexiver Kapazität, die erkannt hat, daß ein kreativer Aus=Bruch aus und mit dem eng umfriedeten System des literarischen Feldes der Moderne nur in der Verweigerung der kodifizierten „grammatischen“ Oppositionen sowie in einer risikoreichen Negierung allen Disparaten bestehen kann. Doch letztlich existiert zwischen einem Naturalismus der Körperlichkeit und einer Spiritualität des Seelisch-Geistigen keine absolute Inkompatibilität – wenn die Doxa des ausgehenden 19. Jahrhunderts dies auch immer bestritten haben mag. Die Gemarkung zwischen den Begriffen kann überwunden werden. Diese Lektion erteilt Huysmans in den ersten beiden Kapiteln seines Romans.

Der Weg aus der Sackgasse

Doch welche praktische Konsequenz ergibt sich aus dieser theoretischen Neuformulierung? Der sich an das theoretische Präludium anschließende Roman scheint die revolutionäre Geste nicht wirklich einlösen zu können. Zwar kann Michael Issacharoff den Roman als Auftakt des „véritable succès“⁵³ von Huysmans‘ Romanproduktion bezeichnen, und dieser Erfolg bestand vor allem in der verlockenden Skandalthematik eines zeitgenössischen Modetrends, nämlich des

⁵³ Michel Issacharoff: *Huysmans devant la critique en France*, a. a. O., S. 84.

Satanismus, doch auf erzähltheoretischer Ebene muß festgestellt werden, daß die kreisförmige Diskursbewegung der Geschichte in der Geschichte Handlung immer dann scheitern läßt, wenn sie sich als solche endlich einzurichten anschickt. Friedrich Wolfzettel hat dieses Prinzip einer handlungsunterminierenden, die Diskontinuität von Wirklichkeit unterstreichenden Romankonstruktion als Kennzeichen des „deambulatorischen“ Romans festgestellt, das die diachrone Episodik von *Là-Bas* in ein „Geflecht der Paradigmen“ komprimiert und es „heimlich zu einem allegorischen System“ mutieren läßt.⁵⁴ Der „récit“ ist ein zaudernder, der auf der Suche nach seiner eigenen Begriffsbestimmung Anfang und Ende immer aufschiebt: die Geschichte über Gilles de Rais, die Durtal eben nicht in der Lage zu schreiben ist, sondern die lediglich Projekt- bzw. Fragmentcharakter besitzt, ist symptomatisch für das retardierende Moment der gesamten Romankonzeption. Mehr noch als eine „Vermeidungsstrategie“⁵⁵ ist die Befindlichkeit von Durtal, „incapable de souder deux phrases“ (LB 138) verzweifelter Ausdruck der zwingenden Wahl zwischen dem möglichen Unmöglichen der Körper-Seele bzw. Subjekt-Objekt- Fusion, die zudem Durtals Gilles de Rais-Studie fast zwangsläufig scheitern läßt an einer „écriture [...] lâche et inerme, criblée de trous“ (LB 139). Diese „Lücken“ sind nun nicht etwa als entinstitutionalisierte „blancs“ oder gar im Sinne des Mallarméeschen „pli“ zu verstehen und gehen auch über die metaphorische Verwendung hinaus, die „das Versagen der mimetischen Darstellung“⁵⁶ dokumentiert, sondern sie sind die emblematische Konkretisierung des Hiats zwischen theoretischer Bewußtwendung von notwendiger historisch-ästhetischer Transgression und der ohnmächtigen Einsicht in die praktische Unübersetzbarkeit dieser Transgression. In dieser Hinsicht entsprechen die „Lücken“ jenen „virtuellen“ Konnexionen, die die Romanproduktion erst etwa 30 Jahre später konkretisieren wird. Die Ohnmacht enläd sich bei Durtal schließlich in einer Affekthandlung: „Il jeta sa plume“. (LB 139) Das Schreiben von Geschichte in der Geschichte (als Repräsentation) endet zunächst in Schweigen. Die von Durtal angestrebte oxymorische Auflösung der ästhetischen Blockade verbleibt in der Virtualität des literarisch Möglichen, dem Schriftsteller gelingt der geniale

⁵⁴ Friedrich Wolfzettel: „Der ‚deambulatorische‘ Roman“, in: Rainer Warning/Winfried Wehle: *Fin de Siècle*, a. a. O., S. 462. Leider führt Wolfzettel den fruchtbaren Gedanken einer Romanstruktur mit allegorischem Systemcharakter nicht weiter aus. Es bleibt offen, welche sekundäre Sinnschicht von der paradigmatischen Ordnung kaschiert wird.

⁵⁵ Gerhard Regn: „Satanismus als Diskurs. Grenzen der Mimesis und negative Ästhetik in Huysmans‘ *Là-Bas*“, a. a. O., S. 280.

⁵⁶ Ebda., S. 282.

Wurf einer Vereinigung der Gegensätze lediglich auf theoretischem Niveau, ohne sie in der dichterischen Praxis wirklich umsetzen zu können: der retrospektiv-regressive Charakter seiner ästhetischen Überlegungen bestätigt dieses Unvermögen, denn sein Projekt erschließt sich für ihn nur über den Rekurs auf die entfernte Vergangenheit von Grünewald oder Gilles de Rais. Und man ist geneigt zu fragen, ob Huysmans die dringende zukunftsorientierte Überschreitung ermöglicht hätte, wenn er den noch recht konventionellen „naturalisme spiritualiste“ als einen „réalisme subjectif“ konzipiert hätte, der in der Form des angelsächsischen *stream of consciousness* oder in der Ich-Verdoppelung eines Proust die Erkenntnis konsolidiert und zugleich praktiziert, daß jedes (objektive) „réel“ einzig über die Wahrnehmung des Subjekts rekonstruierbar wird und dadurch endlich die Repräsentation der Repräsentation ermöglicht? Dennoch darf Huysmans luzide Erkenntnis nicht geringgeschätzt werden. Angesichts einer nahezu auswegslosen Situation, die das durch ästhetische Sackgassen paralyisierte literarische Feld des Fin de Siècle hinterläßt, erweist er sich als resoluter und Alternativen verhandelnder Kritiker der Implikationen der Moderne, der sogar einen Romanbeginn als literatursoziologische Abhandlung zu inszenieren wagt. Zudem erscheint die historische Gilles de Rais-Wahl von Durtal weniger harmlos, als vermutet, denn mit der barbarischen Gestalt sucht er sich ein Sujet der Extreme, das an Radikalität und Negativität nicht zu überbieten ist – Rais entspricht (und vor allem, daher vielleicht einem Sade oder gar den Surrealisten ähnlich, in der Negation des Dualismus von Gut und Böse) exakt jener Positionierung, die es für eine erfolgreiche Transgression bedürfe. Man darf sich weiter fragen, ob die Flaubertsche Logik der grenzgängerischen Überwindung der Sujet-Hierarchie einen Huysmans verlocken kann, der ästhetische Optionen vorzugsweise deplaziert und unterwandert, als er sie zu überbrücken gedenkt; der sich dem reglementierten Spiel der Moderne verweigert, sie an ihre eigenen Grenzen stößt und der letztlich auch das eigene Projekt torpediert: daher rührt seine hemmungslose und die Repräsentationstradition delegitimisierende Schreibweise sowie seine subversive Neubestimmung der modernen Implikationen, die in deren autonomen Bestrebungen immer auch den heteronomen Gegenpart herausfordert und die auch – wie das nächste Kapitel zeigen wird - vor den strengen Gesetzen der materiellen Literaturproduktion nicht innehält.

2. Für eine Produktionsästhetik:

Autorstrategie und Verlagspraxis oder die Subversion des Erscheinens

Editeur! [...] 'Ange ou démon', dois je t'adorer ou te maudire?
(Artikel 'L'Editeur', Elias Regnault,
Les Français peints par eux-mêmes)

*Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer,
directement, une mobilité et spacieux, par correspondances,
instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction.*
(Mallarmé, *Quant au livre*)

LIVRE. Quel qu'il soit, toujours trop long
(Flaubert, *Dictionnaire des Idées reçues*)

„Que le diable patafiole les traités et les éditeurs à cheval sur les droits!“¹ Dieses hübsch manieristisch formulierte Wunschenken ist nicht nur charakteristisch für Huysmans' ganz persönliches Verhältnis zu den Verlegern seiner Zeit (und vor allem seiner Werke), sondern kann sicher als ein Paradigma des Autor-Verleger-Verhältnisses in Zeiten industrialisierter kultureller Massenproduktion gelten, in denen sowohl die allgemeinen Marktmechanismen die Kulturproduktion nivellieren, als auch sehr unterschiedliche und ambivalente individuelle Interessen vorherrschen. Der zitierte Satz zeugt nicht zuletzt von Huysmans' Ruf, nicht nur mit Schriftstellerkollegen und Literaturkritikern scharf ins Gericht zu gehen, sondern auch gegen die Verlegerzunft zu polemisieren, um ihr sowohl jegliche editorische Kompetenz als auch das Gefühl für Literarität abzusprechen. Dieser literarische Gemeinplatz der Huysmans-Kritik verpflegt damit zwar die „petite histoire“ mit amüsanem Nährstoff, eine ernsthafte Analyse der komplexen Autor-Verleger Relationen und deren hintergründige Interessen und Strategien ist bisher noch nicht erfolgt.

Die sich an die erläuternden Vorbemerkungen hinsichtlich der Verlags- und Buchgeschichtsforschung als Disziplin im allgemeinen und der konkreten

¹ Mit diesen wütenden Worten endet ein unveröffentlichter Brief Huysmans' an Octave Uzanne, datiert vom „12 9bre [novembre] 1888“ (B. N. Arsenal, Fonds Lambert 53). Uzanne (1852 - 1931) war ein Schriftsteller, Bibliophiler und Vorsitzender der *Société des bibliophiles contemporains*, der sich bei dem belgischen Verleger Kistemaekers durch seine Veröffentlichungen von Erbauungsschriften und Sittengemälden aus dem 18. Jahrhundert (u.a. die Korrespondenz der Madame Gourdan, Brüssel 1883) auszeichnete. Vermutlich haben sich beide durch Kistemaekers kennen gelernt. Uzanne ist einer von vielen Schriftstellern, deren Erzeugnisse Huysmans stets bemüht war, bei seinem Verleger Stock 'unterzubringen'.

Verlagssituation im ausgehenden 19. Jahrhundert im besonderen anschließenden Ausführungen dieses Kapitels sollen daher einen Versuch darstellen, erstmalig die Publikationspraxis von Huysmans als institutionelle Stellungnahme nachzuzeichnen und die Ergebnisse in einen Erklärungsansatz für seine antinomischen schriftstellerischen Positionen zu integrieren.

Das Verlagssystem nimmt im Bereich der kulturellen (bzw. literarischen) Produktion eine zentrale Position ein, da es über Machtmittel verfügt, die den Absatz der literarischen Ware beeinflussen - und die sich der rein ästhetischen Betrachtung meistens entziehen. Diese Mittel betreffen nicht nur die Vertragskonditionen, die der Verleger mit dem Autor aushandelt, sondern vor allem seine Kompetenz, ein Werk zunächst künstlerisch zu konzipieren, es dann zu plazieren (d. h. es in eine bestimmte Buchreihe zu integrieren), um schließlich geeignete Werbestrategien einzusetzen, die das Werk in den Handel bringen und Literaturkritiker anziehen. Der Verleger als institutionalisierter "Verteiler" bildet also eine Vermittlungsinstanz zwischen dem Buchproduzenten (Autor), der Literaturkritik und den Rezipienten. Sein Name auf dem Buchdeckel steht für eine bestimmte Verlagspolitik und drückt dem Werk somit einen Stempel auf. Betrachtet man die Perspektive des Autors, so kann festgestellt werden, daß seine Verlegerwahl immer einer doppelten Logik verpflichtet ist: einer ökonomischen und einer symbolischen, und seine Wahl erklärt sich nicht zuletzt aus positionsbedingten Strategien.

Die Autor-Verleger-Analyse ist im speziellen Fall von Huysmans von zweifachem Interesse, da er sich zunächst auf editionshistorischer Ebene an einem Scharnier situiert, das den Übergang der Anfang des 19. Jahrhunderts entstandenen Figur des unabhängigen - d. h. vom Buchhandel losgelösten - „Verlegers“ zu der des „Unternehmers“ des 20. Jahrhunderts vorbereitet. Der viel zitierten ökonomischen Krise der 90er Jahre, die insbesondere die Verlegerlandschaft nach Jahren anhaltenden Wachstums betraf, kommt eine Initiatorrolle bei der sich anschließenden Umstrukturierung des Feldes der literarischen Produktion zu, da die intellektuelle Avantgarde („*décadents*“ und „*symbolistes*“) neue Wege finden muß, um ihre Legitimität bewahren zu können. Die neuen Lösungen bestehen zum einen in der Schaffung eigener Verlagshäuser, meistens den einschlägigen literarischen Zeitschriften angeschlossen (z. B. *Mercure de France*, später die *NRF*), zum anderen im Bereich der literarischen Produktion selbst durch das Verlassen der ehemals

erfolgsversprechenden und nun überlaufenden Gattung des Romans.² Zu diesem Zeitpunkt kann ein Huysmans als Romancier, vor allem mit *En Route* (1895) und *La Cathédrale* (1898), seine besten Verkaufserfolge erzielen. Der zweite und zweifelsohne wichtigere Aspekt dieser Untersuchung liegt in Huysmans' Verlegerwahl selbst begründet, die sich sich bei genauerer Betrachtung als nicht immer kohärent zu den positionsbedingten ästhetischen Stellungnahmen des Autors im literarischen Feld zu erweisen scheint und „gegen den Strich“ der von den Feldstrukturen vorgegebenen Positionierungsmöglichkeiten operiert. Man darf nicht vergessen, daß Huysmans dem Naturalisten-Verleger par excellence, Georges Charpentier, die Publikation von *À Rebours* anvertraute, um anschließend eine Jahrzehnte währende Verbindung mit dem Dreyfusard- und Anarchisten-Verleger Pierre-Victor Stock einzugehen.

Innerhalb des Hauses Stock finden wir den mittlerweile konvertierten Romancier Seite an Seite publiziert mit Dreyfusard-Kämpfern wie Bernard Lazare, Saint-Georges de Bouhélier, Georges Duclaux, den Repräsentanten der “Bibliothèque sociologique” (Kautsky, Bernstein, Jean Grave) und der “Bibliothèque des anarchistes” (Malato, Kropotkin, Bakunin, G. Darien). Diese Tatsache mag angesichts von Huysmans' unverhohlenen antisemitischen Äußerungen verwunderlich erscheinen, zumal er zu keinem Zeitpunkt aktiv an den politischen Auseinandersetzungen des intellektuellen Feldes der Dreyfus-Ära teilgenommen hat. Neben der Rekonstruktion einer individuellen Laufbahn in dem Raum der Kulturproduktion gilt es weiterhin zu klären, ob diese „Wahl der Nicht-Wahl“ oder „Nicht-Stellungnahme“ in jenem Moment, an dem das intellektuelle Feld über das höchste Maß an Autonomie verfügt, als individuelle Positionierung sich dem autonomen Prinzip widersetzt oder damit einen anderen Autonomiebegriff freisetzt, der eben nicht mehr der Logik des Marktes (im Hinblick auf die verlegerischen Strategien) und des Feldgeschehens unterworfen ist.³

² Bereits 1979 hat Christophe Charle in seiner Doktorarbeit eine aufschlußreiche sozio-historische Analyse der ökonomischen Ursachen dieser Krise als Resultat der literarischen Überproduktion geliefert und damit weitere Studien eingeleitet. (*La crise littéraire à l'époque du naturalisme*; P.E.N.S., 1979)

³ Der Akzent dieser Untersuchung liegt notwendigerweise auf der Verbindung Stock - Huysmans, da das Material reichhaltig und besonders aussagekräftig ist. Dennoch wird hier die gesamte Verlagslandschaft, die der Autor vor seiner endgültigen Etablierung bei Stock durchlaufen hat, mit in die Untersuchung einbezogen, wobei die Verleger Charpentier und Kistemaekers als exemplarisch gelten.

Wenn man mit Bourdieu von dem Doppelcharakter des kulturellen Produktes als Ware und Bedeutung ausgeht⁴, so bietet sich eine zu diesen beiden Ebenen parallel verlaufende Methodik an. Dem Warencharakter entspricht eine an der empirischen Buchmarktforschung⁵ orientierten Analyse der Huysmansschen Werke, die sich z. B. in Auflagenzahlen, Preisentwicklungen und Werbestrategien gliedert. Anhand einer literaturhistorischen Perspektive, die vor allem die Verleger-Autor-Korrespondenz im Hinblick auf das darin vermittelte Selbstverständnis des Künstlers einerseits und einen eventuellen Funktionswandel des Verlegers andererseits betrachtet, kann demgegenüber der symbolische, d. h. "Bedeutungs"-Wert des Schriftwerkes ermittelt werden.⁶

Dennoch soll eine derartige Vorgehensweise keineswegs zu einer zu positivistischen oder gar zu objektivistischen Darstellung der unvergleichlich subtilen Beziehungen zwischen Verleger und Schriftsteller führen. Denn wie sollte die Bevormundung des Autors durch den Verleger und dessen uneingeschränkte Machtausübung, die bisweilen zu Eingriffen in die schriftstellerische Kreation reicht⁷ und über „Leben

⁴ Pierre Bourdieu: "Champ intellectuel et projet créateur", in: *Les Temps modernes*, Nr. 246, Nov. 1986: "La spécificité de ce système de production [sc. intellectuelle], liée à la spécificité de son produit, réalité à double face, marchandise et signification, dont la valeur reste irréductible à la valeur économique, même lorsque la sanction économique vient redoubler la consécration intellectuelle, entraîne la spécificité des relations qui s'y instaurent", S. 870 f.

⁵ Zu den unumstrittenen "Klassikern" dieser positivistischen Vorgehensweise gehört Robert Escarpit in Frankreich (*Sociologie de la littérature*, P.U.F. "Que sais-je", 1958, *La Révolution du livre*, Unesco, 1965), der damit zu der Disziplin der Soziologie gezählt werden muß. Literatursoziologische Methoden als Disziplin innerhalb der Literaturwissenschaft enthalten z. B. die Werke von Norbert Fügen (*Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden. Ein Beitrag zur literatursoziologischen Theorie*. Bonn, Bouvier, 1964; *Wege der Literatursoziologie*, Neuwied, Luchterhand, 1968) oder Alphons Silbermann (*Einführung in die Literatursoziologie*, München, 1981) im deutschsprachigen Raum.

⁶ Natürlich kann es sich in diesem Abschnitt nur um den Verleger als einen von vielen "Bedeutungszuweisern" handeln. Ebenso wichtig ist es, den Eigenanteil des Autors und seine Bemühungen, dem Werk gegen die interne Verlagspolitik Bedeutung zuzuweisen, ausfindig zu machen.

⁷ Das Bild des Zensors Hetzel, der unnachgiebig die Manuskripte der Novellen (z.B. *Frritt - Flacc*, *Une fantaisie du docteur Ox*) und Romane von Jules Verne (z.B. *Michel Strogoff* - Der ursprünglich vom Autor vorgesehene Titel lautete *Courrier du Tzar*; Hetzel änderte den Titel in Hinblick auf die Übersetzung und den Verkauf des Buches in Rußland) mit Streichungen, Bemerkungen und sogar Um- und Neuformulierungen versah, ist mit dem zunehmenden Interesse der literaturgeschichtlichen Forschung für die Editionspraktiken im 19. Jahrhundert revidiert worden (vgl. hierzu z.B.: Olivier Dumas: „Hetzel, censeur de Verne“ und Simone Vierre: „Portrait d'un éditeur à travers les lettres de Georges Sand et Jules Verne“, in: *P. J. Hetzel. Un éditeur et son siècle*. Actes du colloque de Nantes; hg. von Christian Robin; Saint-Sébastien, ACL Edition, 1988, S. 127-156 sowie Odile und Henri-Jean Martin: „Le monde des éditeurs“, in: *Histoire de l'édition française*, Bd. III, a.a.O., insbes. S. 201-203). Unbestritten bleibt jedoch die Tatsache, daß Hetzel bei den meisten seiner Autoren durch persönliche Intervention die endgültige Fassung eines Werkes selbst determinierte - Balzac beispielsweise übertrug seinem Verleger geradezu dieses literarische Privileg: "Mon cher Hetzel tout ce que vous ferez pour cet article du Lion sera bien fait. J'ai la plus grande confiance en M. Stahl et il ne

oder Tod“ des Manuskriptes entscheidet - nach Wochen und Monaten des einsamen Schreibens - nicht im Imaginären des Schriftstellers zur Besessenheit werden? Denn verhilft nicht erst der Akt der Publikation dem Werk zur Existenz? Unter diesen Umständen wäre der eigentliche literarische Prozeß nicht etwa der Schreibakt, sondern die Veröffentlichung als Verlegensakt, und der Mythos der schriftstellerischen Kreation reduzierte sich weitgehend auf eine ökonomische Dimension. Welcher - auch noch so entschiedene - Vertreter eines puren „l'art pour l'art“, in dem der Schreibakt und die Schreibweise sich selbst zum Ziel setzen, würde mit Flaubert behaupten können: “Je ne veux rien publier [...] je travaille avec un désintéressement absolu et sans arrière-pensée, sans préoccupation extérieure”⁸

Die Figur des Schriftstellers basiert also auf einem Paradox: die Subjektivität seiner individuellen Existenz ist der Objektivierung seiner Anerkennung (oder Ablehnung) durch ein Publikum unterworfen, das sich wiederum durch die Mediationsfähigkeiten des Verlegers konstituiert. Auf diese Weise scheint sich ein weiterer, über den rein kommerziellen und quantifizierbaren Verlagsvertrag hinausgehender „imaginärer“ Vertrag zwischen Autor und Verleger zu etablieren: Letzterer führt seinen Schützling immer wieder auf den Boden der Realität zurück, indem er ihn mit den wirtschaftlichen Unabänderlichkeiten der Vermittlung und Rezeption des Kunstwerkes konfrontiert (d. h. das Werk in ein Handelsgut verwandelt).

Vielleicht findet sich darin auch die Begründung für die exzessiv ablehnende Haltung, die Schriftsteller häufig gegenüber ihrem Verleger einnehmen und mit allen Mitteln versuchen, dessen übermächtiges Bild zu zerschlagen: die “Racheakte”

fallait pas m'écrire quatre pages de précautions oratoires. Seulement, envoyez-moi l'épreuve quand tout sera arrangé, que j'y mette la dernière façon afin que M. Stahl ne prenne pas plus de peine qu'il ne faut” (zitiert nach: A. Parménie und C. Bonnier de la Chapelle: *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs. P. J. Hetzel (Stahl)*, Albin Michel, 1953, S. 22). Gautier sah sich gezwungen, die Urheberschaft seiner Theater-Feuilletons geltend zu machen und Hetzel daran zu erinnern, daß er durchaus selbst an der Redaktion seiner eigenen Artikel beteiligt war: “Mon cher Hetzel, je commence par te remercier [...] de la façon judicieuse, claire, nette dont vous arrangez mes feuilletons de théâtre. [...] Vous y avez mis beaucoup d'ordre, de goût et de conscience [...]. Vous avez tiré les perles du fumier, je le veux bien, mais vous ne les y avez pas mises. J'accepte d'être le fumier, mais je réclame quelques perles. On dirait presque que je vous ai gênés dans la composition des volumes. J'y suis pourtant pour quelque chose.” (zitiert nach: ebd., S. 310) Interventionen und Modifikationen im Werk des Autors sind jedoch nur ein Mittel, um es dem Verlagsprofil anzupassen und möglichst hohe Gewinne zu erzielen. Einer Legende zufolge bediente sich Gervais Charpentier rüder Methoden, um Gautier zur Redaktion des *Capitaine Fracasse* zu bewegen: er sperrte seinen Schützling einfach ein. (vgl. Michel Robida: *Le salon Charpentier et les impressionnistes*, La Bibliothèque des Arts, 1958, S. 15)

⁸ Gustave Flaubert: Lettre à Louise Colet [août 1846]; *Correspondance*; Gallimard; Pleiade, 1973, S. 281f.

bestehen meistens darin, die intellektuelle und ästhetische Inkompetenz des Verlegers hervorzuheben, um bloß keinen Zweifel an seiner rein technisch-ökonomischen Funktion aufkeimen zu lassen (und besonders nicht an der eigenen intellektuellen Bedeutung). Zudem bietet dieses Spannungsverhältnis zwischen dem Solipsismus der kreativen Praxis des Autors und der Geschäftsrealität des Verlegers eine Erklärung für die so enttäuschend finanziell orientierte Autor-Verleger-Korrespondenz, die vor allem im 19. Jahrhundert überwiegend aus den unermüdlichen und krämerischen Versuchen der Autoren besteht, das “Goldene Kalb” zur Zahlung der Autorenrechte zu bewegen. Natürlich geht es hierbei auch um ihre rein materielle Existenzsicherung - andererseits stellen diese oftmals minutiösen Berechnungen eine Möglichkeit dar, die realen Gegebenheiten außerhalb des “cabinet de travail” im wahrsten Sinne des Wortes zu “entziffern”, indem sie mit Zahlen und Zeichen belegt und damit repräsentiert bzw. symbolisiert werden.⁹

2.1 Entwicklung der Disziplin: Verlagsgeschichte als Kulturgeschichte

Die Geschichte des Buches und des Verlagswesens als Teilbereich der Kulturgeschichte hat sich in Frankreich seit dem Erscheinen des anspruchsvollen Projektes der “Histoire de l'édition française”¹⁰ endgültig als eine Disziplin etabliert, die zunächst den ökonomischen Aspekt der Konjunktur des Druckwerkes zwischen Perioden des Wachstums und der Depression untersucht¹¹, um schließlich ihre sozio-

⁹ Vgl. die peinlich genaue Rechnungsaufstellung von Maupassant in einem Brief an den Direktor der *Revue illustrée* nach Erscheinen des Romans *Fort comme la mort*. Alain Buisine meint dazu, Maupassant wolle “moins se prouver la valeur pécuniaire de son écriture qu'il ne cherche à tarifer et à apurer la situation éditoriale, à la comptabiliser au plus juste.” (Alain Buisine: *Figures du contrat*; in: *Hetzel. Un éditeur et son siècle*, a.a.O., S. 288)

¹⁰ Erschienen unter der Leitung von Roger Chartier und Henri-Jean Martin zwischen 1982 und 1986 (Paris, Promodis). Eine Neuauflage ist bei Fayard-Cercle de la librairie française erschienen (1989-1991). Alle Angaben entsprechen der letzteren Ausgabe, die im Folgenden mit *HEF* abgekürzt wird.

¹¹ Hierzu gehören beispielsweise jene Studien, die sich mit der Produktionstechnik und Produktionsökonomie des Druckwerkes beschäftigen, wobei der Faktor der *longue durée* maßgeblich ist. Angefangen bei der Erstellung von Statistiken, die Aufschluß über die Entwicklung der jährlich publizierten Titel (500 - 1000 im 16.-17. Jahrhundert und lediglich 2000 Titel am Ende des Ancien Régime, der Wendepunkt erfolgt um 1830 mit 8000 Titeln jährlich und 15000 um 1890) bis zur Analyse der fundamentalen Veränderungen der Buchproduktion in den letzten zwei Jahrhunderten des Ancien Régime, die auf der Basis serieller Methoden den entscheidenden Moment der Desakralisierung der bis zur katholischen Reaktion vorherrschenden theologischen Druckerzeugnisse zugunsten des Wachstums der Kategorien ‘Wissenschaft und Kunst’ (Jurisprudenz, Historiographie, etc.) ermitteln konnte. Vgl. Henri-Jean Martin: *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)*. Genève, Droz 1969, ders.: *Le livre sous l'Ancien Régime*, Promodis-Cercle de la Librairie, 1987; Roger Chartier: *Les usages de l'Imprimé*, Fayard, 1987; ders.: ‘Postface’ zur Neuauflage der *HEF*, a.a.O., Bd. 4, S.621-641.

historische Dimension zu privilegieren, die einerseits alle Beteiligten der “Welt des Druckwerks” (wie Verleger Buchhändler, Buchdrucker, Typographen, Buchbinder etc.) als sozioprofessionelle Gruppe begreift und ihre Beziehungen untereinander (Abhängigkeiten, Mobilität, Bündnisse und Gewinne) beschreibt, andererseits die ungleichmäßige Verbreitung des Druckwerkes in der Gesellschaft zu analysieren versucht.

Henri-Jean Martin gilt als einer der Pioniere der Buchgeschichte seit seiner Zusammenarbeit mit Lucien Febvre für *l'Apparition du Livre* (Albin Michel, 1958), in dem die Autoren die kulturelle Wirkung und den Einfluß des Buches während der ersten drei Jahrhunderte seiner Existenz (d. h. von der Mitte des 15. bis kurz vor Ende des 18. Jahrhunderts) analysieren und das seitdem als Markstein für den methodischen Wandel innerhalb der Buch- und Verlagsgeschichtsforschung gilt: was zuvor eine Domäne von Amateurhistoriographen und Bibliophilen war, die sich im Umkreis des *Bulletin du bibliophile* vor allem für den ästhetischen Aspekt des Druckwerkes interessierte - d. h. typographische Besonderheiten, Illustrationen, künstlerische Bucheinbände etc. -, entwickelte sich seit den 60er Jahren zu einem kulturgeschichtlichen Forschungsfeld, das mit seriell-empirischen Methoden eine kollektive Realität zu erfassen sucht.¹² Diese wird in der Buchgeschichte in drei methodologischen Dimensionen ergründet:

1. Erforschung der technisch-materiellen Produktionsbedingungen.
2. Erforschung des kommerziellen Aspekts der Buchdistribution und des Verkaufs.
3. Erforschung des Lesepublikums, d. h. der Bereich der Rezeption des kulturellen Produkts.¹³

¹² Zur Kritik an serieller Vorgehensweise vgl. Michel Vovelle: Serielle Geschichte oder “case studies”: ein wirkliches oder nur ein Schein-Dilemma?, in: *Mentalitäten-Geschichte*, hg. v. Ulrich Raulff, Berlin, Wagenbach, 1987, S. 114-127. Auf die Hintergründe der Methodendiskussion innerhalb der Schule der ‘Annales’ kann hier nicht weiter eingegangen werden. Da es sich bei meiner Untersuchung jedoch um eine monographische Studie handelt, die die Mechanismen, Strategien und Zwänge der kulturellen Produktion zu einem bestimmten Zeitpunkt untersucht, wird dem Einwand von Roger Chartier, serielle Methoden wirkten mystifizierend, da sie als statistische Kurven lediglich einen äußerlichen, globalen Abriß der literarischen Produktion gäben, in gewisser Weise Tribut gezollt: Im speziellen Fall von Huysmans (vgl. 2.3.) soll daher auch die das schriftstellerische Imaginäre (im Sinne von Le Goff) berührende Dimension des ‘Erscheinens’ (vgl. 2.2.) in Augenschein genommen werden. (Vgl. hierzu auch die ‘Postface’ von Roger Chartier in der *HEF*, Bd. 4, insb. S. 624.)

¹³ Besonders umfangreiche Studien betreffen vor allem die Zeit des Ancien Régime; die wichtigsten seien hier erwähnt: L. Febvre und H. J. Martin: *L'Apparition du livre*, Albin Michel, 1958; H. J. Martin: *Le livre sous l'Ancien Régime*, Promodis, 1987; Robert Darnton: *L'Aventure de l'Encyclopédie*, Librairie académique Perrin, 1982; Robert Mandrou: *De la culture populaire*

Der Historiker der Moderne findet in den im 19. Jahrhundert einsetzenden *Mémoires* und *Souvenirs* der an der Buchherstellung Beteiligten Hinweise auf die Evolution des Buchwesens und - was die soziologische Komponente betrifft - auf das Selbstverständnis des Verlegers. Diese Selbstreflexion der Zunft dient nicht immer der Selbst-Beweihräucherung, sondern zeugt ebenfalls von dem Bestreben der „Buchmacher“, ihr Handwerk in den Prozeß der modifizierten Produktionsbedingungen der Industrieära zu integrieren.¹⁴ Dem Eintritt der Verleger in den Bereich der literarischen Kreation entspricht in der Verlags- und Buchmarktforschung die Wandlung zu zunehmender Interdisziplinarität: Literaturwissenschaftler widmen sich als Spezialisten für bestimmte Autoren der Einzelfallstudie¹⁵, die soziologische Perspektive gewinnt mit den Arbeiten der Bourdieu-Schüler an nachhaltigem Einfluß und kann den Forschungsbereich auf drei Analysekomplexe ausweiten: auf die Geschichte des Lesens und des Lesers, die Kulturgeschichte und die Geschichte des literarischen Feldes.¹⁶

au XVII et XVIII siècles. La bibliothèque bleue de Troyes, Stock, 1964; Roger Chartier: *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Le Seuil, 1987.

¹⁴ In gewisser Weise werden Händler und Verleger damit also zu Schriftstellern. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts trifft man häufiger auf Werke, die sich beispielsweise mit dem Urheberrecht, mit dem 1847 gegründeten *Cercle de la librairie française*, den von Hachette errichteten *Bibliothèques de Gare* etc. beschäftigen, von denen der Klassiker von Edmond Werdet: *De la librairie française: son passé, son présent, son avenir*, Dentu, 1860, als Beispiel genannt werden kann. Die schriftstellerische Praxis der großen Verleger des ausgehenden 19. Jahrhunderts bleibt zunächst auf die *Mémoires* und *Souvenirs* beschränkt (Plon, Charpentier, Garnier, Stock ...), um schließlich den Verlegerautobiographien im 20. Jahrhundert zu weichen (Flammarion, Bernard Grasset).

¹⁵ Claude Pichois veröffentlichte bereits 1959 einen bedeutenden Artikel in der Zeitschrift *Annales* über die sog. 'cabinets de lecture': „Pour une sociologie des faits littéraires: les cabinets de lecture à Paris durant la première moitié du 19^e siècle“ (S. 521-534). Seine Biographie über den Verleger Baudelaires, *Auguste Poulet-Malassis*, erschien Ende 1996 bei Fayard. Umfangreich sind vor allem die Studien über Balzac, dessen eigenes Verlags- und Druckereigewerbe der rue Visconti den Autor in den finanziellen Ruin trieb. (Nicole Felkay: *Balzac et ses éditeurs, 1827-1837. Essai sur la librairie romantique*, Promodis-Ed. du cercle de la librairie, 1987; F. Schuerewegen: *Balzac contre Balzac*, SEDES, 1991; Roland Collet: *Balzac journaliste. Le tourment de 1830*, Klincksieck, 1983). Die zahlreichen Veröffentlichungen der Briefwechsel zwischen Schriftstellern und deren Verlegern unterstreichen die Notwendigkeit, den 'Mythos' des dichterischen Genies einer Überprüfung zu unterziehen und soziohistorische Faktoren in eine literarische Hermeneutik einzubeziehen (vgl. z. B. Colette Becker: *Trente années d'amitié. Lettres de l'éditeur Charpentier à Emile Zola (1872-1902)*, P.U.F., 1980; S. Gaudon: *Victor Hugo - Pierre-Jules Hetzel. Correspondance*. Bd. 1: 1852-1853, Klincksieck, 1979; Jacques Suffel: *Lettres inédites de Gustave Flaubert à son éditeur Michel Lévy*, Calmann-Lévy, 1965).

¹⁶ Neben der bereits genannten Untersuchung von Christophe Charle (1979) gelten als mittlerweile klassische Pionnierleistungen die „Thèse“ von Remy Ponton: *Le champ littéraire en France de 1865 à 1905*, L'EHESS, 1977 (die den sie Zitierenden vornehmlich aus Zitaten bekannt sein dürfte, da diese Arbeit unveröffentlicht ist), Anne-Marie Thiesse: *Le Roman du quotidien*, Le chemin vert, 1984, Anna Boschetti: *Sartre et les Temps Modernes*, Minuit, 1985; Pierre Bourdieu: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Le Seuil, 1992, sowie

Die Abhängigkeitsbeziehungen zwischen finanziellen Einsätzen und gesellschaftlichen Strukturen des Verlagssystems der Moderne werden erstmals in dem globalgeschichtlichen Ansatz von Jean-Yves Mollier dargestellt, der mit komparatistischen und thematischen Methoden eine Verlegertypologie erstellt und anhand der Wettbewerbsstrategien und Konkurrenzverhältnisse der Verlegergrößen des 19. Jahrhunderts (Louis Hachette, Michel Lévy, die Gebrüder Garnier) den Übergang zu den kapitalistischen „entreprises éditoriales“ (Hachette et Cie, Calmann-Lévy, Plon-Nourrit etc) beschreibt. Der Historiker fragt sich vor allem, welchen Anteil an Autonomie dem kommerzialisierten Verlags- und Buchhandelsgewerbe hinsichtlich der Editionspraxis verbleibt, nachdem auch die Geldinstitute ihr Interesse an einer sozioprofessionellen Gruppe von potentiellen Kapitalanlegern und Kreditnehmern bekundet haben und die Verlagsgruppen am Ende des Jahrhunderts Gewinne erzielen, die denjenigen von Großkaufleuten wie Boucicaut (Le Bon Marché) oder Industriellen wie Schneider-Creusot gleichkommen.¹⁷ In den letzten 10-15 Jahren haben sich die Untersuchungsgegenstände der Buch- und Verlagsgeschichte unaufhörlich multipliziert;¹⁸ ich beschränke mich im folgenden auf eine syntheseshaft angelegte Rekapitulation der Situation des Feldes der literarischen Produktion am Ende des 19. Jahrhunderts, wobei der Akzent bewußt auf die editorische Komponente gelegt wird (in Abgrenzung zum Bereich der rein buchgeschichtlichen Beschreibung).

2.2 „Le Temps des éditeurs“¹⁹ - Strukturwandel der Verlagslandschaft am Ende des 19. Jahrhunderts

Das Spannungsverhältnis zwischen einem heteronomen, d. h. unter der Vormundschaft staatlicher oder religiöser Gewalten stehenden Kunstprinzips, und

zahlreiche Aufsätze in der von Bourdieu gegründeten Zeitschrift *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*.

¹⁷ Jean-Yves Mollier: *Michel et Calmann Lévy ou la naissance de l' édition moderne* (1836-1891), Calmann Lévy, 1984; ders.: *L' Argent et les Lettres. Histoire du capitalisme d' édition*, (1880-1920), Fayard, 1988. Frédéric Barbier verfolgt eine ähnliche Fragestellung in seiner vergleichenden Studie *Livre, Economie et Société industrielles en Allemagne et en France au XIX^e (1840-1914)*, Thèse Université Paris IV, 1987.

¹⁸ Eine Übersicht der verschiedenen Zweige findet man in dem Aufsatz von Jean-Yves Mollier: „L' Histoire du livre et de l' édition dans l' espace français“, in: *Bulletin de la Société d' histoire moderne et contemporaine*, Nr. 3-4, 1994, S. 35-49.

¹⁹ Der Titel ist dem Untertitel des Band III der *HEF* entliehen.

einer von äußerlichen Zwängen emanzipierten künstlerischen Intention tritt nirgends so offensichtlich in Erscheinung wie im Feld der literarischen²⁰ Produktion und Distribution während des gesamten 19. Jahrhunderts. Gerade zwischen dem Endstadium des „Sacre de l'écrivain“ und jenem der „Temps des éditeurs“ bilden Autor und Verleger in der Welt des Buches das wohl bedeutendste Gespann. Liiert in „guten wie in schlechten Zeiten“ wurde dieses Paar während des Höhepunkts des Autonomieprozesses, der – diesen Prozeß ganz wörtlich genommen - in den „Prozessen für die Autonomie“ seine schillerndste Gestalt annahm, im Feld der Literaturproduktion stets gemeinsam vor die Tribunale zitiert.

Doch gerade der Anspruch der romantischen Propheten, den Kanon ihrer Dichtung selbst zu bestimmen, läßt die dadurch aufwallende konfliktrträgliche Beziehung zur jeweiligen politischen Macht als Barometer für den Autonomiegrad des literarischen Feldes und für das Verlagswesen im Verhältnis zur Politik fungieren. Die romantischen Gruppierungen unterliegen gerade aufgrund der erst beginnenden und folglich prekären Unabhängigkeitsbestrebungen der Kunst und Literatur dem

²⁰ Vor 1830 wurde die genuin literarische (Theater, Poesie, Roman) Druckwerkproduktion nicht wesentlich von den übrigen Kategorien (medizinische, juristische, religiöse etc.. Literatur) unterschieden. Zum materiellen Aspekt der Buchmarktexpansion zwischen Romantik und Belle Epoque sowie zur Evolution der Schriftstellerzahl und der literarischen Gattungen in Form von Ziffern und Statistiken vgl. Christophe Charle: *La crise littéraire à l'époque du naturalisme*, a.a.O., insbes. S. 30-41. Hier findet sich ebenfalls eine genaue Analyse der kulturellen, sozialen und wirtschaftlichen Veränderungen, die die „literarische Revolution“ der Romantik ermöglicht und vom 'Taufpaten' Sainte-Beuve als „littérature industrielle“ immortalisiert wurde. Diese Bezeichnung beinhaltet bereits einen Funktionswandel der Literatur, die daher zu einer 'Industrie' avancierte, weil die Lektüre selbst ein Konsumgut der Massen wird. Zwar benötigt der Roman gut sechzig Jahre, um der Legitimität der Poesie und des Theaters gleichzukommen, was - u.a. mit der Aufnahme von gleich drei Vertretern des sogenannten 'roman psychologique' - Bourget, France, Barrès - in die Akademie erfolgt -, gleichzeitig fungiert diese Gattung als signifikanter Vektor für den Wandel der sozialen Funktion der Literatur, da erstmals dieselbe literarische Form fähig ist, den Lesebedürfnissen aller - auch den konträrsten - sozialen Gruppen zu genügen. Daher erfolgt seine Verbreitung oft auf unkomplizierte und anonyme Weise, zumal der potentielle Leser nicht zwingenderweise über eine spezielle kulturelle Ausstattung verfügen muß (wie es beim Theater oder der Poesie der Fall sein müßte). Um der gesamten Tragweite der sozio-ökonomischen Modifikationen innerhalb der Kulturproduktion gerecht zu werden, seien hier einige Fakten in Erinnerung gerufen, die von der Evolution zwischen 1830 und 1890 (bzw. von der Konstituierung des Bürgertums, dessen finanzielle Mittel die Errichtung einer Privatbibliothek erlaubte, bis zur Expansion des Bildungswesens am Ende des 19. Jahrhunderts, die die Erschließung eines neuen wichtigen Sektors in der Buchproduktion gewährleistete) zeugen: die erste Industrialisierung der Buchproduktion ermöglichte um 1830 zunächst einen Anstieg der jährlich veröffentlichten Titel (vgl. Anm. 11: 8000-12000 Titel um 1850 und etwa 15000 Titel zu Beginn des 20. Jahrhunderts - nach der Erfindung der Linotype). Die Auflagenhöhe (in Exemplaren) pro Druckauflage sind im Verhältnis dazu relativ gering: um 1830 zählt die Auflage des Erstdrucks zwischen 1000 und 2000 Exemplaren, um 1850 etwa 3000 Exemplare und um die Jahrhundertwende etwa 12000 Exemplare, was einer Vervierfachung innerhalb von 50 Jahren entspricht. Der Anteil an rein literarischen Titeln (Theater, Roman, Poesie) steigt von 833 (1830 - 40) auf 1394 (1900-05).

permanenten Zwang, gegenüber den unterschiedlichen Regierungsformen sowohl ihre Legitimität als auch die symbolische Macht zu verteidigen, ohne jedoch während der Restauration dem Thron und Altar und während der Julimonarchie und dem Second Empire den Maximen der Moral Rechnung zu zollen. Die Streitigkeiten mit der Justiz zeugen nicht zuletzt - und dies behält auch, wie wir später sehen werden, selbst auf dem naturalistischen Gipfel der Autonomie zu Beginn der III. Republik seine Gültigkeit - von einer relativen Instabilität des Feldes der literarischen Produktion: im Fall von *Madame Bovary* konnte die Immoralismusanklage dem Werk zu einem Verkaufsschub verhelfen, während ein Poulet-Malassis dem Ruin geweiht war.

Mag diese Schwäche des Feldes auch die Solidarität zwischen Autor und Verleger vereinzelt favorisiert haben und zudem eine Beziehung „d’individu à individu“²¹ an Stelle einer zwischen Kunde und Unternehmer suggeriert haben, die Realität zeugt von Tiefschlägen und subtilen Machtkämpfen, und das vermeintliche „Solidaritätsbewußtsein“ - besonders vor den Rechtssprechern der Justiz - pervertiert sich gerade im Fall Baudelaire zu einem nahezu sadistischem Vergnügen, den Verleger durch die Forderung nach immer höheren Vorschüssen für zukünftige Manuskripte und Projekte nicht nur in ein finanzielles Desaster, sondern damit auch ins Gefängnis zu befördern.

Scheinen oder Erscheinen ? Von der Paradoxie editorischer Praxis

Die beiden mittlerweile klassisch gewordenen „Präzedenzfälle“ Flaubert und Baudelaire des legendären Jahres 1857 dokumentieren jedoch nicht nur die noch instabile und vielleicht auch willkürlich erscheinende Morphologie des Feldes, in dem während der kritischen Phase der „conquête de l’autonomie“²² die beiden Repräsentanten eines extremen Ästhetizismus, die zudem über ähnliche Positionen im Feld verfügen, einen völlig gegenläufigen Positionierungsgang einnehmen. Während Flaubert nach seinem Prozeß als Genie gefeiert wird, haftet an Baudelaire das Stigma des „poète maudit“, aus der guten Gesellschaft exkommuniziert und vom

²¹ So die Sichtweise von Christophe Charle („Le champ de la production littéraire“ in: *HEF*, Bd. III, S. 132)

²² So der Titel eines Unterkapitels in Pierre Bourdieu *Les règles de l’art* (a. a. O., S. 75 - 160), in dem er die literarischen Kämpfe im Second Empire untersucht und die Schule des *l’art pour l’art* am Beispiel von Flaubert und Baudelaire als „double refus“ (S. 107) des *art social* und des *art bourgeois* und gleichzeitig als zentrale Etappe für die definitive Autonomie betrachtet.

Publikum verpönt.²³

Doch vielleicht wurde in diesem Zusammenhang die editorische Situation der Angeklagten unterschätzt oder sie ist weitgehend unbeachtet geblieben: *Madame Bovary* wurde den „bons soins“ von Michel Lévy übertragen, der in den 50er und 60er Jahren zu einer jener emblematischen Verlegerfiguren zählte, die über ein untrügliches Gespür für die Entdeckung zukünftiger Erfolgsschriftsteller verfügten und deren ausgeprägter kommerzieller Sinn für die Verwaltung der pekuniären „Nebenprodukte“, die von seinem Hauptbetrieb - d. h. des Verlags- und Buchhandelsbetriebs (in Form von Aktionen, Obligationen und Vermögensbriefen im In- und Ausland und Anteilen an Goldminen und der entstehenden Eisenbahngesellschaft) abfielen, mit einer flexiblen und das Risiko nicht scheuenden Verlagspolitik eine glänzende Verbindung einging. Mit dieser Kenntnis erscheint der sich anschließende Verkaufserfolg des Romans nicht mehr als das Resultat einer mythenumwobenen und skandalfördernden schriftstellerischen Aktivität; er muß auch auf das marktorientierte und rationalistische Geschick des Verlegers zurückgeführt werden.

Der Druck der ersten Buchauflage - bei der Erstveröffentlichung des Romans im Feuilleton der *Revue de Paris* handelte es sich um purgierte Passagen, die Maxime Du Camp ohne das Einverständnis von Flaubert vorgenommen hatte - bestand aus 6750 (!) Exemplaren, die sofort verkauft wurden.²⁴ Die kühne Vermutung, Lévy habe einen möglichen Prozeß bereits bei Vertragsabschluß in seine Editionsstrategie eingeplant, erscheint angesichts der Fakten gar nicht abwegig: als Lévy sich im Oktober 1856 persönlich an Flaubert wandte, konnte er *Madame Bovary* lediglich in der bereinigten Feuilleton-Fassung kennen, die bereits bei einigen Lesern Entrüstung hervorrief. Der Verlagsvertrag vom 24. Dezember 1856 konzidierte Lévy das Recht, den Roman so zu publizieren, „comme il [Lévy] le jugera préférable“²⁵; er bevorzugt

²³ Bourdieu sieht die Gründe für diese unterschiedliche Evolution in der verschiedenartigen Familienkonstellation der beiden Schriftsteller - Flaubert habe nicht gezögert, seine „honorabilité bourgeoise“ (*Les règles de l'art*, a. a. O., S. 99) als Argument in der Verteidigung geltend zu machen, während Baudelaire als Mündel und Bohémien seiner Position zusätzlich eine „dimension heroïque“ verlieh (ebda.) Könnte dieser Erklärungsansatz nicht suggerieren, vereinfacht gesagt und auf eine Formel gebracht, Baudelaire habe sich absichtlich in eine Art 'Martyrerrolle' begeben, um diese für die Nachwelt gewissermaßen zu kultivieren, während Flauberts 'haine du bourgeois' ihm durchaus - wenn auch nur für die Zeit eines Prozesses - eine Messe Wert gewesen sei?

²⁴ Zwischen April 1858 (Erscheinungsdatum des Romans nach dem Freispruch) und 1862 werden 29150 Exemplare verkauft! (Vgl. Jacques Suffel: *Lettres de Flaubert à son éditeur Michel Lévy*, a. a. O., S. 26.)

²⁵ Ebda., S. 24.

die Veröffentlichung des gesamten Werkes, einschließlich der Fiaker-Szene. Nachdem die Anklage erhoben ist, wendet Flaubert sich an seinen „cher éditeur futur?“²⁶, um dessen weitreichenden Einfluß zu aktivieren und damit die notwendige Unterstützung namhafter Schriftsteller zu gewinnen:

Tâchez de m'avoir des *lettres*. Je vous ai expliqué dans quel sens, hier. Cela est *très* important pour la défense. Vous comprenez quelle convenance m'empêche de faire aucune démarche personnelle à ce sujet. L'important est surtout la qualité. Si vous pouviez m'en avoir d'académiciens ce serait superbe.²⁷

Dagegen nimmt sich Baudelaires Entscheidung, die Publikation der *Fleurs du Mal* den Händen des kleinen und unbekanntes Avantgarde-Verlegers Poulet-Malassis zu überantworten, der zudem nicht über einen soliden finanziellen Hintergrund und die nötigen „Bekanntschaften“ in Akademie und Salons verfügt, als ein Wagnis aus: die Verurteilung von Autor und Verleger nach der Immoralismus-Anklage am 20. August 1857, etwa ein halbes Jahr nach Flauberts Freispruch, muß sicher auch vor dem Hintergrund dieser unterschiedlichen institutionellen Konstellation betrachtet werden.

Baudelaires ästhetische Revolte im Kampf um die Unabhängigkeit sowohl von ökonomischen Zwängen (beispielsweise die materielle Existenzsicherung durch die künstlerische Kreativität, die aus der sublimen Schriftstellerexistenz einen „Beruf“ wie jeden anderen machen würde) als auch von der politischen Ordnung konnte also nur greifen, weil sich innerhalb seines intellektuellen Wirkungsbereiches ein entsprechender Raum - repräsentiert in diesem Fall durch den avantgardistischen Verleger Poulet-Malassis - gebildet hatte, der erstmals dem subjektivistischen Ideal radikaler Dichtungsprinzipien die Möglichkeit zur Entfaltung verschaffte:

Obéissant à un de ses coups de cœur à la fois profondément voulus et incoercibles, raisonnables sans être raisonnés, que sont les "choix" de l'habitus [...], Baudelaire institue pour la première fois la coupure entre édition commerciale et édition d'avant-garde, contribuant ainsi à faire surgir un champ des éditeurs homologues de celui des écrivains et, du même coup, la

²⁶ Ebda., S. 32 (Brief vom 25 Januar 1857.) Augenfällig ist das Fragezeichen hinter der Anrede, das auf Flauberts Unsicherheit 4 Tage vor dem Prozeß hinweist.

²⁷ Ebda.

liaison structurale entre l'éditeur et l'écrivain de combat.²⁸

Diese vielzitierte Positionshomologie zwischen Autor und Verleger, die sich sozusagen durch die „Wahlverwandschaft“ des Habitus konstituiert und zur Erklärung des historisch bedingten Prozesses der Genese der Avantgarde beitragen will, vernachlässigt durch ihre einseitige Beschränkung auf die „liaison structurale“, d. h. die der Morphologie des Feldes entsprechenden externen oder *formalen* Strukturen, die subjektive bzw. Eigendynamik innerhalb ihrer Beziehung. Der vorliegende Fall birgt jedoch nicht nur eine „économie paradoxale“ in sich, nach der der Dichter „ne peut triompher sur le terrain symbolique qu'en perdant sur le terrain économique [...], et inversement [...],²⁹ sondern auch ein unquantifizierbares imaginäres Paradox, das als Reaktion auf die von Peter Bürger bezeichnete „spezifisch moderne Entfremdungserfahrung“³⁰ betrachtet werden muß. Es manifestiert sich zum einen in Baudelaires Verhältnis zum finanziellen Aspekt der Edition, kurz, zum Geld, zum anderen im Akt des Verlegens selbst. Den Hintergrund der materiellen Paradoxie bildet ein Teufelskreis: nachdem das väterliche Vermögen verbraucht ist, muß der Dichter zwangsläufig von seinem Schaffen leben (im Gegensatz zu Flaubert, der sein Vermögen vielleicht auch besser zu verwalten wußte), bzw. er muß schreiben, um zu leben, die fehlende materielle Absicherung droht jedoch den Dichter in Schreiblosigkeit - d. h. Unproduktivität - verfallen zu lassen. Die in den Bettelbriefen an seine Mutter stets ausgedrückte Hoffnung auf den finanziellen Erfolg und das oben bereits erwähnte gefährliche, ruinöse Spiel von Vorschüssen und Anleihen verleiten den Dichter einerseits zu einer rein materialistischen Vision des „Waren-Gutes“ seines Werks,³¹ andererseits widerstrebt es der imaginären Logik des künstlerischen Egos bzw. Genies, sein Produkt in die Logik der Rentabilität regelmäßigen Arbeitens einzuschreiben. Nur ein der Misere verfallener Dichter kann demnach ein wahrer Dichter sein, und Christian Chelebourg geht sogar soweit, folgende kühne Behauptung anzustellen: „il [Baudelaire] vise à préserver le poète miséreux du moindre doute sur son genre. J'en viens à me demander si Baudelaire [...] ne se ruine pas tout exprès pour s'assurer qu'il est doué

²⁸ Pierre Bourdieu: *Les règles de l'art*, a.a.O., S. 102.

²⁹ Ebda., S. 123.

³⁰ Peter Bürger: *Prosa der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt, 1992, S. 16 (u. passim).

³¹ An seine Mutter schreibt Baudelaire am 4. Dezember 1847: „Comme nous sommes dans les questions matérielles, qu'il vous suffise de savoir que bon ou mauvais, tout se vend.“ *Correspondance*, Gallimard, 'Pléiade', 1973, Bd. 1, S. 393.

d'exceptionnelles dispositions intellectuelles.“³²

Baudelaires Dilemma veranschaulicht ganz konkret die von Bürger in der Theorie beschriebene Dialektik zwischen dem subjektiv empfundenen Genieanspruch des sich selbst verpflichteten modernen Künstlers und den objektiven, realen Strukturen des anonymen Literaturmarktes, denen er unweigerlich im Kampf um Anerkennung begegnen würde. An diesem Ort erweist sich die vom Dichter als absolut gesetzte „ästhetische Wahrheit“³³ als Trugbild, denn um in seiner Genialität und im Wahrheitsanspruch seines Schaffens bestätigt werden zu können, muß das Genie an die Öffentlichkeit treten - es „[...] stößt auf den Leser; denn nur dieser vermag ihm die Geltung seines Werks zu bestätigen [...]“, und zwar durch dessen persönliche Rezeption. In diesem Moment aber muß das Werk der absoluten Wahrheit seines Erzeugers entsagen, der „[...] seine vermeinte Freiheit als Unfreiheit erkennt und das eigene Werk als das eines andern [...] sein Werk gilt ihm als bloßer Vollzug eines fremden Willens [...]“.³⁴ Parallel dazu wird die Möglichkeit einer Realisation des genialischen Ideals im Bewußtsein des Dichters unterminiert.

Bürger legt in der Darstellung dessen, was er als die „Dialektik der Anerkennung“³⁵ bezeichnet - dieses Konzept weist im übrigen Ähnlichkeiten auf mit Pierre Bourdieus These von den interagierenden Kräften im Kampf um Legitimität innerhalb des literarischen bzw. intellektuellen Feldes - den Akzent auf die scheinbar unmittelbare Autor-Leser-Beziehung, die durch die Vermittlung des Werks entsteht, um in einer „Syntesis“ oder Triade den eigentlichen Ort ästhetischer Wahrheit zu bilden. Dem Entwurf der in der *Theorie der Avantgarde* konzipierten Institution³⁶ weist Bürger auch hier die grundlegende Rolle zu für den Ablauf des dialektischen Prozesses zwischen Genialitätsbewußtsein und dem Materialismus des Marktes, denn erst durch die Vermittlung der Institution Literatur kann die vormals „leere Selbstbezogenheit“³⁷ des modernen Dichters an Kontur gewinnen.

³² Christian Chelebourg: „Le complexe du paraître“, in: *RSH*, Nr. 219, 1990-3, S. 43.

³³ Peter Bürger: *Prosa der Moderne*, a.a. O., S. 32-55, insbesondere das Kapitel 'Der Ort der ästhetischen Wahrheit'.

³⁴ Ebda., S. 43.

³⁵ Ebda., S. 44.

³⁶ Ders.: *Theorie der Avantgarde*, a. a. .O. Die 'Institution Kunst' wird nach Bürger durch die herrschenden Kunstauffassungen in der Gesellschaft determiniert und bezeichnet eine „Ebene der Vermittlung [...] zwischen der Funktion des Einzelwerks und der Gesellschaft“ (S. 17). Zur Vorstellung einer 'Institution' Kunst bzw. Literatur vgl. auch Jaques Dubois: *L'Institution de la littérature*, Labor, Brüssel, 1983.

³⁷ Ders.: *Prosa der Moderne*, a. a. O., S. 45.

Bürger überspringt in seinen Ausführungen jedoch eine wichtige Etappe - und zwar die des Akts des Verlegens, der als Ort des „Zwischen“ das hier beschriebene Dilemma moderner Dichter transparent macht: noch bleibt die Illusion über die künstlerische Selbstverwirklichung und die Bestimmung als genialisches Schöpfersubjekt erhalten, denn - um auf den theoretischen Ausgangspunkt einer prinzipiellen Positionshomologie zwischen Autor und Verleger zurückzukommen - der demselben ästhetischen Ideal verpflichtete und für eine autonome Kunstform engagierte Verleger wird schon aus editionsstrategischen Überlegungen heraus Interesse haben, das vermeintliche Genie in seiner Illusion zu bestärken. Schließlich kennzeichnet diesen Ort des „Zwischen“ jene typisch französische Spracheigentümlichkeit, die auf einer strukturellen Polysemie einerseits und auf einer Reimverbindung andererseits beruht - und die das Deutsche nur schwerlich in der Lage ist, adäquat wiederzugeben: ich meine das „Zwischen“, das sich im *naître*, *paraître* und *être* manifestiert, d. h. die Selbstverwirklichung (*naître*) des Genies erfolgt im Erscheinen (*paraître*), also im „Verlegtwerden“, und determiniert das zukünftige künstlerische Sein (*être*), was gerade im Zeitalter der industriellen Literaturproduktion die Gefahr des Scheins (*paraître*) und natürlich die des Verlusts (oder besser des *Verschwindens=disparaître*) der Aura in sich birgt. Aber wird das Dichtergenie als solches geboren? Oder muß man nicht von einem *renaître* als Dichter sprechen? Wenn Alain Viala von der *Naissance de l'écrivain* ³⁸ aus soziohistorischer Perspektive spricht, die die französische Klassik erstmals als den Ort der „Geburt“ des Dichters als integrativen Part in einem strukturierten Geflecht kultureller Instanzen begreift, so böte sich konträr dazu und in der Dimension des schriftstellerischen Imaginären vielleicht das Phänomen einer „Renaissance en écrivain“ an, die erst durch den initialen Akt des *paraître* konkretisiert wird. Und um beim Beispiel Baudelaire zu verbleiben: anlässlich des Erscheinens des *Salon de 1845* schreibt er Anfang April an seine Mutter: „Mon livre paraît décidément le 9, jour de ma naissance“.³⁹ Notlüge oder Irrtum - der *Salon de 1845* wurde tatsächlich erst am 24. Mai in der *Bibliographie de la France* verzeichnet - oder aber beabsichtigte Mystifikation, in der die erste Veröffentlichung⁴⁰ des Dichters seine zweite Geburt darstellt, die „renaissance“ als Dichter (und der damalige Verleger, ein gewisser

³⁸ Éditions de Minuit, 1985.

³⁹ *Correspondance*, a. a. O., S. 122.

⁴⁰ Abgesehen von der anonymen Verssammlung *Mystères galants* (März 1844), an der Baudelaire partizipiert hat.

Jules Labitte, der Geburtshelfer)?

Die multiplen Antlitze einer „eheähnlichen“ Verbindung, in der die „Scènes de ménage“ sich leider immer häufiger auf Kosten der Imagination abspielen, können hier freilich nur exemplarisch, bzw. propädeutisch betrachtet werden und die Wahl „klassischer“ Beispiele läuft immer die Gefahr, dem Vorwurf des inflationistischen Gebrauchs ausgesetzt zu werden, doch es muß dabei berücksichtigt werden, daß die Erforschung der materiellen Kunstproduktion, die zudem den Anspruch erhebt, nicht in rein statistischen oder quantifizierbaren Beschreibungskategorien zu verlaufen, sich noch in einem relativen Anfangsstadium befindet.

Die für die Existenz so komplexer Beziehungsstrukturen nötigen Voraussetzungen sind allerdings auch historisch bedingt, denn erst die Herausbildung einer autonomen Verlegerfigur im Verlauf des 19. Jahrhunderts ermöglicht eine Modifikation der Beziehungen zwischen Autor und Verleger. Die sich anschließenden Ausführungen beschreiben die wichtigsten Momente dieser Evolution, die in der aktuellen Beschaffenheit des Feldes der Edition zur Zeit von Huysmans' künstlerischer Tätigkeit münden werden.

2.2.1. Der Verleger als 'homme-orchestre' - Spezialisierung und Differenzierung im Feld der Kulturproduktion

Die wichtigste Innovation innerhalb des Feldes der Kulturproduktion betrifft sicherlich die Transformationen im Verlagswesen, die in der Herauskristallisierung der Figur des modernen Verlegers („éditeur“) in Abgrenzung zum „libraire-éditeur“ des Ancien Régime und zum lediglich für den Vertrieb zuständigen Buchhändler („libraire“) ihren vorläufigen Höhepunkt erreicht.

Die beiden Grundvoraussetzungen, die zur Herausbildung dieser emblematischen Figur führen, liegen einerseits in der Emanzipation vom kommerziellen Buchhandelsbetrieb, mit dem die Verlagspraxis noch bis Anfang des 19. Jahrhunderts eine Einheit bildete, andererseits in der Konzentration aller an der Buchproduktion beteiligten Prozesse auf eine einzige Person: die intellektuell-prospektive Seite (Autoren- und Manuskriptwahl), der künstlerisch-technische

Aspekt der graphischen Konzeption des Buches und die ökonomisch-kommerzielle Seite der Werbe- und Verkaufsstrategien („lancement“). Durch die Inanspruchnahme der intellektuellen und ästhetischen Funktionen versucht der Verleger, dem neuen Metier dieselbe Legitimität zu verleihen, die bis dahin lediglich von den Schriftstellern eingefordert wurde, d. h. die Anerkennung der geistigen und kreativen Dimension seiner Tätigkeit. Daraus entsteht unvermeidlich ein Spannungsverhältnis, das den Verleger mit seinem intellektuellen Ideal und Anspruch (das ihn verleitet, den größtmöglichen Teil seiner Arbeit eher mit der Lektüre von Manuskripten, der Begegnung mit Autoren oder der Konstituierung seines Bestandes, also des Absatzmarktes, zu verbringen) und mit der auf seinen wirtschaftlichen Aktivitäten lastenden konjunkturellen Realität jonglieren läßt.

Die Entstehung eines neuen, autonomen Berufsstandes ist von dem Spezialisten für Illustrationsdruck Leon Curmer anlässlich der *Exposition des produits de l'industrie française* des Jahres 1839 formuliert worden:

Le commerce de la librairie, comme on le prend en général, ne consiste en rien autre chose qu'en un échange d'argent contre des feuilles imprimées que le brocheur livre ensuite en volumes. La librairie prise de ce point de vue avait perdu le caractère intellectuel que nos devanciers avaient su lui donner. [...] La librairie a acquis aujourd'hui une autre importance, et elle le doit à la profession d'*Editeur* qui lui est venue s'implanter chez elle depuis l'introduction des livres illustrés. [...] L'*éditeur*, intermédiaire intelligent entre le public et tous les travailleurs qui concourent à la confection d'un livre, ne doit être étranger à aucun des détails du travail de chacune de ces personnes [...]. Cette profession est plus qu'un métier, elle est devenue un art difficile à exercer, mais qui compense largement ses ennuis par des jouissances intellectuelles de chaque instant.⁴¹

Für Curmer situiert sich der Berufsstand nicht mehr auf der Ebene eines Handwerks; er weist ihm intellektuelle Anforderungen zu und hebt ihn auf den Rang der Kunst - damit den Autoren wenn nicht völlig ebenbürtig, dann doch zumindest von analogem Profil. Daher vergißt er nicht, an die dem neuen Gewerbe innewohnende Deontologie zu erinnern: seien sein Geschmackssinn und seine Sensibilität für die Ansprüche des Leserpublikums auch prägnant und ausgeprägt, *l'éditeur* „doit sacrifier quelquefois son propre sentiment à celui du plus grand nombre, pour arriver insensiblement et

⁴¹ A MM. les membres du Jury central de l'*Exposition des produits de l'industrie française pour l'année 1839*, Paris, 1839 (B.N., Impr., Vp. 5821). Auszüge dieser Rede finden sich in: Odile et Henri-Jean Martin: „Le Monde des éditeurs“, in: *Histoire de l'édition française*, Bd. III, a.a. O., S. 182.

par des concessions graduées à faire accepter ce que les vrais artistes d'un goût plus éprouvé approuvent et désirent."⁴²

Das bekannteste von Curmer veröffentlichte Werk stellt das achtbändige *Les Français peints par eux-mêmes* (1839-1841) dar, in dem er Beiträge von zeitgenössischen Schriftstellergrößen (wie Balzac, Gautier oder Nodier) über typische Repräsentanten der Gesellschaft sammelte. Unter dem Titel *L'éditeur* erscheint ein von Regnault verfaßtes Kapitel, in dem er mit erstaunlicher Hellsichtigkeit das System der unmittelbar in aristokratischen Luxus konvertierbaren neuen editorischen Praxis dieser „hauts barons de la féodalité industrielle“ beschreibt:

Au reste, dans ces jours de toute-puissance industrielle, l'éditeur sait à merveille comprendre son rôle, et profite habilement de l'influence des écrivains pour agrandir sa propre importance. Et, en effet, si nous devons reconnaître avec un fameux parlementaire l'aristocratie de l'écritoire, il est tout naturel que les agents de cette aristocratie soient comptés parmi les hauts barons de la féodalité industrielle. Aussi l'éditeur aujourd'hui, déguisant avec soin tout ce qui rappelle la patente, affecte-t-il les dehors brillants d'un protecteur des arts. Il n'a pas de comptoir, mais un cabinet. Ses magasins sont des salons; ses commis sont ses employés; ses acheteurs sont ses clients; bientôt sans doute son caissier s'appellera un receveur. Dans ses fastueux appartements, toutes les recherches du luxe invitent à la dépense [...]. Les savantes dispositions des livres aux reliures étincelantes, aux ornements fantastiques présentent une heureuse harmonie avec la splendeur des ameublements, et l'amateur ébahi semble plutôt apporter son offrande au temple des Muses que passer un marché avec le Dieu du commerce. [...] Le cabinet [...] a une toute autre physionomie [...]: étant consacré à la foule qui vend et reçoit, c'est-à-dire aux écrivains et aux artistes, le style en est plus simple et en même temps plus scientifique [...] de beaux exemplaires des classiques rangés côte à côte semblent avertir les écrivains qu'ils ont affaire à un juge capable d'apprécier le mérite de leurs Œuvres et d'en disputer le prix [...].⁴³

Diese recht bittere Darstellung der modifizierten Arbeitsbedingungen des modernen Verlegers, die neben den unverhohlenen ironischen Passagen zudem nicht eines gewissen Zynismus entbehrt, zeugt nicht zuletzt von dem - für die Autoren zweifellos schwer akzeptierbaren - sich vollziehenden Funktionswandel

⁴² Ebda.

⁴³ Emile Regnault: „L'éditeur“, in: *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, 1844, Bd. IV, S. 105-122. Regnault, der Medizin studiert hatte und eng mit Balzac und Jules Sandeau befreundet war, betätigte sich zudem als Verleger (*Œuvres d'Horace et de Saint-Aubin*, 1836) und verwaltete die *Chronique de Paris*.

schriftstellerischer Tätigkeit in Richtung eines Berufs „wie jeder andere“, und die „verlorenen Illusionen“ des romantischen Genies bilden eine willkommene Beute seines Verlegers.

Die romantische Krise

Tatsächlich dokumentiert Balzac vor dem Hintergrund der poetischen Anwendungen des Lucien de Rubempré und dessen Suche nach einem ihm wohlgesonnenen Verleger für seinen Roman und seine Sonnettsammlung die noch relativ heterogene Welt des Buches, in der die Koexistenz der Erben des Ancien Régime⁴⁴, der überwiegend dem Roman zugeneigten Verleger des Palais-Royal,⁴⁵ der neu in das Feld eintretenden romantischen Verleger⁴⁶ und einer Gruppe bestehend aus ehemaligen Offizieren, Anwälten und Professoren, die nach der Revolution als politisch motivierte Editoren⁴⁷ agieren, jener von Balzac gezeichneten vier „Variété[s] de libraire“⁴⁸ entspricht.

⁴⁴ Dazu gehören beispielsweise die berühmte Drucker- und Buchhändlerfamilie Didot, die das von Fournier begründete typographische System erneuerte und entscheidend zur Entwicklung und Verbreitung der Antiquaschrift beitrug, die Panckoucke-Dynastie, Jules Delalain, Antoine-Auguste Renouard oder Desoër, der eine erste Werkausgabe der Schriften Voltaires besorgte.

⁴⁵ Zwischen 1815 und 1830 konzentrierte sich die rein literarische Verlagspraxis in der berühmten Galerie de Bois (bis zu ihrer Vernichtung durch einen Brand 1828). Hier begann die Karriere von Jean-Nicolas Barba (aus dessen Nachlaß das Verlagshaus Tresse und Stock hervorgehen wird!), der als Verleger von Paul de Kock einen Verkaufserfolg erzielt, und jene der Brüder Garnier.

⁴⁶ Die Situation der romantischen Librairie bildet einen beliebten Gegenstand innerhalb kulturhistorischer Untersuchungen, was sicher auch auf die Dominanz Balzacs und dessen Erfahrungen mit der Welt des Druckwerks zurückzuführen ist. Die bekanntesten romantischen ‘Verleger’- die Anführungszeichen weisen darauf hin, daß es sich hier noch um seinen Vorläufer, den ‘libraire-éditeur’ handelt - seien hier kurz erwähnt: Pierre-François Ladvoat versammelt um sich überwiegend junge Talente, Charles Gosselin dominiert das Feld zwischen 1820 und 1845 als Verleger von Lamartine, Hugo, Vigny und Balzac und gilt durch die Edition der Walter Scott-Übersetzungen als Begründer einer Mode, die die Romantik überdauern sollte; Urbain Canel (*Armance*, Stendhal; *Burg-Jargal*, Hugo; später spezialisiert in Erbauungsschriften und *Keepsakes*); Eugène Renduel (Hugo, Laménais, Heine).

⁴⁷ Der Ultra-Royalist Louis-Gabriel Michaud gehört zu einer Reihe monarchistisch gesinnter Verleger und glorifiziert in seiner *Biographie universelle* (85 Bände zwischen 1811 und 1862) das Ancien Régime. Einige Namen sind direkt mit der Revolution in Verbindung zu bringen, so zum Beispiel Emile Babeuf (der Sohn von Gracchus) oder Saturnin Brissot-Thivars (ein Neffe des Konventsmitgliedes); daneben versuchen einige ‘Intellektuelle’ mit verlegerischer Tätigkeit ihre Gehälter aufzubessern (Lemaire, Brière, Bailly).

⁴⁸ Vgl. H. de Balzac: *Illusions perdues*, Gallimard, „Pléiade“, Bd. V, 1977 (S. 301-370). Lucien trifft auf dem Quai des Augustins auf die „libraires-commissionnaires“ Vidal et Porchon, die als Unterhändler zwischen dem ‘libraire-éditeur’ und den Buchhändlern fungieren; der „Père Doguereau“ (S. 304) entpuppt sich als Ausbeuter junger Amateure; in Dauriat („le libraire fashionable“, S. 351) erkennt man eine Art Ladvoat, der großzügig Genie-Attribute verteilt, ohne jedoch die Manuskripte gelesen zu haben, während Barbet einem Kolporteur gleichkommt, einem „libraire trembleur, qui vit de noix et de pain, qui souscrit peu de billets, qui grapille sur

Die erste von insgesamt drei ökonomischen und politischen Krisen, die die Evolution der Buchwelt zwischen den "Trois Glorieuses" und der Dreyfus-Affäre entscheidend prägen werden, erschüttert die romantische Verlagslandschaft bereits zwischen 1826 und 1831 und provoziert eine Reihe anhaltender Bankrotterklärungen, denen selbst gut situierte Verleger nicht entkommen können.⁴⁹ Wenn diese erste Krise auch als logische Konsequenz der Überproduktion der Jahre 1820 - 1826 zu betrachten ist, die die während der Revolution und des Empire vernachlässigte Konkurrenzfähigkeit mit dem Weltmarkt wieder herzustellen versucht, so gilt die noch unstrukturierte Praxis der Geldanleihen, mit der vor allem junge Verleger versuchen, den Papier- und Druckkosten ihrer Publikationen nachzukommen, als verantwortlicher Faktor für ein kommerziellen Desaster. Die zunehmende Verstrickung vieler Editeure in eine Logik der permanenten Bankanleihen, die die Kreditinstitute lediglich mit wertlosem Papier in Form von Schuldscheinen, Effekten und sonstigen Wertpapieren überfüllen und die zum Teil auf bereits zahlungsunfähige Häuser ausgestellt werden, führt unweigerlich zum Zusammenbruch: nach den Juliereignissen stellen die Banken ihre Zahlungen ein; zwischen Juli und Dezember 1830 melden 25 Verleger den Konkurs an.⁵⁰

Die für die Überwindung der Krise nötigen Strategien finden ihr Vorbild in der Presse: um die abschreckenden Abonnementspreise senken zu können und neue Leser anzuziehen, hatte der Gründer der Massenzeitung *La Presse*, Emile de Girardin, einfach die Anzahl der kostenpflichtigen Inserate verdoppelt. Die Buchhändler und Verleger sehen sich ihrerseits gezwungen, ein breiteres Publikum anzusprechen und greifen auf diese bewährte Praxis zurück - Kleinanzeigen werden nunmehr in der *Bibliographie de la France* und der Presse veröffentlicht, und die Verlagskataloge stellen nicht mehr rein aufzählende Listen dar, sondern die Werke werden professionell angepriesen. Den potentiellen Käufern steht eine zusätzliche Prämie in Form von kleineren Aufmerksamkeiten zu, die dem heutigen Werbegeschenk entsprechen dürften. Diese Reklameseiten, die als *Feuilleton du journal général de l'imprimerie et de la librairie* jeweils sonnabends in der

les factures“ (S. 352). Den Versuch, eine sozio-professionelle Typologie der verschiedenen romantischen 'libraires' zu erstellen, unternimmt Nicole Felkay in ihrem *Balzac et ses éditeurs*, a. a. O., S.32f.

⁴⁹ Dazu gehören Ambroise Dupont, Belin oder die Bossange. Das Ende eines Advocat nach drei finanziellen Zusammenbrüchen hat eine traurige Berühmtheit errungen.

⁵⁰ Detaillierte Angaben über Anzahl und Art der Konkurse vgl. N. Felkay: *Balzac et ses éditeurs*, a. a. O., S.85 f.

Bibliographie de la France erscheinen, gewinnen in der 2. Hälfte des Jahrhunderts an Bedeutung, wenn durch die definitive Trennung von Werkproduktion und Werkdistribution der moderne Verleger auf die Aneignung gezielter Werbestrategien angewiesen ist, da der Buchhandel auf der Grundlage des *Feuilletons* seine Bestellungen vornehmen wird.⁵¹

Die prekäre Situation der romantischen „Libraires“ ist jedoch nicht allein auf die ökonomische Krise der dreißiger Jahre zurückzuführen. Ihr Bildungsniveau entspricht noch nicht jenem eines Hachette (*ENS*), Lacroix (*Docteur en droit*) oder Poulet-Malassis (*École des Chartes*), und die meisten von ihnen beginnen ihre Laufbahn als Lehrling oder einfacher Angestellter (*Commis*). Daraus erklärt sich ihr geringes soziales Ansehen innerhalb der Gesellschaft, und in den Augen der politischen Autoritäten der Restauration und der Julimonarchie erscheinen sie als potentielle Vertreiber konspirativer Ideen immer verdächtig. Im Gegensatz zu den Autoren verfügen sie zudem nicht über einen Interessenverband, der ihnen - so wie die 1838 gegründete *Société des Gens de Lettres* ihren Mitgliedern die Verteidigung und Sicherung der Urheberrechte garantiert – die Rechte über die wirtschaftliche Nutzung der verlaggebenden Produkte und vor allem den Schutz vor der gängigen Praxis der ausländischen Contrefaçon bietet. Erst nach mehrfachen Versuchen gelingt es, einen Ausschuß für die Vorbereitung eines Gesetzentwurfs⁵² zu bilden, der den Import von im Ausland (was vor allem Belgien betrifft) publizierten Werken reglementiert. Ab 1847 verfügen Buchhändler und Verleger über eine professionelle Organisation: mit der Gründung des *Cercle de la Librairie* erlangen sie ein Maß an Autonomie, das ihnen freie Berufsausübung, Mitspracherecht in urheberrechtlichen Fragen und bei der Ausarbeitung der Zollbestimmungen mit dem Ausland sowie den Respekt der politischen und gesellschaftlichen Kräfte gewährt.

Die Zeit der „monstres sacrés“ der Edition

Wenn die unzähligen Konkursanmeldungen der dreißiger Jahre das Scheitern des romantischen Projekts eines „Volksbuchs“ ankündigen, d. h. der Traum vom

⁵¹ Die Werbepaxis wird am Beispiel Stock - Huysmans später genauer erläutert.

⁵² Das Gesetz über das Urheberrecht wird nach der Veröffentlichung eines *Mémoire sur la situation actuelle de la contrefaçon des livres français en Belgique* durch die verantwortliche Kommission im Mai 1841 beschlossen. (Vgl. *Le Feuilleton* der *Bibliographie de la France*, 19. November 1842.) Ein Zollabkommen mit Belgien wird erst 1852-53 geschlossen.

typographisch „schönsten“ Buch, das selbst den Lesern aus der Masse des Volkes zugänglich gemacht werden soll, so bilden sie gleichzeitig die Wegbereiter der großen Verlagserfolge der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Die periodischen ökonomischen und politischen Krisen, deren durch die Einstellung der wirtschaftlichen Aktivitäten erwirkte Rückkoppelung sich unmittelbar auf den Buchmarkt auswirkt (auf den Erwerb eines „Luxusgutes“ wird in Notzeiten als erstes verzichtet), stellen gleichsam die Kondition für die Innovation dar - nach 1830 im Bereich der Illustration, des Buchformats⁵³ und der kostenpflichtigen Buchreklame - ,während die Krise von 1848 neue Leseerwartungen befriedigen muß, die sich - gemäß der republikanischen Idee, möchte man sagen - in den Bereich des Schulbuchs, der Jugendliteratur, des Bahnhofsbuchhandels und der Enzyklopädien verlagern. Die Hochphase der „Temps des éditeurs“ wird von dem Triumvirat Hachette, Larousse und Hetzel dominiert, die ihr Imperium auf einer modifizierten Verlagspraxis bauen, in der die vormals ausgeglichene Disziplinverteilung in der gesamten Buchproduktion korrigiert wird zugunsten einer zunehmenden Expansion der profanen Kulturgüter - die „Mode“ der „Moderne“ gehört natürlich dem populär gewordenen Roman (Charpentier, Fayard, Michel Lévy) sowie der Publikation von „Œuvres complètes“, Wörterbüchern und Nachschlagewerken. Der Verleger nimmt eine zentrale Position inmitten dreier verschiedener Pole ein: das Mikromilieu der Autoren, innerhalb dessen immer neue Werke kreiert werden; die Fabrikanten, die diese Werke zu Serienprodukten machen, und schließlich das Publikum, denen der Buchhändler die Objekte zum Kauf anbietet. Da der moderne Verleger - wie bereits erwähnt - die drei grundlegenden Funktionen seines Metiers (intellektuell, künstlerisch-technisch, kommerziell) nun selbst orchestriert, wird er durch Spezialisierung auf einen der Bereiche seine Verlagsstrategie nuancieren. Der progressive Wandel von der Pluriedition zur Monoedition wird damit eingeleitet: „Le temps des auteurs signant avec plusieurs éditeurs des traités pour une fabrication dans un format déterminé est révolu [...]“⁵⁴. Die Verlagsverträge werden auf der

⁵³ Eine Revolution in der Buchproduktion gelang Gervais Charpentier - der Vater des berühmten Naturalisten-Verlegers - mit der Erfindung der sog. „Classiques Charpentier“ mit dem Format in-18, d.h. die Rückenhöhe beträgt weniger als 15cm bei einer 4-maligen Blattfalz. Dieses Format kann etwa den doppelten Textumfang eines klassischen in-8° beinhalten, wobei Charpentier gleichzeitig die Kosten um die Hälfte mindern konnte: der Preis von 3,50 Francs wird bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts stabil bleiben.

⁵⁴ Jean-Yves Mollier: „Michel Lévy et Pierre-Jules Hetzel: deux destins d'éditeur“, in: *Hetzel. Un éditeur et son siècle*, a. a. O., S. 311. Mollier bedient sich in seinem Artikel eines vergleichenden editionswissenschaftlichen Ansatzes, um vor allem die ökonomische Situation der beiden Verleger und die wesentliche Rolle des Geldes und des Eigenkapitals zu verdeutlichen. Im

Grundlage mehrerer, d. h. zukünftiger Bücher abgeschlossen und die Zahlung erfolgt proportional zu den gedruckten oder verkauften Exemplaren. Der Exklusivvertrag als „Bürgerhochzeit“, dessen psychosoziale Implikationen am Beispiel Baudelaire und Flaubert bereits dargestellt wurden, kann nur dann glücken, wenn der Autor nicht über zu eklektische literarische Positionen verfügt;⁵⁵ doch die Beziehungen zwischen einem Autor und „seinem“ Verleger - der zum Marken-oder gar Firmenzeichen wird - beruhen zunehmend auf Gegenseitigkeit: das Markenzeichen garantiert den Autoren dieser Literaturart die Beachtung durch deren Liebhaber, während eine literarische Schriftstellergruppe, die ein bestimmtes Verlagshaus bevorzugt, diesem gegenüber der Konkurrenz eine spezifische *Couleur* verleihen kann. Die Beispiele hierfür sind zahlreich und geläufig: Lemerre und die Parnassiens, Vanier und der *Mercur de France* und die Symbolisten, Charpentier-Fasquelle (und Kistemaekers in Belgien) und die Naturalisten, Stock und die politisch-literarische Avantgarde, Plon und die Académiciens, die katholischen Verleger Palmé und Mame. Die Imperien des 20. Jahrhunderts (Grasset, Gallimard, Minuit) werden auf ähnliche Weise prosperieren.

Der Autonomisierungsprozeß des Bereiches der Kulturproduktion und die zunehmende Differenzierung der Gattungen in einen auf ökonomischen Gewinn und einen auf literarische Anerkennung abzielenden Sektor findet seine Entsprechung in der Verlagspraxis, und die Verlegerwahl bedeutet für einen jungen Schriftsteller nicht nur eine finanzielle Entscheidung, sondern determiniert von vorneherein seine zukünftige literarische Positionierung:

Être édité ici plutôt que là, [...], ce n'est pas seulement émarger, c'est être marqué littérairement plus classique ou plus réaliste, plus novateur ou plus traditionnel, plus politique ou plus mondain.⁵⁶

Die Beziehungen zwischen Autor und Verleger scheinen weniger komplex, da sie nunmehr aufgrund eines einzigen Kriteriums evaluiert und relativiert werden: Rentabilität oder Literarität.

weiteren Verlauf der Ausführungen wird auf eine strenge 'bezahlte' Analyse weitgehend verzichtet.

⁵⁵ Der Dichter und Dramaturg Alexis Arvers beispielsweise brachte zwischen 1833 und 1850 seine 13 Verbände zu 11 verschiedenen Verlegern; Paul Adam beglückte nicht weniger als 31 Verleger mit seiner Prosa!

Legitimationsverlust oder „esprit nouveau“?

Zweifellos beruht der Triumph der „Temps des éditeurs“ auf dem des Romans, das „genre qui trônait, à la fin des traités de rhétorique, entre le madrigal et l’apologue“⁵⁷ und dessen Erfolg statistisch vielerorts bestätigt wurde⁵⁸. Die Euphorie der Jahre zwischen 1875 und 1885 verdanken die Verleger vor allem der naturalistischen Bewegung, deren dokumentarischer und didaktischer Anspruch in der alphabetisierten und zukunftsgläubigen „Troisième République des Lettres“ auf fruchtbaren Boden fällt, da er neuen sozialen Gruppen den Zugang zur Kultur gestattet (insbesondere Vertretern des Arbeiter- und Kleinbürgermilieus, denen einerseits die für das Verständnis der „noblen“ Gattung der Poesie notwendige kulturelle Ausstattung versagt wird und die andererseits nicht über die finanziellen Mittel verfügen, die den Konsum von Theatervorstellungen erlauben könnten). Der Aufstieg der naturalistischen Romanciers kann als eine Reaktion gegen die symbolisch legitimierte Dichter-Generation der *Parnassiens* betrachtet werden, die durch ihr ästhetisches Programm formalistisch orientierter Gestaltungsprinzipien und idealistischer Schönheitskonzeptionen den Bereich der Poesie für sich beanspruchen. Er bildet jedoch im gleichen Maße eine Herausforderung an die eigene Gattung, die im Zweiten Kaiserreich als „littérature industrielle“ abschätzig mit dem Krämergeist der Gewinnsucht assoziiert wird. Die literarische Kraftprobe der Naturalisten besitzt somit eine doppelte Intention: einmal die rein literarisch-symbolische Erneuerung im Bereich der Romanform, in der paradoxerweise mit der Aufhebung typisch romanhafter Strukturen zugunsten wissenschaftlicher Analysen dem Kult der „realistischen Illusion“ gehuldigt wird mit dem Ziel, diese Gattung im Konkurrenzsystem der künstlerischen Formen zu legitimieren. Zum anderen wird durch standardisierte Schreibweisen auf die ökonomische Absicherung durch das Plebiszit eines neuen Publikums gesetzt.⁵⁹

⁵⁶ Christophe Charle: „Le champ de la production littéraire“, in: *HEF*, a. a. O., Bd. III, S.140

⁵⁷ Dieser Lobgesang stammt von Louis Desprez: *Pour la liberté d’écrire*, Brüssel, Kistemaeckers, 1885, S.19

⁵⁸ Vgl. beispielsweise Christophe Charle: *La crise littéraire à l’époque du naturalisme*, a. a. O., S. 29-32: die durchschnittliche jährliche Romanproduktion entwickelt sich seinen Angaben gemäß folgendermaßen: 1840-1875: 218 Neuerscheinungen; 1876-1885: 514 Neuerscheinungen; 1886-1890: 653 Neuerscheinungen (Übersetzungen ausländischer Literaturen und Neuauflagen bereits erschienener Werke sind von den Angaben ausgenommen).

⁵⁹ Die Literaturgeschichte hat gezeigt, daß diese Doppelintention nicht konsequent verfolgt werden konnte, weil sie einfach der Logik und der Funktion des Feldgeschehens widerspricht:

Innerhalb der Verlagslandschaft finden die Naturalisten logistische Unterstützung bei motivierten Jungverlegern, die zwar über Ideen, dafür weniger über Erfahrung noch über einen soliden Verlagsbestand verfügen. Die „monstres sacrés“ interessieren sich nicht für unsichere Projekte und widmen sich ausschließlich ihren jeweiligen Spezialisierungen (Hachette mit dem Monopol der Bahnhofsbüchereien, Hetzel im Bereich des Jugendbuchs, Calmann-Levy wird von vornherein als „puissant seigneur inabordable“⁶⁰ respektvoll gemieden). Das Bestreben der Romanschriftsteller im Umkreis von Zola, entgegen ihrer offensichtlich divergenten ästhetischen Auffassungen zumindest dem Publikum eine einheitliche Gruppenstruktur zu präsentieren, mußte sich nach den mehrfach fehlgeschlagenen Zeitschriftenprojekten auf die Suche nach einem Verlegertypus konzentrieren, der nicht nur die Bewegung editorisch zu kanonisieren, sondern auch dem doppelten Postulat ihrer Kunst zu genügen fähig wäre.

2.2.2. Verlagspolitik der Allianzen

Seit dem bahnbrechenden Erfolg von *L'Assommoir*⁶¹ gilt Georges Charpentier (1846-1905) als eine „gute Partie“, im Exklusivvertrag mit Zola und als Hauptverbündeter der gesamten naturalistischen Bewegung. Diese wird spektakulär instituiert mit jenem vielzitierten „Dîner Trapp“, das am 16. April 1877 Flaubert, Goncourt, Zola, Charpentier sowie die zukünftigen Autoren der *Soirées de Médan* gruppierte⁶² und das in der Sozialgeschichte des Naturalismus als eine der „idées reçues“⁶³ entlarvt

literarische Rentabilität wird von den Konsekrationsinstanzen in der Regel sanktioniert; der Fall eines Victor Hugo bildet lediglich eine Ausnahme.

⁶⁰ Huysmans an Jules Destrée, 1. Dez. 1885, in: *Lettres à Jules Destrée*, hg. von G. Vanwelkenhuyzen, Genf, Droz, 1967, S. 61.

⁶¹ Zunächst im Feuilleton der *République des Lettres*, am 24. Januar 1877 im Buchhandel erschienen. Allein im Jahr 1877 wurden 60 000 Exemplare verkauft.

⁶² Huysmans spricht in einem Brief an Théo Hannon (20. April 1877) von einem „malheureux dîner“, das Catulle Mendès veranlaßte “[de déverser sur nous] les aigres-douceurs et le vomis de fiel“ (in: *Lettres à Theodore Hannon*, a. a. O., S. 51) Als Vertreter der „alten Garde“ der *Parnassiens* mußte Mendès diese mediatisierte Zusammenkunft in der Tat als Bedrohung auffassen.

⁶³ David Baguley widmet in seiner Untersuchung *Le naturalisme et ses genres* (Nathan, 1995) ein Kapitel jenen „Idées reçues de l'histoire littéraire“, mit der der Naturalismus seiner Meinung nach auf eine Abfolge mediatisierter Ereignisse und schlagwortartigen Definitionen reduziert wurde und die den Blick auf die in der naturalistischen Fiktion verknüpften vielfältigen Gattungstraditionen versperren.

werden konnte, die den Mythos des Dichters - in diesem Fall einer ganzen Gruppe - lange Zeit mit Nahrung versorgte. In einem Brief an Zola bezeichnet Charpentier sich selbst als „éditeur du naturalisme“⁶⁴, der neben Zola Flaubert (*Salammbô*, 1882), Daudet, Maupassant, Edmond de Goncourt, Duranty, Mirbeau, Paul Alexis, Henry Céard und Léon Hennique zu seinen Autoren zählen konnte, das heißt also die gesamte erste Generation der „Väter“ sowie die ganze Riege der „Medaner“. Erst auf den zweiten Blick stellt sich heraus, daß Charpentier seine Verlagsstrategie nicht mit der Stringenz verfolgt, die zu einer Legitimation des naturalistischen Romans unter seiner materiellen Ägide hat führen können. Die Frage des „lancement“, d. h. der kommerziellen Werbekampagnen und der Mobilisierung der Kritiker (und ewiger Zankapfel zwischen Autor und Verleger), ohne die ein Werk im Dickicht der Neuerscheinungen verschwinden würde, scheint Charpentier nur bei Erfolgsgarantie und nicht etwa beim risikoreichen Erstverlegen von literarischen Anfängern interessiert zu haben. Der kämpferische Einsatz für die Publikation von Huysmans' *Les Sœurs Vatard*, von der Céard berichtet, sollte ein einmaliges Unternehmen bleiben: „Le placier a l'air d'avoir fort convenablement fonctionné: j'ai vu des exemplaires dans toutes les vitrines à livres depuis le boulevard Beaumarchais jusqu'à l'Opéra“⁶⁵. Nicht nur Huysmans, sondern mit ihm Hennique und Maupassant wenden sich schließlich anderen Verlegern zu, von denen sie ein seriöseres Engagement für die Resultate ihrer Kreativität erwarten. Trotz - oder vielleicht gerade aufgrund - dieser umsichtigen Verlagspolitik und der Erfolge Zolas ist die finanzielle Situation von Charpentier prekär,⁶⁶ und seine Schuldenberge zwingen ihn zum Verkauf von Autorenrechten, was gerade für die auflagenschwächeren Schriftsteller eine Bedrohung darstellen muß.

Die editorische Stärke von Pierre-Victor Stock (1861-1943) liegt in seinem Bestand an ausländischer Literatur, der *Bibliothèque cosmopolite* (Tolstoi, Ibsen, Wilde,

⁶⁴ G. Charpentier à Zola, 31. Dezember 1885, in: *Trente années d'amitié. Lettres d'Émile Zola à son éditeur Charpentier*, hg. von Colette Becker, a. a. O., S.69. Auf den kämpferischen Einsatz von Huysmans für die Publikation der *Sœurs Vatard* wird später zurückzukommen sein.

⁶⁵ Henry Céard à Zola, 28. Februar 1879, in: *Lettres inédites à Emile Zola*, hg. von C. A. Burns, Nizet, 1958, S. 53.

⁶⁶ Der Teilhaber von Charpentier, Maurice Dreyfous, berichtet in seinen Memoiren *Ce qui me reste à dire* (Ollendorff, 1913), der Erfolg von *L'Assommoir* sei gerade zur rechten Zeit erfolgt „pour tirer notre affaire d'une situation pour le moins inquiétante“ (S. 303).

Stevenson) sowie im Bereich der Theater- und Monologveröffentlichungen.⁶⁷ Seine Verlagspolitik kommt der eines „éditeur de combat“ sicher näher als die eines Charpentier: als Paul Alexis ihm eine Serie an Zeitungschroniken anbietet, tritt er unbescheiden die Flucht nach vorn an:

Je trouve cette affaire mauvaise, commercialement. Mais, ainsi que deux de vos amis, signez-moi un traité de dix ans, vous engageant à ne rien publier ailleurs, et j'envoie immédiatement *Le petit village* à l'imprimeur [...] mon idée est d'avoir les cinq du groupe de Médan.⁶⁸

Die beiden „amis“ waren natürlich Hennique und Huysmans, die Konditionen in allen drei Fällen vermutlich die gleichen: Stock verspricht einen Anteil an Autorenrechten von „dix sous au lieu de huit le volume de trois francs cinquante“, was angesichts der von den Verlegern durchschnittlich praktizierten Höhe von 40-50 „Sous“ pro verkauftem Band lächerlich wirken mußte. Während der 1880er Jahre scheint Stock von den ästhetischen Erschütterungen und Innovationen innerhalb des

⁶⁷ Als Angestellter und schließlich Teilhaber des Verlages Tresse, der 1836 den Theaterfonds von Jean-Nicolas Barba aufkaufte, bleibt Stock der Editionstradition des Hauses treu. Die geographische Lage unter den Arkaden des Palais-Royal, in direkter Nachbarschaft zum Théâtre Français, scheint diese Spezialisierung zu unterstreichen: auch als Pierre-Victor Stock ab 1885 dem Verlagshaus seiner Tante Anne Tresse assoziiert wird, welches nun als 'Tresse & Stock' geführt wird, publiziert es nahezu alle im Hause Molières aufgeführten Theaterstücke, die bei Antoine aufgeführten Avantgarde-Stücke sowie Monologe von Charles Cros. Zudem werden zwei wichtige Theaterzeitschriften von Stock herausgegeben, die wöchentlich erscheinende *Le Monde artiste* und die Revue *La Scène*, die dem Bühnenbild und den Kostümen gewidmet ist. Nähere Informationen zur Verlagsgeschichte, auf die hier nicht weiter eingegangen werden kann, finden sich in: Chr. de Bartillat, A. de Gourcuff, M. Prigent: *Stock (1708-1981): trois siècles d'invention, suivi d'Une approche historique*, Bartillat, 1981; vgl. auch die kurze Monographie über Stock im Band IV der *Histoire de l'édition française*, a. a. O., S. 191-194. Aufgrund seines engagierten Einsatzes für die Revisionisten und als Verleger eines großen Teils der Dreyfusard-Literatur zählt Stock zu der modernen Figur des 'Intellektuellen', und diesem Adelsprädikat verdankt er einen Eintrag im *Dictionnaire des intellectuels français*, hg. von Jaques Julliard und Michel Winock, Le Seuil, 1996, S. 1082-1084. Man ist versucht anzumerken, daß damit die Konsekration des Verlegers genau ein Jahrhundert später erfolgt ist, was angesichts des traurigen Verlaufs seiner Karriere, angefangen bei seiner Enttäuschung über das ablehnende Verhalten von Joseph Reinach und den Rothschild als Stock sie nach dem Brand der Comédie-Française im März 1900 (der sein Geschäft völlig zerstörte) um finanzielle Hilfe bat, bis zu dem endgültigen Verlust des Verlagshauses (die 300000 Francs Schulden seiner Spielsucht zwangen ihn 1921 zur Versteigerung), den Anteil an Willkür der kulturellen Praxis offenbart. In dem zwischen 1935 und 1938 erschienenen dreibändigen *Mémoire d'un éditeur* erzählt Stock in anekdotischer Weise von den Beziehungen zu seinen Autoren und seinem Kampf für Dreyfus: seine Darstellung ist jedoch nicht frei von Mythos. Ein vierter Band war offenbar in Vorbereitung, als Stock 1942 starb, in dem auch Huysmans ein Kapitel gewidmet werden sollte. Meine bisherigen Recherchen konnten allerdings die Manuskripte zu diesem Band noch nicht ausfindig machen, selbst André Bay, ehemaliger Directeur littéraire der Editions Stock, konnte mir keine Antwort über den Verbleib dieser Papiere geben. Auf die Stellungnahme Stocks während der Dreyfus-Affäre wird noch zurückgegriffen.

⁶⁸ Alexis an Zola, 1. Januar 1886, in: „*Naturalisme pas mort*“ *Lettres inédites de Paul Alexis à E. Zola*, hg. von B. H. Bakker, Toronto, 1971, S. 39.

literarischen Feldes zu einer eklektizistischen Verlagspolitik getrieben worden zu sein, die ihn zum Teil „Mode“ und „Modernität“ verwechseln lassen. Wenn die Funktion des „intelligenten“ Verlegers nun vor allem darin besteht, literarische Innovationen aufzuspüren, so entstammen die Anregungen oft den Autoren selbst, wie im Fall von Desprez, der Stock in der Prospektion zu dirigieren versucht: „Il y a certainement aujourd’hui un rôle à prendre pour un éditeur intelligent. C’est de grouper les nouveaux venus[...] Si vous ne risquez jamais une partie raide, comment réussir?[...] osez donc.“⁶⁹ Nachdem jedoch der Versuch, die jüngere Naturalisten-Generation an sein Haus zu binden, gescheitert ist, öffnet Stock sich den avantgardistisch-ästhetischen Literaturtendenzen. Die noch unbekannt symbolistischen Autoren Jean Moréas, Remy de Gourmont und sogar den Alfred de Vallette vor dem *Mercure de France* kann Stock nur kurzfristig - für ein oder zwei Werke - an sein Haus binden. Die unter seiner Federführung initiierte Gründung des der Verankerung der Bewegung dienenden Organs *Le Symboliste* im Jahr 1886 (dessen Erscheinen bereits nach zwei Ausgaben eingestellt werden muß) trägt auch nicht dazu bei, dem Verlag ein ästhetisches Markenzeichen zu verleihen, durch das eine spezifische literarische Gruppierung repräsentiert würde. Zwar entspricht dieser Versuch den allgemeinen verlagspolitischen Tendenzen, der Mißerfolg zeugt aber gerade von der in den 1880er Jahren erfolgenden Umstrukturierung des literarischen Feldes, in dem die Bewegungen auf dem Weg zur Legitimität auch institutionell miteinander konkurrieren.

Einen potentiellen Ausweg sieht Stock in der Publikation des politischen Buches, als Roman oder auch als wissenschaftliche und ideologische Abhandlung, die ab 1890 mit der Gründung entsprechender Buchreihen (*Bibliothèque des anarchistes*, *Bibliothèque sociologique*) das Verlagsprofil determinieren.

Die skandalgeschüttelten 1880er Jahre werden in der Romanliteratur in der Negation des „anti“ reflektiert: antimilitaristisch, antiklerikal, antiparlamentarisch. Stock versucht erneut, diese aktuellen Optionen in seinen Bestand zu integrieren und wird sich mit der Publikation von Descaves’ antimilitaristischem Roman *Sous-offs*, der einen aufsehenerregenden Prozeß und eine von 54 Autoren unterzeichnete Petition in *Le Figaro* vom 24. Dezember 1889 bewirkte, in das Feld der Intellektuellen katapultieren. Doch dieses Engagement des Verlegers wird nicht immer mit der

⁶⁹ P. V. Stock: *Mémoire d’un éditeur*, Bd. 1, a. a. O., S. 241 und 251 (Briefe von Louis Desprez an Stock, 17. Okt. 1883 und 6. Febr. 1884).

nötigen Konsequenz verfolgt, was seine fragwürdige Haltung im Fall von Bloys' *Le Désespéré* - dessen Publikation er in letzter Minute aus Angst vor den Reaktionen der im Roman diffamierten Kritiker ablehnte - beweist: es zeugt von einer Strategie, die sich zwar im Verhältnis zur politischen Macht als autonom versteht, jedoch im Mikrokosmos des literarischen Feldes die wirtschaftlichen Sanktionen aus den eigenen Reihen fürchtet.⁷⁰

Der Belgier Henry Kistemaekers (1851-1934), der letzte wichtige Wegbereiter der naturalistischen Legitimation, ist gleichzeitig ihr militantester. Nach dem Scheitern seines republikanisch-propagandistischen Projekts der *Petite Bibliothèque socialiste*, in der er die Werke von Léon Cladel, Jules Guesde, Hector France und mehrerer Communarden verlegt und den vergeblichen Versuchen, die Autoren der *Jeune Belgique* an sich zu binden,⁷¹ gelingt ihm während der Hochphase der naturalistischen Ära ein triumphaler Einzug auf französisches Terrain. Seine Strategie ist dabei die Offensive - Kistemaekers wurde insgesamt mehr als zwanzig Mal vor die Gerichte zitiert⁷² -, die Konsequenzen sind jedoch nicht immer so einträglich wie im Fall von Bonnetains Roman *Charlot s'amuse* (1884), von dem innerhalb von vierzehn Tagen sechs Nachdrucke produziert werden⁷³. Die Ausübung

⁷⁰ Eine ausführlichere Darstellung dieser Strategie „mit umgekehrten Vorzeichen“ im Bezug auf den editorischen Raum Huysmans' erfolgt im Kapitel 2.3.

⁷¹ Die Vertreter dieser Gruppe, deren ästhetisches Programm zunächst vom "*l'art pour l'art*" nach dem Vorbild der französischen *Parnassiens* bestimmt wurde und in Frankreich selbst zu Beginn der 1880er Jahre bereits zum 'Klassizismus' gehörte, öffneten sich zunehmend naturalistischen Ideen, die ihrer sozialistisch orientierten ideologischen Einstellung entgegen kamen. Ein derartiger Pluralismus mußte allerdings zu Auseinandersetzungen und schließlich zur Spaltung führen. Augenfällig ist die Existenz einer naturalistischen Poesie, wie beispielsweise die *Rimes de Joie* von Théo Hannon (die von Huysmans mit einem Vorwort versehen und von Kistemaekers veröffentlicht wurden), und einer eher literarischen Prosa, die vor allem durch *Un Mâle* von Camille Lemonnier, dem zeitgenössischen 'Maréchal des lettres belges' (der seinen Roman übrigens Barbey widmete!) repräsentiert wird. Die Gründe für das zurückhaltende Verhalten der *Jeune Belgique* Kistemaekers gegenüber sind nach Auffassung von Colette Baudet das Zerwürfnis zwischen Lemonnier und dem kämpferischen Verleger einerseits, andererseits dessen Engagement für die französischen Naturalisten, das sich von dem künstlerischen Ideal des "L'art pour l'art" entfernte. (*Grandeur et misères d'un éditeur belge: Henry Kistemaekers*, Brüssel, Ed. Labor, 1986, S. 46 f.

⁷² Diese Angabe stammt von René-Pierre Colin: *Zola. Renégats et Alliés. La République naturaliste*, Lyon, P. U. L., 1988, S. 72.

⁷³ Im Gegensatz zu dem Skandalerfolg von Bonnetain muß der Fall von Louis Desprez und seinem (mit dem minderjährigen Henri Fèvre verfaßten) Roman *Autour d'un clocher. Mœurs rurales* (1883), der ebenfalls von Kistemaekers verlegt wurde, als vermutlich traurigster Höhepunkt der Zensur und ihrer Konsequenzen innerhalb der Verlagsgeschichte des 19. Jahrhunderts betrachtet werden. Im Dezember 1884 vom Schwurgericht in Paris zu einer Gefängnisstrafe verurteilt, starb Desprez ein Jahr später an den Folgen der Haftbedingungen.

seines Metiers zeugt dennoch von einer Diskrepanz zwischen „Gestalt“ und „Inhalt“, bzw. künstlerisch-technischer Buchkonzeption, die das bibliophile Bewußtsein von Huysmans und Edmond de Goncourt⁷⁴ durchaus anzusprechen vermag, und der Wahl von Werken, deren thematischer Gehalt oftmals an plattem Antiklerikalismus, schlüpfrigen Anzüglichkeiten bis hin zu eindeutig pornographischen Darstellungen nicht zu überbieten ist. Wenn er auch Descaves gegenüber unmißverständlich seine Unabhängigkeit bekräftigt und das pekuniäre Interesse der „Arrivisten“ verurteilt⁷⁵, so kann er während der Zeit des massiven Rückgangs an Verkaufszahlen auf dem Buchmarkt seine Existenz nicht nur mit Luxusausgaben bestreiten, sondern muß mit dem Skandalerfolg des Trivialen spekulieren. Von diesem Standpunkt aus betrachtet beweist seine radikale Publikationsstrategie, die sozusagen zwei vermeintlich unvereinbare Positionen auf einen Nenner bringt, nicht nur extreme Scharfsinnigkeit, sie stellt für kurze Zeit während der Umbruchphase der literarischen Situation die für die Verleger einzig mögliche Überlebenschance dar.⁷⁶

2.2.3. Die Zeit der „Désenchantements“

Die Niederschläge der vielzitierten ökonomischen Krise am Ende des 19.

⁷⁴ Zur Publikation von *A vau l'eau* vgl. Kapitel 2.3; Edmond beauftragte Kistemaeckers 1884 mit der Neuauflage des Romans *En 18...*, die er Charpentier lange Zeit versagt hatte. Das Ergebnis - eine Gravur der Autoren und eine Vignette zierten die Auflage - riefen bei ihm wahre Begeisterungstürme hervor: „Content, oui, je le suis! Je le suis autant qu'humainement peut l'être un édité de son éditeur! Le bouquin est très bien lancé et très bien exposé, il y a des quantités de reproductions et les artistes ont l'air de prendre le volume...Par ce temps de krach, c'est un brillant succès.“ (Zitiert von Kistemaeckers in einem Brief an Descaves, Oktober 1884, B. N. Arsenal, MS 15098.)

⁷⁵ Am 10. August 1884 schreibt er an Descaves: „Ceux-là [i.e. les naturalistes] *ne visent qu'à gagner de l'argent*, l'art pour eux n'est qu'une boutique, et du moment qu'il y a un sou de plus à gagner, ils n'ont aucun respect pour une marque d'éditeur littéraire et convaincu“ (B. N. Arsenal, MS 15098).

⁷⁶ Bis zu dem Zeitpunkt, an dem die Avantgarde der Jahrhundertwende einen neuen Legitimationskanon definiert haben wird. Die drei vorgestellten Verlegerfiguren sind die einzigen gewesen, die die naturalistischen Schriftsteller als Gruppe in ihre kommerzielle Verlagsstrategie eingeplant haben. Das Feld der Verleger ist natürlich nicht auf sie beschränkt - die Ausführungen besitzen als Darstellung von möglichen Positionierungen eher exemplarischen Charakter. Der Vollständigkeit halber seien hier die 'Verbündeten' im weiteren Sinne kurz erwähnt: Victor Derveaux veröffentlicht eine Reihe mit dem Namen „La Bibliothèque naturaliste“ (die Huysmans' Roman *Marthe* Eintritt auf französisches Territorium gewährte) und spezialisiert sich auf die Feuilletonisten Vast und Ricouard; Maupassant veröffentlichte zunächst bei Victor Harvard, um schließlich zum Ohnet-Verleger Ollendorff zu wechseln; Etienne Giraud verlegt die Anfänge von Rosny, Darien und Margueritte, um von Albert Savine übernommen zu werden, dessen wichtiger Bestand an Übersetzungen und politisch-historischen Werken leider häufig im Schatten der Werke des von ihm verlegten Drumont stehen. Den Bestand der „Bibliothèque cosmopolite“ verdankt Stock der Übernahme des Fonds Savine im Jahr 1901.

Jahrhunderts werden im Bereich der Buchproduktion vornehmlich als Resultat der literarischen Überproduktion während des goldenen Zeitalters des rehabilitierten Romans gewertet⁷⁷, ohne ausreichend auf die Veränderungen der kulturellen Praktiken und das allgemeine Unbehagen der Literatur als Institution einzugehen⁷⁸. Der faktische Rückgang an Auflagenhöhe und die glorreichen Absätze à la Zola oder Ohnet ab Mitte der 80er Jahre ziehen einen harten Wettbewerb unter den Verlegern nach sich: nach den Angaben von Henri Baillère⁷⁹ wird das klassische 3,50-Francis-Buch für 60 Centimes verramscht, und Stock bestätigt in der von Alexis für *Le Figaro* (1891) durchgeführten Studie *Le mouvement littéraire*, in der er vor allem die Verleger interviewt, daß im Jahr 1891 die Bücher für 10 Centimes den Besitzer wechseln⁸⁰. Die Devalorisation des Buches wird durch diverse Werbekampagnen forciert (Geschenke bei Mehrabnahme, Buchlotterien), was wiederum die Autorenrechte drastisch senkt⁸¹. Mit Bitterkeit konstatiert Bonnetain den Legitimitätsverlust des dichterischen Schaffens: “c’est la surproduction à outrance. Tout le monde écrit des romans, les grues en retraite, les Ligues des Patriotes, les rastaquouères, les notaires et les cabots. Voilà le mal...”⁸². Wie bereits während der ersten beiden Produktionskrisen auf dem Buchmarkt kann die Presse von der editorischen Sackgasse profitieren und stellt für die Autoren einen wirtschaftlichen Ausweg dar, da sie für die Veröffentlichung der Romane im Feuilleton hohe Summen zahlt. Auf der Verlegerseite gilt es, die großen Lagerbestände durch eine Politik des Dumping zu liquidieren, und um der fehlenden Nachfrage an Romanliteratur zu begegnen, scheut man sich nicht, auf unlautere Mittel zurückzugreifen: eine alte Auflage in neuem Gewand und mit geändertem Titel verkauft sich wie eine Neuerscheinung. Die gängigste Praxis besteht sicher in der

⁷⁷ Derartige Erklärungen finden sich in den ausführlichen prosopographischen Studien von Charle, Ponton, Jurt u.a.

⁷⁸ Umfassende Analysen, die auch das Verhältnis des Dichters zur gesellschaftlichen Realität und seine Versuche, den Abgrund zwischen schriftstellerischer und gesellschaftlicher Praxis unter Zuhilfenahme von mythischer Repräsentation zu überwinden, finden sich in dem bereits zitierten Buch von Claude Abastado: *Mythes et Rituels de l’écriture*, a. a. O. oder Michel Raimond: *La crise du roman*, Corti, 1966. Es kann hier nicht auf die soziologischen und ontologischen Hintergründe der Krise eingegangen werden, da ein derart komplexer Untersuchungsbereich eine individuelle - und ideengeschichtlich begründete - Studie erfordern würde.

⁷⁹ Henri Baillère: *La crise du livre*, J. B. Baillère, 1904, S. 25.

⁸⁰ Paul Alexis: „Le mouvement littéraire“, *Le Figaro*, 2. Nov. 1891.

⁸¹ Die durchschnittlichen Rechte betragen etwa 50 Centimes pro verkauftem Band (Angabe nach Zola: *Le roman expérimental* (1880), Garnier-Flammarion, 1967, S. 193 f.

⁸² Jules Huret: „Enquête sur l’évolution littéraire“ (*L’Echo de Paris*, 1891), Thot, 1982, S. 214.

Antizipation des Erfolgs eines Buches, indem sehr viel höhere Druckauflagen angegeben werden als es der Realität entspricht. Um nicht des Betruges oder der Lüge bezichtigt zu werden, üben sie sich in Großzügigkeit, denn Auflagenangaben sind im Grunde nur eine Sache der sprachlichen Konvention, und „Tausend“ („mille“) meint oft eine Druckauflage von lediglich 250 Exemplaren⁸³, so wie die Reklame der Buchhändler lieber von der Anzahl der gedruckten als von den verkauften Werken spricht, lieber von „Lesern“ als von „Käufern“ (und das waren in der Regel viermal weniger).

Wenn auch der ökonomische Faktor zur Deutung der „Crise du livre“ der maßgeblichere ist, so könnte sekundär auch ein Wandel der Mentalitäten Erklärungshinweise dafür liefern, daß das Lektüreerlebnis im allgemeinen nicht mehr den Stellenwert einnimmt, wie es noch zu Beginn der 3. Republik der Fall war. Durch die Einführung der Schulpflicht durch Ferry und die fast vollständige Alphabetisierung konnte die Lektüre zur wesentlichen Freizeitbeschäftigung heranwachsen; am Ende des Jahrhunderts erscheinen neue Formen der Zerstreung (wie zum Beispiel der Sport, das Kino, die Photographie). Zudem hat sich das literarische Feld der 90er Jahre extrem intellektualisiert, und die Reaktion auf die Populärkultur der Naturalisten ist nur noch Eingeweihten vorbehalten - Romane wie *Là-Bas*, *Monsieur Teste* oder auch *Paludes* sind nicht den Massen geweiht.

Avantgarde und Autoedition

Die Umbruchsituation im Bereich der Edition im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts muß gleichzeitig als Ende und Neubeginn gedeutet werden. Während der Phase seines „Triumphes“ ist der „Editeur“, dessen intellektuelles Prestige sich auch in den Zeiten der Regression konsolidieren kann, angesichts des ständig wachsenden ökonomischen und finanziellen Drucks gezwungen, seine editorische Strategie zu überprüfen, sie einer permanenten Innovation zu unterziehen und sie den Regeln des Marktes - und weniger denen der Literarität - anzupassen. Die Dichotomie der Positionen mündet in einen, wie bereits angedeutet wurde, harten

⁸³ Um die Jahrhundertwende liegt die Auflage des Erstdrucks bei 500-1000 Exemplaren, in der Poesie nicht über 500, während bereits anerkannte Autoren mit ca. 4000 Exemplaren beginnen. Paul Bourget erreicht 1891 bei Lemerre eine Erstauflage von 9000 Exemplaren für *Sensations d'Italie*; die Erfolgsschriftsteller von Flammarion und Albin Michel erreichen bis zu 10000 Exemplare. (Vgl. hierzu: Isabelle de Conihout: „La conjoncture de l'édition“, in: *HEF*, Bd. IV, a. a. O., S. 83 f.)

Werbungswettbewerb, in dem die Verleger sich nicht scheuen, ihre Autoren zu instrumentalisieren⁸⁴. Dennoch wird sich die ästhetische Avantgarde nicht von der „littérature industrielle“ absorbieren lassen und weiterhin den rein literarischen Wert, den ein Kunstwerk anzunehmen fähig ist, propagieren. In dieser Hinsicht spielt der Wandel innerhalb der Gattungsprinzipien eine entscheidende Rolle, denn der mit unmittelbar wirtschaftlicher Rentabilität konnotierte Roman erfährt eine Neudefinition, die seine traditionellen Kompositionsgesetze radikal in Frage stellt: der „Dichterroman“, wie ich es nennen möchte, entspricht nicht mehr jenem Stendhalschen „miroir, qui se promène“, der die bürgerliche Realität reflektiert, sondern er agiert dekonstruktionistisch durch die Aufhebung von stringenter Narration, Wahrscheinlichkeit und kohärenter Fabel - der Weg einer neuen Legitimität ist damit vorgezeichnet.

Anna Boschetti hat in einer das Feld der literarischen Produktion zwischen 1880 und 1950 umfassenden - und eingangs kurz erwähnten - Studie jenen Prozeß dargestellt, der den Verlegern des 20. Jahrhunderts als „Unternehmer“ eines konzernähnlichen Verlagshauses erlaubt hat, die autonomen Werte der Literatur zu retten und sie zum einzigen Legitimitätskriterium zu erheben. Die Erfolge eines Bernard Grasset oder eines Gaston Gallimard liegen gerade in der Vereinigung der antinomischen Pole begründet: die gelungene Synthese aus ästhetischem Anspruch und kommerziellem Erfolg kulminiert in dem Projekt der *NRF*, denn

aucune position n'est purement commerciale ou purement symbolique: quelles que soient ses audaces, l'avant-garde peut être 'récupérée' par le marché, convertie en marchandise rentable, en source de profit économique. Inversement, le circuit commercial peut produire des innovations importantes, dont la littérature 'légitime' finit tôt ou tard par s'emparer [...].⁸⁵

Den Ausgangspunkt nimmt diese Entwicklung bei den jungen literarischen Debütanten nach 1890, die nicht nur auf einen saturierten Literaturmarkt stoßen,

⁸⁴ Ein signifikantes Beispiel stellt die dreiste Reklamepraxis des Belgiers Kistemaeckers dar, auf die im Kapitel 2.3 in Bezug auf Huysmans und Descaves näher eingegangen wird.

⁸⁵ Anna Boschetti: „Légitimité littéraire et stratégies éditoriales“, in: *HEF*, Bd. IV, a. a. O., S. 513. Boschetti zeichnet in fünf Etappen die strukturelle Verbindung nach zwischen der Entwicklung der literarischen Legitimität und der Editionspraxis, angefangen von der Avantgarde des Fin de Siècle, über die dominanten Figuren Grasset und Gallimard, die Surrealisten, die Situation von Céline um schließlich das Verhältnis von Verlagsstrategie und Politik ab 1930 zu erläutern. Im folgenden wird lediglich die für den Fall Huysmans relevante Situation der Jahrhundertwende kurz dargelegt.

sondern denen auch das Interesse der Verleger versagt bleibt: letztere praktizieren angesichts der desolaten wirtschaftlichen Situation ihres Gewerbes die Sicherheitspolitik der „Valeur sûre“ und gehen nicht das Risiko des Unbekannten ein.⁸⁶ Die jungen Autoren weichen auf persönliche Wege aus: sie verlegen sich selbst, indem sie sich direkt an die Druckereien wenden. Auf diese Weise bleiben sie im Besitz sämtlicher Nutzungsrechte und bestimmen über die Verbreitung des Werks, das durch die geringe Auflagenhöhe im engeren Kreis des Dichters rezipiert wird. Eine größere Rolle spielen jedoch die kleinen literarischen Zeitschriften, die in einem hermetischen System den Amateuren Extravaganz in der künstlerischen Gestaltung, intellektuelles Publikum und vor allem Unabhängigkeit garantieren.⁸⁷

Die sogenannte „Librairie spéciale“ huldigt dem sakralen Charakter des Buches, was sowohl seine inhaltliche als auch seine künstlerische Konzeption betrifft: der Anspruch an Exklusivität und Vollkommenheit findet eine Parallele im Selbstverständnis des Dichters, der sich dem institutionellen Zirkel der Produktion entzogen hat und sich dem irreduziblen Ideal einer individuellen, autonomen Dichtung widmet. Daß dieses Ideal nicht frei von Narzißmus ist, beweist folgender Eintrag im Tagebuch von Pierre Louÿs:

Les Symphonies ne seront pas vendues. Je ne m'adresserai pas à un éditeur, qui ferait sur elles de l'odieuse réclame, et qui en souillerait la première page avec son nom indifférent. Je les ferai imprimer à mes frais, in-8°, sur papier de luxe, en grands caractères elzéviens penchés, et le tirage sera de cent exemplaires. Au frontispice, une eau-forte de Besnard [...]. Les dix premiers exemplaires seront tirés sur Japon. Je donnerai le premier à Georges, le

⁸⁶ Die Stellungnahme des Verlagshauses Charpentier/Fasquelle in der bereits erwähnten Studie von Alexis beweist, daß sich die Verleger dieser Tatsache nicht ohne Bedauern bewußt werden: „Je reconnais [...] que les auteurs de second plan et à plus forte raison, les débutants, ont aujourd'hui, une certaine difficulté à percer [...]. D'abord, il y a beaucoup de concurrence [...] et puis nous n'avons plus de critique littéraire: jadis, un article de Sainte-Beuve vous lançait un écrivain.“ („Le mouvement littéraire“, *Le Figaro*, 14. Okt. 1891)

⁸⁷ Eine wertvolle Übersicht über das - sicher nicht zufällig - gesteigerte Aufkommen an literarischen Spezialzeitschriften (über 200 um die Jahrhundertwende) bildet immer noch jene von Remy de Gourmont: *Les Petites Revues. Essai de bibliographie*, Mercure de France, 1900. Oftmals sind die Verlage aus den Zeitschriften entstanden, das bekannteste Beispiel ist sicher der *Mercure de France*, dessen Erfolg nach Ansicht von Boschetti gerade in der beide Pole des Feldes - den akademischen und den kommerziellen - ablehnenden Haltung besteht und der auch auf dem Höhepunkt des literarischen Erfolges keineswegs auf den Bereich der Großproduktion 'umkippt': „[...] par sa réussite il [le Mercure] annonce un nouvel état du champ, un bouleversement profond de son fonctionnement. Il prouve la possibilité [...] d'une totale autosuffisance, d'une souveraineté esthétique qui échappe à ce qui semblait jusque-là le destin des avant-gardes, l'échec économique“ (Anna Boschetti: „Légitimité littéraire et stratégies éditoriales“, in: *HEF*, Bd. IV, a.a.O., S.515 f).

second à Gide, le troisième à Besnard [...], et le dixième à moi. [...] Pas un exemplaire ne sera mis dans le commerce; pas un surtout ne sera envoyé aux critiques. [...] En les faisant imprimer secrètement, j'ôte à mes *Symphonies* la plus petite souillure de réclame: même celle des bulletins bibliographiques hebdomadaires, même celle de l'insertion au catalogue du libraire [...].⁸⁸

Der zunächst vorgesehene Titel von Louÿs' Projekt zeugt allein schon von der Idee des Buches als „instrument spirituel“, das dem Synkretismus der Künste Vorschub leistet, und das von Mallarmé in den *Divagations* resümierte Programm seiner symbolistischen Dichtungskonzeption „[...] tout, au monde, existe pour aboutir à un livre“⁸⁹ meint nichts anderes als den Verzicht auf die Öffentlichkeit bei der Suche nach Referentialität in der Außenwelt, denn die Sinnfindung kann, wenn überhaupt, nur über eine künstlerische Deutung erfolgen. Das Buch als harmonisches Ganzes soll als Verkörperung des dichterischen Genies an einen größtmöglichen Empfindungsradius stoßen und den poetischen, musikalischen und pikturalen Sinn in sich vereinen. Die Äußerungen des jungen Louÿs, der im Moment seiner Aufzeichnungen 19 Jahre alt ist und kurz vor der ersten Veröffentlichung steht, veranschaulicht einmal mehr das so ambivalente Bewußtsein des Dichters vom „Akt des Verlegens“ als „Akt der Geburt“, und für die symbolistischen Dichter des Fin de Siècle heißt das, eine Welt zu betreten, in der die Werte der literarischen (und sicher nicht nur der literarischen!) Individualität von vorneherein verneint werden. Diese „crise idéale qui autant qu'une autre, sociale, éprouve certains“⁹⁰ reduziert den Dichter zur Marginalie, und der historische Mythos des Dichters wird von ihm selbst in den Mythos des Buches oder des Werks im allgemeinen „umgedichtet“, um dadurch die Existenz der Literatur - wobei der Begriff natürlich immer die ästhetisch wertvolle Literatur meint - zu legitimieren oder gar zu retten.

Doch ob die neuen Vertreter der individuellen Editions Kunst wie beispielsweise Edmond Bailly, Paul Genonceaux, Léon Vanier oder Deman in Belgien diese anspruchsvollen Erwartungen immer erfüllen konnten, ist angesichts der teilweise konfliktbeladenen Beziehungen zu ihren Autoren fragwürdig. Ihr editorisches

⁸⁸ Pierre Louÿs: *Journal intime 1882-1891*, Ed. Montaigne, 1929, S. 275 f. (15 avril 1890).

⁸⁹ Stéphane Mallarmé: *O. C.*, „Quant au livre“, a. a. O., S. 378. Mallarmés Dichtungen erscheinen fast ausschließlich in den Avantgarde-Zeitschriften, so in der *Revue Indépendante* („Poésies“, „Vers et Prose“), in *La Plume* („Le Tombeau de Charles Baudelaire“) oder in *La Revue Blanche*.

⁹⁰ Stéphane Mallarmé: „La Musique et les Lettres“, in: *O. C.* a. a. O., S. 645.

Vorgehen entspricht sicher den hehren Prinzipien ihrer „Edités“: da sie über kein finanzielles Eigenkapital verfügen, werden die Werke auf Kosten der Autoren verlegt, die Auflagen liegen zwischen 50 und 350 Exemplaren, der Verlagskatalog limitiert sich auf einige wenige Autoren, und Fragen des Verkaufs und der Werbung sind von vornherein ausgeschlossen. Vanier setzt sich ab Anfang der 1880er Jahre zum Ziel, die unbekanntesten Dichter des Quartier Latin den Weg zur Öffentlichkeit zu gestatten und sich zum Lemerre der *Décadents* zu machen.⁹¹ Er veröffentlicht 1884 *Jadis et Naguère* von Verlaine und wird dessen „Exklusiv-Verleger“ und Bankier - die legendären Auseinandersetzungen mit dem „Pauvre Lelian“ bringen ihm den Ruf des Ausbeuters ein, der zudem nicht genügend Engagement für die Herstellung der Broschüren aufbringt. Edmond Bailly, zuvor Spezialist für theosophische und okkulte Schriften, kann ab 1890 das Vertrauen der neuen Dichtergeneration erringen, indem er sie konzeptionell an der Produktion ihrer Broschüren beteiligt. Die ersten wirklichen „Künstlerbücher“ erscheinen in Baillys’ „Librairie de l’art indépendant“, versehen mit Gravuren, Zeichnungen und den Frontispizen von Rops, Redon, A. Besnard und Emile Bernard,⁹² deren Auflagen sich zwischen 12 und 500 Exemplaren bewegen.

Die „librairie spéciale“ wird bereits ab etwa 1890 von den gemeinschaftlich getragenen Zeitschriftenverlagen verdrängt werden. Das Mißtrauen gegenüber einer betriebsinternen Hierarchie, die für den Geschmack der Avantgarde zu viele Ähnlichkeiten mit den traditionellen Editionsformen aufweist, scheint diese Entwicklung zu beschleunigen. Andererseits geht das Zeitschriften-System aus der Entstehung und Evolution einer Gruppe Gleichgesinnter und Gleichgestellter hervor, die ohne äußere Intervention eine eigene Legitimitätsinstanz errichten und nur noch sich selbst verantwortlich sind (was zum Beispiel Auflagen, Verkauf, Konzeption usw. betrifft), obwohl man sich angesichts der exaltierten Bemerkungen von Pierre Louÿs fragen muß, ob nicht letzten Endes die totale Autonomie des Dichters im gänzlichen Verzicht auf jegliches „Erscheinen“ gelegen hätte: Gerade hier steht auch Louÿs vor einem unlösbaren Dilemma, zwischen dem Fantasma eines inexistenten

⁹¹ Zu seinen Autoren gehören - abgesehen von Verlaine - Moréas (*Syrtes, Cantilènes*), Régnier (*Apaisements, Les Lendemains*), Laforgue (*Complaintes*), Vielé-Griffin (*Les Cygnes*) sowie 1876 *L’Après-midi d’un Faune* mit den Illustrationen von Manet. Vanier unterstützte sowohl die Zeitschrift *Paris moderne* und *Le Décadent* von A. Baju und M. du Plessys.

⁹² Z.B. Gide/Denis, *Le voyage d’Urien*, Louÿs/Besnard, *Astarté, Chrysis...*, Paul Fort/Bernard, *Monnaie de fer...*

Verlegers oder „accoucheurs“, sondern möglichst „rester pour le monde un galant homme à vue étroite, et, enfermé dans son cabinet, accoucher des chefs-d’Œuvres. Mais brûler tout avant de mourir avec la satisfaction de se dire que l’Œuvre sera restée vierge“, und der bis zum Zwang ausartenden Exaltation des Künstlers, der sich genötigt sieht „pour l’eurythmie de ma vie, il faut que j’aie imprimé avant vingt ans un volume de juvenilia.[...] *Il faut* que le manuscrit soit sous presse avant les vacances.“⁹³

Die *Symphonies* sind nie erschienen.

Mystifikation des Erscheinens

Das wohl prägnanteste und an Konsequenz nicht weiter überbietbare Beispiel für ein „Erscheinen im NICHT-Erscheinen“ stellt Mallarmés Projekt des „Livre“ dar, wobei die hervorhebende Majuskel in der Typographie⁹⁴ auf den Totalitätsanspruch des „Livre“ als Allegorie einer Allegorie und Quintessenz des Buches - oder besser als alle übrigen Bücher transzendierendes Buch - und der Literatur überhaupt verweist: als ihre Vollendung. Die frühen Schriften von Mallarmé zeugen bereits von der Phantasie eines mystifizierten „Œuvre“ sowie der Nostalgie der „fermoirs d’or des vieux missels“ und der „hiéroglyphes inviolés“⁹⁵. Während der Entstehung der *Hérodiane* gewinnt das Projekt an Kontur und die Korrespondenz aus dieser Zeit deutet auf die Evolution vom „Poème“ zu *einem (une)* - noch unbestimmten- „Œuvre“ und schließlich zu „le Grand’Œuvre“ in der maskulinen Form, das als Lebenswerk betrachtet eine Bedeutung lediglich in seinem Werden, nie aber in seiner materiellen Existenz erlangen kann: „J’ai été assez heureux la nuit dernière pour revoir mon Poème dans sa nudité, je veux tenter l’Œuvre ce soir“⁹⁶ [...] J’ai jeté les fondements d’un Œuvre magnifique [...] Il me faut vingt ans⁹⁷[...] J’ai voulu te dire simplement que je venais de jeter le plan de mon Œuvre entier [...] que je prévois

⁹³ Pierre Louÿs: *Journal intime*, a. a. O., S. 279.

⁹⁴ Um die Einzigartigkeit seines ästhetischen Projekts darzulegen, verfügt Mallarmé offenbar nicht über adäquate Kategorien und greift daher zu einem typographischen Distinktionsmechanismus, die Majuskel (vgl. z.B. ‘Œuvre’, ‘Poème’, ‘Rêve’, ‘Pureté’). Dieses Vorgehen ist im Fin de Siècle regelrecht eine Modeerscheinung geworden.

⁹⁵ Stéphane Mallarmé: *Hérésies artistiques: L’Art pour tous* (1862), in: *O. C.*, a.a.O., S. 257.

⁹⁶ Stéphane Mallarmé: *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. établie par Bertrand Marchal; Gallimard „Folio classique“, 1995; lettre à Th. Aubanel, 3 janvier 1866, S. 280 (alle folgenden Zitate sind dieser Ausgabe entnommen).

⁹⁷ An Th. Aubanel, 16 juillet 1866 (a.a.O., S. 312).

qu'il me faudra vingt ans pour les cinq livres dont se composera l'Œuvre [...].⁹⁸ Das in die Zukunft projizierte Projekt stellt kein Einzelwerk dar, sondern verpflichtet die gesamte geistige Existenz. Der alchemistische Vergleich verleiht ihm eine esoterische Nuance: „Mon Œuvre, qui est l'Œuvre, le Grand-Œuvre, comme disaient les alchimistes, nos ancêtres“.⁹⁹ Die alchemistische Vision eines magischen Zauberbuches findet sich auch zwanzig Jahre später in der *Prose, pour des Esseités* (1885) :

HYPERBOLE! de ma mémoire
Triomphalement ne sais-tu
Te lever, aujourd'hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu:
[...].¹⁰⁰

doch der Traum des „L'Œuvre“ - noch immer im Futur begriffen - erweist sich mehr und mehr als unerreichbares Ideal. Der als „Autobiographie“ bekannt gewordene Brief Mallarmés an Paul Verlaine ist sinnfällig für die Evolution des „Livre“ als Absolutes, nunmehr lediglich in Phantasien gestaltbares Konstrukt reiner Dichtung:

[...] j'ai toujours rêvé et tenté autre chose [...] Quoi? c'est difficile à dire: un livre tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard [sic], fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai: le Livre persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies.¹⁰¹

um schließlich in der Orphik-Formel zu kulminieren, die „le Livre“ zum Medium der Welterneuerung und letztlich der Erlösung des Menschen macht oder besser: die Welt in „le Livre“ transformiert: „L'explication orphique de la Terre“.

Die okkulte Problematik des Dichters, dessen aporetisches Projekt zwangsläufig zum Scheitern verurteilt ist, besteht in seiner Ausweglosigkeit: das Streben nach dem „Livre total“ bedeutet gleichzeitig Verzicht auf jede Literatur und die „disparition élocutoire du poète“, das Konzept des „Livre“ erhält dadurch eine nahezu apokalyptische Dimension. In dieser Hinsicht kann auch Mallarmés Abschiedsformel

⁹⁸ An Th. Aubanel, 28 juillet 1866 (a.a.O., S.315f).

⁹⁹ An Henri Cazalis, 14 mai 1867 (a.a.O., S. 345).

¹⁰⁰ Stéphane Mallarmé: *O. C.*, a.a.O., S. 55.

¹⁰¹ *Correspondance*, a.a.O., S. 585f.

verstanden werden, mit der er - nicht ohne Ironie - den Journalisten Jules Huret 1891 nach dem Interview für *L'Echo de Paris* hinauskomplimentiert: „Au fond, voyez-vous, le monde est fait pour aboutir à un beau livre“¹⁰². Das Leben (Mallarmés) endet mit „le Livre“, das als Grenzerfahrung des Dichters selbst auch zur Markscheide der modernen Literatur werden wird: wenn auch das lyrische Ich aus Gides' *Nourritures terrestres* seinem imaginären Schüler Nathanaël noch zu einer Art mentalen Autodafé rät: „[i]l faut, [...] que tu brûles en toi tous les livres“¹⁰³, um den erstarrten Dichtungsnormen des Fin de Siècle entkommen zu können,¹⁰⁴ so schlägt die Avantgarde des beginnenden 20. Jahrhunderts einen gegensätzlichen Weg ein, um Mallarmés Dilemma des unrealisierbaren „Livre total“ zu begegnen, indem sie „le Livre“ (der „écriture automatique“) in das Leben reintegriert und es an den Beginn dichterischen Schreibens setzt. Aragon beispielsweise deutet Mallarmés Auffassung vom dichterischen Funktionsanspruch um, wenn er die écriture automatique als „le moment [...] où tourne toute l'histoire de l'écriture, non point le livre par quoi voulait Stéphane Mallarmé que finît le monde, mais celui par quoi tout recommence [...]“¹⁰⁵ bezeichnet. Als ein Fluchtpunkt der "écriture automatique" muß das surrealistische „le Livre“ schon deshalb gelten, weil sie nicht nur einen bedingungslosen Diskurs enthält, sondern weil - wenn man Bretons Vorstellung von der Vereinigung allen Denkens folgt¹⁰⁶ - sie als kollektive Schreibweise einen jeden daran partizipieren läßt, wo Mallarmé konsequent nicht nur den Leser, sondern gar eventuelle Vulgarisierungsversuche der Literatur negiert: „l'art a les siens“.¹⁰⁷

¹⁰² Jules Huret: *Enquête sur l'évolution littéraire*, (1891), a. a. O., S.80; (und in Mallarmé: *O.C.*, a.a.O., S. 872).

¹⁰³ André Gide: *Les nourritures terrestres* suivi de *Les nouvelles nourritures*, Gallimard, 'Folio', 1980, S. 30. Gides' *Nourritures* sind 1897 entstanden, also etwa zeitgleich mit Mallarmés *Divagations*.

¹⁰⁴ In dem für die Ausgabe von 1927 (die erste Auflage der *Nourritures* von 1650 Exemplaren wurde erst innerhalb von 20 Jahren verkauft!) verfaßten Vorwort - also etwa 30 Jahre nach dem ersten Erscheinen - bezieht Gide sich auf die Entstehungszeit seines Buches als einen „moment où la littérature sentait furieusement le factice et le renfermé; où il me paraissait urgent de la faire à nouveau toucher terre et poser simplement sur le sol un pied nu.“ (a.a.O., S. 11) Eine Parallele zu Huysmans' *Préface écrite vingt ans après le roman* zu *À Rebours* drängt sich förmlich auf: wie im ersten Kapitel bereits ausführlich dargestellt, muß die Lektüre solcher 'späten Vorwörter' kritisch in Hinblick auf eine nachträglich intendierte Legitimierung von literarischen Positionen erfolgen.

¹⁰⁵ Louis Aragon: „L'homme coupé en deux“, in: *Les Lettres françaises*, 9-15 Mai 1968, S. 5.

¹⁰⁶ Vgl. André Bretons „Second Manifeste du surréalisme“, in dem es heißt: „[...] nous pensons avoir fait surgir une curieuse possibilité de la pensée, qui serait celle de sa *mise en commun*.“ (In: *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, 'Essais', 1985, S. 128).

¹⁰⁷ Stéphane Mallarmé: *O. C.*, a.a.O., S. 257.

Peter Bürger macht in diesem Zusammenhang nicht nur auf die unzweifelhaft antidemokratische - da schonungslos elitäre - und massenfeindliche Literaturlauffassung Mallarmés aufmerksam, sondern weist darüber hinaus auf den relativen Reduktionismus dieser Dichtungsbestimmung hin, in der er den elitären Charakter des „Mysterium[s] der Dichtung“ lediglich formal, nicht aber inhaltlich begründet sieht.¹⁰⁸ Um der autonomen Struktur in Mallarmés Dichtung auf die Spur zu kommen, bedient sich Bürger auch der Erklärungsansätze der frühen Bourdieustudien und konzediert eine soziokulturelle Sichtweise, die den Dichter als „gute[n] Strategie[n]“¹⁰⁹ im Eroberungsspiel um symbolische Machtpositionen ausweist, die der Kritiker jedoch um eine geschichtsphilosophische Komponente erweitert: der Mythos Mallarmé beruhe vor allem darauf, daß der Dichter seinen „Livre“-Anspruch vom Zusammenfall von „Dichtung und Weltdeutung“¹¹⁰ selbst als real gescheitert erfahren mußte. Das *Mystère dans les Lettres*, also das bereits angesprochene okkulte Moment bei Mallarmé, sieht Bürger - im Vergleich zu den institutionalisierten religiösen Mysterien - als sinnentleert, da niemand an diesem *Mystère* partizipieren soll: „Aber gerade in dieser Entsubstantialisierung liegt zugleich eine Radikalisierung der Autonomieästhetik.“¹¹¹

Doch das eigentlich essentielle Phänomen in Mallarmés Projekt, jenes des NICHT-Erscheinens seines „Livre“,¹¹² bleibt bei den Betrachtungen von Bürger (und Bourdieu) unbeachtet, obwohl vielleicht gerade dieses die radikalste Form dichterischer Autonomie illustriert, die sich paradoxerweise in der gänzlichen Abwesenheit von Dichter, Leser (Mallarmés' *opérateur*) und Werk(e) (opera) - also

¹⁰⁸ Peter Bürger: *Prosa der Moderne*, a.a.O., S. 130 („La vision horrible d'une Œuvre pure'. Die Radikalisierung der Kunstautonomie bei Mallarmé“).

¹⁰⁹ Ebda., S. 129.

¹¹⁰ Ebda.

¹¹¹ Ebda., S. 130.

¹¹² D. h. zu Lebzeiten des Autors. Hier stellt sich in der Tat die Frage nach der realen Existenz des „Livre“: der Literaturhistoriker muß zunächst von seiner Nichtexistenz ausgehen, denn Mallarmé hat vor seinem Tod die Vernichtung der „Livre“-Notizen angeordnet. Die Publikation durch Jaques Scherer im Jahre 1957 jener ca. 200 loser Blätter verstößt also genau genommen gegen die Anordnungen des Dichters und kann als Fragment lediglich eine Idee von Mallarmés metaphysischem Projekt vermitteln. (*Le 'Livre' de Mallarmé*, Gallimard, 1957, [1977²]). Eine intensive kritische Auseinandersetzung mit Mallarmés idealistischem Konzept des „Livre“ kann hier nicht stattfinden; aus dem umfangreichen Korpus an Studien zum Thema seien hier folgende genannt: Claude Abastado: „Le 'Livre' de Mallarmé: un autoportrait mythique“, in: *Romantisme*, Nr. 44, 1984, S. 65-83; Daniel Moutote: *Maîtres livres de notre temps. Postérité du 'Livre' de Mallarmé*, José Corti, 1988; *Revue des Sciences Humaines*, Nr. 236, 1994, „Le livre total“.

das Buch in seiner Materialität – manifestiert.¹¹³ Damit ist das „Buch“ auf ein ewig Werdenes verdammt, ein von diskursiven und vor allem darstellenden Elementen befreites Zeremoniell, hinter dem auch der sprechende Dichter zurücktritt. Blanchot hat dieses „sprechende“ Verschwinden treffend beschrieben:

Le livre est sans auteur, parce qu’il s’écrit à partir de la disparition parlante de l’auteur. Il a besoin de l’écrivain en tant que celui-ci est absence et lieu de l’absence. Le livre est livre, lorsqu’il ne renvoie pas à quelqu’un qui l’aurait fait, aussi pur de son nom et libre de son existence qu’il l’est du sens propre de celui qui le lit.¹¹⁴

Die Diskrepanz zwischen der sozialen Realität der Literaturproduktion und einem dichterischen Absolutheitsanspruch ist sicher nie in so eklatanter Weise manifest geworden wie bei Mallarmé: seine Konzeption des „Livre“ berührt offenbar lediglich die Welt der Vorstellung, in der der Text durch sich selbst existiert und weder über außer- noch innerliterarische Referentialität verfügt. Doch trifft man hier nicht auf ein unüberwindbares Paradox? Wenn Mallarmé von einem „Livre“ spricht, müsste er doch logischerweise einen Verlegensakt voraussetzen, ohne den es lediglich die vom Autor verfaßten *Texte* gäbe, „que d’autres transforment en objets imprimés“¹¹⁵. Der Text als schriftstellerisches Produkt ist keinesfalls ein abstraktes Konstrukt, er existiert aber nur durch die materielle Form, die ihn „übersetzt“ und ihm dadurch diejenige Bedeutung zuweist, die er als „Buch“ äußert. Mallarmés „Livre“ kann nur auf einer *Repräsentation* beruhen, und zwar im Sinne von einem Repräsentationsverhältnis, das sich auf die Abwesenheit des designierten Objekts bezieht - im Unterschied zu einer weiteren Bedeutung des Begriffs, die auf die Vergegenwärtigung und Anwesenheit einer Sache oder Person verweist -, deren referentielles, „anwesendes“ Bild sich in den jahrelangen konzeptionellen Auseinandersetzungen im Werk Mallarmés befindet: Doch das Darstellende findet letztendlich nicht zum Dargestellten.

¹¹³ „L’Œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète [sic]“ (Vgl. „Variations sur un sujet“, in: *O.C.*, a.a.O., S. 366); „Impersonnifié, le volume, autant qu’on s’en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur“ (a.a.O., S. 372).

¹¹⁴ Maurice Blanchot: *Le livre à venir*, Gallimard, 1959, S.310. Blanchot wandelt die Dimension des Unvollendeten in Mallarmés Projekt zum Emblem einer per definitionem unvollendbaren modernen Literatur, denn „L’ Œuvre est l’attente de l’Œuvre“ (a.a.O., S. 326).

¹¹⁵ Roger Chartier: „Le monde comme représentation“, in: *Annales E.S.C.*, Nov.- Dez. 1989, Nr. 6, S. 1516.

Diese weitgehend unbeachteten Spielarten des „Erscheinens“ - sowohl aus soziohistorischer als auch aus analytischer Perspektive - eröffnen wichtige Einblicke in literarische Kreativitätsprozesse, durch die der Schreibende erst zum Dichter wird. Am Beispiel von Huysmans können strategische und imaginäre Prozesse transparent gemacht werden, die den Autor in ein bisher verkanntes Licht stellen.

2.3 Ontogenese und Parthenogenese: Die editorische Praxis von Huysmans im Feld der literarischen Produktion

Die Morphologie des Feldes der literarischen Produktion befindet sich während der Schaffenszeit von Huysmans in einer Phase des strukturellen Umbruchs, aus dem eine Neudefinition der literarischen Legitimität resultiert und der die Evolution der Avantgarden des 20. Jahrhunderts beeinflussen soll. Die vorangegangenen Ausführungen haben gezeigt, daß sich die Konfrontation der unterschiedlichen ästhetischen Optionen des literarischen Feldes im Innern derselben Gruppierung reproduziert, d. h. die Auseinandersetzungen der verschiedenen Kräfte wird nach innen reflektiert, während parallel dazu die gleichen Oppositionen die übrigen Bereiche der Institution ergreifen. Bevor an dieser Stelle in Form eines „Zooms“ die Etappen der editorischen Praxis eines einzelnen Autors als exemplarisch für den strukturellen Wandel des Feldes beschrieben werden, so müssen zuvor gewisse Präliminarien geklärt werden.

Zunächst eine Bemerkung zur Methodik: Wie bereits zu Beginn des Kapitels angedeutet, soll es bei dieser Analyse von Huysmans Positionierungen im Feld der kulturellen Produktion zwar auch, aber nicht ausschließlich um statistische Erhebungen gehen, die in Form von Auflagenhöhen, Preisentwicklungen auf dem Buchmarkt und Zahlung von Autorenrechten lediglich ein deskriptives Bild des rein ökonomischen Produktionsfaktors seines Werkes vermitteln können. Natürlich kann nicht gänzlich auf solche Angaben verzichtet werden, und die in der Anlage präsentierte detaillierte Liste der Erstauflagen kann erstmals einen Gesamtüberblick über derartige Ziffern geben¹¹⁶, die von ihrem rein quantifizierbaren Aspekt aus

¹¹⁶ Insofern die Angaben ausfindig gemacht werden konnten. Da im Fall Huysmans noch keine umfassende Studie existiert - mit Ausnahme jener von Michael Issacharoff über die Rezeption

betrachtet lediglich in vergleichenden Studien, d. h. im Vergleich mit ähnlich situierten Schriftstellern, an Aussagekraft gewinnen würden. Bedeutsam wird die Darstellung in der Gegenüberstellung der historischen, objektiven Verhältnisse und die Repräsentation derselben in der subjektiven Sicht oder Imagination des Dichters, die seine Beziehungen zu dem institutionalisierten literarischen Phänomen seiner Arbeit und seine Beziehungen zu den einzelnen Verlegern reflektieren: diesen Prozeß möchte ich als „Ontogenese des Erscheinens“ beschreiben. Diesbezüglich sei eine jener biographischen Detailbemerkung erlaubt - im Sinne von Barthes' „biographème“¹¹⁷ -, die in ihrer anekdotischen Nichtigkeit manchmal dennoch zum Verständnis einer Schriftstellerpersönlichkeit beizutragen vermag: der in den Korrespondenzen mit den Verlegern oftmals nüchtern-reserviert klingende Ton Huysmans' läßt zunächst auf eine sehr rationale Beziehung zu ihnen schließen¹¹⁸; man darf nicht vergessen, daß Huysmans durch die von seiner Mutter betriebene und von ihm übernommene Buchbinderei die Welt der Buchgenese von ihrer wohl sachlichsten Seite aus kennengelernt hat, in der von der Großartigkeit des Produktes als Zeugnis des Dichtergenies nicht viel übrig geblieben sein mag. Daher rührt einerseits ein relativ vertrauter, entmystifizierter Umgang mit dem Berufsstand der Verleger¹¹⁹, andererseits kann das gemeinhin verbreitete Bild eines Huysmans, der die „marchands de chandelles, incapables même de lire un livre“¹²⁰ verunglimpft, nicht auf die anekdotische „Petite Histoire“ reduziert werden: solche Äußerungen bestätigen bestenfalls die komplexen Beziehungen zwischen Autor und Verleger, in denen ersterer sich genötigt fühlt, letzterem gegenüber immer wieder seine

des Werkes in Frankreich (vgl. *J. K. Huysmans devant la critique en France (1874-1960)*, Klincksieck, 1970), die sich jedoch nicht mit der Verlagssituation auseinandersetzt, deren Angaben zum Teil unvollständig sind und die auf konkrete Quellennachweise verzichtet -, die sich mit Fragen der Bedingungen der Textproduktion und der Werkdiffusion beschäftigt, stellt die vorliegende Untersuchung lediglich einen methodischen Versuch dar, der sich nicht als absolut versteht. Erst nach Sichtung des Materials hat sich herausgestellt, daß die Analyse von Huysmans' Editionspraxis eine Einzelstudie verdient hätte.

¹¹⁷ Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*, Le Seuil, 1971, S. 14.

¹¹⁸ Autor-Verleger-Korrespondenzen sind bereits von der Sache her rein adressatenorientiert (da ihre Beziehung zunächst eine wirtschaftliche ist) und der Ton ist damit ein geschäftlicher, der sich von der privaten Schriftstellerkorrespondenz unterscheidet.

¹¹⁹ Die Cousine und vermutlich erste Jugendliebe von Huysmans, Blanche Badin, heiratete 1872 den zukünftigen Schulbuchverleger Armand Colin, in dessen Lager der junge Huysmans zeitweise arbeitete. Einzelheiten über das Verhältnis zwischen Huysmans und dem Verlegerehepaar befinden sich in Dokumenten des Fonds Lambert 29 der Bibliothèque de l'Arsenal. Die bis heute unübertroffene Huysmans-Biographie von Baldick erwähnt weder Blanche Badin noch Armand Colin. Ob Huysmans' Anathema gegen die Verlegerzunft seine erste unerfüllte Liebe vergelten sollte, kann nur Spekulation bleiben und soll nicht weiter thematisiert werden.

¹²⁰ Huysmans: *Lettre à un inconnu*, 12. Juni 1891 (B. N. Arsenal, MS 15150/939).

intellektuelle und kreative Erhabenheit zu demonstrieren.

Das für diese Untersuchung herangezogene Material besteht überwiegend aus der Korrespondenz¹²¹ des Autors, dem *Feuilleton* der *Bibliographie de la France*¹²² sowie der Bibliographie von Talvart und Place. Die Auflagenhöhe konnte nicht immer exakt ermittelt werden, da in den Erstaufgaben im 19. Jahrhundert lediglich die außerhalb der Normalausgabe gedruckten Luxusausgaben im Bucheinband angegeben werden, nicht aber die Gesamtzahl der gedruckten Exemplare. Die zur Rekonstruktion benötigten Fakten konnten teils den Angaben des Autors entnommen (Korrespondenz), teils anhand unvollständiger Daten errechnet werden. Die Ausführungen betreffen lediglich die Editionspraxis zu Lebzeiten des Autors.¹²³

Hypothesenbildung

Die Hauptproblematik berührt die unüberwindbar erscheinende Diskrepanz zwischen Legitimitätsanspruch und industrialisierter Kulturproduktion, der Huysmans durch eine Reihe an außergewöhnlichen Strategien, d. h. die dem üblichen Verlauf des Feldgeschehens widersprechen, zu begegnen sucht. Das Ziel dieser teils auf empirischen Daten gründenden, teils auf Auswertung der Dichteraussagen beruhenden Untersuchung besteht darin, die Positionen Huysmans' transparent zu

¹²¹ Der Fonds Lambert enthält über 70 Briefe an Stock, 17 an Kistemaekers und Einzelbriefe an Vanier; etwa 20 weitere Briefe an Stock befinden sich in der Sammlung *Autographes du XIXe et XXe siècle*, Ms. 15097, allerdings ohne Adressatenangabe. Bisher konnten meine Nachforschungen leider keine Spur einer Korrespondenz zwischen Huysmans und Charpentier auffindig machen, die jedoch existiert haben muß (in einem Gespräch bestätigte mir die Herausgeberin der Korrespondenz Zola - Charpentier, Colette Becker, daß die Archive von Charpentier nach deren Übernahme durch Fasquelle durch einen Brand zerstört worden sind). Ein Dossier 'Huysmans' der Société des Gens de Lettres befindet sich in den Archives Nationales und enthält Dokumente über die Zahlung von Autorenrechten zwischen Huysmans' Erben und Jean-Claude Fasquelle (Nachfolger von Charpentier). Daraus geht hervor, daß die von Charpentier verlegten Werke (*Les Sœurs Vatard*, *En Ménage*, *À Rebours*, *Soirées de Médan*) auf Fasquelle und schließlich Grasset übergegangen sind (die Kunstkritiksammlung *l'Art Moderne* ist 1894 von Stock gekauft worden). Erst im Jahr 1972 sind Huysmans' Werke vom Urheberrecht befreit worden. Anlässlich einer Verhandlung zwischen Fasquelle und den Besitzern der Urheberrechte bezüglich einer Verfilmung von *À Rebours* (vorgesehen 1969) wird erstmals Näheres über den Inhalt des Verlagsvertrages des Werkes bekannt, von dem laut Fasquelle kein Originalexemplar mehr existiert, demnach er aber „ni mandat, ni cession“ beinhaltet, was soviel heißt, daß alle Rechte beim Autor bzw dessen Erben verbleiben.

¹²² Die Untersuchungen beschränken sich in diesem Fall auf die Werbepaxis von Pierre-Victor Stock während der Jahre 1887 bis 1907.

¹²³ Stock war nach dem Tod von Huysmans gezwungen, dem Verlag Plon die Publikationsrechte für Huysmans' Werke zu verkaufen. Was die Auflagen 'post mortem' betrifft, vgl. die Studie von Issacharoff.

machen, um jene Logik zu ergründen, durch die er schließlich über eine Art „Hintertreppe“ zur Legitimität gelangt, ohne dafür einerseits auf das Postulat einer autonomen Kunst verzichten zu müssen, andererseits jedoch von den realen Kapitalerträgen seiner Produktion profitieren zu können. Die vom Autor beschriebene Laufbahn im Verlagswesen enthält zwei extreme Stellungnahmen, die man als eine doppelte Paradoxie und gleichzeitige „Wahl der Nicht-Wahl“ bezeichnen könnte und auf deren mögliche Konsequenz sowohl in produktionsästhetischer als auch in rezeptionsästhetischer Hinsicht nie verwiesen wird: das als Markstein für einen literaturgeschichtlichen Epochenwechsel deklarierte *À Rebours* wird bei dem Naturalistenverleger Charpentier verlegt, und der Huysmans der mystischen Erneuerung, über dessen antisemitische Tendenz in der neueren Forschung klare Aussagen gemacht werden können¹²⁴, kann bei Stock Höchstauflagen erzielen. Diese Vereinigung von Gegensätzen, die zudem einen progressiven Wandel in Hinblick auf das künstlerische Selbstverständnis einerseits und auf die Beziehungen des Autors zu seiner eigenen literarischen Kreativität andererseits enthüllen, stellt daher eine grundsätzliche Frage: auf welche Weise konnte Huysmans seinem Werk die künstlerische Autonomie erhalten zu einem Zeitpunkt, da das französische Verlagswesen auf der Schwelle zu den kommerziellen Unternehmen des 20. Jahrhunderts eine strukturelle Veränderung erfährt und er selbst, einem heteronomen Prinzip folgend, seine Schreibweise dem Glauben zu unterwerfen scheint?

Vor allem die Korrespondenz (mit den Verlegern, aber auch mit Schriftstellerkollegen) muß diesbezüglich einer neuen Lektüre unterzogen werden, die „zwischen den Zeilen“ Strategien verrät, mit denen der Autor seinen Leser und Kritiker auf eine „falsche Fährte“ zu führen scheint. Damit kann nicht die von der Forschung bereits benannte „duplicité“ im Charakter des Autors gemeint sein¹²⁵, sondern ein vom Autor inszeniertes und nach außen vermitteltes Selbst.

¹²⁴ Vgl. hierzu vor allem: Jean-Marie Seillan: „Huysmans, un antisémite fin-de-siècle“; in: *Romantisme*, Nr. 95, 1997, S. 113-126; Jean-Paul Corsetti: „Passage à Hambourg: réflexion sur quelque trompe-l'Œil“; in: *Bérénice*, Nr. 25, 1989, S. 393-403.

¹²⁵ Dieser Aspekt eines oftmals hypokritischen ‘moi social’ von Huysmans ist besonders von den Vertretern der Zola- oder Bloy- Kritik hervorgehoben worden (vgl. dazu z.B. Halina Suwala: „Huysmans et Zola: le dialogue brisé“, in: *Cahiers naturalistes*, Nr. 63, 1989, S. 17-25; Alain Pagès: „À Rebours, un roman naturaliste?“, in: *J.-K. Huysmans. À Rebours. Une goutte succulente*. SEDES, 1990, S. 3-17; Per Buvik: *La Luxure et la Pureté*, a.a.O., S. 285-296; Léopold Saint-Brice/Aurélien Marfée: *J.K. Huysmans et Léon Bloy. Histoire d'une amitié orageuse*. No. spécial de la revue *À Rebours*, Nr. 41-42, Automne 1987). Vergleiche auch dazu meine Ausführungen in der einleitenden „Situation von Huysmans I“:

2.3.1. Zwischen Mystifikation und Metaphorik: Literarischer Aufbruch im Zeichen der *Parnassiens*

Als Geburtshelfer für den Start in das literarische Leben stellt sich Huysmans niemand geringeren vor als ein „monstre sacré“ - doch auch die guten Beziehungen seiner Mutter zu ihrem Kunden Hetzel können dem Erstling *Le Drageoir à Epices* nicht den nötigen Atem einhauchen und die „menus bibelots“ und „franfreluches“, wie Huysmans seine Prosaskizzen in der Widmung nennt, scheinen dem Repertoire eines Starverlegers nicht angemessen. Die ältere Huysmans-Kritik¹²⁶ insistiert auf dem anekdotischen Gehalt dieses „Rendez-vous manqué“, und wenn man den von Goncourt überlieferten Darstellungen des Autors Glauben schenkt, so habe Hetzel Huysmans in einem Gespräch mitgeteilt, „qu’il n’avait aucun talent, n’en aurait jamais, que c’était écrit d’une manière execrable, qu’il recommençait la Commune de Paris dans la langue française [...] qu’il était un détraqué de croire qu’un mot valait plus qu’un autre, de croire qu’il y avait des épithètes supérieures les uns aux autres [...]“¹²⁷. Eine weitere Version der abenteuerlichen Jagd auf einen Verleger - eine in den Augen des Debütanten „lamentable histoire“ - erhält Camille Lemonnier:

Je me présentai, le manuscrit en poche chez Lemerre qui me ferma la porte au nez, chez Lachaud qui eut un regard féroce et ne me répondit point, chez Hetzel qui poussa les hauts cris et enfin chez Dentu qui me déclara qu’il ne ferait jamais les frais d’un volume écrit dans une langue si drôle. A bout de mes courses, je me décidai à en faire les frais *moi-même* et Dentu y mit son nom [...].¹²⁸

Für Huysmans wird der Verlegensakt seiner Prosagedichte zum Gewaltakt, in dem auch die Kosten von 500 Francs¹²⁹ mit dem anschließenden Verkauf nicht gedeckt werden können. Doch auch bezüglich der Verkaufszahlen und der Auflagenhöhe des

¹²⁶ Vgl. beispielsweise Robert Baldick: *La vie de J. K. Huysmans*, a. a. O., S. 42.

¹²⁷ Edmond de Goncourt: *Journal*, 22. März 1886, Robert Laffont, Bd. II, 1989, S. 1233.

¹²⁸ *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, vers le 15 février 1877, a. a. O., S. 14.

¹²⁹ Noch gut 10 Jahre später scheinen Huysmans die Umstände seines Eintritts in das literarische Leben zu traumatisieren, wenn er Jules Destrée in einem Brief vom 1. Dez. 1885 folgendes Bild schildert: „Si je me rappelle l’édition de mon premier livre! - oui, 500 f. dépensés et j’étais presque sans le sou - une saignée aux 4 veines, quoi! - un éditeur, Dentu, grossier comme du pain d’orge, me faisait une grâce de mettre son nom sur la couverture - puis aucun lancement - et impossibilité de rentrer dans mes pauvres fonds!“ (*Lettres inédites à Jules Destrée*, hg. von G. Vanwelkenhuyzen, Genf, Droz, 1967, S. 59).

Drageoir macht Huysmans widersprüchliche Angaben: seinen ersten Biographen gegenüber äußert er, Dentu „en vendit quatre exemplaires“¹³⁰, der Verleger zahlt ihm jedoch bei der Übernahme der Restexemplare 1875 von der Librairie Générale Maillet „une somme de quatre-vingt-quinze francs, somme correspondant [...] à la vente d’une cinquantaine de volumes.“¹³¹ Der Erstdruck umfaßt zwischen 300 und 500 Exemplare; auf dem Schmutztitel der Edition der Librairie Générale erscheint dagegen der Hinweis „tiré à 350 Exemplaires numérotés“, was darauf schließen läßt, daß nicht nur die unverkauften Exemplare der Erstauflage (mit verändertem Einband) in den Handel gebracht, sondern eine weitere Auflage gedruckt wurde.¹³² Dieser minutiösen Beschreibung darf keineswegs der Vorwurf der „Detailhuberei“ zuteil werden: sie zeugt nicht nur von einem noch unbeschriebenen Forschungsfeld, sondern kann die hinter empirischen Daten ermittelbare imaginäre Komponente des Schreibaktes erhellen, der durch die „courses“ auf einen potentiellen Verleger zum Spießrutenlauf degradiert wird. Natürlich hat Hetzel dem jungen Dichter nicht jegliches Talent abgesprochen, sondern, wie seine handschriftlichen Anmerkungen beweisen¹³³, das Manuskript aufmerksam gelesen und damit seine Funktion als prospektierender „Lektor“ gewissenhaft erfüllt - was, wie man sehen wird, nicht immer der Fall ist. Der Verdacht liegt nahe, Huysmans habe um seinen ersten öffentlichen Auftritt eine Legende kreieren wollen, um sich dem initiatorischen und banalen Ritual des literarischen Lebens - der Verlegersuche - zu entziehen. Seine

¹³⁰ Henry Céard/Jean de Caldain: *Huysmans intime*, hg. von Pierre Cogy, Nizet, 1957, S. 97.

¹³¹ Ebda., S. 110

¹³² Huysmans selbst spricht von einer Auflage von 500 Exemplaren, von denen 80 verkauft werden (vgl. *Lettres à Camille Lemonnier*, a.a. O., S. 14), während Pierre Brunel in seiner Darstellung der Genese des *Drageoir* lediglich von 300 Exemplaren spricht, deren Restbestand von der Librairie Générale übernommen wurde, was der Angabe des Schmutztitels dieser Ausgabe widersprechen würde. (Vgl. Pierre Brunel: „Un premier livre: *Le Drageoir à épices*“, in: *Cahier de l’Herne*, Nr. 47, 1895, S. 41. Man kann m. E. der Aussage Huysmans’ vertrauen, wenn man davon ausgeht, daß von den 500 Exemplaren nur 300 numeriert waren.

¹³³ Vermutlich haben die kritischen Anmerkungen Hetzels bezüglich der Texte *La naïade de l’égout* und *Le monstre pâle* auf dem Manuskript (Fonds Lambert, Nr. 20) Huysmans dazu bewegt, sie aus der Sammlung zu entfernen (Lediglich der Text *François Villon* ist trotz der Kritik beibehalten worden). Die Anmerkungen sind in der bereits erwähnten Studie von Pierre Brunel reproduziert worden, jedoch ohne die sie betreffenden unveröffentlichten Prosaskizzen. Während eine Passage der *Naïade de l’égout* in *La Reine Margot* integriert ist, gehört *Le monstre pâle* meines Wissens zu den wenigen unveröffentlichten Texten von Huysmans: Max Milner zitiert ihn unvollständig (vgl. „La Monstruosité“, in: *Huysmans. Une esthétique de la décadence*, a. a. O., S.54). Vgl. dazu meinen Artikel: „*Le monstre pâle* ou où peut mener le réalisme. Reflexions sur un texte inédit de Joris-Karl Huysmans“, in: Beate Ochsner (hrsg): *Jarry: Le monstre 1900*, Aachen, Shaker, 2002, S. 141-162, der den Text samt der Anmerkungen von Hetzel reproduziert.

exaltierten „Juvenilia“¹³⁴ stehen im Zeichen der dominierenden Dichtergruppe der *Parnassiens*, über die Huysmans seine eigene Positionierung zu definieren beabsichtigt¹³⁵. Die Absage eines Lemerre oder eines Hetzel weist auch auf die geschlossene Struktur der Gruppierung (und ihrer Verbündeten: Verleger, Kritiker) selbst hin, in deren Profil sich ein Debütant der jüngeren Generation nicht integrieren kann und soll. Für Huysmans stellt sie einen doppelten Mißerfolg dar: auf der Ebene des sozialen „Spiels“ erweist sich seine eingeschlagene Strategie der Sukzession und Konformität mit bereits Bestehendem als anachronistisch und kann schlimmstenfalls von den Repräsentanten der dominanten Fraktion als das präventive Eindringen eines Neophyten auf bereits legitimiertem Feld sanktioniert werden. Von diesem Standpunkt aus beleuchtet kann man die Anmerkungen von Hetzel in dem Manuskript des *Drageoir* vielleicht auch als Mahnung zur Zurückhaltung verstehen¹³⁶. Zum anderen liegen in den Konditionen des Erstverlegens die Grundlagen für die spätere Mythenbildung, insofern als die Desillusion des verlegerischen Akts in der Imagination des Schriftstellers gleichgesetzt wird mit einer Enteignung des schöpferischen Akts. Diese Desillusionen münden bei Huysmans in eine Mystifikation des „Paraître“ als ein „Naître“ in die Welt des Schreibens mit dem Ergebnis einer dramatisierten Übertreibung in seiner Darstellung. Aber: „Ecrire, c’est entrer en scène. Il ne faut pas que l’auteur proclame qu’il n’est pas comédien. On n’y échappe pas“.¹³⁷ Dem Drama seines Erstverlegens verleiht er durch die absichtliche Verdrehung der Tatsachen immerhin einen komödiantischen Effekt; doch zur Inszenierung des künstlerischen Selbst gehört der „theatralische“ Überbau einer Gruppe und der spektakuläre Bruch. Die eigens von Huysmans kreierte und Hetzel in den Mund gelegte Metapher der „Commune de Paris“, die er in die französische Sprache verlegt hätte, meint nichts anderes als die

¹³⁴ So seine Bezeichnung für die ersten Schreibakte, vgl. *Lettres à Théo Hannon*, 24. April 1877, a. a. O., S. 55. Der Begriff scheint bei debütierenden Dichtern auf eine Art Gattungsbestimmung zu verweisen, vgl. den o.g. Auszug aus dem *Journal intime* von Pierre Louÿs.

¹³⁵ Eine der ersten journalistischen Tätigkeiten bestand in der Abfassung eines Artikels über *Le Salon de poésie* von 1876 für Catulle Mendès' Zeitschrift *La République des lettres*, in dem Huysmans enthusiastisch die dritte Serie des *Parnasse contemporain* begrüßt; vgl. auch die *Ballade en prose à Théodore de Banville*, deren hymnisch-anaphorischem Duktus der „invincible charmeur“ nur schwerlich wohl gesonnen sein konnte. (in: *BSH*, Nr. 36, S. 281-283, Wiederaufnahme in: *Cahier de l'Herne*, a. a. O., S.51.)

¹³⁶ Den Einwand in bezug auf *La naïade de l'égout* formulierte Hetzel folgendermaßen: „Vous essayez de hurler - au bout de dix pages vous retombez dans vos mêmes cris, et vous êtes monotone pour avoir trop cherché à ne pas l'être“. (*L'Herne*, a. a. O., S. 41)

¹³⁷ Paul Valéry: „La comédie de l'esprit“, in: *Cahiers*, Gallimard, 'Pleiade', Bd. II, S. 1218.

beginnende „Revolution“, den Bruch mit dem akademisch-formalistischen Dichtungsideal der ab 1870 einsetzenden Konsekraton der Parnasse-Gruppe durch die Einführung von prosaischen und in der Thematik eindeutig naturalistisch gefärbten Elementen in das Erstlingswerk *Le Drageoir à épices*. Diese ästhetische Distanzsetzung, die im textanalytischen Teil näher untersucht wird, vollzieht sich parallel dazu auf der institutionellen Ebene und wird in der Verlagsstrategie von *Marthe* und *Les Sœurs Vatard* systematisch fortgesetzt.

Nach dem fehlgeschlagenen Versuch, sich im Bereich der edlen, von hohem symbolischen Stellenwert gekennzeichneten Literaturform die für den Neuling im literarischen Feld notwendige institutionelle Unterstützung zu verschaffen, modifiziert Huysmans seine zuvor eingeschlagene Richtung in radikaler Weise. *Marthe* stellt nicht nur formal eine Abkehr von der legitimen Kunstform der Poesie dar, der Bruch erfolgt hier durch den ideologischen Akt der Zensur¹³⁸, die als Kontrollorgan der politischen Macht den Autor unmittelbar in seiner schöpferischen Freiheit bedroht. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts erfährt die Zensurpraxis einen progressiven Wandel von ihrer Intervention vor der Imprimatur des Manuskripts (zur Zeit des Empire) bis zur nachträglichen Intervention zwischen Verlassen der Druckerei und Eintritt in die Buchhandlungen (dem entspricht die Praxis der liberalen Demokratie der 3. Republik bis zum 29. Juli 1881, an dem das Gesetz über die „liberté de la presse et de la librairie“ angenommen wird).¹³⁹ Bei der Selektion der Manuskripte muß der Verleger den Imperativen des Moralkodex’ Rechnung tragen und wird in der Regel nur wirklich „Publikationswürdiges“ in seine Reihen integrieren, vor allem in den Zeiten, in denen Produktion und Diffusion von Kulturgütern zur Monopolisierung tendieren. Als politisches Instrument operiert die

¹³⁸ Um über das ‘moralische Wohlbefinden’ des Volkes zu wachen, bedienen sich Zensur und Zensoren im 19. Jahrhundert häufig einer medizinischen Metaphorik und assoziieren ein ‘krankes’ bzw. ‘schlechtes’ Buch mit ‘schädlichen Fermenten’ oder ‘gefährlichen Giften’, die die Gesundheit der Leser angriffen und die Gesellschaft zersetzten (man beachte die Antizipation von lexikalischen Feldern, die die literarische *Décadence* wieder aufgreifen wird). Die juristische Grundlage zur Sicherung der sozialen Ordnung im Bereich der Schriftenverbreitung ist einmal im Gesetz vom 17 Mai 1819 verankert, dessen Paragraph 8 beinhaltet, daß „tout outrage à la morale publique et religieuse, ou aux bonnes mœurs, par l’un des moyens énoncés en l’article 1^{er} [der die ‘Erregung öffentlichen Ärgernisses’ - wie man heute sagen würde - und die Veranlassung zu kriminellen Handlungen im allgemeinen behandelt, CB.], sera puni d’un emprisonnement d’un mois à un an, et d’une amende de 16 F à 500 F“ (zitiert nach: Robert Netz: *Histoire de la censure dans l’édition*, PUF, 1997, S. 90). Die Gesetze vom 25. März 1822 und vom 9. September 1835 sollten die Zensurbestimmungen weiter verschärfen. Sie bilden die Grundlage der Verurteilung von Baudelaire (dessen Strafe von 300 F auf 50 F gesenkt wurde) und Poulet-Malassis.

¹³⁹ Parallel dazu wandelt sich die physisch-moralische Sanktionierung in eine rein ökonomische.

Zensur in juristischer, ideologischer und ökonomischer Weise und bildet eine Instanz, die nicht nur die Konzeption und Rezeption des literarischen Werkes determiniert, sondern durch Untersagung gleichzeitig die textuellen Grenzen des literarischen Diskurses definiert.

Die editorische Praxis in Frankreich wurde zur Zeit der Editionskrise zusätzlich durch die Piraterie in Belgien gelähmt, wo billige Nachdrucke die Buchpreise - und die Gewinne der Autoren - drücken und wo die moralischen Regeln liberaler gestaltet werden. Die noch in den 80er Jahren zahlreichen Immoralismus-Verurteilungen in Frankreich können den belgischen Verlegern eine Periode der Prosperität bescheren: man denke an die purgierte Ausgabe (und Verurteilung des Autors) von *La Chanson des Gueux* von Richepin (1876), an *Charlot s'amuse* von Bonnetain (1883) oder an *Les filles. Femmes à soldats* von Robert Caze (1884), die aufgrund gewisser „crudités de langage“ nicht in Frankreich, wohl aber in Belgien unbescholten das Licht der Erstauflage erblicken dürfen. Die Lage ist für *Marthe*, dessen Untertitel *Histoire d'une fille* jeglicher Ambiguität trotz, unter diesen Umständen relativ bedrohlich, und wohlweislich hat Huysmans seinen ersten Roman in Brüssel¹⁴⁰ verlegen lassen und versucht, mit 400 Exemplaren die Grenze zu überschreiten, als die Zollbeamten das Werk beschlagnahmten als „outrageant la morale publique“¹⁴¹. Interessant ist hier einerseits die radikal veränderte Editionsstrategie des Autors, der mit der Wahl der als Industrieprodukt verpönten Gattung des Romans einen subversiven und skandalträchtigen Publikationskurs einschlägt, aber als Einzelgänger agierend noch nicht eine institutionelle Absicherung durch eine soziale Trägergruppe mit ähnlich häretischen Absichten erfährt. Es wird sich zeigen, daß die Zensur - wie so oft - weniger das Wort verhindert als es erzwingt und sich damit selbst ad absurdum führt: die von Derveaux vorgenommene Zweitauflage des Romans in Paris war sicherlich gerade aufgrund der Zensur¹⁴² in kürzester Zeit verkauft,¹⁴³ und der relative Erfolg des Romans

¹⁴⁰ Der Verleger Jean Gay hat sich in der Neuauflage von erotischen Werken des 18. Jahrhunderts spezialisiert.

¹⁴¹ *Lettres à Edmond de Goncourt*, hg. von Pierre Lambert, Nizet, 1956, S. 4 (1. Okt. 1876).

¹⁴² Die von Bourdieu so häufig beschriebenen Machtkämpfe innerhalb des literarischen Feldes und vor allem jene zwischen der politischen Ordnung und dem Anspruch des Künstlers auf eine von äußeren Zwängen befreite Ausübung seiner Kunst werden gerade in der Korrespondenz des jungen Huysmans in ihrem kämpferischen Charakter veranschaulicht: bezüglich der französischen Ausgabe von *Marthe* schreibt er an Hannon: „Je suis dans une merde illimitée. La censure vient d'empêcher l'affichage de *Marthe* dans les rues - une affiche géniale - *Marthe* en lettres trapues énormes, rouge sang dans du blanc entouré de poireau -un pétard ébouriffant quoi!

veranlaßte den Autor, ein „Avant-propos“ zu verfassen, um den Leser über die Umstände seines „acte de naissance“¹⁴⁴ zu informieren. Diese von Genette unter dem Begriff der „instance préfacielle“¹⁴⁵ verallgemeinerte Form der „Préface“ stellt für den Debütanten nicht nur die Möglichkeit dar, die Genese des Werks darzulegen, was im vorliegenden Fall von besonderer Bedeutung ist, denn schließlich muß Huysmans die Originalität und Vorzeitigkeit seines Projekts gegenüber demjenigen des „Meisters“ Goncourt bekräftigen (dessen *Fille Elisa* etwa zeitgleich entstand), sondern sie überschreitet zudem die traditionelle Funktion als „déclaration d'intention“¹⁴⁶:

Je crois inutile de discuter maintenant sur le sujet qu'il m'a plu de traiter. Les clameurs indignées que les derniers idéalistes ont poussées dès l'apparition de

Ces salauds-là ont été sur le point de saisir le livre [...] il y a fort à craindre que le Parquet s'en mêle [...]“ (*Lettres à Théo Hannon*, a. a. O., S. 63, vom 16. Okt.1879)

¹⁴³ Vgl. die Liste der Erstauflagen. Wieder einmal taucht die Frage der tatsächlichen Druckauflage auf: Issacharoff reproduziert lediglich die Angaben der Bibliographen Talvart und Place und gibt für die Auflage bei Gay 1876 folgendes an „Tirage: quelques ex. sur Hollande“; die 2. Auflage bei Derveaux habe sich auf „3-4 ex.“ begrenzt (*Huysmans devant la critique en France*, a. a. O., S.12). Die Erstauflage muß allerdings bei etwa 1000 Exemplaren - also der gängigen Praxis entsprechend - gelegen haben, wenn man bedenkt, daß Huysmans selbst bereits 400 Exemplare nach Frankreich 'importieren' wollte und der Verleger Kistemaeckers erklärt, er habe kurz vor der Publikation von *A vau l'eau* die 350 Restexemplare von *Marthe* der Druckerei Callewaert, die für Gay arbeitete, abgekauft. (Vgl. L. Deffoux/E. Zavier: *Le groupe de Médan*, Crès, 1925, S. 210 („Les éditions Kistemaeckers“). Die spektakuläre Neuauflage erreicht noch im Monat ihres Erscheinens den 4. Nachdruck, und der folgende Auszug spricht für sich: „On n'a pas osé interdire *Marthe* et la bougresse en a profité pour tapager et se vendre comme du pain. On va tirer la 6^o édition!“ (*Lettres à Hannon*, a. a. O., S. 64, vom 8. November 1879) Eine Kopie des Vertrages mit Derveaux über die Neuauflage von *Marthe* - unterzeichnet am 18. Oktober 1879 - befindet sich im Fonds Lambert 46. Demnach hat Huysmans für die Neuauflage die Summe von 1000 Francs erhalten.

¹⁴⁴ Das zu Beginn beschriebene Phänomen des Editionsaktes als Geburtsmetapher scheint omnipräsent. Von der offensiven Kampagne, die endlich zum „accouchement clandestin“ von *Marthe* führt (an Lemonnier, April 1878, a. a. O., S. 48) bleibt 12 Jahre später lediglich ein 'avorté': „[...] *Marthe*, vieil ovaire de jeunesse fécondé par un spermatozoïde égaré de Goncourt. C'est avorté [...]“ (Huysmans an Ernest Raynaud, o. Datum, Juli 1890, B. N. Arsenal, Fonds Lambert 51). In den unveröffentlichten Briefen an Lucien Decaves findet sich ein weiterer Anhaltspunkt für Huysmans' Tendenz, seine kreative Tätigkeit in mäeutische Bilder zu verpacken: am 8. März 1895 schreibt er folgendes Billet: „Que je vous remercie de l'acte de naissance de mon dernier né“. (*Lettres à Lucien Decaves*, B. N. Arsenal, MS Fonds Lambert 64) Es handelt sich um den Konversionsbericht *En Route*, der am 25. Januar bei Stock erschien. Decaves hatte für die Ausgabe der Zeitschrift *Le Journal* vom 7. März 1895 eine Kritik des Buches verfaßt, die seine Zweifel an der Aufrichtigkeit von Huysmans' religiösen Neigungen durchblicken ließ.

¹⁴⁵ Gérard Genette: *Seuils*, Le Seuil, 1987, S.150. „L'instance préfacielle“ bildet eine Kategorie des „péritexte“, der als Teil des Paratextes das bezeichnet, was den Rahmen eines Buches ausmacht, angefangen von der Angabe des Autors und des Titels auf dem Buchumschlag, über Widmungen, Vorworte (von denen Genette über 10 verschiedene Formen unterscheidet), Nachworte bis zu Untertiteln, Anmerkungen, Klappentext usw.

¹⁴⁶ Ebda., S. 205.

Marthe et des Sœurs Vatard ne m'ont guère ému. Je fais ce que je vois, ce que je sens et ce que j'ai vécu, en l'écrivant du mieux que je puis, et voilà tout. Cette explication n'est pas une excuse, c'est simplement la constatation du but que je poursuis en art.¹⁴⁷

Die subversive Editionsstrategie hat dem Autor nicht nur einen Namen im literarischen Feld verschafft, seine im Vorwort verfaßte „explication“ geht über ihre interpretative Absicht hinaus, indem sie den Autor als von der traditionellen, idealistischen Kunstform abtrünnig erklärt und sich selbst zum Manifest einer neuen Kunst erhebt. Gleichzeitig enthält sie die nachdrückliche Forderung, ausnahmslos jeden Aspekt des gesellschaftlichen Lebens in der schriftstellerischen Fiktion zu thematisieren, ohne darüber einer außerliterarischen Instanz gegenüber Rechenschaft zu zollen („Je crois inutile de discuter le sujet qu'il m'a plu de traiter.“). Nach diesem Credo sollte zukünftig jede den Anspruch auf Modernität reklamierende Literatur konzipiert werden, die jedoch für ihre Konsolidierung über einen ähnliche Ziele verfolgenden materiellen Distributionsapparat verfügen muß.

2.3.2. Monoedition oder Pluriedition: „La bataille des Sœurs Vatard“ als Versuch der institutionellen Konsolidierung im Umkreis der Naturalisten

Folgt man der Metaphorik einer Ontogenese des Erscheinens, so könnte sich in Huysmans' Imagination an die prä-editorische Legende und das mæeutische Bild des „Erstgebärenden“ nun der Eintritt in den Militärdienst der Adoleszenz anschließen:

Au fond comme nous disons avec Céard, on écrit pour 14 personnes et ce n'est pas précisément assez! et vous savez, entre nous soit dit, je crois que cet état de choses durera encore longtemps - ça profitera à d'autres plus tard, nous jouons, nous, le rôle de sentinelles perdues, nous faisons les premiers coups de feu derrière les buissons - et nous attrapons les volées de la presse chaste et de dame censure qui en fait d'argument, nous coupe le cou [...].¹⁴⁸

¹⁴⁷ *Avant-propos* zu *Marthe*, 2° Ed., Derveaux, Paris, Oktober 1879, hier zitiert nach: M/SV, S. 26.

¹⁴⁸ *Lettres à Théo Hannon*, a. a. O., S. 52 (20 avril 1877). Die von Huysmans verwendeten Militärmetaphern bilden am Ende des 19. Jahrhunderts ein semantisches Feld, das im Diskurs der Kunst- und Literaturkritik für die Beschreibung von Avantgarde-Tendenzen bereits verankert ist. In gewisser Weise sitzt Huysmans hier einer zum rhetorischen Stereotyp mutierten Mode auf, die schon von Baudelaire nur noch mit Spott bedacht wurde: „De l'amour, de la prédilection des Français pour les métaphores militaires. [...]. Toutes ces glorieuses phraséologies s'appliquent

Die aus dem lexikalischen Feld dieser Metapher hervorstechende kämpferische Absicht ist evident: Huysmans beansprucht mit seinen Verbündeten den Platz der Avantgarde innerhalb des sich neu konstituierenden naturalistischen Raumes. Doch um sich an dieser Front zu etablieren und gleichzeitig aus der Masse der unbekannteren Romanciers heraustreten zu können, bedarf der Autor eines entsprechenden materiellen Überbaus, der seine Textproduktion konkretisiert und publikumswirksam mediatisiert, d. h. eine über die von Huysmans beklagte Leserschaft von „14 Personen“ hinausgehende Klientel anzuwerben versucht. Die Wahl des Verlegers Georges Charpentier bestätigt einerseits die Kategorie „école naturaliste“ als eine von der zeitgenössischen Kritik verfeimte - da nicht der bürgerlichen Moral entsprechenden - Literatur und assoziiert andererseits die Verkaufserfolge von Zola/Charpentier; sie wird somit gleichsam zum Stigma und Markenzeichen, wobei noch zu klären sein wird, wer wen wählt: der Autor den Verleger oder der Verleger den Autor! Zwischen 1879 (*Les Sœurs Vatard*) und 1886 (erstmalig Abschluß eines dauerhaften Verlagsvertrags¹⁴⁹) ist Huysmans jedoch gezwungen, seine Verlagsstrategie auf zwei Fronten auszuweiten: durch die zunehmende Spezialisierung der Verleger gerät er in eine Art „Verlegerskonflikt“, der sich sowohl gattungssoziologisch als auch gattungsästhetisch erklären läßt. Der ersteren Komponente muß der Autor nicht nur als Romancier, sondern gleichzeitig als Verfasser von dem Roman ökonomisch untergeordneten Novellen und diese an symbolischem Wert überragende Prosaskizzen, Kunstkritiken und einer am dramatischen Genre orientierten Pantomime Rechnung tragen. Die sich in diesen Jahren differenzierende Hierarchiestruktur der literarischen Gattungen korreliert also mit der Evolution des Feldes der Verleger, die sich durch die Beschränkung auf eine spezifische Gattung dem Markt anpassen.

In gattungsästhetischer Hinsicht bestimmen der Gegenstand und die Methode des jeweiligen Werkes (naturalistischer Roman oder symbolistisch inspiriertes Prosagedicht; Kunstkritiken der impressionistischen oder symbolistischen Maler) und die damit verbundene Wirkungsabsicht (beim Rezipienten und potentiellen Käufer), die der Autor vereinzelt *expressis verbis* in Peritexten äußert, nicht nur die

généralement à des cuistres et à des fainéants d'estaminet“ („Mon cœur mis à nu“, in: *OC*, Bd.1, a. a. O., S. 691f.).

¹⁴⁹ Im Unterschied zu Zola, der seit 1872 mit einem langfristigen Vertrag an Charpentier gebunden ist und der dadurch zu einer Produktion von zwei Romanen jährlich bei einem regelmäßigen Monatseinkommen von 500 Francs verpflichtet, scheinen die Verträge zwischen Huysmans und Charpentier bei jedem Werk neu verhandelt zu werden.

Schreibweise, sondern vor allem die Verlagsstrategie. Daher legt sich Huysmans nicht eindeutig auf eine monoeditorische Laufbahn fest und wird neben Charpentier eine plurieditorische „Front“¹⁵⁰ - um bei der Militärmetaphorik zu bleiben - aufrechterhalten, die es ihm erlaubt, parallel zur naturalistischen Institutionalisierung eine von gattungssoziologischen Zwängen freie, relativ autonome Literaturproduktion zu betreiben.

Augenfällig ist das sozioprofessionelle Profil jener Verleger, denen Huysmans seine nicht unter der Kategorie „Roman“ klassifizierbaren Werke anvertraut¹⁵¹: Vatou (*Croquis Parisiens*, 1880), Vanier (2. Ed. CP, 1886), Rouveyre (*Pierrot sceptique*, 1881) und Genonceaux (2. Auflage von *La Bièvre*, 1890) gehören alle zum Pol der marginalen, avantgardistischen Verleger, die sich von den beiden klassischen Verlagspolen - d. h. sowohl von den Schriftstellern der Akademien, als auch von der kommerziellen Literaturproduktion - abzusondern versuchen, während ein Kistemaekers (*A vau l'eau*, 1882) zwar neben Vertretern der *Jeune Belgique* auch französische Naturalisten heranziehen kann, der als ausländischer Verleger jedoch nicht das auf den genuin französischen Markt ausgerichtete Feld der Literaturproduktion repräsentiert¹⁵².

Die folgende Rekonstruktion der unterschiedlichen Positionierungen des Autors zwischen zwei, bzw. drei, unter Berücksichtigung der frankophonen Peripherie Belgiens, institutionell gegenläufigen Verlegensmustern soll einerseits seine paradigmatische Funktion im Spannungsfeld von Naturalismus und Ästhetizismus bekräftigen und andererseits den sich aus diesem Wandel resultierenden autonomen Charakter seiner Schriftstellertätigkeit illustrieren: in der Tat können jene häretischen Praktiken, die in gattungssoziologischer und gattungsästhetischer Hinsicht nicht mit historisch bedingten Evolutionen des Marktes koinzidieren, einen bis heute

¹⁵⁰ Huysmans greift die Metaphorik auf, wenn er in *En Ménage* die Fehden unter den Verlegern in die Bücherregale seiner Helden projiziert. Den Salon des Protagonisten André Jayant zielt: „[...] une large bibliothèque où, rangés en bataille, une armée de bradels, jaune canari et sang-de-bœuf pétardaient[...] les reliures de chagrin aux mines de bourgeoises et de cuistres [...] à gauche: d'une autre bibliothèque [...] deux larges taches saillaient, deux files de volumes marchant en tumulte, battant la générale, les uniformes jaunes de l'éditeur Charpentier, les tuniques rouges de la légion étrangère d'Hachette.“ (EM, 132)

¹⁵¹ Vgl. die Liste der Erstauflagen.

¹⁵² Das Feld der belgischen Literaturproduktion konstituiert also einen weiteren Pol, der - da nicht unmittelbar den Gestirnen der französischen Verlagspolitik unterworfen - einen autonomen Teilbereich bildet, an dessen 'Front' Huysmans editorisch operiert. Damit bekleidet er eine außergewöhnliche Position, die ihm im Raum der möglichen Stellungnahmen jede beliebige offen läßt.

ausgeklammerten Erklärungsansatz für den Zugang zur Legitimität bilden.

Die Korrespondenz von Huysmans erweist sich für die redaktionelle und prä-editorische Phase von *Les Sœurs Vatard* als besonders aussagekräftig; die Rekonstruktion der Romangenese erhellt zudem den symbolischen Stellenwert, den die Publikation eines einzelnen Romans für die Entwicklung einer ganzen literarischen Bewegung eingenommen hat. Die Idee, einen Roman für Charpentier zu verfassen, läßt sich auf das Ende des Jahres 1876 zurückdatieren:

Charpentier l'éditeur m'a fait demander un volume de *Marthe*, je suis allé le voir, il est très-aimable et me semble intelligent - j'espère faire affaire avec lui pour un roman.¹⁵³

Die Motivation zur Textkonzeption scheint nicht auf dem Anspruch zu beruhen, der schriftstellerischen Kreativität nachzugeben, sondern einem spezifischen Verlegerprofil gerecht zu werden. Charpentier ist dem unbekanntem Autor durchaus wohlgesonnen, vielleicht in Erwartung eines ähnlichen Skandalerfolges wie *Marthe*: „Charpentier me fait des risettes depuis *Marthe*, je vais battre le fer pendant qu'il est chaud“.¹⁵⁴ Doch solange Charpentier seine endgültige Zustimmung nicht erteilt, geht die Arbeit „sans grand enthousiasme“¹⁵⁵ voran; im August 1877 - der Roman war bis zu einer „valeur typographique de *Marthe*“¹⁵⁶ gereift - muß Zola mit dem pädagogischen Geschick des Lehrers den Schüler zur Kontinuität motivieren:

„Poussez donc votre livre bravement, sans vous demander s'il contient de l'action, s'il plaira, s'il vous conduira à Sainte-Pélagie. [...] nous comptons sur vous, et [...] vous allez nous donner une Œuvre de combat.“¹⁵⁷

In der schriftstellerischen Praxis sieht sich Huysmans mit den Schwierigkeiten einer Schreibweise konfrontiert, in der die naturalistische Beschreibung der „petits faits

¹⁵³ *Lettres à Camille Lemonnier*, a. a. O., S. 7 (fin novembre-début décembre 1876)

¹⁵⁴ A. a. O., S. 10 (Décembre 1876). Aus diesen Korrespondenzauszügen geht eindeutig hervor, daß auch in den Zeiten von hoher literarischer Autonomie, wie es im Fin de Siècle der Fall ist, der Schriftsteller auch im Bereich der ihm homologen Instanzen, d. h. die eine ähnliche soziale und symbolische Position bekleiden, keinesfalls frei agieren kann. In diesem konkreten Fall ist es der Verleger, der 'seine' Autoren wählt, und wenn auch das Etikett 'naturalistisch' sich noch so sehr seinem Verlagsprofil anpaßt, so stellt es für den Autor keine Garantie dar.

¹⁵⁵ A. a. O., S. 36 (début juillet 1877).

¹⁵⁶ *Lettres à Emile Zola*, a. a. O., S. 8 (juillet 1877).

¹⁵⁷ Emile Zola: *Correspondance*, vol. III, a. a. O., S. 85.

vrais“ zur Erzeugung dessen fungiert, was Barthes als den „effet de réel“¹⁵⁸ bezeichnet: „pas d’action dans tout cela, pas d’action, [...] c’est un peu lâche de style, trop barbouillé de couleurs, et sans faits extraordinaires, ni poignants“. Zudem fürchtet er, daß seine mit Zynismus angereicherte „sauce“ nur schwer dem Publikum und der Zensur einzuverleiben sei¹⁵⁹. Von einem produktionsästhetischen Ansatz ausgehend wird man sagen können, daß Huysmans sich als Textproduzent dem Kontext einer neuen literarischen „Tradition“¹⁶⁰ zu stellen hat. Als ein Indiz für ein textstrategisches Reflektieren dieses Kontextes kann auch die Tatsache betrachtet werden, daß Huysmans für seinen Roman *Les Sœurs Vatard* ursprünglich den Titel *Désirée* vorgesehen hatte¹⁶¹, vermutlich in Anlehnung an die Prostituierten-Thematik in *Marthe* und *La fille Elisa* von Goncourt. Der Verzicht auf diesen Titel läßt sich einmal sicher aus der Perspektive einer thematischen „Inflation“ erklären, er wird aber vor allem aus publikatorischer Überlegung deutlich, da ein zensurgefährdeter Titel die Option auf Charpentier als Verleger verringert hätte¹⁶². Die Antizipation von möglichen institutionellen Sanktionen bei Huysmans unterstreicht die These von Alain Viala, der am Beispiel der *Thebaïde* von Racine gezeigt hat, in welcher Form diese „inscription des usages“¹⁶³ auf textgenetische Prozesse Einfluß nehmen kann. Tatsächlich wird die Frage, ob und wann der Naturalistenverleger sich der *Sœurs Vatard* annimmt, für Huysmans zu einer Obsession, und nach Abschluß der Manuskriptniederschrift steht noch alles offen:

¹⁵⁸ Roland Barthes: „L’effet de réel“, in: Barthes/Bersani u.a.: *Littérature et réalité*, Seuil „Essais“, 1982, S. 81-90. Zur subversiven Inszenierung des Realismusdetails bei Huysmans vgl. im Teil III das Kapitel „Anarchie des Details“.

¹⁵⁹ *Lettres inédites à Emile Zola*, a.a.O., S. 8.

¹⁶⁰ Die Anführungszeichen verweisen in diesem Kontext auf einen relativierten Gebrauch dieses Begriffs, denn die literarische Tradition, mit der Huysmans sich während des Produktionsprozesses von *Les Sœurs Vatard* auseinanderzusetzen hatte - in diesem Fall die Formen des realistischen Schreibens von Stendhal, Balzac, Flaubert und schließlich Zola - kann zu jenem Zeitpunkt noch nicht als Tradition im Sinne einer Überlieferung von historisch Abgeschlossenem der longue durée gerechnet werden, wohl aber als eine Konfrontation mit Schreibweisen der ersten Realisten-Generation, die am Ende des Jahrhunderts revidiert bzw. weiterentwickelt wurden.

¹⁶¹ Vgl. *Lettres à Théo Hannon*, a.a.O., S. 85 (23 août 1877): “je me suis réattelé sur *Désirée* qui portera ce titre d’ailleurs: les *Sœurs Vatard*[...]“ Die Veränderung des Titels (und damit einhergehend vielleicht die inhaltliche Konzeption?) folgte unmittelbar nach der oben genannten Krise und Zolas Ermahnungen, dem Naturalismus das ‘œuvre de combat’ zu liefern.

¹⁶² Vielleicht weiß Huysmans zudem um Zolas Projekt der *Nana*, an dessen Konzeption Zola bereits arbeitet.

¹⁶³ Alain Viala: „L’histoire des institutions littéraires“, in: H. Béhar/R: Fayolle: *L’histoire littéraire aujourd’hui*, a.a.O., S. 122 ff.

Quand paraîtront-elles? Ah, ça![...] Charpentier a un ami qu'il veut lancer avant tout le monde et qui ouvrira le premier feu - Il est probable que je viendrai après si Madame autorise - j'ai des sueurs froides, en songeant aux combats diplomatiques que je vais livrer aux tristes luttes du monsieur qui doit passer par toutes les fourches caudines et féminines.¹⁶⁴

Diesen „diplomatischen Kämpfen“ liefert sich Huysmans im Salon Charpentier aus¹⁶⁵, unterstützt zudem durch die Intervention der „Maîtres“ des Naturalismus Goncourt, Daudet und Zola, der sogar - laut Angaben von Céard - „ferait de leur [d.i. *Les Sœurs Vatard*] impression chez Charpentier une affaire personnelle“¹⁶⁶, während letzterer die eingeschlagene Bresche ausnutzt, um seinen eigenen Roman *Une belle journée* in editorische Sicherheit zu bringen¹⁶⁷. Damit werden die beiden *brocheuses*, endlich eingekleidet mit der „pimpante robe jaune“¹⁶⁸, das Werk eines in einer spezifischen historischen Serie fixierten Kollektivs, dessen Publikation über ein literarisches Patronymikum entscheidet, das dem Text allein durch seine Materialität Bedeutung zuweist und das schließlich eine gesamte Bewegung institutionalisiert. Doch der Stempel der „couverture jaune“ Charpentiers wird seinerseits eine „Tradition“, die einerseits den Autor - wie im Fall von *Les Sœurs Vatard* dargelegt - zu einer spezifischen inhaltlichen Konzeption seiner Werke veranlaßt, andererseits eine materielle Rezeptionsvorgabe und eine Bedeutungskonstitution *a priori*

¹⁶⁴ *Lettres à Théo Hannon*, a.a.O., S. 110 (3 décembre 1877). Der Einfluß von Madame auf die Verlagspolitik ihres Mannes scheint nicht nur auf einer Legende zu beruhen. Aufgrund ihrer Sorge um den Ruf ihres Salons müssen Manuskripte von jungen Autoren ihr zur Lektüre und zur Genehmigung vorgelegt werden. Zum Zeitpunkt der Polemik um Zolas Roman *La Terre*, der von der jüngeren Naturalistengeneration im *Manifeste des Cinq* (*Le Figaro* vom 18 August 1887) als unmoralisch verdammt wird, versuchte die Zeitung *Le Salut public* (Lyon), die Ursprünge dieser 'Verschwörung' dem „triumvirat féminin qui mène de haut la direction littéraire“ des Verlags von Charpentier zuzuschreiben (Madame Charpentier, Madame Daudet, Madame Adam); vgl. Colette Becker: *Trente années d'amitié. Lettres d'Émile Zola à son éditeur Charpentier*, a. a. O., S. 79. Eine der wenigen Spuren der Korrespondenz Huysmans - Charpentier bildet ein an Madame Charpentier gerichteter Brief, in dem Ton und Diktion extrem von der üblichen Huysmans-Korrespondenz abweichen (B.N. Arsenal 15150/306). Siehe dazu auch den Punkt 2.3.4., wo der gesamte Brief reproduziert wird. (Vgl. Fußnote 207 sowie Anhang I.)

¹⁶⁵ An Camille Lemonnier schreibt Huysmans im April 1878: „J'attends toujours la réponse de cet animal d'éditeur[...]. Quel lamma sabactani!![sic] avoir passé tout mon hiver, en habit noir, en cravate blanche, avoir subi du piano et des pianistes, discuté avec de parfaits imbéciles sur le rôle du roman et tout ça pour être depuis près de 3 mois, le bec et la plume dans l'eau! J'ai un goût de boue dans la bouche[...]“. (*Lettres à Camille Lemonnier*, a. a. O., S. 47).

¹⁶⁶ Lettre de Céard à Théo Hannon, s.d., [vermutlich Frühjahr 1878], B.N. Arsenal, MS 15060/369.

¹⁶⁷ Vgl. ebda.: „Quand Zola aura dit son mot de fin sur les *Sœurs Vatard*, je lui soumettrais mon manuscrit [*Un belle journée*], à mon tour, et on verra. Les *Sœurs Vatard* ont eu de la part du maître un excellent accueil. Il leur est tout dévoué et a déclaré qu'il ferait de leur impression chez Charpentier une affaire personnelle. Toutefois, il ne dissimule pas qu'il y aura du tirage.“

¹⁶⁸ *Lettres à Camille Lemonnier*, a.a.O., S. 52 [juin 1879].

beinhaltet, die den potentiellen Käufer bzw. Leser betrifft. Die Publikation von *À Rebours* kann den Charakter des Warenkennzeichens, den diese Strategie der „mise en livre“ hervorruft, auf einzigartige Weise bestätigen: der Roman, der im literarischen Feld der 80er Jahre einen ästhetischen Paradigmenwechsel einleiten soll - auf Kosten einer häretischen Abkehr seines Autors - wird von diesem dennoch Charpentier anvertraut, der seine vormals naturalistischen Positionen symbolisiert. Das Paradox dieser Strategie der Vereinigung von Gegensätzen liegt in der Assoziation eines revolutionären Textes mit einem emblematischen Einband, was zunächst die gewöhnliche Identifikation Charpentier - Naturalismus täuscht und schließlich eine vom Leser unerwartete Rezeption auslöst. Eines der ersten „Rezeptionszeugnisse“ des Romans stellt sicher Dorian Gray dar, der ihn im 10. Kapitel als „book bound in yellow paper“ und zwei Seiten weiter lediglich als „yellow book“ andeutet, ohne weder den Titel, noch den Namen des Verfassers dieses Gelben Buches zu nennen. Das intertextuelle Spiel von Wilde besteht allein in der Referenz an die materielle Seite des Buchs, nicht aber an den Text selbst: die Idee der Rückkehr zu einem Ideal reiner Kunst, die dem Projekt von Huysmans immer nachgesagt wird und welches nicht zuletzt als Weisung für die symbolistisch-idealistische Wende nach dem materialistischen Naturalismus gilt, wird hier durch die im 19. Jahrhundert standardisierte Kulturproduktion ad absurdum geführt. Ästhetische Inhalte scheinen also banalisiert zugunsten von materiellen „Waren“-Formen, die selbst dem „Œuvre d'art pure“ eine soziale Funktion zuerteilen, zumindest die der identitätsverbürgenden Wiedererkennung.

Doch wie kann sich dieses Phänomen, das ich als „institutionelle Mimesis“ bezeichnen möchte, rezeptionsästhetisch auswirken? Das doppelte Spiel des Autors kann zunächst eine positive Verkaufswirkung erzielen, denn das „kleine gelbe Buch“ wird die gewöhnlichen Käufer der „Bibliothèque Charpentier“ ansprechen, während ein neues Publikum durch das ästhetische Novum erobert werden kann. Im „Buch“ *À Rebours* im Sinne des „Livre“ existiert der Text lediglich als Repräsentation, die letztlich den Leser erreicht. Die Entwicklung von Form und Inhalt der Huysmansschen Ästhetik ist eine diskontinuierliche, die zudem auf der Ebene der Sinnkonstitution eine Pluralität von Bedeutungen offenhält und die nicht zuletzt auf die neue Bedeutung des Verlegers bei der Buchproduktion zurückzuführen ist. Auch dieser Aspekt scheint die im ersten Teil dieser Arbeit angesprochene Problematik der Huysmans-Kritik zu revidieren, derzufolge *À Rebours* konsequent als überlegter

Bruch mit dem Naturalismus konzipiert ist (und was – wie gezeigt wurde - der Autor in der „Préface“ suggerierte). Gegen diese Intention sprechen auch die Editionsbedingungen von *À Rebours*: thematisch und ästhetisch vom Verlagsprofil Charpentiers abweichend, wird der Roman dennoch vom Naturalistenverleger ohne Einwände akzeptiert und zwar zu einem Zeitpunkt, an dem seine finanzielle Situation mehr als prekär ist¹⁶⁹ und die Verlagslandschaft sich zunehmend spezialisiert. Wenn Huysmans dem Haus zwar einige treue Leser beschert, so sind die Auflagen jedoch weit davon entfernt, dem Verleger aus den roten Zahlen helfen zu können¹⁷⁰.

2.3.3. Editorische Stabilität und literarische Autonomie: Huysmans‘ Traum vom „éditeur juste milieu“

Wenn Huysmans die während der Beginn der 80er Jahre praktizierte Strategie einer multiplen editorischen Positionierung aufgibt, die ihm doch höchste institutionelle Autonomie gewährt - gerade durch die Parallelität von pluri- und monoeditorischem Vorgehen einerseits und der dieser Parallelität inhärenten Opposition von ausschließlich im Subfeld der Poesie operierenden Avantgarde-Verlegern und marktbewußten Naturalistenverlegern andererseits -, können die Gründe hierfür auch (abgesehen von seiner Unzufriedenheit mit der Art Charpentiers, die Verlagsgeschäfte zu führen bzw. nicht zu führen)¹⁷¹ sowohl historisch als auch (gattungs-)soziologisch gedeutet werden. Die Publikation von *À Rebours* hat den Autor, wie oben beschrieben wird, aus einer prädefinierten Leserschaft in ein

¹⁶⁹ Edmond de Goncourt berichtet von einer geplanten Übernahme des Hauses Charpentier - „cette maison, depuis si longtemps branlante“ - durch Calmann-Lévy. (*Journal*, Jeudi 5 avril 1883, a.a.O. Bd. II, 1989, S. 998). Die Reaktion von Charpentier auf *À Rebours* dokumentiert Huysmans in einem unveröffentlichten und undatierten Brief an Lucien Descaves: „Il est stupéfié mais respectueux“. (B.N. Arsenal, MS Fonds Lambert 64, vermutlich Anfang Januar 1884)

¹⁷⁰ Vgl. die Liste der Erstauflagen. Eine Auflage besteht bei Charpentier (was der gängigen Praxis der Epoche entspricht) aus 1000 Exemplaren, zu denen gewöhnlich 100 Exemplare als Besprechexemplare bzw. zum persönlichen Gebrauch hinzuzurechnen sind. *Les Sœurs Vatard* beispielsweise sind im Oktober 1879 zum vierten, Mitte 1880 zum fünften und vermutlich letzten Mal aufgelegt worden, d. h. der Roman ist insgesamt 5500 mal gedruckt worden. *En Ménage* (im Buchhandel am 12 Februar 1881) hat im Jahr seines Erscheinens 4 Auflagen erlebt, d. h. insgesamt 4400 Exemplare.

¹⁷¹ Die Gefahren eines zu eifrigen Vorgehens bei der Buchgestaltung sieht Huysmans bei den Praktiken von Kistemaekers und der Gestaltung von AV: „[...]je corrige les épreuves de mon bouquinet chez Kistemaekers qui me bouscule fort avec son inutile hâte à vouloir paraître [...]. Cette précipitation va amener de la cochonnerie, dans le texte que je ne puis revoir, à mon aise[...] Kistemaekers, qui est jeune et intelligent libraire, a le défaut contraire de Charpentier; lui veut aller trop vite, tandis que l'autre marche trop lentement. Je voudrais bien trouver un éditeur juste milieu“ (*Lettres à Théo Hannon*, a. a. O., S. 263; 6 janvier 1882; Hervorhebung CB)

kulturell dominierendes Publikum führen können und ihn aus der schreibenden Masse hervortreten lassen. Doch wendet Huysmans sich ab 1884 nicht etwa definitiv dem Pol der oppositionellen Dichtergeneration eines Mallarmé oder Verlaine zu, die ihren Anspruch auf dichterische Autonomie gerade auch in der Abkehr vom herkömmlichen Markt der Literaturproduktion bekunden: eine definitive Stellungnahme für diese oder jene literarische Gruppe meint auch gleichzeitig die Konsolidierung derselben und die Festlegung auf ein gattungsästhetisches Profil. Huysmans' Verhalten entspricht jedoch einem Phänomen, das man als eine „Wahl der Nichtwahl“ bezeichnen könnte, die den Transformationen des literarischen Raumes zu entkommen sucht. Andererseits kann der Wechsel zu Stock und der erstmalige Abschluß eines sich über mehrere Jahre und Werke hinwegziehenden Vertrages den Status von Huysmans als Schriftsteller bekräftigen, der sein Metier als Beamter wenn nicht überragen, dann doch ihm gleichkommen soll.

Habent sua fata libelli oder die bedrohte Autonomie

Die Verlagspolitik des jungen Stock erweist sich zu Beginn seiner Tätigkeit - ab 1885 ist er dem Verlag seiner Tante Anne Tresse assoziiert – als eklektizistisch. Wie bereits erwähnt, wird er zunächst den Theaterfonds in der Tradition von Jean-Nicolas Barba weiter verfolgen, um sich in den 80er Jahren sämtlichen literarischen Strömungen zu öffnen, die das Feld der Kulturproduktion anbietet. Diese Praxis ist sicher nicht nur auf die mangelnde Erfahrung im Verlagswesen zurückzuführen, sondern verweist obendrein auf das extreme ästhetische und intellektuelle Konzentrat künstlerischer Innovation dieser Jahre, das auf die Akteure des kulturellen Feldes auch einen großen Druck ausgeübt haben muß. Unter dem Zwang, die eigene Kreativität ständig neu beweisen zu müssen, permanent „absolut modern“ zu sein, werden die potentiellen, in das Feld eingeschriebenen Avantgarde-Positionen praktisch ständig von sich selbst überboten. Dies scheint jedoch nicht ohne Konsequenzen für die Entwicklung der Autonomie vor sich zu gehen, die sich vor allem mit den Transformationen im Editionsweisen und mit der Teilung des literarischen Feldes in zwei Produktionssphären ab Mitte des 19. Jahrhundert durchgesetzt hat, und die hier kurz an einigen Beispielen der Editionsstrategie von Stock erläutert werden soll. Eine verlagspolitische und soziologische Konsequenz dieser Autonomie ist das Bestreben des Verlegers, sich ständig neu zu situieren und

damit sukzessive alle Avantgarde-Positionen des intellektuellen Feldes zu bekleiden: das Theater als Verleger der von Antoine im Théâtre-Libre inszenierten Stücke; den Romans als einer der Naturalisten-Verleger; die Poesie als Herausgeber symbolistischer Zeitschriften, die Politik als Verleger der Dreyfusards und Anarchisten sowie als Herausgeber der Zeitschrift *Le Sifflet*; die Geschichte (Louise Michel), die Soziologie mit der Reihe „Bibliothèque des Recherches sociales“ oder politische Ökonomie (Kautsky). Daher überrascht seine Entscheidung, den Roman *Le Désespéré* von Léon Bloy (1886) in letzter Minute der Imprimatur zu entziehen und ihm damit den Stempel seines Hauses zu verweigern, obwohl eine Auflage von 1000 Exemplaren bei Darantière in Dijon bereits in Druck gegangen war und Stock selbst sich mit einem Vorschuß von 2000 Francs finanziell engagiert hatte. Erinnern wir daran, daß dieser Schlüsselroman – obwohl die Akteure so wenig „verschlüsselt“ sind, daß es des Schlüssels gar nicht bedarf - in pamphlethaftem Stil eine luzide Analyse der Morphologie der literarischen Situation dieser Jahre darstellt und gegen die sich zunehmend institutionalisierende „camaraderie littéraire“ polemisiert¹⁷². Stock verweigert dem Roman seine Signatur also aus Furcht vor Sanktionen der Presse, die durch eine „conspiration du silence“ (der gefürchtete Literaturkritiker Albert Wolff von *Le Figaro* drohte Bloy und seinem Verleger, auf diese Weise den Roman „durchfallen“ zu lassen) den Verleger in ein finanzielles Desaster geführt hätten. Dies ist zunächst der naheliegendste Grund, wenn Stock auch versucht, sein Vorgehen – vor allem vor Huysmans, der Bloy vehement verteidigt - zu rechtfertigen¹⁷³. Tatsache ist, daß Bloy keineswegs von extraliterarischen Instanzen

¹⁷² In diesem Roman wird der Journalist und Schriftsteller Marchenoir aufgrund seiner verbalen Attacken nicht nur von der Institution ausgeschlossen, sondern auch von den Schriftstellerkollegen zur Rechenschaft gezogen. Eine Schlüsselszene stellt der fiktive Brief des Schriftstellers Alexis Dulaurier (unverkennbar Paul Bourget) an Marchenoir dar, der ihn über die „âpre vérité“ eines „platten“ literarischen Lebens aufklärt und ihm die Gründe für sein Versagen, d. h. über seinen finanziellen und symbolischen Mißerfolg erklärt: „La littérature vous est interdite. Vous avez du talent sans doute, un incontestable talent, mais c'est pour vous une non-valeur, un champ stérile. Vous ne pouvez vous plier à aucune consigne de journal, et vous êtes sans ressources pour subsister en faisant des livres. Pour vivre de sa plume, il faut une certaine largeur d'humanité, une acceptation des formes à la mode et des préjugés reçus, dont vous êtes malheureusement incapable. La vie est plate, mon cher Marchenoir, il faut s'y résigner“ (Léon Bloy: *Le Désespéré*, présenté par Marie-Claire Bancquart; La Table Ronde, 1997, S. 25).

¹⁷³ Bloy ist der einzige Autor, dem Stock in seinem *Mémoire* zwei Artikel widmet. Im zweiten Band versichert der Verleger, niemals Objekt irgendwelcher Androhungen gewesen zu sein und erklärt in einem Brief an Huysmans, der ihm die Verantwortung für die abgebrochene Edition von *Le Désespéré* und den damit verbundenen Ausschluß Bloys aus dem literarischen Feld zuwies, sein Handeln aus editionsstrategischen Gründen, die eindeutig das Dilemma zwischen avantgardistischem Anspruch und dem Wunsch nach profitreichem Verkauf widerspiegeln. Letztlich zeigt dieses „Dilemma“, wenn es denn eines ist, daß sich schon in diesem Jahrzehnt (d. h. in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts) der Profilierung ästhetischer Optionen und

aus dem Feld ausgeschlossen bzw. sanktioniert wurde, sondern von den Vertretern seiner eigenen Zunft. Daß dies meiner Ansicht nach für die Institution einen Autonomieverlust bedeutet, soll ein Vergleich der Situation Bloys mit der zweier anderer Schriftstellern deutlich machen, die ebenfalls bei dem sich als „avantgardistisch“, also autonom verstehenden Verleger Stock unter Vertrag stehen. Im Gegensatz zur „Affäre Bloy“ fürchtet Stock im Fall von Lucien Descaves keineswegs den Skandal, der durch deren gemeinsame Veröffentlichung – ein Buch wird immer mindestens von zwei Personen veröffentlicht, Autor und Verleger – von *Sous-offs* 1889, also zwei Jahre nach *Le Désespéré*, angefacht wird. Der Roman, bzw. dessen Autor und Verleger, wird aufgrund der Diffamation der nationalen Armee und des Sittlichkeitsvergehens vor dem Pariser Schwurgericht angeklagt. Beide Angeklagten werden freigesprochen und der Roman innerhalb von drei Monaten 30000 Mal verkauft! Eigenartigerweise stützt sich der Verteidiger von Pierre-Victor Stock, ein gewisser Maître Millerand, in seinem Plädoyer vor dem Gericht auf die Tatsache, daß Stock die Publikation von Bloys *Le Désespéré* aufgrund seiner harten Polemik gegenüber zeitgenössischen Schriftstellern verweigert hat, um ihn dadurch vom Immoralismusvorwurf freizusprechen. Er

Konsolidierung eines binären Literatursystems (symbolisches Prestige versus ertragreiche Literatur „de boudoir“) beide Positionen nicht unüberwindbar voneinander entfernt sind und die Rekuperationsfähigkeit der einen durch die andere vorhanden ist. Daher kann Stock an Huysmans folgendes schreiben: „Quant aux reproches que vous me faites, permettez-moi de vous dire qu'ils sont immérités. Que diable, mon cher ami, vous êtes du métier et vous savez bien de quoi il retourne. Croyez-vous que si vous étiez resté chez Charpentier vous vous vendriez plus que chez moi? Allons donc! Croyez-vous que si vous étiez publié chez Ollendorff, Lemerre ou Havard, vous tireriez à plus grand nombre? Allons donc! Vous savez parfaitement que si Toudouze se vend, c'est parce que lui, Toudouze, a écrit la biographie d'Albert Wolff et que, en échange, celui-ci fait, pour chacun de ses romans, une réclame dans une chronique. Quant à Ollendorff, est-ce lui qui a fait le succès de Ohnet et de Delpit? Ou bien n'est-ce pas ces deux messieurs qui se le font, étant les amis des journaux dont dépendent les succès. Croyez-moi, vous êtes un artiste, [...] mais vous oubliez trop que, par le temps qui court, cela est insuffisant; pour avoir une grosse vente, il faut de la camaraderie. [...] J'ai raté l'affaire Bloy, comme vous dites, car ce n'est pas très prouvé. Mais vous êtes un de ceux pour lesquels je l'ai ratée. Je l'ai ratée, non pour moi qui m'en moque, non pour Scribe et Delavigne qui s'en moquent aussi, mais bien pour mes nouveaux édités sur lesquels on pouvait se venger du *Désespéré*. [...] Vous avouerez que je ne puis [...] tenter un coup sur un petit livre de 2 francs; pas plus que je ne pouvais le tenter sur *En Rade* qui n'est pas fait pour le gros public. Je l'ai essayé sur des bourgeois et je sais ce qu'il en retourne. Je vous attends donc à votre prochain roman [*Là-Bas*]; apportez-moi *À Rebours*, *En Ménage* ou *Les Sœurs Vatard* et nous tenterons le paquet. Si après cela le succès n'arrive pas, comme je ne veux pas forcer les gens de rester avec moi eh bien nous rompons notre traité et vous retournerez chez Charpentier puisqu'il vous est si cher.“ (*Mémoire*, Band II, a. a. O., S. 128f.). Dieser lange Briefauszug ist eines der wenigen verbliebenden Dokumente von Stock in der Korrespondenz zwischen Autor und Verleger. Aus diesem Brief geht eindeutig die Intention Huysmans' hervor, die mit *À Rebours* eingeschlagene Laufbahn eines hermetischen Schreibens zu verlassen. Zudem antizipiert Stocks Analyse – die nicht ohne eine Prise Eifersucht den Partner in der „Beziehung“ unter Druck zu setzen versucht - der von den Autoren lancierten Erfolgsstrategie (die er an Ohnet und Delpit illustriert) Huysmans zukünftiges editorisches Vorgehen, wenn er sein „Erscheinen“ selbst in die Hand nehmen wird (vgl. 2. 3. 4.).

plädiert also, im Gegensatz zu Maître Sénard, Verteidiger von Flaubert im Prozeß um *Madame Bovary*, nicht etwa für einen Freispruch im Namen der künstlerischen Autonomie, sondern stützt sich auf Stocks Rückzug im Fall Bloy und führt damit die seit der Romantik andauernden ästhetischen Auseinandersetzungen des „art pour l’art“ ad absurdum¹⁷⁴.

Das dritte Beispiel betrifft – ähnlich wie im Fall von Bloy – eine Ablehnung: im Jahr 1890 weigert sich Stock, den Roman *Les Pharisians* des dem Anarchismus wohlgesonnenen Schriftstellers und Journalisten Georges Darien zu veröffentlichen. Konnte Darien seine beiden die Habsucht und die Heuchelei des Bürgertums denunzierenden Romane *Biribi* und *Bas les Cœurs* bei dem Verleger Savine unterbringen, so scheint Stock nach den Erfahrungen mit Bloy für Verhandlungen des nächsten Werkes von Darien gewappnet: nicht mehr die feine Gesellschaft oder staatliche Institutionen sind Zielscheibe von Dariens spitzer Feder, sondern wie in *Le Désespéré* die eigene Standesvertretung, für die Darien sich nicht mal mehr die Mühe der Verschlüsselung macht. Indem er den „Ohnets“¹⁷⁵ des 19. Jahrhunderts den Prozeß macht und den intellektuellen „Terror“ und vor allem die antisemitischen Tendenzen der literarischen Milieus demaskiert, stellt er den Mechanismus des Literatursystems als korrumpierbares Konstrukt bloß. Vor einem solchen „Verrat“ kann der Verleger nur zurückschrecken.

Diese Ausführungen erhellen nicht nur eine den Zwängen des Marktes und den Transformationen des Verlagswesens unterworfenen individuellen Editions politik, sondern entlarven auch die Willkür einer sich als höchst autonom gebenden literarischen Praxis zu einem Zeitpunkt, „où le champ littéraire parvient à un degré d’autonomie qu’il n’a jamais dépassé depuis“¹⁷⁶. Wenn Stock sich einerseits weigert, die Romane von Bloy und Darien zu verlegen, andererseits aber sich dem literarischen Prozeß im Fall von Descaves’ *Sous-offs* stellt, dann sicher deshalb, weil die ersteren nicht etwa für bzw. im Namen der ihnen gleichrangigen Vertreter ihrer Kaste, sondern *gegen* sie agieren, d. h. gegen vor allem diejenigen, die im Namen des

¹⁷⁴ Vgl. das Dossier „*Sous-offs* en Cour d’Assises“, das die gesamten Aussagen im Prozeß gegen Descaves, Stock und Anne Tresse reproduziert, in der von Henri Mitterand besorgten Ausgabe des Romans; Slatkine, Genève, 1980, v. a. die Seiten 515-517.

¹⁷⁵ Georges Ohnet (1848-1918), auflagenstarker und erfolgreicher Trivialautor, dessen nach stereotypen Prinzipien konstruierte Romane zu den Bestsellern der 80er Jahre gehören, gilt in den Augen seiner *confrères* und der Literaturkritik als abschreckendes Beispiel einer banalen, auf den Idealismus und die Konventionen des Kleinbürgertums ausgerichteten Literatur.

¹⁷⁶ Pierre Bourdieu: *Les règles de l’art*, a. a. O., S. 304.

literarischen Alleinvertretungsanspruches als autonome Institution Kunst über den Zugang der Legitimität selbst entscheiden und damit über die „fortune littéraire“ eines jeden ihrer schreibenden Akteure. Descaves attackiert eine extraliterarische, ideologische Instanz aus dem Feld der Macht und verhält sich in seiner literarischen „Revolte“ völlig konform zu den innerhalb des literarischen Feldes geltenden ungeschriebenen Gesetzen der Autonomie. Die bereits erwähnte „conspiration du silence“, die Bloy innerhalb der literarischen Welt bedroht, scheint eine neue Sanktionsinstanz zum Ausdruck zu bringen, die gegen sich selbst gerichtete Pamphlete im Namen einer beunruhigenden *literary correctness* moralisch und symbolisch verdammt. Indem diese Widerstreiter der Literatur durch ihren Metadiskurs im Roman die geheimen Strukturen des sozioliterarischen Spiels aufgedeckt haben, werden sie von diesem suspendiert. Auf diese Weise metamorphosieren sich die Akteure des literarischen Feldes zu einer neuen Zensurinstanz – während die staatliche Zensur 1881 abgeschafft wurde! – und zwar entlang dessen, das ich als einen umgekehrten Spiegeleffekt der Autonomie bezeichne. Wenn Alain Viala von einem prismatischen Effekt der Feldstrukturen spricht¹⁷⁷, der das Beziehungssystem der Literatur zu anderen sozialen Praktiken mediatisiert, so kann dieser Effekt auch das Phänomen der Autonomie – die sich ja in Hinblick auf die außerliterarischen Instanzen konzipiert - reflektieren, und zwar derartig, daß sie im Feldinneren als heteronomes Prinzip operieren muß, weil sie gegen die dortigen sozialen Werte verstößt, sprich: von allen Beteiligten wird eine Literatur erwartet, die diese Werte respektiert und die die Konsekrationsmechanismen nicht preisgibt. Es stellt sich also die Frage, ob mit zunehmender Konkurrenz der literarischen Gruppen untereinander, die sich zeitweise parallel als Avantgarden konstituieren und die absolute Autonomie für sich beanspruchen, deren Akteure nicht weniger um die Benennungsmacht und die Grenzen und Gattungshierarchien des literarischen Diskurses kämpfen, als sie

¹⁷⁷ „L’analyse pragmatique va de pair avec une réflexion qui se fonde sur une théorie du *prisme* et non plus du *reflet* ou de la *projection* plus ou moins directe. *Prisme*, car entre le social, tout à la fois référent et destinataire du discours littéraire, et ce discours lui-même, s’intercalent ces réalités, à la fois translucides et déformantes que sont les trois ordres d’institutions: le jeu des valeurs sociales se lit alors dans les modalités des médiations. Et il se lit aussi, autre option méthodologique inéluctable, dans l’analyse des „stratégies“: stratégies de carrière, stratégies textuelles, et stratégies sociales, qui rendent compte de la façon dont un écrivain et son œuvre prennent place dans l’espace symbolique des usages érigés en valeurs“ (Alain Viala: „L’histoire des institutions littéraires“, in: Béhar/Fayolle: *L’histoire littéraire aujourd’hui*; a. a. O., S 124f. Vgl. dazu auch Alain Viala: „Effets de champ, effets de prisme“, in: *Littérature*, Nr. 70, März 1988, S. 64-71.

versuchen, eine Deontologie des Literarischen zu erstellen, die das eigene Legitimationssystem bewahrt und eine „Fronde“ aus den eigenen Reihen im Keim erstickt.

Huysmans' Fronde in der Editionslaufbahn besteht vor allem – darauf wurde bereits hingewiesen – in der Inkompatibilität von sozialen und ästhetischen Positionen, obwohl gerade die katholisch inspirierten Werke entgegen ihrem vermeintlich heteronomen Status eine extrem kritische Stellungnahme hinsichtlich der zeitgenössischen religiösen Praxis enthalten und Huysmans – ähnlich wie Bloy oder Darien die Hypokrisie der literarischen Milieus verunglimpfen – die naive Frömmigkeit der französischen Gläubigen einerseits und die antiquierte Religionspraxis der in den Abteien angetroffenen Glaubensbrüder andererseits entlarvt.

Der erste Verlagsvertrag zwischen Stock und Huysmans ist datiert vom August 1885 und gilt für eine Dauer von 10 Jahren. Anhand von drei Aspekten soll im folgenden ihr „Verleger-Verlegter-Verhältnis“ untersucht werden, um dadurch den „häretischen“ Akt des Autors und die daraus zu folgernden Konsequenzen für die Entwicklung der modernen Kunst an der Epochenschwelle zum 20. Jahrhundert nachzuvollziehen.

Der erste Aspekt betrifft die finanzielle Dimension, die *immer* die ästhetische oder schöpferische Dimension in den Hintergrund schiebt, der zweite Aspekt – wieder materieller Natur – die Frage der Produktion und der Vermittlung des zum Buch gewordenen Textes und schließlich der metaphysische Aspekt, der die mentale Rückwirkung der individuellen „Buchlegung“ in der Imagination des modernen Schriftstellers behandelt.

2.3.3.1. Gewinne oder Verluste?

Die im Anhang aufgeführte „Liste der Erstausgaben“ der Huysmansschen Werke kann zunächst zwar „nur“ einen statistischen Überblick über die Entwicklung seiner Auflagenhöhe geben, im weiteren Verlauf der Ausführungen wird jedoch deutlich, inwiefern die gesteigerten Auflagen sich auf das Selbstverständnis des Autors hinsichtlich seiner eigenen Produktion auswirken. Leider konnte die genaue

Auflagenhöhe der Werke bei Drucklegung nicht mehr ermittelt werden, da sie in den Archiven nicht verzeichnet ist. Die Angaben in der Liste der Erstauflagen sind daher - sowohl für Charpentier als auch für Stock - rekonstruierte Zahlen, denen drei verschiedene Quellen zugrunde liegen:

- 1) Die Angaben in den Annoncen der *Bibliographie de la France*
- 2) Die gängige Praxis der „tirage“ der Epoche selbst (1 Auflage = 1000 Exemplare)
- 3) Angaben des Autors über Auflagen- und Verkaufszahlen in seiner Korrespondenz.

Die Auflagenhöhe der Huysmansschen Werke wird sich bei Stock innerhalb der ersten zehn Jahre mehr als verfünffachen: angefangen bei *En Rade*, das keine weitere als zwei Auflagen von insgesamt 2000 Exemplaren im November seines Erscheinungsjahrs 1887 kennt, bis *En Route* mit einer Auflage von 5000 Exemplaren im März seines Erscheinungsjahrs 1895. Vermutlich hat der Roman bis Ende des Jahres noch weitere Auflagen erlebt, die jedoch in der *Bibliographie de la France* nicht verzeichnet sind. Die Gründe hierfür sind offensichtlich, denn der Konvertit Huysmans konnte ab *En Route* ein in sozio-kultureller und intellektueller Hinsicht völlig anders geprägtes Publikum erreichen, das zunächst über eine größere finanzielle Kaufkraft verfügt und schließlich aus einer eher zweckorientierten Lektüre einen unmittelbaren, d. h. erbaulichen oder sogar spirituellen (d. h. als Anleitung praktisch-religiösen Erlebens) Nutzen ziehen will. Man wird also rezeptionsstrategisch die Entwicklung der Auflagen und der Verlagspraxis des Huysmans von *En Rade* nicht mit derjenigen von *En Route* vergleichen können. Wohl aber kann man – und hier spielt die religiöse oder ideologische Dimension der Produktion eine geringe, wenn nicht gar keine Rolle – das verlagsstrategische Vorgehen des Autors linear und ohne Unterscheidung von „säkularem“ oder „religiösem“ Werk beschreiben, da er demselben Verleger treu bleibt.

Barschaft oder Sparschaft? Die pekuniären Neurosen.

Wenn der moderne Verleger des 19. Jahrhunderts den optimistischen Worten Léon Curmers gemäß die Rolle des „intermédiaire intelligent“¹⁷⁸ zwischen den

¹⁷⁸ Vgl. Fußnote 41.

Produzenten des Buches und seinen Lesern einnehmen soll und die intellektuelle Dimension den Aspekt des reinen Handwerks übersteigt, so ähnelt die in der Korrespondenz zwischen Huysmans und Stock dargestellte Wirklichkeit eher banalen Rechenaufgaben denn einem geistigen Austausch über die ästhetische Konzeption des Buches oder die Kunst des Erzählens. Doch die Metamorphosen sind durchaus bilateral: während der Beruf des Verlegers sich zu intellektualisieren beginnt, kann sich der des Schriftstellers als solcher konsolidieren. Mit Vehemenz wird der Legende der romantischen „Gilets rouges“ eine Absage erteilt, und der Ruf nach einem sozialen Status macht sich breit, der demjenigen eines Juristen, Zimmermanns oder eben auch eines Staatsbeamten gleichkommen soll. In seiner Besprechung von Zolas *L'Assommoir* macht Huysmans engagiert seine Forderungen deutlich:

Un étrange malentendu s'est établi depuis de longues années déjà, entre le public et les artistes. La légende du gilet écarlate de Théophile Gautier est demeurée célèbre dans les fastes terrifiés de la bourgeoisie. Tous les romantiques passèrent pour des êtres extravagants, vivant, Dieu sait comme! mangeant avec leurs doigts [...]. En vérité, il est grand temps que tout cela finisse, il est grand temps que la foule comprenne qu'[...]un homme de talent mène une vie honorable. [...] Les véritables maîtres dans l'art de penser et d'écrire vivent chez eux, ne travaillent pas dans les cafés et, s'ils vont dans le monde, la plupart n'ont pas besoin de décrocher chez le frelampier du coin un habit noir et des gants passés à la gomme.¹⁷⁹

Der „homme de talent“ befreit sich von Armut und Mäzenatentum, um endlich die Inthronisierung des Metiers als „Littérateur“ zu verkünden, und Gustave Guiches beteuert:

L'écrivain d'aujourd'hui ne veut pas que ses œuvres dont il enrichit le prestige de son pays lui vaillent comme récompense, l'entrée à l'hôpital.[...] L'écrivain d'aujourd'hui veut [...] gagner sa vie aussi bien qu'un employé des Contributions ou des Chemins de fer.¹⁸⁰

Wenn der Schriftsteller nun in die Literatur eintreten kann wie der Facharbeiter in die Fabrik, so ist dies vor allem dem Verlagssystem am Ende des 19. Jahrhunderts zu verdanken: mit der Entstehung einer langfristigen vertraglichen Bindung wird

¹⁷⁹ Huysmans: *Emile Zola et l'Assommoir*, zuerst in: „L'Actualité“ (Bruxelles), repr. *En Marge*, Ed. du Griot, Boulogne, 1991, p. 7 ff.

¹⁸⁰ Gustave Guiches: *Le Banquet*, Ed. Spes, 1926, S. 300.

erstmalig im Literaturbetrieb eine regelmäßige monatliche Bezahlung der Autoren möglich.

Noch 1887 beklagt sich Huysmans in einem unveröffentlichten Brief an Charles Buet, daß die Literatur, „ce joli métier, ne permet pas d'exister“¹⁸¹, obwohl er zwei Jahre zuvor den ersten Vertrag über zehn Jahre mit P. V. Stock abgeschlossen hat, der ihn erstmalig in eine „Exklusivhe“ und in eine stabile finanzielle Situation führt. Ähnlich der von Roland Barthes in *Le plaisir du texte* etablierten Typologie der Leselust hat Alain Buisine eine „typologie des 'névroses' financières des écrivains“¹⁸² aufgestellt, um die Beziehung des Schriftstellers zu seiner Lebenspraxis ermessen zu können: Die Ent- bzw. Be- Zifferung der Schreibrealität erstreckt sich im Fin de Siècle in einem breiten Spektrum eines pekuniären Imaginären, angefangen von utopischen Träumereien der zur Armut verdammten Schriftsteller wie Verlaine, Villiers oder Bloy, jener „grands hommes [qui] persistent à rêver de millions“¹⁸³, über die hoffnungslose Selbstüberschätzung des eigenen Genies eines Paul Bonnetain, der für sich von Kistemaeckers die Zahlung derselben Autorenrechte wie für Goncourt oder Zola beansprucht¹⁸⁴, bis hin zur finanziellen Verweigerung des exaltierten Pierre Louÿs und des imaginierten Verschwindens des Verlegers, von dem bereits die Rede war¹⁸⁵. Huysmans ist sicher weit entfernt von jenem Bild des sich selbst und seiner Kreativität genügenden Künstlers, vielmehr muß er einer Kaste zugeordnet werden, die aus Kalkül lediglich ein finanzielles Desinteresse - sowohl in Hinblick auf die Literatur als auch gegenüber dem „Goldenen Verleger-Kalb“ - vorgibt, um letztendlich durchaus den Blick für die Realität zu wahren. Bei Charpentier ist er der einzige unter den „Medanern“, der die detaillierten ökonomischen Entstehungsbedingungen und die Umverteilung der Autorenrechte der illustrierten Ausgabe der *Soirées de Medan* kennt und diese in einem

¹⁸¹ Lettre à Charles Buet, 10. Mai 1887, B.N. Arsenal Fonds Lambert 45.

¹⁸² Alain Buisine: *Figures du contrat*; in: *Hetzel. Un éditeur et son siècle*, a.a.O., S. 289.

¹⁸³ Huysmans: *Lettres inédites à Arij Prins*, a. a. O., S. 104.

¹⁸⁴ Vgl. hierzu die unveröffentlichte Korrespondenz zwischen Kistemaeckers und Lucien Descaves, B. N. Arsenal, MS 15098. Am 7. August 1883 unterbreitet Kistemaeckers Descaves seine Verlagsbedingungen, „les mêmes conditions que le sieur Bonnetain, 35 c pour les 5 premiers mille, 40 c à partir du 6 ième mille, 50 c si nous dépassions dix mille de tirage. [...] mais ses [i.e. Bonnetain] prétentions actuelles [...] étaient d'être payé au même taux de Zola et de Goncourt“ (15098/1500) um sechs Monate später noch expliziter verlauten zu lassen: „Quand on s'appelle Zola, Guy de Maupassant, Huysmans ou simplement A. Daudet, on a le droit d'imposer ses conditions à un éditeur - sinon on les accepte ou on les refuse“ (15098/1522).

¹⁸⁵ Vgl. den Abschnitt 2.2.3. (Fußnote 88)

unveröffentlichten Brief Léon Hennique mitteilt¹⁸⁶. Die pekuniären Beziehungen zu Stock sind ungleich subtiler, da die Spielleidenschaft die Zahlungen des Verlegers hinauszögert. Der Kontrast zwischen Soll und Haben kann den Verleger in eine Logik des Schuldscheinwechsels hineinreißen, wie es das Beispiel von Baudelaire illustriert, der ständig Vorschüsse für zukünftige, noch ungeschriebene Werke fordert und damit seinen Verleger Poulet-Malassis ruiniert. Für Huysmans hingegen scheinen sich die Vorzeichen umzudrehen, denn das Werk ist längst vollendet, die Zahlung jedoch bleibt aus:

„Stock [...] a [...] interrompu ses paiements. Il me doit encore plus de 3000 F! Vous voyez la vie que j'ai menée cette fin et ce commencement d' an. [...] Stock m' a souscrit des billets, les paiera-t-il ?“¹⁸⁷

Wenn man bedenkt, daß Huysmans am Ende seiner Karriere im Innenministerium 6000 Francs im Jahr¹⁸⁸ verdient, so muß diese vom Verleger geschuldete Summe beeindruckend sein. In einem anlässlich seiner Ernennung zum „Chevalier de la Légion d'honneur“¹⁸⁹ geführten Interview mit dem Komödientheaterdirektor Georges Docquois für die Zeitschrift *Le Journal* vom 6. September 1893 gewährt Huysmans erstmals (und nicht ohne komödiantische Manier) Einblick in seine Einkünfte als Schriftsteller und Verwaltungsbeamter: nach „vingt-sept ans de bouteille dans le vieux cellier de l'administration“ verdient er zu jenem Zeitpunkt 435, 40 francs

¹⁸⁶ Huysmans an Léon Hennique, Paris, 14 Juni 1880 [das Datum wurde verbessert: es handelt sich um das Jahr 1890], B. N. Arsenal, MS 15097: „Les Soirées de Médan ont paru en une édition dont la laideur des eau-fortes, confond. Il n'y a pas eu de service de presse. Maupassant voulait tenter un procès à Charpentier pour s'être permis de mettre, sans autorisation, son portrait dans le livre. De mon côté., comme j'ignorais absolument les conditions pécuniaires de ce livre, j'ai écrit une lettre à Charpentier qui m'a invité à aller toucher, si je voulais, chez lui la somme de 580 fr qui se répartit ainsi qu'il suit:

1/6 droits sur 1365 Soirées: 455Édition illustrée à 20 fr

5% droits sur 1500 Soirées: 20 in-18: $\frac{125}{580}$ fr

[...] L'Édition illustrée fait un four, de premier choix! Bien à toi, Huysmans.“

¹⁸⁷ *Lettres inédites à Arij Prins*, a.a.O., S. 235.

¹⁸⁸ Huysmans verdient bei Antritt seines Postens 1866 1500 fr im Jahr (was einer Summe von ca. 30.000 fr/knapp 5000 € aus heutiger Zeit entspricht, der Multiplikationsfaktor zwischen den Francs der Epoche und heutigen bzw. ehemaligen Francs beträgt 20), ab Januar 1887, zum 'chef de bureau' befördert, 4500 fr und am Ende seiner Beamtenkarriere knapp 6000 fr. (120000 heutige Francs oder etwa 20000 €); seine Rente beträgt ab dem 16. Febr. 1898 2880 fr. (Vgl. Martial de Pradel de Lamase: „Le sous-chef J.-K. Huysmans“, in: *Mercure de France*, a. a. O.)

¹⁸⁹ Huysmans erhält diese Auszeichnung am 3. September 1893 für seine Verdienste als Staatsbeamter. Der Schriftsteller wird zum „Officier“ der Ehrenlegion am 13. Januar 1907 avanciert.

monatlich bzw. 5500 fr im Jahr. Im Vergleich dazu haben ihm die vier Auflagen von *À Rebours* „1600 francs tout net“ eingebracht, die zwei Auflagen von *En Rade* 1000 francs, während *Là-Bas*, „une des stupeurs de [s]a vie“, den finanziellen Erfolg rapide auf 10000 francs anschnellen läßt. (I 147) Die zunehmenden Verkaufszahlen ab *Là-Bas* und vor allem ab *En Route* sanieren demnach das Haus Stock von Grund auf und demonstrieren gleichzeitig, daß der „Beruf“ des Schriftstellers denjenigen des „rond-de-cuir“ Huysmans eingeholt hat und der Romancier nun den Beamten nährt, vorausgesetzt, die Zahlung erfolgt! Nach Aussagen von Alfred Vallette war Stock weder regelmäßig in seiner „Boutique“ am Palais Royal anwesend, noch hat er seine Autoren rechtzeitig bezahlt¹⁹⁰, und wenn die Korrespondenz zwischen Huysmans und Stock bis heute nicht das Interesse der Kritik geweckt hat, so sicher aufgrund ihres vordergründig rein finanziellen Charakters. Sicherlich artikuliert dieser Jahrzehnte überdauernde Austausch par excellence die Besessenheit und materielle Besorgnis vor jedem „Erscheinen“, die unzähligen und unsäglichen Versuche Huysmans’, Stock endlich zur Zahlung zu bewegen, die Nachlässigkeit des Druckers Darantière in Dijon, der jedes Erscheinen verzögert und schließlich die Fragen der Reklame und des Lancierens: alles Fragen, die auf den ersten Blick ein wenig interessantes Dokument vermitteln, in dem die ideologischen Debatten der Dreyfus-Affäre oder der Kongregationsgesetze sowie Probleme des Schreibprozesses ausgeklammert bleiben. Doch welche Form nimmt die bereits erwähnte „pekuniäre Neurose“ im Huysmansschen Imaginären des „Erscheinens“ an und in der Ökonomie der Triade „Autor-Verleger-Buch“? Zunächst fällt auf, daß Huysmans in jedem zweiten Brief über Geld spricht „ohne jedoch von Geld zu sprechen“, d. h. seine Summen auf Umwegen und implizit einfordert: mal verlangt er „la douille nombreuse“ (13 juillet 1896), „de la galette, de la galette“ (19 septembre 1898; 24 août 1901) oder möchte mit „les gallions“ „abreuver“ und „arroser“ (5 juin 1895; 26

¹⁹⁰ In seinem *Journal* berichtet Paul Léautaud die desolante Situation des Dreyfusard-Verlegers in den 30er Jahren und stützt sich dabei auf einen Brief des Gründers des *Mercure de France*: „Vallette m' a lu ce matin une lettre fort simple, fort tranquille, fort digne, résignée, qu'il venait de recevoir de Stock, lui annonçant qu'il vient enfin de trouver qq chose, une sorte de place de concierge à Marseille[...]. Comme je m'étonnais de le voir arrivé à ce point Vallette m'a dit: „Il peut faire son mea-culpa. C'est bien sa faute. Je l'ai bien connu, quand il avait sa librairie avec Mme Tresse. Il n'était jamais là. Ou bien à canoter sur le Morin, ou bien à jouer. Il y a eu ensuite l'histoire Huysmans. Encore bien de sa faute. Huysmans n'était pas exigeant. Il envoyait quelquefois demander l'argent de son terme. Quand il est mort, dame, les héritiers ont demandé des comptes. De la façon la plus douce, avec tous les ménagements possibles. Cela faisait une somme. Les héritiers ont accepté des arrangements[...]. Ils ont vraiment montré toute complaisance possible. Stock n'a jamais rien payé. C'est alors qu'il a perdu Huysmans, avec la vente qui a été faite à Plon[...].“ (Paul Léautaud: *Journal littéraire* IX, 1931-1932, *Mercure de France*, 1960, p. 146-147.)

juillet 1896) werden; dann träumt er „être couvert de billets égarés (19 juin 1900), um sich schließlich „échauffer les braises“ zu können (15 mars 1896)¹⁹¹, so als könne die metaphorische Verpackung den pekuniären Verruf und die kommerzielle Entehrung des Geldes desavouieren. Auch wenn er lediglich das geltend macht, was ihm rechtmäßig zusteht, so scheint Huysmans – unbewußt? – die Scham der finanziellen Forderungen mildern zu wollen, indem er nie vergißt, einen triftigen Grund für seine Geldforderungen anzugeben: ob „par suite d’une note assez élevée de tapisserie“ (6 novembre 1891), „la note du menuisier“ oder „les étrennes, le loyer, pension de mes vieilles“ (4 décembre 1902), die Ausgaben werden dem Verleger detailliert mitgeteilt. Durch die minutiöse Rechtfertigung seiner Kosten kann Huysmans seine Relation zum Schreibakt entmetaphorisieren, denn das Schreiben sichert ihm seine Existenz. Der Beweis, daß das Geld wirklich dazu dient, sein materielles Leben zu unterhalten - Ernährung, Kleidung, Wohnung - und keinesfalls für Luxusgüter oder sonstige „caprices de Bohème“ ausgegeben wird, führt auch zum endgültigen Bruch mit dem überkommenen Bild des „poète maudit“. Ein erster Schritt hin zum System der großen kommerzialisierten Verlagsgesellschaften scheint sich zudem in dieser Autor-Verleger-Beziehung abzuzeichnen: „Stock voudrait bien que je lui remette plus souvent des livres“¹⁹², der (einzelne) Autor bildet nun die Lebensgrundlage des Verlegers, obwohl dieser seinem Lieferanten die Existenzbasis entzieht, so als ob ein toter Autor sich noch besser verkaufen ließe!

Als die Kongregation Ligugé verlassen muß, verlangt Huysmans eine definitive Abrechnung von Stock, denn er muß „déménager, vivre, s’installer“, und insistiert nachdrücklich: „Je compte donc que vous ferez et le possible et l’impossible. Vous savez que lorsque je n’ ai pas un urgent besoin d’argent et que je vous suis ennuyé, je vous laisse [...] tranquille, mais cette fois, je suis acculé et ne puis attendre“¹⁹³. Auch einen Monat später noch ohne Antwort, schlägt Huysmans Alarm:

Ne m’oubliez pas à la fin du mois... les 2000 fr promis me sont indispensables. Je suis effrayé du gouffre de ce déménagement qui s’annonce. Il s’agit de rentrer, de s’installer et de faire en paix L’Oblat. C’est vous dire qu’il faut absolument et à tout prix m’assurer de l’argent!.. il s’agit de ma vie à organiser et c’est sérieux.¹⁹⁴

¹⁹¹ Alle Angaben aus Briefen an Stock (B.N. Arsenal, Fonds Lambert 56 und MS 15097).

¹⁹² *Lettres inédites à Arij Prins*, a. a. O., S. 280 (5 Oktober 1895)

¹⁹³ Lettre à Stock, 27. August 1901, B.N. Arsenal, Fonds Lambert 56

¹⁹⁴ Lettre à Stock, ca. 22. September 1901, B.N. Arsenal, Fonds Lambert 56

Die Macht des Verlegers über Leben und Tod seines Autors übersteigt sichtlich den Komplex des Erscheinens, um nun die schriftstellerische Kreativität selbst anzugreifen: wie soll der Text ohne Nahrung an Körper und Kontur gewinnen? Der postromantische Dichter lebt noch selbstgefällig auf Kredit und eingelösten Wechseln in Hinblick auf längst gefallene Ambitionen, und seit Flaubert und Baudelaire zahlt sich die Berufung zum Ruin immerhin literarisch aus. Doch wir sind weit entfernt vom Mythos des unvollendeten, sich ständig in Arbeit befindlichen „Grand Œuvre“, das offensichtlich dem vollendeten, materiellen und daher so profanen Werk in „Chic“ und Klischee so unerreichbar und unermeßlich entgegen und hinaus steht. Der Raum des Schreibens verdichtet sich bei Huysmans nicht durch die Idealität des Zeichens, sondern durch die Materialität seiner Lebenswelt. Ein entzaubertes ästhetisches Credo scheint hier den Platz einzunehmen, den vor Mallarmé die romantischen Dichter noch „Inspiration“ und „Genie“ nannten. Dem Pragmatismus entspringt die Finte und also präsentiert Huysmans Stock die Vollendung seines Romans gleichsam als Köder, um letztendlich seine Geldangelegenheiten selbst in die Hand zu nehmen und damit der finanziellen Abhängigkeit entkommen zu können. Die von ihm vorgenommene Kostenrechnung bringt zudem erstmals die realen Absatzhonorare seines Schaffens zu Tage, da ein Verlagsvertrag nicht erhalten ist. Am 20 März 1896 schreibt er an Stock:

Je viens de vérifier tous mes comptes. Votre chiffre se réduit par la suite des 1000 fr touchés, ce matin, [il] est exact, c'est à dire que vous me restez débiteur de 484 fr 40 c. Mais il est une autre somme que vous m'avez vous-même offerte, l'augmentation de 100fr par édition à partir des 10e de Là-Bas et d' En Route - ce qui monte à

	400 fr pr Là-Bas
	<u>700 fr pr En Route</u>
sont	1100

Rajoutés aux 484 fr 40 c- Cela nous donne 1584 fr 40c [...].

Die Gewissenhaftigkeit dieser Kostenerstellung springt weniger ins Auge als die Fähigkeit des Autors, ein spezialisiertes Finanzsystem zu beherrschen, das nicht in sein Aufgabenfeld gehört. Diese Rechnung bringt zudem Aufschluß über die Basis seiner Bezahlung, die sich demnach proportional zu den verkauften Exemplaren gestaltet und die eine Prämienzahlung vorsieht, wenn eine gewisse Verkaufszahl überstiegen wird. Die Prämie hängt offensichtlich vom Ermessen des Verlegers ab und wird mündlich vereinbart. Doch die permanenten Zahlungsschwierigkeiten

schwächen die Position des Verlegers und seine zunehmende Verschuldung treibt den Autor zu einem listigen Spiel, in dem er auch vor Erpressung nicht zurückschreckt, als es beispielsweise um die Erneuerung des Vertrages geht - wohlwissend, daß Stock ohne seinen Star nicht überlebensfähig wäre. In einem Brief an Prins liest man:

Je suis dans des ennuis permanents avec Stock qui va de plus en plus mal. Il ne vit, depuis 2 ans, qu'avec mes livres. [...] Heureusement que je le tiens par mon traité à renouveler - que je ne signe rien - et lui fais cracher, à cause de cela, de temps à autre un billet de 1000 sur ce qu'il me doit.¹⁹⁵

Die Umverteilung der Rollen im Spiel des Erscheinens, in dem der Verleger dem Autor schonungslos ausgeliefert ist und letzterer sich die editorischen Funktionen zu eigen macht, soll den ökonomischen Aspekt ihrer Beziehung jedoch noch übertreffen, um auch - wie später zu zeigen sein wird - ihre intellektuelle Dimension in Angriff zu nehmen.

Inszenierung und Selbstinszenierung: Formen editorischer Reklame

Die Überzeugung, daß einzig der innere Wert eines Buches sein Verkaufsargument konstituiert, wird am Ende des Jahrhunderts vermutlich nur noch von Alfred Vallette, dem Direktor des *Mercure de France*, vertreten. Die Presse ist zunächst der wichtigste Ort der Verlagsreklame, und die großen Verleger wie Hachette, Larousse und Flammarion können durch ihre Finanzstärke regelmäßig Annoncen in den auflagenhöchsten Zeitungen aufgeben. Das Druckwerk als Konsummittel zielt auch die Anschlagssäulen und -wände auf großflächigen Plakaten, oftmals von bekannten Illustratoren wie Steinlen oder Chéret künstlerisch gearbeitet. Die Entwicklung der Werbemethoden nimmt schließlich nach der Jahrhundertwende allein durch die mögliche Nutzung des Films ungeahnte Dimensionen an, die auch eine indirekte, „verschleierte“ Reklame zulassen, wie z. B. durch bildlich hervorgerufene Assoziationen im Film.

Werbestrategien werden innerhalb des Verlagshauses entwickelt, sobald über das Schicksal eines Manuskripts entschieden wird, wobei bei kleineren Verlagen der Autor sich teilweise finanziell an den Werbungskosten beteiligen muß. Als eine

¹⁹⁵ *Lettres inédites à Arij Prins*, a. a. O., S. 282 (8. März 1896).

Form der Werbung und der Öffentlichkeitsarbeit muß auch der von Verlegern betriebene Ort der Soziabilität des Salons betrachtet werden - jener von Charpentier ist sicher der bekannteste in den 1880er Jahren - oder Einladungen zu regelmäßigen „Dîners“, wie sie von Flammarion mittwochs im *Café Voltaire* veranstaltet werden. Schließlich dient das Druckwerk selbst als Ort der Reklame. Da das heute geläufige Phänomen des Klappentextes („quatrième de couverture“) noch nicht in dieser Form existiert, dient der Buchdeckel als Ankündigung von Neuerscheinungen oder Neuauflagen.

Wichtiger ist jedoch die Form professioneller Werbung, wie sie im *Feuilleton* der *Bibliographie de la France* vorgenommen wird, da diese sich an die Buchhandlungen und damit Großabnehmer wendet, die wiederum ihre Bestellungen und die Auslagen in der „Boutique“ und den Schaufenstern von den Angaben im Feuilleton abhängig machen: das Feuilleton wird damit zum strategischen Kulminationspunkt. Die verschiedenen, für das „lancement“ des Werkes notwendigen Werbepraktiken bilden jedoch - neben den finanziellen Fragen der Autorenrechte - einen sensiblen Punkt in den Beziehungen zwischen Autor und Verleger, da sie immer einer doppelten Logik hinsichtlich der zwei aufeinandertreffenden Interessen unterworfen sind: Die ökonomisch verpflichtete des Verlegers, der durch Aufmachung und Inszenierung der Werke möglichst viele potentielle Leser zum Kauf verführen möchte; jene des Autors, die auf symbolischer Repräsentativität beruht und dem Verlangen nach Anerkennung seiner schöpferischen Originalität einerseits, die andererseits einen „Verrat“ der Autorintention durch den merkantilen Utilitarismus der Verlegerstrategie fürchtet.

Die Frage des „lancement“ wird für Huysmans zu einem „jeu de massacre“ der Extreme. Charpentier kümmert sich nicht ausreichend um Kampagne und Presseservice¹⁹⁶, während der Belgier Kistemaekers eine aggressive Werbepolitik

¹⁹⁶ Nachdem Huysmans Hennique von der illustrierten Auflage der *Soirées de Médan* berichtet hat, die Charpentier ohne Wissen der sechs Autoren gestaltet hatte, (MS 15097, B.N. Arsenal, 14 juin 1890) antwortet letzterer indigniert: „On n'a pas idée de cette bêtise qui a empêché la maison Charpentier de faire un service de presse, c'est renversant“ (MS Fonds Lambert 49). Goncourt beklagt sich regelmäßig über die fehlende Dynamik des Verlegers und seine nachlässigen Werbebemühungen. (Vgl. hierzu einen von René-Pierre Colin zitierten, unveröffentlichten Brief Charpentiers an Goncourt (22 sept. 1886, B.N., naf 22456 fo 411), in dem der Verleger ungemut auf die ewigen Klagen seines Autors reagiert: „Chaque fois que vous me donnez un manuscrit, c'est la même correspondance aigre que vous jugez à propos de m'adresser. [...] Sérieusement, je vous jure que ce n'est pas de ma faute si vos livres ne se vendent pas autant que vous le désirez et que je le voudrais“ (Zola. *Renégats et alliés*, a. a. O., S. 68).

verfolgt und auch vor illegalen Mitteln nicht zurückschreckt, um seine Autoren in ein günstiges Licht zu rücken. Um für den pornographischen Roman von zweifelhaftem Interesse *Bruxelles rigole* von Henri Nizet Reklame zu machen, bediente sich Kistemaeckers ohne Autorisation Auszügen aus einem von Huysmans an Nizet adressierten Briefes, in dem er dem belgischen Kollegen unbedacht zu seinem Werk beglückwünschte. Diese – intimen – Briefauszüge veröffentlichte er auf dem Klappentext zeitgleich erscheinender Werke und in den Verlagskatalogen, um von Huysmans‘ Ansehen als bekannter naturalistischer Schriftsteller als Werbeträger profitieren zu können. Für das Lancieren von Descaves‘ 1886 erschienenen Roman *La Teigne* erfindet Kistemaeckers völlig neue Publicity-Methoden. In fünf verschiedenen Tageszeitungen inseriert er dieselbe anonyme Annonce in der Form und unter der Rubrik des *Fait divers*, der die Neugierde der Leser unmittelbarer anspricht als der für Reklameannoncen vorgesehene Teil der Zeitung. In einem unveröffentlichten Brief an Descaves erklärt er ihm seine Absicht und legt einen Originalpresseausschnitt bei, auf dem folgendes zu lesen steht:

DEMAIN PARAÎT chez Kistemaeckers un livre qui fera quelque bruit dans le monde littéraire: *La Teigne*, roman parisien intimiste par Lucien Descaves. On nous l‘annonce comme une œuvre robuste, d‘une envergure vraiment large et qui affirmerait, sous une forme nouvelle, de sérieuses qualités littéraires¹⁹⁷.

Auch die Anzahl der Autoren- und Besprechungsexemplare ist bei Kistemaeckers großzügiger berechnet als bei anderen Verlegern, allerdings mit genauesten Angaben darüber, wann und vor allem *wem* diese Exemplare zukommen sollen: potentielle Kritiker des Buches mit einflußreichen Positionen wären als Adressaten willkommen, unbedeutende Freunde oder gar Familienangehörige des Autors eher weniger. Die Aggressivität der Verlagspolitik des belgischen Verlegers und der Determinismus, mit dem er sein Geschäft verfolgt, stehen in Kontrast zu dem fehlenden – und von den Autoren beklagten – Engagement eines Charpentiers oder Stock, bei denen die Schriftsteller das Lancieren selbst initiieren müssen. Kurz vor Erscheinen von *La Teigne* im Buchhandel erteilt Kistemaeckers Descaves strikte Anweisungen bezüglich der zu verteilenden Vorexemplare:

¹⁹⁷ Henry Kistemaeckers an Lucien Descaves, (2 février ‘86), B.N Arsenal, MS 15098/1571. Am Ende des Briefes findet sich eine Bemerkung, mit der Kistemaeckers sich regelrecht selbst beglückwünscht: „Il s‘agit de ne pas dormir“.

Vous recevez Mardi ou Mercredi prochain 100 exemplaires et 5 Hollandes. Je joindrai les adresses toutes préparées de ma liste de presse, *soigneusement épluchée*. Après avoir mis votre dédicace sur le livre, vous l’emballez, et *vous collerez mon adresse portant le nom de ma maison* sur le tout, de sorte que cela servira en même temps de carte d’introduction. Il y a 76 noms en tout, vous aurez donc, le service fait, 30 exemplaires pour vos amis. Je vous engage à ne pas en donner trop, ceux qui voudront votre livre, en dehors de la presse et de vos parents intimes, n’ont qu’à l’acheter chez les libraires. C’est un abus contre lequel il faut réagir. Mais enfin, si vous jugez bon d’en donner plus, je vous les facturerai à 1 fr 50 net, ce qui est le prix de revient, car votre livre contient 2000 lignes de plus que „Autour d’un clocher“ lequel était déjà le plus gros de mes 3 fr 50 – et „La Teigne“ est peu avantageuse pour moi puisqu’il y est entré le *double* de la composition d’un livre ordinaire de 300 pages! C’est ce qui me force à être, sinon avare, dans tous les cas parcimonieux dans la distribution [...].¹⁹⁸

Mit entwaffnender Freimütigkeit gibt Kistemaeckers seinem Autor die Verlagsbedingungen zu verstehen, ohne zudem aus seiner knauserigen Berechnung der Autorenexemplare einen Hehl zu machen. Das aus diesem Brief hervorstechende werbestrategische Kalkül entspricht dem editorischen Habitus des Belgiers, dessen Verlagsprinzip offensichtlich darin besteht, durch spektakuläre Immoralismus-Anklagen seine Autoren und sich selbst in den Mittelpunkt des öffentlichen literarischen Interesses zu rücken. Der Ton gleicht dem eines Unternehmers und duldet keinen Widerspruch: bei Kistemaeckers ist die Kunst eben eine Ware und damit harten Gesetzen unterworfen, die Illusionen über den Schöpfergeist nicht vorsehen.

Uneinigkeiten bezüglich der Verlags- und Werbepolitik kennzeichnen auch die Anfänge der Verbindung zwischen Stock und Huysmans, der sich über einen unzureichenden Presseservice für *En Rade* beklagt¹⁹⁹. Doch der progressive Wandel seines Status innerhalb des Hauses läßt sich anhand der Werbestatistik (sowie der Korrespondenz mit Stock) ermessen, dessen rein quantitative Dimension folgende Tabelle illustriert:

¹⁹⁸ Henry Kistemaeckers an Lucien Descaves, [26 janvier ’86], B.N Arsenal, MS 15098/1570 (Hervorhebungen von Kistemaeckers).

¹⁹⁹ Vgl. Fußnote 173 (Brief von Stock an Huysmans). In diesem Brief wird deutlich, daß Huysmans mit dem nachlässigen Pressedienst von Stock unzufrieden ist. Der Verleger begründet sein Vorgehen im nachhinein damit, daß der Roman nicht „pour le gros public“ gemacht sei und aus Huysmans’ Gesamtwerk völlig herausfalle. (*Mémoire*, Band II, a. a. O., S. 129)

Jahr	1887 – 1896	1897 - 1907	Faktor
Anzahl Anzeigen	39	132	> 3
Anzahl Seiten	43 (5 Doppel)	210	4,8
Davon f. Huysmans	5,25 (11,6 %)	35 (16,6 %)	6,6
Davon f. Descaves	3,75	Ø	
Dreyfus-Publikationen	Ø	8,5	
Bibliothèque sociologique	Ø	6	

Die Spalten teilen die Verlagszeit von Huysmans in zwei signifikante Perioden auf, die sich auf das Jahr 1896/97 beziehen, d. h. als Stock den Fonds von Anne Tresse aufkauft, das Verlagshaus auflöst und unter seiner alleinigen Federführung neu gründet²⁰⁰. Diese Neugründung koinzidiert mit dem Beginn der Dreyfus-Publikationen (16 Nov. 1896: Bernard Lazare: *Une erreur judiciaire, la vérité sur l’Affaire Dreyfus*) und dem endgültigen Konkurs des Verlegers Savine, dessen Bestand Stock 1901 übernehmen kann: diese einschneidenden Veränderungen im Verlagsprofil und der hierarchischen Struktur des Hauses wirken direkt auf die Werbepaxis ein. Der Reklame wird erstmals neben Prospektion und Produktion ein gleichrangiger Sitz zugeordnet und das Werbebudget angehoben.

Die Zeilen stellen einen auf die lediglich wichtigsten publizierten Reihen innerhalb des Verlagshauses reduzierten Vergleichsmaßstab dar, der Huysmans einerseits zu vertraglich fest gebundenen Einzelautoren (Descaves) und schließlich zu den thematischen Serien (wie die „Bibliothèque sociologique“) in Beziehung setzt. Die publizierten Theaterstücke und Monologe sind in der Tabelle nicht extra aufgeführt, da die Autoren zu zahlreich (und die Auflagen zu gering) sind und daher keine spezifische Einzelaussage zu leisten wäre. Dennoch darf nicht vergessen werden, daß Stock (und zuvor Tresse & Stock) von der Tradition her ein Theaterverlag ist: im

²⁰⁰ Folgender ‘Avis’ ist in der Ausgabe der *Bibliographie de la France* vom 23 März 1896 verzeichnet: „Par acte sous seings privés, la Société TRESSE & STOCK a été dissoute le 10 mars dernier. Nous avons choisi pour sa liquidation Me Robin, liquidateur près du Tribunal de commerce de la Seine, 21, rue des Pyramides. Notre librairie sera vendue le 5 juin, tous les comptes (crédeurs et débiteurs) de la Société seront arrêtés à cette date. En conséquence, nous prions instamment tous ceux de nos correspondants qui ont des marchandises de notre fonds à titre de dépôt de nous les renvoyer pour cette époque. Toutes marchandises non retournés [...] le 5 juin, seront considérés vendues et non susceptibles d’être reprises par nous.“ Stock nimmt nach dieser Information die Werbepaxis erst im Januar 1897 wieder auf, zu dem Zeitpunkt, an dem Savine seinen öffentlichen Ruin erklären muß (15 Jan. 1897).

Jahr 1895 ist das Theater im Katalog noch mit 608, der Monolog mit 176 Titeln repräsentiert. Was wiederum beweist, daß die Romanciers wie Huysmans und Descaves eine „bande à part“ bilden, die allerdings hohe Rentabilität und damit das Überleben des Verlages garantieren. Wenn der Verlagskatalog vom Mai 1887²⁰¹, d. h. im ersten Jahr des Vertrages mit Huysmans, den Bestand lediglich nach den einzelnen Gattungen („Romans & Nouvelles“, „Poésies“, „Littérature“, „Ouvrages sur la chasse“, „Publications périodiques“, Publications dramatiques“ etc.) präsentiert, ohne die Autoren extra anzuführen, so hat sich 10 Jahre später das Blatt zum Gegenteil gewendet und der Autor – v. a. Huysmans und Descaves – steht als Garant für den Bestand mit den nachträglich aufgeführten Titeln.

Die in der obigen Tabelle aufgeführten statistischen Angaben illustrieren den Platz, den der Autor innerhalb des Hauses einnehmen wird. Erfasst wurden einmal die Gesamtanzahl der Anzeigen, die Stock innerhalb der beiden Zeitperioden geschaltet hat und schließlich die Gesamtanzahl der einzelnen Seiten, wobei zwischen Einzelseiten und Doppelseiten (letztere sind natürlich teurer) unterschieden wird. Daraus geht hervor, daß sich die Anzahl der geschalteten Anzeigen in der zweiten aufgeführten Periode ab 1897 etwa verdreifacht, die der pro Anzeige enthaltenen Seiten sogar fast verfünffacht hat. Signifikant scheint vor allem das für Huysmans ausgegebene Werbebudget, das in der zweiten Phase nahezu ein Fünftel der gesamten Werbung ausmacht und sich damit versechsfacht hat.

2.3.4. Der Verleger und sein Double: Etappen der Parthenogenese

Diese empirischen Ziffern ergänzen oder „dechiffrieren“ jene „rapports de force“ zwischen Autor und Verleger, die bei dem mißtrauischen Schöpfer der schönen Künste in den Wunsch nach dem völligen Verschwinden des Verlegers münden. Doch das Mißtrauen ist reziprok: wenn für Huysmans der vermeintlich mangelnde Kunstsachverstand seiner Verleger zum Trauma wird (Huysmans schreibt an Descaves im Februar 1883 beispielsweise : „J’ai vu Kistemaeckers [...] il a cru devoir parler littérature et m’a positivement courbaturé. Il n’a pas précisé le sens

²⁰¹ Einer der wenigen, die konserviert werden konnten. Die Kataloge befinden sich im ‘Hémicycle’ der B.N. unter der Signatur *Catalogue du Répertoire de la Série Q 10*.

de cet art là.“²⁰²), so stellt sich der Verleger selbstbewußt über alle Zweifel erhaben dar, um schließlich die ihm obliegende essentielle Rolle im schriftstellerischen Kreativitätsprozeß zu beteuern:

[...] la position d'éditeur, et surtout d'éditeur des jeunes, n'est rien moins que gai et agréable. *Nonante-neuf fois sur cent*, on a affaire avec de la basse crapule. Ces gens-là crient et écrivent partout que l'ennemi naturel de l'auteur, c'est son éditeur!! - C'est le comble des combles. Mais sans éditeur savent-ils se conduire? - Et si oui, pourquoi ne le font-ils pas alors? Pour ma part j'ai conscience d'avoir lancé une douzaine de jeunes au moins *qui sans moi n'auraient jamais trouvé à s'imprimer.*²⁰³

Diese Aussage zeugt nicht zuletzt von der Ambiguität des Autor-Verleger-Verhältnisses und relativiert daher das von Christophe Charle vielleicht zu idealistisch gezeichnete Bild einer privilegierten Freundschaftsverbinding, die sich mit der Konsolidierung eines marktorientierten Verlagssystems zu entwickeln scheint²⁰⁴.

Noch eine Fin de Siècle-Neurose: das Erscheinen

In der Tat scheint der Komplex des Erscheinens über die finanzielle Dimension hinaus auch die metaphysische Seite der Schriftstellerexistenz zu befallen. In seiner luziden Analyse der Morphologie des literarischen Feldes beschreibt Zola ohne Umschweife und dabei die oben zitierte Aussage Kistemaeckers antizipierend das Dilemma des „alten“ Verlagssystems, in dem einer immer der Betrogene war: „[...] ou l'ouvrage obtenait un grand succès, et l'auteur criait sur les toits qu'il était volé; ou l'ouvrage ne se vendait pas, et l'éditeur se disait ruiné par les élucubrations d'un sot“²⁰⁵. Sicher gilt Zola als das repräsentativste Beispiel des sich vollziehenden künstlerisch-ökonomischen Paradigmenwechsels im Fin de Siècle, in dem „L'Argent dans la littérature“ den Schatten des anrühigen Mammons verliert. Vor dem

²⁰² *Lettres inédites à Lucien Descaves*, B.N. Arsenal, MS Fonds Lambert 64.

²⁰³ Kistemaeckers an Lucien Descaves, 27 August 1884, B.N. Arsenal, MS 15098/1543 (Hervorhebungen von Kistemaeckers).

²⁰⁴ Vgl. Chr. Charle: „Le champ de la production littéraire“, in: *HEF*, Band III, a.a.O., S. 140, wo es zum Thema 'Rapports entre auteurs et éditeurs' im Fin de Siècle heißt: „On est [...] entré dans un nouveau système de rapports privilégiés où l'homme de lettres et l'éditeur se prêtent mutuel concours“.

²⁰⁵ Emile Zola: „L'Argent dans la littérature“, in: *Œuvres complètes*, vol. 32, Fasquelle/Cercle du bibliophile, 1968, S. 149.

Hintergrund seines gesicherten Vertrages mit Charpentier erscheint der Autor der *Rougon-Macquart* als solider und sorgloser Schriftsteller, der nicht von den Ängsten des „Erscheinens“ heimgesucht wird, wie es bei weniger erfolgreicheren Autoren der Fall ist. Umso überraschender erscheint daher die folgende Aussage, die Edmond de Goncourt in seinem *Journal* verzeichnet hat und die es erlaubt, einen Einblick in das Zolasche Imaginäre des Verlegens zu gewinnen:

„Zola parle préventivement de la ruine des Charpentier et voit la femelle à un troisième étage de la rue des Martyrs, recevant avec du sirop de groseille des gens quelconques, tandis que son mari est en train de boire des bocks à la brasserie d’à côté.“²⁰⁶

Wie bereits erwähnt, darf der Einfluß der Verlegergattin in der Verlagspolitik des Hauses Charpentier nicht gering geschätzt werden. Die Spezialisierung von Georges in der „littérature putride“²⁰⁷ mag sich wenig mit dem mondänen Salon seiner Frau in der rue de Grenelle vertragen haben. Die Erfolge von Zola garantieren zwar das Überleben von Salon und Verlagshaus, dennoch greift der Autor lieber zu einer List, um seine „littérature putride“ dem guten Geschmack des Salons einzuverleiben: während der Redaktion des Prostituiertenromans *Nana* assoziiert er schlicht Madame an seine Recherchen und macht sie damit zu einer heimlichen Komplizin. In einem an die Verlegergattin adressierten Brief vom 22. November 1879 schreibt er:

Chère Madame,
 J’aurais besoin d’un renseignement pour *Nana*, et vous seriez bien aimable de me le donner. Dans le grand monde, lors d’un mariage, donne-t-on un bal, et quel soir? Le soir de l’église? J’aimerais mieux le soir de l’église. Je voudrais que le bal eût lieu dans le salon des Muffat. Surtout, si le bal est tout à fait impossible, puis-je faire donner une soirée?
 Autre chose: si c’était le soir du contrat, quelle serait la toilette de la mariée? et, si c’était le soir de l’église, devrais-je faire partir les mariés pour le voyage réglementaire à l’issue du bal?

Ein derart mondänes Anliegen konnte einer Madame Charpentier wenn nicht schmeicheln, dann vielleicht bezüglich des Gegenstands des Romans beruhigen –

²⁰⁶ Edmond et Jules de Goncourt: *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, a. a. O., Bd.II, 1866-1886, S. 885 [Samedi 12 février 1881].

²⁰⁷ Dieses „Epitheton ornans“ bezeichnet die naturalistische Literatur seit der Kritik des einflussreichen Literaturkritikers Ferragus (d. i. Louis Ulbach) – ein im übrigen vehementer Anhänger der Kommune und der Republik – an *Thérèse Raquin* und *Germinie Lacerteux* in der Zeitung *Le Figaro* vom 23. September 1868.

inwiefern ist sie über die Prostituiertenthematik wirklich aufgeklärt? Am Ende des Briefes kann Zola daher ironisch hinzufügen:

Donnez-moi le plus de details exacts possible, je ne dirai à personne que vous avez collaboré à *Nana*.²⁰⁸

Erpressungsakt oder Teufelspakt: die gefürchtete Verlegergattin wird den Roman nicht ablehnen können, ohne selbst zur Verantwortung gezogen zu werden! Auch ein Huysmans ist um diplomatisches Geschick nicht verlegen, um Madame von der Redlichkeit seines Projekts - um nochmal auf die legendären Vatar-Schwestern zurückzukommen - zu überzeugen und geht sogar soweit, sie in intime Einzelheiten seines Privatlebens einzuweihen. Appellierend an ihre perfekte Rolle als bourgeoise Ehefrau, mondäne Salondame und treusorgende Mutter berichtet er in einem langen Brief von den Problemen mit seinem Hauspersonal und vergißt nicht, seine Aufgabe als sorgenvoller und verantwortungsbewußter Vormund seiner beiden Halbschwestern hervorzuheben - ein Vorwand, um sich vor der Präsenz in ihrem Salon drücken zu können:

Chère Madame Charpentier

Tout le monde est plus ou moins victime, par les temps irrespectueux qui courent, des domestiques et des bonnes. Par ricochet, je figure au nombre des gens dont la vie est absolument dérangée par les entêtements des altesses du fourneau et des femmes des chambre. Cette triste entrée en matière conclut à ceci que j'ai une sœur qui est élève à l'École Normale; elle sort du samedi soir au dimanche soir, chez une tante. Or, les bonnes ne consentent qu'à des intervalles très-éloignés, les uns des autres et en y mettant, du reste, un inépuisable mauvais vouloir, à aller chercher ma sœur en haut du boulevard des Batignolles où est située l'École Normale de la Seine. Comme avec cela, ma tante n'a pas précisément une volonté de fer et que, pour éviter les bourrasques de sa servante dont elle est comme tout le monde hélas! l'humble domestique elle plie et cède devant les mines chagrines ou grognonnes, j'ai dû me charger d'aller chercher et reconduire ma sœur, les jours de congé.

J'ai rompu avec cette tradition, dimanche dernier, mais deux dimanches de suite, ce serait certainement plus que n'en pourrait supporter la bonne et j'ai dû, hier, rentrer dans le rang et éviter à cette personne le déplacement de la rue de Rennes aux Batignolles.

C'est vous dire, pourquoi je n'ai pu rejoindre mes amis hier, comme j'aus désiré le faire, en me rendant à votre aimable invitation.

Pardon de ces détails futiles et intimes mais ils serviront, j'espère, à me disculper et à me faire pardonner mon absence.

²⁰⁸ *Emile Zola à Madame Charpentier*, in: Emile Zola: *Œuvres Complètes*, Bd.42: Correspondance II (1872-1902), notes de Gilbert Sigaux, Cercle du Bibliophile distributeur, 1969, S. 155.

Veuillez bien agréer, je vous prie, Chère Madame, l'assurance de mes
sentiments respectueux et dévoués
Huysmans.²⁰⁹

Die nachhaltige Wirkung einer solchen „Obsession des Erscheinens“ erreicht einen vorläufigen Höhepunkt in folgender Aussage von Henry Céard nach der endlich gewonnenen Schlacht um Huysmans' *Sœurs Vatard*, der sich mit maliziösem Zynismus an der gleichsam diktatorischen Autorität des Verlegerehepaares rächt, indem er Huysmans' Furcht um das „accouchement“ seiner Buchbinderinnen ganz beim Worte nimmt. In einem unveröffentlichten Brief an den belgischen Dichter Théodore Hannon schreibt Céard:

La Mme Charpentier ayant lu les premières bonnes feuilles des *Sœurs Vatard*, vient de faire une fausse couche – qu'on nie encore l'influence de la bonne littérature.²¹⁰

Eheglück und Eheleid

Ungleich subtiler und mit durchgreifenden Konsequenzen für die Verlagspraxis von Stock offenbart und gestaltet sich die „Obsession des Erscheinens“ im Huysmansschen Imaginären, in dem sich die Metaphorik des mäeutischen Buches wandelt zu einer Mäeutik des Autors, der die traditionelle Rollenverteilung umwendet und zum „accoucheur“ seiner Bücher und sogar des Verlegers wird. Die vorangegangenen Beispiele haben gezeigt, daß sich die schriftstellerische Kreativität in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur als ein binäres System begreifen läßt, das sich zudem am besten durch eheliche Metaphern charakterisieren läßt: die Antwort von Michel Lévy an Flaubert, als dieser ihm *Salammbô* anvertraut, läßt darüber keinen Zweifel: „Nous voilà mariés ou plutôt remariés pour une dizaine d'années.“²¹¹

Wenn also Huysmans in einem Brief an Stock mit Nachdruck behauptet: „*Je n'ai pas*

²⁰⁹ Huysmans an Madame Charpentier, ohne Datum, B. N. Arsenal, MS 15150/pièce 306. Dieser Brief weicht völlig von der üblichen Diktion Huysmansscher Korrespondenz ab, was ihm einen außergewöhnlichen Status verleiht. Auch der Konvertit Huysmans teilt selbst weiblichen Korrespondentinnen niemals Einzelheiten aus seinem Familien- bzw. Privatleben mit.

²¹⁰ Henry Céard an Théodore Hannon, ohne Datum, [Januar 1879], B. N. Arsenal, MS 15060/pièce 380.

²¹¹ Jacques Suffel: *Lettres inédites de Gustave Flaubert à son éditeur Michel Lévy*, a. a. O., S. 70 f.

l'intention de vous quitter.“ - der Satz ist im Manuskript gewissenhaft unterstrichen - und im gleichen Brief diese redliche Absicht noch zweimal mit aller ihm zur Verfügung stehenden Eindringlichkeit wiederholt: „[J]e ne me croyais pas dégagé envers vous [...] pour la 3e fois, je vous le repéte, je ne vais pas autre part [...]“²¹² um letztendlich nur das zu bestätigen, was er sechs Monate zuvor bereits bezeugt hatte: „Je n'ai pas vu Fasquelle et n'ai nulle envie d'aller chez lui“²¹³, so erscheint diese vierfach besiegelte Treueerklärung zu insistierend, um nicht ein wenig suspekt zu wirken. Man ist versucht, in dieser Loyalitätsbekundung nicht nur einen beinahe juristisch bekräftigten Eid zu lesen, sondern auch eine Art Eheversprechen, ausgesprochen nach langer Zeit des Zusammenlebens mit all den Höhen und Tiefen, denen alle Paare und Ehepaare ausgesetzt sind. Der Wunsch, doch einmal „fremdzugehen“ nach der Routine eines langjährigen Verlagsvertrages, vergleichbar etwa mit einem Ehevertrag, und die Beharrlichkeit, mit der der Autor-Gatte jeglichen Verdacht der Untreue beim Partner (die Verleger-Gattin, die den Autor „zur Welt bringt“?) zu zerstreuen sucht, ohne dabei wirklich zu überzeugen, bringen im Zeitalter der industriell reproduzierbaren Kunst eine ambivalente Beziehung zutage, die man eigentlich rein kommerziellen Ursprungs glaubte. Die Ambivalenz oszilliert bisweilen zwischen Liebe und Haßgefühlen, und diese hängen letztlich von den profanen, rein materiellen Aspekten der Zusammenarbeit ab. Der Machtkampf zwischen Stock und Huysmans folgt einer Logik des finanziellen und ideellen Gebens und Nehmens: die Furcht vor dem Verlassenwerden – was für Stock den Ruin bedeuten würde – kann er nur durch praktische Zahlungen abwenden. Und man kann vermuten, daß Huysmans seine Verhandlungen mit Fasquelle nur hat verlautbaren lassen, um ein Zahlungsdruckmittel in der Hand zu haben, wohlwissend, daß Stock der Begleichung der Autorenrechte den Kasinotisch vorzieht. Dieser ganz pragmatische erpresserische Akt wird den Verleger gefügig machen, doch parallel dazu scheint Huysmans besessen von einem imaginären Verschwinden desselben – der nächste Schritt in Huysmans' Ontogenese des Erscheinens.

²¹² Huysmans an Stock, 26. Februar 1896, B. N. Arsenal, MS 15097/pièce 23.

²¹³ Huysmans an Stock, 22. August 1895, B. N. Arsenal, MS 15097/pièce 21.

Selbstdarstellung – Selbsterzeugung

Erinnern wir daran, daß Stock seine Verlagsgeschäfte vor allem während der Dreyfus-Affäre nur schleppend führt und die für die Verleger kapitale Aufgabe der Prospektion junger Talente vernachlässigt. In seinem *Mémoire d'un éditeur* bekundet er zwar, er habe die „prétention de vouloir lire les manuscrits [lui]-même“ zumindest „au début de [sa] carrière“²¹⁴ gehabt, doch schwindet diese Prätention schnell dahin. Lucien Descaves kann das nur bestätigen, als es 1886 um die Veröffentlichung seiner Novelle *Misères de sabre* geht: „je viens de voir Stock qui m'a rendu mon manuscrit sans l'avoir lu d'ailleurs“²¹⁵, und in der „Affäre“ Vallette, zukünftiger Direktor des *Mercure de France*, für den Huysmans sich als Fürsprecher bei Stock eingesetzt hat, sucht Remy de Gourmont nach immer neuen Manövern, um Stock endlich zu der Publikation von Vallettes Roman *Babylas* zu bewegen. An letzteren, dem mehrere Verleger eine Absage erteilten, schreibt de Gourmont hoffnungsvoll: „Il [d. i. Huysmans] croit, si vous consentiez à en changer le titre [du livre], qu'il serait possible, par une série de combinaisons, de l'imposer à Stock. Stock n'a jamais lu aucun manuscrit (ni d'ailleurs aucun imprimé), mais il a peut-être la mémoire des titres.“²¹⁶ In der Tat, die List gelingt dank des Einsatzes von Huysmans, denn die *Bibliographie de la France* kündigt den Roman von Vallette im Januar 1891 unter dem Titel *Le Vierge* [sic] an!

In einem Brief legt Huysmans dem Romandebütanten die strategische Manöver dar, die endlich zur Annahme und Publikation dessen Erstlings führen, nicht ohne sich - auf eigene Erfahrungen berufend - mit Vallette zu solidarisieren und dadurch über die „Schmach“ dieser unsäglichen Verlegerpolitik hinwegzutrusten:

Stock s'est enfin décidé. Votre livre est *pris*. Il a fait lire le manuscrit par une personne qui n'a pas été hostile, ce qui a savonné les choses. Je l'ai tâté sur les prix. Il imprimerait le livre mais ne voudrait payer des droits d'auteur qu'après l'édition vendue. J'ai tenté d'obtenir mieux mais j'ai radicalement échoué! Voyez donc si ces conditions sont acceptables. En somme, votre livre

²¹⁴ Pierre-Victor Stock: *Mémoire d'un éditeur*, Band 1, a. a. O., S. 234. Die Umstände des von Stock in letzter Minute zurückgezogenen Romans von Leon Bloy, *Le Désespéré*, sind letztlich auch auf die nachlässige Lektüre des Manuskripts zurückzuführen, denn Stock wurde auf die kompromittierenden Passagen erst von Darantière hingewiesen, der langjährige Drucker des Hauses und laut Angaben von Stock „le seul imprimeur que j'ai rencontré qui lisait *tout* ce qu'il imprimait“ (a. a. O., S. 23).

²¹⁵ Lucien Descaves an Huysmans, B. N. Arsenal, Fonds Lambert 64, [23. Dezember 1886]

²¹⁶ Remy de Gourmont an Alfred Vallette (18. April 1890), zitiert nach einer Abschrift von Pierre Lambert, B. N. Arsenal, Fonds Lambert 53.

serait une entrée chez Stock – et comme nous sommes là plusieurs qui nous tenons, Hennique, Descaves, Guiches et qui vous sont sympathiques, ça vous permettrait de vous en prendre d'autres. Allez donc voir Stock qui vous attend et ne soyez pas étonné de trouver un homme dénué de tout génie, en sa personne.²¹⁷

In Anbetracht der einsetzenden wirtschaftlichen Krise in der Edition verwundert diese leichtfertige Verlagspolitik von Stock, dessen oberflächliche Prospektion, wie man sieht, zur Manipulation – selbst durch die eigenen Autoren - verleitet. Dennoch besteht die wesentliche Funktion des Verlegers in der Lektüre von Manuskripten, und erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, zwischen 1907 und 1911, entstehen mit Bernard Grasset oder Gaston Gallimard die großen Verlagskonzerne und damit der „directeur de collection“, der moderne Lektor, der die Aufgabe der Prospektion übernehmen wird. Dieser „directeur de collection“ formt das intellektuelle Profil des Verlagshauses und kann sogar durch spektakuläre Ablehnungen zu Ruhm gelangen, man denke an Gide und die *N.R.F.* Pierre-Victor Stock befindet sich an diesem Wendepunkt der Verlagsgeschichte, als die Verlagshäuser zu groß werden, um von einer einzigen Person geleitet zu werden, sie aber noch nicht über entsprechendes Kapital verfügen, um qualifizierte Mitarbeiter einzustellen.

Doch der Brief an Vallette demaskiert nicht nur die leichtfertige Verlegertätigkeit, sondern gibt darüber hinaus Aufschluß über Huysmans progressive, subtile Vereinnahmung des Verlegens: die verbalen Racheakte an dem „homme dénué de tout génie“ und die Fraktionierung unter den Autoren (Hennique, Guiches, Descaves, Huysmans) machen Stock zur Marionette seines eigenen Betriebes. Diese „Stunde der Abrechnung“, in der Huysmans Stocks mangelndes Genie an den Pranger stellt, weist eine seltsame Koinzidenz auf mit seiner literarischen Schöpfung, die er durch die Intervention des Verlegers - vor allem was die Vermarktung und die Werbung

²¹⁷ Huysmans an Alfred Vallette, B. N. Arsenal, Fonds Lambert 53, ohne Datum [1890]. Huysmans nutzt die Affäre Vallette, um einen – zumindest verbalen – „Vergeltungsschlag“ zu starten. Von den insgesamt sechs an Vallette gerichteten unveröffentlichten Briefen (zwischen 1887 und 1898) sei an dieser Stelle noch einer zitiert, der Aufschlußreiches über das Ende der Beziehung zu Charpentier enthält. Er ist zur selben Zeit wie der zuvor zitierte Brief entstanden, also 1890: „Mon cher confrère, avalez, hélas! Tous les crapauds que vous tend au bout de sa pincette d'éditeur la maison Stock. Tout cela n'a qu'un temps. Le titre [*Babylas* geändert in *Le Vierge*, C. B.] est plus que médiocre et ne vaut certes pas le vôtre, mais passez encore là-dessus. Je vous parle en homme qui a gobé, plein une tinette, jadis chez un sieur Charpentier qui me gardait un manuscrit *un an et demi* [d. i. *Les Sœurs Vatard*, C. B.], sans me l'imprimer. Et celui-là était accolé à une femme qui disait partout que mes livres étaient un déshonneur pour sa maison! J'ai dû supporter jusqu'à ce que j'aie pu filer de leur boutique, et aujourd'hui, très vexés, ils m'accusent d'être un ingrat!"; B. N. Arsenal, Fonds Lambert 53. Zur Rolle von Madame Charpentier vergleiche Abschnitt 2.3.2, Fußnote 164.

seines Werkes angeht – zur Exhibition, wenn nicht zur Vergewaltigung freigegeben sieht. In dem zur selben Zeit entstehenden *Là-Bas* äußert sich Des Hermies mit der Emphase und dem Bewußtseins des kreativen Genies: „La mise en vente, c’est l’acceptation des déshonorantes familiarités du premier venu; c’est la pollution, le viol consenti, du peu qu’on vaut.“²¹⁸. Der „pro-créateur“ nimmt sein Werk als ein enteignetes wahr, als eines, das ihm nicht mehr gehört, das er auch nicht wiedererkennt. Diesem Enteignungsprozeß entspricht die von Huysmans empfundene Entfremdung von seinem Œuvre, vor allem nach Abschluß von *Là-Bas*: „[...]il se passe en moi un phénomène bizarre. Ce livre terminé, je n’y tiens plus.“²¹⁹

Der Januskopf des Fin de Siècle besteht im Trauma des Verlusts hier und in der Verleugnung der eigenen Schöpfung dort. Es erstaunt, gerade bei Huysmans der schmerzlich empfundenen ästhetischen Differenz seines Werkes und der Zeitlichkeit des künstlerischen Akts, d. h. zwischen der Zeit des einsamen Schreibens und der Zeit des Buches, entstanden durch die ambivalente Einmischung des Anderen zu begegnen. Um die Huysmansschen Dispositionen in Hinblick auf die „Exhibition“ seines Werks aufzuspüren, soll der Blick erneut auf die seine Bücher in Szene setzende Werbestrategie gelenkt werden. Abgesehen von der bereits besprochenen rein quantifizierbaren Reklame in der *Bibliographie de la France*, die Stock für seinen Star-Schreiber aufwendet, verdient ein Aspekt besondere Aufmerksamkeit: seit der von Stock besorgten Neuauflage von *La Bièvre* im Jahr 1898 beinhalten alle Annoncen, abgesehen vom Erscheinungsdatum, der Auflagenhöhe, dem Preis etc., eine Zusammenfassung des jeweiligen Werks, die dem heutigen „prière d’insérer“ („Waschzettel“) oder der „quatrième de couverture“ (Klappentext) entspricht. Dieser „péritexte éditorial“, der sich nach Genette „sous la responsabilité directe et principale [...] de l’éditeur“²²⁰ befindet, fungiert als Leseanweisung und dient dazu, eine möglichst große Anzahl an Käufern anzuziehen.

Die Neuauflage von *La Bièvre* 1898 bei Stock erhält diesen Begleittext:

Ce nouvel ouvrage de Huysmans n'est pas un roman, ce sont des études sur les rues à travers les âges, l'auteur nous dépeint leur vie particulière, leur

²¹⁸ LB, S. 259

²¹⁹ *Lettres inédites à Arij Prins*, a. a. O. , S. 212 (20. Dezember 1890)

²²⁰ Gérard Genette: *Seuils*, a.a. O., S. 20-36

aspect actuel, et son livre restera comme le mémorial le plus fidèle de ces coins si bizarres de Paris, qui, dans quelques années, n'existeront plus.

Den Neudruck von *Art Moderne* (1902) begleitet folgende Kurzdarstellung:

Cet ouvrage était épuisé. Nous avons la satisfaction d'en offrir une réimpression aux nombreux admirateurs de l'éminent écrivain.

Rien de plus personnel, de plus captivant que ses pages, écrites au plus fort de la bataille entre les peintres dits impressionnistes et les autres. Elles n'ont rien perdu de leur saveur. Au contraire. L'auteur de *Là-Bas* critique une foule d'œuvres, et apporte dans ses jugements, avec une passion artistique absolue, avec les qualités d'esprit les plus pénétrantes une force et un pittoresque d'expression qui n'ont jamais été dépassés.

Derartige Waschzettel folgen auch den Ankündigungen der *Pages catholiques* und *De Tout*. Bei Erscheinen von *Sainte Lydwine* am 3. Juni 1901 übt sich der Verfasser dieser kleinen Kurzdarstellungen in einer Laudatio auf den nunmehr so genannten 'Maître Écrivain':

Dans ce nouvel ouvrage du maître écrivain, le terrible problème de la douleur humaine se résout, aux lueurs de la foi, dans ce livre qui semble écrit pour la consolation des malades et des infirmes.- Des visions de l'histoire du Moyen Âge s'y déroulent en même temps que la merveilleuse existence de la Sainte de Hollande - SAINTE LYDWINE DE SCHIEDAM - à propos de laquelle l'écrivain explique les questions les plus élevées et les moins connues de la haute Mystique.

Die heutige editorische Praxis verlangt üblicherweise vom Autor selbst die Redaktion eines solchen Klappentextes, und wenn man weiß, daß Stock - wie bereits angemerkt wurde, - die Lektüre der Manuskripte vernachlässigt und auch über keine weiteren Lektoren verfügt, so stellt sich angesichts dieser Resümes die Frage nach ihrer Urheberschaft. Alle Anzeichen sprechen dafür, daß Huysmans selbst sie verfaßt hat²²¹: in diesem Fall liegt uns nicht nur unveröffentlichtes Textmaterial, sondern

²²¹ In der Korrespondenz zwischen Huysmans und Stock finden sich zudem zwei Hinweise, die Huysmans als Urheber bestätigen: in einem Brief an Stock vom 9. Oktober 1901 schickt er ihm die „notice pour *De Tout*“, woraufhin die *Bibliographie de la France* in der Tat die Textsammlung am 26. Oktober mit dem Begleittext ankündigt. Am 23. September 1905 schickt er die „notice demandée“ mit folgendem Kommentar: „C'est un peu court, mais je ne peux pas faire comme l'étonnant Bloy une notice d'encensoir“ (B.N. Arsenal, MS Fonds Lambert 56). Es handelt sich hier um die – im Verhältnis zu den übrigen sehr kurz gehaltene – Zusammenfassung von *Les Foules de Lourdes*, angekündigt noch unter dem Titel *Les deux faces de Lourdes* am 23. September und am 21. Oktober 1905, das dann allerdings erst beinahe ein Jahr später, am 1. Oktober 1906 und mit dem definitiven Titel, erscheint.

zudem eine literarische Mystifikation²²² vor, in der der Autor, von sich selbst in der dritten Person und in der Form eines „Dedoublement“ sprechend, seine Identität nicht preisgibt. Der Autor hat gleichzeitig die Möglichkeit, durch die Redaktion eines Resümees die Präsentation seiner Texte – und gewissermaßen die Texte selbst – nach seinem „Bildnis“ zu gestalten und über den Buchhandel (an den sich die *Bibliographie de la France* wendet) als Vermittlungsinstitution eine Rezeptionsvorgabe an Händler und Leser zu adressieren. In der Textsammlung *De Tout*, wie der Titel bereits ankündigt ein Kompendium aus Auszügen aus Kunstkritiken über die flämischen Primitiven, aus Heiligenbiographien und Pariser Skizzen, visiert Huysmans ein Publikum an, das nicht nur gemäß seiner Konversion aus frömmelnd-religiösen Lesern besteht, sondern auch aus kunstinteressierten „weltlichen“ Lesern. Im Begleittext der Annonce vom 26. Oktober 1901 in der *Bibliographie de la France* kann man daher lesen: „C'est un livre dont la place est assurée dans la bibliothèque des catholiques et des artistes“. Damit übernimmt Huysmans einen großen Anteil der Arbeit, die eigentlich dem Verleger zukommt und verurteilt ihn gewissermaßen, von der Szene der Buchinszenierung zu verschwinden, um letztendlich die Rolle des „accoucheurs“ und der Vermittlung seiner Werke selbst zu übernehmen. Der Mechanismus des sukzessiven Ausschaltens der Vermittlungsinstanz zeugt von dem Fantasma, durch einen gewissermaßen selbsterzeugerischen Akt das weiße, „unbefleckte“ Buch zu kreieren. Da der Verleger wegen offensichtlicher materieller Gründe der Ausstattung jedoch unverzichtbar bleibt, muß seine Rolle auf die des simplen Ausführenden reduziert werden. Auch die ästhetische und materielle Konzeption der Bücher kann der Usurpation des verlegerischen Aktes dienlich sein. Während der sensiblen Phase ihrer Beziehung, in der die Rollenverteilung bereits umzustürzen droht, schreitet Huysmans zum offensiven Akt der *Parthenogenese*, um sich des Verlegensaktes unwiderruflich zu bemächtigen und sein Werk aus sich selbst hervorzubringen. Für die Neuauflage von *A vau l'eau* 1894 gibt Huysmans Stock folgenden editorischen Ratschlag:

Je crois qu'il y a intérêt à ne pas mettre 'A vau l'eau' en 2 lignes, ces deux marches d'escalier étant fort laides.[...].D'autre part ne pensez vous pas que –, Deuxième' est inutile - il vaudrait mieux mettre ‚Nouvelle édition‘ ou rien.

²²² Diese Problematik ist bereits hinreichend anhand des mit dem Namen „A. Meunier“ signierten Selbstportraits von Huysmans im Kapitel „Situation von Huysmans I“ analysiert worden.

Les bibliophiles vont vous demander la première de cette édition, sans cela; [...].²²³

Daß die Anweisungen vom Verleger gehorsamst ausgeführt werden, beweist die Annonce in der *Bibliographie de la France* einige Tage später. Die von Huysmans genauestens geplanten Strategien der Buchlegung und Buchwerdung und des ersten publizistischen Lancierens manifestieren sich selten so eindeutig wie beim Erscheinen von *Sainte Lydwine de Schiedam*. In einem langen Brief an Stock legt er ihm Schritt für Schritt die editorischen Maßnahmen nahe, die der Verleger nur noch auszuführen hat:

Il faudra tâcher que le volume ait un peu de poids. - Le texte est court - sans faire du lâche comme St. Séverin, il y aurait moyen, avec du fort papier et moins de lignes à la page [...] d' arriver à un résultat satisfaisant. [...] L'appendice du bouquin devrait être imprimé à 2 colonnes, comme un livre de messe. [...] D'autre part, je voudrais bien toujours 2 épreuves de chaque, car je crains des embêtements avec l'index et tandis que je corrigerais une épreuve, je ferais voir l'autre au cloître, pour éviter qu'il nous arrive un embargo qui nous casserait les ventes. [...] Il y aurait aussi, je crois, avantage à annoncer tout de suite le volume dans le journal de la librairie. Ca ferait un peu languir les gens [...].²²⁴

Eine Woche später, am 16. Februar 1901, ist das Buch bereits in der *Bibliographie de la France* angekündigt, um allerdings erst im Juni zu erscheinen. Die Überlegungen von Huysmans überlassen nichts dem Zufall und antizipieren sowohl das potentielle Leserprofil als auch eventuelle Sanktionen seitens der Zensurinstanz, die hier durch die katholische Kirche repräsentiert wird. Um auch ein breiteres Publikum innerhalb der religiösen Leserschaft - oder, wie Huysmans sich ausdrückt, in der „couillarderie catholique“²²⁵ - erreichen zu können, deren Zugang dem republikanisch-engagierten Etikett von Stock versperrt bleibt, wendet sich Huysmans heimlich an den in katholischer Literatur spezialisierten Verleger Oudin aus Poitiers, damit dieser ihm „casse les piles de livres“²²⁶. Aus Furcht, seinen besten Autor an einen anderen Verleger zu verlieren, willigt Stock zögerlich in die Verhandlungen ein und überläßt

²²³ Huysmans an Stock, 8 Februar 1894, B.N. Arsenal, MS Fonds Lambert 56.

²²⁴ Huysmans an Stock, 8. Februar 1901, B.N. Arsenal, MS Fonds Lambert 56

²²⁵ Huysmans an Stock, 13. Dezember 1899, B.N. Arsenal, MS Fonds Lambert 56.

²²⁶ Huysmans an Stock, 7. Februar 1900, B.N. Arsenal, MS Fonds Lambert 56. Es geht um die Textsammlung *Pages catholiques*.

Huysmans ihre Führung.²²⁷

Huysmans' Logik des *Erscheinens* gründet sich in diesem Verhältnis der Monoedition auf seine Fähigkeit, den Verleger zu manipulieren, ihm jedoch gleichzeitig die Illusion zu vermitteln, der einzige Dirigent seines Verlages zu sein. Wenn Huysmans noch einige Jahre zuvor von einem „éditeur juste milieu“ träumte, so geht Stock über die Erwartungen sogar hinaus und wird in den Augen des anspruchsvollen Autors sogar zu einem „éditeur agréable“, [...] faisant tout ce qu'on veut“²²⁸. Obgleich die Symbiose aus Autor und Verleger in ideologischen Fragen dysfunktional operiert, schmiedet sie sich paradoxerweise in editionspolitischen Fragen um so enger zusammen: ihre extremen Positionierungen scheinen sie einen *imaginären Vertrag* abschließen zu lassen, der über den rein ökonomische Interessen verfolgenden Vertrag hinausgeht. Man könnte die Hypothese aufstellen, daß Huysmans als Gegenleistung für seine relativ bescheidenen Geldforderungen vom Verleger die größtmögliche Freiheit in der Konzeption und der Distribution seiner Bücher eingeräumt bekommt. Damit wäre die herkömmliche historische Kombination des Verlegers als Vermittlungsinstanz und des Autors als „Schuldner“ seiner Kreativität im Feld der Kulturproduktion aufgehoben zugunsten eines Rollentauschs, aus dem die völlig neue Allianz eines Verleger-Autors und Vermittler-Schuldners entsteht. Die geheime Konnivenz soll schließlich sogar während der großen ideologischen Krise Frankreichs, die das Land in zwei Lager spaltet, auf die engagierte Stellungnahme von Stock für Dreyfus Einfluß nehmen. Als ab 1896 der Glaube an Dreyfus' Schuld ins Wanken gerät und sich seine Verurteilung als Landesverräter als Justizirrtum herausstellt, greift der überzeugte Republikaner Stock in die Affäre ein, indem er die Werke der für eine Wiederaufnahme des Prozesses plädierenden Hauptakteure verlegt und sein Verlagshaus damit zur „plaque tournante du dreyfusisme“²²⁹ macht. Angefangen mit

²²⁷ Ein unveröffentlichter Brief von Stock an Huysmans gibt Aufschluß über seine Verkaufsbedingungen und verrät zwischen den Zeilen seine ängstlich-devote Haltung: „Si vous croyez que la maison Oudin a le placement que vous dites? Faites ce que vous voudrez. Voici les conditions que je fais d'ordinaire aux libraires: 33% (2 fr 35); aux gares, Flammarion, [unlesbares Wort] et qq [sic] autres grosses maison: 40% (2 fr 10); on pourrait, il me semble, faire à Oudin 40% s'il les prend en dépôt, 45% s'il les achète à compte ferme et enfin 50% s'il en prend au moins 500 ex. [sic] à compte ferme et au comptant, est-ce que cela vous agréé ainsi?“ B.N. Arsenal, MS Fonds Lambert 28/2 (4. Oktober 1899).

²²⁸ *Lettres inédites à Arij Prins*, a. a. O., S. 354 (5. April 1901).

²²⁹ Jean-Yves Mollier: „Du côté de chez Stock“, in: *L'Histoire*, Nr. 173 (numéro spécial sur l'Affaire Dreyfus), janvier 1994, S. 84.

dem zweiten Teil der Dokumentation von Bernard Lazare, *Une Erreur judiciaire. L’Affaire Dreyfus* von 1897, wird Stock ab 1898 mit den „publications sur l’affaire Dreyfus“ auf den Reklameseiten der *Bibliographie de la France* vertreten sein und ihnen 1899 zwei 16 und 24 Seiten umfassende Kataloge widmen. Am 26. Februar 1898 wird der Lieutenant Picquart zeitweilig vom Dienst suspendiert. Am selben Tag kündigt die *Bibliographie de la France* das Erscheinen von Huysmans’ Roman *La Cathédrale* auf der gleichen Seite wie die erste große Reklame für die „Publications sur l’Affaire Dreyfus“ an. Stock hat auch dieses Romanmanuskript sicher nicht gelesen, würde er sonst doch wissen, daß der Protagonist Durtal das Judentum anathemisiert, wenn er die Geschichte des Babylonischen Exils, repräsentiert durch die Nordseite der Kathedrale von Chartres, folgendermaßen interpretiert: „[c’est] l’irruption dans la Judée des nabis hurlant, tumultueux et farouches, des imprécations contre les crimes des rois et les scélératesses de ce peuple versatile“. Und der König Salomon erscheint in der recht konfusen Rassenkonzeption des Huysmansschen Antisemitismus „comme le type des Monarques de l’Orient [...] tout à la fois polygame effréné, assoiffé de luxe [...] épuisé par les femmes [...] et grand bâtisseur de la race et [du] commerce d’Israël“ (CA 236-238). Der Roman ist bis zum Oktober desselben Jahres immerhin 20000 Mal verkauft worden. Auf diese Weise kann Stock mit dem Verkauf dieses großen Werks über die Geheimnisse der Gotik, deren Interpretation offenbar von dem antisemitischen Diskurs seiner Entstehungszeit inspiriert ist, seine Kampagne für die Revision des Dreyfus-Prozesses finanzieren! Huysmans selbst wundert sich - zudem in einer Zeit, die dem Buchmarkt nicht freundlich gesonnen ist - über den paradoxen Erfolg seiner *Cathédrale* wenn er Prins gegenüber luzide berichten kann:

Et remarquez que j’ai paru en pleine Affaire Dreyfuss [sic], que tous les livres autres se sont étalés, que seul j’ai tenu bon et emballé de grosses ventes, alors que tout le monde était la proie de ce cauchemar.²³⁰

Und der Autor scheut sich nicht, mit dem finanziellen Erfolg aktiv der Anti-Dreyfusard-Fraktion unter die Arme zu greifen, indem er sich nach dem Selbstmord des Colonel Henry im August 1898 an einer Spende an die Witwe beteiligt,²³¹

²³⁰ *Lettres inédites à Arij Prins*, a. a. O., S. 313 (28. Februar 1898).

²³¹ Dieses Engagement von Huysmans, der selten durch öffentliche politische oder ideologische Stellungnahmen in Erscheinung getreten ist, geht aus einem unveröffentlichten Brief von Pierre Louÿs an seinen Bruder Georges hervor. Im Dezember 1898 schreibt er: [...] „J’ai souscrit en

während Zola am 21. Februar desselben Jahres nach drei sukzessiven Artikeln in *Le Figaro*, die seine aktive Partizipation am Konflikt einleiteten, vom Schwurgericht zu einem Jahr Gefängnis und einer hohen Geldstrafe verurteilt wurde.

Der zunehmende Einfluß von Huysmans auf die Verlagsgeschäfte von Stock läßt ihn zum heimlichen Administrator des Geschäfts werden, der nicht nur durch Auflagenstärke den nötigen finanziellen Fundus garantiert, sondern ferner mit Rat und Tat in die Verwaltung eingreift. Stock beabsichtigt ab 1896, die Verlagsanteile seiner Tante Anne Tresse aufzukaufen, um unabhängig und alleiniger Besitzer des Hauses zu werden, was aufgrund der Liquidation großer Geldsummen für jeden Verleger ein erhebliches finanzielles Risiko darstellt. Die Verhandlungen mit Anne Tresse erweisen sich als schwierig, da sie selbst die Absicht hat, den Verlag zu übernehmen, und münden in einen Konflikt, in dem Stock angeklagt wird, seine

signant un Louis [d'or] pour la veuve d'Henry. Le toupet de ceux qui ont lancé cette souscription est bien digne du succès extraordinaire qui l'accueille: 80.000 fr en huit jours. Autres souscripteurs: Bonnières, Valéry, Huysmans, Degas, Stevens, Broglie, Barrès, Jean Lorrain, de Mun, Maizeroy, Montesquiou, François Coppée et beaucoup d'autres que j'oublie [...]" B. N. Arsenal, Manuscrit 15060/pièce 146. Diese Tatsache scheint der Huysmans-Kritik bis heute entgangen zu sein, die den Autor oft als politisch desinteressiert einstuft. Robert Baldick beispielsweise evoziert in seiner 475 Seiten umfassenden Huysmans-Biographie den Namen Dreyfus ein einziges Mal, und zwar lediglich Huysmans selbst zitierend (*La vie de J. K. Huysmans*, a. a. O., S. 305). Die Studie von Fernande Zayed, *Huysmans peintre de son époque* (Nizet, 1973), scheint die Dreyfus-Affäre gänzlich zu ignorieren. Der Pionier der Huysmans-Forschung Pierre Cogny erwähnt zwar den Namen des jüdischen Hauptmanns, wenn er die Affäre in der Sicht des Durtal aus *Oblat* als „marquée d'un caractère démoniaque“ interpretiert, um eigentlich der Frage auszuweichen (*J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité*, a. a. O., S. 185; 230) und der rezenten, offensichtlich dem ‚Einheitsgedanken‘ der Cogny-Schule folgenden Studie von Gérard Peylet scheint die ideologische Krise zur Zeit der prosperierenden Romanproduktion von Huysmans auch unbekannt. (*J.-K. Huysmans: La double quête. Vers une vision synthétique de l'œuvre*, a. a. O.) Durch seine Stellung als „chef de bureau“ in der politischen Abteilung der *Sûreté Générale* des französischen Innenministeriums hat Huysmans auch 1898, nachdem er in Pension gegangen war und kurz bevor die Revision der Dreyfus-Verurteilung entschieden wurde, noch enge Kontakte zu ehemaligen Kollegen. Als von der Regierung Listen mit Namen von zu verhaftenden Anhängern der Revision erstellt werden – unter denen auch der Name Stock an 32. Stelle verzeichnet war –, setzt Huysmans die Betroffenen in seinem engsten Umfeld davon in Kenntnis und erteilte ihnen Verhaltensmaßnahmen, die einer Verhaftung vorbeugen würden (vgl. dazu auch P. V. Stock: *Mémoire...*, Bd. III, „L'Affaire Dreyfus anecdotique“, Stock, 1938, S. 139ff). In einem Interview mit Léon Deffoux erklärt Stock auf die Frage, ob es nicht zwischen ihm und Huysmans einige „froissements“ während des „Procès des Trente“ gegeben hätte oder zwischen Huysmans und den von Stock verlegten Anarchisten: „Jamais! Aucun froissement! Huysmans plaçait la littérature et les amitiés au-dessus de ces questions là; et vous savez bien qu'avant le procès des Trente, lorsque quelques-uns de ses confrères, d'opinions révolutionnaires furent sur le point d'être inquiétés, Huysmans leur mit la puce à l'oreille [...]. Malato aurait pu vous le dire.“ (Léon Deffoux: *Huysmans sous divers aspects*, Mercure de France, 1942, S. 102ff). Auch im ideologisch-politischen Kampf scheint also die strategische Position von Huysmans immer eine unerwartete – gewisse Regierungsvertreter hätten ihn aufgrund seiner Informationsweitergabe vielleicht sogar des Verrats bezichtigt –, was ihn letzten Endes weder dem einen noch dem anderen Lager zugehörig macht und ihm völlige Aktionsautonomie gewährleistet.

Autoren über die angekündigten und die realen Auflagen zu betrügen. Um diesen Gerüchten entgegenzutreten, muß eine schnelle Entscheidung getroffen werden: Huysmans interveniert mit Psychologie und Pragmatismus, um den Verleger von der Idee abzubringen, seine Tante wegen Rufschädigung vor die Gerichte zu zitieren. In einem langen Brief vom 8. April 1896 legt er ihm die Gründe nahe:

Remarquez bien, [...] qu'en livrant à la publicité des tribunaux ces potins ridicules, vous leur donnez une consistance et que ce fait qu'un neveu de traîner sa tante devant la police correctionnelle vous coupe quand même, en dehors de tout résultat, toute chance de rétablir une maison qui puisse être prise au sérieux et bénéficier d'un bon renom, dont moi, en tout cas, je ne saurais me passer.

und stellt ihn am Ende des Briefes *expressis verbis* vor die Wahl:

En dépit de toutes les offres qui m'ont été faites, je vous ai promis de ne pas vous quitter et de vous aider à vous relever, si vous rachetiez la maison et étiez en état de continuer vos affaires. Cette promesse, je l'ai tenue et je suis décidé à la tenir, mais à condition, bien entendu, que vos affaires suivent une marche régulière et n'aboutissent pas à une complète débâcle.²³²

In dieser Autor-Verleger-Beziehung ist es zweifellos Huysmans, der die Editionsbedingungen diktiert. Die Machtposition, die er bei Stock innehat, machen aus dem Star-Schreiber des Hauses den eigentlichen und heimlichen Verleger, der das Lebensschicksal der Bücher spinnt, wie die Parzen²³³ der Mythologie das des Menschengeschlechts. Doch wenn die Schicksalsgöttinnen die Geburt der Menschen beaufsichtigen, so wacht Huysmans gewissermaßen über seine regelmäßige „Wieder-Geburt“ als Schriftsteller, gemäß seines Fantasma der Parthenogenese:

„c'est moi qui suis libraire.“²³⁴

Huysmans' Mythos vom „Livre blanc“

Das Paradox der editorischen Situation von Huysmans liegt in einer Verlagsstrategie der doppelten Ablehnung begründet: zunächst widersetzt sich seine Laufbahn der

²³² Huysmans an Stock, B. N. Arsenal, Ms 15097/pièce 27.

²³³ Das lateinische „parcae“ bedeutet: „die das Kind zur Welt bringen“!

²³⁴ Huysmans an Arij Prins, *Lettres inédites à Arij Prins*, a. a. O., S. 219 (27. April 1891).

vom Feld der Literaturproduktion vorausgesetzten Strukturhomologie zwischen der sozialen und ideologischen Position von Autor und Verleger. Diese ikonoklastische Strategie der Subversion ermöglicht ihm, alle potentiellen Optionen auszuschöpfen und selbst in der zur Monoedition tendierenden Phase der 80er Jahre einen Vertrag abzuschließen, der ihm verlegerische Autonomie gewährleistet. Parallel dazu etabliert sich mit dem 20 Jahre währenden Vertrag mit Pierre-Victor Stock ein imaginärer Vertrag, der beiden Akteuren den symbolischen Wert des literarischen Werkes aufrechtzuerhalten erlaubt, ohne deshalb auf ökonomische Rentabilität verzichten zu müssen.

Durch den autoeditorischen Akt strebt Huysmans nach einem seinem Bildnis entsprechenden Buch, sowohl in materieller als auch in symbolischer Hinsicht. Den Traum vom *livre blanc – blanc* daher, als sich das allegorische *Livre* mit der Majuskel dem herkömmlichen Verlagsmarkt zu entziehen sucht – erfüllt Huysmans sich noch nicht mit *À Rebours*, dem „gelben“ und „poisonous book“²³⁵, das den naturalistischen Erwartungshorizont innerhalb seiner Institution in die Irre führt, sondern indem er die Grenzen der das literarische Feld determinierenden ideologischen, religiösen und politischen Interferenzen überschreitet. Auch Huysmans‘ romaneske und poetische Prosa ist empfänglich für ihre Erscheinungsform, ihre papierne Inkarnation, die sie im Moment selbst umschließt und schließlich für immer fixiert: „il [d. i. M. Huysmans] ne fait plus de romans, il fait des livres“²³⁶, wie Remy de Gourmont es formulierte, und dieses Buch ist auch Teil einer ultimativen und konniventen Zugehörigkeit, das allen Schwankungen zum Trotz keine Option des „Möglichen“ brachliegen läßt, und nicht mehr bloßer Abschied vom Eigenen (Text). Auf dieser Basis kann Huysmans ein neues Ideal der autonomen literarischen Kreativität definieren, das paradoxerweise sowohl Ähnlichkeiten mit dem Mallarméschen Projekt eines *Œuvre total*, als auch mit dem surrealistischen Ziel des „Livre“ als ein vages, aber beneidenswertes „quelque chose

²³⁵ Die toxische Metapher für die Beschreibung subversiver Bücher ist in der Dekadenzliteratur rekurrent. Man denke beispielsweise auch an den ersten Gesang des Maldoror, der mit einer an den Leser adressierten Warnung bezüglich der „pages sombres et pleines de poison“ startet. Die bekannteste Referenz ist sicher Dorian Gray, der der Faszination dieses gelben, ihn vergiftenden Buches erliegt. Vgl. dazu Christian Berg: „A poisonous book: À Rebours“, in : *Huysmans. À côté et au delà*, a. a. O., S. 395-412.

²³⁶ Remy de Gourmont: *Le livre des masques*, Les Éditions 1900, 1987, S. 121.

comme²³⁷ aufweist und damit die Problematik des Buches im Fin de Siècle- das heißt der Widerspruch zwischen der traditionellen Form des Buches mit durativem Charakter und der modernen Form des poetischen Aktes, der sich durch Instabilität und Momentaneität auszeichnet - auflöst. Das „Buch Fin de Siècle“ als letzte aller Konsequenzen, Ort der Enthüllung und Konsekration, umfaßt im Gestus des Sakralen die Virtualität, Sonorität und Lesbarkeit von Poesie und Welt: ihre Theologie. Im Akt der Unvollendung jedoch kann dieses Buch nur (darstellerischen, gattungsästhetischen) Fragmentcharakter besitzen und „das Streben nach Vollendung eines Werks“ wird damit als „eine Form der Selbstentfremdung des Schreibenden“²³⁸ verdammt.

Das Streben nach dem gereinigten *livre blanc* manifestiert sich gleichermaßen in der Huysmansschen Ästhetik und seiner Theologie, und im besonderem Maße während der Redaktion von *La Cathédrale*. In einem Brief vom 10. Dezember 1896 an den Jesuiten Père Jules Pacheu, Verfasser der Studie *De Dante à Verlaine*, beschreibt Huysmans metaphorisch seine erhoffte Reinwerdung, die sich über das Schreiben des „Livre de pierre“ (logischerweise nur graufarben) im nächsten „Livre“, dem der Konversion, vollziehen wird:

Quant à *la Cathédrale*, dont vous parlez, c'est un livre de transition, d'attente pour mieux dire. Je conduis Durtal à la Trappe à Solesmes. Il n'est qu'un simple complément d'*En Route*, en somme, Dans ce dernier volume, je n'avais pu faire entrer toute la grande symbolique du moyen âge, ni l'architecture, ni la peinture. Ce faisant, j'aurai à peu près fait tout l'art admirable de l'Eglise; ce livre n'est donc que cela, Durtal installé à Chartres, auprès de sa cathédrale, à mi-route du cloître. Cela terminé, si Dieu le permet, Durtal s'en ira...et pour de bon, chez ses amis les bénédictins, - et alors, peut-être, fera-t-il le livre blanc rêvé. Celui de *la Cathédrale* n'est que gris. Il ne sera pas gênant pour les vieilles pudeurs des ouailles, puisqu'il n'y a ni femme, ni souvenir charnel, rien. Mais enfin, le livre blanc, il faut pour l'écrire de la chaux de mur de cellule, - et la ceinture de cuir et le scapulaire noir!²³⁹

Auch das *Livre blanc* des Konvertiten wird ästhetisch und materiell keineswegs einer orthodoxen Instanz unterworfen sein, sondern kann durch sein weltliches und zudem politisch konnotiertes Signum erstmalig auch extrem antinomische Positionierungen

²³⁷ André Breton: *Nadja*, a. a. O., S. 173.

²³⁸ Peter Bürger: *Der französische Surrealismus*, Frankfurt, Suhrkamp, 1996, S. 130.

²³⁹ Huysmans: *Lettres au Père Jules Pacheu*, B.N. Arsenal, MS Fonds Lambert 65.

vereinen²⁴⁰. Durch dieses Autonomie-Ideal entbindet sich Huysmans' editorischer Akt von jeglicher normgebenden Klassifizierung, und wenn Roland Barthes das Schreiben am Nullpunkt auch als eine „écriture blanche, libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage“²⁴¹ bezeichnet, so hat Huysmans dem Mythos einer *parution blanche* Vorschub geleistet, der ihn von den Zwängen eines institutionalisierten Verlags- und Kunstsystems befreit.

²⁴⁰ In der Tat determiniert einzig die Verlagsstrategie des Schriftstellers Huysmans selbst eine so existentielle Entscheidung wie diejenige, lediglich als Laienbruder (Oblat), d. h. ohne priesterliche Weihe und nicht als Kleriker den Benediktinern anzugehören. Der Laienbruder oder Konverse Huysmans genießt gewisse vom Abt konzedierte Privilegien, von denen das wichtigste ist, eben nicht die Zensurinstanz des Ordens passieren zu müssen. Auch hier scheint sich Huysmans' Prinzip einer Wahl der Nicht-Wahl und Konstitution als ‚atopos‘ zu bestätigen. In einem in Ligugé durchgeführten Interview vom Februar 1890 vertraut Huysmans dem Journalisten Jules Huret folgendes an: „Ils [les Bénédictins] ne sont plus maîtres d’eux-mêmes, leur obéissance est passive et absolue, tous leurs actes soumis à la censure des supérieurs, toutes leurs œuvres doivent recevoir l’*imprimatur* de l’évêque. Et je peux bien vous le dire, c’est surtout cette dernière obligation qui m’effraye un peu. Car l’obéissance, on l’accepte dans l’oblature. Mais il est impossible de faire de l’art dans ces conditions. Un mot, un terme, une phrase qui effaroucheraient l’abbé ou l’évêque seraient immédiatement supprimés et remplacés par n’importe quoi de leur goût. Ça ne me paraît pas possible... Je me sentirais gêné, et je serais une gêne pour l’ordre. Je ne pourrais même pas choisir mon éditeur. J’ai Stock, qui est un ami, je ne veux pas le quitter. Si j’entraîs en clôture, on me désignerait une autre maison, sous prétexte que Stock édite aussi des anarchistes. Qu’il édite des anarchistes, je m’en fiche un peu, moi, vous voyez!“ (Jules Huret: *Interviews de littérature et d’art*, erschienen in *Le Figaro* zwischen 1889 und 1905, Thot, 1984, S. 176.)

²⁴¹ Roland Barthes: *Le Degré zéro de l’écriture*, a. a. .O., S. 55.

TEIL III: VARIANTEN MODERNEN SCHREIBENS: *Implosion*

*Tu remarques, on n'écrit pas
lumineusement, sur champ obscur,
l'alphabet des astres, seul, ainsi
s'indique, ébauché ou interrompu;
l'homme poursuit noir sur blanc.
L'écrivain, de ses maux, dragons qu'il a
choyés ou d'une allegresse, doit
s'instituer, au texte, le spirituel histrion.
(Mallarmé, *Quant au livre*)*

*Ecrire, c'est entrer dans l'affirmation
de la solitude où menace la fascination.
(Blanchot, *L'espace littéraire*)*

*Cette superbe puissance ennemie de la
raison...
(Pascal, *Pensées*)*

Die moderne Literatur hat sich vor allem zum Ziel gesetzt, sich dem Text auf einer neuen Basis zu nähern, indem sie eine engere Beziehung zum Inneren dieses Textes, zwischen dem Inhalt und seiner formalen Ausdrucksmöglichkeit zu knüpfen sucht. Die romantische Schreibweise bemühte sich zwar um derartige Form-Inhalt-Homologien, dennoch ist und bleibt Flaubert die emblematische Figur dieser Assoziation: die höchstmögliche und vollendete Form, der er entgegen strebte, konnte nur über den Weg einer vollkommenen, extremen Adäquation zwischen Bezeichnendem und Bezeichneten auf der Satzebene erreicht werden. Das Ziel war eine uneingeschränkte, nahezu „intime“ Verschmelzung zwischen dem Dargestellten und seiner Ausdrucksmodalität. In ihrem weiteren Verlauf wird die Moderne dieses Flaubertsche Dogma noch überbieten, indem sie in der als rein ästhetischen Akt begriffene Literatur die traditionelle Spaltung zwischen Form und Inhalt für obsolet erklären wird und beide als organisches Ganzes paritätisch an der Sinnkonstruktion beteiligen läßt. Die alten rhetorischen Figuren konnten sich nunmehr des Verdachts nicht entziehen, lediglich als schmückendes Beiwerk zu fungieren, der Bedeutung aber nebensächlich und wirkungslos gegenüber zu stehen: daher rührt die Entrüstung Bretons in der sprichwörtlich gewordenen Anekdote über voreilige Analogieschlüsse eines „cela veut dire“, mit der ein unaufrichtiger Amateur¹ aus der „mamelles de cristal“ des Saint-Pol-Roux eine profane „carafe“ entsteigen ließ.

¹ Dieser „quelqu'un d'assez malhonnête“, von dem Breton in der *Introduction au discours sur le peu de réalité* spricht (vgl. *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, Bd. II, S. 276 f.) ist Remy de Gourmont (den er – unaufrichtigerweise? – nicht beim Namen nennt). Dieser stellt in seiner

Delikate Gegensätze

Eine adäquate Formulierung dieser neuen Beziehung zwischen Inhalt und Ausdrucksform war, innerhalb der formalen Strukturen eines literarischen Textes nach dessen Bedeutung zu suchen: Der literarische Gebrauch von Sprache besteht in der Produktion einer Sinnergänzung, die immer an die formale Gestaltung gekoppelt ist, und im idealen (und ebenso seltenen) Fall erfolgt die Sinnrealisierung durch die Form. Huysmans' ekstatisch-exzessives Künstlerepos oder Roman des falschen Wahren, oder besser des wahren falschen Wahren, schöpft seinen Sinn aus einer anarchistischen Formproliferation, die in einer Aneinanderreihung *ad libitum* von Impressionen im Stil des Genrebildes besteht, in der jedes einzelne Kapitel seiner selbst gereicht und sowohl dem *chrônos* als auch dem *topos* (insofern als des Esseintes' Kunst sublimierende Lebenspraxis eigentlich überall und nirgends hätte stattfinden können) den Rücken zuwendet. Des Esseintes' literaturtheoretisches Konzept schien das ja schon anzudeuten: Das Prosagedicht dem Roman vorziehend, möchte im allmächtigen Roman „les longueurs analytiques et les superfétations descriptives“ unterbinden, möchte er ihn zum Kondensat einer Seite schrumpfen lassen, damit der Leser wochenlang über seinen Sinn, „à la fois précis et multiple“ grübeln könne. (AR 320). Die eigentlich moderne, oder gar revolutionäre Literaturauffassung liegt demnach in der *Gleichzeitigkeit* und *Gegenwärtigkeit* („contemporanéité“ im Gegensatz zu „modernité“) eines („précis“) und mehrfachen („multiple“) Sinnes, außerhalb der Zeit. Zudem darf dieser kondensierten Literaturform keineswegs eine ebenso komprimierte Bedeutung beigemessen werden: die Multiplikation des Sinnes tendiert tatsächlich in die Ausschweifung, wenn nicht in die Beliebigkeit.

Das „Être absolument moderne“ - wenn man die durchaus ironisch gedachte Sentenz Rimbauds mal beim Worte nimmt - meint, wie moderne Dichter aus der eigenen, zeitgenössischen Zeit jene Paradigmen zur Weltaneignung interiorisieren, die dem herkömmlichen Zeitverlauf nicht mehr angemessen scheinen. Eine derartig

Porträtsammlung *Le livre des masques* den Lyriker Saint-Pol-Roux als gestreichen Metaphoriker und Erneuerer bildlichen Sprechens vor, weist aber gleichzeitig auf die bedenkliche Nähe von schöpferischer Imagination und ausschweifendem „mauvais goût“ hin, indem er einen Katalog der Bilderfabrik von Saint-Pol-Roux gestaltet und dessen kondensierte Bilder lexikalisch auflöst.

theorisierte Position läuft natürlich Gefahr, die literarische Operation bis zu einem gewissen Punkt zu idealisieren, sprich, die postulierte Form-Inhalt Fusion kann in der Praxis niemals eine vollendete, ideale oder *totale* sein und in vielen Fällen verbleibt eine Spannung zwischen den beiden Polen des Zeichens - jede Verbindung muß folglich eine relative bleiben. Vielleicht bildet die Textproduktion von Huysmans eines der seltenen historischen Beispiele, deren Hauptcharakter aus der Verschmelzung von so unterschiedlichen ideologischen und nicht weniger mannigfaltigen ästhetischen Elementen besteht: auch seine persönliche Hinwendung zur katholischen Ideologie ist nicht gleichbedeutend mit der Abdankung von der langjährig kultivierten und erneuerten dekadentistischen Ästhetik, und es fällt ihm nicht schwer, die manieristische und überquellende Expressivität des Dekadentismus in Kontexte mystischen Erlebens zu übertragen, ohne jedoch ein extrem disproportioniertes Resultat entstehen zu lassen. Im Gegenteil: die widernatürliche Allianz erzeugt letztendlich eine Form-Inhalt Konnexion, die in ihrer barocken Erscheinung die Moderne und ihre Präntionen unablässig hinterfragt. Das setzt unweigerlich kontinuierliche und sich immer wieder aufs Neue anpassende, durchaus problematische und problematisierende Hybridationsmodi voraus. Eine Konstante des Autors besteht in seiner Fähigkeit, in die eben gerade einträchtig erfolgte Fusionierung sofort eine klaffende Furche zu schlagen, um im Spiel um Form und Bedeutung das Spiel zu sabotieren, seine Regeln umzudefinieren und seine eigene gegenwärtige Moderne von innen heraus und in einer *Implosion* zerbersten zu lassen. Warum in einer Implosion? Obgleich doch die Moderne mit jener „Explosion Baudelaire“ einzusetzen scheint, die den Tod und die Energie des Bösen in das poetische Ideal des modernen Schönen und die Paradoxie als systematisches Prinzip in die Beschreibung von Subjekt und Welt einschreibt, und damit gleichzeitig die Leidenschaft und vor allem das den Künstler zerreißen, aber von der a-poetischen und trivialen sozialen Welt unterdrückte Begehren („*désir*“) rehabilitiert. Die *Fleurs du mal* sind „ce que Baudelaire fait renaître [...] des cendres de la passion moderne, c'est l'oeuvre d'art, le texte-Phénix“, deren logische und radikalisierte Konsequenz in der „utopie de la destruction“ der *Petits poèmes en prose* den eigentlichen poetischen Staatsstreich entfachen: „l'explosion poétique correspond à une frénésie ‚sage‘ et calculée, au désir d'une vraie vie et d'un monde autre“.² Dennoch wird bei

² Dolf Oehler: „L'explosion baudelairienne“, in: *Europe*, Nr. 760-781, 1992, S. 66.

Baudelaire die Moderne des richtigen Lebens und der anderen Welt weniger praktiziert, als sie vor allem (theoretisch) gedacht und sogleich bedauert und betrauert wird. Die Revolution der modernen poetischen Sprache, die Julia Kristeva von Mallarmé, Lautréamont und Rimbaud ausgehen ließ, besteht in erster Linie aus dem explosiven Potential jener Dichter, Sinn und Bedeutung unter Berufung des rhetorischen Prozederes von Verdichtung (Metonymie) und Verschiebung (Metapher) auf vielschichtige Ebenen zu transferieren und das Subjekt als heterogenes und von jeher gespaltenes auszuliefern. Huysmans nun scheint sich auf noch brüchigeres Terrain zu begeben, indem er eine Rhetorik der Extreme entwickelt, die durch Inversionsstrategien (und als eine solche Inversionsstrategie kann man natürlich auch – nach den vorangehenden Ausführungen - seiner institutionelle Strategien bezeichnen) die Wirklichkeit simulakrisieren. Der folgende, die formale Seite der Textproduktion konsultierende Teil will zeigen, inwiefern die narrativen Situationen als Kondensationspunkte der ästhetischen Ideologie des Autors permanent an ihre äußersten Grenzen getrieben werden. Dies geschieht durch verschiedene formale Praktiken, die zwischen Ironie und Allegorie, zwischen Gattungssprengung und Gattungsdrängung oder zwischen Rhetorik und Metaphorik eine ästhetische Positionierung arrangieren, dessen inhaltliches Substrat mit den – freilich auch metaphorisch verwendeten – Begriffen von „Ekzem“ und „Ekzeß“ und Konzepten wie Utopie versus Atopie (auch hier liegt ein metaphorisches Verständnis zugrunde) versus Heterotopie faßbar wird. Vor allem die von Huysmans so geschätzte Stilfigur des Oxymorons erhält in seinem Text eine unkonventionelle Dimension und eine neue Intensität und kann (wieder) ähnlich metaphorisch wie das Bild der „Implosion“ auf ein vielschichtiges und widerstreitendes Bedeutungspotential hinweisen.

Das Oxymoron ist eine vor allem in barocker bzw. manieristischer Literatur beliebte Redefigur und „Ausdruck für die Korrespondenzen des Entlegensten“, gleichzeitig und vor allem in modernen Texten auch „Ausdruck eines verdeckten Sinns [...], den es überraschend und denkanregend zum Ausdruck bringt“³ - Corneilles „obscure clarté“, Nervals „soleil noir“ oder Baudelaires „fangeuse grandeur“ können innerhalb der französischen Literaturgeschichte die mustergültige Bürgschaft für die mutmaßliche Inkompatibilität mehrerer Bedeutungen übernehmen. Das Oxymoron

³ Gerd Ueding/ Bernd Steinbrink: *Wörterbuch der Rhetorik*, Stuttgart, Metzler, 1994, S. 314.

produziert einen höchst paradoxen Effekt, denn die Allianz von antagonistischen Begriffen kann erst dann als widersprüchlich gelten, wenn sie in den Augen der *Doxa* - bzw. einer allgemeingültig anerkannten und reglementierten Definition – als gegensätzlich gehandelt wird. Unter diesem Aspekt betrachtet, kann sogar der Gegensatz eine logische Auflösung finden, denn für den Melancholiker ist die Welt prinzipiell schwarz durchtränkt, und logischerweise auch der Sonnenstrahl. Man darf also annehmen, daß das Verständnis vom Oxymoron zunächst eine Sache des Ethos ist: für die einen kann es einen idealisierenden Wert erhalten, beispielsweise wenn Victor Hugo von Gavroche behauptet „ce petit était un grand“. Für die anderen konnotiert das Oxymoron lediglich einen devalorisierenden Sinn. Bei Huysmans finden beispielsweise die im Mittelpunkt der Konversion situierten Auseinandersetzungen zwischen Körper und Seele, zwischen *luxuria* und *ekklesia* natürlich im Oxymoron ihre vollkommenste Äußerung. Ein Roman wie *En Route* zeichnet sich durch die Häufung „spiritueller“ Oxymora aus, die, in teils ironischer Manier geäußert, durchaus dem Naturalismus Referenz erweisen und in der entgegengesetzten Richtung das Pathos und die stilistische Devotion der Kirchenschrift anprangern. Indem er die Kirche pejorativ als „haras divin“ (RT 52) und das Offizium der Matines als „divin porcher“ (RT 260) bezeichnet, kanalisiert Huysmans meisterhaft die Sünde und die Gnade, um gleichzeitig ihre etwaige Sublimierung zu prostituieren. Der Humor von Huysmans sowie seine Sympathie für alles Abnorme hingegen akklamiert jenen wesensverwandten zeitgenössischen Ausnahmekünstlern, deren Kunst einen ähnlich regelwidrigen Charme aufweist. Die „plaisanterie noire“ und die „comique lugubre“ eines Villiers (AR 314), die „fumisterie grave“ eines Charles Cros (AR 314) oder die „corruption charmante“ von Théodore Hannon (AR 307) konjugieren eine per se oxymorische Literaturgeschichte. Doch Huysmans pendelt spielerisch zwischen dem einen (idealisierendem) und dem anderen (devalorisierendem) Wert, einem möglichen Nullpunkt des Oxymorons auf der Spur, um jedoch in der *coincidentia oppositorum* den Widerspruch zu affirmieren und die Antithese zu negieren. Huysmans Oxymora lassen sich auf keinen kondensierten Nullpunkt zurückführen oder gar auflösen, sie sind Sache seines Ethos. Als nicht mehr fixierte rhetorische Figur geht der Effekt des Oxymorons bei Huysmans über die ursprüngliche Allianz von gegensätzlichen Begriffen hinaus, um ganze Textsegmente und ihren ideologischen Hintergrund in Angriff zu nehmen: der eng

gefaßte verbale Rahmen wird damit verlassen, und das Oxymoron siedelt sich auf der Ebene der Repräsentation an. Die immobile Reise von des Esseintes, das arbeitswütige Rentnerdasein des Monsieur Bougran, das triebhafte Innenleben des Konvertiten Durtal oder gar Huysmans' Lobgesang auf die übelriechenden Ausdünstungen einer weiblichen Achselhöhle („Le gousset, CP) entsprechen dieser zum Exzeß getriebenen, modernistischen Positur, die seine Texte von Innen heraus dekonstruieren und den repräsentativen Rahmen erschöpfen. Die dialektische Seite dieses Oxymorons scheint Gegensätze nicht nur vereinen zu wollen, sondern ihre Antagonismen zu unterstreichen. Schließlich kann das Oxymoron von Huysmans in der entzauberten modernen Welt einen Funken an Zauber auflodern lassen. Unzählig sind im Text jene paradoxen Verbindungen, die sich durch das Adjektiv „délucieux“ (in allen Formen) gestalten: die „délucieuses immondices“ der imaginierten Prostituierten Florence (RT 91), die „délucieux miasmes“ eines Baudelaire oder Edgar Poe (AR 311), die „délucieux abîmes“ (FL 198) einer gläubigen Seele, der „délucieuse horreur“ in den Blicken der gemalten Frauen von Jean-Louis Forain (C 273) bis zur „physionomie délucieuse et méchante“ (TP 323) einer stillenden Jungfrau Maria auf dem Gemälde eines unbekanntes Meisters aus der Schule von Florenz... das Kostbare und Köstlichste seiner Zeit erblüht in diesen zahllosen „schmackhaften“ Widerwärtigkeiten, die Huysmans gemäß seines eigenen traumatischen Nahrungsmittelkomplexes mit Hingabe degustiert. Vielleicht kann aber das „délucieux“ von Huysmans auch jenes „merveilleux“ denotieren, mit dem ein Aragon künftig seinen Alltag zu verzaubern und die Gegenwart zu entrealisieren gedenkt. Und die letzte Huysmanssche Moral, die die Surrealisten als verspätete Depesche erreichen würde, könnte dann lauten: „Que serait l'exquis sans le cadavre?“

Die Untersuchung der Bedeutungskonstruktionen des Huysmansschen Textes soll in dem weiträumiger gefaßten Rahmen der vorangegangenen Analysen der institutionellen Autorstrategie erfolgen. Die Ausgangsproblematik bleibt gewiß die gleiche: Es gilt die Frage zu klären, inwiefern es Huysmans vor dem Hintergrund einer komplexen und von spektakulären Kehrtwendungen gekennzeichneten literarischen Positionierung geglückt ist, sich im modernistischen Kampf zu engagieren, ohne sich niemals in entscheidenden Momenten in ihrem Zentrum

niederzulassen und unverzüglich zu den Peripherien abzutauchen, um sowohl von ihrer (auch im ideologischen und theologischen Sinne) rechten als auch ihrer linken Seite aus zu agieren. Trotz - oder gerade aufgrund - seiner im Prozeß der ästhetischen Bedeutungskonstruktion fluktuierenden Positionierung im literarischen Feld des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts hat Huysmans unablässig die Kriterien der Moderne in die Irre geführt, und in besonderem Maße diejenigen der Autonomiedoktrin, auf dessen Fundament sie sich im wesentlichen stützt. Die Beziehungen mit diversen „Unterhändlern“ im Feld der literarischen Produktion, das Wechselverhältnis von künstlerischem und literarischem Engagement in konnexen Feldern und vor allem die subversive Verlagsstrategie haben dies hinlänglich dargelegt: es scheint sich hier ein Kunstwollen zu manifestieren, das die Moderne „anders“ zu sagen beabsichtigt und sie auf die Avantgarden des 20. Jahrhundert projiziert.

War der erste Teil der Untersuchung auf die Analyse der Vermittlungsfunktion von literarischen Institutionen innerhalb des Kreativitätsprozesses von Huysmans ausgerichtet, so wird nun der Formenbestand einer Epoche thematisiert, die mit der Bezeichnung *Fin de Siècle* eigentlich nicht hinreichend die mannigfachen antagonistischen, doch alle als ‘modern’ geltenden Strömungen semantisch zu erfassen in der Lage ist. Wie zu zeigen beabsichtigt, liegt die Einzigartigkeit von Huysmans‘ Projekt in der Fähigkeit, seine eigene Positur in diesem multiplizierten aber gleichzeitig beengtem Raum des Möglichen und dem Treibsand der Mode ausgelieferten ästhetischen Kontext permanent um- und neu zu definieren, die Regeln im Spiel um die Benennungsmacht umzudeuten und mit diesem Spiel zu spielen. Den Zwängen des ökonomischen und symbolischen Marktes der Literatur des *Fin de Siècle* begegnet er mit einer subversiven Logik und wendet das die Moderne inspirierende Autonomieprinzip gegen sich selbst. Daraus entsteht das kreative Potential von Huysmans, dessen Tragweite in seiner eigenen modernistischen Version auch und vor allem in der Antizipation der Zukunft der Literatur begründet liegt. Der Huysmanssche „Grand Texte“ als Ausdruck einer individuellen Schreibweise und ihres Imaginären übernimmt so die Funktion der Vermittlung zwischen schreibendem Ich und der sozialen Welt oder, wie Barthes es formulierte, als ein „[...] acte de solidarité historique.“⁴.

⁴ Roland Barthes: *Le degré zéro de l'écriture*, a. a. O., S. 14.

III. 1. Klassifizieren, Deklassifizieren: Huysmans‘ (Gattungs-)Soziologie

„Ah! Mais non...par exemple, pas le roman romanesque.“
(Huysmans an Fly, *Enquête sur l'évolution littéraire*,
„Le roman romanesque“, „Le Gaulois“, 22 Mai 1891)

Romans. Pervertissent les masses.
Poésie (La). Est tout à fait inutile: passée de mode
(Flaubert, *Dictionnaire des Idées reçues*)

Les genres littéraires sont des ennemis qui ne vous ratent pas.
(Henri Michaux, *L'Époque des illuminés*)

Ein Freund

„Fort heureusement les jours de la littérature à affabulation romanesque sont comptés. Je m'assure que le coup dont elle ne se relèvera pas lui a été porté par Huysmans“¹ Mit dieser Einschätzung in dem oft als ein Schlüsseltext gesetzten autokontemplativen und mehr noch ängstlichen Prolog von *Nadja* verfolgt Breton den – auch bei den Surrealisten nicht ohne Ambivalenz geführten - Prozeß gegen die verachtungswürdigen, da bourgeoisiekonformen „empiriques du roman“. Huysmans also ist es, der laut Breton den modernen Wandel in eine der ältesten Fragestellungen der Poetik hineinträgt: nämlich in die des literarischen Gattungsbegriffs². Und wenn der Gattungikonoklast Breton uns weiterhin anvertraut, Huysmans sei „le moins étranger de mes amis“, - vermutlich weil sein außergewöhnliches Imaginationspotential ihn für die Romanproduktion untauglich macht - um schließlich die Problematik der literarischen Gattungen im allgemeinen und die der romanesken Verweigerung im besonderen zu einer der zentralen Debatten des surrealistischen Programms über die Aufhebung extrem autonomistischer Literaturtendenzen unter gleichzeitiger Rückführung der künstlerischen Intention in lebenspraktische Kontexte³ zu erheben, so darf und muß an dieser Stelle über Huysmans‘ initialen Beitrag dazu nachgedacht werden. Die numinose und begehrte Formel von Diderot (oder Magritte) wiederaufnehmend, scheint Huysmans allerdings

¹ André Breton: *Nadja*, a. a. O., S. 18

² Zur forschungsgeschichtlichen Aufarbeitung der Problematik – die hier nicht geleistet werden kann – verweise ich auf Peter Stolz: „Der literarische Gattungsbegriff“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 14, 1990, S. 209-227.

³ Zur Konnexion von avantgardistischer „Buchpraxis“ und Gattungsverweigerung als/und surrealistische(r) Selbstkritik vgl. den Artikel von Wolfgang Asholt: „Ceci n'est pas un roman“, in: Jacqueline Chénieux (hrsg.): *Pleine Marge*, Peeters, S. 145-173.

beteuern zu wollen: „Ceci est un roman“, um schließlich alles andere als einen Roman zu schreiben.

Die Originalität poetischen Schreibens scheint sich in der Tat seit dem frühen 19. Jahrhundert nur in Opposition zum gesamten Gattungssystem zu definieren, wobei die Lyrik seit der Romantik zum literarischen Absoluten stilisiert und spätestens seit Mallarmés elitärem Dichtungsbegriff zur alle anderen transzendierenden, sublimen Gattung wird. Die Verschmelzung von Poesie und Kritik, Poesie und prosaischer Form bei Baudelaire, die Transgression von Prosagedicht und *vers libre* im *Œuvre totale* bei Mallarmé, die wagnerische Utopie des synästhetischen Gesamtkunstwerks der Symbolisten oder die visuelle Dichtung bei Apollinaire offenbaren die Heterogenität modernistischen Schreibens, dessen andere Seite eine mindestens dreifache gesellschaftliche Dimension impliziert (oder ihr gegenübersteht): und zwar der jeder Gattung inhärente Regel- und Systemcharakter, der Einfluß von Kultur- und Sozialgeschichte auf Genese und Wahl von Gattungen sowie der initiale Pakt mit dem Leser, dessen (vorausgesetztes) Gattungsbewußtsein die Textrezeption determiniert. Hugo Friedrich bemerkt anlässlich seiner Bestimmung der Lyrik des 20. Jahrhunderts: „Die Poetiken betonen den unendlichen Abstand der Lyrik vom erzählenden, dramatischen, auf Sachzusammenhang und Logik gegründeten Schrifttum“,⁴ und unterstreicht damit einerseits den symbolischen Primat der dichterischen Praxis gegenüber dem restlichen Gattungssystem, wie er sich spätestens ab Baudelaire hat institutionalisieren können, und andererseits den in ökonomischer wie symbolischer Hinsicht operierenden hierarchischen Charakter des gesamten Gattungssystems. Die Infragestellung des klassischen Gattungssystems erfolgt nicht so sehr zugunsten der Kreation von neuen, unbekanntenen Formen, sondern eher durch den Zweifel an einem sich streng limitiert gebenden Gefüge, was zu zwei auf den ersten Blick widersprüchlichen Phänomenen führt: einerseits zu einer abnehmenden Gattungsdifferenz, die zu einer auffälligen Tendenz zu dem von Jean-Marie Schaeffer als „a-généricité“ bezeichneten Modell neigt. Bei Huysmans beispielsweise sind die Formen des „poème en prose“, des „croquis“, die „pantomime“ oder selbst die Hagiographie schwer klassifizierbare „Schein-Gattungen“ oder „non-genres“. Andererseits kann sich eine Art beliebige

⁴ Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, Rowohlt, 1956 (zitiert wird die 2. Auflage der erweiterten Neuausgabe), S. 146.

Gattungsgenerierung durchsetzen, die es (fast) jedem Werk (oder jedem Autor) ermöglicht, seinen eigenen Gattungsbegriff sozusagen „nach Gutdünken“ zu schmieden und sich darauf zu berufen.⁵ In Anlehnung an Schaeffer oder an Genettes Hypertextualitätsbegriff⁶ könnte man hier auch von einer vor allem im Fin de Siècle beliebten Produktion einer „hypergénéricité“ oder Gattungshybridisierung sprechen, die sich durch die Konzentration von Merkmalen unterschiedlichster Gattungen in einem einzelnen Text auszeichnet und jede Gattungszugehörigkeit vereitelt (und dazu gehören eben auch das Prosagedicht, das „croquis“, die Pantomime oder auch die Hagiographie.....). Jean-Marie Schaeffer beschreibt diese doppelt paradoxe Gattungsmodifikation, indem er ihr eine gesellschaftliche Bedeutung zuschreibt:

Il me semble d'ailleurs qu'on peut trouver une confirmation paradoxale de cette dimension de la littérature dans le fait que, en ce qui concerne de larges pans de la littérature dite ‚sérieuse‘ de l'époque contemporaine, il est très difficile d'établir des classifications génériques, alors même qu'ils se prêtent bien à l'étude de la généricité. La thèse romantique de l'a-généricité de la littérature moderne peut y recevoir une confirmation en même temps qu'une explication triviale: le développement de la circulation littéraire (dû à des causes technologiques aussi bien que sociales) au cours des derniers siècles a comme conséquence une multiplication extrême des modèles génériques potentiels, en sorte que l'activité générique [...] très poussée des textes modernes aboutit à une telle multiplication générique que les classifications sont très difficiles à établir.⁷

Doch die tatsächliche „Soziabilisierung“ einer Gattung – ob in der klassischen oder der modernen Variante – erfolgt immer über den Text selbst, denn erst das Einschreiben einer Gattung in einen Text instituiert denselben, weist ihm als rhetorisches Phänomen den historisch verbürgten Status einer literarischen Institution zu, der von gesellschaftlichen Regeln, Konventionen und Codes regiert wird. Die Arbeiten über „l'institution de la littérature“ wieder aufnehmend, entfaltet Jacques Dubois eine „institution du texte“ deren Konvergenzpunkt die „qualification générique“ des Textes ist:

5 Diese Praxis scheint sich in der Gattung des programmatischen Vorworts im allgemeinen abzuzeichnen, aber erfreut sich im besonderen im Manifestantismus der klassischen Avantgarde großer Beliebtheit, die den paratextuellen Apparat mit mannigfachen intentionalen und identifikatorischen Zeichen ausstattet, um sie sofort wieder zu verwerfen.

6 Unter Hypertextualität versteht Genette die dynamische Beziehungsstruktur von Texten, in der ein gegebener Text sich immer auf einen anderen, ihm (zeitlich) vorangehenden Text bezieht.

7 Jean-Marie Schaeffer: „Du texte au genre“, in : G. Genette u.a.: *Théories des genres*, Le Seuil, „Points“, 1986, S.202.

Avec les genres nous avons bien affaire au code en tant que système de règles. Et ce code est singulièrement figuratif de l'institution littéraire en ce qu'elle est tout à la fois prescriptive et labile. Outre qu'elles font preuve d'une stabilité séculaire, les grandes catégories génériques — roman, poésie, essai, théâtre — régissent véritablement la vie des Lettres depuis le commerce de la librairie jusqu'aux débats entre les écoles. De l'identification de l'œuvre à l'affiliation de l'écrivain, le genre est toujours là comme un donné préalable à toute intervention.⁸

Sobald der Text in eine serielle (historische, literarische, soziologische...) Gesamtheit eingeschrieben wird, artikuliert sich die Gattung unverzüglich als kollektive Praxis und kodifiziert denselben Text hinsichtlich jener Normen, – selbst wenn diese oft unpräzise und undefiniert bleiben – die dem literarischen Produkt das „Etikett“ oder „Label“ aufsetzen und daher seine soziale Identifikation ermöglichen. Im Feld der literarischen Produktion als (soziale) Institution und (ökonomischer) Markt orientiert sich auch der Tausch- und der Gebrauchswert eines Werkes immer in Abhängigkeit zu seiner spezifischen Gattungsmodalität. Die kulturtheoretischen Analysen von Bourdieu über die Distinktionsprozesse des gesellschaftlichen Lebens weisen dem Gattungsbegriff – und speziell dem der literarischen Gattung innerhalb der Arbeiten über die historische Genese des kulturellen bzw. literarischen Feldes – einen besonderen heuristischen Wert zu. Der Gattung wird eine gesellschaftliche Funktion zugesprochen, da sie grundlegend an dem Hierarchisierungsprinzip literarischer Praktiken und Produkte beteiligt ist.⁹ In jeder ästhetischen Epoche siedeln sich die Gattungen aller Künste (literarisch, musikalisch oder künstlerisch) auf einer Werteskala an, die sich an dem jeder einzelnen Gattung konzidierten Legitimitätsgrad orientiert. Die drei „großen“ historischen Gattungsformen machen sich Epoche um Epoche den höchst legitimierten Platz streitig und leiten damit einen zirkulären (und paradoxalen) Klassifikationsprozeß ein, der sie – selbst einer ordnenden und durchaus arbiträren Klassifikation anheimgefallen – diejenigen klassifizieren läßt, die sie einst klassifiziert haben: nämlich die Literaturproduzenten

⁸ Jacques Dubois: „L'institution du texte“, in: *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Presses Universitaires de Lille, 1992, S. 133.

⁹ Für Bourdieu ist die hierarchische Ordnung der Gattungen, in der sich der symbolische Wert einer Gattung (z.B. die Lyrik) immer umgekehrt proportional zu ihrem wirtschaftlichen Wert, also den potentiell erzielbaren Ertrag verhält, ein Produkt des Autonomisierungsprozesses und gleichzeitige *conditio sine qua non* für das Autonomisierungspotential der Literatur. Vgl. hierzu v.a. Pierre Bourdieu: *Les règles de l'art*, a. a. O., S. 170-181 und insbesondere die auf den Seiten 176 und 178 dargestellten Schemata.

oder „Kreateure“ selbst. Auf diese Weise kann sich innerhalb der Gattungen oder Textklassen eine äußerst gesellschaftsrelevante Konkurrenz etablieren, die die jeweiligen Kunst-Produzenten und Konsumenten in ihre konkurrierenden Spiele zwangsläufig mit einbezieht. Schriftsteller (und Leser) definieren sich selbst über die von ihnen gewählte und praktizierte Gattung, die wiederum die distinktiven Merkmale ihrer eigenen sozialen Klassenlage trägt. Die über eine spezifische Gattungspraxis erfolgende Distinktion impliziert gleichzeitig eine Differenzaffirmation (und in den meisten Fällen auch eine Dominanz- oder Superioritätsbescheinigung) gegenüber anderen Gattungen, die wiederum andere Klassen und Klassifizierungen ausdifferenzieren. In jeder Kunst findet sich also eine zwar relativ stabile Gattungshierarchie, die jedoch ständig den Kämpfen um ihre Revision unterliegt. Huysmans wählt den Schriftstellerberuf an einem Moment, in dem die über ein bis dahin hohes Maß an Legitimität verfügende Lyrik in Frage gestellt wird durch den progressiven Gewinn des Romans an symbolischen Kapital. Doch dieselbe Epoche zeichnet sich durch die erhebliche interne Stratifizierung einer jeden Gattung aus, die auf drei verschiedenen kulturellen Ebenen (Hochkultur, „art moyen“, Trivialkultur) operiert. Huysmans also partizipiert an einer Art verborgenen „Gattungs- und Subgattungskrieg“, in dem er sich textuell bedingungslos engagiert.

Während des naturalistischen Abenteuers der „Soirées de Médan“ im Gefolge von Zola votiert Huysmans deutlich für den sich im symbolischen Aufwärtstrend befindlichen und die Lyrik nach und nach verdrängenden Roman und schließt sich gleichzeitig einer Schriftstellergruppe an, die sich entweder in einer ähnlichen sozialen Klassenlage befindet wie er selbst (oder auch Zola), das heißt aus einem kleinbürgerlichen, ohne über das zum Erfolg notwendige symbolische oder gar finanzielle Kapital verfügenden Milieu stammend,¹⁰ oder die durch die künstlerische Praxis eine familiäre Deklassierung zu kompensieren versuchen (Maupassant). Diese den Ruhm der literarischen Legitimation anstrebende Gruppe muß die Erfahrung machen, daß symbolisches Kapital unteilbar ist und Zola sich den Löwenanteil als „chef d'école“ davon reserviert: vor allem durch die Arbeiten an einer Theorie der naturalistischen Ästhetik, durch seine verschiedenen außerliterarischen Stellungnahmen (Manet, Dreyfus) und durch den mehr oder weniger skandalösen

¹⁰ Für detaillierte prosopographische Angaben vgl. Christophe Charle: *La crise littéraire à l'époque du naturalisme*, a. a. O., S. 63-90 sowie über die literarische Geographie des kulturellen Paris dieser Zeit ders.: *Paris. Fin de siècle*, Le Seuil, 1998, S.73-75.

Charakter seiner Romane. Für die übrigen Medaner im allgemeinen und für Huysmans im besonderen stellt sich also die Frage des Überlebens, um aus dem Schatten Zolas heraustreten zu können und nicht als Epigonen dessen Fasson aufwärmen zu müssen. Eine Option besteht für Huysmans darin, dem Naturalismus abzuschwören – diese Abdankung jedoch erfolgt nicht mit jener negierenden Vehemenz, die die Kritik hat glauben machen wollen, und die mit der Zuwendung zu einer konkurrierenden Form des subjektivistischen Ästhetizismus die Gattung des Romans vollständig verleugnet (Beispiel *À Rebours*). Eher versucht Huysmans, das seinen Eintritt in das literarische Feld determinierende und seine ersten Romane inspirierende naturalistische Modell von innen heraus zu subvertieren und sämtliche postnaturalistischen Gattungs- und Textpositionen erscheinen wie ein permanent aufgeschobener Vätermord. Selbst wenn er im Verlauf seiner weiteren Schriftstellerkarriere unablässig versucht, die naturalistische Formel des Romans zu sprengen bzw. sie in einen Krisenzustand zu versetzen, so gilt dieser Hieb immer der romanesken Gattung als Ganzes, wenn nicht sogar dem gesamten, klassifizierten Gattungssystem (und damit der Literatur). Huysmans paradoxes Wagnis besteht aus einer dauerhaften, aus dem Inneren praktizierten Anfechtung der (literarischen) Klassifizierungen (also der „Gattungen“), die er durch seine eigene neurotische Klassifikationssucht unverzüglich *ad absurdum* führt. Seine schriftstellerische Praxis besteht nicht zuletzt aus einer Akkumulation von ebenso zahlreichen wie vielfältigen Gattungswechseln: Roman, Novelle, Prosagedicht, Kunstkritik, „Skizze“, Pantomime, Hagiographie.... Doch ist diese Heterogenität auch Kennzeichen einer latenten Gattungsindifferenz: auch das von des Esseitens gepriesene Prosagedicht, „l’osmazôme de la littérature“ (AR 320) als adäquater stilistischer Ausdruck einer „Literatur hinter der Literatur“, oder Literatur zweiten Grades, negiert die Relevanz traditioneller Oppositionen wie „Prosa“ versus „Poesie“. Dennoch praktiziert Huysmans diese Gattung nicht in dem Maße, wie man es nach der Lobpreisung seiner Helden hätte erwarten können, als ob diese Form mit Bertrand, Baudelaire und Mallarmé eine Dimension des Manieriert-Gekünstelten erreicht hätte, die ihre erneute Formulierung zwangsläufig mit einem Inflationseffekt sanktionieren müsse. Die von Michel Raimond diagnostizierte und mit dem Manifest der Medaner (das Huysmans im übrigen *nicht* unterzeichnete!) gegen Zolas *La Terre* 1887

konsolidierte „Crise du roman“¹¹ wird von Philippe Berthier zu einem typisch Huysmansschen und apodiktischen „Débâcle du genre“ radikalisiert. Huysmans schreibt keine Geschichten mehr, sondern die (dargestellte) Geschichte schreibt die Geschichte von Huysmans: „il n’y a plus qu’un moi omnivore qui vampirise tout ce qui entre dans son champ d’attention et d’attraction, ne laisse plus au non-moi la moindre chance d’autonomie et d’existence objective.“¹² Die folgenden Ausführungen möchten im Gegenteil dem Text eine literarische Autonomie zugestehen und zeigen, inwiefern dessen gattungs- und klassenspezifische Formen von einer permanenten inneren Desintegration oder *Implosion* bedroht sind, die die Gattung „entkernt“. Dieser korrosive Prozeß kann mit den Begriffen der Dekonstruktion, der Un-Produktion (oder Virtualisation) und schließlich der Digression adäquat vermittelt werden.

Die konstruierte Dekonstruktion

In den ästhetischen Stellungnahmen, die Huysmans innerhalb von 15 Jahren von *En Ménage* (1881) über *À Rebours* (1884), *En Rade* (1887), *Là-Bas* (1891) bis *En Route* (1895) führen und damit die signifikanteste Phase seiner Produktion darstellen, manifestiert sich seine Praxis des romanesken „Zappings“ auf wohl eklatanteste Weise. Zudem wird die chronologische Abfolge von erzählerischen (Groß)-Werken regelmäßig von den „Zwischeneinlagen“ der kleineren Formen unterminiert: die Erscheinungsdaten der Novelle *Sac au Dos* (1880), *À vau-l’eau* (1882), der Kunstkritik *L’Art moderne* (1883) und der Novellen *Un Dilemme* (Ende 1884) und *La retraite de M. Bougran* (1888, Zeitschrift) zeugen von einem streng alternierenden zeitlichen Rhythmus, als ob Huysmans sich nach Erscheinen eines jeden „Romans“ von dem Sakrileg der „affabulation romanesque“ durch eine prompte konzeptuelle und „genetische“ Kursänderung hat freikaufen wollen.

Die in den sprechenden, adverbialen Titeln programmatisch vorangestellte Themenwahl zeugt bereits von dem dekonstruktiven Charakter jedes einzelnen Werkes, als dessen Träger immer ein emblematischer Held fungiert. Der im

¹¹ Michel Raimond: *La crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, a. a. O., S. 25-43.

¹² Philippe Berthier: „La débâcle du genre“, in: Jean-Pierre Bertrand u.a.: *J.-K. Huysmans. Au delà et à côté*, a. a. O., S. 28.

Pamphlet geübte Léon Bloy rügt in seiner insgesamt nicht gerade wohlwollenden Kritik an *Là-Bas* die fragmentarische oder „rhapsodische“ Konstruktion aus wahllos aneinander gehängten Scholien, historischen Fakten und sonstigen „anarchistischen Informationen“:

En effet, la vision d'ensemble de *Là Bas* n'a guère tardé à me délivrer de ma congestion lyrique. Je suis même forcé de reconnaître en gémissant que, malgré certaines pages curieuses dont *l'estampille est contestable*, le nouveau livre de Huysmans est la plus monstrueusement futile des rapsodies contemporaines. Je ne crois pas que l'incirconcision littéraire ait encore affiché un aussi furieux dévergondage d'informations anarchiques. Cette œuvre est un fatras inouï, une bagarre, une bousculade, un pêle-mêle, un cataclysme de documents, car le célèbre écrivain se manifeste plus que jamais comme une cataracte du ciel documentaire. [...] L'existence entière d'un pareil preneur de notes est évidemment dévolue aux marginalia et aux carnets. Quand la récolte est suffisamment copieuse, il s'entr'ouvre à propos de n'importe quoi et cela fait un bouquin tel que *Là Bas*, [...] ¹³

Nun darf jedoch angenommen, daß Bloys vehemente Mißbilligung von Huysmans' Kompilationstechnik weniger im Anarchismus einer Methode, denn in der Präsentation eines Sujets begründet liegt. Der in steter materieller Bedürftigkeit lebende „Médiant Ingrat“ mit zudem ausgeprägt religiösen Empfinden muß das Satanismus-Thema als Angriff gegen das eigene exegetische Ideal eines universalen Symbolismus empfunden haben. Dennoch scheint Huysmans' Gattungsschicksal darin zu liegen, eine mechanische Aufzählungsrhetorik auszubreiten, die den Roman und die Kleinodien seiner Subgattungen in eine „boutique princière de curiosités esthétiques“¹⁴ – um nochmal Bloy und diesmal bezüglich *À Rebours* zu zitieren – verwandelt. Der linguistische Spezialist der Kataloge, Wörterbücher und Enzyklopädien nutzt die wissenschaftlichen Bezeichnungen als dekoratives Ausstellstück oder Nippes, um den Text nicht als Gattung zu instituieren (also durch eine stringente Handlung und Konstruktion, *dramatis personae* etc.), sondern um ihn zu *verräumlichen*. Wie die Auslagen in den „Grands Magasins“, die das 19. Jahrhundert der Konsumtion entdeckte, legt Huysmans seine rhetorische Ware auf den Tisch und in den Text, macht sich und den Leser zum Flâneur und Figurant zwischen den Kapiteln und jedes einzelne „devenait le coulis d'une spécialité, le sublimé d'un art différent“ (AR *Préface* 59/60). Die Szenen in *À Rebours* sind

¹³ Léon Bloy: *L'Incarnation de l'Adverbe*, erschienen erstmals in *La Plume*, 1er juin 1891. Zitiert nach: Léon Bloy: *Sur Huysmans*, Brüssel, Éditions complexes, 1986, S. 122.

bekannt – und diejenige der Einrichtung eines tropischen Gewächshauses ist in dieser Hinsicht emblematisch, weil in ihr soziale Konstruktion und romanische Dekonstruktion wunderbar in einer Gesellschaftsallegorie zusammenfallen:

Il assimilait volontiers le magasin d'un horticulteur à un microcosme où étaient représentées toutes les catégories de la société: les fleurs pauvres et canailles, les fleurs de bouge, qui ne sont dans leur vrai milieu que lorsqu'elles reposent sur des rebords de mansardes, les racines tassées dans des boîtes au lait et de vieilles terrines, la giroflée, par exemple; les fleurs prétentieuses, convenues, bêtes, dont la place est seulement dans des cachepots de porcelaine peints par des jeunes filles, telles que la rose; enfin les fleurs de haute lignée telles que les orchidées, délicates et charmantes, palpitantes et frileuses; les fleurs exotiques, exilées à Paris, au chaud dans des palais de verre; les princesses du règne végétal, vivant à l'écart, n'ayant plus rien de commun avec les plantes de la rue et les flores bourgeoises. (AR 185/186)

Die Natur (die Pflanzen) als Referenz *par excellence* der Repräsentation ist in Huysmans' Schreibgegenwart immer noch in ihrer ideologischen Rolle als Garant von Zeichen (und Bedeutung) verankert; im Zweifelsfall kann sie immer noch eine Alibifunktion übernehmen. Hier nun erfährt sie eine symbolische Umkehrung, wird Vektor eines Schreibens, das ihr Referenzpotential als lediglich überbewertende „perverse“ und illudierende Funktion denunziert – die Pflanzen sind nurmehr „Stat(d)halter“, im ambigen Wortsinn - und damit die Doxa der Referentialität erschüttert. Und um ihrer Souveränität endgültig den Rang abzusprechen, verkehrt Huysmans das Rousseausche Dogma in sein Gegenteil und läßt die Natur den Gesellschaftsmenschen depravieren und schließlich die Gesellschaft in ein inegalitäres und hierarchisches Natursystem transformieren.¹⁵ Des Esseintes' sprichwörtlicher Gesellschaftshaß wird – wie bereits angedeutet - zunehmend

¹⁴ A. a. O., S. 123.

¹⁵ Zur Dichotomie von Natur und Gesellschaft bei Huysmans vgl. den Artikel von Pierre Cogny, der bei Huysmans eine Vereinigung von Physis und Antiphysis durch seine Verwerfung beider Optionen erkennt: „L'originalité de Huysmans est de rejeter à la fois la nature et la Société et, en simplifiant à l'extrême, ou pourrait dire que sa stratégie, très perceptible dans *À Rebours*, a été de détruire, à travers la nature, la Société, en proposant une contre-Nature où ne pourrait se mouvoir qu'une contre-Société, produit logique de l'humanité telle qu'il se la représente“ („La destruction du couple Nature-Société dans *À Rebours* de J. K. Huysmans.“ in: *Romantisme* X, no. 30, 1980, S. 61.) Meine Interpretation weicht also in dieser Hinsicht von Cogny ab und schließt sich eher der Interpretation von Françoise Gaillard an, die in der dargestellten Natur bei Huysmans eine von idealisierenden Träumen befreite und mythische Figur erkennt und die (der gesellschaftlichen Realität) substituierten Welten von des Esseintes als ohnehin allgegenwärtig charakterisiert, weil sie immer dort sind, wo der Held sich befindet. („De l'antiphysis à la pseudophysis“, in *Romantisme* X, no. 30, 1980, S. 69-82) Der Gesellschaftshaß von des Esseintes agiert immer auf einer zweiten Dimension, und zwar im Spiel mit Ironie und Hyperbolen.

unglaublich, denn die (sozialen) Zeichen, die die äußere Realität definitiv zu Grabe tragen sollten, werden innerhalb des Textes zu ihrer eigenen Referenz. Huysmans konstruiert in seinem taxonomischen System ein allegorisches Gesellschaftssystem, das auf einem „Warenfetischismus“ ihrer Produkte beruht (und was durch die Warenhausmetapher „magasin d’un horticulteur“ unterstrichen wird): der erkennbar gegliederte soziale Raum nutzt den absoluten Referenten „Natur“ lediglich als Apanage im Schaufenster, die nicht mehr Welt ernsthaft reproduziert, sondern als Scheinwelt Welt simuliert. Andere Passagen funktionieren nach analogen Modus und machen aus der Textstruktur eine „Kooperative“ (im ökonomischen Wortsinn) abgetrennter und schließlich eingeschobener „Inserate“: die Bibliothek von des Esseintes mit lateinischer und zeitgenössischer moderner Literatur (Kapitel III, XII, XIV), die verschiedenen Frauengestalten (Kapitel IX) oder auch die Erinnerungen und Zitate des Helden unterminieren in der Monologizität ihrer Aufzählung und der Multiplikation der Objekte eine Textökonomie, die den Raum der klassischen Romanform auf paradoxe Weise zunächst auf einen Index konzentriert und damit rationalisiert, schließlich aber in der „industrialisierten“ Form der Darbietung – Kommerz, Boutique – dem den merkantilen Amerikanismus der Kunst verachtenden Ästhetik doch nur widerwärtig erscheinen muß:

Si le dispositif d’écriture s’inspire des conditions de rédaction d’une commande adressée par correspondance à quelque grand magasin, le dictionnaire s’impose bien alors comme le catalogue exhaustif des objets disponibles en nos magasins.¹⁶

Die Verräumlichung des Textes geht einher mit der Verknappung der Intrige, die nicht mehr auf ein verzweigtes Personennetz zählen kann, das durch verschiedene Oppositionsbeziehungen¹⁷ die Kohärenz einer Handlung garantiert. Der Junggesellenheld bei Huysmans steht mit dem gesellschaftlichen Leben auf dem Kriegsfuß und seine subjektive, gepeinigete Erfahrung ist von pessimistischer Melancholie und einer wenn nicht unerfüllten, so doch unbefriedigenden Sexualität gekennzeichnet. Als aufsässiger Individualist scheint er also von vornherein für die Erbauung eines „bourgeois“ Lebensideal unfähig zu sein – andererseits stattet Huysmans seine männlichen Protagonisten mit einer problematischen Virilität aus,

¹⁶ Patrick Wald Lasowski: „Le faux Joris-Karl Huysmans“, in: *RSH*, Nr. 170-171, S. 167.

¹⁷ In der Art des von Algirdas Greimas beschriebenen Aktantensystems beispielsweise.

um sie schließlich als apathisch und „gnan-gnan“¹⁸ zu charakterisieren, was sie zur Lebensbewältigung genauso disqualifiziert. Dieser Held zeichnet sich in seiner gesellschaftlichen Anlage durch zwei grundlegende Widersprüche aus: er ist einerseits ein sozial Deklassierter, ob objektiv (wie z. B. André Jayant) oder subjektiv. Des Esseintes repräsentiert *par excellence* den letzteren Typus, dessen Obsession – wie bereits angedeutet wurde – in einer manischen Klassifikationssucht und der Etablierung von Ordnungen und Systemen jeglicher Art besteht. Schließlich wohnt dem Held eine innere künstlerische und ästhetische Berufung inne, die ihn zwar nicht unbedingt zur Produktion (von Kunst oder Literatur) treibt, sondern die er gemäß seines ästhetischen Geschmacks auch auf virtuelle Art er=lebt und sich ihr hingibt.

Soziologie der Massen

Das vermutlich augenfälligste Beispiel für ein dekonstruktives textuelles Vorgehen liefert Huysmans' letztes Werk, das an der Schnittstelle von Ratio und Glaube ein grundlegendes gesellschaftliches Phänomen thematisiert, nämlich das der kulturellen Massenwirkung. Obwohl Huysmans bestätigt, er „n'aime pas les foules qui processionnent, en bramant des cantiques“ (FL 75), so unternimmt er dennoch in *Les Foules de Lourdes* eine Soziographie des wohl erstaunlichsten mystischen Phänomens im durch Regierungsdekret antiklerikal und laizistisch regierten modernen Frankreich. Huysmans selbst ist weder abergläubisch, noch ein überzeugter Pilgerer, sondern ein Flâneur, der sich während seines zufällig gewählten Parcours an den Peripherien der Grotte von Lourdes über den soziokulturellen Beglaubigungswert einer kollektiven Transzendenzerfahrung spekuliert. Allein die Huysmanssche Lexikologie besteht für die Beschreibung des mariologischen Phänomens der *Hyperdulia* paradoxerweise aus ambivalenten, oftmals pejorativ konnotierten Isotopien der Kollektivität: „la masse“ (FL 149), „la multitude“ (FL 147), „le troupeau“ (FL 160 u. passim). Ohne die Präsenz des Allmächtigen lösen sich auch die „foules“ von Lourdes auf in paganistische Massen, wie beispielsweise die von Huysmans so verachteten Kleinbürger, Freimaurer oder

¹⁸ Gleich dreimal benutzt Huysmans diesen Terminus, um respektive Léo, den Dichter-Liebhaber von Marthe (M 103), Auguste, einen ehemaligen Liebhaber von Désirée Vatarde (SV 203) und schließlich den Maler Cyprien Tibaille (EM 144) zu beschreiben.

die fortschrittsgläubigen Positivisten in Stil eines Homais. In Lourdes, jener „havre de la Vierge“ (FL 183), wird die heidnische Masse unter dem „manteau de la Vierge [qui] couvre tout“ (FL 160) evangelisiert (um nicht zu sagen domestiziert). Die pilgernden Komparsen des „délirant spectacle“ werden in Lourdes kanalisiert, organisiert, und „verwaltet“ und übernehmen für einen Moment lang die führende Rolle in der illusionären „principauté“ der Philantropen, in der die säkularen sozialen Unterschiede invertiert und sogar aufgehoben werden können:

Ah! l'étrange vision et le délirant spectacle de cette foule accourue de tous les pays de l'univers, dans ce petit coin de rien du tout, pour prier la Vierge! [...] On a l'idée d'un peuple composé de fragments divers et néanmoins uni comme jamais peuple ne le fut; il se désagrègera, demain, par des départs, mais il se reconstituera par l'arrivée de nouveaux éléments apportés par de nouveaux trains, et rien ne sera changé; la piété sera pareille, la patience et la foi seront semblables. Lourdes, est, en somme, une principauté qui réalise, et bien au delà, les plus audacieuses chimères des philanthropes; c'est la fusion temporaire des castes; la femme du monde y panse et y torche l'ouvrière et la paysanne; le gentilhomme et le bourgeois deviennent les bêtes de trait des artisans et des rustres et se font garçons de bains, pour les servir. (FL 183)

Der Glaube kann nicht nur Berge versetzen, sondern selbst die marxistische Klassentheorie invertieren und Huysmans übernimmt hier sicher nicht die Rolle des „philanthrope“ von Lourdes, sondern die des enthüllenden (Sensations-?) Journalisten. Die in einer wundersamen Egalität fusionierten Pilgerer stoßen in Lourdes auf einen pathetischen und grotesken Karneval des Christentums, „une telle pléthore de bassesse, une telle hémorragie de mauvais goût“, die nur auf die Intervention des „Très-Bas“ zurückzuführen ist. Die schwächige Basilika von Lourdes zittert unter ihrem viel zu großen „chapeau de pierrot“, während das an Häßlichkeit kaum zu überbietende Rosarium, „ce cirque hydropique dont le ventre rebondi bombe sous ses pieds“ (FL 121) den Ich-Erzähler beinahe in Sprachlosigkeit verfallen läßt. Kurz, die Architektur und die künstlerische Innenausstattung der Kapelle kann nur der „ignorance du métier, aggravé par le sentimentalisme bête de l'ouvrier de cercle catholique qui a bu un coup“ (FL 123) entstammen.

Doch in seinem apodiktischen Urteil über die Geschmacklosigkeit von Lourdes zeigt sich Huysmans vor allem von dem pervertierten *mundus inversus* überrascht: „Ici, c'est la Société retournée, le monde à l'envers; ce sont les indigents qui font l'aumône des riches“. (FL 85) Diese verkehrte Welt fördert eine miraculöse Soziabilität und Promiskuität der Klassen, noch weit entfernt von der Manipulation,

mit der zukünftig die totalitären Strukturen sich der Massen zu bemächtigen verstehen. Das etwas grobschlächtige Element in der Gesellschaft der Pilgerer besteht in dem treuherzigen Wunsch, die sozialen Kontraste im Namen einer übersinnlichen Erfahrung zu vereinen, Hierarchien und Ordnungen zu überwinden, um die gesellschaftlichen Bande zu revitalisieren. Auch die Distinktionsmerkmale der zur Grotte pilgernden Massen sind den herkömmlichen Insignien des gesellschaftlichen Raumes entronnen, und die mutilierten Körper tragen gemäß einer volkstümlichen Frömmigkeit und aus einem naiven Stolz heraus sentimentale Kleinodien zur Schau, um in Würde und Anstand vor die Mutter Gottes treten zu können:

Tout le monde affiche un ruban ou une rosette, tout le monde est décoré! Les Belges portent à la boutonnière une minuscule cocarde, noire, jaune et rouge, les couleurs de leur drapeau; les Bourguignons, les mêmes couleurs, barrées d'une croix de métal; les Normands, une croix de flanelle rouge; les Bretons, un Sacré-Coeur également taillé dans de la flanelle rouge. (FL 91)

Die die Individuen unterscheidenden Regionalismen (Normanne, Bretonne oder Belgier) fallen in den Auszeichnungen und Medaillen in eine versöhnliche und versöhnte neue Welt zusammen, in der dieselben Auszeichnungen schon keinen distinktiven Wert mehr besitzen. Alphonse Dupront hat die außergewöhnliche Soziabilität der Pilgergemeinden unter die Augen genommen, um den anti-distinktiven Charakter ihrer Gemeinschaft herauszuarbeiten:

Il y a licence, bonne, de la société du pèlerinage, faire que ce qui est normalement distinct et séparé, soit, ces jours d'exception, confondu. Ainsi, extraordinaire société, d'une non-distinction pour tous récréante.¹⁹

Dupront unterstreicht jedoch, daß innerhalb der Pilgergemeinschaft die von außen gesetzten Hierarchien nicht völlig aufgehoben, sondern vorübergehend suspendiert bzw. in eine Parenthese verlagert sind. Das kurzfristige Vergessen des sozialen Schachbrettmusters führe dennoch keinesfalls zu niederen Rachegelüsten und individuellen Konfrontationen, sondern ermögliche den Zugang zu einem fundamentalen Gemeingut, zu einer Art friedvollen und archaischen „société-mère“.²⁰ Weniger die Aufhebung von Verboten und Gesetzen, sondern die

¹⁹ Alphonse Dupront: *Du Sacré*, Gallimard, 1987, S. 343.

²⁰ Ebd., S. 406.

potentielle Möglichkeit eines anderen Seins in der Gesellschaft bildet das kollektive Begehren der gläubigen Wanderer, an dessen Ende das anarchistische Fest der Frommen und Devoten steht: „Dans sa pulsion fondamentale, la société pèlerine est une société d'assouvissement festif“.²¹ In der Konfrontation mit einer intuitiven Soziabilität außerhalb des genormten Raum-Zeit-Gefüges, wird die Möglichkeit einer kurzfristig realisierten egalitären und internationalen Sozial-Utopie in Aussicht gestellt, in der alle Menschen dieselbe Sprache des Glaubens sprechen:

Ce qui est vraiment extraordinaire – c'est que, dans le hourvari de ce camp [...] dans cette promiscuité continue des gens de tous les pays dont beaucoup ne comprennent même pas le français, c'est c'est discipline amicale et un ordre parfait. [...] C'est la division du travail, la distribution de la peine, très sagement conçues. (FL 99)

Jenseits von disziplinärer Rigorosität entwickelt sich in Lourdes eine natürliche Ordnung, die von den Leiden der kranken Pilger und der karitativen Selbstlosigkeit des behandelnden Personals determiniert wird. Die utopische Dimension jedoch spielt in Huysmans Lourdes-Buch eine eher untergeordnete Rolle, denn Huysmans versucht nicht wie der Agnostiker Zola, die Wunderheilungen von vornherein zu negieren. In dem eindeutig auf einen fiktionalen Effekt zielenden Roman von Zola stehen die menschliche Misere und der leidende Körper im Vordergrund. Im Gegensatz zu dem glaubensabtrünnigen, ehemaligen Pfarrer und Kind des Positivismus Pierre Froment aus Zolas Lourdes-Roman (1894) jedoch ist Huysmans' Ich-Erzähler der Symbolik der Kathedralen und der gregorianischen Liturgie weiterhin eng verbunden und seine Vision der pervertierten Soziabilität entstammt paradoxerweise einer kritischen Frömmigkeit, die die Wunderheilungen in Lourdes mit einem distanzierten Blick lediglich dokumentiert. Huysmans entledigt sich jeder romanischen Fiktionalisierung, ausschlaggebend ist für ihn allein „la chose vue“. In dieser Hinsicht vertritt er im Gegensatz zu Zola einen strikt naturalistischen Standpunkt, während letzterer immer der Fiktion das Primat über die historischen Begebenheiten einräumt. Dort, wo Zola die interne Zerrissenheit und die Psychologie seines Protagonisten in den Vordergrund stellt, dessen Lourdes-Ereignis in der Überzeugung endet, daß der Glaube nur Illusion sein kann, wird Huysmans in der Jungfrau von Lourdes die Allegorie einer modernen Sphinx erblicken: in ihr kristallisieren sich nicht nur die religiösen, sondern auch die politischen und

²¹ Ebd., S. 409.

historischen Wünsche und Träume einer neuen gesellschaftlichen Realität der Moderne, nämlich der Masse. Sie gilt als Garant nicht nur für die psychische, sondern vor allem für die gesellschaftliche und nationale Einheit und Vereinheitlichung der Klassen. Daß ein Huysmans dieser „modernen“, grandiosen und absolut kosmopolitischen Jungfrau keinesfalls huldigen kann, geht aus seiner anti-sozialen und luziden Analyse der Gesellschaft von Lourdes eindeutig hervor: „Très certainement, cette Vierge glorieuse, toute moderne, qui s’est définie elle-même, par une abstraction, n’est pas Celle que je préfère.“ (FL 230) Die Moderne glorifiziert - nicht nur in Lourdes – das Falsche, Imitierte, Nachgeäffte, dessen Huldigung selbst aus dem Mund eines des Esseintes nicht wirklich glaubhaft ist. In Lourdes steckt der moderne Satan in der Barmherzigkeit und versucht, dem (dekadenten) sozialen Körper zu Gesundheit und Vitalität zu verhelfen. Wie weit Satan gut 20 Jahre später seine Manipulation der Massen treiben wird, hat ein Huysmans nicht mehr erfahren.

Allegorien des Schreibens – Virtualität des Buches (das sich nicht schreibt)

Das 19. Jahrhundert und vor allem die naturalistische Bewegung thematisiert zwar häufig den Künstler oder auch Journalisten, der Schriftsteller jedoch bildet selten ein Objekt des Erzählens, obgleich sein ökonomischer und intellektueller Status während des Jahrhunderts eine permanenten Wandlung durchläuft: vom romantischen Genie bis zum entlohnten Werktätigen ist es mehr als nur ein Schritt. In einem autotelischen Akt, in dem das schreibende Subjekt sich in ein zu repräsentierendes Objekt transformiert, inszeniert Huysmans den Schriftsteller seines eigenen literarischen Raumes. Seine Helden sind nahezu durchgehend schreibende Helden, zumindest werden sie als solche präsentiert. Léo, der arme Poet aus *Marthe* hat sich gesenkten Hauptes mitten in den „marécage des lettres“ lanciert, überzeugt von seinem Talent, „que devaient apprécier les artistes et honnir les bourgeois“ (M 61), um die Angebetete mit einem Sonett von zweifelhafter Qualität zu beglücken. André Jayant scheint ein Schriftsteller ohne Schrift zu sein, er schreibt, doch erfährt der

Leser nicht, was er eigentlich schreibt²², und sein Status als Literat gereicht seiner Ehefrau Berthe nicht gerade zu gesellschaftlicher Ehre:

André s'occupait de littérature, une position méprisée par toutes les familles qu'elles connaissaient, une position qui consistait à tourner ses pouces et à écrire la valeur de deux lettres par jour. Du reste, il ne pouvait avoir du talent, puisque le peu de livres qu'il avait écrits ne se vendaient point. (EM 106)

Jacques Marles aus *En Rade* repräsentiert eine Kreuzung aus hedonistischem Dilettantismus und Noch-Nicht- Intellektuellem, der sich – durch den permanenten Großstadtstimulus “Paris“ genährt - in nutzlosen Studien ergeht und einem irrationalen Bildungsideal hinterherjagt, das in einer chaotischen und ziellosen Wissensakkumulation ausartet:

Il était l'homme qui lit dans un journal, dans un livre, une phrase bizarre, sur la religion, sur la science, sur l'histoire, sur l'art, sur n'importe quoi, qui s'emballait aussitôt et se précipite, tête en avant, dans l'étude, se ruant, un jour, dans l'Antiquité, [...] se lançant, un matin, en pleine littérature contemporaine, [...]. Il avait fouillé des bibliothèques, épuisé des cartons, s'était congestionné l'intellect à écumer la surface de ces fatras, et tout cela par désœuvrement, par attirance momentanée, sans conclusion cherchée, sans but utile. (ER 122)

Die zerebrale Dyspepsie des Jacques Marles korreliert im Verlauf des Romans mit einem zunehmenden geistigen und körperlichen Verfall und bildet zudem den Angel- oder besser Ausgangspunkt der drei wesentlichen narrativen Stränge des gesamten Romans: die beiden ersten Achsen sind eng an diese psychische und „reale“ Befindlichkeit des Helden gekoppelt. Einerseits kann er aufgrund seines „Parisianismus“ und Großstadthabitus die rurale Welt der bornierten Bauern in dem Dorf Lourps, in das er sich zurückzieht, nur verdammen. Andererseits ist der protointellektuelle Jacques Marles wider seiner Natur in eine Ehe eingesperrt, die ihm durch eine mysteriöse Krankheit seiner Frau die menschliche Existenz als prinzipiell fatalistisch und deprimierend erscheinen läßt. Der dritte, dem nach intellektuellem Lebenssinn strebenden Habitus des Helden entstammende Erzählstrang schließlich eröffnet die analytische Skizze einer Traumtheorie, die dem Helden einen neuen Einblick in den Zusammenhang zwischen intellektueller

²² Zu Beginn des Romans erwähnt André, er „devait aller, pour [s]on roman, voir l'effet d'un abattoir au petit jour“ (EM 30). Aus Bequemlichkeit verzichtet er auf sein naturalistisches Dokumentationsprogramm, um seine adulterine Ehefrau in flagranti zu ertappen.

Selbsterkenntnis und individueller Wirklichkeitswahrnehmung gewährt. Die den von drei Traumberichten des Protagonisten unterbrochene, durch die Reflexionen über die rätselhafte Natur dieser Träume stets aufgeschobene romaneske Handlung korrespondiert mit dem zerstreuten Wesen von Jacques Marles, das die Quintessenz „plus qu'un à peu près, moins qu'une certitude“ (ER 122) trefflich charakterisiert. Das soziale Modell der Produktion – sei es die durch die desolante Ehe gefährdete „Prokreation“ oder das durch den anarchistischen intellektuellen Habitus des Helden gestörte Funktionieren innerhalb einer gesellschaftlichen Ordnung und *Doxa* oder letztlich das Erzählen dieses (ruinierten) gesellschaftlichen Aus-Tausches - gerät in eine Blockade, aus der es offensichtlich keinen Ausweg mehr gibt – es sei denn durch die Flucht in eine geträumte, also per se utopische und „unmögliche“ Welt. Françoise Gaillard hat daher sehr trefflich den Roman *En Rade* als „Roman des énergies bloquées“²³ bezeichnet, dessen inhaltliche und formale Struktur einen Entropieeffekt programmiert und ihn als naturalistische „obsession de l'échec“ charakterisiert, weil er das positivistische Modell rationeller und sozialer Produktivität negiert und wie die modernen Maschinen und Lokomotiven einen technischen Defekt erleiden kann:

ça ne fonctionne pas ou, si ça fonctionne, c'est par un effet de dysfonctionnement réussi. Ça cahote, ça tombe en panne, ça stagne; si ça se promène, ça va nulle part ou ça revient ... mais pas tout à fait au même point.²⁴

Um wenigstens im Verfall fortschreiten zu können, – und die Formel bestätigt nicht zuletzt die antithetische (oxymorischen?) Grundhaltung der Huysmansschen „Textproduktion“ – bedarf es eines beschleunigenden Rhythmus; um das unproduktive Finale zu erreichen, muß der narrative Ballast über Bord geworfen werden, müssen die endlosen Gesetze und Regeln durchbrochen werden. Die Mikrokosmen in der Textwelt wie die Thebais, das Kloster oder das Schloß von Lourps gehören in ihrer „Außer-Örtlichkeit“ sicher zu den potentiellen Faksimile-Welten dieser Unproduktivität. Die schriftlose Welt von André Jayant ist dafür ebenso symptomatisch wie die kontemplative Haltung eines Des Esseintes. Letzterer hat nahezu das klassische Profil eines „poète maudit“, jedoch im Unterschied zu den

²³ Françoise Gaillard: „*En Rade* ou le roman des énergies bloquées“, in: *Le naturalisme*. UGE, coll. 10/18, S. 263-277.

²⁴ Ebda., S. 266.

meisten Huysmansschen Protagonisten, wird er nicht *expressiv verbis* als Schriftsteller in Szene gesetzt. Seine Aufgabe besteht darin, Geschriebenes zu katalogisieren, Bibliotheken zu erfinden, Regale zu reglementieren, zu ordnen und umzuordnen. Des Esseintes hat es nicht nötig zu schreiben - auch hier kann man den aristokratischen Müßiggänger wiedererkennen -, denn sein ganzes Leben ist Schreiben bzw. konstruiert um Analogien zwischen künstlerischen Kreationen und Schreiben: die Mundorgel oder der Schildkrötenpanzer sind bereits Gedichte, die durch Imagination und Kreativität visualisierbar gemacht wurden und daher dem papiernen Druckwerk nahezu überlegen sind, denn man braucht auch nicht mehr zu lesen oder gar die Zeit dafür aufzuwenden. À *Rebours* bildet daher gleichermaßen Anfang und Ende einer Romanära, die ein Romanmögliches nur noch fantasmiert : das Kapitel XIV ist in dieser Hinsicht symptomatisch, als es ein didaktisches Literaturgeschichtsprogramm entwirft, das den tradierten Kanon wenn nicht völlig entwertet, ihm jedoch in vollkommener Anerkennung der institutionalisierten Hierarchisierungsprinzipien ein alternatives Programm entgegnet, das Marginalität und ästhetische Inversion für die Generierung eines neuen literarischen Feldes bedingt. Und selbst dort, wo er die noch nicht der akademischen Konsekration anheimgefallenen Schriftsteller würdigt, optiert sein ausgefallener Geschmack nicht etwa für deren berühmteste Werke, sondern für die

œuvres moins immédiates, mais aussi vibrantes, aussi humaines, le faisaient pénétrer plus loin dans le tréfonds du tempérament de ces maîtres qui livraient avec un plus sincère abandon les élans les plus mystérieux de leur être, et elles l'enlevaient, lui aussi, plus haut que les autres, hors de cette vie triviale dont il était si las. (AR 297)

Aus diesem Grund zieht er die *Tentation de Saint-Antoine* der *Éducation sentimentale* oder *La faute de l'abbé Mouret l'Assommoir* vor, oder anders gesagt, die eher illusionsfördernde Mimesis tritt hinter eine exotische und antibürgerliche Kunst mit Andeutungscharakter zurück, und der die Intrige durchwebende rote Faden wird durch ein undurchsichtiges Geflecht weißer Fäden ersetzt. Doch weist des Esseintes unverzüglich seine eigens gelobte Proliferation von Bedeutung (AR 320) in die Schranken, indem er unweigerlich von den vagabundierenden, ziellosen Reflexionen in den Aktivismus der Klassifikation verfällt und die verehrten Schriftsteller in die eigens von ihm kreierte Kästen rangiert: „Flaubert, c'étaient [...]“, „Goncourt, c'était [...]“ (AR 298) Im Akt der Klassifikation nun kann selbst

das revolutionäre Kulturprogramm des Herzogs nur noch veraltet sein, von sich selbst überholt und ohnehin mehrfach rekuperierbar - erstmals zumindest durch die Legitimationsinstanz des Verlages Charpentier, der des Esseintes' idealen Kanon zu einer breiteren Rezeption verhilft. Dennoch scheint des Esseintes nicht abgeneigt, einen eigenen Platz innerhalb der literarischen Legitimationsskala einzunehmen, sei es, indem er sie verwirft, sei es, indem er ein Teil von ihr wird, und zwar der Hauptakteur des alles beginnenden und alles beendenden Romans *À Rebours*. Als solcher können die ihm von der Kritik in vollständiger Ernsthaftigkeit zugeschriebenen Rollen wie die des totalen Ästheten und Dandy *par excellence*, des antibürgerlichen Aristokraten eines aussterbenden Geschlechts und elitären Kulturpessimists, des verweichlichten Immerjünglings und hypochondrischen Neurotikers - um nur einige zu nennen -, nur noch als Beiwerk einer kreisförmigen, sich stets reproduzierenden und plakativen Geste der Selbstkarikatur verharren: des Esseintes ist schon lange nicht mehr der an ästhetischer Raffinesse und elitärer Monomanie unübertroffene Freigeist, sondern ein mediokrer Bourgeois. Inmitten aller dekadenten Extravaganzen verbarrikadiert sich der müde, über seine Zipperlein klagende Stubenhocker hinter seiner eigenen autoritären Konventionalität. Der Held kann also seine erlesenen Vorstellungen und Wünsche eigentlich nicht recht befriedigen und ist gezwungen, nunmehr theoretisch darüber zu debattieren. Vom überflüssigen und sinnlosen Systematisieren zur totalen Unproduktion ist es immer nur ein Schritt. Und Huysmans' Romane übertragen die sterile Thematik in eine Form, die sich zum Ziel setzt, eben jene Gehaltlosigkeit darzulegen. Das ostentative Paradox besteht darin, daß die Dekonstruktion des Individuums vom Roman die Erfindung und Konstruktion einer adäquaten Form dafür verlangt, deren gleichermaßen sensible und skandalöse Manifestation nur in der Virtualität standhalten kann. Diese Virtualität gleicht einer Intrige, die immer noch zu schreiben ist, oder einem Roman, der nie geschehen wird. Damit wird auch *À Rebours* zu einer Allegorie des Romans im Einzelnen und der Literatur im Allgemeinen und verweist auch auf die Unfähigkeit des Schreibaktes, den Schreibakt als Schreiben zu repräsentieren.

Das zuletzt genannte Phänomen freilich erfreut sich in *Là-Bas* einer meisterhaften Handhabung. Beginnend mit einer waghalsigen Debatte über das Thema „Was ist (eigentlich) Literatur“, wiederholt der Roman mehrere Szenen einer Ehebruchserfahrung, die lediglich ihr Scheitern offenbart und findet eine

„Vollendung“ in dem Schreiben eines historischen Werkes, das niemals vollendet wird. Durtal spricht zu Beginn des Romans noch ausdrücklich von einem „projet de livre“ (LB 47) über Gilles de Rais, dessen Schluß, die Hinrichtung des barbarischen Gottesgläubigen, am Ende von *Là-Bas* jedoch nur mündlich berichtet wird: des Hermies fordert seinen Freund ausdrücklich dazu auf „raconte donc, Durtal, ce que fit le peuple, alors que Gilles de Rais fut conduit au bûcher.“ (LB 340) Wenn Durtal kurz zuvor und nach dem endgültigen Bruch mit der Chantelouve allerdings behauptet: „Enfin, ce petit roman est terminé“ (LB 323), so darf man sich fragen, welchen Roman er eigentlich meint? Sicher nicht den Roman über Gilles de Rais, der lediglich mündlich beendet wird und daher in der Virtualität verbleibt. Nach der impulsiven Abrechnung mit dem Roman seiner Gegenwart in den ersten beiden Kapiteln, in denen Durtal den Liebes- und Ehebruchsromanen der Bourgeois den Prozeß macht, stellt sich am Ende von *Là-Bas* heraus, daß der „petit roman“, den auch Durtal leider nur in der Lage zu schreiben ist, seine eigene monotone „Romanze“ mit Hyacinthe ist. Und das ist auch wieder eine banale Ehebruchsthematik.

Digressionen – Inserate – Trugbilder

Huysmans‘ zersplitterte und undefinierbare Gattungspraxis (zwischen dem *Croquis*, der Pantomime oder der Kunstkritik) läßt sich in drei wesentliche Formen einteilen, die mit einer traditionellen Systematik nur noch wenig gemein hat. Zu den Digressionen kann man die inneren Auseinandersetzungen der Helden und die Inventarisierungs- und Katalogisierungsmaßnahmen zählen, zu den Virtualisierungen die Abwesenheit von Aktion oder Geschichte, den Roman „in progress“ und die Neigung zum erzählerischen oder sozialen Ruin und schließlich kann man die diversen ironischen Umschläge (Simulakren, *mise en abyme*, extreme Selbstreferentialität) als Ambiguitäten bezeichnen: alle „Modelle“ scheinen sich also in eklatantem Gegensatz zu dem wirklichkeitsgerechten naturalistischen Basismodell zu situieren. Die Repräsentation bleibt zwar eine ungewisse, die selbst dort, wo sie an Kontur gewinnt, immer prekär bleiben muß – sie nimmt in gewisser Weise die Stelle eines Zitats ein, um sich gelegentlich in Erinnerung zu bringen. Doch das gattungsdifferenzierende Prinzip ist im Huysmansschen Text endgültig von seinem

behaglichen Sitz in Literaturgeschichte und Poetik vertrieben worden, sowohl in seiner Systematik, als auch in seiner Hierarchie. Zwischen Digression und Virtualisation strebt der „Roman“ nach etwas anderem, als sich selbst. *À Rebours* praktiziert eine Kunst- und Kulturkritik, *Là-Bas* eine Literaturgeschichte und die *Foules de Lourdes* eine Sozioanalyse. In einem Roman wie *En Ménage* finden sich soziologische Einschübe, wenn der Protagonist Jayant regelmäßig Soziogramme der Bewohner seines Viertels erstellt (EM Kapitel V, VIII) und Durtal praktiziert eine vernichtende Klassensoziologie, in der Bourgeoisie, Klerus und Dritter Stand gleichermaßen für den zunehmenden gesellschaftlichen Verfall zur Verantwortung gezogen werden. (LB 148/149).

Diese Gattungsperversion wird zudem von Huysmans mit einer unverfrorenen Selbstverständlichkeit angegangen, die Zweifel aufkommen läßt an der Notwendigkeit, überhaupt Romane zu schreiben. Der atopische und kulturell deklassierte Autor deklassiert damit eine ganze Gattungsform- und Tradition, deren Legitimation er zunächst konsolidierte. Die unorthodoxe und offensive (Gattungs-) Soziologie von Huysmans stellt nicht nur via der textuellen Positur eine unerwartete Intervention im gesellschaftlichen Leben dar. Durch die Strategie der Digression gelingt es dem Autor, seinen Text von einem in die Erzählung integrierten Kommentar zu befreien und dem „Roman“ eine von jeder Kodifizierung befreite Autonomie zu gewährleisten.

III. 2. Die zerrissene Welt der Repräsentation. Huysmans' Wege der Entzauberung

L'imagination est ce qui tend à devenir réel.

(André Breton, *Revolver aux cheveux blancs*)

Autre chose...ce semble que l'épars frémissement d'une page ne veuille sinon surseoir ou palpiter d'impatience, à la possibilité d'autre chose.

(Stéphane Mallarmé, *La musique et les lettres*)

Le XIXe siècle meurt de froid.

(Michel Serres, *Feux et Signaux de brume*)

Die von Huysmans beschriebene und von ihm beschränkte Epochenschwelle ist eine der Auflösung: Auflösung von Grenzen, Gattungen, Graduierungen, um sich in einer Ästhetik des Fragments, der Unbestimmtheit und der Verknappung von Stilen und Erzählungen zu münden und letztlich das Prinzip der Epochalisierung selbst außer Kraft zu setzen. Der Gedanke liegt nahe, daß das Werk - oder *l'Œuvre*, wie im Kapitel über die Verlagsstrategie in institutioneller, im Kapitel über die Gattungssoziologie in ästhetischer Hinsicht gezeigt wurde – sich nunmehr als *Text* und unabhängig vom Erwartungshorizont seines Lesers und von jeglichem Klassifikationssystem definiert und sich damit dem sozialen Determinismus entzieht. Der im fortwährenden Gedränge und permanenten Rückzug seiner Realität befindliche Schriftsteller des Fin de Siècle kann sich nur von romanesken (und lyrischen) Konventionen emanzipieren, um schließlich feststellen zu müssen, was dem Werk immer entgleiten muß: seine Endlichkeit und Abgeschlossenheit. „L'écrivain ne sait jamais si l'œuvre est faite. Ce qu'il a terminé en un livre, il le recommence ou le détruit dans un autre.“¹ Hier wird *l'œuvre* zum Fragment, Zeichen seiner konstitutiven Absenz, Aus-Geburt des *Textes*.

Auf der Ebene der Inhaltsästhetik lassen sich parallel zu dieser Werkdestrukturierung m. E. zwei grundlegende Phänomene in Huysmans' Textstrategie erkennen, die mit den Modellen seiner Zeit brechen. Zum einen läßt sich eine Tendenz zur Hybridisierung

von Textsorten erkennen, die im vorangegangenen Kapitel am Beispiel der „Entgrenzung“ von konventionellen Gattungstypologien bereits angedeutet wurde und die sich auf das Textmaterial durch die Vermischung von fiktionalen und außerfiktionalen Elementen ausweitet. Dies schlägt sich bei Huysmans unter anderem in der Neigung zu Parodie und Komik nieder, welche die Faktizität des Dargestellten unterstreichen. Eine weitere Tendenz besteht in der Allegorisierung der dargestellten (und der erfundenen) Wirklichkeiten, die den Schriftsteller immer etwas „anderes“ ausdrücken lassen, was er eigentlich ausdrückt. Freilich soll die theoretische Begriffsbestimmung der Allegorie und ihre historische Wandlung nicht im Vordergrund der Analyse stehen. Die Verwendung erfolgt daher gemäß einer heute allgemein anerkannten Handhabung, die seit der Rehabilitation der modernen Allegorie seit Walter Benjamin Einzug in literaturwissenschaftliche Kontexte gefunden hat. Die Idee der Allegorie beruht auf einer prinzipiellen Ambiguität, die im Besonderen das Allgemeine sucht und die sich in der Moderne – vor allem bei Baudelaire – durch die Auflösung der tradierten Kunstformen in ein Nebeneinander ihrer Erscheinungsformen auszeichnet. Die Allegorie erkennt, daß die Sprache nie mit dem Sein übereinstimmen kann, das heißt, das Bedeutetes (*signifié*) und Bedeutendes (*signifiant*) niemals harmonisieren können, was letztendlich die endgültige Entzweiung von Subjekt und Objekt konsolidiert. Die gesellschaftlichen Zusammenhänge des 19. Jahrhunderts können dabei als Ursache für die allegorisierende Wahrnehmung von Welt betrachtet werden, denn die Kultur des Warentausches hat den sozialen Raum in ein abstraktes Konstrukt transformiert, das die definitive Zuweisung von Bedeutung nicht mehr gewährleisten kann. Daher rührt auch der Vertrauensverlust der Gesellschaft in das identitätsstiftende Symbol, das außerhalb der sprachlichen Sphäre durch die innere Einheit von Zeichen und Bedeutung ein pragmatisches Verstehen fördert und dem Abstraktionsgrad der Gesellschaft nicht Rechnung zu tragen vermag. Peter Bürger hat für die moderne Literatur eine zunehmende Bereitschaft für die allegorisierende Modellierung von Fiktion festgestellt, denn:

Der klassische Begriff der symbolischen Form als organischer (lebendiger) Einheit war eine erste Antwort auf die mit der Schwelle zur modernen Gesellschaft auftretenden Entfremdungserfahrungen. Sie verlor in dem Maße

¹ Maurice Blanchot: *L'espace littéraire*, Gallimard, folio, 1955, S. 14.

ihre Überzeugungskraft, wie die utopischen Hoffnungen des Bürgertums sich verflüchtigten, die die ästhetische Versöhnung als Vorschein einer besseren Welt aufzufassen erlaubten.²

2. 1. Gegenwelten-Körperwelten: Schreiben am Exzem

In Hypochondrien: Die unsagbare Welt unsäglicher Helden

„Aeger ergo sum“; ich kränkle, also bin ich. Auf diese Formel ließe sich die narzißtische Unpäßlichkeit der eingebildeten Kranken (Helden) in Huysmans Werk reduzieren. Auch als Synonym zur Melancholie gebraucht³, macht ihr Begriffspendant *Hypochondrie* im 17. und 18. Jahrhundert Karriere und Molières Titel „Le Malade imaginaire“ (der nicht etwa „L’Hypochondriaque“ lautete) weist darauf hin, inwiefern diese Krankheit des namenlosen und subjektiven Unbehagens ohne objektive pathologische Grundlage aus dem subjektiven „Imaginären“ und der Einbildungskraft der Individuums beruht. Ausufernde Selbstbeobachtung, übertriebenes „In-Sich-Hinein-Horchen“ und die neurotische Furcht vor körperlichen „Mißstimmungen“ machen den „eingebildeten Kranken“ zum Egozentriker – und offensichtlich (und nicht nur bei Molière) zum Komiker. Nervöse Überspannung und pathologische Reizbarkeit sind die Insignien der modernen Krankheit schlechthin, der Mode-Krankheit und letzter Schrei des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die paradoxerweise aus der Ablehnung derselben modernen Welt entspringt. Die Bezeichnungen dafür lauten „spleen“, „ennui“ und allgemeiner „dégout du monde“, die den Huysmansschen Helden nach morbiden Gelüsten trachten läßt. Sein erster Protagonist und Amateurdichter Léo ist von jenen Fantasmen verfolgt, die des Esseintes freilich viel raffinierter inszenieren wird. In einer „Rêverie“ im Lehnstuhl schlendert Léo hinter seinen Chimären her: „Ce qu’il rêvait comme excitant d’esprit, [...] c’était une fantaisie monstrueuse . de poète et d’artiste: une femme qui l’aimât, une femme vêtue de toilettes folles“ (M 61/62), um doch wieder in er Desillusion des *ennui* verharren zu müssen, welche die alltagsweltliche Realität vorschreibt: „Il songeait à cela. Il se souvient, tout à coup, que sa place n’était pas dans un fauteuil et

² Peter Bürger: *Prosa der Moderne*, a. a. O., S. 56.

³ Zur Begriffsgeschichte der Hypochondrie vgl. Roland Lambrecht: *Melancholie. Vom Leiden an der Welt und den Schmerzen der Reflexion*, Hamburg, Rowohlt, 1994, S. 59-89.

il passa dans la chambre à coucher“ (M 62). Die „Träumerei“ ist neben den Träumen (und daraus resultierenden Traumberichten) bei Huysmans prinzipiell ein Ort, um mit romantischen Topoi zu brechen und den sensualistisch-kontemplativen „rêveries“ einsamer Spaziergänger auf der Suche nach besseren Welten den Weg abzuschneiden. Die melancholischen Kranken im Text kranken vor allem am Milieu. Die „donquichottesken“ Träumereien eines André Jayant entsprechen der Mittelmäßigkeit seines künstlerischen Habitus als erfolgloser Schriftsteller, denn auch er träumt von den Millionen, die der Verkauf seiner Werke leider nicht erzielt:

„Alors, il se lança sur cette piste, dévalant au grand trot le rêve. Il bâtissait des châteaux en Espagne, souriant au féeries qui se jouaient dans sa cervelle [...] des projets d'ameublement le hantèrent et il se figurait les bibelots qu'il achèterait [...] il pensait aussi à une femme charmante [...] Il était, dans ces transports d'imagination, animé d'une bienfaisante indulgence.“ (EM 357)

Die Inszenierung der wirklich „pathologischen“ Seite der Melancholie erfolgt bei Huysmans grundsätzlich über den Weg der Ironie. Der Alibi-Soldat Eugène Lejantel aus *Sac au dos* irrte nicht durch die Wirren des französisch-preußischen Krieges, sondern vor allem durch die Lazarette der normannischen Provinz, um seine intestinalen Störungen vor allem durch die Fürsorge liebevoller Krankenschwestern zu lindern. In *Folantin* jedoch erwächst die Hypochondrie zur Manie und die Fiktion zur Parodie:

Et il se désespérait, car à ses ennuis moraux se joignait maintenant le délabrement physique. A force de ne pas se nourrir, sa santé, déjà frêle, chavirait. Il se mit au fer, mais toutes les préparations martiales qu'il avala lui noircirent, sans résultat appréciable, les entrailles. Alors il adopta l'arsenic, mais le Fowler lui éreinta l'estomac et ne le fortifia point; enfin il usa, en dernier ressort, des quinquinas qui l'incendièrent; puis il mêla le tout, associant ces substances les unes aux autres, ce fut peine perdue; ses appointements s'y épuisaient; c'étaient chez lui des masses de boîtes, de topettes, de fioles, une pharmacie en chambre, contenant tous les citrates, les phosphates, les proto-carbonates, les lactates, les sulfates de protoxyde, les iodures et les proto-iodures de fer, les liqueurs de Pearson, les solutions de Devergie, les granules de Dioscoride, les pilules d'arséniate de soude et d'arséniate d'or, les vins de gentiane et de quinium, de coca et de colombo! (AV 400)

Der Pessimismus von *Folantin* scheint in dieser Passage zur Höchstform aufzulaufen und verhält sich umgekehrt proportional zur physischen Verfassung des Helden.

Dieses Paradebeispiel eines Amalgams aus *écriture artiste* und Dekandenzstil, in der das dem Lexikon entnommene und auswendig erlernte pharmazeutische Fachvokabular die menschliche Tragikomödie in einem einzigen montonen Satz skandiert und ornamentiert, resümiert nicht so sehr die Lehre von des Esseintes' Klassifikationskomplex, als es das physische und moralische Decrescendo naturwissenschaftlich transponiert und ihm einen karikierend gelehrten Anstrich verleihen möchte. Die parataktische und völlig zufällig zusammengeworfene Reihung an Medikamenten, die sich in Folantins Hausapotheke tummeln und ihm dennoch keine Besserung bringen, können sich schon nicht mehr ernsthaft in die unzähligen Mißstände seiner Lebenspraxis einfügen: der hypochondrische Hyper-Pessimist lebt erst auf, wenn „le pire arrive“. Ob die Lampen kein Öl mehr haben oder das Fleisch vom *haut-goût* verdorben ist, im Glauben an das Schlimmste stellt sich letztendlich ein recht komfortables Lebensgefühl ein, das zumindest keine Erwartungen mehr an die Realität stellt und ergo von ihr nicht enttäuscht werden kann. Und mit Françoise Gaillard darf man schlußfolgern, daß die Funktion des Huysmansschen Pessimismus seiner hypochondrischen Helden darin besteht „de consoler l'homme de l'angoisse métaphysique provoquée par la tragique découverte de la radicale contingence du monde“⁴

2.1.1 „Utopie“ - Onirologie

Kann es verwundern, daß gerade der - im wörtlichen Sinne – „*homme de l'intérieur*“⁵ Huysmans heraustritt aus sich selbst, um im „Nirgendheim“ eines Nicht- oder Un-Ortes (so die ursprüngliche Bedeutung des griechischen *utopie*) Anker zu setzen? Um der Monotonie des gegebenen und immergleichen Realen zumindest einen erdenklichen oder potentiellen – heute sagt man eher „virtuellen“ - Sinn in Aussicht zu stellen? Um im Traum von einer wirklichkeitstranszendenten Lebensordnung alle strukturellen Veränderungsmöglichkeiten auszuleuchten? Utopien entstehen oft aus der Ablehnung eines gegenwärtigen gesellschaftlichen (vielleicht auch individuellen) Zustands und bergen den Wunsch der Reformation dieses Zustands in sich: die Suche

⁴ Françoise Gaillard: „Seul le pire arrive. Schopenhauer à la lecture d'À *vau l'eau*“, in: J.-P. Bertrand et al.: *Huysmans. À côté et au-delà*, a. a. O., S. 79.

⁵ Vgl. im ersten Teil den Abschnitt über den Namen.

nach einer „glücklichen“ oder „glücklicheren“ Gesellschaft bestimmt die Sozialutopien seit Mitte des 18. Jahrhunderts. Aber muß man gleich von „Glück“ reden, wenn der Zyklus des naturalistischen Romanwerks schlechthin mit *La fortune des Rougon* inauguriert, im zwanzigbändigen Verlauf alles andere als eine „glückliche“ Familiengeschichte komponiert, dokumentiert, repräsentiert wird, wenn auch Zolas Utopismus eng mit der Ideologie der republikanischen Gesellschaft korreliert (die von 1851, aber auch die der Schreibgegenwart der 1880er Jahre)? Die in diesem Kapitel allgemein unter dem Zeichen einer topographischen „Verortung“ erfolgende Analyse der Huysmansschen Textpraxis verwendet den Begriff der „Utopie“ in eher metaphorischem Sinne, der wie die „Atopie“ und schließlich die „Heterotopie“ die problematische Beziehung des Autors zur Welt versinnbildlicht und seine Textwelt als Konstrukt aus „Gegenwelten“ ausweist. Der „Traum“ von einem ortlosen Ort schlägt sich in Huysmans Textpraxis also vor allem in der narrativen Verarbeitung eines psychischen Geschehens nieder: im Traumbericht. Dieser eignet sich hervorragend für die Gestaltung von Utopien, da dem utopischen Konstrukt eine zusätzliche hypothetische Komponente verliehen wird, die eine Gefährdung des Imaginären durch eine zu realitätsnahe Mimesis ausschließt. Nervals' Incipit „Le Rêve est une seconde vie“ formuliert vielleicht erstmals die affirmative, positive Kraft des Traumes und des Traumberichts in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts, bevor die Surrealisten diesen zur einzig wahren Erzeugungsformel ästhetischer Erneuerung deklarieren. Das Motiv des Traumes in der Literatur als eine Gegenwelt der Wirklichkeit - oft als Traumallegorie - reicht bis in die Antike und das Mittelalter zurück. Prophezeiende und vorausdeutende Träume bedürfen wegen ihrer symbolhaften Verschlüsselung eines Deuters, den vor allem interessiert, wie sich der „Träumer“ zu der Botschaft verhalten und auf welche Weise sich die Prophetie bewahrheiten wird. Die psychologische Funktion des Traumes fand als letzte Eingang in die tradierten Motivschemata; erst in der Romantik fungiert der Traum weniger charakterbeeinflussend als charakterenthüllend. Die Verquickung von Leben und Traum und die fließenden Übergänge von der einen (Traum-)Welt in die andere (reale) Welt lassen das irdische Leben empfänglich für eine andere Wirklichkeit und eine höhere Wahrheit werden.

Huysmans' Utopialand oder moderne Metamorphosen eines Pays de Tendre

Vielleicht konnte Baudelaire mit dem Eintritt in eine anorganische Welt im „Rêve parisien“ die Eiszeit der Moderne einläuten und die poetische Gestaltung der Erhabenheit des Künstlichen zur Maxime stilisieren. Die „onirokritische“ Textpraxis wurde von Huysmans in *À Rebours* bereits erprobt, wo der Alptraum des Protagonisten selbigen mit der Allegorie der „Grande Vérole“ konfrontiert und damit die Todeserfahrung ermöglicht. Doch erst in *En Rade* perfektioniert der Autor die Praxis des Traumberichts, indem er übergangslos drei verschiedene Traumsequenzen in die Romanökonomie einführt und das Werk damit zu einem recht obskuren und nahezu unklassifizierbaren Zeugnis ästhetischer Praxis macht. Aufgrund der für die hier interessierende Thematik herausragenden Stellung des zweiten Traumes des Protagonisten Jacques Marles, soll sich die folgende Analyse als exemplarisch verstehen und sich auf diesen einen Traum beschränken.

Jacques‘ phantastische Reise auf den Mond erfolgt zu einem Zeitpunkt, als er bereits mit der unerbittlichen Härte der naturalistischen Realität konfrontiert wurde. Das Ereignis der kalbenden Kuh, der Geruch des Kuhstalls und der mit Fliegendreck bespritzte Onkel Antoine (ER 92) haben den Großstädter *in medias res* einer keimenden und von Reproduktion trotzens Pheis geführt, deren unnachgiebiger Einfluß bereits das Schloß infizierte und es damit der Verwesung überlieferte (ER 74). Dem Angriff dieser autoritären Natur ist der entwöhnte Städter machtlos ausgeliefert und versucht daher, durch die Kreation einer Anti-Physis dieser ersten „Naturattacke“ zu entfliehen. Zudem korreliert die Reise auf den Mond mit dem beharrlichen Versuch der Selbstanalyse, die den Helden in das Innere des Schlosses von Lourps führt: Doch wie die unzähligen Türen im Obergeschoß des Schlosses in eine Sackgasse führen (ER 86), bleibt die Selbsterkenntnis im Unbekannten. Der Traum ist zugleich ein weiterer Versuch, nach dem Mißerfolgserebnis des Tages dem Unbewußten in der Nacht zu begegnen.

Der Beginn des zweiten Traumes erscheint zunächst als eine logische Fortsetzung des vorangehenden Kapitels, das mit einer Betrachtung des Mondes endet. Der Übergang von der Realität zur Traumwelt ist nahezu gleitend, und die visionären und halluzinatorischen Charakteristika des Traumes werden erst allmählich transparent.

Als Traumbericht ist „Le voyage sur la Lune“ von der eigentlichen Romanintrige losgelöst und erscheint als zunächst unabhängiger Text, der sich jedoch durch das Auftauchen von Louise als doppeldeutig erweist, denn einzig in diesem Traum partizipiert Louise als „reales“ Wesen am Geschehen, ohne zuvor durch eine Metamorphose für die Irrealität „entstellt“ worden zu sein. Als Jacques später während eines Moments, als ihn der *ennui* überwältigt, resignierend von einer „âme nouvelle et peau neuve“ auf einem „autre planète“ träumt, wird die Erinnerung an die „Reise auf den Mond“ geweckt, und Jacques meint die scheinbar so logische und augenscheinliche Quelle des Traumes klar erkennen zu können, und setzt sie zu seinem ersten Traum in eine logische Beziehung:

Cette fois, se dit-il, la source de mon rêve est claire, la filiation plus facile à suivre que celle d'Esther, car la soirée qui précéda mon départ pour le vieil astre, j'ai regardé les étoiles et la Lune et je me souviens qu'à ce moment je me rappelais nettement les détails des cartes sénélographiques [sic] que je possède. (ER 135)

Doch die enge Verknüpfung von Traum und Realität wird schon vorher vorbereitet. Die Beschreibung des von Staub und Erosion befallenen Schlosses weist Spuren der Imagination auf, die Jacques im Traum wieder begegnen werden. Während einer seiner vielen Erkundungsgänge durch das Schloß bemerkt er, daß der geborstene und von Feuchtigkeit geschwollene Gips der Decke an eine Reliefkarte der Alpen erinnert:

Les infiltrations y avaient dessiné, ainsi qu' avec des traînées d'urine, d'improbables hémisphères où des crevasses simulaient, de même que sur un plan en relief, des rivières et des fleuves et les renflements écaillés du plâtre, des pitons de Cordillères et des chaînes d'Alpes (ER 65)

In seinem Traum tauchen einige Elemente der Vision, die Jacques von der Gipsdecke hatte, wieder auf: Auf dem Mond begegnet er „des Cordillères“ und „des Alpes de plâtre“ (ER 108/109) und zudem besitzt er eine Karte, die ihm den Weg weist. Durch diese bewußte Annäherung von realen Erlebnissen und Traumelementen erreicht Huysmans eine zunehmende Verschmelzung von Traum und Realität. Der Traum von Jacques basiert auf seiner subjektiven Wahrnehmung der Realität, daher kann sich die imaginäre „Karte“ der Decke zu einer „richtigen“ Karte im Traum

entwickeln, der Gips der „realen Welt“ wird eine Komponente der künstlichen Traumwelt. Huysmans scheint suggerieren zu wollen, daß sowohl die Traumwelt als auch die wahrgenommene Realität Produkte einer imaginären Transformation der Außenwelt sind, die aus der subjektiven Vorstellung des Helden entspringt.

Das Ehepaar Marles befindet sich in der grenzenlosen Weite:

C'était au-delà de toutes limites, dans une fuite indéfinie de l'œil, un immense désert de plâtre sec, un Sahara de lait de chaux figé, dans le centre duquel se dressait un mont circulaire, gigantesque, aux flancs raboteux, troués comme des éponges, micacés de points étincelants comme des points de sucre, à la crête de neige dure, évidée en forme de coupe. (ER 107)

Das deiktische Element und die auch in der sich anschließenden Beschreibung der einzelnen „Reise-Stationen“ verwendete Majuskel fungieren als Markstein des Gleitens in die allegorische Welt und signalisiert dem Leser daß er in die unbegrenzte Dimension des Allegorischen eintritt. Die Landschaft ist ein einziges, hypnotisierendes Weiß – Mallarmés Schwan wäre hier zu vermuten - und besteht aus nichts als Felsen, versteinerten Strömen und kristallisierten Wellen, und die als Universum der Reinheit und Sterilität eine chirurgische Konnotation evoziert, was als eine Huldigung der biochemischen Errungenschaften Louis Pasteurs' anmutet, die in den achtziger Jahren die Wissenschaft revoltierten.

Die trotz der Reinheit wenig verlockende Landschaft wird mit einer Folge von negativen Begriffen und Indefinitpronomina beschrieben:

Nulle exhalaison [...]; nul fumet de cadavre [...], aucun charnier, le vide, rien, le néant de l'arôme et le néant du bruit, sa suppression des sens de l'odorat et de l'ouïe.(ER 107)

Wenn auch diese antiseptische und erstarrte „Anti-Physis“ einen feindlichen und abschreckenden Eindruck hinterläßt, findet sich Jacques mit einer heiteren Sicherheit in dieser Welt zurecht, die für ihn eine Befreiung aus der verfaulten und vermoderten Atmosphäre des Schlosses bedeutet. Nach dem orientierungslosen Herumirren im Schloß, die seinen *ennui* nur verstärkten, fühlt Jacques sich auf dem Mond sicher und frei. Endlich weiß er, wohin er zu gehen hat, denn er besitzt eine Karte: „Non, je ne me suis pas trompé de route. [...] Avec une sereine certitude, il s'orienta.“ (ER 107)

Nur mit Hilfe der Imagination kann der Held sich von der Banalität und der Last der Alltäglichkeit befreien. Die Geheimnisse, die sich hinter Jacques' unvorstellbaren und unerklärlichen Gefühlen verbergen, vermag er in der Realität weder zu benennen noch zu enthüllen. Erst auf einer höheren, abstrakten Ebene, die über die sinnliche Erfahrung hinausgeht, gelingt es dem Helden, sein persönliches Lebensgefühl sinnfällig zu veranschaulichen, aber allein die Veranschaulichung löst noch kein Rästel. Nicht nur die Inhalte seiner Träume tragen einen starken allegorischen Charakter, allein „le Rêve“, mit der Majuskel, und sein „insondable énigme“ (ER 78) ist bereits Allegorie, Änigma, Arbiträr, und jede Bedeutungszuweisung endet in einer reinen Setzung.

Der Mond besteht aus einer Fülle von teils fiktiven, teils „realen“ geographischen Orten. Die erste Station ist der „Océan des Tempêtes“ und mit Hilfe seiner Karte findet Jacques „la Mer des Humeurs“ (ER 108), das auf subtile Weise einen Hinweis auf die physisch-moralische Doppelnatur des Menschen enthält: In der antiken Temperamentenlehre erkannten Hippokrates und Galen vier kardinale Formen des Ablaufs seelischer Vorgänge, die sie als Ergebnis der Mischung der „Körpersäfte“ ansahen. Das Blut wird mit der Leidenschaft und der Heiterkeit assoziiert (Sanguiniker), der Schleim mit Gleichgültigkeit (Phlegmatiker), die „schwarze Galle“ mit dem Trübsinn und der Niedergeschlagenheit (Melancholiker) und die „weiße“ oder „gelbe“ Galle wird mit dem Jähzorn verbunden (Choleriker). Durch die „deux effroyables chancres“, die den Zugang zum Meer bewachen, erfährt die medizinische Thematik der Kardinalflüssigkeiten eine sexuelle Variation, denn die Medizin des 19. Jahrhunderts verstand unter diesen Geschwüren die „chancres syphilitiques“, der todbringenden Infektionskrankheit. Ein Rudiment der "Grande Vérole" beschäftigt auch den Helden aus *En Rade*, dessen erlahmende Frau unter Umständen diesen Tod in sich trägt. Die Beziehungen des Paares untereinander erweisen sich selbst im Traum als problematisch: „elle l'écoutait, scrutant ses lèvres, comprenant ses paroles, mais ne les entendant point“ (108) und die eheliche Kommunikation scheint auf immer gestört.

Die nächste Station ist das „Mer des Pluies“, von dem aus sie auf eine Gipslandschaft blicken, die „gonflé de tubercules, boursouflé par des kystes“ an die medizinische

Terme der „chancres“ und des „Meers der Launen“ erinnert, vor allem aber den Einblick in das Huysmanssche Imaginäre der Dermatosen und Putreszenzen erlauben, auf die noch zurückzukommen sein wird. Die Fruchtbarkeitssymbolik, die in dem Bild des „Mer des Pluies“ enthalten ist - die Regentropfen als Sperma der Götter befruchten die Erde - erhält durch die tuberkulöse Landschaft einen hilflosen und kranken Charakter. Die Thematik von Krankheit, Verletzung und Tod wird in dem die Zeit aufhebenden „tohu-bohu de pays et de siècles“ noch deutlicher: „Au fond, l'Aristille ressemblait à une ville gothique avec ses pics, les dents en l'air, coupant de leur scie le basalte étoilé du ciel“, hinter der sich „des meurtrières et des créneaux“ einer „trinité monstrueuse d'une métropole morte“ befinden (ER 109).

Die Vision einer Stadt verwirrt die Städter, die „doutaient de la lucidité de leur vue“. Die Schatten der Städte ahmen eine Menge riesiger chirurgischer Instrumente nach, wie „avant une opération, sur un drap blanc“. Die furchterregende Stimmung, die die Trepaniergeräte und „les cloches à ventouses cyclopéennes“ (ER 110) erregen, rufen die Stimmung des „Cauchemar“ der *Croquis Parisiens* hervor, jene Hommage an Odilon Redon, in der „une tête trouée d'un œil énorme de Cyclope“ erscheint und ein „jongleur surhumain avec des yeux effroyables, agrandis et travaillés par la chirurgie“ zugleich Horror und Faszination verbreitet. (CP 182) Ähnlich wie in diesem *Croquis* ist die Stimmung der ersten beiden Traumstationen des Ehepaars von Läsionen und Verstümmelung, Deformationen, Ängsten und schließlich vom Tod bestimmt. Der sexuelle Aspekt verbirgt sich in der Gefahr, welche die Reproduktion in sich birgt; die Anspielung auf die Symptome der venerischen Krankheit weisen auf die kontinuierliche Assoziation von Sexualität und Krankheit hin, die den ganzen Roman leitmotivisch durchläuft.

Die dritte Station ist das „Marais de Putridité“, das sich durch die gleiche anorganische Beschaffenheit wie der "Océan de la Tempête" und das "Mer des Humeurs" auszeichnet. Das Paradox dieser Landschaft der Ozeane, Meere und Seen liegt in dem Widerspruch, die der Name hinsichtlich der eigentlichen Beschaffenheit dieser antiphysischen Gewässer bildet:

C'est tout de même étrange, dit Jacques, nous voici parvenus au Marais de la Putridité - et ce n'est pas un marais et il ne sent rien! Il est vrai que l'Océan des Tempêtes est parfaitement sec et que la Mer des Humeurs qu'on devrait se figurer grasse telle qu'un lac de pus est tout bonnement une exorbitante assiette de faïence craquelée, liserée de filets gris par les laves! (ER 110)

Sprachliche Bilder werden evoziert, um sie zu negieren: Damit wird der Sinn bewußt verrätselt und die Dimension des Allegorischen erweitert („océans secs“ „fictifs ruisseaux“, „faux étangs“), die gesamte Mondlandschaft besteht aus einem Spiel von rhetorischen Figuren und jene „avalanches pétrifiées“, „immobiles spirales“, „mugissements endormis“ und die „clameurs aphones“ verwandeln den toten Planeten in ein barockes Oxymoron. Nicht erst hier drängt sich ein Vergleich auf zu den allegorischen Verfahren einer Mademoiselle de Scudéry: doch die geträumte Welt eines Jacques Marles scheint zunächst gar nichts gemeinsam zu haben mit der utopistisch-galanten Welt der Scudéry, wie sie die Liebeskasuistik der zunächst während ihrer Samstagsempfänge erprobten, dann in die Topographie des zweiten Bandes der *Clélie, histoire romaine* eingebauten allegorischen *Carte de Tendre* beschreibt. In der Zeichenwelt der Scudéry ist alles Allegorie: Initiationsritus der noch unerfahrenen Liebenden, die sich aus dem Dorf „Nouvelle Amitié“ über das der „Reconnaissance“ und der „Tendresse“ aufmachen, um vielleicht nach „Tendre sur Estime“ zu gelangen, die erstrebenswerteste Ausprägung der Liebe. Das Panorama der idealen Emotionalität kann lediglich erschöpfend auskosten, der den „Mont d'Orgueil“ und die unbekannt Gebiete jenseits des „Mer dangereuse“ und des „Mer d'inimitié“ vermeidet. Frappierend sind dennoch die topographischen Ähnlichkeiten, die die Geographie der Liebe und des zärtlichen Umgangs mit der Geographie des Entsetzens aufweist, wie sie – wie gezeigt wurde – der Traum von der „Voyage sur la Lune“ modelliert und den Protagonisten in einen Genius der Kälte verwandeln. Auch die Paar-Konstellation von Huysmans' bohrendem, das Liebesideal präziöser oder auch romantischer Provenienz denunzierenden Blick längst zerborsten worden; das neuropathologische Krankheitsbild der Ehefrau des Protagonisten suspendiert das bürgerliche Eheideal und gleicht metaphorisch der trostlosen und mineralischen Landschaft dieser „voyage sur la Lune“, die Sehnsucht des Melancholikers nach Reisen erfüllt sich hier nicht in einem *Pays de Tendre*, sondern in einem *Pays de l'Épouvante*.

Die oppositionelle Technik ähnelt ebenfalls manieristischen Strukturprinzipien, wie denen der *concordia discors* und der *discordia concors* und beinhaltet ein Streben nach Vereinheitlichung alles Disparaten, das wie zu Beginn der III. Teils dieser Arbeit bereits als konstitutives Prinzip der Huysmansschen Ästhetik ausgewiesen wurde. Im Traum von Jacques Marles zielt dieses Prinzip auf eine Vereinheitlichung der Natur und der gesamten organischen Substanz ab, die sich bis in das Universum „vorgewagt“ hat und die samt der ihr anhaftenden Gefahr durch Sterilisation gebannt und amortisiert werden muß. Es gelingt Jacques, auf seiner selenographischen Karte die Orte anhand ihrer lateinischen Namen wiederzuerkennen und den Weg zu rekonstruieren, zweifellos ist er in dieser Umgebung besser aufgehoben als in dem „irdischen“ Leben der Realität. Zwei verschiedene Möglichkeiten eröffnen sich ihm, um den „Mont Jansen“ zu erreichen: Ein Weg führt vorbei am „Mer de la Sérénité“, ein zweiter entlang des „Lac des Songes“, den Jacques schließlich meidet, da „il allongeait de milliers de lieues l'itinéraire qu'il s'était tracé.“(ER 112)

Die Analogie zwischen dem Weg am "Lac des Songes" und dem Traum von Jacques wird erkenntlich an der langatmigen und beschwerlichen Hürde, die beiden eine Ankunft am Ziel erschweren: Wie der Weg führt auch der Traum zu einem Ziel, das symbolisch eine geheime Erkenntnis offenbart. Doch die Analyse eines Traumes erfordert Geduld und Ausdauer, und die Gefahr, von der einmal eingeschlagenen „Piste“ abzukommen oder steckenzubleiben ist zu groß. Die Vermeidung des Wegs am „Lac des Songes“ weist darauf hin, daß der Held auch im Traum nicht in der Lage ist, das „Rätsel“ desselben Traumes zu lösen.

Die letzte Etappe führt das Paar durch einen Tunnel: „Puis ils se trouvèrent en face d'une sorte de tunnel et ils durent se quitter le bras et marcher, l'un après l'autre“; der als „boyau pareil à un tube de cristal“ (112) beschrieben wird und mündet im

Mer de la Tranquillité dont les contours simulent la blanche image d'un ventre sigillé d'un nombril par le Jansen, sexué comme une fille par le grand V d'un golfe, fourché de deux jambes écartées de pied-bot par les mers de la Fécondité et du Nectar.(112)

Durch die gewölbte Darstellung des Tunnels und der Fruchtbarkeitssymbolik der Meere (Mer - Mère de la Tranquillité) evoziert diese Textpassage unweigerlich die Anatomie des weiblichen Genitals, das „Meer der Ruhe“ assoziiert die schützende Geborgenheit des Mutterkörpers, und das Bild der gespreizten Beine des Mädchens im Meer der Fruchtbarkeit simuliert einen Geburtsvorgang: Alle diese Elemente schüren die Vorstellung eines unterschweligen Wiedergeburtswunsches des Helden. Die bisher so unzertrennliche Einheit von Sexualität und Krankheit (bis hin zur Gewalt) erscheint aufgelöst zugunsten einer reiferen und „gesunden“ Konzeption der Empfängnis. Vereint in friedlicher Harmonie steht das Ehepaar einer phantastischen Landschaft gegenüber, deren Weite unermesslich erscheint, so daß „l'œil dérouté perdait les mesures, accumulait des lieues sur des lieues, sans à peu près possible de distance et de temps.“ (ER 113) In der Welt des Traumes bedarf es keiner Rechenschaft über Raum und Zeit, sie werden außer Kraft gesetzt. In diesem Sinne sind Jacques' Träume nicht nur eine Flucht aus der Realität, sondern auch aus der Zeit – und haben daher durchaus „utopischen Charakter. Huysmans schneidet hier das universale Problem der *Zeit* als die Form von Dauer, Beharrung und Veränderung an, durch die die Erfahrung erst möglich wird. Jacques „Reise auf den Monde“ unterstreicht die Dringlichkeit einer neuen, „zeitlosen“ Lebensform innerhalb eines ortlosen – also „atopischen“ - Körpers:

Il se sentait léger, presque fluide, prêt à s'envoler si les vents inconnus de cet astre venaient à naître [...] il éprouvait l'impression qu'il était enfin débarrassé de l'écorce temporaire d'un corps. (ER 114)

2. 1. 2. Atopie – Dermatologie: Die „histologische Konstitution der Realität“⁶

Sommersprossen, Bläschen, Pockennarben und Leberflecke, sowie sonstige kutane Lieblichkeiten sind lange Zeit aus der klassischen Cité des Arts verbannt gewesen und die zeitgenössischen Kritiker und Anhänger der Hegelschen Ästhetik⁷ schimpften jenen als Naturalist verunglimpften Maler „Poren-Denner“⁸ im Namen eines neo-klassizistischen Ideals, das dem Ganzen immer Präferenz gegenüber dem Einzelnen einräumt, der Synthese gegenüber der Analyse, der makellos glatten und geschönten Haut gegenüber denen von der Natur gesäten physionomischen Unreinheiten. Fast glaubt man, sich in der mediatisiert-antiseptischen Gegenwart des 21. Jahrhunderts zu befinden, in der aus den Reklamespots jene vollkommenen Schönheiten der plastischen Chirurgie strahlen, die Hegel den Malern seiner Zeit gern geraten hätte darzustellen. Der Unterschied zum deutschen Idealismus ist, daß heutzutage die äußere Form nicht mehr als Spiegel der Seele zu gelten hat und die detailgetreue körperliche Makellosigkeit weniger (das Eigene) zu schmeicheln denn (den Anderen) zu verführen sucht. Die literaturhistorisch offiziell bezeichneten Naturalisten kümmerten sich wenig um den Perfektionismus der klassischen Kunst und Huysmans möchte keinesfalls auf Aknepusteln und Schuppenflechte verzichten, die er in dem zugleich heimlichen und prominenten Manifest⁹ der Bewegung für salonfähig und literaturwürdig erklärt – „pustules vertes ou chairs roses, peu nous importe“ (MA 16). Der moderne Realismus scheint prädestiniert und gleichermaßen dazu verdammt, die soziale Lepra zu zeichnen. Die eine Gesichtshälfte des Januskopfes Gesellschaft ist nun einmal mit eiterigen Pickeln übersät, und als Metapher nicht nur für pikturale, sondern auch für fiktionale Oberflächen ist die Epidermis im Huysmansschen Text omnipräsent. Als Abgrenzungs- und Kontaktorgan fungiert sie einerseits als sensitive Vermittlungsinstanz und transportiert innere Befindlichkeiten in die Außenwelt bzw. nimmt die Umwelteinflüsse (die bei Huysmans generell Verderben bringen und Krankheit

⁶ Der Titel ist André Breton entliehen: *Anthologie de l'humour noir*, a. a. O., S. 191.

⁷ Zu diesem schmeichelnden Imitationsideal vgl. G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik. Erster Teil: das Kunstschöne oder das Ideal*, Leipzig, Reclam, 2000, S. 231-240 („Die schöne Individualität“)

⁸ Der Maler Balthasar Denner (1685-1749).

⁹ Gemeint ist der Artikel „Émile Zola et L'Assommoir“, der in der von Camille Lemonnier in Brüssel herausgegebenen Zeitschrift *Actualité* 1876 erschien.

verursachen) der übersättigten Zivilisationsgesellschaft in den Körper auf, der somatisch darauf reagiert. Andererseits wird sie zum Schutzschild dort, wo fremde Substanzen sich des Körpers zu bemächtigen trachten. Der eingangs diagnostizierte „atopos“ Huysmans ist also im doppelten Sinne „atopisch“. Unter seiner Feder manifestiert sich die allergisch-kontaminierte Welt und in der Dermatologie beschreibt das atopische Ekzem eine Haut, die auf äußere Substanzen sensibel und mit Ausschlag reagiert. Die „Notice“ von *À Rebours* beschreibt den stets genervten jungen Herzog als besonders „allergisch“ reagierend auf die in der Gesellschaft zirkulierenden Gemeinplätze:

Énervé, mal à l'aise, indigné par l'insignifiance des idées échangées et reçues, il devenait comme ces gens dont a parlé Nicole, qui sont douloureux partout; il en arrivait à s'écorcher constamment l'épiderme. (AR 84)

Und der von der verseuchten Umwelt des Landlebens kontaminierte Jacques Marles aus *En Rade* kann seinen antiseptischen Körper nicht vor der Invasion der Krätze erzeugenden „aoûtats“ schützen. In schmerzlicher Lust kratzt er sich die Haut vom Leibe:

„[...] il se dévêtit, pleurant presque, tant il se faisait mal; il s'arrachait des copeaux d'épiderme et ne pouvait se rassasier du douloureux plaisir de se pincer, de se racler, de se tenailler, de se raboter le corps“ (ER 162)

Durch das wilde Gebaren des Großstadtmenschen, der sich immer selbst auf der Spur ist, um sich nie zu finden, „fährt“ er schließlich völlig „aus seiner Haut“, als ob er jenseits der Epidermis noch zu der Erkenntnis seiner selbst kommen könnte. Die Hautmetaphorik und ihre Übertragung in alltägliche Redewendungen ist zu umfangreich, als sie – vor allem bei dem „Dermatographen“ Huysmans – hier zufriedenstellend analysiert werden könnte. In der Haut manifestiert bei ihm das vom Hautgoût befallene Fleisch, das die kontaminierte Realität inkarniert. Huysmans negiert immer die triumphale Gesundheit zugunsten der monströsen Degeneration. Der gehäutete Mensch verliert sein Gesicht, und also seine Identität. Die dermatologische Destruktion im Huysmansschen Text manifestiert sich vor allem in den Kunstkritiken. Alain Buisine hat deshalb von einer „critique dermatologique“¹⁰

¹⁰ Alain Buisine: „Huysmans a fleur de peau“, in: *Bérénice*, a. a. O., S. 328.

gesprochen, die in der Chromatik der Gemälde das „Inkarnat“ der fleischfarbenen Haut entdeckt. Huysmans sucht in der piktoralen Oberfläche eine exakte Übertragung des Körpers und des Fleisches: weniger interessieren ihn die Empfindungen in Antlitz und Körpersprache, als die organischen Offenbarungen, weniger das (seelische) Pathos als die physiologische Pathologie. Das Inkarnat ist für ihn fast gleichbedeutend mit einer biologischen Reaktion, und auch dort interessieren ihn eher die Verletzungen und Läsionen. Als Spezialist für die –bevorzugterweise verbrauchte und fade - weibliche Epidermis zielt Huysmans' Augenmerk auf den Maler Edgar Degas, der für ihn den herausragendsten „dermatologischen“ Maler des Impressionismus repräsentiert: „M. Degas est passé maître dans l'art de rendre ce que j'appellerais volontiers *la carnation civilisée*.“ (AM 27). Die Übertragung der in das Fleisch – „cette chair qui palpète, qui vit“ eingeschriebenen Körperreaktion kann Huysmans beinahe in medizinischen Termini wiedergeben:

Le ton des joues chauffées par la chaleur de la salle, le sang monté aux pommettes, donc l'incarnat, ardent aux oreilles encore, s'atténue aux tempes, est d'une singulière exactitude dans le coup de la lumière qui les frappe.

Der Kunstkritiker interessiert sich lediglich für die Physiologie der dargestellten Personen und unterhält zum Werk eine Beziehung des „beobachtenden Beobachters“, die jener distanzierten Positur entspricht, die die Maler in der Natur zu ihrem Objekt unterhalten. Degas kann daher in seinen Bildern fast anatomisch detaillierte Studien des weiblichen Körpers präsentieren:

L'observation est tellement précise que, dans ces séries de filles, un physiologiste pourrait faire une curieuse étude de l'organisme de chacune d'elles. (AM 117)

Doch Unparteilichkeit ist nicht immer Huysmans Stärke und in den Kritiken nimmt er sich die künstlerische Freiheit, um seine eigene dermatologisch-atopische „Anschauung“ zu vermitteln. Die Karnation einer Tänzerin assoziiert er mit „l'hommasse qui se dégrossit“ und unter der Haut meint er Symptome einer „anémie originelle“ erkennen zu können (AM 117/118). Das kunstkritische Wort scheint damit über den Pinselstrich hinauszuwachsen und das Urteil des Schriftstellers weicht der Diagnose des Arztes: „c'est un épiderme que rougit le sang et sous lequel

les nerfs tressaillent“. (AM 214) Doch neben den Dermatosen und atopischen Ekzemen nimmt Huysmans auch die sozialen Atopien ins Visier. Bei Caillebotte „le peintre de la bourgeoisie à l'aise, du commerce et de la finance“ (AM 100) erkennt er eine Tendenz der sozialen Distinktion über den Weg der pikturealen Darstellung der Karnation:

La main de la femme, à la chair potelée et souple, est une merveille, et je recommande aussi à tous les peintres qui n'ont jamais pu rendre le teint frelaté d'une Parisienne, le derme extraordinaire de celle-ci, un derme travaillé à la veloutine, mais sans fard. Et c'est encore là une très exacte observation. Il n'y a pas, dans ce ménage, le maquillage usité chez les actrices et chez les filles, mais le simple compromis de nombre de femmes de la bourgeoisie qui, sans se grimer comme elles, se nuent tout bonnement la peau de poudre au bismuth, teintée en rose pour les blondes, en nuance Rachel pour les brunes. (AM 101)

Während der mittelalterliche Maler Grünewald den ersten wahren Anatom und Dokumentaristen der Dermatosen repräsentiert. Die mutilierten Epidermis und Körperteile des Erlösers nehmen im Huysmansschen Imaginären der Ikonographie einen besonderen Platz ein. Die der Grünewald-Repräsentation gewidmeten Texte in *Là-Bas* und den *Trois Primitifs* akzentuieren mit unnachgiebiger Schonungslosigkeit die Exartikulation der Körperteile und die von Verwesung befallende Haut. Der partialisierte Christus-Körper Grünewalds gilt als Quelle der Inspiration und der schriftstellerischen Imagination und Huysmans entwickelt ein adäquates Ausdrucksvermögen, in der die Vision des Künstlers und die Vorliebe des Schriftstellers für Sprach-Gewalt in einem Theater der Grausamkeit fusionieren:

Démanchés, presque arrachés des épaules, les bras du Christ paraissaient garrottés dans toute leur longueur par les courroies enroulées des muscles. L'aisselle éclamée craquait; les mains grandes ouvertes brandissaient des doigts hagards qui bénissaient quand même, dans un geste confus de prières et de reproches; les pectoraux tremblaient, beurrés par les sueurs; le torse était rayé de cercles de douves par la cage divulguée des côtes; les chairs gonflaient, salpêtrées et bleuies, persillées de morsures de puces, mouchetées comme de coups d'aiguilles par les pointes des verges qui, brisées sous la peau, la dardaient encore, çà et là, d'échardes. (LB 33)

Doch angesichts des Grünewaldschen Supranaturalismus als einzig wahrer künstlerischer Ausdruck, scheint sich auch Durtals physischer Ausdruck zu

transformieren, denn am Ende seiner Reflexionen über die dargestellten christlichen Putreszenzen und in Anbetracht der ihn zu erwartenden Arbeit „les notes sur le maréchal de Rais dit Barbe-Bleue, le déridèrent“ (LB 41). Die Grausamkeiten eines Gilles de Rais scheinen in ihrer Virulenz der piktoralen Barbarei auf der Epidermis des Gekreuzigten nicht gleichkommen zu können. Die krass naturalistische Christusrepräsentation setzt ein Fantasma frei, daß die zeitgenössische Medizin und Anatomie hat animieren können. Der menschliche Körper als idealisierte Ganzheit findet in dem Kunstliebhaber Huysmans kein Gefallen, er insistiert auf der Aversion des mikroskopisierenden Details. Die difforme, entwürdigte und mutilierte Haut repräsentiert nicht zuletzt einen menschlichen Zustand, eine auch psychische Befindlichkeit, die Ängste beinhalten und von Fantasmen beherrscht werden. Durch die eiterigen Sekretionen scheinen diese über die Haut nach Außen zu geraten. Der Verwesungsprozeß ist in Gang gesetzt, der dematerialisierte Körper den Larven überantwortet. Die Transfiguration des Kalvariums des Grünwald-Triptychons zu Colmar wird unter der Feder von Huysmans zu einem madigen Bestiarium:

Et l'on peut se demander si cet appel désespéré n'est pas aussi poussé par ce monstre qui gît à l'autre extrémité du cadre et lève sa tête dolente au ciel. Est-ce une larve, est-ce un homme? En tout cas, jamais peintre n'a osé, dans le rendu de la putréfaction, aller aussi loin. Il n'existe pas dans les livres de médecine de planches sur les maladies de la peau plus infâmes. Imaginez un corps boursoufflé, modelé dans du savon de Marseille blanc et gras marbré de bleu, et sur lequel mamelonnent des furoncles et percent des clous. C'est l'hosanna de la gangrène, le chant triomphal des caries! (TP 291/292)

Derartig zerfasert bis in ihre leprösen Tiefen kann die Epidermis nur dem Schickalsal der piktoralen Oberfläche folgen, denn auch sie ist die (zwar abstoßende) Veräußerlichung und Manifestation eines körperlichen Inneren und Unbekannten.

2. 1. 3. Heterotopie

Die Ortlosigkeit des „Atopos“ Huysmans findet ein narratives Pendant in der Raumstruktur seiner Werke. In seinem 1988 erschienenen Essai hat Jean-Pierre Vilcot eine Analyse der Huysmansschen Räume unter dem Aspekt ihres „intimistischen“ Potentials vorgenommen, die den stets irrenden Helden auch als stets Suchenden

ausweist und die vor allem die von der modernen Welt abgewendeten Bereiche des Rückzugs und der inneren Emigration inventarisiert. Vilcot setzt die Topographie des Autors gleich mit einem als angenehm empfundenen bzw. idealen Raum, und die titelgebende Formel der „intimité protégée“ meint einen „mode d’existence repliée que deux symboles empruntés au monde animal pourraient illustrer: le resserrement dans la coquille, le blotissement dans le terrier.“¹¹ Doch eine derartige Untersuchung ist der Gefahr ausgesetzt, dem in der Kritik vorherrschenden „Einheitsgedanken“ des Werkes Vorschub zu leisten, denn auch für Vilcot gilt:

Depuis *Le Drageoir aux épices* (1874) jusqu’au *Les Foules de Lourdes* (1906), le projet d’intimité s’affirme avec une constance dont la conversion ne fit que changer les modalités; loin d’être en rupture celle-ci fut même plutôt facilitée par le désir de solitude et le malaise de vivre préexistants, si forts chez Huysmans.¹²

Die hier erfolgende Idealisierung des Huysmansschen Raumes steht meines Erachtens in einem krassen Widerspruch zu den im Text tatsächlich erfolgenden Raumrepräsentationen, denen auch eine beunruhigende Dimension innewohnt. Sowohl des Esseintes‘ imaginäres Museum der Thebais, das in den eigenen Wohnraum transferierte Büro des Monsieur Bougran als auch der religiöse Raum von Durtals Trappistenkloster und Kathedrale oder der von Carhaix bewohnte Glockenturm von Saint-Sulpice – um nur resümierend einige Beispiele zu nennen – können als Fragmente für die Gestaltung einer individuellen Raum-Mythologie gelten, die zwischen Sakralisierung und Entsakralisierung weniger zu einer ästhetischen Konstruktion des Utopischen denn zu einer Poetik des Heterotopen beiträgt. Einen wertvollen, jedoch älteren Beitrag für die Konstitution einer Poetik des Raumes am Beispiel von Huysmans‘ Roman *En Rade* verdankt die Kritik derweil Gaston Bachelard mit dem 1947 erschienen „La terre et les rêveries de la volonté.“¹³ Auf der Grundlage einer eher phänomenologisch geleiteten Lesart analysiert Bachelard den zweiten von drei Träumen des Protagonisten Jacques Marles, um in dieser „rêverie pétrifiante“ (in einem steinigen, lunaren Raum) die materielle Poetik einer streng bildhaft gestalteten Immobilität und des Schweigens nachzuweisen.

¹¹ Jean-Pierre Vilcot: *Huysmans et l’intimité protégée*, a. a. O., S. 5.

¹² Ebda., S. 129.

¹³ José Corti, 1986, S. 203-220.

Bachelards in vieler Hinsicht beeindruckende Analyse bleibt jedoch einer subjektivistischen Sicht verpflichtet, welche die materielle Dialektik („Härte“ des Felsgesteins versus „Weichheit“ der chemischen oder organischen, an den Tod geketteten Elemente) des geträumten Raumes in das Unbewußte des Autor verlagert, der mittels der Metaphorik der Versteinerung einen „*complexe de Méduse*“¹⁴ illustrierte.

Als besonders fruchtbar für die Analyse des Huysmansschen Raumuniversums erweist sich in der Tat das bereits erwähnte, von Michel Foucault in einem Vortrag vor dem *Cercle d'études architecturales* im März 1967 entwickelte Konzept der Heterotopie als anderen Raum oder Raum des Anderen, mit dem er eine Heterotopologie bzw. Methode der Raumanalyse postuliert. Im folgenden soll zunächst Foucaults Heterotopiebegriff kurz rekapituliert werden¹⁵, um schließlich an ausgewählten Textbeispielen¹⁶ die besondere Repräsentation von Außen- und Innenräumen ausfindig zu machen, die die auf Beobachtung und Dokumentation beruhende naturalistische Milieureproduktion in vieler Hinsicht übersteigt. Dabei steht nicht so sehr eine sozialgeschichtlich orientierte Lektüre im Vordergrund, die im Huysmansschen Text solche Heterotopien ortet und aufführt, die die gesellschaftliche Realität seiner Zeit beschäftigten, wie zum Beispiel die ersten psychiatrischen Anstalten oder auch das Bordell. Vielmehr soll der Akzent auf einer textimmanenten Untersuchung liegen, die im Werk jene Räume ausfindig macht, die von Huysmans als (literarische) Heterotopien kreiert und inszeniert werden, um schließlich zu erörtern, welche Funktion diese spezifische Textgestaltung innerhalb des Werkes übernehmen kann.

Andere Räume als Räume des Anderen

Die diskursanalytischen Arbeiten von Foucault über diverse staatliche, symbolische Gewalt ausübende Institutionen (Gefängnis, Irrenanstalt) und deren in die Geschichte

¹⁴ Ebda., S. 208.

¹⁵ Die dem Artikel entnommenen Zitate folgen der Ausgabe von *Dits et Écrits*, Band IV, a. a. O., S. 752-762 und werden im folgenden abgekürzt als DE (und Seitenzahl).

¹⁶ Die Auswahl muß aus Gründen der Dimension zwangsweise begrenzt werden, da eine derartige Raumanalyse eigentlich eine Einzelstudie verdient. Dennoch können die von mir ausgewählten Beispiele als repräsentativ für das Gesamtwerk gelten.

eingeschriebenen räumliche Dispositive (wie zum Beispiel der Panoptismus als totale Kontrolle und Überwachung) haben die traditionelle Epistemologie, aber auch die Literaturwissenschaft grundlegend verändert. Weniger bekannt indes ist der Artikel über den transhistorisch verwendeten Begriff der gesellschaftlichen Heterotopie, der einen spezifischen Ort der Sozialität beschreibt. Foucault geht dabei aus von der Überlegung, daß im Gegensatz zu der Zeit, die im 19. Jahrhundert eine endgültige Entsakralisierung erfahren habe, dieses mit dem Raum nicht erfolgt sei. Dieser sei kein leerer Raum, in dem sich die Individuen unwillkürlich anordnen, sondern werde durch eine heterogene Mischung an (nachbarschaftlichen) Beziehungen geprägt, „qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables.“¹⁷ Daß die soziale Welt keinesfalls eine homogen strukturierte und vereinheitlichende ist, hat die traditionelle Klassen- und Gesellschaftstheorie natürlich auch erkannt, doch innerhalb dieses Raumes, den Foucault im Gegensatz zu dem individuell erschlossenen und privaten „espace du dedans“ auch als „espace du dehors“ bezeichnet, erkennt er eigentümliche Subräume, die sich durch einen Umschichtungsprozeß von Wissensmodalitäten einander entgegensetzen und damit Widerlager oder „contre-emplacements“ bilden. Diese dauerhaften und vergänglichen, „reservierten“ Enklaven besitzen sonderbare Eigenschaften, die in eklatanter struktureller Opposition zu der sie umgebenden, nach Effizienzkriterien normierten Ordnung des gesellschaftlichen Raumes (und seiner Doxa) stehen:

Il y a [...] et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.¹⁸

¹⁷ DE, 755.

¹⁸ DE, 755 f. Es muß hier bemerkt werden, daß Foucault den Begriff der Heterotopie erstmals bereits im Vorwort von *Les mots et les choses* verwendet. Angeregt dafür wurde Foucault durch eine Erzählung von Borges, der eine chinesische Enzyklopädie zitiert, die eine für das abendländische Ordnungsdenken kurios erscheinende Taxonomie des Tierreichs vornimmt. Um dieses sonderbare Klassifikationsprinzip zu beschreiben, verwendet Foucault den Terminus der Heterotopie. (*Les mots et les choses*, a. a. O., S. 7-9) Eine weitere Bemerkung sei hier bezüglich der Foucaultschen Raumkonzeption erlaubt: augenfällig erscheint mir eine gewisse Ähnlichkeit zu den von Georg Simmel Anfang des 20. Jahrhunderts geäußerten Überlegungen zu einer Soziologie des Raumes. Für Simmel besteht eine der räumlichen Grundqualitäten in der Ausschließlichkeit des Raumes, die den allgemeinen gesellschaftlichen Raum als ein aus

Innerhalb dieses konkreten Anderswo des Außenraumes unterscheidet Foucault die Utopie von der Heterotopie: Wo die als Alternativmodell zu der als depriviert empfundenen Gesellschaft konzipierte Utopie einen prinzipiell imaginären Ort beschreibt, verfügt die Heterotopie über eine historische und konkrete Präsenz im Leben und gewinnt innerhalb des sozialen Raums an Bedeutung durch die dort herrschenden oppositionellen Beziehungsstrukturen, die beispielsweise das öffentliche vom privaten Leben trennen, die Arbeit von der Freizeit oder das Leben vom Tod. Wenn also jene Orte, die man als Orte mit Ausschlußfunktion charakterisieren könnte, wie das Gefängnis, das Freudenhaus, den Friedhof oder die Irrenanstalt, alle gemeinsam als „contre-emplacements“ fungieren, so deshalb, weil sie Individuen beherbergen, die von der Gesellschaft als „anders“, also unangepaßt, deviant oder abnorm und der gesellschaftlichen Doxa grundsätzlich entgegengestellt eingestuft werden und daher der Ausgrenzung oder „Quarantäne“ bedürfen : Kriminelle, Prostituierte, Verstorbene, Geistesranke... . Der Zugang zu diesen „anderen Räumen“ ist strikt reglementiert und für Formen des Verbots oder der Zensur empfänglich, denn wer sie betreten darf, übertritt eine Schwelle, betritt einen Grenzraum: „Les hétérotopies supposent toujours un système d’ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend impénétrables“¹⁹ Für Foucault sind Heterotopien jedoch generell mit einem sakralen oder religiösen Charakter behaftet, der durchaus skandalöse und anstößige Ausmaße annehmen kann – und nur in den „anderen Räumen“ kann das Sakrale in der zeitgenössischen Lebenswelt überhaupt bestehen und überdauern.

Formen der Heterotopie

einzigartigen und nicht analogen Teilräumen konstituiertes Ganzes erkennt (z. B. der Staat). Zudem kennzeichnet die Ausschließlichkeit des Raumes eine überräumliche Dimension, die auch die Aufhebung der in der Opposition zum Raum stehenden Zeit markiere und eine endlose Zeit (im Raum) inauguriere. Für Simmel bildet die Kirche die reinste Ausformung dieses Typs und situiert sich damit in der Nähe der von Foucault als Heterochronien bezeichneten Heterotopien der Zeitbrechung bzw. Zeitsuspension. (Vgl. Georg Simmel: „Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft“, in: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* [1909], Suhrkamp, Frankfurt, 1992, S. 687-790.). Die Konnexion zwischen beiden Raumtheorien verdiente eine eingehende Analyse, die hier nicht zu leisten ist. Auch die Frage, ob Foucault sich von Simmels Gedanken hat leiten lassen, kann hier nicht beantwortet werden.

¹⁹ DE, S. 760.

Um nicht der Beliebigkeit anheimzufallen, entwickelt Foucault im Verlauf seiner Ausführungen einige Grundsätze, die für Heterotopien gelten und die hier nur kurz zusammengefaßt werden sollen.

Zunächst gilt, daß jede Kultur Heterotopien mit Ausschlußcharakter ausbildet, von denen Foucault zwei Gruppen unterscheidet: zum einen die „*hétérotopies de crise*“, die als „*lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits*“ jenen Individuen reserviert bleiben, die sich in Bezug zu herrschenden Norm in einem „*état de crise*“ befinden (wie Heranwachsende, gebärende Frauen, Greise) und zum anderen die ersteren zunehmend ablösenden „*hétérotopies de déviation*“, die jene Individuen empfängt „*dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée*“²⁰, und dazu gehören Psychiatrien oder Altenheime. Eine zweite Gruppe beinhaltet Heterotopien, die im Verlauf der Geschichte einen Funktions- oder Bedeutungswandel durchlaufen und weniger eine ausgrenzende denn sakrale Funktion besitzen. Dazu gehören die vormals im Zentrum eines gesellschaftlichen Raumes (Städte, Gemeinden, Siedlungen allgemein) situierten, mit Beginn der Moderne allerdings desakralisierten und deshalb dezentralisierten Friedhöfe. Einen dritten, dem vorangehenden jedoch ähnlichen Typ bilden jene anderen Räume, die akkumulierenden Charakter besitzen und mehrere Orte in sich vereinen, „*qui sont en eux-mêmes incompatibles*“. Als Beispiele nennt Foucault das Theater und das Kino, vor allem aber den Garten, der als „*hétérotopie heureuse et universalisante*“²¹ von symbolischer Perfektion ist. Viertens gibt es eine Heterotopieart die als Heterochronie eng mit der zeitlichen Repräsentation verknüpft ist und die generell die Vergangenheit konserviert und systematisiert. Dazu gehören Museen und Bibliotheken mit statischer Archivierungsfunktion, aber auch jene dynamischen und regelmäßig wiederkehrenden Orte, die allerdings von der Flüchtigkeit der Zeit zeugen wie Feste oder Jahrmärkte, „*ces merveilleux emplacements vides au bord des villes, qui se peuplent, une ou deux fois par an, [...] d'objets hétéroclites*.“²² Schließlich kennzeichnet die anderen Räume ein kontrolliertes System aus Öffnungen und Schließungen gleichermaßen, deren Zugang nicht nur Zwängen, sondern auch gewissen Riten und Gesten untergeordnet sein kann (wie die Kaserne,

²⁰ DE, S. 756 f.

²¹ DE, S. 758/759.

²² DE, S. 760.

der Hamman) und der letzte – vermutlich wesentlichste - Grundsatz lautet, daß jede Heterotopie immer in einem Funktionszusammenhang steht bezüglich der verbleibenden Ordnung und des „gebändigten“ Raumes, der zwischen zwei Extremen oszilliert: hier erweist sich die Heterotopie als illusionärer Raum, der alle individuellen Plazierungen „dénonce comme plus illusoire encore“²³ wie beispielsweise das Freudenhaus. Dort erweist sie sich als kompensatorische Kraft in Hinblick auf die Unzulänglichkeiten desselben „espace autre“, beispielsweise in Heterotopien mit ausgeprägten Regelstrukturen (als Beispiel nennt Foucault die Kolonien). In derartigen, von frenetischen Gesetzmäßigkeiten orchestrierten „totalen Institutionen“, um den Begriff von Goffman aufzugreifen, scheint die Heterotopie mühelos einen utopischen Charakter annehmen zu können, denn Utopien verleihen jenen Strukturen eine Systematik, die in sehr realen Räumen und Institutionen bereits teilweise formuliert wurden. Nur das Schiff schwimmt am Horizont und vereint alle heterotopen Grundsätze *par excellence*, denn

c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins.²⁴

Allein die bis hierher erfolgten Erläuterungen zum Heterotopiekonzept lassen eine beispiellose Verwendbarkeit ihrer Axiome in Hinblick auf das Huysmanssche Textimaginäre erahnen. Das Aufbegehren der „anderen Räume“ gegen die gesellschaftliche Ordnung korreliert mit dem sich in der Fiktion reflektierenden „anderen Denken“ des atopos Huysmans: hier wie dort liegt ein Subversionspotential zugrunde, das störend wirkt und Unbehagen verursacht in dem nach Homogenität strebenden Außenraum.

Der vorbildliche Naturalist hat, wie gesehen, nichts anderes im Sinn, als den Text zu verräumlichen, ihn in verschiedenen Orte zu verankern und in Einzeltableaus zu zerstückeln, denen bereits eigene Raumrepräsentationen zugrunde liegen. Die Protagonisten konstituieren sich in permanenter Abkehr zur sozialen Welt, um in den

²³ DE, S. 761.

²⁴ DE, S. 762.

ungeordneten Orten Anker zu werfen und sind als Paria von der alltäglichen Lebenswelt überfordert: wankend zwischen extremer Repulsion und extremem Enthusiasmus, zwischen raffiniertem Komfort und obsessioneller Flucht, suchen sie der Routine und dem *ennui* zu entrinnen. Seine privilegierten Räume können also nur jene sein, die sich in einem entgegengesetzten Winkel zu den traditionellen Institutionen des gesellschaftlichen Lebens situieren. Das von des Esseintes konstruierte dekadente Universum in Fontenay bildet sicher das vollkommenste Beispiel dieser Suche nach einem „anywhere out of the world“, das vor der Vulgarität des Konkreten bewahrt. Der bereits während seiner Adoleszenz in die devianten Praktiken der „amours exceptionnelles“ (AR 85) initiierte Herzog entwickelt im Schloß seiner Ahnen eine Begierde nach dem Widerlager eines „anderen“ Raumes, der ihn vor der menschlichen Bestie bewahrt:

Déjà il rêvait à une thébaïde raffinée, à un désert confortable, à une arche immobile et tiède où il se réfugierait loin de l'incessant déluge de la sottise humaine. (AR 84)

Auf der Suche nach dem idealen Raum, des Esseintes „fouilla les environs de la capitale“ und stößt endlich auf die „bicoque à vendre, en haut de Fontenay-aux-Roses“. Die Einsamkeit dieses „endroit écarté, sans voisins, près du fort“ entspricht exakt seinen Träumen, „denn peu ravagé par les Parisiens“, sind auch die modernen Kommunikationswege nahezu inexistent. (AR 86) Auch das Interieur des sonderbaren Domizils wird von des Esseintes gemäß der unnachahmlichen Kriterien seines künstlerischen Geschmacks ausgestattet und Dekor, Mobiliar und Farbarrangements entsprechen nicht etwa der Funktionalität eines Wohnsitzes, sondern sind bereits Gedicht: das Heim wird zum Heiligtum. Das Schlafzimmer gleicht einer Mönchszelle, das Eßzimmer einer Schiffskabine und entspricht (oder simuliert) damit - gemäß der Definition von Foucault - der Heterotopie schlechthin als Ort der „plus grande réserve d'imagination“²⁵ Die in der Thebais herrschende invertierte Temporalität weist sie zudem als Heterochronie aus, denn „à cinq heures l'hiver, apres la chute du jour, il [des Esseintes] déjeunait“ und er „picorait une petite dînette, sur les cinq heures du matin, avant de se mettre au lit“ (AR 98) In diesem „Phalanstère“ für einen Einzelgänger sublimiert sich die Heterotopie in eine Utopie

²⁵ DE, 762.

und die Realität wird in eine Surrealität entrealisiert. Die emblematische Thebais repräsentiert jedoch nur eine – vielleicht die vollkommenste - Variation einer weit umfangreicheren heterotopen Kategorie im Huysmansschen Text und im Imaginären seiner Helden, deren Panorama nahezu grenzenlos ist. Man kann die Präsenz von Heterotopien gleichermaßen als Ausdruck einer Berufung, einer Moral (oder eines Ethos) und schließlich einer spezifischen Ästhetik analysieren. Dies soll im folgenden anhand einiger ausgewählter, exemplarischer Textauszüge erfolgen.

Eine Berufung

Gemäß seines eigenen atopischen Habitus stattet Huysmans seine Helden mit einer ähnlich kontroversen Matrix der Handlungsmuster, Verhaltensweisen und Anschauungen aus, die sie innerhalb einer gesellschaftlichen Ordnung jene Orte aufsuchen läßt, die ihre Alterität affirmieren und in denen sie ihre subversiven Strategien für die Bemächtigung der Welt entfalten können. Es zeichnet sich hier ein bizarres und unmittelbares Begehren ab, sich immer erst „woanders“ hinzubegeben, und vor allem dorthin, wo man nicht hinzugehen gedenkt. Die im Teil I bereits erwähnte Textpassage aus *Les Folies-Bergère*, (CP 62) in der die über die Erinnerung erfolgende Analogie zweier unterschiedlicher Orte den Effekt eines widersinnigen „tête-bêche“ erzielt, besitzt für die heterotope Praxis von Huysmans nahezu symbolischen Wert.

Der Huysmanssche Text erlaubt eine Inventarisierung der „anderen Räume“, in denen sich sechs verschiedene Kategorien abzeichnen. Alle Kategorien durchdringen das Werk nach einem transversalen Prinzip, das heißt, sie können nicht als typisch „naturalistisch“ oder typisch „katholisch“ bezeichnet werden.

Zunächst können alle Räume des „zölibatären“ Alltagslebens – also diejenigen, die der Junggeselle „bewohnt“ – mit mehr oder weniger banalem Charakter als Heterotopie bezeichnet werden: Das staubige Arbeitszimmer von Durtal (LB 53), die unappetitlichen Restaurants und „gargotes“ des Monsieur Folantin oder auch die verwahrloste Wohnung des André Jayant nach dem Auszug seiner ehebrecherischen Frau, in der er regelmäßig mit wechselnden Gespielinnen seine „crises juponnières“ (EM 159) auslebt und damit eine Art „bordel chez soi“ etabliert. Diese Räume

kontrastieren zwar nur in geringem Maße mit dem „espace du dehors“, also dem standardisierten gesellschaftlichen Raum, besitzen allerdings durch die Art, derer sie bemächtigt und „umdefiniert“ werden, einen äquivoken Charakter. Sie bilden unter Umständen bei Huysmans das Fundament der heterotopen Gestaltung überhaupt.

Eine zweite wichtige Kategorie ist mit dem Beispiel von des Esseintes' Thebais bereits angedeutet worden, und zwar die der Isolierungs- und Rückzugsheterotopien. Dazu darf man auch das Schloß von Lourps zählen, in das der Protagonist Jacques Marles aus *En Rade* Einzug hält und dessen ungeordnete, labyrinthisch angelegte Räumlichkeit aus einer „véritable folie de portes“ (ER 86), verrotteten Zimmern und versperrten „allées de communication“ (ER 175) auch den Ursprung seiner rätselhaften Traumaktivität bilden. Das gilt auch für den über ein ähnlich labyrinthisches – hier in Form einer Wendeltreppe - System zugänglichen Glockenturm von Saint-Sulpice („Longtemps ils grimperent dans les ténèbres d'un escalier en pas de vis“, LB 54) und für die von Durtal bewohnten Kloster. Diese Heterotopien sind Austragungsorte innerer Konflikte, sei es zwischen mystischem Leben und der Verführung durch das Böse, sei es zwischen analytischer Traumaktivität und Selbsterkenntnis und desillusionierender, materialistischer Milieuerfahrung. (*En Rade*)

Eine dritte Gruppe kann die zuvor genannten Heterotopien erweitern bzw. geht aus ihnen hervor: sie beinhalten jene Widerlager, die Foucault zu den Heterotopien der Konservierung und Kultivierung zählt und die bei Huysmans vor allem durch die Objektklassifikation, aber auch durch die Bibliothek von des Esseintes oder die Ruine in *En Rade* repräsentiert sind. Vor allem der bereits erwähnte, das Textuniversum permanent durchziehende Klassifikationskomplex denotiert den perversen Wunsch, nicht nur in die äußere Ordnung, sondern gar in die Unordnung der äußeren Ordnung eine fatale und beunruhigende „Hyperordnung“ zu bringen. Ein *Croquis* wie „Un café“, dessen Innenausstattung aus Vitrinen und Regalen voller ausgestopfter Tiere ein mortifiziertes Bestiarium bildet²⁶, illustriert beispielhaft die Metamorphose des Raumes, die den öffentlichen Raum des Cafés zu einem „musée d'histoire naturelle où l'on joue et où l'on boit“ (CP 151) macht und in dem selbst die Konsumenten und „habitues“ – dem Chamäleon gleich – wie „figés“ auf ihren

²⁶ „L'aspect de la salle est étrange; au-dessus de divans à boutons, capitonnés de cuir chocolat, deux vitrines aux boiseries grises, rechampies de filets bleu pâle, se dressent le long des murs, bondées du haut en bas d'oiseaux empaillés et repeints.“ (CP 151)

Stühlen sitzen, „le nez sur leurs cartes, immobiles et comme conservés sans ce milieu funèbre.“ (CP 155) Vergleichbar mit diesem Ort erscheint mir auch der einer nahezu theologischen Ordnung gehorchende Mikrokosmos der Bürowelt von Monsieur Bougran, in der mehrere Welten völlig identisch strukturiert sind²⁷ und in der die kleinste Abweichung von der „ordre méthodique“ einem komplexen Ritual das Fundament zu entziehen droht: „L’encrier était à gauche maintenant et le plumier à droite! [Monsieur Bougran] s’en fut navré.“ (MB 49) Diese – auch Raum simulakrisierende - Heterotopieform konstituiert zudem eine Art „andere“ und totalitäre Institution, dessen manischer Charakter zwischen überspanntem Pathos und entlarvender Ironie oszilliert.

Viertens kann man im Text jene Heterotopien aufspüren, die zwischen ephemerer Zeit und wiederkehrender Zeit von prekärer Dauer gekennzeichnet sind. Das Fest oder die Reise dürfen hier erwähnt werden, wie zum Beispiel die verrückte Straßenbahn in *Les Sœurs Vatarde* (SV 228), die metonymisch das gesamte Kirmes-Spektakel des Kapitel VI resümiert, oder natürlich die imaginierte London-Reise von des Esseintes. Auch das hyperdulische Pilgermekka Lourdes erfährt in dem auktorialen Bericht von Huysmans eine derartige Transformation, wenn er behauptet: „Lourdes est un immense hôpital de Saint-Louis, versé dans une gigantesque fête de Neuilly.“ (FL 260) Schließlich kann Huysmans sehr private Heterotopie-Modellierungen vornehmen, die einen Vergnügungsort wie die *Folies-Bergère* mit barocker Kanaille ausstaffiert oder den Fluß der *Bièvre* und ihren Lauf höchst ambivalent semantisiert: als Allegorie der Vergänglichkeit und industrieller Ausbeutung erscheint der Fluß als Hure der modernen Großstadt Paris, deren einzelne Quartiers den Charme des Bukolisch-Gestrigen und Naturhaften verloren haben. Verbannt „dans un souterrain, casernée sous une voûte“, (B 10) passiert die Bièvre nun die durch Industrialisierung depravierten und morbiden Viertel der ehemals idyllischen und friedvollen *Poterne des Peupliers*, der *rue de Tolbiac* oder der *rue Croulebarbe*, als bewege sie sich durch einen „corridor de prison.“ (B 12)

Die vorletzte Kategorie unterscheidet sich von den vorangegangenen durch ihre nach Innen gerichtete Struktur, sei es im Unbewußten der Helden oder des Textes selbst.

²⁷ „Monsieur Bougran admettait même des hiérarchies parmi ses congénères, jugeait l’employé d’un Ministère supérieur à l’employé d’une Préfecture, de même que celui-ci était, à ses yeux, d’un rang plus élevé que le commis employé dans une Mairie“ (MB 48)

Dazu kann man den Traumbericht als Gattung zählen oder jene Texte, die zum Ort einer mentalen Projektion des Erzählers werden und die das ursprüngliche Sujet aus der Erzählung verbannen, wie die in *Certains* erfolgende kunstkritische Beschreibung des Gemäldes „Femmes au bain“ von Degas, die in einer ausladenden Schmähschrift über den weiblichen Körper ausartet. Als ein derart heterotopisiertes Textsegment kann vor allem eine Passage aus *En Route* gelten, in der die mentale Befindlichkeit des Helden zum Schauplatz eines Fantasma mutiert. In einer stets wiederkehrenden, unauslöschlichen „rêverie“ wird Durtal von den „délicieuses immondices“ (RT 91) einer aus seinem säkularen Leben stammenden Prostituierten bedrängt,²⁸ die dem Keuschheitsgebot des Klosters spottet. In entsetzlichen Alpträumen auf die „territoires de la Luxure“ (RT 198) verführt, durchlebt er seine früheren sexuellen Exzesse, doch das Traumpotential erfährt eine neue Intensität: „Ce n’était plus du tout l’acte involontaire et connu.“ (RT 198) Um den fleischlichen Versuchungen zumindest im Geiste zu entkommen, verläßt Durtal seine Mönchszelle und begibt sich über die verwinkelten Treppen und Korridore des Klosters in die Kapelle wo „il entrait sur un champ de bataille“:

Par terre, des formes humaines étaient couchées [...]; les unes à plat ventre, les autres à genoux; celles-ci, affaissées les mains par terre, comme frappées dans le dos, celles-là étendues les doigts crispés sur la poitrine, celles-là encore se tenant la tête ou tendant les bras. (RT 200)

Was sich dem libidinösen Konvertiten darbietet, scheint auf den ersten Blick die direkte Prolongierung und reale Erfüllung seines Unbewußten zu sein. Die menschlichen, ineinander verwobenen Körper, die in Brustkörbe verkrallten Finger und sich berührenden Köpfe und Arme evozieren ein ambivalentes Bild: Durtal scheint ein Kampffeld zu betreten, oder mitten in eine sexuelle Orgie hineinzuplatzen. Erst einen Moment später realisiert er, daß dieses „massacre de moines“ Ausdruck der Idolation und des Gebets der Mönche ist. Interessant jedoch erscheint die literarische räumliche Gestaltung der Szene, die den sakralen Klosterrahmen, in dem jede Form der Sexualität verboten ist, zu einem Raum der Triebhaftigkeit und erotischen Phantasien mutieren läßt. Die Ekstase der betenden

²⁸ „Ah! cette Florence, - et il pensait à une fille aux aberrations de laquelle il était rivé, - elle continue à se promener dans ma cervelle; elle se déshabille derrière le rideau baissé de mes yeux; et je suis envahi d’une affreuse lâcheté lorsque j’y songe.“ (RT 91)

Mönche in der Kapelle scheint wie der Nachhall der geistigen Ekstase in Durtals erinnerter Sinnenlust aus dem normierten Außenraum. Huysmans gestaltet damit unter Zuhilfenahme der Erinnerung innerhalb des prinzipiell heterotopen Raumes des Klosters eine weitere Heterotopie, nämlich die des Bordells. Eine ähnliche Konstruktion liegt auch dem Lourdes-Buch zugrunde, in dem die Diskrepanz zwischen mythischer Raumidolation und kommerzieller Raumauswertung (als „satanistisches“ Phänomen) mehrere Heterotopie-Formen zusammenfallen läßt. (Vgl. Z. B. FL 166)

Eine sechste und letzte Heterotopie im Werk läßt sich jenen Orten zuschreiben, die den Rahmen der Repräsentation sprengen und eine eigene textuelle Modellierung und Kreation anderer Räume vornehmen. Die diesen Heterotopien zugrundeliegende Textstrategie besteht darin, einem belanglosen Außenraum den Kredit einer Heterotopie zu konzederen und ist meist von ironischer Intention. Der englische Pub in Paris gehört in diese Kategorie, das Büro von Monsieur Bougran in seinen eigenen vier Wänden oder das „bordel chez soi“ von André Jayant sind Beispiele für eine Entartung bzw. Umfunktionalisierung des normierten Raumes. Huysmans scheint hier in einer rhetorischen Operation beweisen zu wollen, daß jeder Ort in der literarischen Transformation den Status einer Heterotopie annehmen kann – was auch auf einer besonderen Form der Verknüpfung von Räumen beruht (wie am Beispiel von *Là-Bas* noch zu zeigen sein wird).

Eine Moral

Foucault stützt - wie bereits angedeutet - seine Heterotopie-Theorie auf der Feststellung, daß im Gegensatz zur Zeit der Raum nicht entsakralisiert worden sei. Das heißt, daß innerhalb eines oppositionell angelegten Raumschemas, wie beispielsweise das der Öffentlichkeit und des privaten Lebens, immer „Reservate“ verbleiben, deren Zugang versperrt oder zumindest streng reglementiert ist. Foucault fragt sich schließlich, ob nicht das Leben prinzipiell von Entgegensetzungen strukturiert ist, die das Individuum nicht anzurühren wagt: „Peut-être notre vie est-elle encore commandée par un certain nombre d’oppositions auxquelles on ne peut pas toucher, auxquelles l’institution et la pratique n’ont pas encore osé porter

atteinte“.²⁹ Was soviel bedeuten kann, daß ein spezifisches soziales Handeln - wie beispielsweise die Gebräuche und Gesten der Arbeitswelt – nicht in die dieser Welt entgegengesetzte Freizeitwelt übertragbar oder „importierbar“ ist, was wiederum die mehr oder weniger hermetische Absperrung und Begrenzung des jeweiligen sozialen Feldes durch institutionalisierte Codes und Reglementierungen bestätigt.

Die ungerührte Faszination – und die antithetische Formulierung bestätigt nicht zuletzt die Semantik des Widerlagers bei Huysmans – für jede Grenzgebung, Gemarkung und sonstige, die gesellschaftlichen Räume trennenden Demarkationslinien findet in der narrativen Praxis ihre Vollendung, wird zum Ethos des Autors, erhebt sich zu einer Maxime oder gar zu einer Moral. Huysmans Verführung durch das Kloster, obwohl er den Klerus als „bondieusard“ und kleinbürgerlich verschimpft, um dann in die Abgründe des Satanismus einzutauchen, ist nur eines von wenigen, vielfach ja schon beschriebenen Phänomenen. Seine Protagonisten engagieren sich folglich permanent in einem doppelten, wenn nicht dreifachen Spiel. Sie sperren sich in von dem gesellschaftlichen Außenraum abgekehrte Luftblasen ein, bewerkstelligen sodann, daß in diesen Rückzugsorten hinterrücks ambivalente Zwietracht gesät wird, um dann den abnormen und verfallenen Charakter derselben Ort zu huldigen: die Zelebration der Bièvre, die den Verfallsprozeß eines unschuldigen jungen Mädchens zur Prostituierten allegorisiert und die mit der Zufuhr von menschlichem Müll und Exkrementen gedemütigt wird, ist ein glänzendes Beispiel dafür. Die experimentelle Aktivität der Helden innerhalb der Außen- und Innenräume konzentriert sich also auf ein ernsthaftes, ungeniertes und perverses Spiel mit dem Sakralen, um in der Überführung des Außenraumes in den „espace autre“ dieses Sakrale endgültig zu desakralisieren.

Eine Ästhetik

In ihrer Vervielfältigung und Kontrastierung mit den konventionellen Räumen oder mit anderen Widerlagern tauchen Heterotopien im Huysmansschen Text nicht nur aufgrund einer idiosynkratischen oder ideologischen Tendenz auf. Durch die ihnen innewohnenden ästhetischen Ressourcen können sie in das gesamte Textdispositiv hineintreten, um so ein eigenes System zu bilden. Dieses Dispositiv kann vor allem

²⁹ DE, 754.

am Beispiel von *Là-Bas* illustriert werden. Der Roman konstruiert sich auf der Basis einer fünf verschiedene Orte umfassenden Kapitelanordnung, hinter denen sich ein komplexes Beziehungsgefüge verbirgt. Zunächst kann man innerhalb des Domizils von Durtal zwei unterschiedliche alltägliche Räume unterscheiden: zum einen das Heim des Schriftstellers und Junggesellen, das von dem Concierge Rateau mehr schlecht als recht unterhalten wird:

Durtal était dans la situation d'un grand nombre de célibataires qui font nettoyer leur ménage par un concierge. Ceux-là seuls peuvent savoir combien des lampes d'un faible tonnage absorbent de pleines burettes d'huile et combien une bouteille de cognac pâlit et s'épuise, sans diminuer. Ils savent aussi que le lit d'abord hospitalier se fait insociable, tant le concierge respecte ses moindres plis; ils apprennent enfin qu'il faut se résigner à toujours nettoyer son verre si l'on a soif, à toujours réédifier son feu, si l'on a froid. (LB 51)

Der lebensweltliche Raum des Schriftstellers dient zwar einerseits als „cabinet de travail“ und Ort geistiger Produktion, andererseits wird er als voll von „poussière saturée de tabac froid“ beschrieben, in dem zudem ein „odeur fanée de très vieux livre“ herrscht (LB 53) und daher den Künstler stets zur Flucht animiert. Zum anderen beinhaltet dasselbe Heim von Durtal jenes Schlafzimmer, indem Durtal die unbekanntes Hyacinthe fantasmiert und sich erotischen Träumereien hingibt, in der Hoffnung, den Ehebruch besiegeln zu können. Doch das Abenteuer mit Madame de Chantelouve endet nach dreimaligem Anlauf in einem sexuellen Desaster und der Ehebruch wird nicht vollzogen. Durtals gedoppelte Behausung wird in beiden Fällen zu einem kritischen, von Frustration und Mißstimmung beherrschten und beinahe ausweglosen Raum bzw. Krisenheterotopie. In Opposition zu dieser zwiefachen Struktur stellt Huysmans ein ähnliches Binom, in dem ein sublimierter religiöser Raum auf spektakuläre Art mit einem Raum des mystischen Satanismus kontrastiert: zunächst die Kirche Saint-Sulpice mit dem von dem Ehepaar Carhaix bewohnten Glockenturm, der von Durtal und des Hermies regelmäßig zur leiblichen und geistigen Erbauung aufgesucht wird. Der Zugang zur Wohnung des Glöckners führt über den Glockenturm und der labyrinthische Treppenaufgang, der schweigsame Windhauch sowie die plötzlich anhebenden, den ganzen Turm in Vibration versetzenden Glockenschläge vermitteln eine geheimnisvolle, fast magische Atmosphäre:

Rien ne remuait; mais le vent claquait par les lames couchées des abat-sons, tourbillonnait dans la cage des bois, hurlait dans la spirale de l'escalier, s'engouffrait dans la cuve retournée des cloches. Soudain, un frôlement d'air, un souffle silencieux de vent moins aigre lui fouetta les joues. Il leva les yeux, une cloche rabattait la bise, entraînait en branle. Et tout à coup, elle sonna, prit son élan, et son battant, semblable à un gigantesque pilon, broya dans le bronze du mortier des sons terribles. La tour tremblait, la margelle sur laquelle il se tenait trépidait comme le plancher d'un train; un grondement, continu, énorme, roulait brisé par le fracassant éclat des coups. (LB 56)

Die Kirche als architektonischer Komplex kann die Funktion eines realen „anderen“ Raumes schon aufgrund ihres heterochronischen Charakters übernehmen, denn die in ihr praktizierte liturgische Zeit entspricht nicht dem Kalendarium der säkularen Gesellschaft. Als Sakralbau und Gotteshaus nimmt sie eine äußerst symbolische Form an, die Durtal anhand der Kathedrale von Chartres nur annähernd ausloten kann. Schließlich kann die Gestaltung des Innenraums einer Kirche mit derjenigen von Museen verglichen werden, die religiöse Kunstgegenstände und Reliquien aus mehreren Jahrhunderten sammelt und präsentiert und damit zu einer Heterotopie, in der „le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même.“³⁰ Der Glockenturm von Saint-Sulpice als Ort einer ganz realen Soziabilität und geistiger Reflexion wird in der träumerischen „vagabondage“ von Durtal schließlich eine Behaglichkeit zugeschrieben, deren Ideal einer „havre tiède“ und „à l'écart du temps“ in der Aufhebung der Zeit des Außen besteht, um in einen jenseitigen Ort „au-dessus de Paris“, himmelan strebend, zu münden:

Engourdi par la chaleur d'un poêle [...] Durtal se laissa vagabonder, loin de la ville. Il se disait, regardant cette pièce intime et ces bonnes gens: si l'on pouvait, en agençant cette chambre, s'installer ici, au-dessus de Paris, un séjour balsamique et douillet, un havre tiède. Alors, on pourrait mener, seul, dans les nuages, là-haut, la réparante vie des solitudes et parfaire, pendant des années, son livre. Et puis, quel fabuleux bonheur ce serait que d'exister enfin, à l'écart du temps, et, alors que le raz de la sottise humaine viendrait déferler au bas des tours, de feuilleter de très vieux bouquins, sous les lueurs rabattues d'une ardente lampe! (LB 62/63)

Die Idealisierung dieses Raumes erfolgt nicht zuletzt durch das Aufeinandertreffen von heterotopen Elementen und gesellschaftlicher (anerkannter) Praxis (Mahlzeiten,

³⁰ DE, 759.

geistige Debatten). Die Beschaffenheit dieses sakralen heterotopen Raumes steht in eklatantem Kontrast zu dem ihm zugeordneten Widerlager, der Ort, an dem der Kanonikus Docre eine Schwarze Messe zelebrieren und in deren geheimnisvolle Mystik Durtal von der Chantelouve eingeführt wird. Der Zugang befindet sich nicht zufällig in einer „sorte d’impasse“ (LB 288), und die den satanistischen Raum allgemein umgebende Topographie denotiert bereits die Prekarität des Unterfangens:

Des maisons basses et mornes bordaient une chaussée aux pavés tumultueux et sans trottoirs; en se retournant, quand le cocher partit, il se trouva devant un long et haut mur, au-dessus duquel bruissaient, dans l'ombre, des feuilles d'arbres. (LB 288)

Die lange und hohe Mauer dient hier nicht nur geographisch als Grenze zwischen dem Paris des bourgeois Amusements und dem Paris der Subkulturen, sie teilt auch den Außenraum von ihrer Gegenplatzierung und weist zudem auf das Scheitern eines Initiationsritus hin: einmal die Grenze überschritten, stellt sich bei Durtal nicht etwa metaphysische Entzückung ein, sondern er beginnt „à s’ennuyer“ (LB 290) und verspürt angesichts des sich ihm darbietenden „monstrueuse étuve de prostituées et de folles“ lediglich „un excédé de dégoût“ (LB 297): anstelle des erwarteten auratischen Ereignisses illuminierender Dämonomanie, trifft er auf eine groß angelegte sexuelle und nahezu konvulsivische Orgie, die diesem Widerlager den Charakter eines anderen Widerlagers zuschreibt, nämlich des Bordells. Durtal scheint sich endlich außerhalb jeder Zeit und außerhalb jeder kulturellen oder akulturellen Ordnung zu befinden. Eigentlich *die* Zeit, den eigentlichen zeitlosen Raum in Angriff zu nehmen: Der fünfte und letzte „andere“ Raum in *Là-Bas* schließlich ist, wie gesagt, ein Raum außerhalb der - realen wie fiktionalen – Zeit: es handelt sich um das historische Projekt von Durtal, das Leben und die Grausamkeiten des Gilles de Rais zu dokumentieren. Diesbezüglich können drei Bemerkungen geäußert werden:

1. Da Gilles dem Leser zunächst als von den Historikern rehabilitiert und also unter dem Aspekt des guten Soldaten und frommen Christen präsentiert wird (LB 46), der jedoch in die barbarischsten Greuelthaten getrieben wird, kreuzt er die von Huysmans konstruierte thematische Opposition zwischen reiner Mystik (Glockenturm Saint-Sulpice) und Satanismus (schwarze Messe Vaugirard) *par excellence*. 2. Darf man daher behaupten, daß Gilles als wesentliches Objekt der Aktion und der Beschäftigung des Helden Durtal den zentralen Ort im ganzen Roman einnimmt und

3. Durchläuft die heterochrone, also aus dem fiktionalen Zeitgefüge herausgelöste Geschichte über Gilles de Rais selbst einen Prozeß der Heterotopisierung als (heterotoper) Text im Text, der im 11. Kapitel als von Durtal verfaßt zitiert wird. Aus diesem Kern erwächst der erwähnte räumliche Dualismus zwischen heiliger und diabolischer Mystik, und beiden Räumen wohnt ein sakraler Charakter inne, der sich dort in Form physiologischer Konsumtion (kulinarisch und intellektuell) und hier in fleischlicher Konsumtion (Sexualität) auffächert. Die beiden eher auf der Außenseite situierten Räume des Alltäglichen korrespondieren wiederum mit dem gedoppelten mystischen Raum: das „cabinet de travail“ der literarischen und seriösen Produktion kreuzt sich mit der „kulinarischen“ Mystik des Glockenturms und konstituiert so einen zentralen Raum, während das Schlafzimmer als Kondensationspunkt einer ausschweifenden und sündhaften, aber letztlich unerfüllten Erotik logischerweise zur satanistischen Unzucht in die Sackgasse der rue de Vaugirard führt – in beiden Fällen steht die Chantelouve als Komparse des diabolischen Anderen helfend zur Seite. Auf diese Weise entsteht ein fünfeckiges, aber sehr symmetrisches „anderes“ Raumdispositif. Bemerkenswert erscheint nicht zuletzt, daß in dem Spiel der Oppositionen jeder einzelne Raum, selbst der domestizierteste, in eine zirkuläre Bewegung hineingeschleust wird, der aus ihm an Ende immer einen Differenzraum des „espace autre“ macht.

Die am Ende dieses Kapitels schematische Darstellung des Raumdispositivs im Huysmansschen Text läßt eine relationale Konzeption des Heterotopie-Prinzips erkennen, die dieses Prinzip und seine Dimensionen generalisiert und eine permanente Werteinversion inauguriert. Auch am Beispiel der textuellen Raummodellierung kann der *implosive* Effekt einer ästhetischen Praxis transparent gemacht werden: Huysmans arrangiert innerhalb seines Feldes und von seiner positionslosen Positur ein permanentes Einbrechen eines Außen anderer Räume in die Gegenwärtigkeit der Innenräume und trägt so zu einer Auratisierung des Raumes im Fin de Siècle bei.

Abbildung: schematische Darstellung der Raumdifferenz in einigen Werken von Huysmans.

Werk	Soziale Platzierung: Außenraum oder „espace du dehors“	Gegenplatzierung: Heterotopie oder „espace autre“
<i>En Ménage</i>	(Straßen und Viertel von) Paris	„le (bordel) chez soi“
<i>À Rebours</i>	Fontenay, Vorort von Paris	„La Thébaïde raffinée“
<i>La retraite de M. Bougran</i>	Staat/Ministerium, „le cabinet de chef de bureau“	„Le bureau chez soi“
<i>En Rade</i>	Lourps	Schloßruine
<i>Là-Bas</i>	Paris	Der Glockenturm von Saint-Sulpice/ Rue de Vaugirard
<i>La Bièvre</i>	Flußbett der Bièvre	Fluß als geschändete Frau
<i>En Route</i>	Paris „bondieusard“	Trappistenkloster
<i>La Cathédrale</i>	Chartres	Die Kathedrale
<i>Les Foules de Lourdes</i>	Lourdes	Die Grotte

2. 2. Schreiben am Exzeß

Die Moderne kann, wie das vorangehende Kapitel gezeigt hat, im doppelten Sinne „aufreibend“ sein und bei Deserteuren zu Allergien führen. Das atopische Ekzem provoziert kutane Reize, die zu übermäßigem Reiben und intensivem Kratzen verleiten und bis zum (blutigen) Exzeß getrieben werden können. Im dermatologisch-pathologischen Sinn ist der „atopos“ Huysmans ein Atopiker, jemand, der eine ungewöhnliche Bereitschaft zeigt, auf Umwelteinflüsse allergisch zu reagieren. Sein atopischer Habitus überträgt sich in eine ästhetische Stellungnahme, die sich durch theoretische „In-Disziplin“ und fragmentarische Textkonstitution auszeichnet, die den referentiellen Rahmen des diskursiven Kontextes sprengt und den Weg frei macht für den experimentellen und heterogenen Umgang mit der symbolischen Form „Literatur“. Der literarischen Umsetzung dieses transversal agierenden Prinzips der *Reizbarkeit* und *Exzessivität* soll hier an einigen ausgewählten Beispielen nachgespürt werden: dieses Prinzip manifestiert sich bei Huysmans vor allem in einer Neigung zum Detail, in der Ironisierung des Dargestellten unter Akzentuierung des Repulsiv-Monströsen und schließlich in einer neuartigen - gemäß seiner Doppelnaturen als Schriftsteller und schriftstellerischer „Maler“ - Einsetzung von Lichteffekten, die das Dargestellte alterieren.

2. 2. 1. Anarchie des Details

Die Heranziehung des Details ist in jeder darstellenden Kunst und Literatur substantiell verankert und die Tradition des realistischen Romans hat dem Detail als Plausibilitätsgarant der Wirklichkeitsillusion und als ein Paradigma realistischen Schreibens überhaupt zu bis dahin unerkanntem Ansehen verholfen: „Le roman du réel totalise. Mais il ne le fait bien qu'en détaillant. Lui qui se conçoit de préférence en termes de somme, de grand ensemble, d'architecture, est en même temps saisi du vertige de la notation la plus infime, du trait le plus anodin.“¹ Seit Balzacs auf dem Ideal der „reproduction rigoureuse“ fußendem Projekt der totalisierenden Wirklichkeitsdarstellung der menschlichen Komödie thront es – vielleicht noch vom Zufall begleitet - im Zentrum der romanesken Strategie mit der Funktion, der Repräsentation das höchste Maß an mimetischem Ausdrucksvermögen zu verleihen.

¹ Jacques Dubois: *Les romanciers du réel*, a. a. O., S. 88.

Das Wirklichkeitsdetail als Signifikant verweist auf jene kontextuellen aber kontingenten Ereignisse, die im realistischen Roman eine alltagsweltliche Referenz etablieren und damit der Erzeugung der Wirklichkeitsillusion Vorschub leisten. Doch die Kultur des Realitätsdetails scheint sich auf zwei Dimensionen anzusiedeln, die sich nur teilweise kreuzen. Die erste, realistisch-naturalistische Dimension präsentiert das Detail als Fluchtpunkt von Bedeutung oder als Sinnkondensat. In der zweiten, modernistischen Dimension, an deren Ursprung sich ein Baudelaire oder ein Manet situieren, tendiert dieses Detail zunehmend zu einem Sinnverlust, es verliert sich in Bedeutungslosigkeit. Antoine Compagnon erkennt ein distinktives Merkmal des modernistischen Credo gerade in der Verschmelzung des Fragmentarischen und des Unvollendeten zur Bedeutungslosigkeit: „Le non-fini et le fragmentaire se rejoignent dans l'indétermination du sens“² Doch semantische Opulenz und semantische Insuffizienz sind nicht so inkompatibel, wie es zunächst scheint: die literarische Praxis oszilliert problemlos zwischen dem einem und dem anderem, hier als Dingsubjektivierung, die dem Detail ein eigenes Bedeutungsuniversum zuweist und die Imagination entfacht, dort als devalorisierende Trivialisierung des Objekts. Das Detail ist imstande zu informieren und zu orientieren, zu kokettieren und zu degradieren, um unter Umständen sich zu verlieren: monumentale Dokumentationssucht (Balzac) geht einher mit rhetorischen Wortgefechten (Flaubert), subtile Allusion (Stendhal) mit etwas schwerfälligem (Fort)-Schritt (Zola). Und, wenn man der Flaubert zugeschriebenen Sentenz Glauben schenken soll, so ist selbst „le bon Dieu [est] dans le détail“.³

Das Detail und seine Funktionen

In Hinblick auf die „Theoretiker“ des Details wie Roland Barthes oder Naomi Schor soll hier zunächst der Frage nach den verschiedenen Funktionen des Realitätsdetails nachgegangen werden, um schließlich im Huysmansschen Text einer unbekanntenen und unkonventionellen Konnexion des naturalistischen und des modernistischen Details nachzugehen, das die Zeichen- und Referenzstruktur der Narration hier auflöst, um sie dort auszuufern. Innerhalb des realistischen Korpus kann man meines Erachtens vier verschiedene Funktionen des Wirklichkeitsdetails unterscheiden, die

² Antoine Compagnon: *Les cinq paradoxes de la modernité*, a. a O., S. 35.

in einem Text (oder Textensemble) entweder einzeln privilegiert werden, oder innerhalb desselben Textes koexistieren. Einzelne Beispiele für die Analyse und Isolierung der einzelnen Funktionen werden jenem kanonischen Werk entnommen, das exemplarisch den Schnittpunkt zwischen mimetischem Realismus und Modernität illustriert – nämlich *Madame Bovary*.

Die erste Funktion kann *informativ* genannt werden, zu der sich der realistische Roman schon aufgrund seines Postulats der wirklichkeitsgetreuen Repräsentation und Inventarisierung der sozialen Welt öffentlich bekennen muß. Sie vervielfältigt sich in der Erzählung und vor allem in der Beschreibung von Dingen, um – in Zolas großen Gesellschaftsgemälden beispielsweise – in einer sich selbst generierenden Informationsflut auszuwuchern: das mittlere Kapitel VII von *L'Assommoir* beschreibt das Fest von Gervaise in seiner ganzen dekorativen und theatralischen Breite, von den (kulinarischen) Vorbereitungen bis zu den intimen Ausschweifungen der Geladenen. Das informative Wirklichkeitsdetail macht aus dem „Roman“ Zolas einerseits ein dokumentierbares Experiment, weniger „tranche de vie“ als „tranche de savoir“ und steht andererseits (und hauptsächlich) für die thematischen Platitüden einer banalen Realität ein, wie sie sich beispielsweise in der Darstellung mediokrer Helden, eines reizarmen Domestikenlebens oder der Alltagsroutine artikuliert. Flaubert demonstriert bereits im bravourösen Incipit von *Madame Bovary* das instruktive Potential dieses Details anhand der minutiösen physischen Beschreibung des Schülers Charles Bovary und läßt keinen Zweifel über die Einschätzung des zukünftigen Gatten von Madame sowie über die dadurch konnotierte Mittelmäßigkeit des semibourgeois und des bäuerlichen Milieus.

Mit den Brüdern Goncourt versucht die realistische Schreibweise die Wahrnehmung des Details zu subjektivieren, bzw. es in einem Subjekt zu fokussieren. Realitätswahrnehmung erfolgt nunmehr mittels jener Werte und Perspektiven, die durch einen spezifischen Blick gebündelt und differenziert werden. Diesem kaleidoskopartigen Detailimpressionismus entspricht die „écriture artiste“⁴, die

³ Zitiert nach Sylvie Thorel-Cailleteau: *Réalisme et Naturalisme*, Hachette, 1998, S. 74, die leider die Quelle verschweigt.

⁴ Zur Analyse der von Literaturwissenschaftlern zu Unrecht verschmähten „écriture artiste“ vgl. den (bis heute unübertroffenen) Artikel von Henri Mitterand „De l'écriture artiste au style décadent“, erstmals erschienen in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin*, Ges.-Sprachw., R. XVIII, 1969, 4, S. 617-623. Der Begriff wird erstmals von Edmond de Goncourt in dem Vorwort zu *Les Frères Zemganno* erwähnt.

darum bemüht ist, die qualitative Substanz der Gegenstände und Begebenheiten herauszustellen, indem sie sie vom Epitheta zum abstrakten Substantiv transponiert und der Satzstruktur durch Häufung von Nominalgruppen auf Kosten von Partizipialkonstruktionen damit den typisch „ziselierten“ Anstrich verleiht. Flaubert bedient sich dieses künstlerischen Stils auf diskrete, aber dafür sehr effiziente Weise, beispielsweise im 9. Kapitel des zweiten Teils der *Madame Bovary*, das den Reitausflug von Emma und Rodolphe und seine Folgen beschreibt:

Il y avait de grands espaces pleins de bruyères tout en fleurs; et des nappes de violettes s’alternaient avec le fouillis des arbres, qui étaient gris, fauves ou dorés, selon la diversité des feuillages. Souvent on entendait, sous les buissons, glisser un petit battement d’ailes, ou bien le cri rauque et doux des corbeaux, qui s’envolaient dans les chênes. Ils descendirent, Rodolphe attacha les chevaux. Elle allait devant, sur la mousse, entre les ornières.⁵

Die „écriture artiste“ hebt hier vor allem das semantische Feld der sensitiven (Natur-)Wahrnehmung der Protagonistin hervor und artikuliert zugleich (und nicht ohne Ambivalenz) ihre eigene lustvolle Begierde durch die im übertragenden Sinn erfolgende Grenzverschiebung der Naturkonnotationen in den lexikalischen Bereich des Liebesakts („glisser“, „cri rauque“, „s’envoler“, „battement“).

Eine zweite, *signalisierende* oder „*deiktische*“ Funktion des Details kann aus der strukturalistischen Kritik an der Wirklichkeitsillusion der Jahre zwischen 1960 und 1970 abgeleitet werden. Für Roland Barthes hat das Realismusedetail lediglich verbürgenden Charakter und bleibt für die Narration von relativer Folgenlosigkeit; es diene vor allem realistischen Schriftsteller als Geste, um sein Repräsentationsideal einzulösen. Die das illusionserzeugende Potential kennzeichnenden Incipit der realistisch-naturalistischen Schreibweise illustrieren diese Signalfunktion: beinahe jeder Romanaufakt führt *in medias res* der Darstellung und evoziert eine möglichst banale, alltagsweltliche Szene, um den Leser an dieser „tranche de vie“ oder „Lebensechtheit“ unmittelbar partizipieren zu lassen und ihm zu vermitteln „hier ist die Realität“. Barthes hat diesen Aspekt radikalisiert mit seiner Theorie des „effet de réel“, die den künstlerischen Text wieder dorthin verschiebt, woher er kam, nämlich aus einer (schriftlichen) Sprachhandlung. Für den Strukturalisten erweisen sich viele mimetische Erzählungen als von kühnen Details

⁵ Gustave Flaubert: *Madame Bovary*, GF-Flammarion, S. 226.

unterminiert, die in Hinblick auf das Dargestellte nicht von narrativer oder thematischer Notwendigkeit sind, sondern die in ihrer extremen Kontingenz lediglich das Ziel haben, die Authentizität einer Repräsentation und die Präsenz von Realität in dem Erzählten zu bezeugen:

([...] dans le moment même où ces détails (= non informationnels) sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier: le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci: *nous sommes le réel*, c'est la catégorie du ‚réel‘ (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme: il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité.⁶

Naomi Schor⁷ greift diesen Text (und andere) wieder auf, um in der „ästhetik de Barthes“ - wie sie es nennt - eine Ästhetik der „dé-sublimation“ zu erkennen, die dem luxuriösen und nutzlosem Detail der Moderne eine semantische Resistenz verleihe, die neben dem klassischen „konkreten“ Detail (hohes Maß an Koinzidenz zwischen Signifikant und Referenz) immer eine dritte Option zugestehe, die zwischen semantischer Irrekuperabilität und maßloser Expressivität schwankt. Das Barthesche Detail erkenne man an seiner „appartenance à une économie de l'excès. Il affectionne toujours le statut de supplément, d'extra de luxe.“ Die an die Klassifizierung mimetischer Details applizierte ökonomische Metapher scheint es jedoch auf eine verschwenderische Dimension als Ausgabe ohne Gegenleistung (oder als ein mit gegen Null tendierendem Tauschwert versehen?) zu reduzieren, es an die semantische Peripherie zu verdrängen: „Dans la théorie barthésienne, le détail est toujours là en plus, donné pour rien; il reste sur les marges, loin du centre.“⁸ Der Text des klassischen Realismus konstituiere sich für Barthes in einer Summierung von Details, die sich in drei verschiedene Konfigurationen formieren, um die sogenannte „illusion référentielle“ herauszufordern: die eine fungiert als Denotat einer bedeutungsentleerten Realität, eine weitere konnotiert „le réel“ als ein „Nous sommes le réel“ und eine letzte designiert diese Realität selbst in Form eines

⁶ Roland Barthes: „L'effet de réel“, in: R. Barthes u.a.: *Littérature et réalité*, Le Seuil. 1982, S. 89.

⁷ Naomi Schor: *Lectures du détail*, Nathan, 1994, S. 120-142.

⁸ Ebda., S. 136.

deiktischen „das ist“ oder ‚tel est‘.⁹ Um auf Madame Bovary zurückzukommen, so scheint in diesem auf der Basis einer strikten Erzählökonomie konstruierten Roman jedes Wirklichkeitsdetail semantisch gerechtfertigt, es treibt zwischen Denotat und Konnotat – schwieriger wird es jedoch, in jedem Fall einen offenkundig recherchierten Realismus-Effekt zu erkennen: in einigen Passagen scheint es sich in fakultativer Willfähigkeit oder relativer „gratuité“ als Bezeichnungsmodus ohne Referenten zu entfalten, um ohne äußere Notwendigkeit nichts als das „Dasein“ der Dinge zu bekunden. In der Ballszene des 8. Kapitels beispielsweise beschreibt Flaubert einen Domestiken, der – auf einen Stuhl geklettert – zwei Fensterscheiben zerbricht und damit die Aufmerksamkeit Emmas auf die von draußen das Ballspektakel drinnen beobachtenden Bauern zieht. Dem Kausalzusammenhang zum Trotz und entgegen der (für Flaubert eventuell zu trivialen) Annahme, die zerbrochenen Scheiben prophezeiten ein ungünstiges Schicksal, verbleibt dieses Detail in der Schwebelike wie ein Luxusgegenstand.

Eine dritte Funktion des Details ließe sich als *emblematische* in jeweils metaphorischem oder metonymischem Sinne beschreiben. Daß realistisch-naturalistische Schreibweisen keineswegs die Gestaltung des Imaginären aus der Werkkonzeption verbannt haben und der symbolischen Konnotation von Wirklichkeit durchaus einen – wenn auch kontrollierbaren – Raum zugesteht, soll und kann an dieser Stelle nicht weiter diskutiert werden.¹⁰ Auch bei Flaubert dient das Detail häufig der sinnlich-figurativen Repräsentation von Personen, Gruppen, Situationen oder Ereignissen und in *Madame Bovary* prosperiert die hyperbolische Beschreibung von Gegenständen, die durch gestaute Detailflutung über ihren ursprünglichen Sinn hinausgehen und mehr bedeuten, als sie selbst. Die groteske Montage der „casquette“ des „Charbovari“ im Romandebüt bildet zweifelsohne einen Höhepunkt dieses Prozederes, das die Einfältigkeit und Torheit dieses traurigen Anti-Helden ein für allemal instituiert und zugleich das subversiv-phantasmagorische Substrat der Flaubertschen Ironie enthüllt: „Charbovari“ ist auch (fast) ein Anagramm von dem lautmalerischen „Charivari“. Als derartig satirisch

⁹ Vgl. hierzu Barthes, „L’effet de réel“, a. a. O., S. 89. Um dem anmaßenden Charakter des für Barthes nichtig erscheinenden Wunsches nach Objektivität und Wirklichkeitsadäquation augenfällig zu machen, verwendet Barthes den Begriff der Realität (le réel) immer in Anführungszeichen: „le réel“.

¹⁰ Ein ausführlicherer Hinweis darauf erfolgte bereits im Teil II.1.

ausschweifende und letztendlich die Tragik einer Ehe antizipierende Metonymie kann auch die Hochzeitstorte der frisch vermählten Eheleute Bovary gelten, die „fit pousser des cris“ in ihrem „carton bleu figurant un temple avec portiques, colonnades et statuettes de stuc autour dans des niches constellées d'étoiles en papier doré [...]“ oder, den Ursprung von Emmas ehebrecherischen Träumen auslösenden und symbolischen Fund, auf der Rückfahrt nach dem Ball, des heraldisch verzierten und mit grüner Seide ausgestaffierten Zigarrendöschens, das dem Vicomte aus der Hand gefallen ist.¹¹ In jeder Szene erhebt sich ein kleines Element aus dem Kontext zur Metonymie einer der fundamentalen Bedeutungsstränge des gesamten Romans. Das Zigarrendöschen mit dem heraldischen Ornament gereicht Emma zum Fetisch ihres kleinbürgerlichen Sinns auf aristokratische, also „nobilisierte“ Liebeserfüllung.

Eine vierte und letzte Funktion kann man als *indizialisierende* bezeichnen, in der das Realismusedetail - ähnlich wie in der emblematischen Funktion - über seine eigene Bedeutung hinauswächst, und zwar wenn es als Symptom, „verdächtige Spur“ oder fantasmatisches Konstrukt einer verborgenen bzw. wenig offenkundigen Realität operiert. Carlo Ginzburg analysiert diese Detailform mit durchaus warnendem Charakter, das er ab Ende des 19. Jahrhunderts als konstitutiv vor allem für die Psychoanalyse und den Kriminalroman erkennt.¹² Doch auch der realistische Text bemächtigt sich dieses Details, das auf eine undurchsichtige und durchaus paranoide Manier die äußere Welt als bedrohlich einerseits oder als versponnen-weltfremd andererseits denotiert. Dem realistischen Projekt auf latente Weise inhärent ist immer auch die Gefahr einer interpretativen Frenesie, die dieses Detail auszulösen vermag. Als Beispiel hierzu könnte die Hypertrophie der Kitschdetails in der die liebesbrünstigen Anwandlungen von Emma und Léon evozierenden Szene dienen, in der Flaubert die Liebesbekundungen übersignifiziert gleichsam als Illustration der amourösen Veräußerung des Geistes und damit das psychopathologische Profil der Protagonistin in die Nähe schizophrener Geisteskrankheit rückt.¹³

¹¹ Alle Beispiele aus Gustave Flaubert: *Madame Bovary*, a. a. O., respektive Seite 62 (casquette), 88 (pièce montée), 115 (porte-cigares).

¹² Carlo Ginzburg: *Mythes, Emblèmes, Traces. Morphologie et histoire*, Flammarion, 1989.

¹³ *Madame Bovary*, a. a. O., S. 334-339, wo das Nest der Liebenden - um nur ein Beispiel zu nennen - mit folgenden Worten beschrieben wird: „Le lit était un grand lit d'acajou en forme de nacelle. Les rideaux de levantine rouge, qui descendaient du plafond, se cintraient trop bas près du chevet évasé; - et rien au monde n'était beau comme sa tête brune et sa peau blanche se détachant sur cette couleur pourpre, quand, par un geste de pudeur, elle fermait ses deux bras nus, en se cachant la figure dans les mains.“ (S. 337)

Der Flaubertschen Tradition folgend nimmt sich Huysmans etwa 20 Jahre später des realistisch-naturalistischen und des modernistischen Details an. Doch wo Flaubert beide Spezies harmonisch zusammenfügt, scheint Huysmans sich lediglich für den widersprüchlichen Aspekt zu interessieren und fügt beide nur zusammen, um sie in eine Krisensituation zu versetzen. Die beiden einen doppelten Incipit konstituierenden Aussagen von *En Ménage* deuten dies bereits an:

Leurs cigares charbonnaient et puaien comme des fumerons. Tout en rattachant sa culotte qui s'était déboutonné, Cyprien s'écria: - Rester pendant deux heures, dans un coin, regarder des pantins qui sautent, salir des gants et poisser des verres [...] (EM 23)

Der Romanbeginn dient vor allem den naturalistischen Schriftstellern als strategischer Ort, der die *conditio sine qua non* für die Allianz zwischen Leser und erstrebter Wirklichkeitsillusion in größerem Maße bildet als die Fiktion selbst. Bei Zola besitzt der Incipit meist bezeichnende Funktion, indem er zunächst Personen bzw. Protagonisten beim Namen nennt (beipielsweise in *Assommoir*), um umgehend Zeit und Raum der Erzählung zu klären und damit den logischen und kausalen Chronotopos des Wer? - Wo? - Wann? respektiert. Der Status von Huysmans' Romanbeginn – den man durchaus als „Attacke“ bezeichnen kann - bleibt zunächst in der Schwebe: der Leserpakt scheint aufgeschoben oder zumindest gestört. Und als ob die stinkenden Zigarren als informatives Wirklichkeitsdetail der offensichtlich intendierten Provokation nicht an Vehemenz reichen, fügt Huysmans den gelösten Hosenlatz überspitzend hinzu: warum auch den Leser in seiner Erhabenheit betäuben? Der Informationsexzess löst sich jedoch schon im nächsten Satz auf und verliert sich in Bedeutungslosigkeit, da die notierten Details in keinerlei (weder narrativer, noch thematischer) Verbindung mit der sich anschließenden Analepse stehen: der lamentierende Maler Cyprien, der sich auf einem Empfang gelangweilt hat. Der erzielte Effekt kann hier lediglich als „acte gratuit“ auftreten bzw. einen Grenzraum beschreiben, in dem das Detail seinen Platz nicht wirklich findet – und sich deshalb mit recht kühner Impertinenz und sogar Arroganz breit macht. Um sich dieses ungenierten Detaillismus zu nähern, der hier nicht zuletzt eine spezifisch textuelle Positionierung bzw. Stellungnahme des Huysmansschen Textes reflektiert, muß diese Positionierung vor allem mit seinen Protagonisten als Zentrum von Äußerung und Wahrnehmung in Verbindung gebracht werden. Abgesehen von geringfügigen Variationen kann man in der strukturellen Disposition und im Habitus

der Huysmansschen Helden – was im Kapitel über die Gattungssoziologie ja bereits angedeutet wurde - drei wesentliche Charaktereigenschaften feststellen: sie sind Junggesellen (oder sogenannte „célibataires mariés“, also unglücklich verheiratet, wie André Jayant, der seine adulterine Frau *in flagranti* ertappt, oder der intellektuelle Dilettant Jacques Marles, dessen Ehefrau Louise dem physischen Verfall durch eine unbekannte Form der Neurasthenie geweiht ist und das bürgerliche Eheideal nicht mehr einlösen kann), sie frönen dem Müßiggang und verfügen über eine ausgeprägte und sensible Künstlernatur. Anders ausgedrückt, alle diese Eigenschaften gehen erstens nicht konform mit den bürgerlichen Konventionen der gesellschaftlichen Ordnung – sie rücken die Huysmansschen Helden an ihren Rand, denn sie sind „anders“. Zweitens kennzeichnet diese Alterität bereits eine intrinsische Neigung zum Detail. Der sich selbst überlassene „célibataire“ ist den Zwängen der alltagsweltlichen und häuslichen Aktivitäten ausgeliefert, die ihn in die Sphäre und vor allem auf das nach bürgerlichem Verständnis sozial niedrigere Niveau genuin weiblicher Tätigkeiten herabsetzen, er trägt immer einen effeminierten Part in sich. Teils willentlich als gesellschaftlicher Status gewählt, teils jedoch von außen und beinahe fatalistisch oktroyiert, ist der „célibataire“ einer sozialgeschichtlichen Realität unterworfen, deren hybrides Resultat er gleichzeitig verkörpert. Dieser sozialen Wirklichkeit kann er einerseits nicht entkommen, andererseits bietet sie ihm unendliche Möglichkeiten der Improvisation, die zwischen entbehrensreicher Misere und unfreiwilliger Komik oszillieren: in dem hypochondrischen Jean Folantin zeichnet sich, eher noch als in Bouvard und Pécuchet, ein Musterfall dieses Typs aus. Diese „légèreté d’insignifiance et de dérision“¹⁴ vermischt sich mit den großen, ernsthaften Determinismen der Geschichte und den unendlich kleinen, spielerischen Details einer – erzwungenen oder intendierten – hinreißend trivialen Freiheit, oder, wie Jean Borie es formuliert:

Son identité [du célibataire, CB] ne repose plus sur des aventures et des amours extraordinaires, mais sur les mille incidents curieux d’une quotidienneté problématique, les mille minuscules trébuchements qui lui inflige une nécessité pratique contre laquelle sans cesse il bute [...].¹⁵

¹⁴ Jean Borie: *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu*, a. a. O., S. 33.

¹⁵ Ebda.

Der Müßiggänger – seit der frühen Moderne des *l'art pour l'art* vor allem bei Baudelaire und Gautier in den Gestalten des Flaneurs und des Dandys verkörpert – ergeht sich eigentlich in gar nichts, wenn nicht in den winzigen und unwichtigen Dingen des Lebens, die vornehmlich der Selbststilisierung dienen: Huysmans' Helden sind weder „Arbeiter“ im Sinne der frühkapitalistisch-modernen Arbeitsideologie¹⁶, noch kann man sie problemlos als weltverändernde „Dichter-Arbeiter“ bezeichnen, die gemäß des Rimbaudschen Seher-Ideals aus sich heraus- und wie die Kommunarden in den Streik treten. Ihre „Arbeit“ besteht in erster Linie darin, privates und gesellschaftliches Leben in kleinste Parzellen zu zerlegen und in permanenter Umstrukturierung eine Monadologie zu konstruieren, die es der zerrissen-ephemeren Außenwelt ermöglicht, doch noch in das unbeständige und bedrohte Ich Einzug zu halten. Die sich von der allgemeinen Doxa distingierende Künstlernatur schließlich goutiert das autonome Kunstwerk und insbesondere die pikturalen Produkte als exquisites Menü, deren einzelne Ingredienzien er mühsam sortiert, separiert und schließlich synästhetisch „abschmeckt“. Die Salomé aus Gustave Moreaus „L'Apparition“ besteht in des Esseintes' Schilderung nur aus atomisierten „minéraux lucides“, und wie eine „agrafe superbe, un merveilleux joyau darde des éclairs dans la rainure de ses deux seins“, deren differenzierte Nuancierung Salomé in einer funkelnden Farbsymphonie erstrahlen läßt:

Sous les traits ardents échappés de la tête du Précurseur, toutes les facettes des joailleries s'embrasent; les pierres s'animent, dessinent le corps de la femme en traits incandescents; la piquent au cou, aux jambes, aux bras, de points de feu, vermeils comme des charbons, violets comme des jets de gaz, bleus comme des flammes d'alcool, blancs comme des rayons d'astre. (AR 147)

Des Esseintes' Wort erzwingt Salomé's illuminierende Metamorphose durch die verbale Animierung von Farb- und Edelsteinfacetten, die selbst den unzerstörbaren Körper der „délite symbolique de l'indestructible Luxure“ (AR 144/145) in einzelne Stücke zerlegt.

¹⁶ Obwohl, wie im Editions-kapitel dieser Arbeit bereits ausführlich dargestellt, der Verfechter eines naturalistischen Demokratieanspruchs bezüglich des gesellschaftlichen Status des Dichters in der Theorie andere Töne anschlägt, als die Praxis es je realisieren vermochte: in seinem naturalistischen Manifest „Émile Zola et l'Assommoir“ fordert Huysmans die gesellschaftliche Anerkennung der schriftstellerischen Tätigkeit wie diejenige des Industriearbeiters. Zum allgemeinen Verhältnis zwischen Arbeit und Müßiggang im Frankreich zwischen Revolution und Belle Époque vgl. Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hrsg.): *Arbeit und Müßiggang 1789-1914*, Frankfurt, Fischer, 1991.

Kurz, der Huysmanssche Held ist zum Detail berufen, das Detail ist sein Schicksal. Diese Textstrategie ergibt sich bereits aus einer kursorischen Lektüre: Bei Huysmans manifestiert sich eine Tendenz gewagter Weitschweifigkeit, die sich äußert in kräftezehrenden inneren Zwiegesprächen (sei es bei Jacques Marles die unaufhörliche Rekapitulation einzelner Traumhalte, sei es bei Durtal das stetige Aufwiegen von Pro und Contra des monastischen Ordenslebens oder sei es bei dem Ich-Erzähler des Lourdes-Textes, der über die mystischen und wissenschaftlichen Hintergründe der Spontanheilungen spekuliert), verträumter Kontemplation (des deambulierenden Spaziergängers in den Pariser „Paysages“ aus den *Croquis Parisiens*), in geschäftiger Pedanterie (von des Esseintes hinsichtlich seines Inventurprogramms oder die des Monsieur Bougran in seiner schönen, neuen Büro-Welt), in nie enden wollenden Inkriminierungen gegen die „amerikanisierte“ Gegenwart und ihren Mimen und natürlich in den obsessiven (und häufig unsystematischen) Klassifizierungen der sozialen und der Objektwelt. Der *Text* ist folglich permanenten Schwankungen unterzogen und von Schwunderscheinungen verfolgt – aber gerade auf diese Weise beabsichtigt er sich zu vervollkommen, selbst auf die Gefahr hin, den *Roman* damit der Zersetzung zu überantworten. Das traditionelle und in jener Epoche praktizierte Repräsentationsverfahren wird von Huysmans fast zu gewissenhaft reproduziert, aber lediglich um dieses Modell innerhalb seines eigenen Projekts der Verweigerung zu „anarchisieren“, bzw. in die Gesetzlosigkeit zu treiben: dieses destruktive Verfahren läßt sich anhand der oben genannten vier verschiedenen Funktionen des Wirklichkeitsdetails und ihrer Entfaltung im Huysmansschen Text ermitteln.

Der informative und didaktisierende Ehrgeiz des naturalistischen Romans führt nicht selten zu einer Beschreibungseuphorie oder besser: Beschreibungssorgie¹⁷, für die Zolas grandiose Realitätsgemälde symptomatisch erscheinen. Die Struktur eines Romans wie *Le ventre de Paris* oder *Au bonheur des Dames* beispielsweise basiert auf einer Reihung aus in Hinblick auf das Sujet obligatorisch zu exekutierenden „scènes à faire“, die den gesamten Text als Raum einnehmen oder „verräumlichen“. Im Kapitel XIV in *Au bonheur des Dames* findet sich mit der „exposition de blanc“

¹⁷ Zwar warnt Zola in der kurzen Abhandlung „De la description“ im *Roman expérimental* vor den rhetorischen Kapriolen eines freudvollen Beschreibungsschwalls der „débauches de la description“, „les facilités de la description“ und der „fureur de description“, (*Œuvres complètes*, vol. 10, Cercle du Livre précieux, 1968, S. 1300), ohne jedoch sich selbst in der literarischen Praxis immer für dieses theoretische Credo verbürgen zu können.

ein Musterbeispiel derartig obligater Konstruktion in einer über 40 Seiten währenden Detailschau der verschiedenen Wäschearten, Bekleidungsstücke und textilen Materialien, die sich dem flanierenden Kunden darbieten:

Rien que du blanc, un trousseau complet et une montagne de draps de lit à gauche, des rideaux en chapelles et des pyramides de mouchoirs à droite, fatiguaient le regard ; et, entre les „pendus“ de la porte, des pièces de toile, de calicot, de mousseline, tombant en nappe, pareilles à des éboulements de neige, étaient plantées debout des gravures habillées, des feuilles de carton bleuâtres, où une jeune mariée et une dame en toilette de bal, toutes deux de grandeur naturelle, vêtues de vraies étoffes, dentelle et soie, souriaient de leurs figures peintes.¹⁸

Der unendlichen, die Wahrnehmung ermüdenden Auslagen unterschiedlichster Gewebesorten schließt sich auch noch eine minutiöse Beschreibung des Konsumverhaltens der Kunden an, die die Ware begutachten, befühlen, deren Qualität abwägen. Wenn Zola dem Leser zwar kein einziges Element der akribischen Schilderung erspart, so hütet er sich doch davor, diese dem Zufall zu überlassen oder sie der Kontrolle zu entheben und abdriften zu lassen. Sie bleibt rigoros innerhalb der Narration und den einzelnen Aktionsintervallen verankert und gehorcht auch auf der Inhaltsebene – wie in obiger Passage klar erkennbar – einer reglementierten, vom Ganzen zum Partikularen detaillierenden Struktur (die verschiedenen Etagen des Kaufhauses, die einzelnen Abteilungen und Auslagen, die Quantität der Stoffe und Gewebe etc), die zudem von der rekurrenten Thematik der Farbe weiß arrangiert wird. Huysmans nun ist weit entfernt von einer so vorbildlichen Orchestrierung. Das Detail wird bei ihm nicht mehr in einem kontrollierten und kontrollierbaren Rahmen multipliziert, sondern in einer Art zügelloser Geschwätzigkeit wenn nicht dem Zufall, dann doch sich selbst überlassen. Eine beliebige Begebenheit wird unversehens Objekt überschwenglicher und unproportionierter Präzision. Insbesondere die frühen Texte zeugen von jenem beunruhigenden Insistieren jenseits der Diegese (obwohl auch für den dreifachen Durtal aus *En Route*, *La Cathédrale* und *L'Oblat* das religiöse Projekt zum Vorwand extradiegetischer Betrachtungen dient). So die retrospektiven Ausführungen im zweiten Kapitel von *Marthe* beispielsweise, in denen jede einzelne schäbige „bicoque [...], où s'entassaient , pêle-mêle, oncle, tante, enfants, chiens et chats“ (M

¹⁸ Émile Zola: *Œuvres complètes* vol. III, Gallimard, „Pléiade“, 1964, S. 764.

40) und „affreux terrier“, die die Protagonistin in ihrem kurzen Leben jemals bewohnte, zum Mittelpunkt ausladender Schilderungen erhoben werden:

Cette maison avait toutes les allures d'un bouge. Porte rouilleuse, zébrée de sang-de-bœuf et d'ocre, long corridor obscur dont les murs suintaient des gouttes noires comme du café, escalier étrange, criant à chaque pesée de bottes, imprégné des immondes senteurs des éviers et de l'odeur des latrines dont les portes battaient à tous les vents. (M 43)

Die Beschreibung droht auch hier wieder auszufernen und damit ein Ereignis überinterpretieren zu wollen, das eigentlich keines ist. Die „bouge“, „bicoque“ und sonstigen „affreux terrier“, aus denen Latrinengerüche entweichen und deren Mauern schmutzige Säfte absondern, sind Teil einer räumlichen (heterotopen?) Semiotik, die sich aus dem Kausalsystem des naturalistischen „récit“ als Reihung chronologischer und logischer „faits“ (vielleicht sogar „vrais“, was jedoch nicht immer eine Rolle spielen muß) herauslösen und eine Eigendynamik entwickeln. Doch im Gegensatz zu Zola, der mit *Assommoir* und *Germinal* die topographische Beschreibung zu einem wesentlichen Bestandteil der narrativen Struktur macht, indem er beispielsweise Horizontalität und Vertikalität als Metaphern für gesellschaftliche Diskrepanzen arrangiert¹⁹, geht es Huysmans um Inszenierung von Chaos und narrativer Unverbindlichkeit, die in der parataktischen Syntax und aufgebauchten Lexikalität ihr sprachliches Pendant findet. Dieses disproportionierte, verräumlichende Phänomen wiederholt sich im Huysmansschen Text mit konstanter Regelmäßigkeit. Ein weiteres sei hier *in extenso* genannt: im dritten Kapitel von *Les Soeurs Vatar* wird der Leser Zeuge der bescheidenen Träumereien und Vorstellungen über ein eheliches Zusammenleben und „vie conjugale“ der jüngeren der beiden Schwestern, Désirée, die durchaus jenen der Gervaise Macquart aus *L'Assommoir* entsprechen. Huysmans jedoch häuft kitschige Details und verliert sich in einer konkretisierenden Akuratesse, deren Legitimation im Unklaren bleibt:

[E]lle ([d.i. Désirée] n'aurait pas voulu d'un monsieur qui aurait eu un chapeau noir, une barbe à la rose et qui aurait fait de la mousse avec les lèvres, en parlant, ça l'aurait gênée; elle aimait à rire avec les ouvriers comme son père, des gens propres qui ne suaient pas la graisse et le vieux oing, elle voulait un mari qui n'eût pas de taches à sa blouse, qui se lavât les pieds tous

¹⁹ Vgl. hierzu zum Beispiel die Analyse von *Assommoir* von Jacques Dubois: *L'Assommoir de Zola. Société, discours, idéologie*, Larousse, 1973, der den Roman auch als „le roman des demeures successives de Gervaise“ bezeichnet. (S. 42)

les huit jours, un homme qui ne se pochardât pas et lui permît enfin de réaliser son rêve: avoir une chambre avec du papier à fleurettes, un lit et une table en noyer, des rideaux blancs aux fenêtres, une pelotte en coquillages, une tasse avec ses initiales dorées sur la commode et, pendue au mur, une gentille image, un petit amour par exemple qui frapperait à une porte. Elle songeait souvent même à cette gravure qu'elle avait vue chez un marchand de bric-à-brac, et elle se figurait combien confortable et gaie serait la pièce où, sur le chambranle de la cheminée, serait incliné ce tableau, réfléchissant, dans le verre de son cadre, le derrière d'un réveil matin et deux flambeaux de zinc, qu'elle cravaterait de bobèches en papier rose. Elle n'avait jamais désiré plus. -vivre tranquillement, pouvoir consacrer dix francs par année, pour élever un chien et posséder en sus de sa chambre un bout de cabinet où, derrière un rideau de serge verte, elle mettrait sa fontaine et son coke, toutes les convoitises de son âme se bornaient là. (SV 192-193)

Désirée träumt nicht etwa von dem romantischen Prinzen, sondern scheint in der Aggressivität des Alltäglichen und in der von der Milieutheorie determinierten Umwelt ihres naturalistischen Reiches lediglich überleben zu wollen, ohne Pomp oder Pracht. Eine erste Lektüre vermittelt in der Tat den Eindruck, es handle sich um ein Dekor aus Zolas *L'Assommoir*. Die Differenz entspringt dem zweiten Blick, der in Huysmans' Darstellung das Leise und Melancholische im Charakter der „Brocheuse“ stilistisch in einer Art verbaler, kaum vernehmbaren Jubilierung enthüllt und die durch die überladende, aber milieukonforme Liebesmetaphorik („faire de la mousse avec les lèvres“; „un petit amour qui frapperait à la porte“) und ihrem hyperbolischen Effekt sowie das brüsk hervorstechende Detail („une chambre avec du papier à fleurettes“, „une tasse avec ses initiales dorées sur la commode“, „un jour qu'il pleuvait et qu'il s'offrit à aller chercher du fromage de cochon pour son déjeuner“), das dieser Passage Bedeutung durch hypertrophen Exzeß und einer sich verausgabenden Beschreibung verspricht. Diese subtile Differenzierung macht ihr Resultat um so plastischer, denn das Dargestellte kann nur katastrophischen Ausgang besitzen und ermöglicht zudem Einblick in die breite Tragik der Repräsentation: Désirées Träume sollen Träume bleiben. Die Möglichkeit eines Ausbrechens aus der Hierarchie des sozialen Systems ist bei Huysmans nicht vorgesehen. Im Gegensatz jedoch zur typischen naturalistisch-deterministischen Beschreibungstechnik gelingt es dem Autor, wenigstens für den Bruchteil eines Moments in der tragischen Wirklichkeit ein „merveilleux quotidien“ aufblitzen zu lassen, und zwar durch die neue Konnexion von „style artiste“ und „style canaille“, deren Allianz Huysmans zum Skandal erklärt und bewerkstelligt, daß der eine den anderen subvertiert. Das Resultat kann zwar ein ästhetisches „merveilleux“ bedeuten, gleichermaßen aber

auch symbolische Gewalt konnotieren. Ein weiterer Effekt konstituiert sich aus einer zwar moderaten, aber nicht minder interessanten Pluralisierung des Textes. Wenn Zola Nana oder Copeau die Aktion übernehmen läßt, führt die Darstellung und vor allem die Darstellung von Exzessen - beinahe vorhersehbar und „deterministisch“ - linear auf dasselbe Ziel hinaus im Sinne von einer monosemischen Verschärfung und schließlich Eskalierung des Dargestellten. Huysmans Darstellung von gesellschaftlichen Kataklysmen werden immer unterminiert: sei es durch Distanz provozierende Ironie, die den Leser in einem illusionären Raum sich selbst überläßt, sei es durch die subjektivierte und sensibilisierte Darstellung, die in dem zitierten Passus vor allem durch die erlebte Rede dem sozialen Drama die Brisanz entzieht.

Der detaillierte Körper oder Huysmans' Zahnheilkunde

Die deskriptive Detailkunst findet vermutlich nirgends eine ähnlich prosperierende Quelle als im menschlichen Körper. Die bereits erwiesene Referenz der „Atopie“ an das ästhetische Ideal Hegelianischer Provenienz hat dieses bereits angedeutet. Huysmans skripturale Imagination schöpft daher unablässig in diesem so wunderlichen und verwundbaren Körper, der unter seiner Feder in im zweifachen Sinn „monströse“ – einerseits deformierte, andererseits gigantische – Segmente zerfällt. Seine besondere Leidenschaft gehört allerdings den Kauwerkzeugen. Die Zahnheilkunde erfährt im Verlauf des 19. Jahrhundert einen besonderen sozioprofessionellen Wandel, der die sprichwörtlichen „arracheurs de dents“ in einen studierten Bildungsbürger überführt. Aber der medizinische Fortschritt ist nicht zuletzt für jeden Schriftsteller dieser Epoche Quelle der Inspiration und Anlaß zur Spekulation. Und die Beschreibung der vom Zahnschmerz zerfressenen „kleinen“ Buchbinderin von Huysmans bedarf nicht einmal mehr der Spekulation, denn den Leser überzieht bereits die Gänsehaut:

La petite, qui souffrait des dents, pliait des feuilles, la tête penchée, d'une façon dolente, sur son caraco. Elle songeait à la dernière visite qu'elle avait rendue au dentiste de l'avenue du Maine. Tous ses chicots étaient cariés; il fallait les faire sauter tous, ou tous les plomber. Elle avait choisi un moyen terme, elle s'en était fait arracher huit et elle se faisait panser les autres. Depuis plus d'un mois, elle avait la mâchoire empuantie par la créosote. À certains moments, une molaire d'en haut lui jetait un élancement vif qu'elle comprimait à grand'peine, en serrant la joue entre ses doigts. Elle pensait que, le lendemain, il faudrait encore retourner chez le quenottier, ouvrir la bouche,

se faire tâter toutes les dents avec le manche de l'outil, laisser la pointe fouiller dans les trous et elle pleurerait d'avance à l'idée qu'on lui tasserait encore du coton mouillé dans les racines. Puis sa mère la culbutait, tous les soirs, déclarant qu'elle ne paierait pas ces réparations, aussi la malheureuse travaillait-elle d'arrache-pied, à seule fin de pouvoir faire récurer la pourriture de ses gencives. (SV 231)

Die zitierte Passage illustriert den überspitzten und entwertenden Stil von Huysmans, dessen er sich in Hinblick auf ein „dire le réel“ niemals entledigen wird. Er übernimmt die volle Verantwortung für die *écriture artiste*, die er allerdings von ihrem impressionistischen Ursprung in einen Expressionismus der Äußerung und der Diktion transferiert und in anstößige, morbide und zum Teil obszöne Details verpackt – daher rührt auch seine Tendenz zu einer zwanghaft konstruierten und intendiert neologistischen Sprachgestaltung, die eine lexikalische Doxa unterläuft. Und wie Flaubert oder Bloy ist Huysmans Gegner von Gemeinplätzen und kann daher in der die Kunstkritik *L'art moderne* programmatisch vorangehenden Prolepse verkünden „contrairement à l'opinion reçue, j'estime que toute vérité est bonne à dire“ (AM 21). Fraglich ist, ob die schonungslose und nicht endende Freilegung der Kauwerkzeuge der Buchbinderin und der sie traktierenden Meißel und stochernden Spitzen hier noch wahrheitsverbürgenden Charakter trägt: denn wieviel Wahrheit erträgt der Leser? Der Zahn braucht die Zeit nicht mehr, um an ihr zu nagen. Bei Huysmans nagt es am Zahn, der aus dem alles andere als cartesianisch-ganzheitlichen Körper des Proletariats hinausragt – eine gesellschaftliche Metaphorik kann so abwegig nicht sein, denn der Zahn mit zunächst nahrungszerkleinernder Funktion trägt immer auch ein Aggressionspotential in sich, die im Individuum eine animalische, also unzivilisierte Eigenschaft entblößt. Die in primitiven Ethnien praktizierten Zahnablationen (neben Hauteinritzungen und Tätowierungen) sollen den Menschen gerade von diesem aggressiven Instinkt erlösen. Der Körper ist bei Huysmans immer ein „corps en pièces“, wie Pierre Jourde es in semantischer Doppeldeutigkeit für *À Rebours* konstatiert.²⁰ Ob domestizierter Leib, Text-Körper oder der kulturelle Korpus des künstlerisch-literarischen Raumes – sie werden von Huysmans fragmentiert und in haarkleine Parzellen geteilt: aufspalten, durchschneiden, reinbeißen. Der Zahn als ein sichtbares Körperteil von geringer

²⁰ Pierre Jourde: „Le corps en pièces“, in: *Joris-Karl Huysmans À Rebours. Une goutte succulente* (Collectif), SEDES, 1990, S. 201-218. Die – von Jourde offensichtlich nicht intendierte – Ambivalenz des Lexems „pièce“ resultiert aus den Bedeutungen „chambre“ einerseits und „morceau“ andererseits. In der Tat geht die Partialisierung des Körper-Leibes in des Esseintes' System einher mit der Raumstruktur seiner „Thébaïde“.

Dimension kann nicht weiter aufgespalten werden und erscheint daher auch als kompakter Kristallisationspunkt einer sozialen Identität und Klassenlage: das kariöse Gebiß der Buchbinderin kontrastiert mit dem mit Pickeln umsäten und zahnlosen Mund der „Grande Vérole“ aus des Esseintes‘ Alptraum (AR 196), sowie mit den bourgeoisen „dents superbes“ (LB 133) der Madame Chantelouve, betuchte Witwe eines Fabrikanten und Ehefrau eines reputierten Schriftstellers, der immerhin „préparait sa candidature à l’Académie des Inscriptions et Belles Lettres“ und dafür auf die Unterstützung der royalistischen „parti des Ducs“ hoffend. (LB 133/134). Die Buchbinderin „travaillait d’arrache-pied“, um sich nicht nur vom Schmerz befreien zu können, sondern auch um eine physische Ästhetik zu rekonstruieren, die ein Gebiß auch als Symbol von Vitalität und materieller Prosperität auszeichnet. ‚Don pour don‘ und ‚dent pour dent‘ gehen jedoch in dieser Zeit ein eigenwilliges ‚dent pour don‘ ein: Der Dentist als anerkannter (Zahn)-Mediziner ist ein nachrevolutionäres Phänomen und die bereits erwähnte Professionalisierung vom handwerklichen „arracheur de dent“ zum angesehenen Bildungsbürger vollzieht sich schleppend. Noch im 19. Jahrhundert besteht die Zunft der „Zahntechniker“ aus Elfenbeinschnitzern, Drechslern oder Hutmachern, die mangelndes Zahnwerk aus Holz, Metall oder Elfenbein herstellten. Aber die Praxis der Prothetik sieht oftmals anders – und ethisch fragwürdiger - aus. Die mittellosen Klassen lassen sich durchaus ihre gesunden Zähne ziehen, um sie an das begüterte Bürgertum zu verkaufen, das diese „Volkszähne“ als die eigenen einpflanzen läßt. Vom Warenrausch zum Körpertausch, das in der heutigen Zeit praktizierte und durchaus zwiespältige medizinische Zweiklassensystem erfreut sich offensichtlich schon länger bester Gesundheit und des Esseintes verweigert nach dem traumatischen Besuch bei einem „quenottier du peuple“ (AR137) einer alten Frau „l’offrande de son chicot“ (AR 139): selbst gefallene Aristokraten sind sich der Irreversibilität sozialer Strukturen und Gebräuche bewußt, das programmatische „Gegen den Strich“ kennt durchaus seine Grenzen und des Esseintes‘ antibürgerliche Haltung kann nur aus einer Haltung entstehen, die bourgeois Handeln und Denken immer schon antizipiert. Auch André Jayant bleibt das „mystère des dents“ (EM 56) kein Geheimnis, als ein dubioser Praktiker „la pose des fausses dents“ preisgibt und den zufälligen Zuhörer André mit „affligeantes révélations“ entsetzt, die den zeitgenössischen Zahnhandel als ertragreiches Kapitalsystem entlarven, das sich immer auf Kosten der Mittellosen rechnet. Huysmans erspart keine Einzelheit der tugendlosen Machenschaften und mit

ironischer *Impassibilité* demaskiert er – ähnlich wie in der Novelle *Un Dilemme* – die „affreuse muflerie bourgeoise“. Ein von zweifelhafter Moral geprägter „Zahnhändler“ legt in einem inkongruenten Dialog mit einem jungen Mann seine Manipulationen dar:

- [V]ous pouvez demander dix francs par dent et cela coûte dix sous, sans bout de gencive en caoutchouc et un franc avec gencive.
- Il y en a des roses et des brune, n'est-ce pas, interrompit timidement le jeune homme? moi, j'aimerais mieux les roses.
- Tiens! vous n'êtes pas mou! les brunes, ce sont des gencives de pauvres! elles valent moins cher, mais l'on en vend plus, repartit l'autre.
- Le jeune adepte en bâillait d'étonnement. - Et les dentiers en hippopotame? hasarda-t-il.
- L'homme aux lunettes d'or leva les bras au ciel.
- Ça, c'est de la sculpture! songez donc, il faut tailler la dent en plein ivoire, mettre des montures d'or, cela coûte des prix fous! et il continuait à expliquer la cuisine de son métier, avouait pratiquer sur les chicots de ses malades d'inutiles opérations et profiter de l'abasourdissement douloureux où ces gens se trouvaient pour leur vendre à haut prix ses dentifrices.

Die Dentisten- und Zahnszenerie ist in Huysmans' Imaginären offensichtlich von besonderen phantasmagorischen Wert, verarbeitet er sie doch in nahezu jedem Text auf ein Neues. Das Martyrium der Heiligen Lidwina ergreift Besitz von ihrem ganzen Körper, um allerdings in einer induktiven Bewegung das Leiden in jedes einzelne Gliedmaß zu verlagern, und natürlich „elle éprouva aussi des rages de dents qui durèrent parfois des semaines et la rendirent quasi-folle; enfin, après une esquinancie qui l'étouffa, elle perdit le sang, par la bouche, par les oreilles, par le nez, avec une telle profusion que le lit ruisselait“ (SL 84). Die Schutzpatronin der Eisläufer hofft auf den Allmächtigen, den spirituellen Zahnarzt, der sie von ihrem Leid befreit, doch die „substitution mystique“ (SL 101 u. passim) kann immer nur unilateral agieren, „Dieu n'habite pas les corps bien portants“, die von ihm ausgestatteten Körper und Zähne „de cette chair jeune [...] semble tout à coup le gêner et il la coupe et il l'ouvre dans tous les sens, afin de mieux saisir l'âme qu'elle enferme et la broyer“ (SL 72). Diese gewaltsame Öffnung zeugt vermutlich von einer abergläubischen Vorstellung, der Zahn beherberge – ähnlich wie der Knochen – das Wesentliche des menschlichen Seins, seine Seele oder zumindest seine metaphysische „Wurzel“ als Konzentrat, „suc“ bzw. (Knochen)Mark. Die Zahnextraktion befreit des Esseintes – im Gegensatz zur Heiligen Lidwina – von Schmerz und Leid; durch den Akt des „Volksdentisten“, „lui enfonçant un index

énorme dans la bouche [...] comme s'il voulait lui entrer son bras jusqu'au fond du ventre“ (AR 138), realisiert sich auch „le désir d'être pénétré jusqu'aux tréfonds de soi, allégé de soi-même en quelque sorte, tête arrachée, corps soulevé [...]“.²¹ Was von des Esseintes als in der von Huysmans bevorzugten oxymorischen Formel „horrible charme“ (AR 139) empfunden wird, entspricht auch einem makaberen Gefallen an physischer Verstümmelung und der Reduktion des menschlichen Körpers auf pure Bestialität.²² Der animalische und aggressive Teil in der menschlichen Natur wird hier allerdings als Tragikomödie arrangiert und nicht ohne Selbstironie parodiert.

Die Hypertrophierung des Zahnmotivs bei Huysmans entspricht jener typisch dekadenten Textdesintegration²³, die einzelne Passagen zu semantischen Sonderfällen stilisiert und autonomisiert, um schließlich in einer verallgemeinernden Synekdoche zu verharren. Der Zahn erringt bei Huysmans den Status des Dekadenzdetails *par excellence*, da er menschliche Abnormität/Morbidität und gesellschaftliche Dissonanz auf kuriose Weise assoziiert. Die Gleichsetzung von Dekadenz = Detail bei Francis Wey dient ihm vor allem als diagnostisches Instrument, um „distinguer précisément, dans le champ littéraire, les corps malades, des corps sains“.²⁴ In diesem - und zugegebenerweise anekdotischen - Sinne scheint der im ersten Wortsinn „gefallene“ (lat. cadere) „décadent“ des Fin de siècle im übertragenden, die Etymologie unterlaufenden Sinn eine intrinsische Berufung zur Zahnmultiplikation zu besitzen: „déca=dent“. Und deshalb verwundert es nicht, wenn gerade ein Mallarmé in seinen Gelegenheitsdichtungen die Pathologie dieses Dekadenzdetails in Form eines Distichons endgültig auf den Punkt gebracht hat, der zudem nicht über den *mépris* des Dichters gegenüber einer gewissen „letzten (dekadenten?) Mode“ hinwegtäuschen kann:

J'ai mal à la dent
D'être décadent!²⁵

²¹ Ebda. S. 212. Jourde fällt in seiner Analyse auch dem Biographismus anheim, wenn er Huysmans' fiktionales Zahnfantasma auf dessen persönliche Agonie bezieht: „C'est aussi le chemin de Huysmans, qui acceptera le passage par la souffrance tant redoutée, et l'arrachage de toutes ses dents.“ (Ebda., S. 213). Eine solche Analogie erscheint mir hier zu spekulativ.

²² Im übrigen beginnt des Esseintes unter den unterträglichen Schmerzen „à battre les pieds et à bêler ainsi qu'une bête qu'on assassine“. (AR 138).

²³ Deren berühmte Definition von Paul Bourget stammt.

²⁴ Naomi Schor: *Lectures du détail*, a. a. O., S. 70.

²⁵ Stéphane Mallarmé: „Vers de circonstance: Envois divers“, in: *Œuvres complètes* (édition Mondor), a. a. O., S. 167.

Hypertrophie des Details - Reduktion der Produktion

Selbst dort, wo die Errungenschaften der materiellen Welt und *Anti-Physis* – wie zum Beispiel Lokomotiven oder, wie der folgende Passus es ankündigt, die Straßenbahn – über das Wunder und vor allem die motorischen Fähigkeiten des menschlichen Körpers triumphieren können und seine Naturhaftigkeit dem Technikpathos hoffnungslos unterlegen zu sein scheint,²⁶ gelingt es Huysmans, Mensch und Maschine gleichermaßen aufzuspalten, um die so zerlegten Komponenten zu einem Gesamt wieder zusammen zu schmieden. Die die folgende Textstelle einleitende Metonymie der Tramway entsteht aus einem Amalgam der Körperteile („hanches“, „ventre“, „genoux“, „yeux“...) und Körperäußerungen („cris“, „hoquets“, „soupirs“, „lamentations“, „pleurs“...) ihrer Passagiere, die in verstrickenden und sich windenden Bewegungen („tordre“, „cogner“, repousser“, „danser“...) in ihre Karrosserie bzw. ihren Rumpf münden:

Le tramway s'amusait prodigieusement. Le conducteur, en train de récolter le prix des places, se tenait les hanches, et son escarcelle, repoussée par le flux et le reflux de son ventre, dansait avec un cliquetis d'argent; un homme se tapait les genoux, puis s'essuyait les yeux; une femme se tordait, cognait ses galoches sur le plancher, et toute cette joie bruissait avec des soupirs, des hoquets, des cris, soutenue comme par une basse par le roulement de la voiture, coupée par des sons de trompe, des coups de timbre, des lamentations de mères, des pleurs étranglés d'enfants. (SV 228)

Der expressionistische Effekt entsteht hier aus der metonymischen Personifizierung, die in den minutiös-drastischen Körpergebärden nicht nur die schwankende Bewegung der Straßenbahn simuliert, sondern in einer semantischen Ambiguität ein lachendes „amusement“ repräsentiert, was durch die ambivalente Wortwahl und Wortverbindungen forciert wird: der Fahrer, der sich das Becken (oder den Bauch) hält (vor Lachen?), ein sich auf die Schenkel schlagender Passagier, der sich die Augen reibt, eine Frau, die „se tordait“. Der Kontext nennt kein Indiz für diese Heiterkeit – die Metonymie wirkt daher hinweisend *und* verbergend, die Mutmaßung kündigt sich an. Zwar partizipiert das Detail an dem naturalistischen Projekt, bei

26 Man denke vor allem an des Esseintes' metaphorische Schöpfung der Lokomotiven-Frauen Crampton und Engerth (AR 104), die der kreatürlichen weiblichen Schönheit und Perfektion unendlich voraus steht und die die bahnbrechenden industriellen Errungenschaften seiner Zeit von einer „technischen Göttin“ zu einer „göttlichen Technik“ stilisiert.

Huysmans jedoch wird es Teil einer gewissen „gratuité“, dem erzählerischen Kontext enthoben und bleibt nurmehr Apanage. Seine improvisierte und unvorhergesehene Ausuferung – ob der eindringliche Zahnschmerz oder die sich vor Lachen biegende und schüttelnde Straßenbahn – produziert einen digressiven Zirkel, der dafür sorgt, daß der Text von seinem ursprünglichen Programm abschweift, um in einer sprachlichen und figurativen Überschwenglichkeit Platz zu nehmen. In diesen mehr oder weniger ausführlichen Exkursen scheint der Text sich vom Dargestellten zu autonomisieren, um nur noch als reine Produktion zu existieren: er designiert mehr als er repräsentiert. Die Besonderheit dabei ist, daß diese Bezeichnung eine beinahe ins Gegenteil verkehrte Form annimmt, als jene, die Barthes als konstitutiv für die Produktion eines „effet de réel“ erkennt und die sich beispielsweise als Euphemismus oder als die von dem Zeichentheoretiker so bezeichneten *Incidents* (wie z. B. der Haiku, *épiphany*) artikulieren. Bei Huysmans nimmt die Bezeichnung immer eine hyperbolische und extensive Dimension an, die das Signifikat gewaltsam aufzulösen trachtet zugunsten einer puren Signifizierung, losgelöst vom Referenten: Huysmans‘ „effet de réel“ erweist sich damit als ein „effet de surréel“. In diesem Sinne können auch alle jene designierenden Detailprodukte mit Attestcharakter interpretiert werden, denen ein methodisch-fetischistisches Registrieren und Katalogisieren der Welt zugrunde liegt und die auf die Kehrseite des „réel“ anspielen. Das von des Esseintes rezensierte und zur Schau gestellte Bücherinventarium oder die von Durtal besichtigten Kirchen und Kloster, deren Intérieur er analysiert und schriftlich fixiert, zeugen zwar von der Dokumentationsmethode naturalistischer Schreibtechniken, Huysmans jedoch scheint seine Notizen und Karteikarten *tel quel* in den Roman zu überführen und in ihn „hineinzugießen“, ohne sie nochmals dem „tempérament“ der künstlerischen Imagination zu unterziehen. Doch der Roman verdaut schwerlich, was zur Tirade oder gar zum Trödel neigt und vermittelt lediglich den Eindruck eines (amtlichen) Protokolls, angereichert durch endloses Katalogisieren. Der vielleicht extremste Fall dieses Prozederes findet sich ausgerechnet in *En Route*, Zeugnis einer spirituellen Konversion, ästhetischen Asketismus und der mystischen Erfahrung. Der zweite Teil beginnt mit Durtals Aufbruch und Ankunft im Trappistenorden, wo er die Antworten auf die ihn im ersten (in Paris situierten) Teil bohrenden Fragen über die mystische Substitution und Purgation der Seele erhofft. Doch kaum eingetroffen, findet Durtal keine Minute des Insichkehrens, keine Sekunde des Innehaltens, keine Instanz der

Abkehr. Nachdem ein Mönch ihn in die als Schlafräum dienende Zelle geleitet hat, Durtal „fit aussitôt l’inventaire de la pièce“ (RT 184), einer zwanghaften Manie gehorchend. Es folgt die langatmige Beschreibung der kargen Zimmereinrichtung, in der Durtal schließlich auf einem Schild die klösterlichen Ordens- und Gebetsregeln entdeckt, von der er dem Leser Kunde erteilt – und sein Reich ist freilich noch immer von dieser und jener Welt:

Puis il prit, au hasard, une des pancartes imprimées qui traînait sur cette table et il lut:

Exercices de la communauté pour les jours ordinaires - de pâques à la croix de septembre

Lever à 2 heures,
Prime et messe à 5 heures 1/4,
Travail après le chapitre,
Fin du travail à 9 heures et intervalle,
Sexte à 11 heures,
Angélus et le dîner à 11 heures 1/2,
Mérienne après le dîner,
Fin de la méridienne à 1 heure 1/2,
None et travail, 5 minutes après le réveil,
Fin du travail à 4 heures et demi et intervalle,
Vêpres suivies de l'oraison à 5 heures 1/4,
Souper à 6 heures et intervalle,
Complies à 7 heures 25,
Retraite à 8 heures.
(RT 185)

In treuer Applikation der naturalistischen Zeitangaben führt Durtal den Leser in ein Universum mystischer Gehorsamkeit, die zudem einen (aber welchen?) Realismus-Effekt nicht zu untergraben wagt. Aber damit nicht genug, denn er „retourna cette pancarte; elle contenait, sur une autre face, un nouvel horaire, intitulé: Exercices d’hiver - de la croix de septembre à pâques“, deren Abfolge hier erspart werden soll. Überdies „il saisit une autre pancarte. Celle-ci doit m’être destinée, fit-il, en parcourant l’en-tête de ce carton: Règlement des retraites de pâques à la croix de septembre“, auf die hier auch nicht weiter eingegangen werden kann. Schließlich vergleicht Durtal gewissenhaft beide Reglementierungen, jeweils das Pro und das Contra abwägend, das sich nach seinem Befinden vor allem nach der Zeit des morgendlichen Weckrufs richtet. Und noch vor sich hin meditierend findet er plötzlich „tiens, il y a encore un règlement derrière, poursuivit-il, en renversant le carton: c’est le règlement de septembre, je n’ai pas à m’inquiéter“. Nein, Durtal muß

sich nicht beunruhigen, solange er mit den vielseitigen Vorschriften beschäftigt ist – der Roman tritt derweil auf der Stelle und der Autor muß sich nicht mit der mühsamen logischen Konstruktion seines „récit“ belasten. Zudem scheint der Held sich an den nicht enden wollenden Codices und Reglementierungen regelrecht zu erfreuen – vielleicht läßt sich hier ein kaum wahrnehmbarer Autorkommentar nieder, der der Ordnung der totalen Institution mit Spott begegnet? Doch der Ironie ungeachtet hört der *Leser* irgendwann auf, die unzähligen Regeln zu zählen, geschweige denn, sie zu lesen und ruft nach Erbarmen. Hier noch „un post-scriptum qui concerne les deux horaires“, dort noch eine „Nota“ (RT 186) über Verhaltensmaßregeln. Auf diese Weise füllt Huysmans mehrere Seiten, indem er einfach die im Kloster ausliegenden Hinweise zum monastischen Leben in sein Werk kopiert und sie auch typographisch exakt als vorgefundene Schemata reproduziert. Der Roman wird zur Montage und integriert „brutto“ – also ohne Abzüge – externe, disparate Elemente, die, so informativ sie auch sein mögen, als Art „ready-mades“ einen Realismuseffekt gänzlich eskamotieren. Als „Fundstücke“ oder „Versatzstücke“ in die narrative Struktur hineingebaut, unterlaufen sie die Konventionen des „récit“ und weisen auf den Konstruktcharakter des Werkes und eine Fremdartigkeit hin, die es unter Umständen in die Nähe einer zweiten oder zumindest anderen Moderne und zukünftigen avantgardistischen Praktiken rücken: die zufällige Auswahl der Alltagsgegenstände, auf deren künstlerische Transformation verzichtet wird, widerspricht der traditionellen Auffassung von einer „genialischen“, aus verborgenen Ursprüngen entstammenden Kunstproduktion und führt dieselbe durch die Vorgänge des Setzens, der Kombination und des Zitierens auf profane Grundprinzipien der Gestaltung zurück und stellt damit auch die Differenz von künstlerischem Anspruch und gesellschaftlicher Praxis in Frage.

Um auf die Hypertrophierung des Details zurückzukommen, so kündigt dieses auch einen emblematischen Gebrauch an, denn die Übergänge sind wie so oft fließend und schwer zu diagnostizieren. Vielleicht kann der prominente Inventur-Roman *À Rebours* hier seine Affinität zu *Madame Bovary* bekräftigen, und zwar in der Handhabung der sorgfältig beschriebenen und so auffällig plazierten Gegenstände, die schließlich mehr figurieren als sie selbst. Des *Esseintes*‘ bedient sich diverser Gegenstände lediglich in fetischistischer Manier, beispielsweise der Mundorgel, des edelsteinverzierten Schildkrötenpanzers oder der Frauenlokomotiven. Im

Unterschied zu Flaubert jedoch - dessen inventarisierte Gegenstände nicht nur gesellschaftlich verpflichtet sind, sondern deren hoher symbolischer Gehalt auch sofort dechiffrierbar ist – unterlaufen der völlig unglaubwürdige Charakter und die absonderliche Konzeption der Huysmansschen Objektwelt die Möglichkeit einer fixierten Sinnbildung. Im Kontext der dekadenten Ideologie ist die figurative Tragweite dieser Gegenstände immer eine mobile, die sie zudem für eine Allegorisierung der romanesken Substanz verantwortlich macht. Das bedeutet, daß sie einerseits zwar die Romanbedeutung kondensieren, ohne sie jedoch jemals stabilisieren zu können und sie als ephemere Konkretisationen von jenem Ganzen ausweist, das aus multiplen Verbindungen das Objekt-Projekt hinterläßt als Unrat-Abart.

Trance des Details

Bisher ist vor allem das Phänomen der Sinnentgleisung des Huysmansschen Details analysiert worden, das bisweilen zu einem Sinndefizit degeneriert – doch diese Feststellung muß nicht unbedingt etwas Negatives suggerieren. Denn indem der Autor einen wichtigen Fundus des naturalistischen Produktionsapparates auswertet, bewegt er sich in dessen Zentrum und versetzt ihn auf durchaus produktive Weise in einen Krisenzustand. Ein letzter und dem Autor eigener Detailgebrauch scheint noch auszustehen, der zudem dem Detail sein reales Bedeutungspotential zugesteht – gemeint ist seine schon erwähnte Indizfunktion. Der Protagonist in Huysmans Werken wird nicht müde, die von ihm als strapaziös und bedrückend empfundene Realität abzuwägen und sie mißtrauisch zu hinterfragen. Meist entdeckt er immer weitere und vor allem gute Gründe für seine Niedergeschlagenheit und Marginalisierung, den *ennui*. Dennoch existieren auch jene Ausnahmen der Regel, die dem Prinzip des „seul le pire arrive“ widersprechen – und denen der Held mit umso größerem Argwohn begegnen muß. Das gesamte Werk kann meines Erachtens vor dem Hintergrund dieser skeptischen und angstvollen Suche nach jenen Anhaltspunkten gelesen werden, die die Mittelmäßigkeit und die Nichtigkeit der Dinge denotieren und den Helden in seinem Phlegma zu bestätigen drohen. Ein Roman wie *Là-Bas* bietet mannigfache Beispiele dieses skeptischen Dechiffrierens von Wirklichkeit durch den paranoiden Helden Durtal und seiner Tendenz, überall der Enttäuschung und der Niederlage begegnen zu wollen. Vor diesem Hintergrund

beispielsweise evaluiert Durtal die Person, die seine Maîtresse werden könnte und deren noch unbekannte Wesen und Physis – zunächst noch ängstlich in einer Majuskel verkörpert - er argwöhnisch und hypothetisch fantasmiert:

H, se dit-il, tout à coup; mais Mme Chantelouve a ce nom garçonnier qui lui va bien: Hyacinthe; elle demeure rue de Bagneux, une rue qui n'est pas éloignée de la poste de la rue Littré; elle est blonde, elle a une bonne, elle est très catholique, c'est elle!

Et, coup sur coup, presque en même temps, il éprouva deux sensations absolument distinctes. D'abord, une désillusion, car son inconnue lui plaisait mieux. Jamais Mme Chantelouve ne réaliserait l'idéal qu'il s'était forgé, les traits gingembrés, bizarres, qu'il s'était peints, la frimousse agile et fauve, le port mélancolique et ardent qu'il avait rêvé! Au reste, le fait seul de connaître l'inconnue la rendait moins désirable, plus vulgaire; l'accessible entrevu tuait la chimère. Puis il eut tout de même un moment de joie. Il aurait pu tomber sur une femme vieille et laide et Hyacinthe, comme il l'appelait déjà tout court, était enviable. Trente-trois ans au plus; pas jolie, non, mais singulière; c'était une blonde frêle et souple, [...]. (LB 132-133)

Das Portrait einer (oder Gleichnis mit einer) Unbekannten ist gänzlich konstruiert nach der Debatte des Für und Wider und oszilliert zwischen den zwei Extremen Ideal und Desillusion, die keinen Schnittpunkt zur Kompromißbildung erlauben und die eine grundsätzliche intellektuelle und soziale Grundhaltung der Huysmansschen Helden bilden. Eine Form der Indizialisierung deutet sich hier an, die dem Detail eine Hyper- oder Über-Signifizierung zusprechen, obwohl es – wie im Vorangegangenen gezeigt wurde – sich in den meisten Fällen seines Sinns entledigt. Die Spur der Unbekannten wird in schwärmerischen Briefen gelegt, die sie unter dem Deckmantel und Pseudonym „H. Maubel“ zeichnet und unter dem Vorwand ihrer Bewunderung für Durtal selbigen zukommen läßt. Die minimale, beinahe unbedeutende Spur der Majuskel „H“ gereicht Durtal zur Konstruktion eines komplexen, hypothetischen Gedankenwerks, in dem er das Indiz mit weiteren Zeichen anreichert, die nicht zufällig die Komposition des (weiblichen) Körpers betreffen, und deren Spuren ihn letztlich auf „die richtige Fährte“ führen: die semantische Mutation des Indizes „H“ führt von relativer Bedeutungslosigkeit zu exzessiver Überbedeutung, die scheinbar keinen Zweifel erlaubt. Doch handelt es sich hierbei wirklich um ein differierendes Dispositif im Verhältnis zu den emblematischen, „surrealen“ Illusionsdetails? In dem einen wie dem anderen Fall bleibt die Bedeutung instabil (und Durtals Wankelmütigkeit zwischen Desillusion und Entzücken in Anbetracht der zu erwartenden und wörtlich zu nehmenden

körperlichen „Auf-Füllung“ bzw. „Erfüllung“ der Majuskel „H“ kann dies belegen) und ihre ultimative Intention bleibt immer, die Verletzbarkeit der Repräsentation zu dokumentieren. Das Detail dient dazu, einen konstruierten Sinn zu zerstreuen und die direkte Beziehung zum Referenten zu stören. Dabei treten Bedeutungsmangel und Bedeutungsüberfluß in Konkurrenz zueinander und in Kooperation miteinander, um gemeinsam den etablierten Repräsentationsmodus zu ruinieren und ihn auf andere Artikulationspfade zu entführen. Das offensichtlichste Resultat dieser Krise ist natürlich, daß die Adäquation zwischen „Roman“ und seinem „Text“ vollkommen in Frage gestellt wird. Aus diesem Grund finden bei Huysmans vielleicht jene textuellen Kompositionsschemata, in denen das Detail eine wesentliche Rolle spielt, ihre Vollendung erst in den nicht-romanesken Texten wie den „Croquis“ oder der Kunstkritik. Ob impressionistisch-plastisches Universum bei Edgar Degas oder deviant-monströse Molluskenvarietät bei Redon, Huysmans wendet sich zu dem „*l'infiniment petit, dans le monde des animalcules, des infusoires et des larves dont le microscope nous révèle la souveraine horreur.*“ (C 333) Die suggestive Finesse und plastische Überschwenglichkeit der grauenerregenden Gespenster von Redon oder die der „obszönen“ Körper der badenden Nackten von Degas sind für Huysmans willkommener Anlaß, seine miniaturisierende Imagination in Worte zu fassen und sich bis in die letzten bildlichen Tiefen vorzutasten und zu vergraben: nicht so sehr das Streben nach Gewissenhaftigkeit in der Beschreibung scheint die Vorliebe für eine Miniaturwelt²⁷ auszulösen, sondern der Versuch, in der äußeren und erfahrbaren Welt ein Kuriositätenkabinett der Eitelkeiten zu entdecken und mittels der mikroskopisch-figurativen Repräsentation ihre Nichtigkeit zu überspitzen, um vor ihr in ihre eigene imaginierte Rekonstruktion zu flüchten. Doch Huysmans' mikroskopische Abbildungen der Künstleruniversen verlieren sich bald in einem (auch durchaus theologisch konnotierten) Jenseits des Details, dessen kunstkritisches Lexikon dazu beiträgt, das umrissene Feld einzugrenzen. Die Sprache, mit der Huysmans sich als Eingeweihter und scheinbar aufgeklärter Entomologist den Werken Redons nähert, scheint wie ein Juwel geschliffen und die Horrorwelt Redons über den Ursprung allen Lebens und der *Science de l'homme* in ein barockes Paradox

²⁷ Huysmans selbst benutzt den Terminus „miniature“ in einer Studie über „Les Frères Le Nain“ (in: *De Tout*, Plon, 1908, S. 153.), den er als „petites scènes d'intérieurs“ definiert. Jean-Pierre Vilcot nennt Miniaturen jene „représentations plastiques de dimensions réduites dont la finesse d'exécution substitue à l'ampleur l'abondance et la délicatesse des détails“ („J.-K. Huysmans miniaturiste“, in: *Mélanges Pierre Lambert*, Nizet, 1975, S. 183)

zu übertragen. Das Wort des Schriftstellers übersteigt den pikturalen Raum und die aufgerufenen Details enden wie in einer delirierenden Trance:

Quel artiste, même dans les songes brisés des fièvres, a pu rêver ces vivantes et humides vrilles qui grouillent comme les Filaria, dans nos urines et dans nos veines; [...] quel poète, en quête de monstres, découvrirait le Dracunculus, le Ver de Médine, qui, près du Gange, habite le tissu cellulaire des pieds et se love dans le pus des abcès qu'il forme; quel homme enfin imaginerait cette cohue de substance qui remue des têtes en hémisphère, armées de crochets et de pinces, éclairées d'yeux taillés à facettes ou exhaussés en dôme, cette cohue sinistre et féroce de lacets annelés, de fils tubicoles, d'oxyures, d'ascarides, d'asticots, qui campent et vermillent dans les routes effondrées des ventres? (C 333-334)

Mit ähnlich suggestiver Wortgewalt breitet Huysmans auch die triviale Körperwelt und Körperhygiene von Degas' Mädchen und Frauen aus. Seit den ersten Kunstkritiken („Le Salon de 1879“) bezeugt er seine uneingeschränkte Bewunderung für diesen Maler, denn „il a depuis longtemps secoué les conventions de la peinture“ (AM 204) und der für Huysmans schlechterdings den Ursprung der modernen Malerei verkörpert. Die Transpositionen des Schriftstellers legen jedoch die Möglichkeit einer doppelten Lektüre nahe: zum einen als euphemistische Bezeichnung einer Methode und des spezifischen künstlerischen Schaffens eines „Malers des modernen Lebens“, „le plus original et le plus hardi“ (AM 27), dessen Stil Huysmans bisweilen auch mit jenem der Goncourt vergleicht. Diese Lektüre zielt vor allem auf die Beschreibung der pikturalen Themenwahl ab und streicht ein Prozedere hervor „tout en reprenant la méthode des vieux maîtres espagnols, M. Degas l'a immédiatement faite toute particulière, toute moderne, par l'originalité de son talent“ (AM 204), das den Maler zudem in einer historischen Tradition verankert. Doch ein zweiter Blick (oder zweite Lektüre) erkennt den Feder-Pinsel des Schriftstellers, der sich zielgenau auf die körperlichen Schwächen der menschlichen Natur stürzt und den Realismus von Degas zum Anlaß nimmt, das weibliche Idol bis auf das Gewöhnlichste herabzusetzen und ihre reale Repräsentation zu degradieren:

Et afin de mieux récapituler ses rebuts, il la choisit, grasse, bedonnante et courte, c'est-à-dire noyant la grâce des contours sous le roulis tubuleux des peaux, perdant, au point de vue plastique, toute tenue, toute ligne, devenant dans la vie, à quelque classe de la société qu'elle appartienne, une charcutière,

une bouchère, une créature, en un mot, dont la vulgarité de la taille et l'épaisseur des traits suggèrent la continence et décident l'horreur! (C 260)

Die Detailplastizität in der piktoralen Repräsentation transformiert sich unter der Schreibweise von Huysmans in einen hysterischen Bedeutungsexzess, der skrupellos und unbarmherzig den Schleier des Gemäldes lüftet – nicht ohne den Bogen zu überspannen. Und wenn Huysmans in der Ekphrasis fortfährt und bemerkt „Mais en sus de cet accent particulier de mépris et de haine, ce qu'il faut voir, dans ces oeuvres, c'est l'inoubliable véracité e ces types“, so kann diese *haine* nicht dem Werk von Degas entstammen, sondern entspringt jenem „aveu terrible“²⁸ einer wohlbekanntenen Frauenverachtung und Tabuverletzung, die nicht nur das Sujet der Repräsentation herabwürdigen, jene „humide horreur d'un corps qu'aucune lotion n'épure“ (AM 262), sondern beinahe das Gemälde selbst. Die bei der Körperpflege dargestellten Frauen wandeln sich während der intimen und präzisen Bewegungen in abartige Kreaturen, „une rousse, boulotte et farcie“ die „presse l'éponge qui dégouline sur le rachis et clapote le long des reins“ oder „une blonde, ramassée, trapue [...] s'appuyant les mains sur la croupe [...] relevant les pans de sa jaquette“ und schließlich eine letzte „dondon accroupie [...] s'essuie le haut du ventre“. Auf diese Weise mündet die „exécration pénétrante de quelques femmes pour les joies dévieés de leur sexe“ unter der „attentive cruauté“ jenes „iconoclaste“ (gemeint ist natürlich Degas) in der völligen Demystifikation der Frau und des weiblichen Körpers – doch die „impitoyables poses“ werden transponiert durch die impulsive Diktion eines anderen Ikonoklasten, der durch das Mikroskop seiner Feder und das obszöne Detail der Beschreibung seiner gesellschaftlichen Realität spottet.

In der unkonventionellen Konnexion des naturalistischen und des modernistischen Realitätsdetails kann Huysmans den organischen Pakt beider Bewegungen brechen und Bedeutungshierarchien sprengen. Das deskriptive Detail verliert seinen typisierenden und totalisierenden Charakter und trägt dadurch zur Hybridisierung des Repräsentationspotentials bei: Objektwelt und reale Welt vereinigen sich nur noch in ihrer Inkohärenz. Hier manifestiert sich die Affinität von allegorischer Struktur und nunmehr dekorativ-hypertrophen Detaillismus, in der die konkrete Bedeutung einer abstrakten Besonderheit weicht, deren Extreme als Extreme erhalten bleiben. Für

²⁸ Nach den Worten von Hubert Juin aus dem Vorwort der von ihm besorgten Edition von *L'Art Moderne* (S. 13)

Naomi Schor ist das allegorische Detail Träger einer Transzendenz, denn und obwohl „il atteste qu'à l'époque moderne tous les signifiés transcendants se sont perdus. En bref, le détail allégorique de la modernité est une parodie du détail théologique de la tradition. C'est le détail déserté par Dieu.“²⁹

2. 2. 2. „Implosantes-fixes“. Die köstlichen Pestilenzen der Moderne.

Einer der privilegierten Motoren der Huysmansschen Imagination ist der schwarze Humor, der bei Huysmans nicht zuletzt mit der *humeur noire* der Melancholie reimt und die kathartische Funktion für die Heilung von der vulgären Bedeutungslosigkeit der Realität übernimmt. André Breton verewigt Huysmans als Urheber des schwarzen Humors in seiner galligen Porträtreihe, weil er „paraît renoncer pour lui-même au bénéfice du plaisir humoristique“ und deutet damit die Ambivalenz des Huysmansschen Humor an: „nous pouvons croire que ce bénéfice nous est exclusivement réservé, l'auteur ne se départissant pas d'une attitude accablée qui nous donne à chaque instant l'illusion de prendre sur lui l'avantage.“³⁰ Doch die dem Leser akkreditierte Illusion mag dann in dem hier idealisierten Leserpakt doch nur eine relative zu sein, denn der Leser kann sich nie sicher sein, ob die humoristischen Verfahren nicht doch noch in die Irre führen. Eine derart äquivoke und un stabile Methode konnte Daniel Grojnowski bereits für *À Rebours* nachweisen, da die Elemente der Komik zu unwillkürlich in den Roman integriert seien und schließlich weil „les développements sont constitués de données contradictoires qui établissent une dissonance entre le contenu et l'expression.“ Der Leser werde daher immer in die „limitrophes de l'indécidable“ verwiesen.³¹ Die Inszenierung von Komik und die ihr zugrundeliegende Sinnambivalenz gehören nicht zuletzt zu den Allegorisierungstendenzen des Autors, die das Werk immer wieder auf eine andere Dimension der Moderne verrücken. Im folgenden soll exemplarisch das humoristische Potential des Autors untersucht werden, die an ihrem Paroxysmus in

²⁹ Naomi Schor: *Lectures du détail*, a. a. O., S. 94. Womit sie der eingangs erwähnten Flaubertschen Sentenz in ihr Gegenteil verkehrt – und meinen Ausführungen zum Detail eine „bouclage de la boucle“ erlaubt.

³⁰ André Breton: *Anthologie de l'humour noir*, a. a. O., S. 189/190.

³¹ Daniel Grojnowski: *Le sujet d'À Rebours*, a. a. O., S. 66.

einen Lobgesang auf das Skatologische verfällt, der den Dadaisten nicht unsympathisch sein wird.

Der humoristische Effekt in Huysmans' Schreibweise entsteht zunächst aus der burlesken Präsentation seiner Personen, deren sozioprofessionelles oder physiognomisches Profil der Autor in ein eklatantes Mißverhältnis mit dem fiktionalen Kontext stellt. „Realistisches“ Schreiben kann für ihn nur darin bestehen, seine Leser für „dumm zu verkaufen“ und selbst den „Dummen zu spielen“. Die Inkarnation par excellence der „bêtise“ des Fin de Siècle, die Flaubert bereits einige Jahre zuvor diagnostizierte, ist für Huysmans der „bourgeois“. Der Désableau aus *En ménage*, angeheirateter Onkel des Protagonisten und seines Zeichens Staatsbeamter „promu sous-chef dans une mairie“ (EM 90), gehört zu einer menschlichen Spezies, deren „aufgeblasene“ und „unverdauliche“ Selbstgefälligkeit sich bis in die körperliche Hexis überträgt: „il n'y a que des gens [...] avec des têtes dont les cheveux autour ont fui, des compresses blanches autour du cou, des ventrés enflés, sanglés dans des pantalons tendus, retenant des envois d'une digestion pénible.“ (EM 26) Die geschäftige Körperhaltung, „affairee et grave“, reimt mit einem pedantischen Kleidungsstil der „cols empesés très droits“ und der „cravates noires enroulées par deux fois autour du cou“ (EM 91), sowie mit seiner opportunistischen Art der Meinungsbildung: „Ayant par hasard lu les élogieuses platitudes débitées par les doctrinaires sur l'Amérique, il exaltait les moeurs de cet odieux pays.“ (EM 92) Seine kleinkarierte Einfältigkeit läßt ihn blindlings „les idées utilitaires, les bienfaits de l'instruction, le progrès“ übernehmen, um nur nicht das eigene Hirn in Mitleidenschaft zu ziehen. Und in Vollbesitz seiner geistigen Überlegenheit, läßt er keinen Moment lang Zweifel an seinen Reden aufkommen, denn „il aggravait encore ces exorbitantes niaiseries par le ton sentencieux dont il les prononçait.“ (EM 92) Der positivistische Fortschrittsglaube eines Désableau verharret in einer Konventionalität, die Huysmans trotz seines naturalistischen Engagements in der Entstehungszeit von *En Ménage* nie gebilligt hat. Doch auch die Künstlerfiguren kommen nicht unbeschadet davon. André und Cyprien sind nichts anderes als gescheiterte „Bourgeois“, nur verfügen sie über einen gewissen Bildungsstand, der ihnen zumindest erlaubt, ihre Situation zu reflektieren. Die „crises juponnières“ und ehelichen Probleme, die die Existenz der beiden eigentlich beschäftigt (und nicht etwa die künstlerischen Aspekte der modernen Malerei und Literatur, wie man

annehmen sollte), repräsentieren eine bis zum Absurden getriebene Kleinbürgerlichkeit, die zudem von der Infantilität Jugendlicher geprägt ist. André kann das nur zugeben, wenn er luzide erkennt: „[il] songeait qu'à ses trente ans sonnés, il était revenu à la passade de ses dix-huit ans“ (EM 172) Die Positur des Künstlers kommt nahezu einer Alibifunktion gleich, mit der beide sich über die Gehalt- (und Sinn)losigkeit ihrer Leben hinwegzutäuschen versuchen, um wenigstens ihrem kreativen Potential ein Distinktionsmerkmal gegenüber den Désableaus oder Homais ihrer Zeit zuzuschreiben. Das Explicit des Romans ist ebenso fatalistisch wie ironisch: übereinstimmend müssen beide Künstler zu dem Schluß gelangen, daß „le concubinage et le mariage se valent puisqu'ils nous ont débarrassés des préoccupations artistiques [...]“, um schließlich die prinzipielle Austauschbarkeit, also Beliebigkeit von Idealen zu affirmieren:

Ce n'est pas mauvais d'être vidés comme nous le sommes, car maintenant que toute les concessions sont faites, peut-être bien que l'éternelle bêtise de l'humanité voudra de nous, et que, semblables à nos concitoyens, nous aurons ainsi qu'eux le droit de vivre enfin respectés et stupides!

- Quel idéal! soupira André.

- Ah! va, celui-là ou un autre....[...] (EM 378)

Huysmans' Komik überschreitet sämtliche Klassengrenzen und auch die Arbeiterklasse bleibt nicht von seinem demaskierenden Blick verschont. Die sprachliche Unbeholfenheit von Céline Vatarad, die „parlait du quart d'heure de *rabais*, des roses *crémières*, de l'oeil de *larynx*, du *zèbre* du Liban“ (SV 345) und ihr rudimentäres oder „unverbildetes“ ästhetisches Urteilungsvermögen machen sie zum Gespött ihres Liebhabers Cyprien, der Maler „qui ne comprenait, en art, que le moderne“ (SV 287), und gegenüber dessen Künstlerkollegen: „elle exposa, un soir, carrément ses idées sur la littérature et sur la peinture. Elles pouvaient se résumer en ceci: dans un roman elle voulait des crimes, dans un tableau des choses douces. Elle obtint un succès de fou rire.“ (SV 343) Die einfältigen und stupiden Diskussionen im Atelier der Buchbinderinnen oder im Hause der Vatarad sind für ihn ein willkommener Anlaß, ideologische Stellungnahmen der Lächerlichkeit preis zu geben, um nicht zuletzt die intellektuelle Überlegenheit des Künstlers zu betonen. Das dritte Kapitel gewährt einen mokanten Einblick in den dritten Stand der dritten Republik, wo „la femme Teston enfourna de vieilles savates dépareillées [...] pétant à petites bordées“ (SV 179) und die tratschenden Frauen von den großen,

emanzipatorischen Einsichten des alten Vatar, „brandissant à chaque mot sa pipe“ unterbrochen werden: „La femme, c’est le bonheur du prolétaire!“. Und weil die Frau das Glück des Proletariats ist, darf sie sich auch zu Fragen der sozialen Gerechtigkeit äußern: „Céline émit alors cette idée très neuve que les familles à l’aise sont plus heureuses que celles qui ne possèdent rien.“ (SV 180/181) Die platte Alltäglichkeit des Lohnarbeiterlebens wird genährt von verblüffenden Gesprächen, die an Trivialität nicht zu überbieten sind, und Huysmans legt auf seine Weise den Finger in die offene Wunde dieser Gemeinplätze, in dem er sie ironisch verstärkt und zudem einen Zweifel nicht ausräumt: ist es möglich, einen „panaris du doigt“ zu heilen, indem man den Finger „dans le derrière d’une grenouille“ steckt oder ist dies nur „de la blague“? Die „femme Teston“ zumindest weiß es genau, denn sie hat diese Art der Heilung bereits praktiziert, „mais la grenouille était morte.“ (SV 180) Der Erzählerkommentar scheint hier nicht wirklich dem Flaubertschen Dogma der tripolaren Impartialité-Impassibilité-Impersonnalité zu entsprechen und Huysmans’ Lachen erfordert von dem Leser freilich ein stillschweigendes Einverständnis und vor allem einen „Sinn für Humor“, der bei Huysmans sogar den „second degré“ übersteigt (und damit den Leser überfordern mag). Der Drang von Durtal zum wiehernden Gelächter („hennir“) im *lieu sacré* de Kathedrale scheint außerordentlich effizient für eine *captatio benevolentiae*, wenn er die gravitatische Investitur des Bischofs als einen Karneval der Invaliden und Lumpensammler beschreibt:

Durtal, effaré, hennit. Le spectacle auquel il assistait devenait fou.
A la queue de l’évêque, une cour des Miracles se dandinait en flageolant; une colonne de vieux birbes, costumés avec les friperies vendues des morgues, ballottait, se soutenant sous les bras, s’étayant les uns aux autres. Tous les décrochez-moi-ça d’il y a vingt ans ajustaient leurs mouvements, les accompagnaient, sur eux; des culottes à ponts ou à pieds d’éléphants, des pantalons ballonnés ou collants, tissés d’étoffes lâches ou rétractiles, refusaient de se joindre aux bottines, laissaient voir des pieds où des élastiques grouillaient comme des vermines [...]. Durtal fut secoué par un rire inextinguible [...] (CA 158/159)

„*Rires en sueur*“³²

Der wohl kaum überbietbare Höhepunkt einer die „pervertierte“ – das meint auch die von der vom Tauschwert regierten spätbürgerlichen Gesellschaft „ver=rückten“ bzw. abgekehrten - Welt darstellenden Schreibweise der Ironie und des *Humour noir/humeur noire* scheint sich bei Huysmans in seiner „perversen“, also aus der Norm herausfallenden Ästhetik zu manifestieren, die bei ihm zunächst über die sinnliche Wahrnehmung und schließlich in einer grobschlächtig skatologischen Dimension mündet. Die durchgehend depravierten Huysmansschen Helden zeichnen sich aus durch ihre Neigung zum *objet-objet*, die jedoch nicht so sehr eine polymorphe und atypische Form von Lust und Sexualität im Sinne der Freudschen Psychoanalyse denotiert. Huysmans Lachen und sein „comique lugubre“ (AR 314) besteht in der Aufzählung dessen, was dem menschlichen Körper entweicht bzw. aus ihm herausfließt: Körpersäfte, Exkreme, Gase, Eiter und sonstige aromatische Ausdünstungen. Der Körper ist immer schon ein wandelnder Kadaver und seine Inszenierung entspricht nicht zuletzt einer Humoralpathologie, die sich auf – wenn auch tautologische - „Anal-Skatologie“ reimt. Das berühmteste Exempel dafür wird sicher von des Esseintes am Ende von *À Rebours* statuiert, wenn er im Anschluß an das Lob auf das konzentrierte, alle anderen Gattungen überragende Prosagedicht eine logische Überleitung knüpft zu seinem Magenleiden, das ihm letztendlich eine orale Nahrungsaufnahme unmöglich macht. Die von ihm gewählte rektale Nahrungszufuhr durch ein Klistier, das die kondensierten Nahrungsingredienzen über den Verdauungstrakt in den Körper einführen und das Körpersystem pervertiert (der Anus als Mund), ist an Burleske kaum zu überbieten.

Für Huysmans kann das von Daudet verwendete Adjektiv „stupide“ nicht mehr ausreichen, um die Abgründe des gesellschaftlichen Menschen und des ausgehenden 19. Jahrhundert zu illustrieren. In Erhöhung des *Ancien*, jener „époque douloureuse et exquise“, die für Durtal das Mittelalter repräsentiert, seit dessen Ende „la société n’a fait que déchoir“, findet er für die Schmähung des „fortschrittsgeilen“ – die Huysmanssche Vehemenz erlaube mir derartiges Vokabular - 19. Jahrhunderts adäquate Termini nur noch in der Enzyklopädie der Latrinen und des Schocks, die

³² So qualifiziert des Esseintes eine Variante menschlicher, vor allem nach Damenroben riechender Essenzen. (AR 223)

eine an rauschhafte Besinnungslosigkeit grenzende Anathemisierung alles Gegenwärtigen dokumentieren:

Et dire que ce dix-neuvième siècle s'exalte et s'adule! Il n'a qu'un mot à la bouche, le progrès. Le progrès de qui? Le progrès de quoi? Car il n'a pas inventé grand-chose, ce misérable siècle! Il n'a rien édifié et tout détruit. [...] Ce qu'il a trouvé, ce siècle, c'est la falsification des denrées, la sophistication des produits. Là, il est passé maître. Il en est même arrivé à adultérer l'excrément [...]. (LB 150)

Selbst der mystische Elan also findet seinen Weg zu Gott nur über den Gang durch die Latrinen des Geistigen und der Père Ubu scheint nicht als abwegiger Pate dort gestanden zu haben, wo er selbst mit Abwasser das Sakrament der Taufe empfängt. Zwar ist die von Gott geschaffene Kreatur krea- bzw. natürlicherweise mit geruchsträchtigen Funktionen ausgestattet, die sie jedoch unmittelbar der Lächerlichkeit und damit der Verwundbarkeit preisgibt: „[I]l faudrait se dire que si Dieu nous infligea l'excrément, l'homme y a par ses excès ajouté le pus.“ (RT 42) Huysmans ist nicht nur „un oeil“ (der die großen Maler des Fin de Siècle wie Moreau, Redon und Degas sichtete und besichtigte), wie Remy de Gourmont bemerkte³³, sondern vor allem eine Nase oder „romancier-nez“, der die volatilen Ausdünstungen der Putreszenz und Fäule von Dingen und Lebewesen als Stimuli für eine *écriture* der Hemmungslosigkeit auskostet, die die verdrängte, unbewältigte Abgründigkeit und Scheinheiligkeit bürgerlichen Lebens einerseits und den abnormen Pessimismus des Einzelgängers andererseits olfaktisch plastifiziert. Ein Geruchsimaginäres breitet sich im Huysmansschen Text aus, das in den sozialen Pestilenzen des 19. Jahrhunderts metaphorisch eine Geschichte des organischen Lebens zu erkennen scheint. Die nach den Theorien von Pasteur eingeführten Hygienemaßnahmen sensibilisieren den öffentlichen Raum für Seuchen bringende Elemente, jedoch werden die üblen Gerüche der modernen Großstadt nicht mehr als potentiell pathogenes Element und damit als Gefahr erlebt. Die Bourgeoisie wird dafür Sorge tragen, daß die Umwelt zunehmend desodorisiert wird. Alain Corbin hat dem Geruchsimaginären eine beeindruckende sozialgeschichtliche Untersuchung gewidmet, die dem olfaktischen Sinn in den symbolischen Repräsentationen der Gesellschaft nachspürt:

³³ In: *Le livre des Masques*, a. a. O., S. 123.

Les odeurs de la charogne et de l'excrément inaugurent ce cycle de l'imprégnation et de la transpiration du sol, ce dialogue de la terre et de l'air qui pose désormais comme essentielle l'histoire des débris organiques. L'aboutissement, ce pourrait être l'enfer, la mutation de la ville en marécage de sanies. Toutefois, la recension des analyses olfactives du sol et de ses émanations putrides, qui dessine l'urgence édilitaire de ce temps, ne doit pas faire oublier la prégnance sur l'imaginaire des puanteurs de la vase.³⁴

Dem Helden von Huysmans ist der rurale Gestank dabei ebenso angenehm widerwärtig wie der urbane oder gar der sakrale, und im Huysmansschen Text gedeiht die von dem Kind Jacques Vingtras zelebrierte „libertinage du nez“³⁵ zu voller oxymorischer Blüte: die beiden selbst- und moderneverliebten Künstler Cyprien und André flanieren in der abendlichen Metropole, um „respirer [...] la puanteur délicieuse des rues“ (EM 181), der irgendwo auf dem normannischem Acker des komischen Krieges umherirrende Eugène Lejantel muß neben den eigenen dysenterischen Aussonderungen auch diejenigen der Landbevölkerung ertragen, denn in seinem Zelt befinden sich auch „deux gaillards dont la puanteur de pieds native s'aggravait d'une incurie prolongée et volontaire“ (SD 104) und in dem Atelier der buchbindenden Vatar-Schwester kann Huysmans naturalistische Essenzen zusammen mixen, die über die Raffinesse eines des Esseintes weit hinausreichen und die selbst die lesende Nase nicht mal imaginiert zu atmen wünscht:

Une insupportable odeur de houille et de gaz, de sueur de femmes dont les dessous sont sales, une senteur forte de chèvres qui auraient gigoté au soleil, se mêlaient aux émanations putrides de la charcuterie et du vin, à l'âcre pissat du chat, à la puanteur rude des latrines, à la fadeur des papiers mouillés et des baquets de colle. (SV 153)

Vor allem die weiblichen Körperdüfte bilden im Imaginären des männlichen Schriftstellers ein schier unausschöpfbares Panoptikum der olfaktischen Sensibilität und nach dem „le bal de la brasserie européenne à Grenelle“ hängt die Anstrengung des ausgelassenen Tanzes buchstäblich in der Luft:

³⁴ Alain Corbin: *Le miasme et la jonquille*, Flammarion, 1986, S. 89.

³⁵ Jules Vallès: *L'Enfant*, Gallimard, „folio“, 1973, S. 102. Die Rebellion des Jacques Vingtras scheint in der Tat einherzugehen mit einer besonderen olfaktischen Sensibilität, die ihn die Nähe der Populärgerüche suchen läßt. Vgl. dazu beispielsweise das sechste Kapitel („Vacances“), in dem die Erinnerung mit dem Geruch der „tannerie du Breuil“ animiert wird.

À la violente odeur de crottin et de graisse rance s'échappant des vêtements remués de la cavalerie, se mêlaient maintenant le pestilentiel bouquet des godillots tièdes et des bottes chaudes, le fétide parfum des aisselles négligées et des bas fards. (CP 88)

Huysmans widmet schließlich dem Charme der Achselhöhle in den *Croquis* eine eigene und höchst ambivalente Poetik. Die Eloge auf „Le Gousset“ zeichnet sich durch eine tonale Mimesis aus, die aus einer perfekten Homologie zwischen inhaltlicher und formaler Textdichte besteht: die erstickende Sättigung der riechenden Achseln ahmen den Prozeß der Erstickung des an den Achselhöhlen Riechenden nach. Das Incipit stellt die obskure Ambiguität des Geruchs direkt in den Mittelpunkt:

Il est des odeurs suspectes, équivoques comme un appel dans une rue noire. Certains quartiers du Paris laborieux les dégagent lorsqu'on s'approche, l'été, d'un groupe. L'incurie, la fatigue des bras qui ont peiné sur d'accablants travaux expliquent l'âpre fumet de bouc qui s'élève des manches. (CP 157)

Die poetische Kraft rührt aus der Konzentration des *Croquis* auf ein einziges „Objekt“ („le gousset“), das sich im Verlauf der Beschreibung gemäß einer Ausdünstung ausbreitet und vervielfältigt. Die Häufung der deiktischen Elementen und der unzähligen Metaphern und Vergleiche („plus puissant encore et plus rude“, „jamais femmes ne furent plus désirables“, „l'appel du baume de leurs bras est moins insolent, moins cynique que dans le bal où elles sont plus nues“...) insistieren nachdrücklich auf den nahezu gewalttätigen, erdrückenden Geruch, der sich über den Körper metaphorisch auf andere Register ausstrahlt (animalische oder kulinarische Welt). Der delikate Charme der Achselhöhle entsteht aus der Alternation zwischen dysphorischem und euphorischem Element, die die eigentliche Äquivokität provozieren: der Geruch und die Behaarung lassen immer auf einen anderen Ort der weiblichen Anatomie schließen. Deshalb ist die Achselhöhle suspekt und gleichzeitig obszön: der Text spielt auf frivole Weise mit der Konfusion weibliche Scham /Achselhöhle, und die metaphorische Bezeichnung der letzteren als „boîtes à épices“ kann schon den Zweifel über das eigentlich Gemeinte nicht mehr ausräumen.

Skatologie als Pathologie

Im Gespräch mit dem Abbé Gévresin an der kulinarischen Tafel seiner Haushälterin Madame Bavoil gilt Durtals Interesse vornehmlich den Erzählungen der durch Satan vollzogenen „exploits scatologiques“ (CA 295) an seinem Opfer Christina von Stommeln, eine Ekstatikerin des 13. Jahrhunderts. Während Durtals asexualisierte Haushälterin über die „confection d’un boeuf à la mode assoupli par la glu d’un pied de veau, et reconforté par une dose méditée de cognac“ wacht, tischt unterdessen der Abbé in seinem Bericht die vom Teufel verwandelten Nahrungsmittel der Christina auf: „Il convertit les aliments qu’elle porte à sa bouche en crapaud, en serpent, en araignée“ und die zu Hilfe herbeigerufenen Geistlichen werden allesamt „inondés de fiente“. Die Assoziation von (nahrungsaufnehmender) Oralität und (nahrungsausscheidender) Analität ist spätestens seit Freud salonfähig geworden und ein Francis Picabia erkennt im Gesäß eine ertragreiche Quelle:

L’honneur s’achète et se vend comme le cul. Le cul, le cul représente la vie comme les pommes frites, et vous tous qui êtes sérieux, vous sentirez plus mauvais que la merde de vache.³⁶

Ironie des Schicksals? Der Held Jacques Marles aus *En Rade* erlebt das hygienisch nicht einwandfreie Landleben bei entfernten Verwandten in Jutigny, „un village de 225 vaches et de 400 habitants“ (ER 97), noch mit dem antiseptischen Ekel des Großstadtmenschen. Von seiner unsäglichen inneren Unruhe getrieben sucht er vergebens nach den „confessionaux du corps, les pièces aménagées pour déverser ses fuyants secrets“. Und auch seine Ehre scheint sich wie das Gesäß zu verkaufen, indem sie durch rustikale Plattitüde bloßgestellt wird, denn das gleichermaßen plumpe und schamlose Gebaren der Bauern kennt bourgeoise Prüderie nicht: „C’est-il donc que tu voudrais chier, mon neveu“ fragt ungeniert, sich munter auf die Schenkel schlagend und „entre deux hoquets“, die Tante Norine: „mais on se pose dehors“ (ER 102), zwischen Kuhfladen und Ungeziefer. Auch das erotische Abenteuer ist nicht gefeit vor dem unerquicklichen Erwachen. In der nur wenige Zeilen umfassenden Skizze „L’Extase“ (DE 380) löst sich das erotische Begehren des Ich-Erzählers gegenüber seiner „bien-aimée“ schlagartig auf anlässlich eines „crépitement de pluie dans la feuillée“, das die „divine aimée“ leider als ebenso

³⁶ Francis Picabia: „Manifeste Cannibale Dada“, in: *Écrits*, Band I, Belfond, 1975, S. 213.

gewöhnliches und primitives Wesen wie alle Frauen demaskiert: „l’esclave de vulgaires besoins“ (DE 381). Auch der sich immer wieder vergebens auf die Suche nach den Ursachen seiner Traumaktivität begebende Jacques Marles kann nicht ausschließen, daß eine eventuelle Quelle die “défection de sa femme” bildet und schließt auch die Hypothese nicht aus, daß ihre regelmäßig wiederkehrenden „menstrues“ (ER 211) verantwortlich seien für das „insondable énigme du rêve“. In der Progression seines Ekels erkennt er eine neue, andere Natur in seinem Inneren und wird sich bewußt, daß es „simplement ignoble“ (ER 125) sei, mit einer Frau zusammenzuleben, die er lediglich als „fulminate d’ordures“ betrachten kann und die zudem “incarn[e] bien le lamentable exemple de l’inconsciente ignominie des âmes propres”. (ER 128) Über die Traumerfahrung kann er in jene Abgründe vordringen, die “cachent les latrines les plus dissimulées de l’âme” (ER 129) und die ihn von jeder moralischen Ordnung entbinden:

Puis il savait bien que si l'homme abdique pour les tribulations intimes de la femme toute répugnance, c'est parce que, semblable à un milieu réfringent qui déforme la réalité des choses, la passion charnelle illusionne et fait du corps de la femme l'instrument de si redondantes joies que la misère de ses rebus s'efface. (ER 211)

Das Ideal ist evident: Körperfunktionen - zumal die der weiblichen Welt – gehören abgeschafft. Die ungehemmte Zurschaustellung der primären Körperfunktionen, die Misere des menschlichen Organismus, den der Schöpfer mit jenen degradierenden Bedürfnissen ausgestattet hat, beantwortet Huysmans‘ skatologische Komik als gleichermaßen verzweifelte und lächerliche Reaktion. Das bis zur Skrupellosigkeit getriebene Rabelaisianische Lachen der Populärkultur „gauloise“ und „grivoise“ als einzig „propre de l’homme“ schöpft seither aus der Konfrontation mit der – wenn auch unter dem Schein des Vertrauten - Fremd- oder Andersartigkeit, die sich zunächst auf das Sichtbarste des Menschen bezieht, nämlich seinen Körper und dessen „spürbar“ materielle Regungen. Die Assoziation von organischen Funktionen mit Isotopien und Metaphern des Liquiden erscheint demnach selbstverständlich und - näher an Huysmans als das Beispiel Rabelais – die aus seiner poetischen Atmosphäre des Bösen hervorgegangene physische Lachtheorie von Lautréamont verflüssigt notwendigerweise jedes Lachen, wie es der vierte Gesang des Maldoror dokumentiert:

Je ne puis m'empêcher de rire, me répondez-vous; j'accepte cette explication absurde, mais alors, que ce soit un rire mélancolique. Riez, mais pleurez en même temps. Si vous ne pouvez pleurer par les yeux, pleurez par la bouche. Est-ce encore impossible, urinez; [...] ³⁷

Der bereits zitierte Protagonist aus *Sac au Dos* führt den Krieg nicht auf dem Felde, sondern in den unzähligen Krankenanstalten, die seiner chronischen Dysenterie nicht Herr zu werden vermögen. Das französische Fiasko von 1870/71 wird zu einem individuellen gastroenterologischen Fiasko, sein vermeintlicher „récit“ zum Epos des Exkremments. Der Text von Huysmans bedient sich der historischen Realität, um dem militärischen Patriotismus der Grands Maréchaux wie Niel, Manteuffel oder Canrobert höhnisch entgegen zu halten, daß das karnevaleske Abenteuer des Krieges³⁸ nur durch den Magen-Darm-Trakt verdaut und evakuiert und ein derartig überfüllter Magen von seinem Ballast gereinigt werden kann. Eine auf natürlichem Wege erfolgende Entleerung der Innereien – nur des Esseintes wird später in der Klistierszene den Prozeß umdrehen - setzt auch den während des Krieges unterbrochenen Schreibprozeß wieder in Gang – das „cabinet de travail“ bedarf offensichtlich ähnlicher Intimität wie das „cabinet d'aisance“, um innere Vorgänge nach außen treten zu lassen, zumal sich die Nutzlosigkeit der Kriegserfahrung für den Schriftsteller nicht mal als Thema einer mimetischen Erzählung ausschalten läßt – das erlebte, reale Abenteuer ist bereits in dieser frühen naturalistischen Erzählung kaum mehr gerechtfertigter Anlaß für eine peripetieorientierte Intrigenkonstruktion. Daher kann der in die warme Schreib-Stube heimgekehrte Soldat beim Anblick seiner Bücher sich auch des intimen Örtchens seines Domizils erfreuen:

Je le parcours, radieux, puis m'assieds sur le divan et je reste là, extasié, béat, m'emplissant les yeux de la vue de mes bibelots et de mes livres [...]. Je me frotte doucement le ventre, pensant que toute l'horreur de la dysenterie qu'on traîne dans les lieux où tout le monde opère, sans pudeur, ensemble, n'est plus! Je suis chez moi, dans des cabinets à moi! Et je me dis qu'il faut avoir

³⁷ Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont: *Les Chants de Maldoror*, Gallimard, „Poésie“, 1973, S. 159.

³⁸ Vgl. die mit bissiger Ironie dargestellte Mobilmachung zu Beginn der Novelle, die die Institution der trikoloren Armee in ein lärmendes, undiszipliniertes Getümmel unerfahrener Rekruten verwandelt: „ce fut une noce, une godaille indescrivable [...] c'était un pêle-mêle de militaires et de bourgeois; des mères pleuraient, des pères plus calmes suaient le vin, des enfants sautaient de joie et braillaient [...] des chansons patriotiques“ (SD 102).

vécu dans la promiscuité des hospices et des camps pour apprécier la valeur d'une cuvette d'eau, pour savourer la solitude des endroits où l'on met culotte bas, à l'aise. (SD 128)

Dieses die Novelle beschließende „Lob des Klosetts“ kann nur einem Junggesellen entfahren, dem die Promiskuität ehelicher oder eheähnlicher Verbindungen erspart bleibt. Huysmans selbst scheint an Koliken und Enuresen zu leiden, denn der reiselustige Weltenbummler notiert in seinem *Voyage aux cathédrales rouges. Carnet de voyage*³⁹ vor allem die Präsenz (oder Absenz) von „pissotières“ oder „chiottes“ in den unterschiedlichen, von ihm besichtigten Städten. Straßburg ist eine Stadt, die „n'abonde pas de pissotières, mais enfin, il y en a – une chiotte“, in Freiburg im Breisgau „pas un urinoir“, während Mainz korrekt ausgestattet zu sein scheint: „Chiottes et pissotières partout“. Der prosaische Vermerk über die sanitären Digressionen unterstreichen eine physiologische Evidenz: die Defäkation gehört zur menschlichen Grundausstattung, die Befriedigung der Körperfunktionen durch die Entleerung des Inneren entleert eine (körperliche) Realität. Ein Tristan Tzara gestattet immerhin fröhliche Farbenpluralität, wenn er die menschlichen Grundbedürfnisse bunt ausleuchtend und euphorisch der dadaistischen Kollektivität überantwortet „nous voulons dorénavant chier en couleurs diverses“⁴⁰, wo Huysmans' Qualitäten laut der Aussage von Edmond de Goncourt sich beharrlich auf eine „intensité dans le gris“ beschränken: „Maintenant, l'auteur est trop amoureux de caca – et de caca déversé par petites chiades sur toutes les pages.“⁴¹ Für den Adepten der *écriture artiste* und Verächter einer stillosen und destruktiven „canaille littéraire“ muß der auf die „crises juponnières“ des Protagonisten zentrierte Roman freilich einen Hieb gegen den stilistischen *bon usage* bedeuten. Huysmans „analysiert“ in der Tat das naturalistische „réel“, doch nur deshalb, um sich besser von ihm „erleichtern“ zu können. Seine Literatur ist der öffentlichen Hygiene verpflichtet, da er die vormals überquellende Wirklichkeit zu „entleeren“ gedenkt. Der folgende von Francis Jourdain protokollierte, im mündlichen Stil gehaltene Dialog, der mutmaßlich zwischen Mirbeau und Huysmans stattgefunden haben soll, bezeugt die Notwendigkeit einer derartigen Tätigkeit. Er zeugt nicht nur von einer virulenten

³⁹ In: *Cahier de l'Herne*, no. 47, a. a. O., S. 377-399. Alle Zitate entstammen dieser Quelle.

⁴⁰ Tristan Tzara: „Manifeste de M. Antipyrine“, in: *Dada est tatou, tout est dada*, GF Flammarion, 1996, S. 201.

⁴¹ Edmond und Jules de Goncourt: *Journal*. Bd. II, 1866-1886, a. a. O., S. 887 (Eintrag vom 27. Februar 1881, *En Ménage* kommentierend)

Indifferenz gegenüber allen gesellschaftlichen Lebensbereichen, sondern führt die zu einem Paroxysmus trivialer Wort-Gewalt, dessen komischer – da ins Extrem gewandelter - Unterton jedoch den Pakt mit dem Leser nicht scheut.

- Et vos livres, Huysmans, et tout ce qu'il vous reste à écrire!
 - Ça m'emmerde d'écrire.
 - Votre religion...
 - La religion m'emmerde.
 - Alors l'art, votre art...
 - L'art m'emmerde.
 - L'amour, les femmes...
 - Les femmes m'ont toujours emmerdé.
 - Paris...les amis...
 - Paris m'emmerde. Les amis m'emmerdent.
 - Voyons, Huysmans, la nature...Les arbres, le ciel, les fleurs, la lumière... Vous devriez vous promener, jouir de la campagne. C'est beau, la nature.
 - La campagne m'emmerde.
- Huysmans était resté un long moment silencieux, semblant méditer. Puis, soudain: „Ah! Merde!“⁴²

Kurz gesagt: „La vie fait chier“. Konziser hätte die enge Konnexion zwischen der „Last“ der Alltagswelt und der Last des intestinalen „Völlegefühls“ nicht zum Ausdruck kommen können. Auch das Explicit von *Là-Bas* beschließt und löst schließlich die großen Debatten über den christlichen Surnaturalismus auf ganz materialistische Weise:

Des Hermies se leva et fit quelques pas dans la pièce.

- Tout cela est fort bien, grogna-t-il; mais ce siècle se fiche absolument du Christ en gloire; il contamine le surnaturel et vomit l'au delà. Alors, comment espérer en l'avenir, comment s'imaginer qu'ils seront propres, les gosses issus des fétides bourgeois de ce sale temps? élevés de la sorte, je me demande ce qu'ils feront dans la vie, ceux-là?
- Ils feront, comme leurs pères, comme leurs mères, répondit Durtal; ils s'empliront les tripes et ils se vidangeront l'âme par le bas-ventre! (LB 342)

Und wenn Tristan Tzara, vom Aaismus verführt, in einem skandalösen Akt der Negation und Selbstdonstruktion bestätigt, Dada „c'est tout de même de la merde“⁴³ und ihn im gleichen Satz als europäische Schwäche bezeichnet, so kann man nicht umhin, in Huysmans einen seinen Lehrmeister zu erkennen. In der

⁴² Francis Jourdain: *Né en 76*, Éd. du Pavillon, 1951, S. 251.

⁴³ Tristan Tzara: „Manifeste de M. Antipyrine“, a. a. O., S. 201.

Ausgabe vom 12 September 1891 der Zeitschrift *Le Chat noir* erklärte ein gewisser „Francisque Sarcey“ – und hinter dem Namen des berühmten Theaterkritikers versteckt sich niemand geringeres als der „mystificateur“ Alphonse Allais – einst „Comment je suis devenu gaga“. Der Konvertit Huysmans scheint sich auch noch in der Einsamkeit von Ligugé nostalgisch auf die Lachkultur seines Fin de Siècle zurückzubedenken, um uns auf diesem Wege eine Art Vermächtnis zu hinterlassen, das man als „Comment je suis devenu DADA“ bezeichnen könnte.

2. 2. 3 Alchimie des Lichts

Bis hierher konnte die Pluralität der Sinnstruktur im Huysmansschen Text anhand einer Inhaltsanalyse offenbart werden, die vorsätzlich den Fragmentcharakter dieses Werks und die darin verborgenen „mikrologischen“ Sinnstrukturen privilegiert. Entzauberte „andere“ Welten und entrückte Komik konstituieren innerhalb dieser Strukturen ein Textimaginäres, das die realen und unauflösbaren Antagonismen der gesellschaftlichen Welt in die fiktionale Welt überführt und sie dort als ebenso ungelöste Antithetik aufrecht erhält.

Dieser letzte Beitrag der Textanalyse bedient sich des im Huysmansschen Text rekurrenten Lichtmotivs, das eine konstitutive Rolle in Huysmans' Vorstellung von der Moderne spielt. Die überwiegend metaphorische Verarbeitung dieses Motivs stellt in Huysmans' *écriture* der Entzauberung eine Strategie der Daseinsbewältigung dar, mit der er sich in der melancholischen Welt zu orientieren und sich ihrer zu bemächtigen versucht. Die Lichtmetaphorik entstammt einer direkten lebensweltlichen Erfahrung und beteiligt sich in der narrativen Gestaltung an einer Transformation der dargestellten Wirklichkeit, die zwischen Ent- und Bezauberung oszilliert.

Die Bedeutung des Lichts im übertragenden Sinn, ihre spezifische Symbolik konnotiert im religiösen Kontext stets das Gute, das Immaterielle und Transzendente und verweist auf das lebend Göttliche, und zwar in allen erdenklichen Formen: als Sonne, Feuer, Mond, Blitz sowie in figurativer Hinsicht als (alttestamentliche) Erleuchtung durch die Heilige Schrift oder auch durch die göttliche Weisheit. Das jeden Menschen erleuchtende innere oder wahrhaftige Licht in neutestamentlicher

Tradition (z. B. Joh. 1,9) entstammt dem Logos, Mittler der Schöpfung und vor allem dem eingeborenen Gottessohn Jesus Christus - in ihm erscheint der Logos als Licht der Welt (Joh. 8,12). Das himmlische Gotteslicht im Antlitz des irdischen Auges blendet und in der Schau läuft der Schauende Gefahr, sich zu „verblenden“. Das „Fünklein“ der mystischen Erfahrung als ein inneres, seelisches Licht fällt in eins mit der Ontologie Gottes und auch die Religionskritik des Rationalismus praktiziert eine Gleichsetzung von Logos, Christus und Vernunft, in der das Licht der Vernunft als das aus der Tiefe empfangene Licht Christi interpretiert wird. Die Bedeutung des Lichts - *Lux mirabilis* - als erzeugendes Prinzip mit anagogischer, also aufwärts führender Qualität der gotischen Kathedrale hat Panofsky am Beispiel der Kathedrale von St. Denis in seinem Kommentar der Schriften des Abten Suger nachgewiesen⁴⁴. Wie bereits im Teil I angedeutet, hat Panofsky mit seinem Werk in die Exegese der Kathedralsymbolik eine bedeutende Wende eingeleitet, die im Sinne einer neuplatonischen Lichtmetaphysik einer besonderen Lichtführung und Lichteinfalls im Chorraum der Kathedrale die Fähigkeit zuschreibt, Körper und Objekte so zu erklären, daß sie den Blick auf das Einzige, das künstlerisch Wesentliche der Architektur und damit letztendlich auf das Allerheiligste freigeben. Ein ähnlich exegetisches Prinzip liegt vor allem dem Roman *La Cathédrale* zugrunde, in dem der Neophyt Durtal allerdings mit dem Blick des Profanen die Etappen des mystischen Werdens zwischen *vita purgativa* und *vita illuminativa* anhand der horizontalen und vertikalen Lichtmetaphorik der Kathedrale von Chartres symbolisch interpretiert, die schließlich in dem strahlenden Licht des Altarraums die ersehente *unio mystica* versinnbildlicht. Doch Huysmans Kathedralhermeneutik ist zunächst eine wirklichkeitstranszendierende, die zwischen Fiktion und „mystischer Kunstkritik“ eher zu der letztgenannten Form neigt.

In der modernen Metapherntheorie entspricht die Lichtmetaphorik der „Nacktheit“ der Wahrheit, und für Hans Blumenberg bildet sie ein Paradebeispiel der absoluten Metapher⁴⁵, die der Beantwortung unabdingbarer Fragen dient:

„Absolute Metaphern beantworten jene vermeintlich naiven, prinzipiell unbeantwortbaren Fragen, deren Relevanz einfach darin liegt, dass sie nicht

⁴⁴ Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, a. a. O.

⁴⁵ Hans Blumenberg: „Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung“, in: *Studium Generale* 10/1957, S. 432-447.

eliminierbar sind, weil wir sie nicht stellen, sondern als im Daseinsgrund gestellt vorfinden.“⁴⁶

Auf die ästhetische Empfänglichkeit der realistisch-naturalistischen Schreibweise für die Inszenierung und Übertragung von Lichtimpressionen, die sich aus dem künstlerischen Wechselverhältnis sowie dem engen Sinnzusammenhang mit der impressionistischen Malerei nährt, ist bereits im Teil I verwiesen worden. Das Licht wird auch den Naturalisten zum bevorzugten Vehikel, um die sinnliche Wahrnehmung für solche Phänomene zu sensibilisieren, die für die geistigen Fähigkeiten schon nicht mehr wahrnehmbar sind - vielleicht ebenen damit paradoxerweise die als Mechaniker der Naturbeschreibung und Fabrikanten eines ostentativen Stils verrufenen Naturalisten⁴⁷ einen Pfad des Erzählens, den Proust später ausbauen und sublimieren wird. Die Visualisierung von Bildern in der Lichtdarstellung durch die Kraft der Feder trägt im höchsten Maße dazu bei, den Anteil an Imaginären in der romanesken Beschreibungspraxis aufzudecken: als Ausdruck eines weltlichen, diesseitigewandten Entzückens zeugt sie von der heiteren Lebensfreude des Subjekts im Spiegel seiner eigenen Subjektivität, bereit, sich dem melancholischen Genuß angesichts „cette triste et douce et insensible agonie de la vie de la lumière“⁴⁸ zu überantworten. Die Variation von Grad und Intensität in der (individuellen) schriftstellerischen Praxis der Licht- und Farbbeschreibung generieren nicht nur eine - wenn auch beobachtbare - imaginierte Wirklichkeit, sondern tragen bei zu einer Subversion derselben Wirklichkeit. Das subversive Potential entspringt aus der Art und Weise, mit der das Licht auf die farbige Welt einwirkt und die „wirkliche“ Farbe des Objekts modifiziert oder denaturiert, also die „objektive“ Farbe, die die abstrakte menschliche Erkenntnis ihr gewöhnlich als solche zuerteilt. Schließlich kann das Licht entrealisierende Effekte erzeugen, die die subjektive Sensibilität exaltieren.

Die Metamorphose der unbelebten Welt durch die animierende Lichtwirkung wird vor allem in dem Lokomotiven-Kapitel (VIII) von *Les Soeurs Vatard* deutlich: in der am Bahndamm gelegenen Wohnung der Vatard beschließt das Liebespärchen Céline

⁴⁶ Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn, 1960, S. 80.

⁴⁷ Gemäß der von Barthes in *Le degré zéro de l'écriture* vertretenden Vision beispielsweise, wo es heißt: „l'école naturaliste a produit paradoxalement un art mécanique qui a signifié la convention littéraire avec une ostentation inconnue jusqu'alors.“ (a. a. O., S. 49)

⁴⁸ Edmond de Goncourt: *Frères Zemganno* (1879), Paris-Genève, Slatkine „Fleuron“, 1996, S. 42.

und Anatole das Ende der Beziehung. Im Abendhimmel verebbt das Getöse der Maschinen in einer die trauernde Céline bemitleidenden „lamentable plainte“, bis auf einmal:

[...] une hutte d'aiguilleur entrouvrit sa fenêtre et un rayon de lampe sauta dans le fouillis du lierre qui l'encadrait et s'y débattit. La lucarne se referme, un mince filet d'or rose se brisa sur la grappe éraflée des feuilles, zigzagua rapidement, puis tout redevint noir (SV 258)

Der Lichtstrahl, der hier plötzlich der personifizierten Behausung des Weichenstellers entwischt und mit den rankenden Pflanzen ringt, und schließlich gebrochen wird, scheint emblematisch für das Ersterben der Liebe zu stehen: die Verben der Bewegung und des Kampfes übertragen das entweichende und verlöschende Empfinden oder können im Gegenteil den Hoffnungsträger einer wiedergefundenen Freiheit markieren. Auch die Fusion zweier Elemente - wie das Wasser mit der Luft in der folgenden Passage – kann eine Metamorphose unter Lichteinfluß bewirken: die Abendstimmung am Seineufer dient der psychologischen Introspektion der Protagonistin Marthe während ihrer ersten Krise, die sie unfähig auszudrücken ist. Von der Polizei aufgrund des Verstoßes gegen die Sittlichkeit verfolgt und dem Liebhaber nur noch zum Überdruß reichend, betrachtet das (ehemalige) Freudenmädchen die Seine „sans même la voir“; die sich durch die Industrieprodukte der urbanen Welt bahnende graue Melancholie des Flusses verweigert in ihrer Fluktuation der äußeren Welt ihre Permanenz und Identität:

La Seine charriait ce soir-là des eaux couleur de plomb, rayées ça et là par le reflètement des réverbères. À droite, dans un bateau de charbon, amarré à un rond de fer grand comme une cerceau, des ombres d'hommes et de femmes se mouvaient confusément; [...] Plus loin enfin, le pont des Arts s'estompait dans la brume avec sa couronne de becs de gaz et l'ombre de ses piliers se mourait dans le fleuve en une longue tache noire. (M 82)

Die aus dem lexikalischen Feld hervorstechende Farbsemantik des Graus - bleierne Farbe des Wassers, der an einen Eisenring gekettet Kohlefrachter, die Schatten von Menschen und Brücken - akzentuiert die welttransfigurierende Rolle des Lichts, die Physis und Antiphysis ohne Unterschied in die „tache noire“ der Schwarzgalligkeit überführt. Sie entzieht den Dingen deren Gewicht, deren Gebrauchswert und deren Bedeutung, also jene Errungenschaften, die der gesellschaftliche Raum ihnen als notwendige Aktivitäten und Engagements für das Gemein(schafts)leben auferlegt

hat. Dieser Verlust von Permanenz und Identität ist nicht zuletzt das Resultat aus einem Mißtrauen oder einer Furcht vor dem Sichtbaren und vor dem in doppelter Hinsicht Faßbaren, das wissenschaftlich-materialistisch, vor allem aber durch die eigene Wahrnehmung und Erfahrung in maßstabsgetreuer Dimension be=greifbar wird oder würde. Das prekäre Subjekt bei Huysmans lebt in einer Welt der Repräsentation, in der nicht etwa eine intrinsische, dem Subjekt genuin innewohnende Wahrheit oder Wahrheitsbewußtsein bei narrativem Bedarf aus sich herauszutreten braucht, um dem Subjekt durch Sehen (voir) Erkenntnis (savoir) zu vermitteln – wie es die realistischen Erzähler, vor allem aber die auf analytisch-experimenteller Beobachtung der „tranches de vie“ beruhenden Romantheorie von Zola es gestaltete. Die Fluktuationen des Lichts erzeugen eine vaporisierte Welt, denen keine figurative Intention mehr zugrunde liegt:

Enfin une lumière étoilée, très basse, scintilla, grossit peu à peu, puis divergea, s'étendit, devint diffuse, à mesure qu'on avançait; bientôt elle se délaya, sans rayons, toute mate, dans le cadre carré d'une fenêtre. (ER 50)

Der Lichtlauf beendet seinen ziellosen Kurs in monochromer und uniformer Verhaltenheit wie in einem abstrakten Bild („cadre“), das ihn jedoch nicht zu fassen bekommt („cadrer“). Er repräsentiert keinen Rahmen, sondern kann sich nur in ihm verlieren: ein mimetisches Prinzip scheint der alchimistischen Kraft des Lichtes bei Huysmans per se nicht innezuwohnen.

Der naturalistische Temporalitätseffekt, der die folgende Passage einleitet, folgt zunächst den Gesetzen der Wirklichkeitsdarstellung, indem er Uhrzeit, Jahreszeit oder auch meteorologische Bedingungen in der Intrige manifest macht. Dem Leser wird durch den Tempusmarker eine dramatische Motivation suggeriert, obwohl die Angabe zunächst auf nichts referiert - die äußere Referenz wird erst nachträglich konstruiert. Dennoch wird hier nicht auf eine romaneske Handlung (oder Fabel) nach streng erzähltechnischen Muster verwiesen, sondern lediglich eine durch ein Naturereignis produzierte Stimmung evoziert, in der das Licht in einer allmählichen Personifikation die Protagonistenrolle übernimmt und die Elementarteilchen der Natur es zum Tanz einladen:

Neuf heures sonnèrent. Le soleil se décidait à mûrir. Il allait, fonçant à mesure le rougeur de son orbe. - La danse de la poussière dans un rayon de jour commença, tournoyant en spirale, du plancher aux vitres. La lumière sauta, jaillit, éclaboussa de plus larges gouttes le plancher et les tables, alluma

d'un point tremblant le col d'une carafe et la panse d'un seau, incendia de sa braise rouge le coeur d'une pivoine qui s'épanouit. Frémissante, dans son pot d'eau trouble, creva enfin en une large ondée d'or [...]. (SV 153)

Zunächst springt die alchemistische Kraft des Lichts ins Auge. Es verschärft die Farben und unter ihrer Einwirkung explodieren die Objekte, verlieren oder transgredieren ihre Konturen, bis zu ihrer völligen Metamorphose. Die gewaltige, schwindelerregende Aktion des Sonnenlichts assoziiert in ihrem Verlauf alle Grundstoffe des naturphilosophischen Viererschemas: Licht (le soleil), Erde (la poussière), Feuer (alluma, incendia, braise rouge), Wasser (gouttes, eau trouble), vereint die Funktionen der übrigen Elemente auf sich selbst und in einer rasenden, unendlich erscheinenden Bewegung wird die kosmologische Materie entzündet, transformiert und zersetzt: bis in den goldenen Tod. Die Vereinigung von Sonne und Staub gebärt neues Leben - die unverkennbare Fruchtbarkeitssymbolik innerhalb der sechs Zeilen zeichnet als Liebesakt gleichzeitig ein ganzes Leben nach: Entstehung und „mûrissement“ der Sonne, Fruchtbarkeitstanz als Initiationsritual, endlich die frenetische Vereinigung der begehrenden Körper („jaillir“, „éclabousser“, „allumer“, „incendier), die in der „large ondée d'or“ den kleinen Tod simulakrisieren. Die Lichtmetapher im Huysmansschen Text bricht diesen von Innen her auf, um in einem transformatorischen Zeremoniell nichts mehr dort zu lassen, wo es war, nichts mehr in jener Beschaffenheit zu lassen, die der Leser zunächst vertrauensvoll angetroffen hatte. Scheinbar ist es die Metaphorik selbst, die text- und aktionsgenerierend operiert und wie zufällig eine narrative Richtung einschlägt, die der Autor schon nicht mehr regiert.

Der alchemistische Effekt des Licht wird auch in der folgenden Sequenz deutlich, die das im dämmrigen Herbstlicht trübe wirkende Aquarium unter dem Einfluß des dampfenden Samowars in einen Feuerherd taucht:

Au moment où le samowar fumait sur la table, alors que, pendant l'automne, le soleil achevait de disparaître, l'eau de l'aquarium durant la matinée vitreuse et trouble, rougeoyait et tamisait sur les blondes cloisons des lueurs enflammées de braises. (AR 99)

Das klassische Viererschema der Naturessenzen kann durch Huysmans' Lichtmodellierung völlig pervertiert werden und selbst Wasser zum Brennen bringen. Das Speisezimmer von des Esseintes, „percée de deux fenêtres“, wird zum ähnlichen Spielball des subversiven Lichteinfalls, der es zwischen Bullauge und

Aquarium in den perfekten „anderen“ Raum des Schiffs transformiert und ihn höchst ambivalent semantisiert und eine eigenartige Grenze etabliert. Das eine Fenster, „cachée par la cloison“ (AR 99), verhindert den Lichteinfall völlig, kann aber zur Belüftung geöffnet werden; das andere, gegenüber dem Bullauge ist zwar „visible“, aber dennoch „condamnée“, und zwar durch das große Aquarium, das den ganzen Raum teilt:

Le jour traversait donc, pour éclairer la cabine, la croisée, dont les carreaux avaient été remplacés par une glace sans tain, l'eau, et, en dernier lieu, la vitre à demeure du sabord. (AR 99)

Das Licht der Außenwelt wird zunächst abgefangen und hinausgeführt, um es schließlich in der Spiegelung mit dem Aquarium wieder hereinzuführen und nunmehr als gedoppeltes und artifizielles Licht nochmals in dem Bullaugenfenster reflektieren zu lassen: Das Licht wird durch die Mehrfachbrechung alteriert und kann aufgrund dieser Alterität die Grenzen zwischen dem natürlichen Außenraum und der Faktizität des heterotopen Innenraums überschreiten.

Negativität - Alterität des Lichts

Die Kreisbewegung zwischen Licht und Schatten, das Spiel aus *crescendo* und *descrecendo* in dem sich am hellichten Tage Tag- und Nachtgleiche die Klinke in die Hand geben, antizipiert die Desillusionierung und Katastrophe der Fabel von *Un Dilemme*:

La porte s'ouvrit. Une forme de femme se dessina dans l'ombre. Me. Le Ponsart entra en pleines ténèbres. Il déclina son nom et ses qualités. Sans dire mot, la femme poussa une seconde porte et le précéda dans une petite chambre à coucher; là, ce n'était plus la nuit, mais le crépuscule, au milieu du jour. La lumière descendait dans une cour, large comme un tuyau de cheminée, se glissait, en pente, grise et sale, dans la pièce, par une fenêtre mansardée, sans vue. (DI 166)

Die von der Passage ausgehende negative Ästhetik wird von Huysmans durch eine Umkehr der vom Licht natürlicherweise ausgehenden wohltätigen Wirkung inszeniert, sowie durch die Berufung ihres Antipoden, nämlich des Schattens, der die schweigende („sans dire mot“) Frau in eine approximative, noch konturenlose Gestalt („Une forme de femme“) und die Behausung in eine armselige, schmutzig-

dunkle Hütte verwandelt („grise et sale“, „fenêtre sans vue“), die zudem keinen Fluchtweg enthält. Als einer der vier Archetypen bei C. G. Jung repräsentiert der Schatten die verborgene „andere“ Seite des Individuums, die eine vom psychischen Erleben unabhängige Existenz führt und Persönlichkeitstendenzen markiert, die aufgrund ihrer Sündhaftigkeit noch keinen Ausdruck gefunden haben. Schattenprojektionen isolieren das Subjekt von seiner vollständigen Realität und bilden in den Gestalten des Teufels, des Todes und des genuin „Monströsen“ das per se unbekannte und fremde Andere, das das Individuum in seiner physischen und psychischen Unverletzlichkeit bedroht. Die sich in dem zitierten Passus vollziehende Schattenbewegung indiziert dieses „Böse“ in Gestalt des in der Tat unheilbringenden Notars, der der ahnungslosen Frau plötzlich entgegen tritt. Zugleich beschreibt dieselbe Schattenbewegung die emotionale Regung der jungen Frau angesichts des personifizierten Bösen, das jede Hoffnung über ihr Schicksal vereitelt. Das Spiel der lichtverdrängenden Schattenmetaphorik verkündet in wenigen Zeilen das „Dilemma“ der gesamten Erzählung: die Niedertracht des Kleinbürgers, der sich an dem Elend der Arbeiterin bereichert. Doch nicht nur in der Enthüllung gesellschaftlicher Mißstände liegt das demaskierende Potential des Lichts.

Wie bereits erwähnt, entgeht dem Huysmansschen Blick gemäß seiner dermatologisch-atopischen Sensibilität keine noch so geringe Unregelmäßigkeit auf der menschlichen Haut. Die das weibliche Antlitz vervollkommende und stilisierende Schminke nahm Baudelaire in seinen Kunstkritiken bereits zum Anlaß, um dem Ornament des *mundus muliebris* zu huldigen, denn für ihn ist „la femme [est] une lumière.“⁴⁹ Der Mensch hat von je her die Farben und Elemente der Natur für die physische Perfektionierung des Körpers ausgeschöpft und um dieselbe Natur an Perfektionismus zu überbieten. Der Reispuder, „si niaisement anathématisé par les philosophes candides“ auf dem Gesicht der Frau trägt dazu bei, die von der Natur „outrageusement“ gesäten Unebenheiten zu verwischen, um eine „unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau“ zu erzeugen, während Kohlkajal und Wangenrouge einen gegenteiligen Effekt erzielen: „Le Rouge et le noir représentent la vie, mais une vie surnaturelle et excessive.“⁵⁰ Der ambivalente Charakter der Schminke kann auch Huysmans nicht entgehen und in der Baudelaire in vieler Hinsicht verpflichteten barocken Prosasammlung *Le Drageoir aux épices* entwirft

49 Charles Baudelaire: „La femme“, in: *Œuvres complètes*, Band 2, a. a. O., S. 714.

50 Ebda., S. 717.

er eine „illuminative Schminktheorie“, die in dem Dualismus der Schminke den pathologischen Anteil unterstreicht:

Les jeux de lumière qui caressent la femme et font valoir le granulé de la poudre et la sauce des fards ne sont plus. Brutalement le soleil fonce les traits, montre le grain de la peau, teint ces épidermes en lilas ou en orange. Il semble, en effet, que les femmes surtout, si réparées le soir, ont la jaunisse ou que le sang refoulé monte à leur tête; les hommes sont purement hideux, avec leurs mentons bleus et leurs physionomies de crapules, dont les rides s'accusent au jour frisant, mal réparti par les hublots du toit et par les baies des portes. (DE 427)

Das Licht demaskiert die Schminke und die von Baudelaire idealisierte Schönheit des Artifizialen und legt unter dem Spiel der Lichtstrahlen die „Faktizität des Artifizialen“ dar, die im Schönen nunmehr das Häßliche herausfiltert. Die Schminke entpuppt sich als Krankheitsträger, die in schmutzigen Gelb- und Orangetönen die Epidermis entstellt und das vormals „reparierte“ Gesicht mit der Gelbsucht ansteckt. Die aus der Natur stammenden Schminkutensilien erweisen sich bei Huysmans als per se kontaminiert. Wo Baudelaire das exaltierende, übernatürliche Potential der Schminke in deren Kapazität der Transzendenz von Schönheit erblickt und sie damit als eine der Moderne genuin verpflichtete Substanz zuschreibt, legt die von der zersetzenden Kraft des Lichts modellierte Schminke den Huysmansschen Frauen die Maske des Befremdlichen, Häßlichen und Morbiden an. Die Schminke hat keine reparierende Funktion, sondern macht den Körper (das Antlitz) zum Objekt, um ihn der Objektwelt zu entziehen. Der das Textimaginäre beherrschende, nun reifiziertere menschliche Körper wird bis in den entlegensten Winkel „ausgeleuchtet“ und der narrativ modellierte Lichtstrahl legt, nicht immer völlig unparteiisch, sowohl das Häßliche im Munde frei - wie noch einmal die von Huysmans so geschätzte Zahnstruktur, diesmal in Mund der ehebrecherischen Berthe, beweist-:

Le sourire où la surdent mettait dans sa bouche un point de lumière avancé sur la ligne des dents affola André. (EM 369)

- als auch das Musische und Schöne, wie in dieser „Ballade...en l'honneur de ma tant douce tourmente“:

Je veux boire l'oubli, l'irrémissible oubli, sur tes lèvres veloutées, sur ces fleurs turbulentes de ton sang ! Je veux entr'ouvrir leurs rouges corolles et en

faire jaillir, dans un rehaut de lumière, tes dents, tes dents qui provoquent aux luttes libertines, tes dents qui mordent cruellement les cœurs, tes dents qui sonnent furieusement la charge des baisers! (DE 382)

Die letzte Stufe für die Subversion der Realität, die die Lichtmetaphorik im Werk von Huysmans möglicherweise erreichen kann, liegt vor, wenn das Licht die Natur selbst der Dinge modifiziert, die Imagination exalziert und optische Illusionen provoziert, die in einer überquellenden Bildlichkeit zwischen Metaphern und Vegleichen einen monströsen semantischen Mikrokosmos schaffen. Die folgende Sequenz darf nicht nur aufgrund ihrer syntaktischen Frenesie in extenso zitiert werden:

Et comme indigné de ces hideurs enténébrées, le soleil lutina les ouïes et les queues des dauphins en relief sur les colonnes, blondit les chimères et autres attributs héraldiques des maisons, creusa d'un trou d'or rose le naseau d'un cheval, se galvauda dans la boue, fouilla les renforcements des pierres, se coula le long des corniches, fila le long des arêtes, creva, enfin en une large ondée d'or sur les cariatides des balcons, invitant à son régal de lumière une troupe de faméliques qui se ventrouillaient au pied des statues d'Egmont et d'Hornes, se grattant le râble, crachant sur leurs bottes, culottant des pipes d'écume à l'huile, d'exécrables pipes rouges et tachetées de noir, songeant aux ineffables joies de Bruxelles, cette terre promise des bières fortes et des filles, ce Chanaan des priapées et des saouleries ! (DE 442-443)

Die Szene spielt sich ab während des sonntäglichen Marktes auf „La grande Place de Bruxelles“, zwischen dem „poupin obscène“ Mannekenpis und den seriösen Patrizierstatuen, und läßt das karnevalistische Treiben der (personifizierten) Biertavernen, Marktschreier und Droschken in ein großes Volksfest ausarten. Die Sonne als Zeuge des heiteren Rummels scheint wie berauscht, und als Kobold verkleidet („le soleil lutina“) saust sie in alle Ecken und Nischen, um mit ihrer zauberischen Kraft das ohnehin närrische Treiben zu verstärken und zu beschleunigen, um schließlich auf dem Abnormen zu verharren. Die „cariatides“ der Balkone und die ausspeienden und sich fläzenden Hungerleider werden von dem monströsen Strahl instrumentalisiert und schließlich zu den Komparsen eines Karnevals im Karneval stilisiert, der auf der Grande Place von Brüssel das Kanaan des Priapus installiert. Neben der anarchistischen Verwendung des Lichtmotivs praktiziert Huysmans hier ein präziöses Schreiben, das in Ornamentik und Expressivität seinesgleichen sucht.

Die Lichtmetaphorik kann im Huysmansschen Text eine „Schaubegierde“ oder ein „Sehenwollen“ entfachen, das durch ihren Alteritätscharakter eine Sinnidentifizierung unmöglich macht. In der Konnexion des Häßlichen und des Schönen lädt sie zu einer demaskierenden Maskerade ein, die in der Wirklichkeit das Allerheiligste und das „Allerweltlichste“ versöhnt. Das der geistigen Struktur der gotischen Kathedrale entspringende *lux mirabilis* gewinnt über den Weg eines *lux miserabilis* in Huysmans' moderner *écriture* ihr wunderbares Potential zurück.

Conclusion oder Ausblick: Paradigmenwechsel in der Moderne:

„un monde enfin habitable“
(André Breton)

„cet horrible en dedans – en
dehors qu'est le vrai espace“
(Henri Michaux)

Nolite conformari huic saeculo
(Paulus, Römer XII, 2)

Jedes historische Ereignis wird eines Tages als Erzählung wiedergeboren. In Anlehnung an Paul Ricoeur darf von dem Huysmansschen Text als einem „grand récit“ jener von Baudelaire inaugurierten literarischen und künstlerischen Moderne gesprochen werden, die sich bis zu den historischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts und insbesondere zum Surrealismus erstreckt. Diesem „récit“ ist vor allem eine teleologische Dimension eingeschrieben, die nicht etwa von der religiösen Konversion des Autors diktiert wird; vielmehr handelt es sich um jene Dimension, die Kunst und Literatur immer auf eine Zuspitzung ihres Autonomiedogmas unter gleichzeitiger ästhetischer Radikalisierung hin ausrichtet. An ihrem Paroxysmus angelangt, mündet diese Radikalisierung in das von Pierre Bourdieu als Institutionalisierung der Anomie beschriebene Paradox:

Le processus qui conduit à la constitution d'un champ est un processus d'*institutionalisation de l'anomie* au terme duquel nul ne peut se poser en maître et possesseur absolu du *nomos*, du principe de vision et de division légitime.¹

Das heißt, daß nunmehr die Möglichkeit einer ultimativen Legitimitätsbestimmung von Kunst als Resultat aus den konkurrierenden Kämpfen der Institutionen und Gruppen nicht mehr gewährleistet ist, da das „pouvoir de consécration [...] ne peut plus être acquis et consacré que dans et par la lutte même.“² Innerhalb des modernistischen Abenteuers ist damit die Affirmation einer autonomen Kunst gleichbedeutend mit ihrer Selbstnegation und unvermeidlichen Selbst-Dekonstruktion. Aber dennoch scheint uns selbst diese „Geschichte“ immer wieder zu bezaubern, obgleich ihr Abenteuer längst gelebt ist.

¹ Pierre Bourdieu: *Les règles de l'art*, a. a. O., S. 191.

² Ebda., S. 320.

Diese heroische Erzählung verblüfft durch eine sich den Dissonanzen und Divergenzen verweigernde Haltung, die aus einem jeder Erzählung innewohnenden teleologischen Charakter resultiert, die aber die Gefahr läuft, sich leichtfertig in einer theologischen Huldigung zu hypostasieren. Und derart sakralisiert, hätte die Moderne es gern gesehen, wenn alle ihre Repräsentanten auf das gleiche Pferd gesetzt und ihren Tribut der gemeinsamen Sache gezollt hätten – jeder auf seine Weise, jeder zu seiner Zeit. Aus dieser Perspektive betrachtet kann weder vorausgesehen, noch toleriert werden, daß ein Akteur des literarischen Feldes das Spiel nicht spielt, seine Regeln mißachtet, die Prinzipien zu Fall bringt. Diese Mißachtung scheint um so bemerkenswerter, als die Geschichte der Moderne per se als Abfolge subversiver Praktiken zu begreifen ist, in der jeder Mitwirkende seinen eigenen Einsatz überbietet und damit die Moderne in ihrer Radikalität immer einen Schritt weiter treibt. Dadurch sollten den Dissonanzen und Divergenzen eigentlich und logischerweise Tür und Tor geöffnet werden – und doch bleiben sie verschlossen. Denn konform zu Spiel und Regeln gelten nur solche Überschreitungen und Brüche, die sich der vorher etablierten Spielregel untergeordnet haben.

Ein Ziel dieser Arbeit bestand darin, diese Regelmäßigkeit im Irregulären einer kritischen Prüfung auszusetzen, die unter Umständen den Blick frei gibt auf die Risse und Widersprüche im System der reglementierten Kunst. Es hat sich herausgestellt, daß die Idee von einer linear segmentierten Moderne, die sich in der gesetzmäßigen Abfolge von literarischen Schulen oder Generationen der künstlerischen Autonomie nähert, mehr gefällig als plausibel scheint. Einzelne künstlerische Ereignisse lassen sich in der Tat nicht dieser stimmigen und wohlgeformten Evolution unterordnen und im Mittelpunkt einer gesellschaftlichen, ökonomischen und literarischen Krise, deren konvulsivischer Charakter zur Genüge unterstrichen wird und wurde, erfahren die widersprüchliche Logik und die inkonziliante Zeitlichkeit der Moderne ungeahnte Akzeptanz. Die Erträge dieser Arbeit können womöglich zu einer modifizierten Vision der Geschichte der literarischen Moderne und gleichzeitig der von Bourdieu formulierten Soziologie des literarischen Feldes beitragen, die als methodische Grundlage der monographischen Analyse wertvolle Ergebnisse geliefert hat.

Die ästhetische Praxis von Joris-Karl Huysmans als zentrales Objekt der Analyse situiert sich im Herzen selbst der ambivalenten Moderne, aus deren Peripherie er jedoch stammt. Den Progress der Moderne initiiert er in äquivoker Manier, indem er sie auf ihre vermeintlich anti-modernen Ursprünge zurückführt und die

Verbindlichkeiten des Feldes der Literatur hier blockiert, um sie dort zu antizipieren. Modern ist nicht mehr das Neue, sondern das auf seine Art in die Gegenwart verankerte Alte. Modern ist auch nicht mehr, die Spuren der Fabrikation und der Repräsentation in der realistischen Schreibweise zu verwischen, um dem „effet de réel“ den notwendigen Kredit zu zollen, sondern die Faktizität des wahren Falschen in die Doxa einzuschreiben, aber um zugleich dem Falschen jene Referentialität zuzubilligen, auf die das Wahre so gern rekurriert. Die Regel der Autonomie boykottierend, mit den ästhetischen Optionen des Feldes jonglierend, treibt Huysmans das sakrale Spiel eines Flaubert oder Mallarmé nicht etwa auf die Spitze, sondern in die Farce, um dennoch der heimliche Gewährsmann und „Freund“ zu sein, der für die Ikonoklasten der zweiten Moderne den Weg ebnete, da er habe „formulé la plupart des lois qui vont régir l’affectivité moderne“³

Eine Soziologie der literarischen Felder als Untersuchungsmodell für die atypische Laufbahn von Huysmans zu verwenden, scheint also zunächst Risiken in sich zu bergen, da sie doch vor allem die (geschichtlichen) Gesetzmäßigkeiten von Kulturproduktion transparent machen möchte. Letztlich konnte sich das Modell jedoch als weniger rigide herausstellen, als vermutet, und nach gewissen analytischen Vermittlungen die regelwidrige „Situation“ von Huysmans als ein subversives Paradigma in die literaturgeschichtliche Betrachtung integrieren. Das „Sujet Huysmans“ vollzieht nicht nur seine institutionelle Laufbahn auf einer unterbrochenen Linie, vor allem was die für die Konstitution des Schriftstellers als gesellschaftliche Figur so wesentliche Verlagsstrategie betrifft. In der erstmaligen Verschmelzung von heteronomen und autonomen Maximen dekliniert sich Kunstpraxis gemäß eines Prinzips der Ungewißheit, das sich bei Huysmans in einem Ethos (in der fiktionalen Welt) und in den atypischen atopischen Habitus und Hexis (in der gesellschaftlichen Welt) formuliert. Dasselbe subversive Paradigma manifestiert sich in seinen praktischen Stellungnahmen, die in der metaphorischen Umschreibung der *Implosion* das Einbrechen des subjektiven „Innenraums“ seiner Imagination in den Außenraum der sozialen Realität als eine Ästhetik der Allegorisierung und Alterisierung freilegen. Damit übernimmt er die Verantwortung einer der „grandes révolutions symboliques“, weil er an dem so ambivalenten Höhepunkt der Autonomiebestrebungen des ästhetizistischen Fin de Siècle in dem Feld des Möglichen das virtuelle Unmögliche zu erahnen vermag:

³ André Breton: *Anthologie de l’humour noir*, a. a. O., S. 191.

tous les grands novateurs ont en commun de se trouver placés devant un espace des possibles qui, pour eux et pour eux seuls, comporte un trou, qu'il s'agit de combler, et désigne par défaut un possible qu'il s'agit de faire. Ce manque, impossible possible, à la fois absent de cet espace et appelé par cet espace qui le définit, ils travaillent à le faire exister, envers et contre toutes les résistances que le surgissement du possible structurellement exclu fait surgir dans la structure qui l'exclut et chez les occupants de toutes les positions constitutives de cette structure.⁴

Aufgrund seines resistenten (renitenten?) Habitus ermöglichte Huysmans, die Widerstände in den Feldstrukturen zu überwinden und damit unter Umständen den Übergang von der ambivalenten modernen Schreibweise zur indifferenten „postmodernen“ Schreibweise anzukündigen. Auch Breton scheint davon überzeugt, denn er führt seine Wahlverwandtschaft mit Huysmans vor allem auf die Sensibilität seines subjektiven Geistes zurück, denn:

En ce qui me concerne, plus importantes encore que pour l'esprit la rencontre de certaines dispositions de choses m'apparaissent les dispositions d'un esprit à l'égard de certaines choses, ces deux sortes de dispositions régissant à elles seules toutes les formes de la sensibilité.⁵

Die für Breton so bedeutende Begegnung zwischen den Dispositionen der Dinge und den Dispositionen eines Geistes bzw. eines Denkens weist – auch in der terminologischen Wahl des Lexems „disposition“ - überraschende Koinzidenzen mit Bourdieus Postulat der Subjektobjektivierung auf. Für den Soziologen kann sich das Subjekt nur in Interaktion mit den Dingen erkennen und entfalten. Das Subjekt bei Huysmans kann seine Melancholie nur erkennen und zu Erkennen geben, indem es dieselbe nicht etwa „singt“ („chanter), sondern indem es sich vermittelt der literarischen Repräsentation (und der literarischen Kreation) in die Objekte projiziert, die schließlich von ihm künden. In diesem Spekulum-Effekt erkennt sich das Subjekt durch die sinnliche Erfahrung in der Außenwelt (und ihrer Widerlager) und kann Sensibilität und Melancholie in ihre Grenzen zurückweisen. Die surrealistischen „arrangements fortuits“ werden diese Verzauberung der Objektwelt sublimieren.

⁴ Pierre Bourdieu: „Extra-Ordinaire Baudelaire“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, a. a. O., S. 141.

⁵ André Breton: *Nadja*, a. a. O., S. 16.

Anhang I

Liste der Erstauflagen

Die Angaben stützen sich vor allem auf die Korrespondenz von Huysmans sowie auf die *Bibliographie de la France*. Der gängige Gebrauch des Ausdrucks „Edition“ meint immer eine Druckauflage, die – wenn nicht anders angegeben – aus ca. 1000 Exemplaren besteht. Die 4° Edition beispielsweise bedeutet die 4. Druckauflage, was insgesamt 4000 ausgelieferte Exemplare ergibt, zu denen meistens eine unbestimmte Anzahl von Besprechexemplaren zum persönlichen Versand und Luxussonderdrucke auf exklusivem Papier gezählt werden muß (in Klammern verzeichnet). Ein Fragezeichen steht dort, wo die Angaben nicht sicher rekonstruiert werden konnten.

Werk/Verleger	Erscheinungsdatum	Druckauflage der Erstauf-lage (in Ex.)	Preis	Evolution der Auflagen (Ed.= neue Druckauf-lage à 1000 - „mille“ - Exemplare)		
1) <i>Drageoir à Epices</i> (Dentu) 2) <i>Drageoir aux Epices</i> (Librairie Générale Maillet)	14. Okt. 1874 1875	500 Ex. 350 Ex.	2,50 f ?			
<i>Marthe</i> 1) Gay et Doucé, Brüssel 2) Derveaux ⁱ	Okt. 1876 Okt. 1879	~1000 Ex. ~2000 Ex.	? ?	2° Ed. Okt. 1879 6° Ed. Nov. 1879 ⁱⁱ		
<i>Sac au Dos</i> 1) F. Callewaert (Brüssel) 2) Charpentier (in: <i>Soirées de Médan</i>) 3) Charpentier (Ed. illustrée)	1877 17. April 1880 1890	25 Ex. 1650 Ex. (+60) ⁱⁱⁱ ?	 3,50 f 20 f	8° Ed. Mai 1880		
<i>Les Sœurs Vatar</i> Charpentier	26. Febr. 1879	1100 Ex. ^{iv}	3,50 f	3°+4° Ed. 1879	5° Ed. 1880 6° Ed. 1895 7° Ed. 1898	
<i>Croquis Parisiens</i> 1) Henri Vaton 2) Vanier 3) Stock	22. Mai 1880 April 1886 Febr. 1905	545 Ex. 500 Ex. (+38) ? (1000)	15 f ^v ? 3,50 f			
<i>En Ménage</i> Charpentier	12. Febr. 1881	1100 Ex.	3.50 f	2-4° Ed. 1881 ^{vi}	6 Ed. 1908	
<i>Pierrot sceptique</i> m. Léon Hennique Rouveyre ^{vii}	Juli 1881	312 Ex.	?			
<i>A vau l'eau</i> 1) Kistemaeckers (Brüssel) 2) Tresse&Stock	26. Jan. 1882 1894	1000 Ex. (+10) Japon	4 f (10 f) 2 f			
<i>L'Art Moderne</i> ^{viii} 1) Charpentier 2) Stock	17. Mai 1883 1902	1100 Ex. 1000 Ex.	3,50 f 3,50 f			

<i>A Rebours</i> 1) Charpentier 2) Auguste Lepère (+ Préface)	14. Mai 1884 1903	1100 Ex. 130 Ex.	3,50 f ?		13° Ed. 1907 (Charpentier)	
<i>La Bièvre/ St.Sèverin</i> 1) Amsterdam (?) 2) Genonceaux ^{ix} 3) Plon	August 1886 1890	10 Ex. ?	? ?		8° Ed. 1898 (Plon)	
<i>En Rade</i> Tresse&Stock ^x	26. April 1887	1000 Ex.	3,50 f	2° Ed. Nov. 1887		
<i>Un Dilemme</i> Tresse&Stock ^{xi}	Nov. 1887	1000 Ex.	2 f			
<i>Certains</i> Tresse&Stock ^{xii}	8. Nov. 1889	1000 Ex.	3,50 f	2° Ed. Anfang 1890		
<i>Là-Bas</i> Tresse&Stock ^{xiii}	13. April 1891	1000 Ex. (+20)	3,50 f	11° Ed. Jan. 1895	18° Ed. Jan. 1898	
<i>En Route</i> Stock ^{xiv}	25. Febr. 1895	4000 Ex.	3,50 f	5° Ed. März 1895	11° Ed. 1895 21° Ed. Nov. 1898	25° Ed. Febr. 1903
<i>La Cathédrale</i> Stock	20. Jan. 1898	1000 Ex. (+121)	3,50 f	22° Ed. Nov. 1898	23° Ed. Okt. 1901	24° Ed. Febr. 1903 28° Ed. 1907
<i>La magie en Poitou</i> Ligugé	1899	100 Ex.	?			
<i>Pages catholiques</i> Stock	Nov. 1899	1000 Ex. (+53)	3,50 f	7° Ed. Febr. 1901	16° Ed. Okt. 1901	
<i>Ste. Lydwine de Schiedam</i> Stock	3. Juni 1901	1100 Ex. luxe 1150 Ex. ord. (+90)	3,50 f	14° Ed. Okt. 1901		
<i>De Tout</i> Stock	26. Okt. 1901	1000 Ex. (+62)	3,50 f	8° Ed. Sept. 1902		
<i>Esquisse biographique sur Don Bosco</i> (Impr. J. Boulogne)	17. Juni 1902	?	?			
<i>L'Oblat</i> Stock	10. Febr. 1903	1000 Ex. (+105)	3,50 f	20° Ed. Mai 1907		
<i>Préface aux Poésies religieuses de P. Verlaine</i> A. Messein (Nach- folger Vanier)	März 1904	Tiré à part				
<i>Trois Eglises/ Trois Primitifs</i> 1) A. Messein 2) Plon	Febr. 1905 8. April 1908	? ?	? ?			

<i>Les Foules de Lourdes</i> Stock ^{xv}	1. Okt. 1906	1000 Ex. (+90)	3,50 f	11°-16° Ed. innerhalb von 14 Tagen	22° Ed. Mai 1907	
<i>La Retraite de M. Bougran</i> (entstanden 1888, ed. J.J. Pauvert 1964)						

ⁱ Vgl. den im Anhang reproduzierten Brief von Huysmans an den Verleger Derveaux (B.N. Arsenal, MS Lambert 46), der eine Kopie des am 18. Okt. 1879 gezeichneten Verlagsvertrages der 2. Edition enthält. Huysmans hat demnach die Summe von 1000 f erhalten.

ⁱⁱ Vgl. Huysmans an Théo Hannon, 8. November 1879: „On va tirer la la 6° édition“ (*Lettres à Théo Hannon*, a. a. O., S. 208)

ⁱⁱⁱ Die in Klammern gesetzten Ziffern beziehen sich auf die Anzahl der zusätzlichen Presseexemplare.

^{iv} Die durchschnittliche Anzahl einer Auflage betrug in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts 1000 Exemplare. Erfolgsschriftsteller wie Emile Zola konnten mit einer ersten Druckauflage von 3300 Exemplaren beginnen.

^v An Hannon, 2. Juni 1880 (a. a. O., S. 219)

^{vi} An Hannon schreibt Huysmans: „Les livres s’acheminent lentement vers la vente; enfin, je n’ai pas à me plaindre. Je suis allé voir Charpentier hier qui vend la 4e édition d’*En Ménage* – ça a marché juste comme les *Soeurs Vatar* – moins vite tout d’abord – plus vite ensuite. C’est une clientèle dont il sera bien difficile de dépasser le nombre – Enfin, il y a des fidèles et c’est là l’important.“ (14. Auguste 1881, a. a. O., S. 249).

^{vii} Die Entstehungs- und Publikationsbedingungen der Pantomime sind relativ unsicher, zumal das Werk über kein einziges Echo in der Presse verfügte, da Rouveyre, „le dégoûtant pingre“, – laut Angaben von Huysmans – „s’est absolument refusé à faire un service de presse, sous prétexte que ses exemplaires étaient souscrits, de sorte que: 1° aucun journal n’a pu parler de la pantomime, et que 2° nous n’avons pu en donner aucun exemplaire, à qui que ce soit“ (an Hannon, 25 mars 1882; a. a. O., S. 265). Die Originalausgabe gibt als „achevé d’imprimer“ den 15. Juli 1881 an, mit einer Auflage von 312 nummerierten Exemplaren, die mit Zeichnungen von Jules Chéret illustriert waren. Edouard Rouveyre, Vater des Malers und Apollinaire-Illustrators André Rouveyre bezeichnete, sich selbst als bibliophilen Verleger v.a. von Kunstbänden und illustrierten Liebhaberausgaben („Editions d’amateurs et de bibliophiles“, wie die Anzeige auf dem Klappentext von *Pierrrot sceptique* lautet), auch im Antiquariat spezialisiert. Nach der spektakulären Entdeckung der Musterbücher und Skizzen von Leonardo da Vinci 1893 konnte Rouveyre einige dieser Zeichnungen erstmals edieren und damit der Öffentlichkeit zugänglich machen (insbesondere die Serie *Anatomie*).

^{viii} *L’Art moderne* nimmt die Kunstkritiken auf, die zwischen 1879 und 1882 in den Zeitschriften *Le Voltaire*, *la Réforme* und *La revue littéraire et artistique* erschienen sind. Huysmans verpackt die moderne Malerei rhetorisch in ein romantisches Dekor, das keinesfalls ereignishaft erzählt, sondern das spezifisch Anekdotische der Moderne artikuliert. Symptomatisch dafür ist unter anderem Huysmans’ Bezug in *l’Art moderne* auf die *Éducation sentimentale* als nicht überbietbarer Ausdruck des Modernen. Doch zögert Huysmans nicht, Degas und Moreau nebeneinander zu stellen, und beweist damit nicht nur die Differenz seines kunstkritischen Urteils, sondern behandelt diese Moderne als eine selbstverständlich heterogene. Der Verleger Charpentier verzögerte das Erscheinen der Sammlung um ein Jahr, offensichtlich die Reaktionen einiger, von Huysmans ironisch abgekanzelter Illustratoren fürchtend, die für seinen Verlag arbeiteten. Huysmans mußte der Zenus des Naturalistenverlegers nachgeben und einige für „aufrichtig“ befundene Passagen streichen, was in Huysmans’ Augen die Homogenität des ganzen Bandes zerstörte. Vgl. hierzu den im Anhang der Korrespondenz reproduzierten Brief von Huysmans an Gustave Geffroy, Sekretär bei der Zeitschrift *La Justice*, vom 10. August 1883.

^{ix} Der Belgier Genonceaux wird 1880 Angestellter bei den Éditions Edouard Monnier. Ab Februar 1890 verzeichnet die Bibliographie de la France ‘la firme Genonceaux’ als ehemaliges Haus Félix Brossier; Genonceaux konnte innerhalb des Hauses vom Sekretär zum Leiter eines ganzen Verlages aufsteigen. Zunächst nur dem Umkreis der symbolistischen Zeitschrift *La Plume* zugehörig, wird er später einer ihrer „offiziösen“ ‘éditeur attitré’. In der Ausgabe vom 15. April 1890 macht sich *La Plume* zum Fürsprecher des Avantgarde-Verlegers, dessen Katalog Namen wie Rachilde, Darien, Rimbaud, Maurice Talmeyr oder Armand Sylvestre enthält: „Genonceaux, un nouvel éditeur, est tout simplement en passe de devenir le grand

éditeur parisien de l'avenir: signalons chez lui 'Satane', par Sophie Harley; 'La Bièvre' du génial Huysmans; 'Paris-cocu' de Ch. Virmaître et le 'Livre d'amour' d'Emile [sic] Sylvestre.“ Sein größter Verdienst ist sicher, die *Chants de Maldoror* von Lautréamont wiederentdeckt und erstmals einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht zu haben.

^x Mit der Publikation von *En Rade* betritt Huysmans die Ära der Monoedition, die ihn bis zu seinem letztem Werk *Les Foules de Lourdes* an Pierre-Victor Stock binden wird. Gegenüber Émile Verhaeren gibt Huysmans im Dezember 1886 über seinen neuen Verleger folgendes Statement ab : „Merci du bien que vous me dites d'*En Rade*, ce sacré livre devant avoir tout le monde contre lui;- quant à Stock, il n'a rien fait paraître sinon la médiocrité que vous avez reçue des Adam et Moréas [*Le thé chez Miranda*, erschienen 1886, CB]; il m'a assuré que votre service serait régulièrement fait, dès qu'il ferait paraître des livres! Certains'est un aimable d'homme [sic] – d'une rare ignorance littéraire comme tous ses confrères, mais honnête et affable. [...].“ (B. N. Arsenal, MS Fonds Lambert 53) Mit *En Rade* wird Huysmans schließlich auch zum „Romancier-Feuilleton“, da er ihn kapitelweise in der *Revue Indépendante* zwischen Oktober 1886 und April 1887 vorveröffentlichte.

^{xi} Die Novelle *Un Dilemme* ist im September und Oktober 1884 im Feuilleton der *Revue Indépendante* erschienen.

^{xii} *Certains* komplettiert einerseits die Kunstkritik *l'Art moderne*, geht aber, was die Wahl der Maler und die literarische Übertragung der besprochenen Malerei angeht, darüber hinaus.

^{xiii} *Là-Bas* erschien ab den 15. Februar 1891 mit großem, vor allem auf Neugierde und Sensationslust fußendem Erfolg im Feuilleton der Tageszeitung *L'Écho de Paris*.

^{xiv} Die Auflagestärke von *En Route* bedarf nahezu keines Kommentars, um die definitive ökonomische Zäsur des Verkaufs von Huysmans' Romanschaffen zu markieren.

^{xv} Das Lourdesbuch bestätigt die mit *En Route*, eigentlich bereits mit *Là-Bas* eingeschlagene doppelte Verkaufslogik und dieser Skandalverkauf folgt einer nahezu industriellen Kadenz: „ça se vend comme du pain et je suis criblé d'injures par tous les camps“ schreibt Huysmans am 9. Oktober 1906 - also eine gute Woche nach erscheinen des Buches - an Arij Prins und präzisiert im darauffolgenden Brief: „Les Foules de Lourdes sont un succès fou. On a vendu 21.000 exemplaires en un mois! Elles vont rattraper les autres comme En Route et la Cathédrale qui marchent sur leur 30.000 mais avec des années!! - La sincérité du livre qui donne le Lourdes exact, impartialement, en est, je crois, la cause.“ (*Lettres inédites à Arij Prins*, a. a. O., S. 402f.)

ANHANG II

Korrespondenz Joris-Karl Huysmans - Pierre-Victor Stock

Bei der folgenden Korrespondenz zwischen Huysmans und seinem langjährigen Verleger Pierre-Victor Stock handelt es sich um völlig unveröffentlichtes Material, das auf zwei Quellen der Bibliothèque de l'Arsenal zurückgeht: zum einen auf den sogenannten Fonds Lambert, der lediglich den Autor betreffende Materialien enthält. Das mit der Zahl 56 bezifferte Cahier wird von folgendem Begleittext eingeleitet:

„72 lettres de Huysmans à Stock sont indiquées jointes à des exemplaires de ses livres dans le catalogue BLAIZOT, janv-févr. 1931 (Nos. 9856-9883). Un certain nombre de ces lettres a été copié et figurent [sic] intégralement dans ce recueil. Voir Recueil P.L. C.I, p. 107-110“

Die Abschrift des Buchhändlers und Sammlers Pierre Lambert besteht zum Teil aus Briefauszügen, die hier auch als solche kenntlich gemacht werden. Bisweilen wird ein Korrespondenzinhalt lediglich resümiert.

Weitere Briefe entstammen zum anderen aus einer Quelle der „Autographes du XIXe et XXe siècles“ und zwar aus dem Manuskript mit der Ziffer 15097, das - nach meiner Zählung - 22 Briefe an Stock enthält. Dabei ist zu bedenken, das in ein oder zwei Fällen der Adressat nicht eindeutig aus dem Brief hervorgeht und er aus dem Inhalt rekonstruiert wurde - im Fall von Stock ist jedoch die von mir rekonstruierte Adressatenschaft wenig zweifelhaft.

Diese autographen, also der Feder Huysmans' entstammenden (l.a.s.: *lettre autographe signée*) Briefe, zunächst handschriftlich exerpiert, sind hier reproduziert und dort, wo es unumgänglich erschien, mit einer kurzen Erläuterung versehen. Auf einen umfassendern Kommentar wurde hier verzichtet, da die meisten dieser Briefe bereits als Objekt des Textteils (III,2) fungierten und an entsprechender Stelle hinreichend ausgelegt wurden.

Für die Publikation der Briefe ist eine chronologische, also entsprechend der Daten ihres Versands, Ordnung bevorzugt worden. Die Quellen (FL 56 für Fonds Lambert; MS 15097 gefolgt von der Numerierung des jeweiligen Briefes) werden dann neu angegeben, wenn sie sich verändern.

Eine dritte, an andere Korrespondenten Quelle zitiert jene Briefe, die das Verhältnis zwischen Huysmans und Stock, dessen Verlagspolitik oder ähnliches thematisieren. Von verlagsstrategischem und historisch-politischem Interesse ist hier die - ebenfalls noch unveröffentlichte - Korrespondenz mit Lucien Descaves, vor allem zur Zeit der Dreyfus-Affäre.

1. [FL 56] Paris, 14 août 1885

„Reçu le traité [...] pars ce matin...J'écrirai de là-bas à Caze des nouvelles, dès que j'aurai pris possession de mon château mort“

(Le château mort: il s'agit de Lourps)

2. s.d. [mai-juin 1887]

[Stock lui avait envoyé des articles sur *En Rade*]

„Merci, mon cher ami, du paquet de journaux que vous m'envoyez. Je voulais vous aller voir, ces temps-ci, mais je suis entre les mains dans d'interminables ennuis de succession hollandaise - je suis entre les mains de notaires, dès la sortie de mon bureau et cela me met trop tard pour que je vous puisse joindre, au Palais Royal.

„Qu'est-ce qu'un nommé Damien qui se dit auteur dramatique, édité par vous, qui m'accable de lettres d'emprunt et m'envoie ses enfants pour me taper chez moi?“

Cet homme y met un acharnement terrible - Je vis, terrifié, aux aguets de lui et de Poictevin.

Bien à vous
Huysmans“

3. 20 octobre 1887 [date de reception]

„Darantière est-il mort? mon cher Stock - car la disette d'épreuves s'accroît. N'y aurait-il pas moyen de taonner un peu cet homme, ce faisant, vous obligeriez votre

Huysmans

Je suis rentré à l'affreux bercail; avec les retards de congé, j'ai été trop pris pour pouvoir passer chez vous.“

4. 2 novembre 1887 [date de reception]

„Ci-joint les épreuves. Vous pouvez donner les bons à tirer et presser Darantière pour qu'il ne nous jette pas en Xbre [décembre]

Je detiens des hollandes! Hein? ne les vendez pas tous.

Puis vous seriez aussi aimable de me donner le brochage.

Je vous griffonne ces mots pour le cas où, je ne vous trouverais pas, ce soir.
Je passerai, au reste, ces jours-ci pour vous voir.
Bien à vous, cher Stock.

Huysmans“

5. s.d. [lundi matin]

[idées différentes avec Caragnet]

„Cher ami,

Je vous retourne les épreuves que vous m’avez communiquées.

Je trouve tout naturel que Caraguel ait des idées différentes des miennes et qu’il les exprime, comme il les pense. Je vous prie donc de ne rien retrancher et de ne pas l’ennuyer pour celà.[sic]

Il n’y aurait plus de livres intéressants possibles d’ailleurs, si l’on n’y pouvait garder son franc-parler.

Tirez donc, sans vous occuper de ces opinions.

Conjungo! fichtre, Messire. Vous entrez dans la catégorie des gens graves; bonne chance notre ami et tout bien votre

Huysmans

Je passerai vous voir un de ces jours où je pourrai filer de bonne heure de la turne - et merci.“

[Sans doute à propos du mariage de Stock qui eut lieu en 1896?, voir une lettre à Prins le 8 mars 1896, p. 281 sc: „il vient d’épouser une vieille putain allemande qui mange le reste“ de l’argent!]

6. Paris 6 novembre [l’en-tête Min.]

„Je vous pourchasse depuis quelques jours mais les heures ne concordent point et je vous rate.

Or, je vous serai obligé si vous pouvez me fixer un jour pour toucher une somme de 1000 fr dont je vais avoir besoin, par suite d’une note assez élevée de tapissier qui va me tomber dessus.

A part cela, je suis abominablement grippé et j’espère que, plus heureux que moi, vous avez les bronches et les muqueuses nasales sèches“

7. Paris, 17 janvier 1893 [Min.]

„Mon cher ami,

Dimanche, ne puis, mais dans la semaine qui suit le jour qui vous plaira. Prévenez-moi seulement un peu d’avance.

Là-bas aura eu tout de même depuis son apparition, une jolie presse! hein?

Bien à vous

Huysmans“

8. vers le 4 sept. 1893

[carte de visite à Stock en réponse aux félicitations de celui-ci pour la décoration de JKH]

9. Paris, 8 février 1894 [Min.]

„Voici les épreuves de la fin - Il n’y a plus qu’à donner le bon à tirer. Je crois qu’il y a intérêt pour la couverture à ne pas mettre *A vau l’eau* en 2 lignes, ces 2 marches d’escalier étant fort laides. A la fin, Darantière pourrait mettre son fleuron - celui du *Dilemme* - qui est mieux qu’un autre dont il se sert parfois. TSVP

[suite au verso]

D’autre part ne pensez-vous pas que - ‘Deuxième édition’ est inutile -il vaudrait mieux mettre ‘Nouvelle édition’ ou rien. Les bibliophiles vont vous demander la première de cette édition, sans cela; [...]“

10. Paris, 6 Xbre [décembre] 1894 [Min.]

„Darantière se fiche-t-il de nous, à la fin? Voilà une semaine qu’il n’envoie plus une épreuve. C’est vraiment intolérable que de travailler, avec de telles interruptions. Je vous en prie, écrivez lui une lettre pressante et - mécontente - de façon à ce que ce sans-gêne prenne fin.

Bien votre
Huysmans“

11. Samedi matin, 22 décembre 1894

„Cher ami,

Je vous renvoie ci-joint un peu d’épreuves. Il y aurait lieu, je crois, de séparer les 2 parties par une page blanche, portant: 2e partie. Car c’est bien laid ainsi.

Je vous renverrai les autres épreuves ...quand je pourrai - car je suis malade et obligé de garder la chambre avec des douleurs de tête atroces - et c’est pas commode de travailler, dans ces conditions.

Bien à vous
Huysmans“

12. 9 janvier 1895 [Min.]

(le Prince Poniatowski à son bureau.)

13. Paris, le samedi-matin 11 mai 1895

„Je vous remets le livre revu et corrigé. Donnez-le tel quel.

D’autre part, pourtant, un tas de gens voudraient avoir l’explication des signes de la médaille de St. Benoît, c’est une scie. Y aurait-il lieu d’ajouter, à la fin, sur la dernière page, la dite explication? C’est comme vous voudrez.“

Huysmans

14. s.d. [14 mai 1895 date de réception]

„Je vous envoie ci-contre la page sur l'explication de la médaille. Si vous étiez un père vous en feriez tirer, en dehors des volumes qui maintenant la contiendront, une cinquantaine de pages à part.

A la note de la page 402, il y aura simplement lieu d'ajouter: 'l'explication des signes est donnée à la dernière page'“

[Il s'agit de la médaille de St. Benoît]

15. Paris, le jeudi matin 189 [Min.; s.d., mai 1895?]

[il annonce l'arrivée de la 'mère Thibault']

„Pourriez-vous me faire tenir pour la semaine prochaine une somme de 2000 francs. Ce faisant vous m'obligeriez.“

16. 5 juin 1895

„...où en est la page d'impression sur le sens de la médaille où les épreuves? Puis, c'est le mois prochain juillet. Je filerai une partie de ce mois et voudrais bien un peu d'argent avant. Dites-moi donc quand vous serez en mesure de m'en abreuver, de m'en couvrir. Si vous pouviez ce mois ci.“

17. Paris, le 26 juillet 1895

„Comme ça urge, fixez-moi donc dans les premiers jours d'août, le jour où vous pouvez m'arroser. Tâchez que ce soit, si possible, de 2000.“

18. [MS 15097/21] Paris, le 22 août 1895

„Cher ami

Je n'ai pas vu Fasquelle et n'ai nulle envie d'aller chez lui - ce sont donc des potins ridicules.

La lettre anglaise n'a malheureusement aucun rapport avec notre affaire. C'est un teneur de photographies(?).

Bien à vous, H.“

19. 27 août 1895

„Cher ami, et l'Angleterre?“

20. [MS 15097/22] Paris, le 12 Décembre 1895

„Cher ami

voici le mois redoutable qui s'avance. Je vous prie, en conséquence, de faire le possible et même l'impossible pour tenir 2000fr à ma disposition, vers le 15 [?] janvier au plus tard.

D'autre part, je vous rappelle que je vous dois une quittance de 1000 fr - et, pour mettre ordre à nos affaires qui s'embrouillent sans ces reçus, je vous serai obligé de faire établir le compte de nos livres avec tous ces arrivés [?] d'*A vau l'eau* et de *Là-Bas*.

Il serait, en effet, plus désirable que tout cela fût liquidé, une bonne fois, et payé avant que nous ne partions, (maintenant que le traité expirera [inséré entre les 2 lignes]) s'il y a bien, sur de nouvelles bases.

Vous serez donc bien gentil de faire tenir cela prêt - et de me fixer, par la même occasion, le jour où vous pourriez me verser les 2000 fr qui me sont indispensables pour ce mois.“

21. [MS 15097/23] Paris, le 26 février 1896

„Mon cher ami

Ma réponse est très-simple - la même que celle que je vous fis, il y a longtemps déjà, au sujet d'imputations du même genre.[voir lettre du 22 août 1895]

Je n'ai pas l'intention de vous quitter.

Est-ce clair, en dépit de tous les potins dont vous êtes le centre.

J'ai eu, il y a 5 jours, une entrevue avec Fasquelle auquel j'ai répondu que, malgré toutes ses offres, je ne me croyais pas dégagé envers vous, puisque nos relations avaient été toujours cordiales.

L'entretien s'est terminé, sur cette seule promesse qu'au cas où, pour un mot quelconque, vous renonceriez à votre maison, je le verrais le premier, avant de répondre aux autres éditeurs.

Est- ce donc clair? Vous pouvez d'ailleurs vérifier auprès de Fasquelle.

Je ne m'explique donc pas bien comment vous passez votre vie à vous mettre martel en tête. Descaves n'a pas de traité chez vous - et vous avez assez de confiance en lui pour ne pas redouter son départ et le harceler ainsi. Traitez-moi de même, cher ami.

Ceci ne signifie point, du reste, que je ne signerai pas de traité, mais encore faut-il que votre situation avec votre tante soit liquidée, que je sache si c'est avec vous seul, ou avec vous deux que je le signe. Puisque, pour la 3^o fois, je vous le répète, je ne vais pas autre part, attendez donc et sans inquiétude, en paix.

Bien à vous, cher ami
Huysmans“

22. [MS 15097/24] Paris, 15 [18?] mars 1896

Mon cher ami

Voyez donc, je vous prie, où nous sommes de nos comptes et si vous retrouvez l'édition perdue de *Là-Bas*.

Je vais avoir besoin d'argent, à cause de [mot illisible: imprévu?] qui m'arrive et je voudrais bien être fixé et sur le chiffre et sur le jour où vous pourriez m'échauffer de braises.

Bien à vous

Huysmans

23. [MS 15097/25] Paris, le 20 mars 1896

„Mon cher ami

Je viens de vérifier tous mes comptes. Votre chiffre se réduit par suite des 1000 fr touchés, ce matin, est [??sic??], au point de [vu?] traité, exact, c'est-à-dire que vous me restez débiteur de 484 fr 40 c.

Mais il est une autre somme que vous m'avez vous-même offerte, l'augmentation de 100 fr par édition à partir des 10 éd. de *Là-Bas* et d'*En Route* - ce qui monte à

	400 fr pr <i>Là-Bas</i>
	700 fr pr <i>En Route</i>
sont	1100 fr

Rajoutés aux 484 fr 40c - Cela vous donne 1584 fr 40 [chiffre corrigé sur papier]

Cela reste en dehors de la liquidation, bien entendu - et sera à arranger entre nous, lorsque vous aurez repris la maison ou que vous en aurez refondé une autre. Cela vous semble-t-il juste, comme compte?

Je suis un peu inquiet, cher ami, non pour l'argent, mais pour les tirages à l'heure actuelle, si vous arriviez à bout du dernier tirage de *Là-Bas* ou d'*En Route*, auriez-vous le droit de tirer de nouvelles éditions? ou le liquidateur le ferait-il, pour le compte de la maison??

Ce qui serait navrant, ce serait de rester en panne - de tuer, ainsi, pour nous deux, notre pauvre poule? que pensez-vous de celà? Vous seriez gentil de me rassurer à ce sujet, car ça me turlupine.

Bien cordialement à vous

Huysmans“

24. [MS 15097/26] Paris, le 24 mars 1896

„Cher ami

J'envoie, aujourd'hui même, à Me Robin [Maître Robin, liquidateur près le Tribunal de commerce de la Seine] la [copie? mot peu lisible] de la lettre rectifiant mon compte et l'évaluant, ainsi qu'il est, à 2584 fr 40 c sur laquelle somme je vous remettrai 1000 fr, lorsque je l'aurai touchée de la maison Tresse et Stock.

Le bruit de la liquidation s'étant répandu, c'est la course au clocher des éditeurs... Lemerre, Chailly etc.

Pour peu que ceux-là déclarent aussi avoir un traité signé avec moi en poche! Ce que ça va m'en faire de traités!!

Tâchez de racheter la maison, cher ami. Pour que j'envoie balader tous ces gens.

Bien à vous
Huysmans"

(La société Tresse & Stock a été dissoute le 10 mars 1896, le liquidateur fut Maître Robin; Stock racheta le fonds en juin de la même année; le rôle que joua JKH lors de ces procédures est remarquable.)

25. [MS 15097/27] Paris, 8 avril 1896

„Mon cher ami

Je reçois, ce matin, votre lettre qui m'annonce des résolutions extrêmes prises, dans un [coup - rayé] moment de colère, contre votre tante.

Permettez-moi de vous dissuader de les mettre à exécution, car ce serait, du coup, la fin de votre maison singulièrement compromise déjà par tout ce linge de famille qu'il vaudrait mieux, je crois, laver en silence.

Remarquez bien, en effet, qu'en livrant à la publicité des tribunaux ces potins ridicules, vous leur donnez une consistance et que ce fait d'un neveu de traîner sa tante devant la police correctionnelle vous coupe quand même, en dehors de tout résultat, toute chance de rétablir une maison qui puisse être prise au sérieux et bénéficier d'un bon [mot inséré] renom, dont, moi, en tout cas, je ne saurais me passer.

C'est vous dire que je désire n'être mêlé, de près ou de loin, en rien à ces tristes affaires. Je n'ai jamais douté de votre bonne foi et de votre honnêteté, j'ai toujours été convaincu que les tirages annoncés de vos éditions étaient exacts et je vous ai d'ailleurs donné la meilleure preuve qu'un homme puisse donner à un autre de sa confiance.

En dépit de toutes les offres qui m'ont été faites, je vous ai promis de ne pas vous quitter et de vous aider à vous relever, si vous rachetiez la maison et étiez en état de continuer vos affaires.

Cette promesse, je l'ai tenue et je suis décidé à la tenir, mais à la condition, bien entendu, que vos affaires suivent une marche régulière et n'aboutissent pas à une complète débâcle, ce que je commence à craindre, en vous voyant manifester des intentions de la nature de celles que vous m'annoncez.

J'espère donc qu'une fois votre colère, que je comprends, passée, vous n'attacherez pas plus d'importance qu'il ne convient à de bas commérages et que vous hâterez autant que possible, la solution normale [qui?]est: la vente et le rachat de votre maison.

Toutes ces histoires de liquidation font un effet déplorable sur la place de la librairie, et j'ai hâte, pour vous comme pour moi, qu'elles se terminent sans de nouvelles anicroches.

Pensez à tout cela à la tête reposée, et vous verrez que je vous donne de vrai conseil utile.[...]

Huysmans“

voir à ce sujet une lettre à Prins, datée du 8 mars 1896, S. 281:

„[...] Je suis dans des ennuis permanents avec Stock qui va de plus en plus mal. Il ne vit, depuis 2 ans, qu'avec mes livres. [...] Heureusement que je le tiens par mon traité à renouveler - que je ne signe rien - et lui fait cracher, à cause de cela, de temps à autre, un billet de 1000 sur ce qu'il me doit [...]"

26. [MS 15097/28] Lundi, 13 juillet 96 [Carte de visite]

„Pensez vous à la la douille nombreuse que je voudrais bien avoir, avant le 22, si possible, car je partirai le 23 ou 24. Vous seriez bien aimable de m'écrire, le jour où je pourrais aller prendre les gallions à votre part.

[...] Huysmans“

27. [FL 56] [s.d.] samedi [2 août 1896?]

„Mon cher ami

[il a retrouvé un volume d'*En Route* en anglais]

Avez-vous fait brocher les 17 et 18 d'*En Route*? Sinon, arrêtez pour quelques jours. C'est indispensable. Il faut que j'ajoute un avant-propos, une sorte de préface. Cela ne sera d'ailleurs que bon pour la vente.

Huysmans“

(La préface figurait dès la 15^e éd. = réimpression dans *En Route*; elle connut également un tirage à part en 1896, Imprimerie Darantière)

28. 4 septembre 1896

(Huysmans envoie un texte de Gladstone par l'intermédiaire de Stock à Paul Kegan, traducteur d'*En Route*, qui a paru dans la presse anglaise)

„Je suis accablé de coupures, par l'agence“

29. Mardi, 24 novembre 1896

„Avez-vous pensé à [re?]commander à l'imprimeur les tirés à part de la préface?“

Je refais un interim pour quelques jours au bureau, ça n'avance pas mes affaires de la vie!!!

[voir lettre du 2 août]

30. s.d. [déc. 1896]

„feuilles américaines dans lesquelles ont paru les articles sur *EnRoute*:

Le Monde, Montréal, 3 août 1896
Home Journal, N.Y., 2 sept. 1896
NY Herald, 13 7bre 1896
The Sketch, 30 7bre 1896
Times Herald, N.Y., 15 7bre 1896
Cortic N.Y., 5 Xbre [oct./déc.?] 1896

(avec des portraits de moi et du traducteur)“

31. Ligugé, 19 sept. 1898

„Je reçois des demandes d'interview de tous les côtés. Je ne réponds pas. Ne donnez surtout pas mon adresse. En vlà des raseurs. De la galette! de la galette.

Huysmans“

32. Villa St. Hilaire, Ligugé [s.d.] vendredi [7 octobre 1898/plutôt 99]

(il envoie le bon à tirer de la première partie des *Pages Catholiques*)

„Pour les exemplaires de luxe, je trouve même que 50 hollande, c'est gros - Enfin, il y a peut-être après cela, des amateurs.

„le volume est bien clair et pour consoler un peu les acheteurs qui n'en ont pas, cette fois, pour leur argent, peut-être pourrait-on leur mettre le titre, comme la couverture en rouge. Qu'en pensez-vous?

(Pense rentrer à Paris mardi ou mercredi prochain)

33. Ligugé, 4 8bre 99

„Cher ami

Ce Darantière est à coup sûr un Poitevin. Envoyez-lui donc une lettre à cheval, car nous arriverons pas pour le 15. Il y a encore toute une partie à corriger, et celle-là à tirer et la brochure

Quel escargot de Bourgogne!

Huysmans“

34. Ligugé, 29 8bre 1899

„Mon cher ami

Je vous ai renvoyé le dernier bon à tirer. Activez donc, tisonnez furieusement l'escargot de Bourgogne puis Leroux [?] quand les feuilles viendront. Mais, lui, je suis moins inquiet sur son compte.

Huysmans“

35. Ligugé, 22 novembre 1899

„Je reçois, dès mon arrivée dans le patelin de Ligugé, une lettre de l'Abbé recevant lui-même une lettre de Narfon de laquelle il résulte, que vous et moi sommes sans doute parfaitement antipathiques à Arthur Meyer qui se refuse à insérer la préface et à rien laisser placer sur le livre!

Voilà qui est embêtant - pas l'antipathie de cet ignoble youpin, mais la réclame nécessaire pour le monde catholique qu'il nous enlève.

Narfon ajoute qu'il essaiera de faire passer une note au *Figaro*, mais cette famille n'a plus aujourd'hui aucune influence dans ce milieu.

Pensez à moi, cher ami, pour le mois prochain et soyez assez aimable pour me dire le jour où vous pourrez m'envoyer les 1000 frs afin que j'arrange mes affaires en conséquence.

Huysmans

Au fond, ce qui serait plus utile, ce serait de faire passer une réclame à la *Semaine Religieuse*, mais je ne sais s'ils la prendront. Il faudrait que l'abbé ait cela. Tâchez donc de vous entendre avec lui à ce sujet.“

36. Ligugé, 29 novembre 1899

„Si alors le bon youddi ne vous en veut point, c'est qu'il en veut à votre bourse et doit désirer faire payer l'insertion de la *Préface* - car je ne vois pas d'autres motifs à son refus. Etant donné Meyer, cette supposition a des chances de n'être point téméraire. Entendu pour l'argent vers le 20 plutôt que vers le 25

J'ai peur que vous n'ayez du mal à joindre l'insaisissable abbé; sinon en le relançant à son église où il occupe dans la sacristie un étrange petit bureau qui me rappelle celui des conducteurs d'omnibus, avec correspondance pour le ciel.

[rajouté en bas de page]:

Je rouvre la lettre, la vôtre m'arrivant je vais voir pour *l'Echo*. Je reçois en même temps une lettre d'Hennique me priant de prendre le train pour un rendez-vous chez Poincarré [sic]. Il peut se taper. - Je ne me dérangerai pour l'affaire Goncourt que lorsqu'il y aura à voter pour Descaves. Si vous pouvez avoir quelques échos de cette séance qui aura lieu le 2 décembre, vous serez gentil de me les faire parvenir. Descaves pourra peut-être en avoir par Geffroy.“

37. Ligugé, 2 décembre 1899

„Je sors du cloître où l'on me dit ceci: nous avons vu l'éditeur catholique Oudin qui a une maison à Paris, rue Mézières, et une à Poitiers, rue de l'Éperon. C'est un des gros éditeurs et libraires catholiques. Il serait disposé à prendre un fort nombre des *Pages catholiques* et à les diffuser dans sa clientèle [sic]

Ce serait, je crois une bonne affaire. N'êtes-vous pas d'accord? Si oui, je pourrais aller à Poitiers où Oudin est actuellement et m'aboucher ? avec lui. Dites-moi avant, la plus forte remise que vous lui pourriez faire, de façon à ce que j'arrive sur un terrain prêt.

Je crois qu'il prendrait plutôt en dépôt - mais cette maison a certainement un gros écoulement dans la clientèle pieuse, et nous aurions encore avantage à lui donner une bonne remise, s'il nous abattait des mille."

- *voir une lettre de Stock à Huysmans à ce sujet; MS FL 28 t.2 datée du 4 octobre (?) 1899

„Si vous croyez que la maison Oudin a le placement que vous dites? faites ce que vous voudrez. Voici les conditions que je fais d'ordinaire aux libraires: 33% (2 fr 35); aux gares, Flammarion, per[illisible] et qq autres grosses maisons: 40% (2 fr 10); on pourrait, il me semble, faire à Oudin 40 % s'il les prend en dépôt, 45 % s'il les achète à compte ferme et enfin 50 % s'il en prend au moins 500 ex à compte ferme et au comptant, est-ce que cela vous agrée ainsi?"

- *Une lettre de Stock au graveur Eugène Delâtre (relative à une gravure pour *A vau l'eau*), datée Paris, 11 8bre (octobre) 1893, MS FL 28, t.2

„Je vous envoie 3 des livres de M.Huysmans que je vous ai mené ce matin. Vous m'avez paru ignorer quel écrivain c'était: le premier de nos critiques d'art et le maître de la langue française"

38. Ligugé, 13 décembre 1899

„Mon cher ami

Oudin a, je crois, raison, car il s'adresse à un monde de la couillarderie catholique dans lequel nous n'avons nul accès. Laissons lui mettre pour les volumes qu'il prendra, son nom, si ça peut nous faire écouler des livres. Il n'y a pas d'illusions à se faire, il y a là un public énorme à atteindre et si les *Pages catholiques* y pénètrent, ce sera, en dépit de toutes les remises, une belle affaire. Ecrivez donc au St. Hilaire Oudin qui m'a paru de bonne volonté et intelligent.- Je vous retourne, à ce, sa lettre.

Descaves vous a dit que la convocation Goncourt avait pour but de nous faire assainir [assouvir, ?] que Mme Daudet refusait toute signature et laissait par cela même le fameux héritage en plan. Ce que j'ai bien fait de ne pas me déranger.

Huysmans"

39. Ligugé, 16 décembre 1899

Lancement des *Pages catholiques*. JKH adresse à Stock la liste des journaux et revues catholiques qui ont déjà reçu un service de presse.

40. Ligugé, 28 janvier 1900

[Reçut des volumes *Pages Catholiques*.]. „Je pense voir Oudin ces jours-ci, au sujet des encartages qu'il prépare pour les remises religieuses (?).

[...] Le fol abbé me semble passé maître en l'art de tirer la presse du mutisme. Je me ruine en coupures de chez Gallois [agence de coupures de presse].
...et Ste. Lydwine marche.“

41. Ligugé, 7 février 1900

„Cher ami,

J'ai vu Oudin et tout son système. C'est autrement plus compliqué que le nôtre et autrement cher; - c'est tout un truc d'encartages, de notes, de prospectus; et ça dans d'in vraisemblables revues qu'on achète.

Enfin. Espérons qu'il va nous casser [caser?] des piles de livres.[...]

Huysmans“

42. Ligugé, maison Notre-Dame, 9 mars 1900

„[...] J'ai vu que le procès Goncourt était gagné et j'ai savouré l'étrange nouvelle donnée par Hennique au *Temps* [7 mars 1900], que les membres de l'Académie ne toucheraient rien pendant 12 ans pour laisser capitaliser jusqu'au chiffre annuel de 6000 frs. J'ai vu également qu'en raison de mon grand âge, je serais désigné pour remplir les fonctions de Président, pendant la première année.“

- mort de Simond (*L'Echo de Paris*)

[Lettre de Huysmans, premier président de l'Académie Goncourt (des Dix), publiée dans *Le petit bleu*, Sept. 1921]

JKH n'a pas accepté la capitalisation pendant 12 ans; il a préféré toucher pendant les 7 ans qu'il a survécu les 4200 francs de rente annuelle que prévoyaient les Goncourt pour leurs académiciens.

43. Ligugé, 11 mars 1900

Mon cher ami,

les tristes nouvelles que vous m'envoyez confirment celle que je prévoyais. Par les journaux que j'avais fait venir de Poitiers je voyais qu'heureusement vous n'aviez pas été incendié, mais pensais bien que les trombes d'eau vous avaient atteint. J'espérais, en revanche, que la petite était tout à fait sur pied. Enfin, elle va mieux, c'est le principal.

Mais je vous plains, car quels tristes moments vous avez dû passer!

J'espère qu'en raison de l'Exposition, ils vont bâtir le théâtre rapidement et que vous pourrez conserver votre place sous les arcades. J'ai vu qu'à la chambre ou au Conseil municipal des échauffés demandaient le dégagement du théâtre. C'est idiot, car si vous quittez la place, il ne se passerait pas quelques mois sans qu'ils n'y installent un café comme partout, du reste, dans les immeubles du théâtre.

Etant donné la contagion de bêtise qui sévit à l'heure présente, tout est cependant à craindre.

Et votre salle à manger, si jolie, je me la représente noyée!

Ah ça! mais j'espère que vous avez un recours contre tout vandalisme.

[Page suivante]

Vraiment, si tout cela n'était pas sinistre il y aurait de quoi sourire, à voir Claretie et toute la bande plus préoccupés de leur statue de ce vieux raseur qui eut nom Voltaire, que des pauvres gens qui risquaient d'être grillés et de la malheureuse [statue?] qui le fut.

Ecrivez-moi, quand vous aurez du nouveau ; c'est égal, fichue affaire pour le débit quotidien de vos livres en si bonne place sur ce chemin frayé!!

Huysmans

[L'incendie de la Comédie française du 8 mars 1900]

44. Ligugé, 31 mars 1900

„[...] la salauderie de tous ces gens envers vous. J'aime à croire [...] que le Waldeck va mettre ordre à cela, par peur de la presse.

[lettre relative au débat entre Stock et les assurances qui ne voulaient pas payer les dégâts dûs à l'inondation. Voir aussi à ce sujet une lettre de Huysmans à Descaves.]

Je serai à Paris, samedi, à cause de cette sacrée affaire Goncourt - j'ai rendez-vous à 2 heures, chez Hennique; nous causerons de tout cela.

Espérons au moins, qu'en compensation de tant d'ennui, vous aurez, après un accouchement très doux, un joli et fort garçon, ce qui ne vous déplairait pas je crois.

45. [MS 15097] Ligugé, 19 juin 1900

„Cher ami

Je suis ravi de ce que vous m'apprenez - les 2000 balles c'est tout de même une somme et c'est quand même beau d'avoir extrait cette molaire de la vieille gueule récalcitrante de l'Etat.

Couvrez-moi de billets [égarés?] lorsqu'ils viendront.

Avez-vous trouvé une boutique? Je repense toujours à cette combinaison dont vous me parliez comme possible, d'avoir tous [sic?] les galeries, comme dans l'Odéon, une devanture. Les Guadet et autres chauffourniers sont-ils hostiles à ce projet?

Huysmans“

46. [MS 15097] Ligugé, maison Notre-Dame, 24 juin 1900

„Mon cher ami,

le fait est qu'il n'y a que le père Hugo dont un imprimé pouvait être soldé pour 28 (5?)2000 f et encore l'éditeur Lacroix y buvait-il une fière goutte!

Vous ne saurez jamais assez combien c'est épatant d'avoir extrait à cet être impersonnel qu'est l'Etat, une si rutilante somme! Je ne vous cache point que j'en suis épaté. Si maintenant le rêve des galeries se réalise, ce serait parfait.

Merci des 1000 balles que j'ai reçues et qui me sont bien utiles. Elles vont filer, pour la majeure part, au ravitaillement de mes vieilles qui doivent dérapier des lorgnettes inquiètes du côté de Ligugé.

Quand les grands galions débarqueront sur vos côtés, songez à moi, n'est-ce pas.

Vous avez joliment raison d'aller prendre un peu l'air, car vous devez être tous fourbus par tant de soucis qui s'accumulèrent et tant d'ennuis. Et pour peu qu'il fasse à Paris une chaleur [...]"

Huysmans

(Pour la sortie de *De Tout*, Huysmans traita secrètement avec un autre éditeur)

47. [MS 15097] Ligugé, maison N.D., 6 juillet 1900
 Cette lettre n'est probablement pas adressée à Stock!

„Quel imbroglio, mon ami! Je résume l'affaire pour que vous la puissiez clairement expliquer à Stock, en y joignant ce que vous pouvez personnellement savoir:

(JKH avait fait un traité sur les instances de Geffroy, avec un certain Jules Gaultier, adjoint de la Société du Pavillon de Hanovre à Versailles, pour un volume de luxe de son recueil d'articles de L'Echo de Paris, „De Tout“, pour paraître en oct. 1900)

De la sorte, je pensais sans trop embêter Stock qui était gêné de demander d'argent, attendre tranquillement la fin de *Sainte Lydwine*. Je pourrais du reste envoyer le traité à Stock, s'il en a besoin.“

La Société fit faillite et Huysmans réclame son manuscrit au Syndicat de la faillite à Versailles „J'ai envoyé une lettre recommandée à ce youpin qui ne m'a envoyé aucune réponse“

Le fils de Jules Gaultier, Paul, un vague critique d'art, était un ami de Geffroy. L'avocat de la Société d'Edition artistique en faillite s'appelle Wormser.

48. [MS 15097] Ligugé, 12 juillet 1900 [lettre relative à la faillite et aux singulières pratiques des Gaultier)
 Mon cher ami,

Huysmans déclare de ne pas tenir „comme à la prune de ses yeux“ à ce volume „qui n'est qu'un livre de remplissage, un hors cadre sans avenir“

Il considère qu'il vaudra mieux laisser en panne le livre si la faillite est prononcée, pour éviter plus d'ennuis.

Parle entre autres de la chaleur et de la visite de l'abbé Mugnier à Ligugé

49. [FL 56] Ligugé, 27 juillet 1900

confirme la réception de 6677,25 fr.
 „Je suis dans un maelstrom d'étrons

50. [MS 15097] Ligugé, 18 août 1900

„Mon cher ami,
 J'espère que cette lettre va vous trouver un peu allégé de vos angoisses et que la maladie de votre femme n'est qu'une fausse alerte.
 Mais c'est égal, avoir pour là dessus, manque de bonne, de boutique et d'appartement et comme bouquet d'artifice infect les 13 jours, c'est par trop [..]“

51. [MS 15097] Ligugé, 1er sept. 1900

„Mon cher ami,
 Je vous envoie le poulet adjoint que je reçois ce matin, de Wormser [sic].
 Je ne lui réponds rien avant que vous ayez examiné l'affaire qui me semble exhaler un
 un
 bien mauvais parfum.
 Je ne vois pas dans tout cela, bien qu'en assure Geffroy, la remise du manuscrit.
 Voyez donc ce que vous pourrez obtenir de Wormser - si tant est que l'on puisse obtenir quelque chose.“

„le poulet“: une lettre de l'avocat Wormser de la Société en faillite, envoyée à tous les auteurs qui disait:

- les auteurs n'ayant pas livré leur manuscrit avaient le droit de se refuser à le livrer autrement que contre paiement, en perdant tout recours contre la faillite

- le syndicat avait le droit de se prévaloir des traités passés avec la Société et d'exiger livraison du manuscrit, en exécutant les conventions.

52. [MS 15097] Ligugé, 27 8bre [octobre] 1900

„Mon cher ami
 Merci de la traduction de l'étonnante rosse [?] américaine. IL en a du culot, celui-là!
 Les caractères Allemands sont [...] admirables et il a avait un essai à faire. Mais voyez si, d'autre part, cela ne desarçonnerait pas cet imbécile de public [...] L'Empereur d'Allemagne a tout de même plus de goût que tous les imprimeurs du monde!“

Un exemplaire de Sainte Lydwine a été envoyé à l'Empereur Guillaume II (tirage de Luxe imprimé à Hambourg, avec des caractères par Georg Schiller, L'Imprimeur de l'Empereur). L'exemplaire adressé par la voie diplomatique à Guillaume II fut reexpédié à Paris car le protocole impérial interdisait à l'Empereur d'accepter des cadeaux des particuliers.

JKH travaillait toujours à Ste. Lydwine, harcelé par les traductions latines et les recherches; il comptait donner une partie à un moine pour gagner du temps.

Il parle de l'éditeur poitevin Oudin:

„Comptez sur moi! Je verrai Oudin dès qu'il sera revenu [à Ligugé]. Et je le ferai inviter à dîner avec moi au cloître[...]"

(JKH espérait faire une affaire avec Oudin, car il appréciait ses volumes).

53. [MS 15097] Ligugé, 5 9re [novembre] 1900

„Oudin, de retour de Paris, est venu déjeuner hier. Il est un peu en fraîcheur avec Lecesne ainsi qu’il convient entre anciens associés dont les liens sont un peu rompus mais il me dit qu’il connaît pas mal la manoeuvre dudit et qu’il croit pouvoir être utile.

Il sera jeudi à Paris et verra Lecesne, je crois être certain, en tout cas, qu’il fera possible, car c’est un très brave homme-très serviable.“

JKH parle encore avec enthousiasme des caractères impériaux et ne croit plus ahurir le public.

54. [MS 15097] Ligugé, 12 9bre [novembre] 1900

„Je vois que votre avis est le mien, votre objection de dérouter le public avec ces caractères m’était venue, mais de la manière dont vous arrangez cela, ce sera parfait, il y en aura pour tous les goûts et je crois que l’édition de luxe avec les caractères allemands aura du succès.

Avouons que cet Empereur qui a commandé ces caractères lisibles et si jolis est un autre lapin que le Loubet.

J’espère que quelque imbécile retrouvera, au moment venu, pour dire que nous faisons oeuvre d’antipatriote, en nous servant de caractères ennemis!

Lydwine commence à tirer sur sa fin. C’est bien la chose la plus desordonnée qui se puisse voir. Il y a de quoi se faire engueuler par tous les libre-penseurs et plus encore par les catholiques. Il va falloir que je fasse examiner ça par un théologien car il y a matière à l’index [...] et vous pensez si, pour vous couper la vente, les dénonciations à Rome vont pleuvoir!

Nous nous en sommes tirés, comme par miracle, la dernière fois, mais...

Je n’ai jamais rien eu avec Tailhade, mais c’est une tapette morphinomane [...] c’est un sous-Bloy sans importance.

A propos de cet autre mufle, il vient de faire paraître une brochure ‘Je m’accuse’ dans laquelle il m’accuse de pratiquer l’avortement!!!!

Sur qui? Seigneur!

Bien à vous, Huysmans“

55. [MS 15097] Ligugé, 17 novembre [?] 1900

„Pour l’affaire de l’édition allemande, puisqu’elle n’a pas réussi, n’en parlons point dans mon compte, je la mettrai dans l’oubli, mais c’est égal, faut-il que les soi-disant bibliophiles soient moules pour n’avoir pas mordu à un hameçon unique, en librairie, à l’heure actuelle!

Oui, donnez-moi 2000 fr ce mois-ci et voyez donc à épuiser le compte, en faisant de même, tous les mois, car cette rentrée à Paris est un très réel désastre pécuniaire pour moi et en attendant que je m’y sois débrouillé, il faut que je vive.

Ah, le voyou de temps!

Darantière devrait bien maintenant un peu presser, pour que ses papiers ne me tombent pas pendant mon voyage à Paris.

Bien à vous, Huysmans“

56. [MS 15097] Carte de visite, mercredi matin [mars 1896]

Je pensais avoir le temps, hier soir, de vérifier les comptes et je n'ai pas une seconde à moi - le plus pressé [?] serait, vue l'arrivée de ma retraite et d'un changement de logis
(????)

57. [MS 15097] Carte de visite, écrite à Issy (Seine), mars 1896
invite Stock à déjeuner et demande 2 exemplaires de *La Cathédrale*

58. [MS 15097] Ligugé, 29 juillet 1901
„Ségur a fait l'article pour l'*Univers*; j'espère donc qu'il va passer. „
Demande que Stock lui remette de l'argent.

(dernière lettre de ce fonds)

59. [FL 56] Ligugé, 18 Xbre [décembre] 1900
„Je vous renvoie le papier signé. Ouf; Tâchez de ravoire le manuscrit le plus tôt possible et soyez assez aimable pour me l'envoyer.
Le recopiage de Lydwine commence“

60. Ligugé, 8 [5?] février 1901
„Le bouquin [Lydwine] est enfin terminé, prêt. Que faisons-nous? Pouvons-nous paraître fin mai, avec les lenteurs habituelles de Darantière et la complication de l'impression à Leipsick [sic] ? Ou alors faut-il passer l'été et attendre 8 bre? Cela me semblerait bien long; dans ce cas, je ne vous expédierais pas immédiatement le manuscrit et le garderais pour le relieur/relire[?]. Dans le cas contraire- je n'irai pas à Paris pour l'instant - je vous l'enverrai, recommandé, dès la réponse de votre lettre. Pesez tout cela. Il faudra tâcher que le volume ait un peu de poids. - Le texte est court - sans faire du lâche comme St.Séverin, il y aurait moyen, avec du fort papier et moins de lignes à la page que pour En Route d'arriver à un résultat satisfaisant, en surveillant Darantière dont les prévisions ne sont pas toujours très justes.

L'appendice du bouquin devrait être imprimé à 2 colonnes, comme un livre de messe, puisque c'est, en effet, un office.

D'autre part, je voudrais bien toujours 2 épreuves de chaque, car je crains des embêtements avec l'index et tandis que je corrigerais une épreuve, je ferais voir l'autre au cloître, pour éviter qu'il ne nous arrive un embargo qui nous casserait les ventes.

Je n'ai pas vu depuis longtemps Oudin qui est à Paris et presque jamais à Poitiers maintenant. Si on pouvait le mettre dans l'affaire, avec des conditions analogues à celles des *Pages Catholiques*, il nous ferait les frais de publicité nécessaires dans le monde catholique et ça ne nous coûterait rien. Qu'en pensez-vous?

Je ne sais si cela lui irait, car pour les *Pages*, il a dépensé beaucoup d'argent qui n'a profité qu'à vous _ mais ce serait peut-être à voir, dites-moi ce que vous pensez de cela.

Il y aurait aussi, je crois, avantage à annoncer tout de suite le volume dans le journal de la librairie [i.e. *La Bibliographie de la France*]. ça ferait un peu languir les gens.

Vous savez combien ça a réussi pour la *Cathédrale*. Voilà. Si vous pouvez emballer l'affaire tout de suite, un mot et vous recevrez le manuscrit, bardé à point, prêt à mettre sur le feu.

Amitiés à votre femme et bien à vous

Huysmans“

(Cette lettre est d'un intérêt particulier puisqu'elle révèle la stratégie de JKH en matière éditoriale. C'est en effet lui-même qui arrange la confection de ses livres, tout en faisant de l'éditeur, alors en cette fin de siècle la haute figure intellectuelle dans la production de l'imprimé, un simple exécutif. Écrire devient pour JKH désormais „une affaire“ comme une quelconque affaire d'entreprise commerciale et il veille attentivement sur les profits qu'il est à même d'en tirer. Cette attitude est largement en contradiction avec l'image que la critique s'est plu à entretenir, selon laquelle le décadent et plus encore le converti travaillerait avec le plus grand désintéressement matériel. Le rôle de l'Église paraît autrement plus important dans la création huysmansienne: d'un côté, elle représente une instance de censure en décidant de la mise à l'index, ce qui signifie que l'œuvre ne rencontrera pas le public nécessaire du monde catholique, voire à rester inconnue. De l'autre côté, elle fait la fortune de l'écrivain, dans la mesure où les lecteurs et surtout les acheteurs des ses livres proviennent du milieu pieux et catholique.)

61. Ligugé, 11 février 1901

„Le manuscrit part en hâte aujourd'hui même, par chemin de fer - recommandé. Allons-y. Vous trouverez à la fin le titre, la couverture et son revers auquel je tiens pour n'avoir pas d'embêtements avec les serins cléricaux. Tâchez de faire marcher rapidement les imprimeurs - pourvu que Darantière ne nous fasse pas le coup habituel de tout arrêter, au milieu, faute de caractères.

Bien à vous

Huysmans“

62. Ligugé, 17 février 1901 [Sainte Lydwine *sortit le 3 juin 1901*]

„C'est parfait ainsi; si les calculs de Darantière sont exacts nous arriverons à un livre présentable et n'ayant pas trop l'air d'être tiré à la ligne. Activez ce brave Bourguignon et roulons!“

63. Ligugé, 19 mars 1901

[lui donne 2 adresses de Prins; l'Oblature se fit le 21 mars à Ligugé]

64. Ligugé - Maison Notre Dame, 28 mars 1901

„Mon cher ami,

Ces types sont vraiment très beaux et je crois, en effet, que vous pouvez oeuvrer un bouquin dégottant ceux que fabriquent les soi-disant libraires de luxe.

Seulement, si vous faites brocher là-bas, défiez-vous, parce qu'ils brochent presque tout avec du fil de laiton.

[Parle de Prins, leur voyage à Hambourg et les déboires gastronomiques]

Les culs de lampe que je vous retourne sont tous bien et l'on peut en user. Il faut avouer que c'est vraiment mieux que les nôtres et que l'imprimerie allemande dégotte bigrement la nôtre. Darantière doit avoir décomposé maintenant et je pense qu'il va recommencer des placards.

Bien à vous

Huysmans

4.500 fr c'est caustique!! Espérons que la vente de ces exemplaires couvrira au moins de tels frais. - Il est vrai que vous pourriez les mettre un peu cher.“

(il s'agit des indemnités que Stock reçut de l'État à la suite de l'incendie du Théâtre français)

65. Ligugé, 5 mai 1901

„Il y a encore une ligne de sautée sur l'épreuve que je vous renvoie. Faites comme pour l'autre, demandez une nouvelle épreuve que vous vérifierez vous-même, sans l'envoyer, pour gagner du temps.“

66. Ligugé, 15 mai 1901 [extraits]

„[...] le passage non traduit de l'hymne de *Lydwine* est ainsi dans le livre de Dom Pitra dont je cite la page. J'ai prévenu d'ailleurs à la page 345 de cette traduction. [...] Merci pour la passe Ligugé à Paris - envoyez-la moi au moment où le service de presse sera prêt.“

67. Ligugé, 22 juin 1901

[demande 5 ex. de *Lydwine*]

„Le jeune Daudet, mon cher, est le coryphée du parti nationaliste et je ne suis nullement surpris du Drumont écrivant que ce livre est le début du 20e siècle! Quelle bêtise et quelle mauvaise foi! Mais je doute que le public morde beaucoup à ce genre incohérent de livre“.

68. Ligugé, 27 juin 1901

„Je recois une lettre de Poelekke m'informant que le youpin allait vendre à un éditeur catholique ce qu'il appelle son droit de traduction, mais ledit éditeur étant un ami de Poelekke l'a consulté et celui-ci a fait rater l'affaire. Il n'y a donc plus de danger pour l'instant. A la gare de Poitiers, on se plaint amèrement de n'avoir aucune *Lydwine* que l'on a déjà mainte fois réclamé. C'est à se demander si Fasquelle fait exprès de n'en pas livrer. Et Darantière? Après avoir si brillamment débuté, il n'envoie plus rien alors?“

69. Ligugé - Maison Notre Dame, 3 août 1901

„J'ai reçu les 1000 fr dont je vous remercie et les journaux dont l'article dont je suis très content pour le cloître, de Descaves.

Ce que vous me dites de la bouderie des bibliophiles pour l'édition allemande serait stupéfiant, si l'on ne se rappelait que ces gens sont d'étonnants imbéciles. Editions

Conquet - édition Ferroud, tout ce qu'il y a de plus vulgaire et de plus camelotte en art, c'est ce qu'ils aiment! Ah, en voilà une éducation de public qui n'est pas faite.

Le bon Marquis de Ségur a fait un grand article - qui paraît devoir être suivi d'un second dans *L'Univers*. C'est excellent. Pour *La Croix*, vous avez fait le possible il n'y a qu'à attendre. Et à attendre celui du *Correspondant* que le P. Pacheu a dû faire. Enfin, il ne faut pas trop se plaindre. A l'heure actuelle où tous les journaux sont absorbés par la politique ça ne va pas encore trop mal. J'ai vu, hier, Félicien Pascal, il me disait que pour la *Libre Parole* ce serait plutôt Boisandré que Drumont abêti par sa politique d'Algérie et Méry par son Conseil Municipal qui donnerait.

Nous avons dû lui envoyer un exemplaire.

Ici, on commence les préparatifs de départ - les moines filent en Belgique à la fin Xbre. Tout cela ne me réjouit pas. Enfin, j'étudie une combinaison avec le P. Abbé; si elle peut se réaliser, je resterai avec 6 moines amis, dans le village, en attendant les événements. Vie un peu bizarre et qui fournira des pages amusantes pour L'Oblat.

Amitiés à votre femme et bien à vous

Huysmans“

70. Ligugé, 17 août 1901

[Il demande 6 volumes de *Lydwine*; mais pas de premières éditions]

„car je suis assailli ici. [...] Pensez aussi à de l'argent.

Reçu lettre de Descaves qui hume l'air des Vosges.“

71. Ligugé, 24 août 1901

„Cher ami,

les derniers bons à tirer [*De Tout*] atteignaient la page 180. Or, les épreuves que nous transmet Darantière vont de la page 229 à 260. Il y a donc un trou à combler.

Redonnez-lui donc au plus vite cet intervalle car, je voudrais corriger à la suite et j'attendrai pour envoyer le bon-ci d'avoir les pages intermédiaires.

Jules Bois est ici. Et de la galette?“

72. Ligugé, 24 août 1901

[les moines doivent définitivement quitter Ligugé]

„Je reviendrai donc à Paris, le mois prochain pour chercher un logement et réintégrer en attendant des temps meilleurs, l'ignoble ville. C'est, pour moi, le plus parfait des désastres.

[demande à Stock de lui établir puis solder son compte car il doit déménager, vivre, s'installer] je compte donc que vous ferez et le possible et l'impossible. Vous savez que lorsque je n'ai pas un urgent besoin d'argent et que je vous sais vous-même ennuyé, je vous laisse le plus que je peux tranquille, mais, cette fois, je suis acculé et ne puis attendre; prenez-vous à ce salaud de gouvernement qui est la seule cause du désastre.

Je ne vous renvoie pas les bons à tirer des dernières feuilles. [*De Tout*]“

73. Ligugé, 10 7bre 1901

„J’attends toujours comme Soeur Anne et ne vois rien venir. Hâtez-vous; depuis que mon départ est annoncé, un tas de bonnes âmes m’offrent des logements plus ou moins intéressants à Paris, et il faut que je me décide. Mon Dieu, que je suis embêté avec cela!“

74. Ligugé, [22 septembre 1901] extraits d’après catalogue

Huysmans s’inquiète d’un certain Laroche, d’un article ancien et écrit:

„... ne m’oubliez pas à la fin du mois..les 2000 fr promis me sont indispensables. Je suis effrayé du gouffre de ce déménagement qui s’annonce..Il s’agit de rentrer, de s’installer et de faire en paix -*l’Oblat*. C’est vous dire qu’il vous faut absolument et à tout prix m’assurer de l’argent! Il s’agit de ma vie à organiser et c’est sérieux.“

[..] Descaves assiste, ici, aux dernières lueurs de la lampe monastique; c’est encore imposant, mais c’est sinistre“.

[Termine par un commentaire ironique sur les vers ‘inouïs’ adressés au Tsar; cf. Lucien Descaves: Les dernières années de Huysmans, poème de Rostand ????]

75. Ligugé, 9 8bre 1901

[la grippe l’empêchait d’annoncer la réception de 1000 fr; lui envoie la notice *De Tout* et le bon à tirer d’une des 2 couvertures; le prie de ne pas annoncer son arrivée à Paris pour éviter les reporters, il refuserait tout interview]

76. Paris, 20 Xbre 1901

[...] „ Je continue à n’avoir pas chaud mais à abattre le premier chapitre de *L’Oblat*. Pensez à ce que vous savez, cher ami, car ça urge terriblement. Ce voyou de tapissier m’envoie sa note et les autres vont suivre!!

Je crois qu’on peut accepter l’offre du [?]. On ne l’agrèerait pas que ce serait la même chose. ça vous fera de la réclame pour là-bas, je vais lui répondre.“

77. Paris, 26 août 1902 [soit un an plus tard]

„Pour un service de presse, si vous en croyez un utile, je crois que nous pourrions le faire très restreint, car il est évident, par exemple, que les journaux religieux ne parleront pas d’articles d’art.

Je suis enfin déménagé au 60 de la rue de Babylone, où je suis très bien [problème de bonne].

Tâchez, mon bon, de m’avoir pour le mois prochain un peu d’argent, car avec tous ces va-et-vient, c’est une ruine. [*L’Oblat* avance]

Pas de nouvelles de Descaves, mais par les articles de *L’Echo* on le voit dans le patelin de Guillaume Tel!!! Et vous qui mythologisez avec les Tritons!“

78. Paris, 4 Xbre [décembre] 1892 [sic pour 1902]

„Le bouquin [*L’Oblat*] est terminé; mais j’ai tant de retouches et de recopiations à faire que je compte jusqu’à la fin du mois. En tout cas, pour ne pas perdre de temps, je pourrais toujours vous remettre une 1ère partie une fois mise à point et tandis que Darantière composerait j’aurais le temps de vous donner l’autre. [Il croit qu’il faut paraître en mars] vous pourriez dès lors annoncer maintenant le bouquin [sic?].

Voyez pour l'argent et dites moi quel jour je pourrais toucher. Tâchez que la somme soit un peu forte, car j'ai les étrennes, loyer, pension de mes vieilles. Et il me tombe sur la tête la note du menuisier qui a fait le travail de la rue de Babylone.“

79. s.d. Mardi [20 janvier 1903?]

„Avez-vous reçu les épreuves [de L'Oblat] que Landry a dû mettre dans votre boîte, lundi? [...] Je suis cloué par un rhumatisme dans l'épaule et le cou [...]“

80. extrait d'après catalogue 17 avril 1904

[Huysmans a reçu un article du *Soleil*, un autre du *Nouvelliste de Bordeaux*] „du brave Havard. [Oscar Havard l'éditeur] Je crois qu'il y a intérêt à le contenter, car il fera paraître des notes dans toute la presse royaliste de province en envoyant le volume qu'il demande à Paul Duché“

[Il lui adresse des notices sur Verlaine qui pourront l'intéresser]

81. Paris, 7 août 1904

„Cher ami,

[...] Les Leclaire me pressent pour partir à Lourdes. [Il craint la chaleur]

Je reçois en même temps que votre lettre une d'Hennezel. Pour la couverture blanche, on ne l'a pas donnée à Esquirol qui l'avait demandée; on peut donc se retrancher derrière ce précédent et refuser.

Pour la médaille, ça va tout seul. ça aidera le livre à pénétrer le monde catholique. Donnez-la lui donc. Il demande aussi qu'au lieu des ouvrages sociologiques mis sur le revers de la couverture, vous mettez comme pour moi, mes livres, et l'Esquirol et le Phoebus.“

82. Paris, 14 août 1904

[Huysmans veut partir à Lourdes chez les Leclaire; Stock devait demander les passes] „Pas de nouvelles de Descaves qui doit être toujours dans les environs de Genève. Vous avez vu que le bon Geffroy avait été rosetté de rouge et que la Tzarine avait été dépotée d'un mâle.[...]“

83. Paris, 23 août 1904 [Stock était en vacances à Berck]

[remercie Stock pour les passes - n'a pas vraiment envie de partir à Lourdes] „mais enfin, il s'agit de finir de prendre mes notes et de vider ce pays étrange sur lequel catholiques et non-catholiques n'ont rien écrit qui soit vraiment exact“

84. Paris, 12 9bre 1904

[rhumatisant et grippé, il ne peut pas aller voir Stock; demande des envois d'*En Route*

de la *Cathédrale* et de *L'Oblat*] „Je vous renverrai un *En Route* corrigé aussitôt“.

85. Paris, 27 janvier 1905

[renvoie une notice bibliographique de Valéry Müller]

„Pensez à moi quand vous pourrez, cher ami, et envoyez moi si point ne me voyez, cause de toux“.

Avis de la librairie Stock de mars 1905 (Bulletin de la librairie Stock no. 7): Stock a transféré sa librairie en mars 1905 au 155, rue Saint-Honoré, juste en face de l'emplacement que la maison a occupé jusqu'en juin 1900 (qui était 8,9,10,11 Galerie du Théâtre Français).

Dans ce Bulletin se trouvent annoncées les oeuvres de Huysmans comme suit:

* *Huysmans (J.K.): Croquis parisiens, A vau l'eau, Un Dilemme*
Volume in-18 3 fr 50

„Jamais peut-être le style descriptif n'a atteint autant d'acuité, de vérité émouvante que dans ces Croquis Parisiens, où Huysmans a peint, à vrai dire, de merveilleux tableaux de touche variée et nerveuse, avec d'exquis détails d'observation.“

(Résumé A vau l'eau et Un Dilemme)

* *Huysmans (J.K.) - L'Art Moderne*
Volume in-16, nouvelle édition, 3 fr 50

„Rien de plus personnel, de plus captivant que ses pages, écrites au plus fort de la bataille entre les peintres dits impressionnistes et les autres. Elles n'ont rien perdu de leur saveur. Au contraire. L'Auteur de Là-Bas critique une foule d'oeuvres, et apporte dans ses jugements, avec une passion artistique absolue, avec les qualités d'esprit les plus pénétrantes une force et un pittoresque d'expression qui n'ont jamais été dépassés.

86. 23 septembre 1905 [extrait d'après catalogue]

Huysmans envoie à Stock la notice demandée „C'est un peu court, mais je ne peux pas faire comme l'étonnant Bloy une notice d'encensoir...“.

87. s.d. dimanche [1er octobre 1905; le timbre à date est de la maison Stock: 2 oct. 1905]

„Me voici au lit avec une maladie sinon grave, une des plus douloureuses qui soient, une inflammation du nerf optique. Crespel [sic] m'interdit toute lecture. Qu'allons nous faire? Tâchez donc de venir me voir que nous causions de tout cela. Je souffre le martyr.“

88. s.d. [1905?]

demande à Stock d'envoyer des exemplaires de ses romans au Dr. Moray [celui qui soignait ses yeux]

89. jeudi [30 novembre 1905] de la main de Jean de Caldain

[demande trois ou quatre ex- de Ste Lydwine édition allemande et trois ou quatre St. Séverin (pas de premières)]

90. jeudi, II. I. 06 [de la main de Jean de Caldain]
 „Guérissez-vous, mon vieux, mais, où diable, avez vous pris cela?
 Il est vrai, vous pourriez me demander aussi où j'ai pigé ce zonas [sic] dont je ne sors pas. Toujours dans le même état...et je m'embête.“

91. [Paris], vendredi, I.II. 06 [de la main de Jean de Caldain]
 [les maux de yeux persistent, parle de maladies, la sienne, celle de Stock (?)]
 „La vie me semble pesante, et je ne pense pas qu'elle vous paraisse bien légère.“

92. s.d. [ca. 17 avril 1906]
 „J'ai retrouvé mes yeux [...].Malheureusement, les névralgies persistent je n'ose guère avec ces affreux temps sortir. Que faisons-nous pour le volume dont le titre définitif est *Les Foules de Lourdes* - paraissons-nous en 8bre ou en février 1907? Je crains que Lourdes ne soit fermé en Xbre et peut-être vaudrait-il mieux paraître en 8bre de cette année.
 En ce cas, pour ne pas m'esquinter la vue, mieux vaudrait - si Darantière n'est pas en grève - s'y mettre le plus tôt possible, afin d'éviter toute fatigue et toute bousculade. Que pensez-vous de cela? Vous seriez aimable de m'envoyer aussi - pas en premières éditions - 2 *En Route*, 3 *Cathédrale*, 2 *St. Séverin*. Pensez aussi à moi pour la fin de juin, car je serai à sec.“

(probablement la dernière lettre de Huysmans à Stock)

Quelques lettres inédites à Lucien Descaves dans lesquelles Huysmans parle de Stock

- à Descaves, s.d. [30 octobre 1893?]
 „Entendu, mercredi 5 ½ au café de l'Océan. Je me doute bien hélas, qu'il s'agit du Stock dont la situation serait de plus en plus mauvaise.
 Comme si on n'avait pas assez d'ennuis, sans que cet imbécile vienne encore greffer les siens sur les nôtres et nous les aggraver“.

- à Descaves datée du 14 mai 1894, MS FL 64

„[...] Leroux que j'ai vu, n'a pas de renseignement nouveau précis - car il n'a pas été convié à cette assemblée qui n'en était pas une, du reste - un seul créancier étant en scène.
 Ses prévisions sont moins pessimistes que celles de X. Ni lui, ni les autres ne veulent une faillite qui ne les avanceraient à rien en tant que créanciers. Seul Choinet, l'homme de Didot, se révèle féroce. C'est à lui que sont dûs sans doute les 3000 f.
 Il renouvelle probablement le coup qu'il avait monté avec Gary, le brocheur, alors qu'ils voulaient faire acheter la maison à l'individu qui a lancé les *Sous-offs* illustrés, seulement cette fois, ce serait au profit de X qui sent le Calmann-Lévy.
 Quoi qu'il en soit - si Stock paye ses 3000f, il est vraisemblable que la situation restera ce qu'elle est, déplorable pour nous, à coup sûr, mais pas empirée pour lui-

sauf affaires de billets que nous ignorons. La mère d'A....t (?) est mêlée à ces affaires là.

Sur 13 échéances mensuelles, Stock en a payé 6 et desintresse, en plus, Gary qui menaçait.

De tout cela, il ne sort rien de nouveau de ce que nous connaissons - Il sera nécessaire, dans tous les cas, que nous voyons Stock et tâchions d'avoir quelques renseignements de lui-même s'il consent à ne pas trop mentir.“

- à Descaves, s.d. [1894] MS FL 64

„[...] Le retour de la mère Tresse est embêtant. [...] Je sais quel est le M.X. [...]

Huysmans

[P.S.] Un billet à Lerous[x]? ces jours-ci, ce qui paraîtrait prouver que la mère Tresse a rapporté de l'argent. Stock a payé.“

- à Descaves, s.d. [1894] MS FL 64

„[...] Vu hier 1°Stock 2° la Tresse

Tous les deux mentent à qui mieux mieux. Chacun a, soi-disant, des fonds considérables, pour racheter la maison et il est bien évident que ni l'un, ni l'autre, n'ont un sou.

J'écris à Démoly [...] il me donnera des renseignements plus exacts [...]

Quelle basse pipelette que la Tresse et quel daim le Stock. Le pis c'est que l'un et l'autre ont des âmes qui ne fleurent pas précisément la rose.“

[Démoly: ancien employé de Stock; voir: *Toute l'édition*, 6.3. 1937; *Mémoire*]

-à Descaves, s.d. [1894], MS FL 64

„Par suite d'une prorogation de ses affaires de pièces avec Calmann-Lévy, Stock va toucher une somme de 20000 f qui lui permettra de remettre son navire à l'eau“

- à Descaves, le 8 mars 1895, MS FL 64

„Que je vous remercie de l'acte de naissance de mon dernier né [*En Route*].

Le berger de mots est épatant et fera grincer notre tante d'Auteuil“

- à Descaves, Paris, le 2 janvier 1896, MS FL 64

„[...] D'autre part, d'après des nouvelles sûres, Stock s'enfonce de plus en plus dans la purée. Je vous parlerai de cela.“

Quelques lettres inédites de Lucien Descaves à Huysmans [MS Fonds Lambert 64]

- Descaves à Huysmans, 16 décembre 1886

Mon cher ami,

Je viens de voir Stock qui m'a paru, ainsi que vous m'avez dit, bien disposé. Je lui ai laissé une partie du manuscrit, l'autre étant à la copie. [Sous-offs]

Je dois le revoir lundi, avec ce complément, et s'il me donne une réponse, j'irai vous trouver le soir même, à moins qu'un mot de vous ne m'avertisse de votre départ.

En attendant, merci encore de ce bon coup d'épaule; il n'en était pas besoin pour étayer ma solide amitié, et lui donner un pied hors du domaine littéraire.

Cordialement

votre

Lucien Descaves

- Descaves à Huysmans, 23 décembre 1886

„Je viens de voir Stock qui m'a rendu mon manuscrit sans l'avoir lu d'ailleurs. Mais il l'a fait lire. Vous comprenez maintenant ses raisons? Nous aurons prochainement la guerre, on est au chauvinisme aujourd'hui, ce n'est pas le moment d'attaquer l'Armée!!! Non, Stock me disait: 'Croyez-moi, n'imprimez pas ce livre, vous avez tort', vous ne vous faites pas une idée du comique de ça!.

En outre, l'opinion du 'Monsieur' qui a lu les nouvelles, est qu'elles sont d'un écrivain quelconque, sauf une. Si elles sont d'un bonhomme quelconque, je ne vois plus bien le danger qu'il y a à les publier. Bref, en terminant, il m'a demandé pourquoi May les avait refusées. Trouvez vous, vous, un enchaînement dans ces défaites? Moi, pas.“

- Descaves à Huysmans, 27 août 1894 [?]

parle d'une 'explication par lettre un peu vive' qu'il eut avec Stock dont la source est la comparution que „nous lui avons, dit-il, infligée“.

Descaves a remis son manuscrit pour paraître pour le 15 octobre, il devait recevoir les épreuves vers le 20 [août] et n'avait encore rien reçu.

- Descaves à Huysmans, 3 septembre 1899

[...] Stock est toujours à Rennes! Je n'ai vu, hier, [...] que la femme. [La publication des *Pages catholiques* est imminente]

Il faut espérer que la fin du procès de Rennes va rendre Stock à l'édition, et que cette édition ne sera plus au service seulement des brochures de Reinach et de son frère Yves. [...]“

- Descaves à Huysmans, 30 septembre 1899

„J'ai vu Stock hier. Il se consolait de la fin du procès Dreyfus en s'excitant à blanc sur des instantanés qui en perpétuent l'affligeant souvenir!

La librairie Stock est le dernier endroit où l'on cause de l'Affaire. Notre ami est persuadé qu'il y joua un rôle: il formait avec quelques autres 'la garde personnelle de Picquart'!! Je vous jure que je n'invente rien, hélas! N'empêche que vous avez dû, m'a-t-il-dit, recevoir la suite de vos épreuves et que le volume sera prêt le 15 octobre“.

- Descaves à Huysmans, 22 octobre 1899

„[...] Stock affirme qu’il sera prêt à la fin du mois. Je le crois - d’autant que j’ai sur son retard à vous faire paraître, une idée derrière la tête...[...]"

- Descaves à Huysmans 26 mai 1900 [Thorigny]

[Huysmans venait de subir l’arrachement de dents] La situation du ‘malheureux Stock’ [après l’incendie du Théâtre Français]: „Il a perdu sa superbe des premiers jours. Il n’est plus question d’un million d’indemnité. Lâché par tout le monde, il se sent à la merci des potentats ministériels et administratifs et commence à comprendre qu’il ne tirera d’eux qu’un misérable os à ronger. Sa Cie d’Assurance elle-même ne s’exécutera pas sans procès [...] Ah! C’était bien la peine d’éditer la *Revue Socialiste!* [...] Vous avez bien fait de traiter avec la Cie d’Éditions [du Pavillon de Hanovre; pour l’édition de *De Tout*, Huysmans traita avec cette Cie qui fit faillite, le volume fut finalement publié par Stock] et je ne me suis pas montré moins bien inspiré en donnant à la *Revue Blanche* „La Clairière“. ça nous permet d’attendre sous l’orme, hélas! J’en ai peur, les règlements hypothétiques de Stock [...]"

- Descaves à Huysmans 2 juillet 1900 [Thorigny]

Stock vint le voir à Thorigny - il était en possession du ‘fameux chèque’.

„J’en aurai ma miette. Il nous est très reconnaissant [...] d’avoir attendu, de ne pas l’avoir traqué. Tous ses amis n’ont pas eu pour lui les mêmes ménagements. Il était pourtant assez naturel qu’on assommât pas un homme par terre“

Huysmans à Descaves

- à Descaves, Ligugé, le 14 mars 1901; MS FL 64 (sur Stock et les Dreyfusards, quand ces derniers avaient „lâché“ leur éditeur engagé)

„Ce que vous me racontez de la surprise de Stock d’être lâché par les Reinach et Dreyfus me fait rire. Seul, il pouvait croire à la gratitude de ce monde-là. Il avait eu affaire précédemment pourtant à cette autre fripouille nommée Yves Guyot. Moi, je serai, comme vous, ravi de le voir r approprié un peu, hors de cette sentine juive qui m’était personnellement pénible pour mes livres; s’il savait le discrédit tombé sur sa maison depuis toutes ces aventures; - mais il est juste que ce soit Fasquelle qui profite du gain lorsqu’il y en aura un à gagner, c’est dans la norme; celui-là n’a été considéré Dreyfusard que par amitié pour Zola, il a eu le beau rôle, n’a rien risqué comme Stock, et il empoche. C’est très bien. C’est le système juif- ça n’a jamais varié. Il lui a vraiment manqué de vivre comme moi au Ministère, pendant des années avec des Juifs, jour pour jour. Il n’aurait gardé aucune illusion sur ce que ces gens-là nous réservent [...]"

- à Descaves, s.d. [Paris, début 1904?, datée par P. Lambert, plutôt avril 1896] MS FL 64

„[...] Vu Démoly. Tout ça, c’est des ragots. Lui et la vieille pipelette [Tresse] sont dans un tel état de rage contre Stock qu’ils l’accusent de vols sur les éditions -

auxquels je ne crois pas. Cette liquidation est ennuyeuse, car je ne crois pas que Stock puisse retirer les éditions épuisées.“

(voir lettre à Stock du 8 avril 1896)

Autre raison qui justifierait une antedatation: JKH parle de la liquidation qui eut lieu en mai 1896: voir Bibliographie de la France, „Avis“

La librairie fut vendue le 5 juin, la société Tresse & Stock fut dissoute le 10 mars 1896.

Lettre de Huysmans à Octave Uzanne relative à Stock, MS FL 53, pièce 47

12 9bre (novembre) 1888

„Mon cher ami,

J'ai vu, revenu de ses 28 jours, mon guerrier auquel j'ai soumis notre affaire.

Il répond ceci: si vous avez un roman prêt et que je le puisse faire paraître après janvier, je vous laisse toute liberté; autrement, non, c'est moi qui ferai paraître votre nouvelle, dans mon format du *Dilemme*.

Notre combinaison est donc à plat, car je n'ai malheureusement pas de volume à lui livrer à l'heure qu'il est.

je voulais vous dire cela et en causer avec vous, mais je vous sais si occupé que je n'ai pas voulu vous déranger sur les 5 heures, en montant, au sortir de mon bureau, chez vous.

Enfin: que le diable patafiole les traités et les éditeurs à cheval sur des droits.

Je vous envoie, mon cher Uzanne, une bonne poignée de main.[...]

Huysmans

Brunetière a, ds [sic] un article de la *Revue des 2 mondes*, traité Baudelaire „d'obsène maniaque“- (voir le dr numéro)

C'est tout de même un peu fort.“

(Octave Uzanne, né en 1852, est mort le 1^{er} novembre 1931, voir articles dans *Le Figaro* et dans *Le Temps* de cette date. Bibliophile, collaborateur de revues littéraires, écrivain de monographies, d'ouvrages de fantaisie, d'études sur le XVII et XVIII e siècles, il fut président de la *Société des bibliophiles contemporains*.)

ANHANG III

Korrespondenz Huysmans - diverse Verleger

Ähnlich wie im Anhang II handelt es sich hier um unveröffentlichte Korrespondenzen zwischen einzelnen Verlegern und Huysmans, die aus dem Fonds Lambert der Bibliothèque de l'Arsenal handschriftlich exerpiert und schließlich transkribiert wurden. Desweiteren befinden sich in diesem Korpus zum Teil unveröffentlichte Briefe an Schriftstellerkollegen, die die Verlagslandschaft bzw. einzelne Editionen zum Thema haben. Auch hier sind Kommentare knapp gehalten, da einige der aufgeführten Briefe bereits Thema der verlagsstrategischen Analyse waren.

Une lettre à Derveaux éditeur (MS Fonds Lambert 46), s. .d.

Il s'agit d'une copie du contrat d'édition de *Marthe* (2^o édition après celle de Bruxelles, donc la 1^{ere} qui parut en France)

- Huysmans reçut 1000 fr
- l'éditeur Gay à Bruxelles n'ayant plus aucun droit sur le volume
- signé à Paris le 18 octobre 1879 Huysmans et Derveaux

Lettres à Edouard Rod, rédacteur en chef de la *Revue contemporaine* (ou à Adrien Remacle?, qui était journaliste à cette même revue), s.d.[avril 1885]

Huysmans avait recensé à sa maison les exemplaires de ses œuvres qui restaient chez lui: il retrouve un exemplaire de *Marthe* (impression auvergnate d'un sieur „Derveaux, trop connu de quelques uns“); quant à l'édition „à jupe bordelière de Bruxelles, il y a belle lurette qu'elle a fui de chez moi [...]“.

„Quant à l'article de M. Lemaître, il est absolument libre, comme vous le dites fort bien. Aussi peut il, si mes bouquins ne lui plaisent pas, le dire carrément et ça sans que jamais je lui en veuille, à lui ou à vous - car je partage absolument votre avis sur cette question. Vous devez laisser les opinions complètement libres.

Au reste, je ne me suis jamais gêné en fait d'opinions à exprimer et je trouve la réciproque très juste - Sarcey excepté, car celui-là ne lit pas les choses dont il rend compte et je trouve ce procédé deshonnête.

Donc, je tiens une *Marthe* à votre disposition [...].

Et dire que ça été pourtant un bien joli four; -L'Editeur en est entré à St. Anne [...].“

L'article de Lemaître parut dans *La Revue contemporaine*, le 25 avril 1885.

Une lettre de E. Rod à Huysmans sur *En Rade*, le 12 mai 1887, MS FL 28, 2

„[...] il me semble c'est seulement dans ceux-là que vous êtes entièrement vous-même, avec votre double nature de fantaisiste et d'observateur: source inépuisable de misères, comme toutes les contradictions [sic] qu'on porte en soi [...]“.

Une lettre à Georges Charpentier MS Fonds Lambert 46

s.d.[nov. ou déc. 1879]

„Ne comptez pas trop sur moi samedi, mon cher ami, car je suis dans un coup de feu enragé avec l'approche du jour de l'an et les nouveautés d'Hetzel“

Lettres dans lesquelles il parle de Charpentier: MS FL 53 à Valette et MS 15150

pièce 941 à un inconnu.

s.d. [après 1891?]

„Mon cher confrère

Les *Sœurs Vatard*, *L'art moderne* ont paru chez Charpentier. Je suis fâché avec lui et ne puis par conséquent rien lui demander.

Les autres chez Stock - mais il fait ses 28 jours. Quand il sera là, je lui demanderai de vous envoyer les trois volumes qu'il a publiés et qui vous manquent. J'espère qu'il le fera sans trop grincer. Ah! Vous devez le savoir vous-même par expérience, ce que cette question de livres est dure à résoudre avec des négociants peu prodigues!

Enfin,-sauf le Charpentier où là je ne puis absolument pas, ça s'arrangera, je pense.

Bien à vous

Huysmans“

Lettre à Léon Hennique (MS FL 49) sur *A Rebours* et *l'Art Moderne* chez Charpentier

s.d.[début 1883?] extrait

Huysmans fut sur le point de publier *Art Moderne* et raconta la peur de son éditeur devant le livre.

Il est vrai que le critique d'art jette parfois l'anathème sur certains peintres dits „académiques“ qui fréquentaient le Salon des Charpentier rue de Grenelle. (CB)

Une lettre à Gustave Geffroy (MS FL 47), secrétaire de rédaction à la revue *La Justice*, sur l'édition „censurée“ de *l'Art moderne*

Paris, 10 août 1883 [extraits]

Huysmans le remercie pour tout ce qu'il a dit sur ce „malheureux livre“ dont le „seul mérite“ serait d'être un livre sincère. Il évoque par la suite ses défauts „du bouquin plein de trous, de choses pas expliquées“ avec des „manques visibles de liaison, des cahots; mais voilà: Écouillé, par ordre d'éditeur, ce livre a eu sur épreuves des pages

entières biffées. Vous voyez d'ici l'impossibilité des raccords - des choses qui se complétaient par des exemples entièrement supprimés. Tout ce qui avait trait à Henner, à Cot, impitoyablement retranché - et, vu l'impossibilité de trouver sur le pavé de la capitale 2 éditeurs, qui consentent à imprimer ce rossignol qu'on nomme un livre d'art - j'ai dû me soumettre et déposer ça et là, en sus, des pincées de cendre sur mes phrases [...]“.

Une lettre à Descaves (MS FL 21 et 64) voir aussi dans la correspondance avec Stock

- très importante lettre sur la réception d'*A Rebours* chez Charpentier et celle d'*Art moderne*: début janvier 1884, MS FL 21

„[...] Je suis bien content que le volume d'art vous ait plu-car il a universellement répugné tout le monde, sans distinction d'école et de caste! On y a vu un bas pamphlet, un pétard, une obscénité, une esthétique charentonesque. On aurait bien pu au moins avouer que le livre défendait les méconnus et les honnis et qu'il attaquait assez bravement les puissants michets (?) qui règnent, sans conteste, sur le clan abêti des peintres. C'était au moins de la critique desintéressée et de bonne foi. D'assez bonne foi même pour avoir donné son opinion sur Courbet et sur Monet, sans réticences. Quant à l'écriture du livre, ah ça! Personne n'y a rien vu. Vous êtes le premier qui ayez vu la vérité. Oui, mon cher Descaves, j'avais voulu, en dehors des opinions du livre, tâcher d'y mettre des poèmes en prose, de l'écrire comme un roman, de réunir enfin le système de la description du tableau, avec celle de l'auteur, enfin, lui donner, en dehors des idées de critique, une valeur de bouquin personnel. Je t'en fiche! Au fond, on n'a pas trouvé ça plus curieux ou apéritif (?) que du Marius Vachon ou du Harvard!! Voilà!-par un temps où les Ohnet règnent, ce qui nous attend, mon bon, quand nous ferons des livres, soignés et passés à [mot illisible]. J'ai enfin fini *A Rebours*, lequel est actuellement chez Charpentier. Il est stupéfié, mais respectueux, suivant l'expression de Zola qui a vu ce noble éditeur. Je n'ai plus à prendre patience et à attendre les épreuves. Je vais voir à faire pour l'instant une nouvelle pour ce bon Kiste -avant de me remettre à un nouveau roman [...]“.

- lui envoie *A Rebours* s.d. [vers le 21 mai 1884]: MS FL 64

„Le volume marche à peu près - il procure une stupeur générale, exaspère les naturalistes et les romantiques à la fois. Je crois bien avoir marché sur les cors de tout le monde - Mon Dieu! Que les hommes de lettres sont bêtes et insensibles!“

Une lettre à Descaves datée du 18 oct. 1890, provenant de la vente de la Bibliothèque du Colonel Sicklès, reprise dans J.J. Lefrère/J.P.Goujon: *Deux malchanceux de littérature fin-de-siècle: Jean Laroque et Léon Genonceaux, Du Lérot, Tusson, 1994, S.58.*

„[...] vu Genonceaux. Je lui ai parlé de vous, au cas où ça vous plairait, pour faire le quartier de Montrouge. Il ne demande pas mieux et voudrait cela le plus tôt possible. Allez donc le voir, il vous attend.

Vous conviendrez avec lui pour accorder les flutes. Il paye bien. M'a donné 250 frs pour la *Bièvre* qui était courte“.

Genonceaux fit paraître *La Bièvre* en juillet 1890. Il voulait publier une collection de qualité sur les vieux quartiers de Paris. Ce texte, dont une version réduite avait paru en 1886 dans *De Nieuwe Gids* devait constituer le premier volume de la 'Série'. Les autres titres annoncés furent: *St. Séverin* (Huysmans), *Bercy et Le Marais* (Céard); la série en resta néanmoins au seul titre publié (*La Bièvre*). *St. Séverin* parut en 1898 chez Stock. L'édition de Genonceaux est très recherchée pour les 7 dessins du paysagiste Eugène Tanguy et pour la reproduction en fac-similé d'un autographe de Huysmans.

Une lettre à Madame Charpentier (B.N. Arsenal MS 15150)

Très intéressante lettre dans laquelle JKH expose ses déboires de tuteur de ses demi-sœurs et de certains aspects de sa vie privée (ce qui est très rare chez JKH) avec le but de se faire pardonner son absence aux réunions régulières et mondaines de la rue de Grenelle, où Mme Charpentier tenait son fameux Salon. S'y révèle la stratégie éditoriale de Huysmans qui attendait que son livre *Les Sœurs Vatard* soit accepté par le grand éditeur du naturalisme.

„Chère Madame Charpentier

Tout le monde est plus ou moins victime, par les temps irrespectueux qui courent, des domestiques et des bonnes. Par ricochet, je figure au nombre des gens dont la vie est absolument dérangée par les entêtements des altesses du fourneau et des femmes des chambre. Cette triste entrée en matière conclut à ceci que j'ai une sœur qui est élève à l'École Normale; elle sort du samedi soir au dimanche soir, chez une tante. Or, les bonnes ne consentent qu'à des intervalles très-éloignés, les uns des autres et en y mettant, du reste, un inépuisable mauvais vouloir, à aller chercher ma sœur en haut du boulevard des Batignolles où est située l'École Normale de la Seine. Comme avec cela, ma tante n'a pas précisément une volonté de fer et que, pour éviter les bourrasques de sa servante dont elle est comme tout le monde hélas! l'humble domestique elle plie et cède devant les mines chagrines ou grognonnes, j'ai dû me charger d'aller chercher et reconduire ma sœur, les jours de congé.

J'ai rompu avec cette tradition, dimanche dernier, mais deux dimanches de suite, ce serait certainement plus que n'en pourrait supporter la bonne et j'ai dû, hier, rentrer dans le rang et éviter à cette personne le déplacement de la rue de Rennes aux Batignolles.

C'est vous dire, pourquoi je n'ai pu rejoindre mes amis hier, comme j'eus désiré le faire, en me rendant à votre aimable invitation.

Pardon de ces détails futiles et intimes mais ils serviront, j'espère, à me disculper et à me faire pardonner mon absence.

Veillez bien agréer, je vous prie, Chère Madame, l'assurance de mes sentiments respectueux et dévoués

Huysmans“

Une lettre à Emile Hennequin (MS FL 21) relative à Rouveyre (voir BSH,

s.d.[1882]

„Je vous donnerai un mot pour Rouveyre, si vous voulez, mais je doute qu'il soit efficace, d'abord parce que nos relations se sont terminées, après la Pantomime, de la façon la plus aigre, ensuite, parce que jamais, au grand jamais, ce fabricant de volumes confitures n'admettra les planches de Redon.

Je vous aurai fourni ses idées en esthétique quand je vous aurai appris qu'il prône en littérature Etincelle et en eau-forte, Lalauze?

En revanche, je suis resté en bons termes avec Kistemaeckers - je pourrais lui écrire.“

Lettres à Léon Vanier, éditeur des *Croquis Parisiens* et surtout l'éditeur attitré de Paul Verlaine

1) BSH, no 58, 44e année, t.X, 1971, Signatur Arsenal: 8° Jo 22441

„Mon cher Vanier,

[s.d]

Je suis toujours écroué, rue de Sèvres. Ça va mieux, mais j'ai les 120 points de feu sur l'épaule grillée comme une côtelette. Et je n'ai toujours pas de nouvelles des *Croquis*? - et de la vente, et des on-dit, et de la note de Lahure dont vous me devriez parler? [...]“

Commentaire (BSH): Il est question de la 2e édition des *Croquis*, exécutée par Vanier, „éditeur des modernes“ comme il se nomme lui-même (1ere éd. mai 1880 par Henri Vatou).

Il s'agit d'une édition particulièrement raffinée, d'un format in-16° allongé, designé comme <format de quelques eucologes>.

La lettre date des premiers mois 1886 (avril?). JKH souhaite que Vanier vienne jusqu'à son domicile pour lui rendre compte de la vente de l'ouvrage, des réactions du public et d'une note (publicitaire) de l'imprimeur Lahure.

2) Lettre à Léon Vanier (MS Fonds Lambert 53)

le 22 avril 1886

Huysmans envoya Anna Meunier pour avoir des nouvelles sur les *Croquis* (sans doute à la suite de la précédente lettre).

„Mon cher Vanier,

Comme je ne puis vous joindre, étant toujours détenu chez moi, je prie Mme Anna Meunier de passer chez vous et de vous demander de me donner réponse aux questions que je vous ai déjà écrites.

Pouvez vous me remettre un peu de l'argent que vous me devez [sur la nouvelle des *Croquis*] soit 200 fr, si cela ne gêne point votre caisse d'éditeur.

Je voudrais pourtant bien aussi voir la note de Lahure! [l'imprimeur des *Croquis*] Que diable la rue de Sèvres n'est pas si loin que vous ne puissiez y aborder.

En tout cas, remettez toujours l'argent pour moi à Mme Meunier qui vous donnera reçu en mon nom.

Votre

Huysmans“

3) Lettre à Léon Vanier (MS 15150) acquise en 1981; Morssen, 14, rue de Seine, VI^e

s.d. [oct. 1885?]

„Mon cher Vanier

Je voulais passer chez vous [...]

Où en sommes nous? - Je commence à croire que le volume ne paraîtra jamais. Il serait temps cependant de s'y mettre. Sacrebleu! Capitaine, menez donc cela militairement, comme vos hommes, car on flanche par trop dans le rang.

Tâchez donc de m'envoyer enfin des épreuves, je suis agité par la concupiscence de ces légers papiers - satisfaites mes vices

Bien à vous

Huysmans“

[MS FL 53: 3 importantes lettres à Alfred Valette, sur une préface que Huysmans lui refusa; 2 sur Stock (chez qui Huysmans voulait „caser“ le roman de Valette, *Babylas*, que les autres éditeurs refusèrent) et les relations que Huysmans entretint avec Charpentier]

* Une lettre à Léon Hennique (MS 15097) relative à la seconde édition des *Soirées de Médan*

Paris , le 14 juin 1880 [1890]

„Les *Soirées de Médan* ont paru en une édition dont la laideur des eaux-fortes confond. Il n'y a pas eu de service de presse .

Maupassant voulait intenter un procès à Charpentier pour s'être permis de mettre, sans autorisation, son portrait dans le livre.

De mon côté, comme j'ignorais absolument les conditions pécuniaires de ce livre, j'ai écrit à Charpentier qui m'a invité à aller toucher, si je voulais, chez lui la somme de 580 fr qui se répartit ainsi qu'il suit:

1/6 droits sur 1365 <i>Soirées</i>	455
Édition illustrée à 20 fr	
5% droits sur 1500 <i>Soirées</i>	125
20 in-18	<hr/>
	580

Je te préviens de cela pour que tu notes cette somme en tes comptes à ton retour. L'édition illustrée fait un four, de premier choix!

Bien à toi, Huysmans

P.S. Les 1500 in-18 sont nouvellement tirés, je crois.“

* Réponse d'Hennique à la lettre citée ci-dessus (MS FL 49)

Ribemont 22 juin 1890

Hennique avait reçu un mot de Charpentier concernant les 580 fr de droits à toucher.

„[...] il s'agissait des fameux 580 fr à toucher. Comme toi, j'ignorais les conditions pécuniaires des *Soirées de Médan*. Il me semble qu'on aurait dû nous demander notre avis, et tout au moins convenir de ceci ou de cela. Donc, nouveau manque de forme envers nous.

Hennique

On n'a pas idée de cette bêtise qui a empêché la maison Charpentier de faire un service de presse, c'est renversant.“

→ voir une lettre de Maupassant à Huysmans (MS FL 50) relative à cette affaire: Maupassant porta plainte contre Charpentier et avait demandé à Huysmans une note confirmant le procédé 'illégal' de Charpentier pour la publication de l'édition illustrée des *Soirées*:

s.d. Paris, 24, rue de Boccador [juin 1890]

„Vous m'avez autorisé à faire dire devant le tribunal que vous n'avez reçu de Charpentier aucune demande [sic] d'autorisation de publier une édition illustrée avec votre portrait de notre volume *les Soirées de Médan*, et même aucun avis de cette publication.

Mon avoué me demande si vous voudrez bien consentir à m'écrire cette constatation en une simple phrase que je lui communiquerais car Charpentier prétend avoir fait le nécessaire et avoir obtenu mon autorisation [et] les autres [...]“

Lettres à A. Messein (successeur de Vanier), éditeur, MS FL 50

Paris, 15 avril 1904

Huysmans lui demande d'envoyer un volume de Verlaine (*Poésies religieuses* avec la préface de Huysmans) „à ce Narsy que je ne connais pas d'ailleurs, puisqu'il désire faire un article.

„L'affaire de Metz pour Verlaine est bonne pour le lancement du livre. ça fait des articles

Bien cordialement à vous

Huysmans“

s.d.[fin 1904/1905]

Cher Monsieur, seriez-vous assez aimable pour remettre un exemplaire à M.A. [?] Duval qui fera l'article dans *L'Univers*. C'est convenu avec les Veillot. (relatif aux *Trois Primitifs*, édité par Messein en 1905)

Paris, 25 9bre [novembre]

1904

Cher Monsieur,

Je vous envoie une carte de demande de livre, que je reçois. Ca ne m'a pas l'air sérieux; enfin vous ferez ce que vous voudrez.

La vente va-t-elle?

Il y a eu dans le *Mémorial de la Loire* un grand et bon article de Prénat (sur les *Trois Primitifs*) [...].

Bien cordialement à vous

Huysmans

Lettres à l'éditeur bruxellois Henri Kistemaekers, B.N. Arsenal MS Fonds Lambert 49 (16 lettres entre 1881 et 1883)

1.

Paris, le 10 xbre [décembre] 81

Cher Monsieur,

Je vous accuse tout d'abord réception du très joli volume de l'ami Lemonnier que vous avez bien voulu me faire parvenir. C'est plaisir que d'être ainsi imprimé et de voir ses enfants ainsi habillés de beau hollande. J'ai actuellement une nouvelle dont la longueur me paraît égale à celle du *Mort*; j'avais l'intention de la faire paraître à Paris, mais si elle vous agréait, je vous la donnerais bien volontiers, en gourmand de bonne impression.

Cela s'appelle „*A vau l'eau*“ c'est un brin épiced, mais je pense que ça ne se vendrait pas trop mal.

Voyez donc, cher Monsieur, et si cela vous plaît de faire affaire avec moi, je vous enverrai le manuscrit qui est prêt.

Veillez bien agréer, cher Monsieur, l'assurance de mes meilleurs sentiments
J.K. Huysmans

2.

s. .d [1882]

Cher Monsieur,
Je vous envoie, en hâte, un exemplaire du portrait que je viens de tirer de ce lambin de photographe.
Voyez donc, s'il y a moyen avec cela de faire de la photogravure ou bien s'il y aurait moyen d'insuffler un peu de génie au graveur Michiels. Vous seriez bien aimable aussi de songer à moi pour l'article de Ranc, si vous en retrouviez, par hasard, un numéro.
Je me sauve car je suis talonné par l'heure, non sans vous envoyer une bonne poignée de main.

Votre bien dévoué Huysmans

3.

s. d. [Paris, 2 janvier

1882]

Cher Monsieur,
Tout bien considéré, la photogravure nous donnerait, je crois, beaucoup d'ennuis et les résultats me semblent incertains.
J'accepte donc votre proposition de l'eau-forte, au trait approchant du dessin à la plume du portrait de Zola, dans la „Vie moderne“. Je me remets entre vos mains pour qu'elles dénichent un rare artiste qui opère ma portraiture.
Merci de l'offre que vous me faites de me payer subito les droits mais je les toucherai, si vous voulez bien, sur la remise des épreuves corrigées.
L'article que vous m'envoyez est juste et bien et je l'ai savouré.
Je vous quitte car la lamentable semaine commence et j'ai à tarir un déluge d'inutiles lettres de famille.

Bien à vous
Huysmans.

4.

Paris, 31 Xbre 81

Cher Monsieur,
Je vais vous apparaître probablement comme une girouette, mais je suis si ennuyé avec le titre de la nouvelle que je suis bien obligé de vous écrire. Zola trouve que le titre est déplorable que ça ne dit rien, que du reste, étant donné la philosophie de la nouvelle, ce n'est pas de M. Folantin qu'il s'agit, mais bien du célibataire isolé et

triste. En effet, à ce point de vue, il a raison; c'est une idée abstraite qui a dirigé ma nouvelle. Donc, il est d'avis, ainsi que Céard, que *À vau l'eau* est le seul titre à donner, faute d'un meilleur que nous avons tous cherché sans résultat. Donc, nous nous arrêtons à *Vau l'eau* [sic], quelque médiocre qu'il soit - je vous ai donné là-dessus du reste mon opinion.

Cela m'ennuie, car j'ai peur que ces perpétuels changements ne vous occasionnent des tracas et des traverses, avec les annonces que vous avez sans doute faites, sous le titre de *Folantin*; mais, au fond, je crois qu'ils ont raison. *M. Folantin* ne signifie rien, amoindrait la pensée de la nouvelle et n'est pas un titre de vente supérieur de beaucoup à *A vau l'eau*.

Avez vous trouvé un bon eau-fortiste [sic]? J'espérais avoir ces jours-ci une photographie, en dégradé. Je vous l'eus [sic] envoyé, pensant que peut-être cela serait commode au graveur qui aurait ainsi un modèle plus clair; malheureusement, les fêtes de Noël et du Jour de l'An, sont là; et j'attends, le bec dans l'eau, que le photographe consente enfin à me livrer ces épreuves, qu'il me promet et ne livre point.

Je vous souhaite, mon cher Monsieur Kistemaekers, une bonne et longue prospérité d'affaires, pour la nouvelle année. Espérons, pour nous tous, que ce vœu s'exaucera s'il existe une divinité littéraire quelconque.

Bien à vous

Huysmans.

5.

Paris, le 4 janvier 1882

Cher Monsieur,

Vous recevrez en même temps que cette lettre, les épreuves que j'ai corrigées de près, le mieux que j'aie pu, car je crains qu'avec la hâte à paraître que vous avez, je ne puisse obtenir une deuxième épreuve, afin de m'assurer si des mots doubles ne se font pas encore vis-à-vis dans mon texte.

Quoiqu'il en soit, si étant donné la date si rapprochée de l'apparition, vous ne pouvez m'envoyer une deuxième épreuve, je vous serais reconnaissant de bien revoir vous-même les épreuves, au point de vue de la correction typographique et de la fidélité du texte de celles que je vous retourne. Tâchons qu'il n'y ait ni bourdons, ni coquilles à ces points de vue et que notre poupon soit sans tâches.

Adressez-moi bien vite, je vous prie, le reste des épreuves – je ferai du tout, 4 chapitres, je crois – je vous les retournerai dans le plus bref délai possible - Le jour de l'an et ses corvées ont pris fin – vous n'aurez pas de pertes de temps, je vous le promets.

Ce que vous me dites du portrait me charme. Vous seriez mille fois aimable de me communiquer un exemplaire dès qu'il sera tiré.

Je vois que le Sr. Louis Hymans, mon presque homonyme, a légèrement déjcté sur mon chef, dans sa conférence au cercle de Bruxelles [sur le naturalisme, le 30 décembre 1881], car il m'est arrivé un stock de journaux belges ayant trait à cette petite opération. Souhaitons qu'il brandisse sa plume d'oie quand paraîtra le volume et qu'il crache un peu dans les papiers imprimés sur *A vau l'eau*. Il n'y a que ça de bon et de vrai.

Votre bien dévoué
Huysmans.

6.

[10 janvier 1882]

Cher Monsieur,

Ce matin, mardi, les épreuves ont dû vous parvenir suivant votre désir. Evohé; voilà qui est fait. Merci d'abord de la *Philosophie* [sc. dans le *Boudoir*, de Sade] que vous avez bien voulu m'envoyer. Je viens de parcourir cet écrit de la Salpêtrière et de Mazas. C'est à coup sûr, le comble de l'abjection mais c'est d'un vif intérêt, au point de vue mental. Sade avait évidemment une fêlure et il est bien certain que s'il avait été énergiquement douché et gorgé d'opium, il n'eût pas rêvé de pareilles folies. Un homme comme Charcot devrait faire une préface aux œuvres du joli marquis et expliquer médicalement l'aberration furieuse de cette cervelle. Merci aussi des articles relatifs à la conférence du doux Hymans. Ce sont de bonnes opérations – et pour lui, qui est sûr d'un succès bourgeois en nous tombant – ça et le patriotisme de Déroulède, quelle admiration assurée auprès des imbéciles; - et pour nous, car il nous fait une excellente réclame. Espérons que M. Hymans va se moucher un peu sur *A vau l'eau* maintenant. C'est ce que je nous souhaite.

J'espère vous voir à Paris quand vous viendrez – et je vais faire demain votre commission à Hennique et tâcher de trouver avec son aide, chez Charpentier, une 1ère édition des *Sœurs Vatard*, car je voudrais bien ne pas vous offrir un volume trop éreinté et trop mal imprimé. Les autres, je les ai, en première. Je vous remettrai tout cela à Paris.

Je file déjeuner, non sans vous serrer cordialement ma main

Votre bien dévoué Huysmans.

7.

Paris, 11 janvier 1882

Cher Monsieur,

Je vous accuse tout d'abord réception de la somme de deux cent cinquante francs (250 fr) que vous m'avez adressée, comme droits d'auteur sur la nouvelle de *A vau l'eau*.

Vous serez bien aimable de m'écrire au moment où se fera le service de presse, car il y aura un certain nombre de volumes à dédicacer, tel que celui de Philippe Grille, Daudet, Coppée etc... 6 ou 7 où cela sera nécessaire.

Pour les 2 bouquins destinés à Lemonnier et Hannon, je ferai comme Lemonnier a fait chez Lemerre: je vous enverrai une dédicace sur bout de papier que vous seriez assez bon de faire coller sur le bouquin, car cela éviterait de trimballer lesdits volumes de Bruxelles à Paris et vice versa.

J'attends avec bien de l'impatience le spécimen du portrait [*A vau l'eau* comportait un portrait de Huysmans gravé par Amédée Lynen]. Il est vrai que vous n'en paraissez

pas mécontent et cela me rassure. Pas vu Hennique ce matin! Il n'a pas mis les pieds chez Charpentier depuis plusieurs jours.

Je vous envoie, mon cher Monsieur, une bien cordiale poignée de main
Huysmans.

8.

s. d. [13 janvier 1882]

Cher Monsieur,

j'ai reçu, ce matin, le portrait (!!!!) hélas! – Michiels avait du génie à côté de cet aquafortiste. Ce n'est ni ressemblant à la photographie, ni même exécuté. Quel malheur que vous ne puissiez le supprimer et parer le volume, en l'enlevant. Enfin, ce n'est pas votre faute, car il est bien évident que vous avez fait pour le mieux et que vous ne pouviez obliger M. Lyden [sic pour Lynen] à faire un portrait propre à l'eau-forte. L'ennuyeux, c'est que tous les gens à qui je le montre, éclatent de rire. Enfin, n'en parlons plus. Ce qui est fait, est fait.

Voici les noms des journalistes à qui je voudrais bien mettre un mot aimable:

Ph. Grille	Le Figaro
Bourget	Parlement
Coppée	Patrie
Daudet	Le Réveil
Maupassant	Gaulois
Bourges	Gaulois [qui fait le numéro du dimanche]
Pinard	Radical, Mot d'ordre, Globe, Electeur

Tous jusqu'ici m'ont toujours fait des articles. Quant aux autres de la presse, je puis me passer de dédicace. Si vous en envoyez un à Hector France, pour la *Vérité*, j'y mettrais aussi un mot (il a fait un article sur Hannon et moi), ainsi qu'à Jules Vallès. Dites-moi si vous lui en envoyez un. Ci-joint les 2 bouts de papier pour Lemonnier et Hannon, et je remercie d'avance votre commis de son petit collage (pas dans le sens accepté du mot). Je ferai immédiatement parvenir, bien entendu, les livres pour les auteurs précités. Je vous garantis qu'il n'y aura pas de temps perdu de mon côté. Je vous envoie, en attendant, une bien cordiale poignée de main

Huysmans

9.

Paris, 26 janvier 1882 (extrait d'après
catalogue)

Lettre relative à l'envoi d'À *vau l'eau*. Il prie d'envoyer des exemplaires „à Magnard et Scholl; quant à Céard, Hennique, Alexis, Maupassant en ont déjà.“

10.

Paris, 12 février 1882 (extrait d'après
catalogue)

Lettre relative à l'article du „Gil Blas“ sur *À vau l'eau*, qui serait „satisfaisant et il y a une excellente petite phrase pour la vente.“ [article du 1 fév. 1882 signé Jean d'Arques, i. e. Elzéar]

11.

Paris, 9 mars 1882

Lettre relative à la vente d'*À vau l'eau* [sans précisions]

12.

s. d. [mai 1882] extrait sans référence

Huysmans parle de certaines publications d'époque: „sur papier au ton exquis de crème bien supérieur aux médiocres chamois de Quantin et de Lemerre.“
„*Mademoiselle Fifi* de Maupassant est charmante et gaiement ouvrée“. Il envisage d'écrire à l'auteur pour lui en donner son impression et critique la façon de procéder pour le lancement des livres chez Charpentier: „Ou ça réussit tout seul, par la force d'impulsion qu'a la maison, ou ça coule sans qu'aucun effort soit fait pour repêcher le cadavre.“ Il explique le peu de réclame que fait cette maison d'édition et cite en comparaison l'éditeur Derveaux qui, grâce à sa publicité, a vendu un grand nombre d'exemplaires de l'édition française de *Marthe*, et il répète: „...seulement, seulement, voilà ou ça marche tout seul avec ce système, ou ça ne marche pas...“. Huysmans regrette pour C. Lemonnier le peu de chance qu'il a eu avec *Thérèse Monique*, chance qu'il était en droit d'attendre s'il existait de par la terre un brin de justice littéraire...“ce dont je doute“.

13.

s. d. [1882]

Cher Monsieur Kistemaeckers,

Je suis bien en retard pour vous remercier de Beaufort [*Contes érotiques*, par Beaufort d'Auberval] que vous avez bien voulu m'envoyer, mais j'ai eu mes sœurs malades. J'ai été tellement préoccupé que j'ai laissé dormir ma correspondance, depuis un temps fou.

Bref, maintenant que j'ai l'esprit dispos et désinquiet, je veux vous écrire avant tous les autres et vous remercier.

Le volume est joliment charpenté. Les petites femmes nues de fins de pages sont tout bonnement charmantes; c'est une vraie merveille d'impression que ce livre. Au reste, le goût de l'impression, ce vergé saumoné, les fleurons et culs de lampe ont été fort appréciées à Paris où l'on parlait d'éditions ayant un caractère original et sortant des éternelles resucées que nous sert Quantin [sic: l'éditeur Quantin] avec ses réimpressions du 18^e siècle.

Quant à l'ouvrage même, je n'aime guère Chévigné, ni La Fontaine. Dame alors! Je n'ai pas, au pont de vue littéraire, une grande sympathie pour les vers de ce calibre, mais il n'y a pas, Dieu merci! que ce point de vue. Il y a le point de vue curieux, le point de vue documentaire, si l'on peut dire, et celui-là a aussi bien son importance.

Or à ce sujet, c'est une bonne idée que la réimpression de cet ouvrage- car c'est grâce à des éditeurs comme vous qu'on pourra suivre sûrement la filière de la littérature, le jour où l'on voudra en écrire la véridique histoire, ce qui n'a jamais été fait, n'en déplaise au Sr. Nisard, ce solennel pontife de l'Ecole Normale!

Ne pensez-vous pas rééditer aussi *l'Angola*, cet autre petit chef d'œuvre, avec *Themidore* [sic], du roman français du 18e siècle. Ce serait un livre curieux, artiste, bien digne de figurer dans votre intéressante collection. Je n'ai confiance qu'en vous pour ces restitutions, car c'est vraiment piteux les livres du 18e siècle qu'on réimprime à Paris!- Pas un qui ait de l'accent, rien, rien, des lavasses édulcorées par Uzanne. Ça fait pitié, je vous jure. Vous avez une belle place à prendre. A par cela, quoi de neuf? *Le Benjamin Rozes* [de Léon Hennique] s'est-il ébranlé enfin? Etes-vous content? Je l'espère et c'est avec ces souhaits que je vous mets ici une bonne poignée de main.

Huysmans

14.

23. Août 82

Mon cher Monsieur Kistemaeckers,

J'arrive de la campagne où je suis allé passer quelque temps pour rétablir et raccorder mon clavier nerveux singulièrement détraqué, et je trouve chez moi votre *Théâtre érotique*.

Merci, et vraiment merci, car c'est un des volumes les plus gais que je connaisse; les notes en bas de pages et les préfaces sont d'ailleurs désopilantes et ajoutent à la saveur si joviale du texte de Tisserant et de Glatigny, les plus bizarres et les plus réjouissants de ces érotiques. Je ne sais si le soleil est mort en Belgique, comme à Paris - Ici, on lui a mis de la cendre dessus ainsi qu'à une ordure. C'est tout à fait Londonien. En s'habillant à l'Old England, en lisant Dickens et en allant boire du porto au Bodéga, on peut aisément se figurer qu'un voyage – en qu'on visite la diabolique cité de l'industrie, chantée par Taine et De Amicis.

A part ces illusions qu'on peut procurer à bon compte, rien de neuf ici; la mort-saison de la librairie, fonctionne – Tous les libraires que je vois, se tournent les pouces, attendant avec l'automne la reprise des affaires.

Qu'est-ce que les *Sonnets du doigt dedans* que je vois annoncés à la fin du *Théâtre*, sous les initiales de T. H. – Serait-ce d'Hannon? –

Lequel doit être enfermé aux sourds-muets, vu que je ne reçois plus de missives de lui –

Je sauve [sic] déjeuner, non sans vous envoyer une bonne poignée de main,
votre Huysmans.

15.

s. d. [début octobre 82]

Mon cher Monsieur Kistemaeckers,

Vous me comblez. Dans la disette qui sévit à Paris, de livres artistes, vous m'en envoyez qui me ravissent. Vous avez eu la main heureuse, contrairement à la plupart de vos confrères en librairie; le volume de Descaves est plein de talent. Je crois que

celui-là fera quelques chose, quand il sera plus débarrassé de ses phrases zolistes, car il y a vraiment, dans *Le Calvaire d'Héloïse Paradou* [sic pour Pajadou], de remarquables pages et je trouve que la fin de sa *Banale Histoire* est d'une vérité réellement rare.

J'ai dévoré, hier soir, les *Treize Sonnets du doigt dedans*; il y en a de purement exquis et d'un tortillage réjouissant; et puis l'impression est épatante. Ça, ça y est – voilà un bel essai de l'impression en couleur, fait avec goût, et un joli tirage. Sacré Hannon, il est plein de talent; ah! S'il voulait travailler.

Merci aussi de *l'Amour qui saigne*, que je vais lire et des *Soupirs de Daphné*, dont la clef est bien intéressante.

Vous me ruinez en frais de reliure, car il faut bien revêtir de belles et bonnes robes en peau de Cap ces jolies impressions et la plaquette d'Hannon mérite des reliures soigneuses et bizarres, en accord avec l'impression et les vers.

Baste! ce qui serait plus triste, ce serait de n'avoir pas de livres à faire relier, car cela prouverait une indigence de livres intéressants bien lamentable. Vous pouvez vous vanter aussi d'agacer singulièrement les libraires parisiens; l'autre jour, j'en entendais se plaindre de la concurrence que vous leur faites disant qu'on devrait mettre ordre à cela, que la librairie de luxe devait être parisienne etc, etc... C'est assez bouffon et assez réjouissant, hein? J'en ris encore, en vous envoyant une cordiale poignée de main,

Huysmans.

16.

(extrait d'après catalogue) s. d. [fin 83 – début 1884??]

Huysmans se plaint de ne pas avoir de nouvelles de Hannon: „Quant au jeune Hannon je n'ai aucune nouvelle de lui; il ne m'a jamais écrit au sujet de ma préface [des *Rimes de Joie*, 1881], mais voici, si vous le voulez bien, pour l'obliger et je crois qu'elle ne lui a pas été [alors] inutile, étant donné qu'il paraissait chez un éditeur où ce livre n'avait guère de chance de se faire vendre..

Aujourd'hui, avec votre lançage, il n'en est plus de même, il désire ne pas avoir la préface pensant n'en plus avoir besoin: je ne demande pas mieux en ce qui me concerne. Personnellement, j'en suis même satisfait, car si l'édition nouvelle est augmentée, ma préface, écrite en 1879, devient forcément incomplète et je préfère qu'elle ne paraisse pas. Tout est donc pour le mieux. Ne mettez point la préface, cela nous arrangeant les uns et les autres, - chose rare quand plusieurs personnes sont en cause. A vous, qui voulez bien exprimer le regret de l'avis de Hannon que j'appuie, cet à-propos ne servirait évidemment de rien et ne veux voir dans ce regret qu'une nouvelle preuve de votre bonne amitié pour moi [...].“

Survint alors la brouille entre Huysmans et Kistemaeckers. L'éditeur publia des extraits d'une lettre que Huysmans envoya à Henri Nizet, auteur du roman pornographique *Bruxelles rigole*, sans lui demander son autorisation. Voici quelques extraits de lettres relatives à cette affaire:

Robert Caze à Huysmans, le 18 mars 1884 (MS Fonds Lambert 28, t.I):

„Ai reçu *Autour d'un clocher*. A la dernière page se trouve une réclame de Kistemaeckers pour le livre de Nizet. Ces gens-là ont reproduit tout du long une lettre de vous. Si vous ne les y avez pas autorisés, c'est au moins indécent.“

Dans une lettre à Georges Eekhoud, écrivain belge, Huysmans met son confrère en garde des pratiques publicitaires de Kistemaeckers. Eekhoud montra la lettre au dit éditeur, qui écrivit une lettre rageuse à Huysmans.

Le 1er juillet 1884

Mon cher Huysmans

Eekhoud me lit aujourd'hui votre écrit dans lequel vous lui dites:

<Ne montrez pas cette lettre à votre éditeur qui l'imprimerait toute vive dans le but de faire de la réclame à son entreprise comme il l'a fait à propos d'une lettre que j'écrivis à un sieur Nizet etc, etc>

Je suis très étonné de me voir reprocher par vous un acte pour lequel j'aurais espéré au contraire votre approbation pleine et entière. En effet, j'ai cru (et je crois jusqu'à preuve du contraire) que lorsque vous écrivez quelque chose à un confrère, c'est que vous le pensez, et je vous fais l'honneur de ne pas vous confondre sur ce terrain avec certaine tourbe de petits écrivasseurs du Boulevard, qui, dans leur impuissance ne vivent que de haines, d'hypocrisies et de basses jalousies mal-digérées.

Or, il est arrivé qu'à un de mes derniers voyages à Paris, j'ai vu deux, trois, quatre de vos amis (?) qui me déclarèrent tous spontanément que vous leur auriez témoigné votre répugnance pour cet idiot roman „Bruxelles rigole“ qui d'après vous était tout, sauf un livre lisible.

C'est alors que je n'ai pas hésité à imprimer votre lettre ou du moins des lambeaux de votre appréciation du roman en cause, afin de confondre vos dénigreur et de leur fourrer le nez dans leur propre bave.

Je m'attendais à recevoir de vous un bravo bien senti, il se trouve que je me suis trompé. Dois-je en conclure que seraient ces amis (?) en question qui auraient raison? Et que j'aurais fais un pas de clerc...?

Un mot de vous me fixera sur ce point, j'espère. Dans tous les cas, vous pouvez être convaincu que je n'ai pas en vue une réclame commerciale à ce compte là, j'aurais pu imprimer depuis longtemps pas mal de lettres, - et puis je dispose pour mes entreprises de moyens autrement infaillibles pour les lancer. „Bruxelles rigole“ a dépassé du reste comme vente mes espérances les plus optimistes. Mais étant un éditeur indépendant, j'ai le droit d'afficher une opinion littéraire et un drapeau, et j'en use largement, différant en cela avec beaucoup de marchands de papiers, éditeurs à Paris. Voilà la vérité, mon cher Huysmans.

Et je vous salue sincèrement

Henri Kistemaeckers

Kistemaeckers à Lucien Descaves, le 7 juillet 1884, par rapport à la même affaire (B. N. Arsenal, MS 15098/pièce 1534)

[...] Le coup que j'ai porté à Huysmans touche en plein. Cela lui apprendra, à ce faux ami.

D'autant plus que j'ai appris depuis qu'il n'a arrêté depuis des années de me noircir et de me desservir auprès de Goncourt! Fiez vous donc aux amis! C'est écœurant, un garçon pour lequel j'ai toujours éprouvé tant de sympathie. Heureusement, l'huile surnage toujours, et la vérité se fait un jour ou l'autre. C'est ce qui vient d'arriver [...].

Kistemaeckers à Edmond de Goncourt, lettre relative à cette même affaire (B. N. Arsenal, MS Fonds Lambert 49) et datée du 5 juillet 1884.

Il lui parle de ses déboires avec Huysmans qui n'aurait même pas répondu à sa lettre; Kistemaeckers envoie à Goncourt une copie de cette lettre, adressée à Huysmans le 1er juillet 1884.

[...] Pour en finir, très cher Maître, permettez-moi une confiance. J'ai vu à Paris un ami commun, qui m'a avoué que certain littérateur que j'ai toujours cru de mes amis, et traité comme tel, n'avait jamais manqué une occasion de me desservir, lâchement, derrière mon dos, et auprès de personnes à l'estime desquelles je tiens par dessus tout, et auprès de vous, notamment.

Si bronzé que je puisse être aujourd'hui contre les vilénies et les hypocrisies de la bohème littéraire [...] – je n'ai pas pu me défendre cette fois encore d'une douloureuse impression, et j'ai été très péniblement attristé en songeant que pendant des années, j'ai pu passer à vos yeux comme étant un homme malhonnête et indélicat! [...].

La lettre de Huysmans à Henri Nizet, relative à son livre *Bruxelles rigole*, date probablement de la fin 1883 (MS Fonds Lambert 51). L'opinion qu'y exprima Huysmans fut en effet très favorable; il a été frappé par certains

„coins d'analyse concubinaires“ et par une „foule de petits détails qui ont un accent de vérité inoubliable“ [...]. „Enfin, [...], par le temps où la littérature au bouillon de veau des Ohnet et des Delpit fait rage et contente le public imbécile, c'est joie que de rencontrer chez un écrivain de souci du style: c'est là aussi que j'ai trouvé pâture dans votre livre;[...].

Toujours est-il que votre livre, cette tranche découpée de vie, telle que je l'aime, m'a vraiment fait plaisir et je vous en remercie et vous envoie une fraternelle poignée de main.

Huysmans.

La réclame de Kistemaeckers qui contenait la lettre de Huysmans à Nizet publiait une deuxième critique, d'un anonyme, publiée par la revue *Le livre*, dont le rédacteur, Octave Uzanne, autorisa la publication. Cette critique est un éreintement!

C'est à l'instigation d'Uzanne que Kistemaeckers publia la lettre de Huysmans, comme le prouve cette lettre inédite de Kistemaeckers à Descaves (B. N. Arsenal, MS 15098/ pièce 1530):

Le 26 avril 84

[...] J'ai fait copier par Nizet la lettre de Huysmans, que j'ai envoyée à Paris à Uzanne avec enveloppe toute écrite pour vous la réexpédier après lecture. Je ne vous demande pas de prendre fait ou cause pour Nizet: mon but a été tout simplement de vous édifier, convaincu que si vous arriviez un jour à un succès de vente, à 6 mille par exemple, comme Nizet, il vous arrivera ce qui lui est arrivé. Voilà tout. Sur les conseils de Uzanne, je vais imprimer l'appréciation de J. K. Huysmans, et l'insérer en bibliographie, dans un de mes prochains volumes [...].“

Siglenverzeichnis

Zitate aus dem Werk von Huysmans werden unmittelbar mit folgenden Abkürzungen und sich anschließender Seitenzahl angegeben. Die einer Einzelseite entstammenden aufeinanderfolgenden Zitate werden nur einmal angegeben. Die zitierten Werkausgaben entsprechen den in der Bibliographie verzeichneten Angaben.

DE = *Le Drageoir aux épices*

M = *Marthe*

SV = *Les Soeurs Vatard*

SD = *Sac au dos*

EM = *En Ménage*

AM = *L'art moderne*

AV = *A vau- l'eau*

AR = *A Rebours*

ER = *En Rade*

MB = *La retraite de Monsieur Bougran*

DI = *Un Dilemme*

PS = *Pierrot sceptique*

CP = *Croquis parisiens*

C = *Certains*

LB = *Là-bas*

RT = *En Route*

CA = *La Cathédrale*

B = *La Bièvre*

TP = *Trois Primitifs*

SL = *Sainte Lydwine de Schiedam*

OB = *L'Oblat*

FL = *Les foules de Lourdes*

MA = *En Marge* (Études et préfaces diverses)

I = *Interviews* (Hrsg. von Jean-Marie Seillan, 2002)

Bibliographie

Sofern nicht anders verzeichnet handelt es sich bei dem Erscheinungsort um Paris.

0. Archivar und unveröffentlichtes Material

- *Bibliographie de la France* („Feuilleton du journal général de l'imprimerie et de la librairie“), Paris, IMEC (Zeitraum zwischen 1886 und 1907).
- *Archives Nationales*: Section des fonds privés, „Dossier Huysmans, Société des Gens de Lettres“ (Traité d'Héritiers, droits d'auteur, 228 pièces).
- Bibliothèque Nationale - Hémicycle 2189; Louis-Etienne Duveau: Inventaire sommaire du fonds Q ¹⁰
- Bibliothèque Nationale, Arsenal, Manuscrits (MS) du Fonds Lambert.
- Bibliothèque Nationale, Arsenal, Manuscrits nouvelles acquisitions: XIXe siècle.

I. Werke von Joris-Karl Huysmans.

Da keine kritische Gesamtausgabe des Werkes von Huysmans existiert, war ein Rückgriff auf mehrere verschiedene Ausgaben unumgänglich. Die folgenden Editionen entsprechen den im Text zitierten. (Siehe auch Abkürzungsverzeichnis)

A. Literarisches Werk.

Le Drageoir aux épices (1874), préface d'Hubert Juin. Union générale d'Éditions, coll. 10/18, 1975; sowie teilweise aus den Manuskripten zitiert.

Marthe. Histoire d'une fille, (1876), préface d'Hubert Juin. Union générale d'Éditions, coll. 10/18, 1975.

Les Sœurs Vatard, (1879), préface d'Hubert Juin. Union générale d'Éditions, coll. 10/18, 1975.

Sac au Dos (1880), in: *Les Soirées de Médan* (1880), Grasset, coll. Les cahiers rouges, 1990.

Croquis Parisiens, (1889), préface de Bernard Delvaille, Editions Slatkine coll. „Fleuron“, Paris-Genf, 1996.

Croquis de Paris et d'ailleurs, présenté par Daniel Oster, Les Éditions de Paris, 1996.

Les habitués de café, préface de René-Pierre Colin, Rezé, Éd. Séquences, 1992.

En Ménage, (1881), préface d'Hubert Juin. Union générale d'Éditions, coll. 10/18, 1975.

A vau-l'eau, (1882), préface d'Hubert Juin. Union générale d'Éditions, coll. 10/18, 1975.

A Rebours, (1884), édition présentée, établie et annotée par Marc Fumaroli, Gallimard, coll. Folio, 1984.

Un Dilemme, (1884), Œuvres complètes, t.V, édition annotée par Lucien Descaves, Slatkine Reprints, Genève, 1972.

En Rade, (1887), édition établie et présentée par Jean Borie, Gallimard, coll. Folio, 1984.

La retraite de M. Bougran (1888, erschienen postum 1964), préface de Maurice Garçon, Jean-Jacques Pauvert, 1964.

Là-bas, (1891), édition établie, présentée et annotée par Yves Hersant, Gallimard, coll. Folio, 1985.

En Route, (1895), édition établie par Pierre Cogny, Christian Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 1985.

La Cathédrale, (1898), édition établie par Pierre Cogny, Christian Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 1986.

Sainte-Lydwine de Schiedam (1901), Stock, 1908 (15. Auflage).

L'Oblat (1903), édition établie par Denise Cogny, Christian Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 1992.

Les Foules de Lourdes (1906), préface de François Angelier, Grenoble, Jérôme Millon, 1993.

B. Literatur - und kunstkritische Schriften

L'Art moderne, (1883), préface d'Hubert Juin, Union générale d'Éditions, coll. 10/18, 1975.

Certains (1889), préface d'Hubert Juin, Union générale d'Éditions, coll. 10/18, 1975.
En Marge. Études et préfaces réunies et annotées par Lucien Descaves. Éditions du Griot, 1991.

La Bièvre - Le Quartier Saint-Séverin - Trois Églises - Trois Primitifs. Œuvres complètes, t.XI, édition annotée par Lucien Descaves, Slatkine Reprints, Genève, 1972.

C. Korrespondenz

Lettres à Emile Zola, publiées et annotées par Pierre Lambert, Librairie Droz, Genève, 1953.

Lettres inédites à Edmond de Goncourt, publiées et annotées par Pierre Lambert, Librairie Nizet, 1953.

Lettres inédites à Arij Prins (1885-1907), publiées et annotées par Louis Guillet, Librairie Droz, Genève, 1977.

Lettres inédites à Jules Destrée, introduction et notes de Gustave Vanwelkenhuyzen, Librairie Droz, Genève; Minard, 1967.

Lettres inédites à Camille Lemonnier, édition établie par Gustave Vanwelkenhuyzen, Librairie Droz, Genève; Minard, 1957.

Lettres à Théodore Hannon, présentées et annotées par Pierre Cogny et Christian Berg, Christian Pirot, 1985.

Lettres. Correspondance à trois. (*Bloy, Villiers de l'Isle-Adam, Huysmans*), réunies et présentées par Daniel Habrekorn, Ed.Thot, 1980.

D. Interviews

Interviews. Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Marie Seillan, Honoré Champion, 2002.

II. Zeitschriften, Magazine und Tagungsberichte zum Werk von Huysmans

Die aus diesen Schriften zitierten Quellen und Einzelartikel werden in der sich anschließenden personalisierten Bibliographie *nicht* mehr isoliert erwähnt.

- *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* (abgekürzt BSH), 1927 bis heute.
- *Cahiers de la Tour Saint - Jacques*, VIII, 1963.
- *La Quinzaine littéraire*, 16-30 nov. 1975.
- *Mélanges Pierre Lambert*, Nizet, 1975.
- *Revue des Sciences Humaines*, nos.170-171, 1978 (abgekürzt RSH).
- *Cahier de l'Herne*, no. 47, 1985.
- *Huysmans. Une esthétique de la décadence*. Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar, hrsg. von André Guyaux u. a., Slatkine, Genève, 1987.
- *Bérénice*, Nr. 10, Dicimbre-Marzo 1989.
- Joris-Karl Huysmans. *A rebours. Une goutte succulente*. Société des études romantiques, SEDES, 1990.
- Collectif: „Les états du texte (XIX^e et XX^e siècles)“: *J.-K. Huysmans, le territoire des À Rebours*, Université Toulouse - Le Mirail, 1992.
- *Huysmans entre grâce et péché*, sous la direction d'Alain Vircondelet, Beauchesne éditeur, 1995 (Beiträge eines Kolloquiums an der Faculté de Lettres der Université catholique de Paris, April 1994).
- J.-K. Huysmans. Au delà et à côté*, Colloque au Centre culturel de Cerisy-la-Salle, 12. – 19. Juli 1998, hrsg. von Jean-Pierre Bertrand u.a., Bruxelles/Paris, Peeters/Vrin, 2001.

III. Weitere Quellen (Primärtexte und Kritik)

Alexis, Paul: „*Naturalisme pas mort*“ *Lettres inédites de P. Alexis à E. Zola*, hg. von B. H. Bakker, Toronto, 1971.

Aragon, Louis: „L'homme coupé en deux“, in: *Les Lettres françaises*, 9-15 Mai 1968.

Ders.: *Le paysan de Paris*, Gallimard, „folio“, 1990.

Balzac, Honoré de: *Illusions perdues*, Bd. V, Gallimard „Pléiade“, 1977.

- Baudelaire**, Charles: *Œuvres complètes*, 2 Bände, Gallimard, „Pléiade“, 1975 und 1976.
- Bloy**, Leon: *Sur Huysmans*, préface de Raoul Vaneigem, Éditions complexes, Bruxelles, 1986.
- Ders.**: *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, Mercure de France, 1964.
- Ders.**: *Le mendiant ingrat (Journal de l'Auteur, 1892-1895)*, Société du Mercure de France, 1898.
- Ders.**: *Le Désespéré* (1886), La Table ronde, 1997.
- Breton**, André: *L'anthologie de l'humour noir*, Le livre de poche, 1966.
- Ders.**:- *Manifestes du surréalisme*, Gallimard „Essais“, 1985.
- Ders.** *Nadja*, Gallimard „Folio“, 1964.
- Ders.**: *Les vases communicants*, Gallimard „Idées“, 1955.
- Ders.**: *Œuvres complètes*, Gallimard „Pléiade“, Bd. II, 1992.
- Brunetière**, Ferdinand: *Le roman naturaliste*, Calmann-Lévy, 1886.
- Céard**, Henry: *Lettres inédites à Emile Zola*, hg. von C. A. Burns, Nizet, 1958.
- Daudet**, Léon: *J. K. Huysmans*, Éditions du Cadran, 1947.
- Deffoux**, Léon: *Huysmans sous divers aspects*, Mercure de France, 1942.
- Deprez**, Louis: *Pour la liberté d'écrire*, Brüssel, Kistemaeckers, 1885.
- Flaubert**, Gustave: *Correspondance*, choix et présentation de Bernard Masson, Gallimard, „Folio“ classique, 1998.
- Ders.**: *Œuvres*, Gallimard, „Pléiade“, 1951.
- Ders.**: *Madame Bovary*, GF-Flammarion, 1986.
- Gide**, André: *Les nourritures terrestres* suivi de *Les nouvelles nourritures*, Gallimard 'Folio', 1980.
- Goncourt**, Edmond de: *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, 3 Bände, Robert Laffont, „Bouquins“, 1989.
- Ders.**: *Les Frères Zemganno* (1879), Paris-Genève, Slatkine „Fleurion“, 1996.
- Gourmont**, Remy de: *Le Livre des Masques* (1896), Les éditions 1900, 1987.
- Ders.**: *Proménades littéraires*, 7. Série (1895-1904), Paris, 1927.
- Guiches**, Gustave: *Le Banquet*, Ed. Spes, 1926.
- Huret**, Jules: *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), Ed. Thot, 1982.
- Ders.**: *Interviews de la littérature et d'art (Le Figaro 1889 – 1905)*, Thot, 1984.

- Jourdain**, Francis: *Né en 76*, Éd. du Pavillon, 1951.
- Léautaud**, Paul: *Journal littéraire IX*, 1931-1932, Mercure de France, 1960.
- Louÿs**, Pierre: *Journal intime 1882-1891*, Ed. Montaigne, 1929.
- Mallarmé**, Stéphane: *Œuvres complètes*, Gallimard, „Pléiade“, 1945.
- Ders.:** *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Ed. établie par Bertrand Marchal; Gallimard „Folio classique“, 1995.
- Marx**, Roger: „J.-K. Huysmans“, in: *Maîtres d’hier et aujourd’hui*, Calmann-Lévy, 1914.
- Picabia**, Francis: „Manifeste Cannibale Dada“, in: *Écrits*, Band I, Belfond, 1975.
- Pradel de Lamase**, Martial de: „Le sous-chef J.-K. Huysmans“, in *Mercure de France*, 15. Oktober 1933.
- Regnault**, Emile: „L’éditeur“, in: *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, 1844, Bd. IV, S. 105-122.
- Stock**, Pierre-Victor: *Mémoire d’un éditeur*, 2 Bände, Stock, 1934/1935.
- Tzara**, Tristan: „Manifeste de M. Antipyrine“, in: *Dada est tatou, tout est dada*, GF Flammarion, 1996.
- Valéry**, Paul: „La comédie de l’esprit“, in: *Cahiers*, Gallimard „Pléiade“, Bd. II, 1974.
- Ders.:** *Variété 1 et 2*, Gallimard, „idées“, 1978.
- Zola**, Émile: *Lourdes* (1894), Gallimard „Folio classique“, 1995.
- Ders.:** *Œuvres complètes* (éd. Henri Mitterand), Band 10: *Œuvres critiques*, Cercle du Livre précieux, 1968.
- Ders.:** *Correspondance*, t. VI, édition présentée par B.H. Bakker, Editions du centre national de la recherche scientifique, 1987.

IV. Forschung und Kritik

- Abastado**, Claude: *Mythes et rituels de l’écriture*, Ed. Complexes, Bruxelles, 1979.
- Alexander**, Jeffrey: *La Réduction. Critique de Bourdieu*, Cerf, 2000.
- Amend-Söchting**, Anne: *Ichkulte. Formen gebündelter Subjektivität im französischen Fin de Siècle-Roman*, Winter, Heidelberg, 2001.
- Antosh**, Ruth: *Reality and illusion in the novels of J.-K.Huysmans*, Rodopi B. V., Amsterdam, 1986.

Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (hrsg): *Arbeit und Müßiggang 1789-1914*, Fischer, Frankfurt, 1991.

Dies.: *Fin de Siècle. Erzählungen, Gedichte, Essays*, Stuttgart, Reclam, 1993.

Asholt, Wolfgang: „Ceci n'est pas un roman“, in: *PLEINE MARGE*, Peeters, 2001, S. 145-173.

Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1945), Francke, Tübingen, 1994⁹.

Bachelard, Gaston: „La rêverie pétrifiante“, in: *La terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, 1947, S. 205-220.

Baguley, David: *Le Naturalisme et ses genres*, Nathan, 1995.

Baldick, Robert: *La vie de J.-K. Huysmans*, Denoël, 1958.

Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*, Le Seuil, 1971.

Ders.: *Le degré zéro de l'écriture*, Le Seuil 'Points Essais', 1972.

Ders.: *Le plaisir du texte*, Le Seuil 'Points Essais', 1973.

Ders.: *Fragments d'un discours amoureux*, Le Seuil, 1977.

Ders.: /Bersani, L. et al.: *Littérature et réalité*, Le Seuil, 'Points Essais', 1982.

Ders.: *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), Le Seuil, 1995.

Becker, Colette: *Trente années d'amitié. Lettres d'Emile Zola à son éditeur Charpentier(1872-1902)*, P.U.F, 1980.

Baudet, Colette: *Grandeur et misères d'un éditeur belge: Henry Kistemaekers*, Brüssel, Ed. Labor, 1986.

Béhar, Henri, Fayolle, Roger: *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Armand Colin, 1990.

Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp, Frankfurt, 1978.

Ders.: *Das Passagenwerk*, Suhrkamp, Frankfurt, 1982.

Berg, Walter B.: „Dekadenz und Utopie in Huysmans *A Rebours*“, in: *GRM*, 25, 1975, S. 214-229.

Bergson, Henri: *Le rire. Essai sur la signification du comique* [1900], PUF, 1993.

Bernheimer, Charles: „L'exorbitant textuel: castration et sublimation chez Huysmans“, in: *Romantisme*, no. 45, 1984, S. 105-113.

- Bertrand**, Jean-Pierre, Dubois, Jacques u.a. : *Le roman célibataire*. José Corti, 1996.
- Bessède**, Robert: *La crise de la conscience catholique dans la littérature et la pensée françaises à la fin du XIX e siècle*, Klincksieck, 1975.
- Blanchot**, Maurice: *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955.
- Ders.**: *Le livre à venir*, Gallimard, 1959.
- Blumenberg**, Hans: „Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung“, in: *Studium Generale* 10/1957, S. 432-447.
- Ders.**: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn, 1960.
- Ders.**: *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt, Suhrkamp, 1997.
- Borie**, Jean: *Le célibataire français*, Ed. du Sagittaire, 1976.
- Ders.**: *Huysmans, le Diable, le célibataire et Dieu*, Grasset, 1991.
- Bourdieu**, Pierre: „Champ intellectuel et projet créateur“, in: *Les temps modernes*, no.246, 1966, S. 865-906.
- Ders.**: „Le marché des biens symboliques“, in: *L'année sociologique*, 22, 1971, s.49-126.
- Ders.**: *Le sens pratique*, Minuit, 1980.
- Ders.**: *Questions de sociologie*, Ed. de Minuit, 1984.
- Ders.**: *Choses dites*, Ed. de Minuit, 1987.
- Ders.**: „Le champ littéraire“, in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, Sept. 1991, S. 4-46.
- Ders.**: *Les règles de l'art*, Le Seuil, 1992.
- Ders.**: „Pour une science de l'œuvre“, Interview mit Inès Champey, in: *Art Press*, Sondernummer Nr. 13, 1992, S. 124-129.
- Ders.**: *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Le Seuil, 1994.
- Ders.**: „Extra-Ordinaire Baudelaire“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1996, Heft 1-2, S. 134-141.
- Ders.**: *Méditations pascaliennes*, Le Seuil, „Liber“, 1997.
- Ders.**: *Langage et pouvoir politique* Le Seuil, „Points Essais“, 2001.
- Brugnolo**, Stefano: *L'impossible alchimia. Saggio sull'opera di Joris-Karl Huysmans*, Schena, Fasano/Brindisi, 1997.
- Bürger**, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt, 1974.
- Ders.**: (Hrsg.): *Naturalismus - Ästhetizismus*, Suhrkamp, Frankfurt, 1979.

- Ders.:** *Prosa der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt, 1988 (1992²).
- Ders.:** *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt, 1987 (1992²).
- Ders.:** *Der französische Surrealismus*, Suhrkamp, Frankfurt, 1996.
- Ders.:** *Das Verschwinden des Subjekts*, Suhrkamp, Frankfurt, 2001.
- Buvik, Per:** *La Luxure et la Pureté. Essai sur l'œuvre de J.-K. Huysmans*, Oslo, Solum Forlag A/S, 1989 (Frankreich: Didier Erudition, 1989).
- Caillé, Alain:** „Esquisse d'une critique de l'économie générale de la pratique“, dans *Lectures de Pierre Bourdieu*, Caen, cahiers du L.A.S.A., n° 8-9, 1988, S. 103-213.
- Carmignani - Dupont, Françoise:** „Fonction romanesque du récit de rêve: l'exemple d'*A Rebours*“, in: *Littérature*, 43, 1981, S. 57-74.
- Charle, Christophe:** *La crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Presses de l'ENS, 1979.
- Ders.:** „Le champ de la production littéraire“ in: *Histoire de l'édition française*, Bd. III, S. 127-157.
- Ders.:** *Naissance des «intellectuels»*, Minuit, 1990.
- Ders.:** *Paris fin de siècle. Culture et politique*, Le Seuil 'L'univers historique', 1998.
- Chartier, Roger; Martin, Henri-Jean:** *Histoire de l'édition française*, Promodis, 1985 - 1989, (vol. III, IV).
- Ders.:** „Le monde comme représentation“, in: *Annales E.S.C.*, nov.-déc. 1998, Nr.6, S. 1505-1520.
- Ders.:** *Le livre en révolutions*, Les éditions Textuel, 1997.
- Ders.:** *Au bord de la falaise*, Albin Michel, 1998.
- Chelebourg, Christian:** „Le complexe du paraître“, in: *Revue des sciences humaines*, Nr. 219, 1990-3, S. 35-51.
- Chevrel, Yves:** *Le naturalisme*, PUF, 1982.
- Citti, Pierre:** *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, PUF, 1987.
- Cogny, Pierre:** *J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité*, A.-G. Nizet, 1953.
- Ders.:** La destruction du couple Nature/Société dans *l'A Rebours* de J.-K. Huysmans, in: *Romantisme*, 30, 1980, S. 61-68.

- Ders.:** *De l'écriture à l'écriture*, Téqui, 1989.
- Colin**, René-Pierre: *Zola. Renégats et Alliés. La République naturaliste*, Lyon, P. U. L., 1988.
- Ders.:** *Tranches de vie. Le coup de force naturaliste*, Tusson, Du Lérot, 1991.
- Collomb**, Michel: „Le cauchemar de des Esseintes“, in: *Romantisme*, 19, 1978, S. 79-89.
- Combe**, Dominique: *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, José Corti, 1989.
- Ders.:** *Les genres littéraires*, Hachette, 1992.
- Compagnon**, Antoine: *Les cinq paradoxes de la modernité*, Le Seuil, 1990.
- Ders.:** „Zola dans la décadence“, in: *Les Cahiers naturalistes*, no. 67, 1993, S. 211-222.
- Ders.:** *Le démon de la théorie*, Le Seuil, 1998.
- Corbin**, Alain: *Le miasme et la jonquille, l'odorat et l'imaginaire social XVIII et XIXème siècles*, Champs Flammarion, 1986.
- Corbineau-Hoffmann**, Angelika/ Gier, Albert (Hrsg.): *Aspekte der Literatur des fin de siècle in der Romania*, Tübingen, Niemeyer, 1983.
- Critique**, „Pierre Bourdieu“, No. 579/580; Août-Septembre 1995.
- Derrida**, Jacques: *La dissémination*, Le Seuil, „Essais“, 1972.
- Ders.:** *Grammatologie*, Suhrkamp, Frankfurt, 1974.
- Dubois**, Jacques: *L'institution de la littérature*, Brüssel-Paris, Nathan-Labor, 1978.
- Ders.:** „L'institution du texte“, in: *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, P.U. de Lille, 1992, S. 125-144.
- Ders.:** „Pierre Bourdieu and Literature“, in: *SubStance*, 93, 2000, S. 84-102.
- Ders.:** *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Le Seuil, „Essais“, 2000.
- Dupront**, Alphonse: *Du Sacré*, Gallimard, 1987.
- L'esprit de décadence*, Colloque de Nantes, (21.-24.4.1976), hg. von Michel Décaudin, Librairie Minard, Band I (1980); Band 2 (1984).
- Favier-Richoux**, Michelle: „Le thème de l'eau dans *En Rade* de Huysmans“, in: *Les Cahiers naturalistes* XXVII, 55, 1981, S. 129-145.

- Felkay**, Nicole: *Balzac et ses éditeurs, 1827-1837. Essai sur la librairie romantique*, Promodis-Ed. du cercle de la librairie, 1987.
- Foucault**, Michel: *Les mots et les choses*, Gallimard, „Tel“, 1966.
- Ders.**: „Des espaces autres“, in: *Dits et Écrits*, Band IV 1980-1988, Gallimard, 1994, S. 752-762.
- Friedrich**, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt, Hamburg, 1956.
- Fritz**, Horst: „Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des fin de siècle“, in: *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. hrsg. von Roger Bauer, Frankfurt, 1977, S. 443-464.
- Gaillard**, Françoise: „En Rade, ou le roman des énergies bloquées“, in: *Le naturalisme*. Colloque de Cerisy-la-Salle, UGE, 10/18, 1978, S. 263-277.
- Dies.**: „De l'antiphysis à la pseudophysis (l'exemple de *A Rebours*)“, in: *Romantisme*, 30, 1980, S.69-82.
- Gebauer**, Gunter; Wulf, Christoph: *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Rowohlt, Hamburg, 1992.
- Dies.**(hrsg.) *Praxis und Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1993.
- Genette**, Gérard: *Seuils*, Le Seuil, 1987.
- Glaudes**, Pierre: „Lorsque le nu se farde...A propos des *Sœurs Vatard* de J.-K. Huysmans“, in: *Lendemain*, XIII, Nr. 51, 1998, S. 61–71.
- Ders.**: „En Rade et la conjugalité“, in: *Acta litteraria XXXII*, 1990, S.79-89.
- Goulemot**, Jean-Marie; Oster, Daniel: *Gens de lettres, Écrivains et Bohèmes. L'imaginaire littéraire 1630-1900*, Minerve, 1992.
- Griffiths**, Richard: *Révolution à rebours. Le renouveau catholique dans la littérature en France de 1879 à 1914*, Desclée de Brouwer, 1971.
- Grojnowski**, Daniel: „A Rebours“ de J.-K. Huysmans, Gallimard, „foliothèque“, 1996.
- Ders.**: *Le sujet d'À Rebours*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- Ders.**: *Au commencement du rire moderne. L'esprit fumiste*, José Corti, 1997.
- Hamon**, Philippe: *Du descriptif*, Hachette, 1993.

Hanson, Ellis: *Decadence and Catholicism*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1997.

Hegel, Georg W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik. Erster Teil: das Kunstschöne oder das Ideal*, Leipzig, Reclam, 2000.

Hinterhäuser, Hans: „Joris-Karl Huysmans“, in: *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts: Naturalismus und Symbolismus*, hg. von Wolf-Dieter Lange, UTB, Heidelberg, 1980, S. 254-274.

Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, C.H.Beck, München 1978

Issacharoff, Michael: *J.-K. Huysmans devant la critique en France*, Klincksieck „Bibliothèque française et romane“, 1970.

Jauß, Hans R.: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970.

Ders.: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1982.

Ders.: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt 1989.

Jessen, Jens: „Der große Jammer. Ein Meister und sein Epigone: Joris-Karl Huysmans und Michel Houellebecq. Aus Anlass des Romans ‚Plattform‘“, in: *Die Zeit*, Nr. 7, 2002.

Jourde, Pierre: „À Rebours“: *l'identité impossible*, Honoré Champion, 1991.

Ders.: *L'Alcool du silence. Sur la décadence*, Honoré Champion, 1994.

Jouve, Séverine: „La passion selon J.-K. Huysmans ou la descente au paradis“, in: *Europe*, 751-752, nov/déc. 1991, S. 56-60.

Jurt, Joseph: „Die Theorie des literarischen Feldes. Zu den literatursoziologischen Arbeiten Bourdieus und seiner Schule“, in: *RZLG*, V, 4, 1981, S. 454-479.

Ders.: *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1995.

Kahn, Annette: *J.-K. Huysmans. Novelist, Poet and Art Critic*. UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1987.

- Klein**, Wolfgang: „Émile Zola, *L'Assommoir* und *Germinal*, in: Friedrich Wolfzettel (Hrsg.): *19. Jahrhundert. Roman*, Interpretationen zur Französischen Literatur, Stauffenburg, 1999, S. 245-272.
- Köhler**, Eric: „Gattungssystem und Gesellschaftssystem“; in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1, 1977, S. 7-23.
- Koppen**, Erwin: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des fin de siècle*, de Gruyter, Berlin, 1973.
- Kracauer**, Siegfried: „Die Hotelhalle“, in: *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*, Suhrkamp, Frankfurt, 1979, S. 38-49.
- Kripke**, Saul A.: *Name und Notwendigkeit*, Suhrkamp, Frankfurt, 1981.
- Krömer**, Wolfram: *Dichtung und Weltsicht des 19. Jahrhunderts*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden, 1982.
- Küpper**, Joachim: *Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung und Evolution des Romans von der französischen Spätaufklärung bis zu Robbe-Grillet*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden-Stuttgart, 1987.
- Kurz**, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*; Vandenhoeck, Göttingen, 1993 (1982¹).
- Lahire**, Bernard (Hrsg.): *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu*, La Découverte, 2001.
- Lambrecht**, Roland: *Melancholie. Vom Leiden an der Welt und den Schmerzen der Reflexion*, Rowohlt, Hamburg, 1994.
- Leclerc**, Yvan: „La machine célibataire de Joris-Karl Huysmans“, in: *Le Magazine littéraire*, no. 295, jan. 1992, S. 76-78.
- Le Robert des grands écrivains de langue française*, hg. von Philippe Hamon und Denis Roger-Vasselin, Dictionnaires Le Robert, 2000,
- Lendemains*, no. 36, 1984, Dossier: „Das literarische Feld“, S. 3-68.
- Lepenies**, Wolf: *Melancholie und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt, 1998 (1969¹).
- Lesage**, Claire: „Des avant-gardes en travail“, in: *Revue des sciences humaines*, Nr. 219, 1990-3, S. 85-105.
- Livi**, François: *J.-K. Huysmans: A Rebours et l'esprit décadent*, A.G. Nizet, 1972, (dritte und erweiterte Ausgabe 1991).

- Lloyd**, Christopher: *Huysmans and the fin-de-siècle novel*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1990.
- Maingon**, Charles: *L'univers artistique de J.-K. Huysmans*, A.G. Nizet, 1977.
- Martin**, Henri-Jean: *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Librairie académique Perrin, 1988.
- Ders.:** „Le monde des éditeurs“, in: *Histoire de l'édition française* (HEF), vol. III, S. 159-215.
- Martuccelli**, Danilo: *Sociologies de la modernité*, Gallimard, 1999.
- Mass**, Edgar: „Denken, Fühlen, Sein – Die Konstituierung des Ich bei Huysmans und Proust“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 21, 1997, S. 297 – 312.
- Matthews**, J. H.: „En rade and Huysmans' Departure from Naturalism“, in: *L'Esprit créateur*, Summer 1964, S. 84-93.
- Ders.:** „Huysmans' *En rade*“, in: *Surrealism and the novel*, Ann Arbor, 1966, S. 28-40.
- Mauger**, Gérard/Pinto, Louis (hrsg.): *Pierre Bourdieu: Lire les sciences sociales*, vol. 3, 1994-1996 Hermes Science, 2000.
- Maurer**, Karl/ Wehle, Winfried (Hrsg.): *Romantik. Aufbruch zur Moderne*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1991.
- Mennemeier**, Franz Norbert: *Literatur der Jahrhundertwende. Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870-1910*, Bd. I, Lang, Frankfurt, 1988.
- Meschonnic**, Henri: *Modernité, Modernité*, Gallimard, 1993 (1988¹).
- Michaud**, Guy: *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, Nizet, 1995.
- Mollier**, Jean-Yves: *Michel et Calmann Lévy ou la naissance de l'édition moderne (1836-1891)*, Calmann Lévy, 1984.
- Ders.:** *L' Argent et les Lettres. Histoire du capitalisme d'édition, (1880-1920)*, Fayard, 1988.
- Ders.:** „Du côté de chez Stock“, in: *L'Histoire*, Nr. 173, Jan. 1994, S. 83-83.
- Ders.:** „L'histoire du livre et de l'édition dans l'espace français“ (Typoskript), erschienen in: *Bulletin de la Société d'histoire moderne et contemporaine*, Nr. 3-4/1994, S. 35-49.

- Netz**, Robert: *Histoire de la censure dans l'édition*, PUF, 1997.
- Oehler**, Dolf: „L'explosion baudelairienne“, in: *Europe*, Nr. 760-781, 1992, S. 62-68.
- Palacio**, Jean de: *Figures et formes de la décadence*, Séguier, 1994.
- Panofsky**, Erwin: *Architecture gothique et pensée scolastique*, Minit, 1975 (übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Pierre Bourdieu).
- Ders.**: *Die altniederländische Malerei: ihr Ursprung und Wesen*, Köln, Dumont, 2001.
- Parménie**, A./Bonnier de la Chapelle, C.: *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs: P.J. Stahl (Hetzl)*, Albin Michel, 1953.
- Pinto**, Louis: *Pierre Bourdieu et la théorie du monde social*, Albin Michel, 1998.
- Praz**, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, dtv, München, ³1988
- Quiguer**, Claude: *Femmes et Machines de 1900. Lecture d'une obsession Moderne Style*, Klincksieck, 1979.
- Raimond**, Michel: *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, José Corti, 1985.
- Rasch**, Wolfdietrich: *Die literarische Décadence um 1900*, C.H. Beck, München, 1986.
- Regn**, Gerhard: „Satanismus als Diskurs. Grenzen der Mimesis und negative Ästhetik in Huysmans' *Là-bas*“; in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 1994, H. 3, S. 269-291.
- Reijen**, Willem van (Hrsg.): *Allegorie und Melancholie*, Suhrkamp, Frankfurt, 1992.
- Roger**, Alain: *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Aubier, 1978¹, 2000.
- Saint-Jacques**, Denis; Viala, Alain: „À propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire“, in: *Annales*, 49, Nr. 2, 1994, S. 395 - 407.
- Sanders**, Hans: „Naturalismus und Ästhetizismus. Zum Problem der literarischen Evolution“, in: Bürger, Peter: *Naturalismus-Ästhetizismus*, Suhrkamp, Frankfurt, 1979, S. 56-102.

- Sareil**, Jean: *L'Écriture comique*, PUF, 1984.
- Schaeffer**, Jean-Marie: *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Le Seuil, 1989.
- Schalk**, Fritz: „Fin de siècle“, in: Bauer, Roger (Hrsg.) *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Klostermann, Frankfurt, 1977, S. 3-15.
- Scherer**, Jacques: *Le 'Livre' de Mallarmé*, Gallimard, 1957, [1977²].
- Schoentjes**, Pierre: *Poétique de l'ironie*, Le Seuil „Essais“, 2001.
- Schoor**, Naomi: *Lectures du détail*, Nathan, 1994.
- Sciences Humaines*, Sondernummer 2002: „L'œuvre de Pierre Bourdieu“
- Sedlmayr**, Hans: *Die Entstehung der Kathedrale*, [1950], VMA, Wiesbaden, 2001.
- Seillan**, Jean-Marie: „Huysmans, un antisémite fin-de-siècle“; in: *Romantisme*, Nr. 95, 1997, S. 113-126.
- Simmel**, Georg: „Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft“, in: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* [1909], Suhrkamp, Frankfurt, 1992, S. 687-790.
- Steinmetz**, Rudy: „Huysmans avec Schopenhauer. Le pessimisme d'A Rebours“, in: *Romantisme* XVIII, 61, 1988, S. 59-66.
- Stolz**, Peter: „Der literarische Gattungsbegriff“; in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 14, 1990, S. 209 - 227.
- Suffel**, Jacques: *Lettres inédites de Gustave Flaubert à son éditeur Michel Lévy*, Calmann-Lévy, 1965.
- Thorel-Cailletau**, Sylvie: *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1994.
- Dies.** (Hrsg): *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Honoré Champion, 2000.
- Trudgian**, Helen: *L'Esthétique de J.-K. Huysmans*, Slatkine, Genève, 1970.
- Ueding**, Gerd/ Steinbrink, Bernd: *Wörterbuch der Rhetorik*, Stuttgart, Metzler, 1994.
- Viala**, Alain: *Naissance de l'écrivain*, Minuit, 1985.
- Ders.:** „L'histoire des institutions littéraires“, in: Béhar, H./ Fayolle, R.: *L'histoire littéraire aujourd'hui*, Armand Colin, 1990.

Ders.: "Logiques du champ littéraire", in: *Canadien Review of Comparative Literature*, Vol. XXIV, Nr. 1, 1997, S. 63 - 89.

Vilcot, Jean-Pierre: *Huysmans et l'intimité protégée*, Minard, 1988.

Weiß, Johannes: *Mehrdeutigkeiten der Moderne*, University Press, Kassel, 1998.

Wolfzettel, Friedrich: „Der ‚deambulatorische‘ Roman“, in: Warning, Rainer/Wehle, Winfried: *Fin de Siècle*, Fink, München, 2002, S. 429-488.

Zayed, Fernande: *Huysmans, peintre de son époque*, A.G. Nizet, 1973.

Zielonka, Anthony: „Huysmans and Grünwald: the discovery of <spiritual naturalism>“, in: *NCFs*, 18, 1989/90, S. 212 – 224.

Hiermit versichere ich an Eides statt, die vorliegende Arbeit selbständig verfaßt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt zu haben. Ich versichere weiterhin, daß die vorliegende Arbeit an keiner deutschen oder ausländischen Hochschule zur Erlangung eines akademischen Grades eingereicht wurde.

Berlin, den