

*Die Bewegung der Schönheit.*

Der moderne Künstler in den Literatur- und Kunstkritiken Hermann Bahrs

INAUGURALDISSERTATION

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

dem Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Sibylle Reiß

aus Berlin

Jahr der Einreichung: 2011

1. Gutachter: Prof. Dr. Jutta Müller-Tamm

2. Gutachter: PD Dr. Gregor Streim

Tag der Disputation: 16. April 2012

# INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung .....	1
1. Kunst der Kritik und Dilettantismus .....	10
a) Metaphysik und Dialektik .....	16
b) Alte und neue Kritik .....	23
c) Formen der neuen Kritik .....	27
d) Der Kritiker als Künstler .....	35
e) Unkritische Kritik und Kunst .....	49
f) Dilettantismus und Décadence: ‚Tausend Künste und keine Kunst‘ .....	53
2. Der moderne Künstler als „Akrobat“ .....	59
a) Hermann Bahrs Artikel <i>Akrobaten</i> .....	59
b) <i>Akrobaten</i> und <i>Der Fall Wagner</i> .....	64
c) Kanonisierung der „Akrobaten“ .....	78
d) Utopie und literarische Heilsbringer .....	85
3. Formen „wirklichen“ Künstlertums .....	102
a) „Dichtung“ und „Literatur“ .....	107
b) Verstand und Gefühl: Berlin und Wien .....	114
c) Die Rolle des Dichters in der Gesellschaft und das Projekt österreichischer „Cultur“ .....	124
4. Mode und Dynamik .....	134
a) Modische Mitläufer und „Copisten“ .....	136
b) Dynamik der Kunstprozesse .....	145
c) Zur Dynamik von Bahrs Kritiken und dem Kunstwerk als „Plakat“ .....	149
5. „Entsetzen“ und Erwartungen. Rezeption und künstlerische Reaktionen .....	162
a) Das eigene „Entsetzen“ als Ausweis moderner Kunst. Strukturen des Großstadtbetriebs und der Kunstrezeption .....	164
b) Ansätze zu einer Theorie des Formalismus und der Rezeptionsästhetik .....	171
c) Distinktion durch Kunsturteil .....	175
d) Der „verkannte“ Künstler. Künstlerische Strategien und Rollenerwartungen des Publikum .....	180
LITERATURVERZEICHNIS .....	189

„Die litterarische Kritik, wofern sie modern werden will, muß sich an die Bewegung der Schönheit gewöhnen, an ihr Wachstum in unablässig werdender Erscheinung, und, um die Ursachen der Richtung zu begreifen, welche diese Bewegung jeweilig nimmt, ihren Zusammenhang mit ihrer Nachbarschaft suchen.“

Hermann Bahr, Zur Kritik der Kritik

## Einleitung

Über Hermann Bahr schreiben heißt gegen oder mit Karl Kraus schreiben. Legendär sind die Angriffe, die Kraus gegen Bahr pflegte und die in mehreren Gerichtsverfahren endeten.<sup>1</sup> Kaum ein Kritiker und Autor hat zu seiner Zeit wohl für ähnlich starke Reaktionen gesorgt wie Bahr – außer vielleicht Karl Kraus. Eine der Ursachen für die Auseinandersetzungen mit Bahr<sup>2</sup> waren seine Kritiken, die oft als überraschend, wo nicht als provokant empfunden wurden, berichtete er in ihnen doch von Entwicklungen in Kunst und Literatur, die mit den im deutschsprachigen Raum vorherrschenden Ansichten nicht recht in Einklang standen. Dass er dies in seinen Schriften wie in seinem persönlichen Auftreten mit einer ausgeprägten Form von Selbstgewissheit verband, tat ein Übriges. Gleichwohl soll hier im Unterschied zu Karl Kraus davon ausgegangen werden, dass eine Beschäftigung mit Bahr lohnend ist, finden sich in seinen Schriften doch – wenn auch mitunter etwas versteckt – zentrale Ansätze zu einer Ästhetik des modernen Künstlers.

Kritiker und Autor – unter diesen Professionen wird Bahr in Lexika und Literaturgeschichten geführt, dort freilich konkreter als Literatur-, Theater- und Kunstkritiker, Essayist, Romancier und Dramatiker. Die Verknüpfung all dieser Betätigungsfelder – so unverdächtig sie wirken mag – führt geradewegs in die Problem- und Fragestellung der vorliegenden Arbeit, markiert sie für Bahr doch eine äußerst problematische Grundkonstellation der Zeit: Kritiker und Autor bzw. – in der Sprache Bahrs – Kritiker und Künstler, vereint in einer Person, das stellt für ihn eine äußerst fragwürdige Kombination dar, die nach einer von Bahrs frühen Konzeptionen eigentlich nicht möglich ist.

Viele von Bahrs Artikel setzen sich beiläufig, einige von ihnen in besonderer und ausführlicher Weise mit der Künstlerproblematik auseinander, indem sie zeitspezifische Künstlertypen und deren problematische Existenz in der Gegenwart diskutieren, aber auch die Möglichkeit anderer, in der Vergangenheit bereits aufgetretener oder für die Zukunft erhoffter Künstlerfiguren darlegen. Die Frage nach der Eigenart modernen Künstlertums äußert sich in Bahrs Texten in verschiedenen Diskussionsansätzen, wie

---

<sup>1</sup> So schreibt Kraus, dass die „Wirkung, die dieser Mann in unserer jungen Litteratur ausübt, [...] größer [ist] als man zumeist denkt.“ Für Kraus, freilich, eine „verheerende Wirkung“. Karl Kraus, Zur Überwindung des Hermann Bahr (1893), S. 104f. Zum Verhältnis zwischen Kraus und Bahr vgl. Pollack (1997), S. 248ff.

<sup>2</sup> Neben den Rezensionen und Kritiken, die sich mit Bahrs Dramen, Romanen und Kritiken auseinandersetzen, finden sich in den zeitgenössischen Zeitungen auch zahlreiche Scherz- und Spottgedichte auf Bahr sowie Persiflagen und Karikaturen.

jenen, inwieweit dem modernen Künstler der Status eines „wirklichen“ Künstlers zukommt, ob „echtes“ Künstlertum in der Moderne überhaupt stattfinden kann oder ob mit dem Eintritt in die Moderne die Chance auf „wirkliches“ Künstlertum nicht für immer verspielt ist.<sup>3</sup> Überlegungen dieser Art beschäftigen Bahr bereits in seinen frühen Artikeln und tauchen in seinen Auseinandersetzungen mit der zeitgenössischen Kunst und Literatur immer wieder auf. Wie die genannten Fragestellungen andeuten, operiert Bahr in seinen Texten mit verschiedenen Konstruktionen von Künstlertum. Dabei zeigt sich, dass er in seiner Gegenwart hybride Formen des Künstlers wahrnimmt, die für ihn allesamt problematisch sind und denen er den Status vollwertiger – „wirklicher“ – Künstler zunächst einmal aberkennt. Dies ist aber keineswegs als eindeutig negative Wertung zu verstehen, rezipiert Bahr doch emphatisch die Werke der modernen Künstler und ordnet sich selbst um 1890 mit großer Bestimmtheit und ebensolchem Selbstbewusstsein jenem genuin modernen Künstlertypus zu. Von welchen ästhetischen und kunsttheoretischen Prämissen aus Bahrs grundlegend ambivalentes Verhältnis zum modernen Künstler geprägt ist, soll in der vorliegenden Arbeit differenziert herausgearbeitet werden.

Der moderne Künstler tritt in Bahrs Texten in verschiedener Gestalt auf: als moderner Kritiker, als Dilettant und als „Akrobat“. Seine künstlerische Produktion, so ließe sich verkürzt sagen, vollzieht sich nach Bahr auf der Grundlage höchster technischer Virtuosität und geistiger Gewandtheit, mangelt aber des eigenen Gefühls und ist so in Bahrs Augen eine rein auf dem Verstand basierende, kalkülgeleitete Kunst, die sich derart von „echtem“ Künstlertum grundlegend unterscheidet. Bahrs Präferenz jenes Modells „wirklichen“ Künstlertums gewinnt in seiner Argumentation gegen ein falsch verstandenes Künstlertum ein immer stärkeres Gewicht.<sup>4</sup> Auf die Fragwürdigkeit und Sinnlosigkeit derartiger Künstlertypologien, wie auch Bahr sie hiermit erstellt, macht 1911 Carl Einstein aufmerksam, indem er einerseits selbst auf sie rekurriert und ihr Verfahren durch Zurschaustellung einer Vielzahl verschieden charakterisierter Typen exzessiv nachahmt, die Vorstellung einer typologischen Ordnung zugleich aber

---

<sup>3</sup> ‚Moderne‘ wird hier verstanden als charakterisiert einerseits durch bestimmte sozioökonomische Umstände, in denen der Künstler sich als Warenproduzent am Markt behaupten muss, aber auch – wie im Einzelnen zu sehen sein wird – durch bestimmte Bewusstseinslagen um 1900, die sich durch die Schlagworte der Reflexivität, des historischen Bewusstseins und der Entfremdung benennen lassen.

<sup>4</sup> Wenn Barbara Beßlich die Ansicht vertritt, dass Bahrs in rascher Abfolge stattfindende Ausrufung verschiedener künstlerischer Techniken und Stile durch seine allgemeine Vernunftskepsis motiviert ist und er durch diese neuartigen künstlerischen Verfahrensweisen andere – vermeintlich vernunftunabhängige – Formen der Rezeption bzw. Perzeption ermöglicht sieht, dann ließe sich hier dieses Modell als Ganzes auf den Vorstellungskomplex von Bahrs Künstlerverständnis übertragen. Bahrs Ansichten stehen in dieser Hinsicht paradigmatisch für eine kulturkritische Sicht der Jahrhundertwende.

unterläuft, indem er sie „parodiert und in sein Gegenteil verkehrt“<sup>5</sup>. Auf die Spitze wird diese Form der Typologie schließlich von Franz Blei getrieben, der ein ganzes „Bestiarium“ von Künstlern erstellt. Die verschiedenartigen Benennungen und Kennzeichnungen von Künstlern offenbaren im Fall Bahrs aber zugleich dessen beständige Teilnahme an den zeitgenössisch relevanten Debatten, auf die er mit der Ausdifferenzierung seiner Künstlertypologie antwortet. Dass er sich mit seinen Fragestellungen in einen zeitgenössisch geführten größeren Diskurs einordnen lässt, zu dem Phänomene wie jenes des neu pointierten Dilettantismusverständnisses der Jahrhundertwende oder das (Wieder-)Aufkommen genieästhetisch und lebensphilosophisch geprägter Konzeptionen des Künstlers gehören, verdeutlichen die vielen Zitate und exzerptähnlichen Abrisse, die er in seine Artikel und Kritiken integriert; sie verraten eine intensive Beschäftigung mit jenen Texten, die die zeitgenössische Diskussion um Fragen und Formen modernen Künstlertums prägten. Bahrs Schriften führen dabei – auf der Basis eines hohen Lektürepensums, das sowohl zeitgenössisch erscheinende Literatur und Veröffentlichungen in der europäischen Presse umfasste wie auch das Studium klassischer Texte einschloss – eine Vielzahl von Positionen und Eindrücken aus völlig unterschiedlichen Bereichen zusammen. Die von ihm aufgenommenen und in seine Texte eingeflochtenen Vorstellungen reichen dabei etwa von den Schriften von Friedrich Engels bis zu den Essays des französischen Kulturphilosophen Paul Bourget oder dem Werk Goethes, ohne dass Bahr im Einzelfall den Autor der von ihm angeführten Gedanken jeweils explizit nennen würde.<sup>6</sup> Die von Jutta Müller-Tamm für den 1916 erschienenen Essay *Expressionismus* gestellte Diagnose, Bahr erweise sich in ihm „nicht nur als bekennender, sondern auch als praktizierender Impressionist, der seinen Text aus Lektüreeindrücken kompiliert“<sup>7</sup>, lässt sich auch auf die hier zu besprechenden Texte übertragen. Die intertextuellen Verweise, die die Lektüreeindrücke Bahrs widerspiegeln (und seinen Ruf als eines „Katalysators“<sup>8</sup> mitbegründet haben), machen aber zugleich den Reiz von Bahrs Schriften aus und sollen im Rahmen dieser Arbeit näher beleuchtet werden. Dass Bahr die ihm vorliegenden Texte in vielen Fällen aufs äußerste vereinfacht und popularisiert, wo nicht tendenziell verfälscht, ist in der Forschung an verschiedenen Punkten

---

<sup>5</sup> Müller-Tamm (2005), S. 305.

<sup>6</sup> Joelle Stoupy hat Bahrs Textverfahren am Beispiel seines Umgangs mit den Schriften Paul Bourgets herausgestellt, vgl. Stoupy (1996), S. 76f.

<sup>7</sup> Müller-Tamm (2005), S. 23.

<sup>8</sup> Vgl. dazu Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne (1998), S. 11 und Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente (1970/1981), S. 692f.

aufgezeigt worden<sup>9</sup> und wird auch im Verlauf dieser Arbeit an mehreren Stellen zu beobachten und im jeweiligen Kontext zu deuten sein.

Die Arbeit will die in Bahrs Kritiken verstreuten Darlegungen über den modernen Künstler und die Problematisierung von dessen Kunstschaffen zunächst systematisieren, um auf diesem Weg zu klären, wie sich für Bahr modernes und „wirkliches“ Künstlertum zu verschiedenen Zeitpunkten definiert. Zugleich sollen über das Aufzeigen des Konstruktionscharakters dieser Künstlermodelle deren mögliche Funktionen befragt und somit das strategische Potential von Bahrs Texten herausgearbeitet werden. Denn die Auseinandersetzung mit dem modernen Künstler stellt zugleich einen zentralen Bezugspunkt zu Bahrs jeweiligen Stellungnahmen zu einzelnen künstlerischen Richtungen dar, wird von ihm aber auch in weiteren Argumentationszusammenhängen, wie beispielsweise in seinen Ausführungen zur Unterscheidung einer Wiener von einer Berliner Moderne genutzt. An einigen Stellen soll daher dargelegt werden, wie Bahr seine Begriffe in bestimmten Argumentationszusammenhängen einsetzt und welche Funktion sie innerhalb der Richtungskämpfe und Positionierungen Bahrs erfüllen; für diese Einordnungen werden Pierre Bourdieus *Regeln der Kunst* herangezogen. Dabei soll der Blick aus der Bourdieu-Perspektive keinesfalls die systematische Betrachtung auflösen, indem etwa Bahrs Äußerungen ausschließlich als strategische Manöver oder taktisches Vorgehen erklärt würden. Vielmehr soll gezeigt werden, dass Bahrs Äußerungen oft nur aus der doppelt intendierten Bestimmung seiner Texte verständlich werden.

Der erste Teil der Arbeit soll daher einer Systematisierung der Begriffe gelten, die Bahr in seinen Beschreibungen von Künstlertum verwendet; dazu werden diese am Beispiel einiger Artikel in ihrer Bedeutung rekonstruiert und erklärt. Dies wird nicht dazu führen, klar definierte und konturierte Typenbestimmungen zu erhalten, vielmehr werden anhand dieser Typisierungen die nicht nur für Bahr, sondern auch für eine Reihe seiner Zeitgenossen problematisch erscheinenden Züge des modernen Künstlers aufgezeigt werden. Dazu setzt die Arbeit mit einem Kapitel über Bahrs Vorstellung einer neuen Kritik und seiner Charakterisierung des neuen, modernen Kritikers ein, mit der sich Bahr vor allem an die Schriften des französischen Kulturphilosophen Paul Bourget anlehnt. Mit ihr soll eine erste Beschreibung der problematischen Grundsituation des modernen Künstlers gegeben werden, die zugleich eine Grundlage für die folgenden Kapitel bildet. Daran anschließend wird die Charakteristik des

---

<sup>9</sup> Vgl. z. B. zur Umkehrung Machs durch Bahr Müller-Tamm (2005), S. 59f. Bahrs Texte und die in ihnen vorgenommene Rezeption zeitgenössischer Debatten zeigten sich in ihrer popularisierenden Vereinfachung zugleich jedoch als besonders publikumswirksam.

modernen Künstlers mit seiner für Bahr wesentlichen Problematik einer kalkülgeleiteten, verstandesmäßig erfolgenden Kunstproduktion anhand von Bahrs Artikel *Akrobaten* vor dem Hintergrund von Nietzsches *Fall Wagner* vertieft. Zugleich wird dieser Artikel die Möglichkeit bieten, Bahrs Darlegungen unter der Perspektive eines Verfahrens der Legitimierung und Kanonisierung des modernen Künstlers zu betrachten. Ihnen gegenübergestellt wird in einem nächsten Kapitel das Gegenmodell zum modernen Künstler, Bahrs Vorstellung eines „echten“ Künstlertums. Dieses wiederum orientiert sich an ästhetischen Konzeptionen der Jahrhundertwende, die eine Grundlage in der Lebensphilosophie haben. These ist es, dass sich die dilemmatische Situation – die Moderne kann einzig den modernen Künstler hervorbringen, der aber ist kein „wirklicher“ Künstler – mit den Herausforderungen der von Bahr als spezifisch österreichisch eingeordneten Kunstbewegungen und dem Projekt einer österreichischen Kultur, in der den Künstlern eine identitätsstiftende Funktion zukommt, für ihn aufheben lässt. Die Schwerpunktverschiebung hin zur eindeutigen Präferenz des „wirklichen“ Künstlertums geht also verstärkt mit der Konzentration auf die österreichische Kunst und Literatur und dem Anliegen der Identitätsstiftung einer österreichischen „Cultur“ einher.

Liegt eine problematische Grundkonstellation des modernen Künstlers in dessen psychischer Disposition und seinem Drang zur Wirkung begründet – darauf verweist vor allem das Phänomen des fin de siècle-Dilettantismus –, so sind es darüber hinaus weitere Bedingungen der Kunstproduktion ihrer Zeit, die die Künstler in die von Bahr so dargestellte prekäre Situation ihres Kunstschaffens führen. Dies meint in erster Linie den Warencharakter von Kunst und Literatur, Erwartungshaltungen des Publikums und Konkurrenzsituationen zwischen Künstlern, die mit Definitions- und Distinktionskämpfen einhergehen. Auf diese wird im zweiten Teil der Arbeit eingegangen. Bahr analysiert diese Phänomene aus zwei Perspektiven. Zum einen beschreibt er die Entwicklung der Kunst aus einer eher autonomieästhetisch geprägten Position als kunstimmanente Entwicklung. Zum anderen führt er aber auch eine Reihe stärker soziologisch geprägter Erklärungen an.<sup>10</sup> Bahr zeigt sich dabei als ein Autor, der Künstlerbilder hinterfragt und Erklärungen für einen spezifischen Habitus des Künstlers und dessen Zustandekommen vorlegt. Dies betrifft im Kontext dieser Arbeit im Besonderen das Bild des von der Gesellschaft verkannten Künstlers, das nach der Jahrhundertwende zu einem erfolgsversprechenden Modell avanciert. Aus Bahrs

---

<sup>10</sup> Vgl. dazu Viktor Zmegac, Hermann Bahr als sozialgeschichtlich interessierter Kritiker, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik XVII* (1985), Bd. 2, S. 64-72.

Texten lässt sich diese Künstlerfiguration aus der Verselbständigung einer Trias herleiten, die in Zusammenhang mit dem exklusiven Gestus der Künstler des l'art pour l'art, dem historischen Blick auf die Lebensläufe einiger an Prominenz gewinnender, bereits verstorbener Autoren und einer spezifischen Rezeptionshaltung des Publikums steht. Hier entwickelt Bahr bereits Züge einer formalistischen Literatur- und Kunsttheorie. Wie an anderen Stellen auch zeigt sich, dass Bahr nicht nur frühzeitig auf Entwicklungen in der Literatur und Kunst aufmerksam wird, sondern dass er zugleich avancierte theoretische Ansätze vorlegt, deren ausführlichere Ausformulierungen gerade erst im Entstehen sind.

Mit seiner Frage zum modernen Künstlertum diskutiert Bahr eine Thematik, die nicht nur in literarischen und kunstkritischen Auseinandersetzungen verhandelt wurde, sondern auch in der sich um 1900 herausbildenden Soziologie Eingang fand. Diese konstituierte sich nicht zuletzt in der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Literatur und Kulturkritik,<sup>11</sup> indem sie sich über Grundlagen ihres Faches unter anderem vor dem Hintergrund der ästhetischen Moderne aufklärte.<sup>12</sup> Bahrs Schriften nehmen in einigen Zügen eine Mittelstellung zwischen Literatur, Kritik und soziologischer Beobachtung ein, insofern in ihnen immer wieder ästhetische und soziologische Gesichtspunkte zusammenfließen, so dass sich an einigen seiner Texte deutlich zeigen lässt, wie sich die verschiedenen Disziplinen durchdringen und Erklärungsmodelle eines Faches in ein anderes übertragen werden.

Jede Beschäftigung mit Bahrs Schriften ist zunächst einmal vor die Schwierigkeit gestellt, mit offensichtlichen Ungereimtheiten und Argumentationsbrüchen in den Texten umgehen zu müssen.<sup>13</sup> (Das heißt, eine solche Perspektive der Unstimmigkeit ergibt sich wiederum erst dort, wo man aus der Retrospektive an ein Leben (oder Werk) mit dem Anspruch auf Erkenntnis einer sinnhaften Einheit herantritt, Bourdieu

---

<sup>11</sup> Vgl. dazu die Studien von Klaus Lichtblau (1996), Annette Simonis (2000) und Christine Magerski (2004).

<sup>12</sup> Lichtblau (1996), S. 45, der untersucht, „welche Erscheinungsform der ästhetisch-literarischen Moderne [...] die Klassiker der deutschsprachigen Soziologie vor Augen [hatten], als sie den Versuch unternahmen, die disziplinären Grundlagen ihres Faches vor dem Hintergrund einer Auseinandersetzung mit zentralen Strömungen und Erscheinungsformen des kulturellen Modernismus um 1900 in Gestalt eines kollektiven Theoriebildungsprozesses zu klären“. Vgl. dazu auch Annette Simonis über den Zugriff der Kulturwissenschaften auf Debatten der Kunst- und Literaturkritik, die sich in Denkfiguren des ästhetizistischen Selbstverständnisses bewegen, vgl. S. 415ff. Der Begriff der Moderne wird bekanntlich nicht zuerst in der Soziologie gebildet und verhandelt, sondern erfährt seine ersten Verwendungen in Programmen und Kritiken zur Literatur und Kunst. Die Kunst- und Literaturkritik nimmt in dieser Hinsicht oftmals eine Vorläuferposition ein, vgl. dazu Lichtblau (1996), S. 36ff.

<sup>13</sup> „Meist läßt sich Bahr mit Bahr selbst widerlegen“, so Manfred Diersch, Diersch (1973), S. 212 (FN 5).

nennt dies die „biographische Illusion“<sup>14</sup>. Diese bestand im Fall Bahrs in der Forschung paradoxerweise gerade selbst wiederum längere Zeit vor allem in dem Bild des Verwandlungskünstlers Bahr; hinzu kam die Vorstellung eines diese Wandlungen übersteigenden größeren Bruchs, der in der Bahr-Forschung als eine Abkehr Bahrs von der Moderne gehandelt wird.<sup>15</sup>) Diese Widersprüchlichkeiten in Bahrs Texten haben verschiedene Ursachen, die sich meist erst aus dem Kontext erschließen lassen. Einige von ihnen werden als Widersprüche stehen bleiben, bilden sich in ihnen doch verschiedene zeitgenössische Diskurse ab, die zeitlich parallel unterschiedliche Herangehensweisen und Erklärungsvorschläge verfolgen und sich nicht in einer einheitlichen Position auflösen lassen. Sie dokumentieren vielmehr die Heterogenität an Lösungsversuchen, Methoden und Reflexionen, mit denen um die Jahrhundertwende einige grundsätzliche Fragen zur Spezifik künstlerischen Schaffens zu beantworten versucht werden. Insofern Bahrs Texte diese verschiedenen Ansätze aufnehmen und dabei verschiedene Wendungen unternehmen, sind sie selbst ein symptomatischer Ausdruck der Zeit.<sup>16</sup> Andere Widersprüche sind in der Form von Bahrs Publikationen begründet. Bahrs literatur- und kunstkritische Texte waren in erster Linie Tagesgeschäft, Bahr reagierte mit seinen für Zeitungen und Zeitschriften geschriebenen Kritiken und Feuilletons in kürzester Zeit auf neueste Entwicklungen und hatte zu seinem Gegenstand meist keinerlei zeitliche Distanz. Dies tat er darüber hinaus in vielen Fällen eher assoziativ denn systematisch, oft schematisch und mit einer gewissen Lust am Widerspruch, so dass es ein gewisses Maß an Rhetorik in Bahrs Schriften zu berücksichtigen gilt. Hinzu kommt die oben genannte doppelte Lesart von Bahrs Kritiken, nach der den Texten neben der Auseinandersetzung mit bestimmten Sachverhalten oft noch ein strategisches Moment, eine bestimmte Stoßrichtung oder ein bestimmtes Interesse eingeschrieben ist, das Bahr durchzusetzen bemüht ist. Eine Reihe gleichbleibender Argumentationsfiguren lässt es aber zu, bestimmte

---

<sup>14</sup> Bourdieu (1998). Bahr selbst hat immer wieder Selbstdeutungen vorgelegt, in denen er frühere Äußerungen bereits als Ausdruck späterer Bekenntnisse interpretiert.

<sup>15</sup> Vgl. dazu Streim (1998), der „die Vorstellung eines fundamentalen Antagonismus in der intellektuellen Biographie zwischen dem frühen Propagandisten der ästhetischen Moderne und dem späteren konservativ-reaktionären Publizisten“, wie sie von Reinhard Farkas (Dynamik und Dilemma der Moderne, Wien 1989), Hogen (1994) und Fliedl (1997) vertreten wird, in einigen Zügen revidiert, Streim (1998), S. 61. Vgl. zur Vorstellung von einer „dekadente[n] Phase“ Bahrs und eines „Bruch[s]“ mit dieser Daviau (1984), S. 70 und 83. Norbert Bachleitner interpretiert Bahrs Wendung zur Heimatliteratur (unter der soziologischen Perspektive von Bourdieus literarischem Feld) dezidiert als „konservative“ Wende, die mit Bahrs veränderten Machtpositionen im literarischen Feld einhergeht, vgl. Bachleitner (2005), S. 152. Barbara Beßlich befragt bereits Bahrs Moderne-Vorstellung kritisch und streicht deren zivilisationskritische und vernunftskleptische Grundlagen heraus, Beßlich (2000).

<sup>16</sup> Vgl. Diersch (1973), S. 57: „Und doch ist es wohl gerade dieser Anpassungsfähigkeit zuzuschreiben – der Eigenschaft, sich in die verschiedensten geistigen Schulen hineinversetzen zu können ohne sie sich ganz eigen zu machen – daß Bahr uns heute als symptomatische Erscheinung entgegentritt.“

Einschätzungen Bahrs als einheitliche Positionen beschreibbar zu machen. Dass es entgegen den Brüchen und Änderungen in Bahrs Schriften auch einheitliche Denkvorstellungen und Argumentationsschemata gibt, haben in jüngerer Zeit die Studien von Barbara Beßlich, Gregor Streim und Jutta Müller-Tamm deutlich gemacht.<sup>17</sup> Stefanie Arend hat die These vom Kontinuitätscharakter von Bahrs Schriften jüngst insofern zugespitzt, als dass ihr zufolge Bahr auch um 1890, also in seinem Band *Zur Kritik der Moderne*, nicht als Anhänger der französischen Moderne auftritt. Ihrer Ansicht nach präsentiert er sich dort als Vertreter eines klassizistischen Formenparadigmas,<sup>18</sup> dessen Texte „eher von einer Abgrenzung oder von einer kritischen Auseinandersetzung mit den unterstellten Vorbildern geprägt“<sup>19</sup> sind. Dabei gilt es allerdings zu beachten, dass die französischen Texte, auf die Bahr sich bezieht, selbst oftmals bereits in einem kritisch-distanzierten Gestus zu ihrer Thematik gehalten sind, man denke beispielsweise an Bourgets kritisches Verhältnis zum Dilettantismus und zur *Décadence*. In den hier darzulegenden Ausführungen, in denen über Arends Textauswahl hinaus weitere Artikel und Schriften Bahrs herangezogen und in ihren jeweiligen Kontext gesetzt werden sollen, wird sich dagegen ein komplexeres Bild in Bezug auf das Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität in Bahrs Schriften ergeben.<sup>20</sup>

Die vorliegende Arbeit untersucht Bahrs Schriften, die in der Zeit von 1886 bis 1916 veröffentlicht wurden. Die Grundlage bilden die von Bahr eigenständig herausgegebenen Kritikbände und Tagebücher sowie die seit 1994 neu herausgegebenen Tage-, Skizzenbücher und Notizhefte; darüber hinaus werden einige weitere Artikel Bahrs aus dem Archiv des Österreichischen Theatermuseums Wien ergänzend herangezogen. Die Arbeit geht in ihren wesentlichen Zügen chronologisch vor. Die schwierige rechtliche Situation von Bahrs Werk und Nachlass hat lange Zeit, mit wenigen Ausnahmen, Neu- und Wiederauflagen der Werke wie auch den Zugang

---

<sup>17</sup> Beßlich und Streim sehen die Kontinuität in Bahrs Schriften vor allem auf der inhaltlichen Ebene, nämlich in Bahrs Vernunftskepsis und Zivilisationskritik, Beßlich (2000) und Streim (1998); Müller-Tamm beschreibt darüber hinaus ein formales Argumentationsschema, das Bahr durchgängig in seinen Schriften verwendet und nach dem die jeweils von Bahr präferierte Kunstrichtung als wesentlich aktivisch, die von ihm abgelehnte als wesentlich passivisch beschrieben wird, vgl. Müller-Tamm (2005), besonders S. 65-70

<sup>18</sup> Bei dem „Programm in *Zur Kritik der Moderne*“ handelt es sich nach Arend darum, „ein klassizistisches Formdenken einzufordern. Es dokumentiert insofern eine antiästhetizistische Wende.“ Arend (2010), S. 266.

<sup>19</sup> Arend (2010), S. 159.

<sup>20</sup> So lässt sich etwa auch die von Arend angeführte dritte Person oder Rolle des Erzählers, die in Bahrs Artikeln als Fragender auftritt und die Arend als kritische, die neuen französischen Positionen ablehnende Instanz betrachtet, gerade auch als eine Strategie der Selbstimmunisierung kritischen Einwänden gegenüber lesen, vgl. Arend (2010), S. 211.

zum Nachlass erschwert, wo sie beides nicht verhindert hat.<sup>21</sup> Bahr selbst hatte großen Wert auf Verfügbarkeit und Erhalt seiner Werke und Zeugnisse gelegt, so dass bereits zu seinen Lebzeiten seine schriftlich getätigten Äußerungen katalogisiert und archiviert wurden.<sup>22</sup> Nachdem von 1994 bis 2003 bereits Bahrs Tage-, Skizzenbücher und Notizhefte herausgegeben wurden, die die Zeit von 1885 bis 1908 umfassen,<sup>23</sup> werden seit 2004 die Sammlungen seiner Kritiken sowie weitere selbständige Veröffentlichungen Bahrs durch Claus Pias neu herausgegeben. Damit wird ein leichter Zugriff auf Bahrs Texte möglich. Wünschenswert wäre gewesen, hätte man mit der Neuausgabe zugleich die Möglichkeit ergriffen, die Daten und Erscheinungsorte der einzelnen Artikel nachzuweisen; dies wird nun in einem ambitionierten Projekt der Universität Wien im Internet nachgeholt, das es sich zur Aufgabe gemacht hat, Bahrs Schriften in einem großen Umfang digital zugänglich zu machen.<sup>24</sup> Eine Angabe der Ersterscheinungen in den Neuausgaben wäre insofern hilfreich gewesen, da die Erscheinungsdaten gerade der ersten Kritiken-Bände mit den Jahren 1890, 1891 und 1894 einen zeitlichen Abstand von Bahrs Artikeln suggerieren, der in dieser Form oftmals nicht vorliegt: Artikel, die in der *Überwindung des Naturalismus* 1891 und in den *Studien zur Kritik der Moderne* 1894 herausgegeben werden, fallen zum Teil in den gleichen Entstehungszeitraum und sind innerhalb desselben Jahres in Zeitungen und Zeitschriften von Bahr veröffentlicht worden.

Die Arbeit zitiert nach den von Claus Pias herausgegebenen Ausgaben; eine Ausnahme bildet der Band *Russische Reise*, der noch nicht vorlag und daher nach der Originalausgabe zitiert wird. Die einzelnen Bände Bahrs werden, mit Siglen abgekürzt, im Text zitiert, der zugehörige Schlüssel ist am Anfang des Literaturverzeichnisses zu finden. Bei der Erstnennung eines Artikels wird seine Erstveröffentlichung in der Fußnote angegeben, alle zitierten oder genannten Artikel finden sich mit Einzelnachweisen ebenfalls am Anfang des Literaturverzeichnisses.

---

<sup>21</sup> Vgl. Donald G. Daviau, Hermann Bahr's „Nachlaß“, Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association 2 (1963), S. 4-27.

<sup>22</sup> Dies geschah in Ansätzen bereits durch Bahrs Vater, dann durch Bahrs zweite Frau Anna Bahr-Mildenburg.

<sup>23</sup> In ihnen hat Bahr Notizen zu seiner Lektüre angelegt, kleinere und größere literarische Entwürfe sowie erste Arbeiten an seinen Kritiken aufgezeichnet. Mit ihrer Hilfe lässt sich manches von Bahrs Lektüre und ersten Fragestellungen rekonstruieren. Bahr hat nach der Jahrhundertwende selbst Tagebücher, zunächst als Proben in Zeitschriften, dann als eigenständige Editionen regelmäßig herausgegeben, vgl. dazu TSN 1, S. VIII. Das Verdienst der neu herausgegebenen Tagebücher liegt darin, mit ihnen zusammen auch die Skizzenbücher und Notizhefte Bahrs zugänglich gemacht zu haben. Die Tagebücher der Jahre 1891 und 1892, also der ersten beiden Jahre von Bahrs Wienaufenthalt, sind offenbar verloren gegangen, vgl. dazu das Vorwort, in TSN 2, S. VIII.

<sup>24</sup> <http://www.univie.ac.at/bahr> (01.09.2011).

## 1. Kunst der Kritik und Dilettantismus

Als Hermann Bahr 1890 eine Reihe von Aufsätzen und Artikeln veröffentlicht, wählt er für sein Buch einen Titel, der sich als doppelsinniges Wortspiel versteht. Denn *Zur Kritik der Moderne*, so lautet der Titel der Sammlung, bezeichnet sowohl Verfahren wie auch Thematik des Bandes. Anspruch der Artikel war es, mit einer neuen Kritik aufzutreten, einer *modernen* Kritik, die als erste und zugleich einzige den zeitgenössischen Künstlern und Kunstwerken gerecht werden sollte. Und zugleich setzte Bahr sich in seinen Abhandlungen kritisch *mit* der Moderne auseinander, sie selbst sollte dem Verfahren der neuen Kritik unterzogen werden. Nicht zuletzt gelten Bahrs Artikel daher einer Annäherung an jenes Phänomen, das 1886 mit dem neuformulierten Schlagwort der „Moderne“ – in der substantivischen Form mit bestimmtem Artikel: „*die* Moderne“ – benannt worden war. Als Begründer jener neuen Begriffsform gilt in der Forschung allgemein der Literaturhistoriker Eugen Wolff, der in seinem Vortrag und den dann schriftlich formulierten *Thesen der Freien literarischen Vereinigung* „Durch!“ die neugebildete Form zuerst verwandte.<sup>25</sup> Die jüngere Forschung hat zwischenzeitlich auch auf frühere Verwendungen hingewiesen, so auf ein nachgelassenes Fragment Richard Wagners, in dem „die Moderne“ offenbar bereits als substantivische Epochenbezeichnung gebraucht wird, sowie auf Friedrich Schlegels *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, dessen Nachweis bisher aber nicht eindeutig und überzeugend geklärt ist.<sup>26</sup> Bahr selbst galt längere Zeit als Urheber der neuen Wortbildung, gewann der Begriff der Moderne durch seine Artikel und *Kritik*-Bände doch nicht unwesentlich an Popularität, so dass die Verbindung zwischen Bahrs Namen und dem Begriff der Moderne rasch hergestellt war.<sup>27</sup> Ist Bahr auch nicht Schöpfer der Wortbildung, so stellt seine Auseinandersetzung mit der Moderne doch insofern einen bedeutenden Einschnitt dar, als dass Bahr, wie Gotthart Wunberg bemerkt, den Moderne- vom Antike-Begriff löst und so „die Moderne [emanzipiert], indem er ihr jeden Vergleich erspart, jede Genese unterdrückt, wenn er von ihr

---

<sup>25</sup> Vgl. Kiesel (2004), S. 11-16 und Wunberg (1998), S. 14 (FN 1) und S. 24.

<sup>26</sup> Nach Streim könnte Wagner in seinem 1849 verfaßten Fragment *Das Künstlertum der Zukunft* zum ersten Mal die Bezeichnung ‚Moderne‘ als substantivische Epochenbezeichnung verwendet haben, vgl. Streim (1996), S. 60. Seit kurzem wird die mögliche frühe Wortbildung bei Friedrich Schlegel in den *Fragmenten zur Litteratur und Poesie* (1797) diskutiert, die jedoch aufgrund fehlender Buchstaben in Schlegels Handschrift unklar bleibt, vgl. Kiesel (2004), S. 14.

<sup>27</sup> Vgl. Wunberg (1998), S. 14 (FN 1) sowie Müller-Seidel (1997), S. 360f. In *Das Junge Oesterreich* (1893) erklärt Bahr, dass einer aus der Gruppe um das „junge Oesterreich“ „die gefürchtete, verlästerte, aber unwiderstehliche Losung: ‚Die Moderne‘ prägte“, womit er offensichtlich auf sich selbst anspielt. *Das junge Oesterreich. I.*, in: Deutsche Zeitung, Nr. 7806, 20.09.1893, Morgen-Ausgabe, S. 1-2, *Das junge Oesterreich. II.*, Nr. 7813, 27.09.1893, Morgen-Ausgabe, S. 1-3. *Das junge Oesterreich. III.*, Nr. 7823, 07.10.1893, Morgen-Ausgabe, S. 1-3, wiederabgedruckt in SKM, hier S. 73f.

spricht<sup>28</sup>. Damit setzt sich Bahr von Definitionen wie jenen von Eugen Wolff oder Heinrich Hart ab, die in der Tradition der *Querelle des Anciens et des Modernes* und der Romantik die Moderne entlang des Gegenbildes der Antike beschrieben. Dass Bahrs Moderne-Begriff verschiedene Nuancierungen erhält und dann auch „von einem untergründigen Affekt gegen die Moderne selbst getragen“<sup>29</sup> wird, darauf wird im Laufe der Arbeit zurückzukommen sein. Eine Besonderheit stellt der Moderne-Begriff in Bahrs Schriften aber noch aus einer anderen Perspektive dar: Er wird, was die Bilder der Wiener und Berliner Moderne betrifft, in wesentlichen Zügen von Bahr selbst erst konstruiert; auch hierauf wird an einem späteren Punkt zurückzukommen sein.<sup>30</sup>

Die Unsicherheit darüber, was der Begriff der Moderne im Einzelnen überhaupt bezeichnen sollte,<sup>31</sup> und zugleich die Beliebtheit seiner Verwendung führten in kürzester Zeit dazu, dass „die Moderne“ sich ähnlich wie schon zuvor das Wort „modern“ zum modischen, geradezu inflationär gebrauchten Schlagwort entwickelte;<sup>32</sup> bereits 1904 bemerkte der Schriftsteller und Literaturhistoriker Hans Landsberg, dass die literarische Moderne „ein so vielgestaltiges Bild [bietet], dass es fast unmöglich erscheint, sie in ihrer Gesamtheit zu überschauen und darzustellen“

---

<sup>28</sup> Wunberg (1987), S. 101. Ein weiterer bedeutender Unterschied zwischen Bahrs Moderne-Definition und derjenigen seiner Zeitgenossen liegt nach Wunberg darin, dass Bahr die Moderne anders als seine Zeitgenossen als aktive Bewegung und nicht als passive Entwicklung beschreibt, vgl. Wunberg (1987), S. 104-107. Hinzu kommt, dass Bahr, anders als zunächst seine Zeitgenossen, die Moderne nicht mit dem Naturalismus gleichsetzte, sondern ihr einen prozessualen Charakter einander folgender Richtungen unterlegte.

<sup>29</sup> Streim (2001), S. 73.

<sup>30</sup> Vgl. dazu das Kapitel 3. b) dieser Arbeit.

<sup>31</sup> Was unter „Moderne“ und „modern“ genau zu verstehen war, entzog sich in Eugen Wolffs Beschreibung ebenso wie in den Abhandlungen anderer Autoren einer eindeutigen Definition, vgl. Dietrich, in: *Die literarische Moderne* (1998), S. 23. Wunberg bemerkt, dass sich die Schriften, die sich um die Jahrhundertwende mit der literarischen Moderne befassen, durch „definitorische Unschärfe, bei gleichzeitigem Bedürfnis nach präziser Definition“ auszeichnen: „Dem zugrunde liegt eine bis dahin in gängigen Kunst- und Kunsttheoriediskussionen kaum feststellbare Vorliebe für begriffliche Vorabklärungen, für eine Art Nominalismus auch: bevor man noch weiß, was man unter allen diesen für nötig und unausweichlich gehaltenen Neuerungen verstehen will, weiß man doch, daß man sie die „Moderne“ nennen möchte“, Wunberg, in: *Die literarische Moderne* (1998), S. 13f. Statt dessen setzten die Autoren bei der Verwendung ihrer Begriffe auf eine „gefühlte“ Übereinkunft, wie etwa Hofmannsthal, der in Anlehnung an Bourgets Formulierung über den Dilettantismus – jener ließe sich leichter verstehen als definieren – erklärte, dass, was „modern“ sei, „sich leichter fühlen als definieren [läßt]“, Hofmannsthal, Gabriele d’Annunzio (1893), in: Hofmannsthal (1979), S. 175; Bourget schreibt in seinem 1883 erschienen Essay über Ernest Renan: „Il est plus aisé d’entendre le sens du mot *dilettantisme* que de le définir avec précision“, Bourget (1901), S. 55 (Hervorhebung im Original). Ähnlich wie dem Begriff der Moderne ergeht es nach Bahr auch jenem des fin de siècle: „Fin de siècle war ein hübsches Wort und lief bald durch Europa. Nur wie vielen es gefiel, es wußte keiner recht, was es denn eigentlich heißt.“ *Henri Lavedan*, unter dem Titel *Le Nouveau Jeu*, in: Berliner Tageblatt, 21 (1892), Beilage *Der Zeitgeist*, 4., 26.09.1892, wiederabgedruckt in SKM, hier S. 144.

<sup>32</sup> Vgl. Dietrich in: *Die literarische Moderne* (1998), S. 215 und Koopmann (1971), S. 132f.; Max Burckhardt bemerkt 1899: „Es ist eines der modernsten Worte, das Wort ‚modern‘.“ Max Burckhardt, *Modern*, in: *Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Kunst* 20/1899, S. 185f., hier zit. n. *Die literarische Moderne* (1998), S. 216.

oder gar „zu einem sicheren Begriffe der Moderne [zu] gelangen“.<sup>33</sup> Es ist insofern symptomatisch für den Umgang mit ihrem Begriff, dass Bahr ihn in einem ersten Moment 1889 zunächst für einen vorläufigen, behelfsmäßigen hält, der eine Art Platzhalter für eine noch zu findende Bezeichnung darstellt. „Die Moderne“, so schreibt er 1889 im Artikel *Die Krisis des Burgtheaters*, „für die wir nicht einmal noch einen Namen haben“ (KM, 156).<sup>34</sup> Auch zeigen Bahrs Schriften, dass er wie viele seiner Zeitgenossen den Beginn der Moderne nicht einheitlich festsetzt, mal von einem enger gefassten, mit dem Naturalismus beginnenden Moderne-Konzept spricht,<sup>35</sup> mal ihre ersten Repräsentanten bis hin zu Rabelais zurückverlegt.<sup>36</sup> Damit kennzeichnet sich eine in ihrer Entstehungszeit begonnene und bisher noch nicht zu ihrem Abschluss gekommene Diskussion über die Frage nach einer Makro- oder Mikroepoche der Moderne (die dann vor allem noch einmal ihren möglichen Endpunkt betrifft);<sup>37</sup> der flexible Umgang mit dem Begriff der Moderne wird vor allem dort deutlich, wo er einzelnen Künstlern im Sinne eines Qualitätsbegriffes die höchstmögliche Auszeichnung zuteil kommen lassen soll, also in einem normativen Sinn verwendet wird.

Für jenen oben genannten Band *Zur Kritik der Moderne* hat Bahr eine Konzeption in seinem Skizzenbuch entworfen, die die ursprünglich intendierte Kapitel- bzw. Artikelfolge wiedergibt. Demnach wäre auf einen ersten Beitrag „Kritik“ ein zweiter mit dem Titel „Die Moderne“ gefolgt, Bahr hätte also beiden Teilkomponenten seines Titels zu Beginn seines Bandes sofort einen je eigenen Aufsatz gewidmet (TSN 1,

---

<sup>33</sup> Hans Landsberg, *Die moderne Literatur*, Berlin 1904, hier zit. n. *Die literarische Moderne* (1998), S. 283 und 254. Zum pluralistischen Gebrauch des Begriffs „modern“ und der Wertung (der daraus resultierenden) „weltanschauliche[n] Indifferenz bzw. Unentschiedenheit [...] als zentrale[m] Symptom einer tiefgreifenden Krise der eigenen Gegenwartskultur“ vgl. Lichtblau (1996), S. 56.

<sup>34</sup> *Die Krisis des Burgtheaters. Ein Pariser Brief*, in: *Deutsche Worte* 9 (1889), S. 87-94. Hofmannsthal bemerkt dazu, dass Bahr „die neue unfertige Kunst [gemeint ist die Burgtheaterkunst] [...] mehr fühlt als kennt“; auch hier wird also der begrifflichen Fixierung das Gefühl entgegengesetzt (vgl. FN 31), Hofmannsthal, „Die Mutter“ (1891), in Hofmannsthal (1979), S. 101. In seinen folgenden Schriften verwendet Bahr den Begriff der Moderne dann aber in einer Form, der eine stillschweigende Übereinkunft seiner Nutzung voraussetzt. Vgl. auch Müller-Seidels Bemerkung, dass Bahr in seinem Artikel *Die Moderne* „das Phänomen eher eingekreist als definiert“ hat, Müller-Seidel (1997), S. 370. Zu Bahrs Trennung von Naturalismus und Moderne um 1890 und seiner Aufforderung zur „richtige[n] Moderne“ bzw. einem „der Moderne nähere[m] Verfahren“ vgl. Sprengel/Streim (1998), S. 58 und S. 63 (die Zitate entstammen Bahrs Artikel *Um Logik wird gebeten*, in: *Freie Bühne*, H. 15, 14.05.1890, S. 431 und *Naturalismus und Theater*, in: *Freie Bühne*, 1. Jg., H. 23, 09.07.1890, S. 618-619).

<sup>35</sup> *Die Überwindung des Naturalismus*, Erstdruck nicht ermittelt, wiederabgedruckt in ÜN, hier S. 155.

<sup>36</sup> *Au Chat noir*, in: *Deutsche Blätter*, Juni 1889, S. 161-165, wiederabgedruckt in KM, hier S. 193.

<sup>37</sup> Vgl. dazu Kiesel (2004), S. 10f.; vgl. z. B. auch Landsberg (Anmerkung 33), S. 250ff. Bereits um 1900 erfolgt eine Historisierung des Begriffs Moderne, einige zeitgenössische Stimmen wollen ihn auf eine Periode der jüngsten Kunst- und Literaturgeschichte beschränken, vgl. dazu Lichtblau (2001), S. 335f. 1904 und 1909 erscheinen von Samuel Lublinski die *Bilanz der Moderne* und *Der Ausgang der Moderne*; 1908 erklärt Josef Kainz: „Es gibt keine Moderne mehr!“ Zitat aus Paul Goldmann, *Der Rückgang* (1908), hier zit. n. *Die literarische Moderne* (1998), S. 365. Zu „[k]ontroverse[n] Daten der Modernität“ vgl. Japp (1986).

157f.)<sup>38</sup>. Verwirklicht wurde dieser Entwurf nicht. Eingeleitet wird *Zur Kritik der Moderne* durch frühe Aufsätze aus den Jahren 1886/87, und weder ein Aufsatz „Kritik“ noch ein Aufsatz „Die Moderne“ sind in Bahrs erstem Sammelband enthalten.<sup>39</sup> Die Konzeption des Skizzenbuchs benennt jedoch die wesentliche Rolle, die Bahr der Kritik in seinen frühen Schriften zuweist, und zwar nicht nur in deren praktischer Ausführung, sondern auch im theoretisch geführten Diskurs. Mit seinen Artikeln partizipiert Bahr dann auch an einer europäisch geführten Diskussion über Neukonzeptionen und Funktionen der Kritik und führt in seinen Stellungnahmen die Stimmen verschiedener Parteien an. Den drei dem ersten Band folgenden Kritiksammlungen gibt er ebenfalls den Unter- und Teiltitel *Zur Kritik der Moderne*<sup>40</sup>, auch in ihnen setzt er sich mit der Bestimmung und Methode von Literatur- und Kunstkritik auseinander. Der modernen Literatur und Kunst sollte so mit einer ihr angemessenen – modernen – Kritik entgegengetreten werden, die Bahr in mehreren Artikeln exponiert und auf diese Weise in die kritische Praxis einzuführen versucht.<sup>41</sup> Keineswegs lassen sich die Titel der Kritik-Bände also ausschließlich im Sinne einer Kritik *an* der Moderne verstehen.<sup>42</sup> Bahrs publizistisches Werk umfasst dabei insgesamt eine Reihe ganz unterschiedlicher Textarten, neben Abhandlungen mit wissenschaftlicher Tendenz, wie sie Bahrs erste Artikel darstellen, stehen Feuilletons, Essays und essayähnliche Abhandlungen, Glossen, Rezensionen und Causerien,

---

<sup>38</sup> 1889: Skizzenbuch „1887“; das Skizzenbuch wurde von Bahr selbst und Anna Bahr-Mildenburg offenbar falsch datiert und stammt aus dem Jahr 1889 (Frühjahr und Herbst), vgl. dazu TSN 1, S. 168 (FN 1).

<sup>39</sup> Beschlossen wird *Zur Kritik der Moderne* von *Zur Kritik der Kritik*, einem der Artikel, die sich mit einer Neuausrichtung literarischer Kritik befassen; der zuerst am 1. Januar 1890 erschienene Artikel *Die Moderne* bildet dann den ersten Beitrag des zweiten Sammelbandes, *Die Überwindung des Naturalismus* (1891). Inwieweit Bahrs ursprüngliche Konzeption sich ausschließlich auf bereits geschriebene Artikel stützte oder ob sie auch geplante, noch zu schreibende Artikel miteinbezog, ist unklar, sie enthält Überschriften weiterer Artikel, die in *Zur Kritik der Moderne* nicht enthalten sind.

<sup>40</sup> *Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von „Zur Kritik der Moderne“*, Dresden und Leipzig 1891; *Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt/Main 1894; *Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne*, Berlin 1897.

<sup>41</sup> Vgl. auch die zeitgenössischen Rezensionen von E. M. Kafka und Otto Brahm, die beide das moderne Kritikverständnis von Bahr besprechen. Kafka bezeichnet in seiner Rezension von *Zur Kritik der Moderne* Bahrs Aufsätze über Ibsen, Puvis de Chavanne und die Parnassiens als „drei Meisterstücke moderner Kritik“, E. M. Kafka, „Zur Kritik der Moderne“, in: *Moderne Dichtung*, Band 1, Heft 2, Nr. 2, 01.02.1890, S. 120-122, hier zit. n. DJW I, S. 44; Otto Brahm, Ein moderner Kritiker. „Zur Kritik der Moderne“. Gesammelte Aufsätze von Hermann Bahr. Erste Reihe, in: *Freie Bühne*. 1. Jg., 1890, S. 371-375.

<sup>42</sup> So deutet Barbara Beßlich die Titel bzw. Untertitel *Zur Kritik der Moderne* des ersten und der folgenden von Bahr herausgegebenen Bände ausschließlich im Sinne einer Kritik Bahrs *an* der Moderne, vgl. Beßlich (2000), S. 195f. Dass Bahr Aspekten des Modernisierungsprozesses kritisch gegenüber steht, soll dabei nicht in Frage gestellt werden, im Folgenden soll aber gezeigt werden, dass Bahrs Titel auf diese Lesart keinesfalls reduziert werden können; zu den politischen und zivilisationskritischen Dimension von Bahrs Schriften vgl. neben Beßlich (2000) auch Streim (1998) und Zand (2000). Stefanie Arend vertritt in ihrer 2010 veröffentlichten Studie die Ansicht, dass Bahr, wo er sich nicht „in bekannter Manier einer deutlichen Positionierung [entzieht]“, der Beschreibung des modernen Kritikers eine deutlich negativ gezeichnete Sichtweise unterlegt, Arend (2010), S. 125, vgl. auch S. 126.

ebenso wie Theaterkritiken, Salonberichte, Reiseberichte, biographische Porträts und Interviewreihen.

Wenn hier einleitend zunächst Bahrs Bestimmung und Verständnis von Literatur- und Kunstkritik untersucht werden soll, so geschieht dies aus mehreren Gründen. Der wichtigste: Bahrs Beschreibung des modernen Kritikers läuft bereits auf eine Problematisierung des modernen Künstlers hinaus, die Darlegung von Bahrs Neukonzeption der Kritik ist parallel zu sehen zu seiner Vorstellung und seinem Verständnis vom modernen Künstler. Im Moment einer „impressionistischen“ Kritik trifft die Konzeption des modernen Kritikers in mehreren Zügen mit der Beschreibung modernen Künstlertums zusammen, deren Verbindungsglied in der für das Fin de siècle charakteristischen Form des modernen Dilettantismus liegt. Das heißt, moderner Künstler und moderner Kritiker bilden eine gemeinsame diskursive Konstellation. Aus den Artikeln, die Bahr über Stellung und Praxis der Kritik verfasst, ergeben sich zudem bereits entscheidende Hinweise zu seiner Kunst- und Moderneauffassung, genannt sei hier nur Bahrs prominente Äußerung von der Notwendigkeit ständigen Wandels und fortwährender Erneuerung. Diese sind innerhalb von Bahrs Argumentation auch als Bedingungen für bestimmte Kunstentwicklungen und für das Auftreten des spezifisch modernen Künstlertypus anzusehen; somit finden sich hier bereits Ansätze für die im Kontext von Bahrs soziologischen Betrachtungen stehenden Deutungsversuche des modernen Künstlers im Spannungsfeld von Distinktionskämpfen, Kunstmarkt und Rezeption. Es erscheint zudem sinnvoll, sich dem Thema der Künstlertypen über Bahrs Texte zur Kritik und seinem Selbstverständnis als Kritiker zu nähern, da die hier vorgenommene Analyse der Künstlertypen auf der Grundlage von Bahrs kritischem und essayistischem Werk geleistet wird. An einigen Stellen der Arbeit wird schließlich auf die Funktion des Mediums Kritik zurückzukommen sein, um Bahrs Standpunkte auch in ihrem Zusammenspiel mit Äußerungen seiner Zeitgenossen sowie unter dem soziologischen Blickwinkel von Aktionen im literarischen Feld zu beleuchten.

Um Bahrs Darlegungen zur Kritik in den Kontext seines Denkens sinnvoll einordnen zu können, ist es notwendig, einen Schritt in den Schriften Bahrs zurückzugehen. In der jüngeren Forschung wurde darauf aufmerksam gemacht, dass Bahrs Reise nach Paris im Jahr 1888 und sein verstärktes Interesse an Kunst und Literatur keineswegs einen Bruch mit dem vorhergehenden politischen Interesse darstellen, ebenso wenig, wie es dies dann in einer umgekehrten Konstellation zur Zeit des Ersten Weltkriegs

tut.<sup>43</sup> Vielmehr werden zuvor in politischen und ökonomischen Zusammenhängen geäußerte Ansichten und Denkmuster von Bahr auf das Gebiet des Ästhetischen übertragen, so dass Bahrs Auffassungen sich als umfassende, mehrere Bereiche betreffende Konzeption verstehen lassen, in der politische und ästhetische Einsichten durch übergreifende Vorstellungen miteinander verbunden sind. Den Anfangspunkt eines in Bahrs Denken durchgängigen Vorstellungskomplexes bilden dabei seine zuerst 1886/87 veröffentlichten Aufsätze.<sup>44</sup> In ihnen stellt Bahr ein sowohl in Methode wie auch in Betrachtung gegensätzliches Begriffspaar vor, mit dem er zu diesem Zeitpunkt nicht nur seine politische Einstellung begründet, sondern auf gleiche Weise Prozesse in der Kunst wie auch wissenschaftliche und literarische Verfahren deutet. Bei dieser grundlegenden Dichotomie handelt es sich um den Gegensatz von metaphysischer und dialektischer Denkweise. Was Bahr dabei als dialektische Betrachtung und Methode beschreibt, gilt ihm nachgerade als Erkenntnis der Moderne und eine *der* „Ideen des Jahrhunderts“ (KM, 217)<sup>45</sup>, nämlich die „Erkenntnis von dem ewigen Werden und Vergehen aller Dinge“ und die „Einsicht in den Zusammenhang aller Dinge“ (KM, 268)<sup>46</sup>. Seine frühen Aufsätze sind daher aus mehreren Gründen interessant: Zum einen, weil Bahr in ihnen eine erste ausführlichere Beschreibung dieser beiden Methoden darlegt und sich an ihnen zugleich zeigen lässt, wie er seine zunächst im Bereich der Wirtschaftswissenschaft dargelegte Denkfigur – indem er sie als einen die Zeit im allgemeinen beherrschenden Dualismus begreift – in einem nächsten Schritt in den Bereich des Ästhetischen überträgt. Zum anderen, weil Bahr in ihnen selbst auf die Herkunft seines zentralen Gedankens verweist und sich an jenem Referenztext ein

---

<sup>43</sup> Vgl. dazu die Untersuchungen von Gregor Streim und Barbara Beßlich. Das einheitliche Moment von Bahrs frühen und späten Ansichten sowie seiner ästhetischen und politischen Schriften liegt nach Streim in Bahrs „Identitäts- und Überwindungskonzeption und dadurch vermittelt in seiner [Bahrs] antagonistischen Stellung zum zivilisatorischen Modernisierungsprozeß“; der „grundlegende[n] Kritik am bürgerlichen Individualismus“ wird „das Modell einer sinnlich-vitalen Identitätserfahrung“ entgegengesetzt, Streim (1998), S. 61f. Ebenso weist Beßlich die Vorstellung einer Trennung im Leben und Werk Bahrs in eine politisch interessierte und eine der Literatur zugewandte Phase zurück und sieht beides durch Bahrs zivilisationskritische Haltung verbunden; in ihr macht Beßlich auch die Erklärung für Bahrs Wandlungen aus, die als „Kritik der Rationalität und des Individualismus, der Intellektualität und des Kapitalismus“ sich in entsprechenden ästhetischen Konzeptionen äußern (Verlagerung der Erzählinstanz vom Verstand in die Nerven, Entdeckung der Provinz, Erlebnismystik, Konzept politischer Helden etc.), Beßlich (2000), S. 194-196 und 205. Als Konstanten in Bahrs Werk nennt Beßlich Vernunftskopsis und Antiindividualismus, vgl. ebendort, S. 41. Vgl. auch Diersch (1973), S. 213: „Da für Bahr die Kultur immer im Zusammenhang mit der Politik stand, finden sich in seinem Werk Kontinuitäten und innere Zusammenhänge komplexerer Art aufgezeichnet“. Zu den Positionen, die von deutlichen Brüchen ausgehen, vgl. Fliedl (1997), S. 345-386 sowie Hogen (1994).

<sup>44</sup> Vgl. dazu auch Rieckmann, der erklärt, dass Bahrs frühe Aufsätze „im Kern bereits Gedanken und Vorstellungen [enthalten], die Bahrs ganze weitere Entwicklung vorwegnehmen.“ Rieckmann (1986), S. 18.

<sup>45</sup> *Die Geschichte der menschlichen Wohnungen. (Von der Pariser Weltausstellung)*, Erstdruck nicht ermittelt, wiederabgedruckt in KM.

<sup>46</sup> *Zur Kritik der Kritik*, Erstdruck nicht ermittelt, wiederabgedruckt in KM.

spezifisches, selektives Rezeptionsverhalten Bahrs dokumentieren lässt.

a) Metaphysik und Dialektik

Mit seiner zentralen ästhetischen Grundannahme von der „Bewegung der Schönheit“, mit der er sich u. a. auf Heraklits Diktum „alles fließt“ beruft, greift Bahr nicht nur das Bewegungsparadigma des späten 19. Jahrhunderts auf, wie es sich für die Zeitgenossen insbesondere in den evolutionsbiologischen Forschungen und im sozialen Wandel manifestierte. Dass das Gegensatzpaar des Festen und Flüssigen eine dominierende Figur im Denken der Jahrhundertwende, insbesondere in der Kulturtheorie darstellte, darauf hat Aleida Assmann in einem 1991 erschienen Aufsatz hingewiesen. Assmann versteht das genannte Gegensatzpaar im Anschluss an Hans Blumenberg als eine „absolute Metapher“<sup>47</sup> und stellt im Rahmen ihrer Ausführungen fest, dass „[d]ie Anschauungsform des Fließenden [...] um 1900 so eine Anziehungskraft [hatte], daß Simmel geradezu vom ‚modernen Heraklitismus‘ sprechen konnte“.<sup>48</sup> Bahrs Vorstellung von der „Bewegung der Schönheit“ gehört in eben jenen von Assmann geschilderten Kontext, insofern Bahr es der neuen, modernen Kritik gerade zur Aufgabe stellt, der *Bewegung* der Schönheit Rechnung zu tragen, will sie das wesentlich Neue und Charakteristische nicht nur der Kunst, sondern der Zeit überhaupt erfassen. Aus seinem ästhetischen Axiom folgt für Bahr insbesondere, dass die Kritik ihren Gegenstand, will sie ihm gerecht werden, ausschließlich in dessen historischem Kontext besprechen darf. Diese Verabsolutierung führt bei ihm letztlich dazu, dass – um im Bild vom Festen und Flüssigen zu bleiben – die Kriterien ästhetischer Kritik derart verflüssigt werden, dass letztlich jeder feste, überzeitliche Maßstab aufgelöst wird. Bahr vertritt somit einen dezidiert antinormativen Begriff von Kunstkritik.<sup>49</sup> Dies soll im Folgenden näher untersucht werden, um auf diesem Weg, über Bahrs Konzeption einer modernen Kritik, zu einer ersten Bestimmung modernen Künstlertums bei Bahr zu kommen.

In einem Brief an seinen Vater erklärt Bahr 1887, dass sein Prinzip „im Grunde nichts anderes als die Hegelsche Dialektik oder das ewige, unsterbliche  $\pi\alpha\nu\tau\alpha \rho\epsilon\iota$  des

---

<sup>47</sup> Assmann (1991), S. 181. „Absolute“ Metaphern sind nach Blumenberg nicht durch andere Ausdrücke substituierbar, weil sie so zentral sind, dass sie ein Denksystem im Ganzen strukturieren.

<sup>48</sup> Assmann (1991), S. 184; vgl. dazu auch Lichtblau (2001), S. 330.

<sup>49</sup> Zur Historisierung als eines der drei zentralen Verfahren der Verflüssigung – neben „Hermeneutik“ und „Dekonstruktion“ – vgl. Assmann (1991), S. 191ff.

dunklen Herakleitos“ sei (BwV, 153f.)<sup>50</sup>. Bahrs Einschätzung seines philosophischen Standpunkts unterliegt dabei einem grundlegenden Missverständnis. Denn was Bahrs als Hegelsche Dialektik identifiziert und zugleich mit Heraklit in Verbindung bringt, offenbart sich im Laufe seiner weiteren Ausführungen als Reduktion von Hegels Dialektik auf Historizität. Das wird in jenem Aufsatz deutlich, den Bahr 1886 unter dem Titel *Die Bedeutung der sogenannten „historischen“ Schule der National-Oekonomie*<sup>51</sup> in den *Deutschen Worten* publiziert hatte und auf den die im Brief genannten Schlagworte verweisen. In ihm beschreibt Bahr, was er unter Hegelscher Dialektik bzw. dem dialektischen Erfassen der Welt versteht, und dies ist insofern interessant, als dass es den Ausgangspunkt von Bahrs Vorstellung von der Prozessualität und Totalität der Moderne markiert. Zu seinem Bild gelangt Bahr in deutlicher Anlehnung an einen klar benennbaren Referenztext, der in der Forschung bisher nicht angeführt wurde, aus dem Bahr aber einige Formulierungen in seine eigenen Schriften nahezu wörtlich übernimmt:<sup>52</sup> Bahr bezieht sich mit seiner Darstellung auf Friedrich Engels' Abhandlung *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft* (1883), und zwar primär auf jene Stelle, in der Engels den historischen Wechsel zwischen dialektischer und metaphysischer Betrachtungs- und Denkmethode beschreibt und deren unterschiedliche Verfahren vorstellt. Das Bild von der Ablösung des metaphysischen durch das dialektische Verfahren, das im Folgenden kurz beschrieben werden soll, scheint Bahr dabei die Tendenz der Zeit am treffendsten zu charakterisieren, wie das Insistieren auf ihm in vielen anderen Zusammenhängen zeigt. Bahrs Betonung der Notwendigkeit eines dialektischen Erfassens der Welt und die Vorstellung der Moderne als eines Prozesses unaufröhrlicher Bewegung und ständigen Wandels nehmen von hier ihren Ausgang und lassen sich in ihren Formulierungen bis in die Äußerungen über die *Philosophie des Impressionismus* im *Dialog vom Tragischen* verfolgen, in denen Bahr 1903 Ernst Machs These vom unrettbaren Ich auf die Kunst überträgt und mit seiner Vorstellung vom Impressionismus zusammenbringt.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> Brief an den Vater vom 14. März 1887.

<sup>51</sup> *Die Bedeutung der sogenannten „historischen“ Schule der National-Oekonomie*, in: Deutsche Worte 6 (1886), S. 71-76, unter dem Titel *Die sogenannte „historische“ Schule der Nationalökonomie* wiederveröffentlicht in KM.

<sup>52</sup> In der Forschung wurde Bahrs dialektisches Denken bisher recht allgemein auf die in seine Studienzeit fallende Lektüre der Schriften von Karl Marx zurückgeführt und über sie die Hegelsche Dialektik ins Spiel gebracht, vgl. Wunberg (1987), S. 107. Vgl. auch Bauer (1998), S. 28: „Spätestens in seiner sozialistisch-marxistischen Periode muß er sich Hegel'sche Denkschemata, insbesondere das der Dialektik angeeignet haben. Eindeutig auf Hegel läßt sich auf jeden Fall seine Vorliebe auf das Wort und die Idee der ‚Überwindung‘ zurückführen.“

<sup>53</sup> *Philosophie des Impressionismus*, in: Der Tag, Berlin, Illustrierte Zeitung, 26.04.1903, S. 1-3, wiederabgedruckt in DT. Vgl. zu Bahrs dort vorgenommener Zusammenstellung von „Heraklit, Kant und Mach“ (DT, 53) und seiner Deutung, dass hinter dem Impressionismus nicht nur eine Technik, sondern eine Philosophie stehe, Müller-Tamm (2005), S. 56ff.

Bahr beschäftigte sich mit Engels' Text während der Vorbereitung zu seiner Dissertation, die sich mit der Grundlage des wissenschaftlichen Sozialismus befasste und die Entstehung der materialistischen Geschichtsphilosophie bei Marx und Engels nachweisen sollte.<sup>54</sup> Die Parallelität zu Engels' Abhandlung wird auch in dem von Bahr für seine Arbeit vorgesehenen Titel der Arbeit *Die Entwicklung vom Individualismus zum Socialismus* deutlich (BwV, 100). Die 1886/87 in den *Deutschen Worten* veröffentlichten Aufsätze sind Teile der als Dissertation letztlich abgelehnten Arbeit, die dann Aufnahme in Bahrs 1890 veröffentlichten Band *Zur Kritik der Moderne* finden. Bahrs oben angesprochenes Verfahren, Denkmuster und -figuren aus einem nationalökonomischen Kontext in den Bereich des Ästhetischen zu übertragen, lässt sich an dem hier zu besprechenden Aufsatz exemplarisch zeigen. Denn den Ausgangspunkt von Bahrs Überlegungen bildet ein Methodenstreit in der Nationalökonomie, den Bahr unter die allgemeine Auseinandersetzung zwischen metaphysischer und dialektischer Denkmethode rubriziert und in einem nächsten Schritt auf die literarische Kritik anwendet.<sup>55</sup>

Bei dem Disput, den Bahr in seinem Aufsatz thematisiert, handelt es sich um den in die Geschichte der Nationalökonomie als älterer Methodenstreit eingegangenen Streit zwischen Vertretern der Grenznutzenschule und der jüngeren Historischen Schule, der um Methoden und Forschungsverfahren – um die Entscheidung zwischen Induktion und Deduktion als dominierendem oder „richtigem“ Verfahren der Nationalökonomie – geführt wird, ausgelöst durch einen Streit zwischen Carl Menger und Gustav von Schmoller zu Beginn der 80er Jahre.<sup>56</sup> Bahr skizziert diese Debatte, indem er das deskriptive, „exakt-historisch[e]“ Verfahren der Historischen Schule dem deduktiven, „abstrakt-dogmatisch[en]“ Vorgehen der von ihm als abstrakten Schule bezeichneten Anhänger Mengers gegenüberstellt (KM, 126). Sehr schnell macht er dabei zwei Dinge deutlich: Der Disput um die richtige Methodik erfasse nur die Oberfläche, der

---

<sup>54</sup> Dessen „Wesentliches“, nämlich die materialistische Geschichtsphilosophie von Marx und Engels, schien Bahr bisher von der Nationalökonomie vernachlässigt (BwV, 98), und so galt seine Absicht, deren Entstehung nachzuweisen und „sie als den notwendigen Schlußstein einer langsamen Entwicklung auf allen Gebieten menschlichen Wissens (Naturforschung, Philosophie, Nationalökonomie, Literatur usw.), als notwendige Lebens- und Weltanschauung des 19. Jahrhunderts durchzuführen“ (BwV, 99), vgl. insgesamt den Brief an den Vater vom 26. Juli 1885, in: BwV, S. 97-100. Vgl. auch den Brief an den Vater vom 19. April 1886, in BwV, S. 116-119, hier vor allem S. 117; zu Bahrs Marx-Rezeption vgl. Diersch (1973), S. 58ff.

<sup>55</sup> Zu einer Verbindung der ersten, nationalökonomischen, mit den folgenden literaturtheoretischen Schriften vgl. auch Beßlich (2000), S. 205. Vgl. zu der von Werner Sombart 1902 vertretenen „Forderung nach einer Ästhetisierung der modernen Nationalökonomie“ Lichtblau (1996), S. 235.

<sup>56</sup> Gustav Schmoller, das Haupt der jüngeren Historischen Schule, war seit 1882 auf einem Lehrstuhl der Berliner Universität; gemeinsam mit Adolph Wagner, bei dem Bahr sein Studium der Nationalökonomie fortsetzte, das er im Mai 1884 in Berlin aufgenommen hatte, gehörte er zu dem von ihren Gegnern als „Kathedersozialisten“ verspotteten „Verein für Socialpolitik“, vgl. Rieter (1994), S. 141 und 144.

eigentliche Streitpunkt betrifft den Gegensatz zwischen den philosophischen Anschauungen hinter beiden Schulen. Die Frage habe also nicht „Induktion oder Deduktion?“ zu lauten, sondern: „metaphysische oder dialektische Denkweise?“ (KM, 129). Und zum zweiten: Bei der metaphysischen Denkweise handelt es sich um einen Anachronismus, der der Wissenschaft der Wirtschaft jeden Fortschritt verwehrt, der wiederum nur durch Dialektik erreichbar ist (vgl. KM, 132).

Bahrs Feststellung und Verdeutlichung der eigentlichen Problematik, also die Feststellung, dass es sich beim Methodenstreit vielmehr um die Frage nach Denkweise und philosophischer Anschauung handle, folgt eine erklärende Darstellung der Methoden und historischen Entwicklung des Dialektischen und Metaphysischen. Diese Darstellung übernimmt Bahr von Engels, indem er dessen Ausführungen zur dialektischen und metaphysischen Weltanschauung und Denkweise in einer eng an diesen angelehnten sprachlichen Form in seinen eigenen Text einfügt. Er lässt Engels selbst zweimal durch gekennzeichnete Zitate zu Wort kommen, ohne jedoch darauf hinzuweisen, dass diesem der gesamte Gedankengang verpflichtet ist.<sup>57</sup> Darin zeigt sich ein typisches Schreibverfahren Bahrs, in dessen Texten sich oft reihenweise Gedanken und Auszüge aus zeitgenössischen Debatten finden, ohne dass im einzelnen Zitate immer als solche gekennzeichnet wären oder auf deren Herkunft verwiesen würde.<sup>58</sup> Das heißt aber keineswegs, dass Bahr seine Referenzen generell bedeckt hielte oder nicht benennen würde; im Gegenteil, gerade sie sind ihm oftmals Gewähr seiner Kenntnisse: Mit der beiläufigen Nennung der Namen europäischer Kritiker und Künstler, auf die er sich beruft, gibt er sich in den folgenden Jahren als Kenner und frühzeitig Eingeweihter der künstlerischen und literarischen Entwicklungen zu verstehen.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Er gibt auch keinen Verweis darauf, welchem Text er die Engelsschen Zitate entnimmt; eine Notiz findet sich in Bahrs Skizzenbuch, das wohl auf die Jahre 1885/1886 zu datieren ist: „Dialektik Heraklit – ‚Alles ist und es ist auch nicht, denn alles fließt.‘ Näheres Engels Von Utopie z. Soc. S. 20ff.“ 1884-89: Skizzenbuch, TSN 1, S. 5 (Hervorhebung im Original), zur Datierung des Skizzenbuchs ebendort S. 42; erwähnt wird Engels’ Aufsatz („Engels’ Entwicklung der Geschichte des Socialismus“) im Artikel *Das transzendente Korrelat der Weltanschauungen*, in: Deutsche Worte 6 (1886), S. 322-331, wiederabgedruckt unter dem Titel *Die Herkunft der Weltanschauungen* in KM, hier S. 14.

In einer Rezension zu Bahrs *Kritik der Moderne* hat E. M. Kafka Bahrs Schrift *Die Einsichtslosigkeit des Herrn Schäffle* (1886), die eine polemische Replik auf *Die Aussichtslosigkeit der Sozialdemokratie* des ehem. österreichischen Handelsministers Albert Schäffle war, Engels’ Polemik *Herrn Eugen Dührings ‚Umwälzung der Wissenschaft‘* zur Seite gestellt; Engels’ *Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft* entstand aus drei Kapiteln des sogenannten Anti-Dühring. Vgl. E. M. Kafka (Anmerkung 41), hier DJW I, S. 42.

<sup>58</sup> Vgl. etwa zu Bahrs Umgang mit den Schriften Bourget’s Stoupy (1996), S. 76f.

<sup>59</sup> In seinem späteren Band *Expressionismus*, der 1916 erscheint, legt Bahr etwa „großen Wert darauf, den Leser von der wissenschaftlichen Würde und Seriosität seiner Gewährsleute zu überzeugen“, um damit zugleich den Anspruch seiner eigenen Darstellung zu stützen, Müller-Tamm (2005), S. 46. Im Fall von *Expressionismus* spielt die Autorität seiner Gewährsleute insofern eine starke Rolle, als dass Bahr dort nicht nur das ästhetische Interesse seiner Leser zu wecken versucht, sondern vor allem einen wissenschaftlichen Beweis für die Berechtigung der unter dem Begriff des Expressionismus gefaßten

Aber zurück zu Engels' Text: Im zweiten Abschnitt seines Aufsatzes *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft* schildert Engels in der Hinführung auf den historischen Materialismus die Entwicklung von einer ersten dialektischen zu einer ihr folgenden metaphysischen Betrachtung. Um die Ähnlichkeit zu Engels' Darstellung zu illustrieren und weil es sich um eine wesentliche Bezugsstelle in Bahrs Schriften handelt, seien hier beide Texte in Auszügen kurz zitiert. Bei Engels liest sich die Beschreibung wie folgt:

„Wenn wir die Natur oder die Menschengeschichte oder unsre geistige Tätigkeit der denkenden Betrachtung unterwerfen, so bietet sich uns zunächst dar das Bild einer unendlichen Verschlingung von Zusammenhängen und Wechselwirkungen, in der nichts bleibt, was, wo und wie es war, sondern alles sich bewegt, sich verändert, wird und vergeht. Wir sehen zunächst also das Gesamtbild, in dem die Einzelheiten noch mehr oder weniger zurücktreten, wir achten mehr auf die Bewegung, die Übergänge, die Zusammenhänge, als auf das, *was* sich bewegt, übergeht und zusammenhängt. Diese ursprüngliche, naive, aber der Sache nach richtige Anschauung von der Welt ist die der alten griechischen Philosophie und ist zuerst klar ausgesprochen von Heraklit: Alles ist und ist auch nicht, denn alles *fließt*, ist in steter Veränderung, in stetem Werden und Vergehen begriffen. Aber diese Anschauung, so richtig sie auch den allgemeinen Charakter des Gesamtbildes der Erscheinungen erfaßt, genügt doch nicht, die Einzelheiten zu erklären, aus denen sich dies Gesamtbild zusammensetzt; und solange wir diese nicht kennen, sind wir auch über das Gesamtbild nicht klar. Um diese Einzelheiten zu erkennen, müssen wir sie aus ihrem natürlichen oder geschichtlichen Zusammenhang herausnehmen und sie, jede für sich, untersuchen.“<sup>60</sup>

Bahrs Schilderung desselben Vorgangs fällt dann folgendermaßen aus:

„Wenn der denkende Mensch ohne Voreingenommenheit an die Umwelt betrachtend herantritt, sie zu erforschen und zu begreifen, so ist sein nächster und unmittelbarer Eindruck das wechselnde Bild einer unablässigen Bewegung und Veränderung, nirgends behäbig dauerndes Sein, immer und überall nur rastloses Werden. Wie es schon Heraklit ausdrückt: alles ist und ist auch nicht, denn alles fließt. Das ist das Charakteristische aller Erscheinung. Aber auch die Einzelheiten zu erfassen, vom allgemeinen zum besonderen überzugehen, nicht nur die Idee, auch ihre einzelnen Begriffe zu verstehen, dazu reicht dieser erste Eindruck nicht aus. Dazu muß das einzelne Glied aus der fortlaufenden Kette gelöst, die Einzelercheinung aus dem Gesamtbilde herausgerissen und isoliert betrachtet werden. [...] Die dialektische Denkweise ist allen naiven Völkern ursprünglich, die den lebendigen Verband mit der Natur auch im Bewußtsein noch nicht verloren.“ (KM, 117)<sup>61</sup>

Die dialektische Anschauung kennzeichnet sich also durch zwei zentrale Momente: Sie erfasst die Dinge in ihrer Dynamik, in einem beständigen Wandel. Und sie registriert die (Einzel-)Dinge innerhalb ihrer Zusammenhänge und Wechselwirkungen. Zusammengefasst stellt sich bei Engels und Bahr die historische Entwicklung dann wie folgt dar: Die dialektische Betrachtung entspricht einer ersten Anschauung der Welt, einer ‚naiven‘ Anschauung, die ein grundlegendes Weltverständnis hervorbringt, aber

---

Kunst- und Literaturrechtungen erbringen möchte, vgl. ebendort.

<sup>60</sup> Engels (1976), S. 202f. (Hervorhebungen im Original).

<sup>61</sup> Diese Beschreibung dialektischer Betrachtung tritt wiederholt in Bahrs Texten zur Unterstützung kunst- wie bewusstseinstheoretischer Erklärungen auf, wobei Bahr eine teils wörtliche Übernahme seiner Textstücke pflegt, vgl. z. B. *Philosophie des Impressionismus*, in: DT, S. 52.

eine klare Defizienz hat. Denn da sie, in Bahrs hegelianisierender Sprache, ausschließlich Ideen erfasst, nicht aber einzelne Begriffe in ihrer Konkretisierung, bleibt ihr letztlich auch die Erkenntnis des Gesamtbildes verwehrt. Notwendig folgt daher der Schritt zu einer neuen Art der Betrachtung, die sich als analytischer Zugriff erweist, da sie die Dinge aus ihrem Zusammenhang nimmt und einzeln untersucht. Engels – und mit ihm Bahr – bezeichnen diese Erforschung der Gegenstände in ihrer zusammenhangslosen Vereinzelung als metaphysische Anschauung, deren Beginn in den Anfängen der Naturwissenschaft liegt.<sup>62</sup> Auch sie stellt sich jedoch wiederum insofern als defizient heraus, als dass sie durch die Isolierung ihrer Gegenstände weder deren Entwicklung noch deren Zusammenhänge berücksichtigt und damit auch die Historizität ihrer Gegenstände und Ergebnisse vernachlässigt.<sup>63</sup> Die moderne Naturwissenschaft – und das meint in erster Linie Darwin und seine Evolutionstheorie – habe schließlich durch die Darstellung der Natur als eines Entwicklungsprozesses deren eigenes dialektisches Verfahren offengelegt<sup>64</sup> und damit die Berechtigung eines rein metaphysischen Denkens widerlegt: Mit Darwin als „Höhepunkt“ der neuen Naturforschung wird die Dialektik zur einzig gültigen Methode der Moderne (KM, 130).<sup>65</sup> An diesem Punkt seiner Ausführungen verweist Bahr auf Hegel als Referenz, der diese Zusammenhänge als erster erkannt und in einem philosophischen System dargelegt habe und damit auch zuerst den Totalitäts- und Prozessualitätscharakter der Wirklichkeit erfasst habe.<sup>66</sup> Klar erkennbar vollzieht sich bei Engels und Bahr die

---

<sup>62</sup> Der Begriff des Metaphysischen wird bei Engels und in seiner Folge bei Bahr mit demjenigen des Analytischen gleichgesetzt. Engels verweist neben der Naturwissenschaft zusätzlich auf die Geschichtswissenschaft, vgl. Engels (1976), S. 203. Bahr ergänzt seine Ausführungen zur metaphysischen Denkart um den Hinweis, dass sie ihren stärksten Halt in der „modernen Weltanschauung des Individualismus“ erhalten habe, da diese das Individuum aus seiner Umwelt zu „souveräner Willkür“ gelöst und so zur „prinzipielle[n] Verneinung aller Geschichte“ geführt habe (KM, 130), vgl. *Die Weltanschauung des Individualismus*, in: Deutsche Worte 7 (1887), S. 59-70, wiederabgedruckt in KM.

<sup>63</sup> Vgl. KM, S. 129 und Engels (1976), S. 204. Erfolgt bei Engels die metaphysische *Denkweise* durch die Übertragung der *Anschauungsweise* von der Naturwissenschaft auf die Philosophie – Engels nennt Bacon und Locke –, so verzichtet Bahr auf diesen Zwischenschritt. Er spricht von Beginn an von metaphysischer *Denkweise*, auch für die Naturforschung.

<sup>64</sup> Im späteren Artikel *Zur Kritik der Kritik* wird Bahr nochmals auf die Natur als der entscheidenden Instanz verweisen, die zur Erkenntnis des dialektischen Prinzips geführt habe: Die Beobachtung der Natur habe in allen Bereichen einen unaufhörlichen Wechsel und Wandel offenbart und so auf verschiedenen Gebieten – Gerechtigkeit, Sitte, Glaube und Schönheit – zur Revolution und Auflösung des Metaphysischen geführt, der sich, so lautet Bahrs Ärgernis in diesem Artikel, allein die literarische Kritik, zumal in Deutschland, versperre, vgl. KM, S. 267. Vgl. den Brief an den Vater vom 26. Juli 1885 (Anmerkung 34).

<sup>65</sup> Vgl. Engels (1976), S. 205: „Hier ist vor allem Darwin zu nennen, der der metaphysischen Naturauffassung den gewaltigsten Stoß versetzt hat [...]“.

<sup>66</sup> Bahr zitiert an dieser Stelle aus Engels' Aufsatz selbst, vgl. KM, S. 130f. und Engels (1976), S. 206; Engels sieht in Hegels System, trotz seinem „epochemachende[n] Verdienst“, eine „kolossale Fehlgeburt“: „Es litt nämlich noch an einem innern unheilbaren Widerspruch: einerseits hatte es zur wesentlichen Voraussetzung die historische Anschauung, wonach die menschliche Geschichte ein Entwicklungsprozeß ist, der seiner Natur nach nicht durch die Entdeckung einer sogenannten absoluten

Entwicklung von einer ersten, ‚naiven‘ dialektischen Anschauung über die metaphysische bis hin zur dialektischen Methode selbst als ein notwendig dialektischer Prozess: Die moderne Naturwissenschaft synthetisiert die ursprüngliche dialektische Betrachtung und die ihr folgende detailgenaue metaphysische in einer höheren Form dialektischen Denkens.

In der Rückführung auf die Nationalökonomie bestätigt sich für Bahr damit die Überholtheit der „abstrakt-dogmatisch[en]“ Richtung. Bedingt durch die metaphysische Methode folgere sie aus der vermeintlichen Statik der Dinge Regeln, die sie dann irrtümlich zu ewigen Gesetzen naturalisiere.<sup>67</sup> In der Historischen Schule der Nationalökonomie sieht Bahr hingegen Ansätze zur dialektischen Denkmethode.<sup>68</sup> Ihren Erfolg fasst Bahr als ein alle Bereiche umfassendes Ziel, der Kampf gegen die „alte Dogmatik“ wird für ihn zum Kennzeichen sämtlicher Wissenschaften und Ausdruck des Jahrhunderts „im Leben, in der Wissenschaft und in der Kunst“ (KM, 129 und 271). Die erste Proklamation einer neuen Zeit lautet für ihn daher: „Überwindung der Metaphysik durch die Dialektik – das ist die Signatur unseres Jahrhunderts auf allen Gebieten der Wissenschaft“ (KM, 130). Vier Jahre später, 1890, erklärt Bahr im Artikel *Zur Kritik der Kritik* die Vorherrschaft der dialektischen Methode „[i]n der Geschichte, im Rechte, in der Lehre von der Wirtschaft“ für erreicht (KM, 271). Nachgerade zur „Lebensfrage der modernen Ästhetik“ wird nun die erfolgreiche Etablierung der dialektischen Methode auch in der Kritik (KM, 271). Dabei stellt der Aufsatz *Die Bedeutung der sogenannten „historischen“ Schule der National-Oekonomie* den zentralen Bezugspunkt zu Bahrs Darlegung der neuen Kritik dar. Auch dort handelt es sich nicht nur darum, die deduktive durch die induktive Methode zu ersetzen, sondern die dialektische Denkweise an die Stelle der metaphysischen treten zu lassen.<sup>69</sup>

---

Wahrheit seinen intellektuellen Abschluß finden kann; andererseits aber behauptet es, der Inbegriff eben dieser absoluten Wahrheit zu sein.“

<sup>67</sup> Vgl. KM, S. 131. Bahr nennt als Beispiele dieser Methode die Theorien Ricardos und Rodbertus', über letzteren hatte Bahr 1884 noch einen enthusiastischen Vortrag gehalten: *Über Rodbertus. Vortrag von Hermann Bahr. Sonderabdruck aus Nr. 20 der „Unverfälschten Deutschen Worte“ vom 16. Oktober 1888. Mit einem Vorworte des Verfassers*, Wien 1884.

<sup>68</sup> Vgl. KM, S. 132. Bahr geht es in der Folge darum, dass in der Wissenschaft ein synthetisches Denken etabliert werde, das sich in der „Verbindung von Erfahrung und Denken“ äußert (KM, 80). Vgl. zur Methode der Historischen Schulen auch Rieter (1994), S. 132f.

<sup>69</sup> Vgl. auch Rieckmann (1986), S. 21; dort ist der Artikel *Die Bedeutung der sogenannten „historischen“ Schule der National-Oekonomie* fälschlich mit dem Erscheinungsjahr 1888 angegeben (vgl. Anmerkung 51).

## b) Alte und neue Kritik

Bahr beschäftigt sich in den Artikeln seiner ersten Bände intensiv mit den Bestimmungen einer neuen Kritik, die er entschieden gegen eine alte Form der Kritik setzt. Wie mehrere seiner Zeitgenossen stellt er dabei nicht mehr nur Vorgehen und Kriterien der vorangegangenen Kritikergeneration in Frage, sondern gelangt mit seinen Ausführungen an einen Punkt, an dem der Anspruch von Kritik selbst infrage gestellt wird. Ihrem Selbstverständnis nach nähert sich die Kritik zunächst der Wissenschaft, dann aber der Kunst derart an, dass sie in ihrer Konsequenz von dieser kaum unterscheidbar wird.

Bereits im 1887 in den *Deutschen Worten* publizierten Artikel über Henrik Ibsen<sup>70</sup> hatte Bahr die Rückständigkeit der literarischen Kritik gegenüber den übrigen Wissenschaften beklagt: Die grundlegenden Veränderungen, die im 19. Jahrhundert in den anderen Wissenschaften stattgefunden hätten, hätten keinerlei Wirkung auf die Methoden der Kritik gehabt. Jenes Argumentationsschema, das Bahr im Artikel über den Methodenstreit der Nationalökonomie anführte, bestimmt hier die Ausführungen zur Literaturkritik: Analog zum Nationalökonomie-Artikel wird auf die Rückständigkeit der literarischen Kritik gegenüber den übrigen Wissenschaften verwiesen und die Dominanz der metaphysischen gegenüber der noch nicht in ihr Recht gesetzten dialektischen Methode beklagt.<sup>71</sup> Dass Bahr seine in der Nationalökonomie dargelegten Überlegungen auf das ästhetische Gebiet überträgt, mag dabei nicht überraschen, ergab sich aus dem marxistischen Anspruch seiner Arbeit doch eine interdisziplinäre Ausrichtung; die Arbeit sollte, wie eingangs erwähnt, einer Untersuchung der materialistischen Geschichtsphilosophie „auf allen Gebieten menschlichen Wissens“ gelten, also auch die Literatur einbeziehen (BwV, 99).

Systematisiert man Bahrs frühe Schriften,<sup>72</sup> zeigt sich, dass er in ihnen durchgängig zwei verschiedene Kritikformen einander gegenüberstellt, die dem oben nachgezeichneten Schema von metaphysischer und dialektischer Methode entsprechen. Sie erhalten von Bahr zunächst die einfachstmögliche Bezeichnung der „alten“ und

---

<sup>70</sup> *Henrik Ibsen*, in: Deutsche Worte 7 (August und September 1887), S. 338-353, wiederabgedruckt in KM.

<sup>71</sup> An Stelle einer historischen Betrachtung und der Betrachtung von Prozessen und Entwicklungen verfähre die literarische Kritik weiterhin „wie in den alten Tagen des metaphysischen Absolutismus, der die dialektische Erfassung des Wechsels und der Notwendigkeit der Widersprüche nicht kannte“ (KM, 70).

<sup>72</sup> Folgende Artikel werden hier näher untersucht: *Die Krisis des Burgtheaters* (vgl. Anmerkung 34); *Zur Kritik der Kritik* (vgl. Anmerkung 46); *Kunst und Kritik*, in: Frankfurter Zeitung, 35 (1890), 1. Morgenblatt, S. 1-2, wiederabgedruckt in ÜN; *Das kritische Wohlbehagen*, in: Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes, Jg. 60, Nr. 27, 04.07.1891, S. 421-424, wiederabgedruckt unter dem Titel *Kritik* in SKM; *Anatole France*, Erstveröffentlichung nicht ermittelt, wiederabgedruckt in SKM; *Ferdinand Brunetièrre*, Erstveröffentlichung nicht ermittelt, wiederabgedruckt in SKM.

„neuen Kritik“ (KM, 266; SKM, 130f.). Abhängig von seiner Lektüre und dem Schwerpunkt seiner Besprechung erhält die neue Kritik darüber hinaus verschieden Akzentuierungen, während die alte Kritik mit einigen schematischen, feststehenden Attribuierungen versehen wird. Dabei verwendet Bahr konstant und kontinuierlich zwei Begriffspaare in seiner Beschreibung der alten und neuen Kritik in teils wörtlichen, teils einander ähnelnden Formulierungen. Zum einen sind das die Begriffe des Metaphysischen und Dialektischen, deren Denkweisen der alten und neuen Kritik entsprechen (wobei Bahr anstelle des Begriffs des Metaphysischen auch den des Dogmatischen setzt).<sup>73</sup> Der Vorwurf gegen die alte Kritik meint dann deren dogmatische Ausrichtung, ihre Zurückweisung der Historizität der Maßstäbe der Kunst und ihre ausschließliche Anerkennung einer idealen Kunstform.<sup>74</sup> Die neue Kritik hingegen wird nach Bahr bestimmt durch die Historizität ihrer Maßstäbe, an die Stelle ewiger Wahrheiten in der Kunst setze sie das Prinzip ewigen Wandels. In diesem Zusammenhang fällt auch das einleitend genannte Axiom Bahrs von der „Bewegung der Schönheit“ (KM, 268).<sup>75</sup> Die neue Kritik wird damit also aufgrund ihres dialektischen Verfahrens zur einzigen den zeitgenössischen Künstlern und Kunstwerken angemessenen und somit einzig möglichen Kritik der Moderne.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> In den Ausführungen zur Nationalökonomie setzt Bahr das „abstrakt-dogmatische“ Vorgehen der Grenznutzenschule mit der metaphysischen Methode gleich, vgl. oben.

<sup>74</sup> Sie sei eine „ästhetische[.] Gesetzeskunde“ (SKM, 12), die unveränderlichen Regeln folgt und deren Glaube ewigen Wahrheiten in der Kunst und einer idealen Kunstform gilt (vgl. SKM, 130). Vgl. auch noch den Brief an Franz Blei vom März 1907: „ich habe [!] Verdacht, als ob das Sein niemals, daß immer nur das Werden schön sei. (Hier können Sie [angesprochen ist Franz Blei] sich eine Digression zu den ‚Impressionisten‘ machen, deren Macht auf dieser Einsicht in ‚das Werden als Wesen der Schönheit‘ allein ruht, worüber, wenn Sie’s ihm sagen, Chamberlain wütend werden muß, dieser antiheraklitische Pedant [...])“.<sup>75</sup> Tagebuch (1909), S. 136.

<sup>75</sup> Dass die Fragestellung der von Bahr hier ausgetragenen Debatte zugleich – wenn auch unter unterschiedlichen Gesichtspunkten – in ganz verschiedenen Kontexten immer wieder an Aktualität gewonnen hat, verdeutlicht der Umstand, dass sie selbst innerhalb der marxistischen Literaturwissenschaft aufgeworfen wurde. In der Auseinandersetzung mit Georg Lukács, der seine Orientierung am klassischen bürgerlichen Realismus zur überzeitlichen Norm und zum Maßstab für „Fortschritt und Reaktion“ in der Literatur erhob, erklärte Mitte der 60er Jahre Werner Krauss: „Wir halten heute nicht viel von einer Literaturwissenschaft, die sich an immer gültigen Gesetzen statt an der geschichtlichen Bewegung der Literatur orientiert.“ Werner Krauss, *Perspektiven und Probleme*, Neuwied, S. 7, hier zit. n. Barck, Naumann, Schröder (1971), S. 572. Georg Lukács, *Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur*, Berlin 1947.

<sup>76</sup> Dass Bahr in seinen Kritiken selbst immer wieder zwischen den beiden vorgestellten Kritikformen schwankt und den von ihm angekündigten Anspruch, die Methoden der neuen Kritik anzuwenden, nicht immer einzulösen vermag, wird in vielen seiner Kritiken deutlich. Exemplarisch sei hier auf den Artikel *Henrik Ibsen* verwiesen. Entgegen dem zuerst vorgetragenen materialistischen Anspruch beschließt Bahr seinen Artikel mit einer ideengeschichtlichen Interpretation, die Ibsens Dramen als Schauplatz eines Kampfes zweier Weltanschauungen, nämlich der des Sozialismus und der des Individualismus, begreift. Sieht man von dem materialistischen Interpretationsvorhaben Bahrs und seiner kaum geleisteten Umsetzung ab, zeigt sich, dass Bahr das neue Drama Ibsens als solches erkennt, es aber letztlich doch entlang der Formalia der alten Dramatik bespricht, indem er genau jene Elemente des Dramas kritisiert, die seine Modernität begründen: das Weglassen der Exposition, die Wandlung der Charaktere, die Unvereinbarkeit der Charaktere mit ihren Anschauungen (norwegische Kleinbürger und moderne Gedanken), der Widerspruch zwischen Form (romantisch) und Inhalt (modern). Vgl. dazu

Offenkundig richtet sich Bahrs schematische Zeichnung der alten Kritik dabei zunächst einmal gegen eine Kritik, die die avanciertere zeitgenössische Kunst und Literatur, etwa die Ibsens, rigoros ablehnte.<sup>77</sup> Denn der Vorwurf, es gebe bislang ausschließlich eine dogmatische Form von Kritik, berücksichtigt weder Diskussionen, wie sie bereits in der *Querelle des Anciens et des Modernes* mit ihrer Infragestellung der Überzeitlichkeit ästhetischer Normen und dem Verweis auf deren Historizität stattfanden,<sup>78</sup> noch Entwicklungen wie die ab dem 18. Jahrhundert einsetzende Problematisierung der Vorstellung von ästhetischen Gesetzen durch den Begriff des Geschmacks.<sup>79</sup> Bahrs schematischer Entwurf, in dem er die alte Kritik auf das Bild einer sich ausschließlich an Dogmen und Normen orientierenden Form der Kritik reduziert, hat zugleich eine vernunftkritische Perspektive, zielt sie doch gegen eine Kritik, die sich auf rational ableitbare Kriterien beruft, so dass die Aufklärungsästhetik mit ihrer vermeintlich ahistorischen Dogmatik für Bahr eine besondere Form der Rückständigkeit darstellt (vgl. KM, 267). Bahrs Schriften sind allgemein von einer immer wiederkehrenden Vernunftskepsis geprägt, die auch an weiteren Stellen deutlich sichtbar wird.<sup>80</sup>

Als zweite Konstante lassen sich Darstellungen ausmachen, die um die Begriffe des Normativen und Deskriptiven kreisen. Mit ihnen zeichnet Bahr das jeweilige Verfahren der alten und neuen Kritik nach. Ist die alte Kritik von einem abstrakten Normativismus geleitet, so setzt die neue Kritik an dessen Stelle die Beschreibung. Bemerkenswert, für seine Zeit aber nicht untypisch ist, dass der einzige Geltungsanspruch von Kritik dann auf eine ausschließlich deskriptiv vorgehende Kritik hinausläuft. Denn als entscheidender Zug in Bahrs Konstruktion zeigt sich, dass er die oben skizzierten Gegensatzpaare gleichsetzt, den Begriff des Metaphysischen/Dogmatischen mit demjenigen des Normativen identifiziert und den des Dialektischen mit dem des Deskriptiven. Dies führt dazu, dass Bahrs Verwerfung einer dogmatischen Kritik zum Wegfall *jeglicher* Kriterien in der Beurteilung eines

---

die Einleitung von Szondis *Theorie des modernen Dramas*, Szondi (1963), S. 9-13.

<sup>77</sup> Wobei sich die zeitgenössische literaturkritische Praxis ungleich komplexer darstellt, als das Bahrs schematische Zeichnung wiedergibt. In den vorangegangenen zwei bis drei Jahrzehnten war mit dem subjektiven Feuilletonismus, wie ihn Paul Lindau und Theodor Fontane übten, ein neuer Typus der Kritik entstanden, wobei es im Zuge der Politik Bismarcks auch in der Kritik zu einer konservativen Wende kam, die sich z.B. bei den Brüdern Heinrich und Julius Hart in deren Wertschätzung ewiger Kunstgesetze ausdrückte, vgl. dazu Berman (1985), S. 210ff. und 218.

<sup>78</sup> Vgl. Gumbrecht (1978), S. 104 und zu den Diskussionen innerhalb der *Querelle des Anciens et des Modernes*, in denen sich die Erkenntnis ausbildete, dass es „neben der *beauté universelle* auch ein *beau relatif* gäbe“, Jauß (1970), S. 32.

<sup>79</sup> Vgl. dazu Hohendahl (1985), S. 29-37 sowie Menke (2003), S. 743-751 und Baeumler (1974).

<sup>80</sup> So heißt es im Artikel *Anatole France* mit Blick auf die neue Kritik: „Der gesetzgeberischen Herrlichkeit der souveränen Vernunft trauen wir nicht mehr.“ SKM, S. 131. Vgl. zu Vernunftskepsis und Rationalitätskritik bei Bahr Beßlich (2000), besonders S. 194-196.

Kunstwerks führt. Mit der Diagnose einer dialektisch zu erfassenden Zeit und der durch sie bedingten Unmöglichkeit eines Fortbestands absoluter und ewiger Gesetze in der Kunst wird für Bahr jede Form von Kunstkritik im Sinne urteilender Kritik unvorstellbar. Damit bleibt für ihn als *einzig* mögliche Form der Kritik in der Gegenwart eine ausschließlich deskriptive Kritik, die sich jeglicher Wertung enthält.<sup>81</sup>

An dieser Stelle gilt es, sich noch einmal Bahrs Engels-Rezeption vor Augen zu rufen, denn in Bahrs Zugriff auf Hegels Dialektik zeichnet sich bereits ein Verständnis ab, das in der Folge von Bahrs Schriften immer deutlicher hervortritt. Was Bahr als die beiden zentralen Punkte aus Hegel herausgreift, die Betonung von Geschichtlichkeit und den Kontextualismus, und seine daraus gezogene Schlussfolgerung einer dogmen- und wertfreien Darlegung laufen nämlich auf nichts anderes denn auf das Konzept des Historismus hinaus.<sup>82</sup> In einem radikal unterkomplexen Verständnis reduziert Bahr Dialektik auf Historizität, indem er den sich aus Hegels Dialektik ergebenden „Wandel“ als einen willkürlich und kontingent stattfindenden Prozess begreift und sich so wie der Historismus von Hegels Geschichtsphilosophie abgrenzt. Die Möglichkeit ästhetischen Urteilsvermögen jenseits unwandelbarer Gesetze und festgelegter Regeln, also die Vorstellung, dass eine Beurteilung von Kunstwerken nicht an eine dogmatisch ausgerichtete Kritik gebunden ist, wird von Bahr nicht in Betracht gezogen. Sein Historismus, der ihn zu einer Gleichsetzung von dogmatischer mit wertender Kritik führt, sieht in der absoluten Wertfreiheit die einzige Alternative zu überzeitlichen Gesetzen.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Dass sich eine historische Methode keineswegs qualitativer Werturteile enthalten muß, zeigt am deutlichsten Marx selbst in seiner *Einleitung zur Kritik der Politischen Ökonomie* [1857; erstmals veröffentlicht 1903]: „Aber die Schwierigkeit liegt nicht darin, zu verstehen, daß griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, daß sie für uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten.“ Marx (1974), S. 641; vgl. dazu auch Jauß (1970), S. 159.

<sup>82</sup> Das zeigt sich deutlich an der Aufzählung der Namen, die Bahrs Ausspruch „Überwindung der Metaphysik durch die Dialektik“ folgen, u. a. derjenigen Savignys und Ritters, KM, S. 130. In Anbetracht von Bahrs Studienzeit in Berlin mag die Ausrichtung auf die Geschichtswissenschaft nicht verwundern, finden sich doch unter den Professoren, denen er seine Dissertation hätte vorlegen sollen (Wagner, Schmoller, Treitschke, Zeller, Dilthey und Scherer), einige der Hauptvertreter der Historischen Schule, vgl. den Brief an den Vater vom 19. April 1886, BwV, S. 117.

<sup>83</sup> Zwar lehnt die neue Kritik moralische Maßstäbe ab und verpflichtet Kunstwerke nicht auf die Einhaltung bestimmter formaler Aspekte; vor allem wendet sie sich gegen jegliche Form der Zweckhaftigkeit von Kunst, indem sie auf den Autonomieanspruch der Kunst und dann auf das Prinzip des *l'art pour l'art* als dasjenige der Moderne verweist. Dass die neue Kritik – gegen ihr Selbstverständnis – dennoch urteilt und bestimmten Kriterien folgt, wird an mehreren Stellen deutlich. So unterläuft Bahr anfangs die als Ziel der neuen Kritik formulierte Methode des Konstatierens in seiner kritischen Praxis, indem er die entscheidenden Fragen zur Beurteilung von Kunstwerken in abgewandelter Form in seinen Text wieder einführt: Die Frage nach der Qualität eines Kunstwerks taucht etwa dort wieder auf, wo Bahr eine Unterscheidung zwischen „Kunstwerken“ und „Machwerken“ vornimmt (KM, 272) und denjenigen zum Treffen dieser Entscheidung für befähigt hält, der künstlerisches Können zu erkennen vermag. Damit wirft er sämtliche Kriterien, nach denen ein Werk beurteilt werden kann, auf die Subjektivität des Kritikers zurück und legitimiert so letztlich den Herrschaftsanspruch des Kritikers, der

### c) Formen der neuen Kritik

Über die genannten Konstanten hinaus erhält der Begriff der neuen Kritik zu verschiedenen Zeitpunkten und in Abhängigkeit von Bahrs Lektüre verschiedene Akzentuierungen und Konkretisierungen. Handelt es sich bei ihr zunächst um eine am Positivismus orientierte historisch-wissenschaftliche Kritik, so verändert sich ihr Charakter unter dem Einfluß der Lektüre der Schriften Jules Lemaîtres, Paul Bourgets und Anatole Frances hin zu einer impressionistischen und „sensitiven“ Kritik (SKM, 160).<sup>84</sup> Das „Persönliche“, die subjektive ästhetische Erfahrung, konstituiert fortan das genuin moderne Moment der Kritik (SKM, 161).

In seinem Artikel über Ibsen, in dem er jenen als den „modernsten aller modernen Schriftsteller“ feiert und ihm entsprechend mit einer „moderne[n] Ästhetik“ – die sich hier als materialistische aus gibt<sup>85</sup> – begegnen will (KM, 71), erklärt Bahr das methodische Vorbild der Naturwissenschaften zum Ziel der neuen Kritik und formuliert für sie ein Vorgehen, das dem Wissenschaftsverständnis Hippolyte Taines nahesteht.<sup>86</sup> Für das Thema des modernen Künstlers und seines Zusammenhangs mit dem modernen Kritiker ist dann der nächste Schritt in Bahrs Konzeption der neuen Kritik interessant. An die Stelle einer am Positivismus orientierten Darstellung des Werks tritt nämlich kurz darauf die Schilderung der Eindrücke des Kritikers, dessen

---

sowohl die „Echtheit“ eines Kunstwerks festzustellen vermag ebenso wie er die Maßstäbe, die das Kunstwerk selbst mit sich bringt, zu erkennen und auf das Werk anzuwenden weiß – auch aus dieser Einsicht, dass jedes Kunstwerk seine eigenen Maßstäbe mit sich bringt, begründet sich für Bahr die Ablehnung eines allgemeinen Regelkatalogs.

<sup>84</sup> Zur Frage von Dogmatismus und Subjektivität in der Wissenschaft zwischen 1870 und 1914 vgl. Schwarz (1999), S. 202-206.

<sup>85</sup> Die Kritik solle „Künstler und Kunstwerk aus den Bedingungen ihrer Entstehung und im Zusammenhange mit ihrer gedanklichen Umwelt“ begreifen (KM, 71). Vgl. Rieckmann (1986), S. 21: „Vom Ansatz her unterscheidet sich der Aufsatz über Ibsen kaum von dem ein Jahr früher verfaßten Artikel *Zur Geschichte der modernen Malerei*. Wie dort geht es Bahr auch hier darum, seine auf Marx gegründete Erkenntnistheorie anzuwenden, dieses Mal auf das Gebiet der Literaturkritik.“

<sup>86</sup> Die neue Kritik erstellt demnach eine „ästhetische Naturgeschichte“ (SKM, 12) und soll „nach dem Vorbilde des Naturforschers“ wie ein „gesetzerkennender Kunstforscher“ vorgehen (KM, 71). Die Ähnlichkeit von Bahrs Konzept der neuen Kritik mit dem Wissenschaftsideal Taines dokumentiert sich in einigen ähnlich formulierten Anmerkungen. Setzt Taine das Verfahren der Wissenschaft mit dem der Botanik gleich, „welche mit der gleichen Liebe sowohl den Lorbeer- und den Orangenbaum als auch die Tanne und die Birke betrachtet“, so heißt es bei Bahr im Artikel *Das kritische Wohlbehagen*: „Ob einer ein Birnbaum oder ein Apfelbaum – diese Frage allein vermochte sie [die Kritik] noch zu interessieren; ob die Birnen besser schmecken oder die Äpfel, darum kümmerte sie sich nicht mehr, darauf antwortete sie nicht mehr.“ SKM, S. 12. Vgl. weitere Formulierungen zum Prinzip des Konstatierens und Erklärens der Wissenschaft und der „Philosophie der Kunst“, die in ähnlicher Weise bei Bahr auftauchen, in Hippolyte Taine, *Philosophie der Kunst*. Deutsch von Ernst Hardt, Bd. I, Leipzig 1902 (*Philosophie de l'art*, 1865-1869), hier zit. n. *Naturalismus. Dokumente und Manifeste* (1987), S. 80. Es ist zugleich symptomatisch für die sich an der Wissenschaft orientierende Kritik, dass Bahr das Vorgehen der sich herausbildenden Geisteswissenschaften und der Kunstgeschichte dann in der gleichen Weise beschreibt wie die Praxis der literarischen Kritik. Vergleicht man Bahrs Beschreibung der neuen Kritik in *Henrik Ibsen* und seine Anmerkungen über Cornelius Gurlitt, wird deutlich, dass es zwischen Kunstgeschichte und Kritik keinerlei Unterschiede in ihrem Vorgehen gibt, vgl. *Rovovo*, Erstdruck nicht ermittelt, wohl Frühjahr 1889 (vgl. dazu BwV, S. 230), wiederabgedruckt in KM, hier S. 182f. Vgl. auch *Malerisch*, in: *Das Kleine Journal*, 16 (1894), Abend-Ausgabe, 1-2. (2.2.1894), wiederabgedruckt in SKM, hier S. 177.

Beschäftigung mit dem Kunstwerk nun vorrangig im Zeichen des eigenen Genusses steht. Auch in jener letztgenannten Form der Kritik, der Äußerung persönlicher Erlebnisse, affirmiert Bahr jedoch die Urteils- und Bewertungsfreiheit der kritischen Äußerung. Für alle ihre unterschiedlichen Ausprägungen behält er dabei den Begriff der *neuen Kritik* bei, und zwar unabhängig davon, ob mit ihm die historisch-wissenschaftliche Kritik oder in einem nächsten Schritt die „sensitive Kritik“ beschrieben wird (SKM, 177). Dabei zeigt sich, dass die zunächst scheinbar unterschiedlichen Positionen der am Positivismus orientierten und der impressionistischen Kritik grundlegende Gemeinsamkeiten haben. Sie treffen im Verständnis eines historistischen Relativismus, der alle normativen Geltungsansprüche ablehnt und dem eigenen Selbstverständnis nach norm- und wertfrei ist, zusammen.

Um die letzten beiden Dekaden des 19. Jahrhunderts entspann sich zwischen einigen prominenten französischen Kritikern ein Streit um Praxis und theoretische Fundierung der literarischen Kritik, der sich in einer Reihe von Artikeln und Abhandlungen niederschlug. Die Debatte, die zwischen Jules Lemaître, Ferdinand Brunetière und Anatole France stattfand und dabei mehrere Essays Paul Bourgets einbezog, entwickelte durch die direkte Bezugnahme, mit der jeder der Autoren auf die Artikel des anderen reagierte, und die dadurch jeweilig als Antwort erscheinende Stellungnahme den Charakter eines schriftlich fixierten Streitgesprächs. Aus diesem Repertoire unterschiedlicher Beschreibungen und Auffassungen zu einer der Moderne angemessenen Kritik greift Bahr verschiedene Ansätze und Meinungen heraus, diskutiert und kommentiert sie und eignet sich in identifikatorischer Weise die Position Jules Lemaîtres an, indem er sich in scharfer Opposition zu der an klassi(zisti)schen Maßstäben orientierten und damit für Bahr dogmatischen Kritik Ferdinand Brunetières sieht.<sup>87</sup>

Der Vorwurf, den Bahr der neuen Kritik dabei bereits 1891 macht, könnte für die literarisch-künstlerische Moderne wohl kaum schwerwiegender sein: „[L]angweilig, man kann es nicht anders sagen, langweilig wird sie [die historisch-wissenschaftliche

---

<sup>87</sup> Eine andere Position vertritt Stefanie Arend in ihrer 2010 erschienen Studie. Sie sieht Bahr in *Zur Kritik der Moderne* als Vertreter eines klassizistischen Formenparadigmas, der sich – anders als etwa Otto Brahm dies in seiner Rezension suggeriere – nicht an Lemaître orientiert. Ihr zufolge „entzieht sich Bahr jedoch in bekannter Manier einer deutlichen Positionierung“, und zwar „als ein Autor, der die Methode der modernen Kritik ernstzunehmen sucht und sich nicht positioniert.“ Wobei Bahr ihrer These zufolge insgesamt dann doch recht deutlich Position bezieht, wenn er nach ihrer Ansicht der französischen Moderne ablehnend gegenübersteht und sich als Anhänger der klassischen Form präsentiert, Arend (2010), S. 124-128. Bahrs Position zur neuen Kritik stellt sich insgesamt jedoch, wie im Folgenden gezeigt werden soll, komplexer dar, wenn man, anders als Arend dies tut, auch die Artikel zur neuen Kritik, die in den Bänden *Die Überwindung des Naturalismus* und *Studien zur Kritik der Moderne* erscheinen, in die Untersuchung einbezieht; dass Bahrs Kritik- und Künstlerverständnis dabei nicht frei von Ambivalenzen ist, wird dabei immer wieder zu beobachten sein.

Kritik] uns am Ende“. Was fehlt, ist die „grosse Wirkung“ (SKM, 14). Mit diesem neugenannten Aspekt leitet Bahr einen deutlichen Funktionswandel der Kritik ein, denn keineswegs geht es hier um die Wirkung der Kritik auf das Publikum (als deren Folge dann eine Auseinandersetzung mit dem von ihr besprochenen Werk stattfände), sondern um die Wirkung des Werks auf den Kritiker selbst. Nicht das Kunstwerk, sondern die ästhetische Erfahrung rückt in den Mittelpunkt der Beschäftigung. Mit der Forderung nach einer in diesem Sinne neu zu akzentuierenden Kritik beruft sich Bahr auf Jules Lemaître, der in einem Essay über Paul Bourget in Aussicht stellt, dass die Entwicklung der Kritik nach einer dogmatischen und einer historisch-wissenschaftlichen Phase nicht beendet sei, sondern dass, so zitiert Bahr aus Lemaîtres Essay, „*elle [la critique] tend peut-être à devenir simplement l'art de jouir des livres et d'enrichir et d'affiner par eux ses impressions.*“ (SKM, 11, Kursivierung im Original)<sup>88</sup> Bahr koppelt im Folgenden die Form der Kritik an die Entwicklung der Kunst selbst und zeichnet parallel zu jener ein dreiphasiges, grob schematisiertes Modell der Kritik, deren ersten beiden Phasen – die der dogmatischen und der historisch-wissenschaftlichen – wie die ihnen entsprechenden künstlerischen Bewegungen überholt und überwunden sind. Diese Phasen charakterisieren sich Bahr zufolge durch das Verhältnis, das Mensch und Welt jeweils zueinander einnehmen, und zeigen in ihrem bisherigen Verlauf zuerst eine „Herrschaft des Menschen“, dann eine „Herrschaft der Dinge“, wobei letztere dem Naturalismus mit seiner „Herrschaft der Nur-Thatlichkeit“ entsprechen soll (SKM, 14). Die neu einsetzende Phase kennzeichnet sich nun durch ein Verfahren, das in der Suche nach demjenigen liegt, das zwischen Mensch und Welt stattfindet, „[d]ort, wo die Berührung der beiden etwas gibt, das nicht Mensch und nicht Welt und dennoch beides zusammen ist“: die „*impression*“ oder „*sensation*“ (SKM, 15, Hervorhebung im Original).<sup>89</sup> Nerven und Nervosität spielen nun die entscheidende Rolle. Die in Bahrs frühen Schriften genannte Nervosität, die er als Grundlage der Modernität bestimmt hatte,<sup>90</sup> erfährt hier also eine neue Konnotation. Waren die

---

<sup>88</sup> Vgl. dazu Lemaître (1887), S. 344. Bahr erwähnt Lemaîtres in mehreren Bänden erscheinenden literarischen Studien *Les Contemporains* bereits im Februar 1889, in 1889: Skizzenbuch 11, TSN 1, S. 143 (zur Datierung ebendort, S. 151).

<sup>89</sup> Die zweite Phase habe eine Wendung zum Psychologischen eingeleitet und die Steigerung der „Impressionabilität“ bewirkt; vgl. auch *Die Überwindung des Naturalismus*, wo es heißt, dass nur in der „dreißigjährigen Reibung der Seele am Wirklichen“ die Virtuosität im Nervösen entstehen konnte (ÜN, 130). Zu der mit Bahrs „Wende nach Innen“ einhergehenden Hinwendung zum „physiologischen Subjekt[.]“ vgl. Müller-Tamm (2005), S. 67f.

<sup>90</sup> 1886 führt Bahr in *Das transzendente Korrelat der Weltanschauungen* den Begriff der Nervosität als zentrales Kriterium für sein Verständnis von Modernität an. Die Voraussetzung zur Modernität liegt demzufolge in einem Zustand unbedingter Nervosität, in einer „Empfänglichkeit für äußere Eindrücke“, die sicherstellt, mit der jeweiligen Zeit und ihrer Weltanschauung in Einklang zu stehen und bereits überholte Anschauungen als solche zu erkennen (KM, 16 und 17).

Nerven zunächst ein Sensorium, dem es oblag, Veränderungen zu erfassen, so wird nun über sie selbst ein Bedürfnis und obsessives Verlangen nach immer neuen Reizen und Sinneseindrücken ausgebildet bis hin zu einer letzten Möglichkeit, die angesichts des Erschöpftseins neuer Reize verbleibt, der Variante der neuen Nerven, dem Annehmen der Nerven(zu)stände fremder Personen.

In dieser Konstellation behält die neue Kritik ihr *Verfahren*, nämlich das der wertfreien Beschreibung, bei, ändert aber ihr *Ziel*, das nun nicht mehr in der möglichst gerechten Darstellung des Künstlers liegt, sondern der eigenen Bereicherung, „einer neuen Gourmandise“, gilt (SKM, 16). Der Genuss, den der Kritiker während seiner Beschäftigung mit einem Künstler oder Kunstwerk durchlebt, entsteht infolge einer Anverwandlung, über die der Kritiker sich Nerven, Sinne und Natur des Künstlers aneignet, um auf diesem Weg neue Erfahrungen zu machen. Bahrs berühmte Formulierung vom Kritiker, der sich als „Verwandlungsmensch“, „Kautschukmann“ und „Schlangenmensch des Geistes“ selbst verlässt, um in den Künstler einzudringen und aus ihm heraus zu berichten, findet hier ihren Ansatzpunkt (ÜN, 106); eine Definition, deren Einfluss noch beim Kritikverständnis des jungen Thomas Mann zu finden ist, wenn dieser 1896 erklärt, es sei „des Kritikers Kunst, fremde Persönlichkeiten in sich aufzunehmen, in fremden Persönlichkeiten zu verschwinden, durch sie [...] das Entstehen ihrer Werke zu erklären [...]“, und dann weiter „[...] der Kritiker, dieser Verwandlungskünstler, dieser vollendetste Typus des ‚Dilettanten‘ [...]“<sup>91</sup>.

Eigenschaften des derartig neuformulierten Kritikertypus wie sein Vermögen, sich dem Künstler anzuverwandeln, entnimmt Bahr den Essays des französischen Kulturphilosophen Paul Bourget. Sie korrespondieren mit dem Habitus des Dilettanten, dessen einflussreiche Charakterisierung für das fin de siècle ebenfalls Bourget in seinen Essays formuliert hat. Der Dilettantismus bildet einen der zentralen Komplexe in den künstlerischen und kulturphilosophischen Auseinandersetzungen um die Jahrhundertwende.<sup>92</sup>

Mit den Untersuchungen zu Paul Bourget, der in den 1960er Jahren durch die Forschung zum frühen Thomas Mann als eine der maßgeblichen Figuren für die

---

<sup>91</sup> Thomas Mann, Kritik und Schaffen (1896), in: Mann (1993), S. 22 und 23. Mann war in seiner Frühzeit ein interessierter Leser von Bahrs Kritiken und kam durch ihn wie auch durch seinen Bruder Heinrich mit den Schriften Bourgets in Kontakt, vgl. dazu Stoupy (1996), S. 279-282 und Wieler (1996), S. 298-310.

<sup>92</sup> Wunberg schreibt, dass der Begriff des Dilettantismus um die Jahrhundertwende „in aller Munde“ war, Wunberg (1976), S. LXXIII; ähnlich wie die Begriffe Moderne und modern wird auch der Begriff des Dilettantismus verwendet, ohne dass im Einzelnen jeweils vorab eine Begriffsklärung vorläge, vgl. auch Theodorsen (2006), S. 39.

Schriftsteller der Jahrhundertwende wiederentdeckt worden war, gewann dessen Definition des Dilettantismus, die er in seinem Essay über Ernest Renan vorgelegt hatte, längere Zeit für die Literaturwissenschaft zur Jahrhundertwende die beherrschende Stellung.<sup>93</sup> Andere Positionen zum Dilettantismus und ihr Einfluss – wie etwa der Nietzsches – rückten darüber teilweise in den Hintergrund, wurden in Studien der letzten Jahre aber wieder verstärkt hervorgehoben.<sup>94</sup> Im zweiten Kapitel dieser Arbeit wird sich der Einfluss Nietzsches auf Bahrs Vorstellung vom modernen Künstlertum am Beispiel des 1890 erschienenen Artikel *Akrobaten* deutlich zeigen. Für die Darlegungen, die Bahr zur neuen Kritik formuliert, erweist sich jedoch neben Jules Lemaître tatsächlich in erster Linie Paul Bourget als entscheidender Stichwortgeber. Denn jener als Verwandlungskünstler beschriebene Kritikertypus bezieht sich auf eine Konzeption, die Bourget in seinen *Reflexions sur la critique* darlegt, der zufolge der Kritiker im Moment seiner Anverwandlung den „état de l'âme“ des Künstlers, der der Erschaffung von dessen Werkes zugrunde lag, zum Vorschein bringt.<sup>95</sup> In dieser Eigenschaft des Kritikers, seiner Fähigkeit, sich fremde Nerven- und Bewusstseinszustände anzueignen, die er mit dem Begriff der „métamorphose intellectuelle et sentimentale“<sup>96</sup> fasst, tritt für Bourget ein psychologisches Problem zutage, gegen das er in seinen Essays zunehmend anschreiben wird.<sup>97</sup> Für Bahr dagegen macht sie erst die besondere Kompetenz des Kritikers aus, zu dessen Aufgabe es nachgerade wird, sich dilettantischer Techniken zu bedienen. In der Fähigkeit, sich dem Künstler anzuverwandeln, sah Bahr um 1891 also Kompetenzen des Kritikers erfüllt. Was Bahr mit Bezug auf den neuen Kritiker im Einzelnen beschreibt, folgt

---

<sup>93</sup> Vgl. zur Wiederentdeckung Bourgets in der Forschung (namentlich durch Klaus Schröters Studien zum frühen Thomas Mann, 1964) Stoupy (1996), S. 1f., und zur dominierenden Stellung von Bourgets Dilettantismus-Definition in der Literaturwissenschaft Wieler (1996), S. 12. Vgl. zu Bourget allgemein die detaillierten Studien von Ulrich Schulz-Buschhaus (1983) und (1989) und Joëlle Stoupy (1987) und (1996). Zum Einfluß Bourgets auf Bahr vgl. Stoupy (1996), S. 70-119. Die Auseinandersetzung mit Bourgets Studien zur Kritik lässt sich zuerst für Bahrs Artikel *Kritik* (1891) nachweisen, vgl. Stoupy (1996), S. 111.

<sup>94</sup> Vgl. die Arbeiten von Streim (1996), Wieler (1996), Panizzo (2007). Vgl. zum Rezeptionsverhältnis zwischen Nietzsche und Bourget Sorensen (1969), S. 251.

<sup>95</sup> Bourget, *Reflexions sur la critique*, in: Bourget (1889), S. 304; vgl. dazu auch Stoupy (1996), S. 51. Vgl. dazu auch Lemaîtres Äußerung über Bourget als eines Kritikers, „qui s'est particulièrement appliqué à se représenter des états d'âme, à les faire siens.“ Lemaître (1887), S. 342.

<sup>96</sup> So heisst es bei Bourget: „La sympathie n'y suffirait pas, il y faut un scepticisme, raffiné à la foi et systématique, avec un art de transformer ce scepticisme en instrument de jouissance. Le dilettantisme devient alors une science délicate de la métamorphose intellectuelle et sentimentale.“ Bourget (1901), S. 56; vgl. auch Bourget (1889), S. 305.

<sup>97</sup> In den *Essais de Psychologie Contemporaine* werden Dilettantismus und Verwandlungsfähigkeit noch positiv bewertet, dann aber zunehmend kritisch gesehen, vgl. Sorensen (1969), S. 252. Vgl. dazu auch Schulz-Buschhaus (1989), S. 54f. und 57f. Nietzsche verwendet in *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* für diese Art des Vorgehens den Begriff der „Anempfindung“, den Hofmannsthal von ihm aufgreift, wenn er vom „Anempfindungsvermögen“ spricht. Nietzsche (1999a), S. 326 und Hofmannsthal, „Die Mutter“ (1891), in: Hofmannsthal (1979), S. 102; vgl. dazu Streim (1996), S. 89.

somit Bourgets Darstellung und Deutungsversuchen der zeitgenössischen Geisteshaltung, die jener entlang der Biographien und Werke einiger Literaten und herausragender Persönlichkeiten exemplifiziert. Dabei sind in seinen *Essais* vor allem zwei geistige Grundhaltungen von Bedeutung, die er in exemplarischer Weise in Ernest Renan und Hippolyte Taine vertreten sieht. Den Ausgangspunkt beider Haltungen bildet – als Folge einer als übermäßig beschrieben entwickelten Kultur der Wissenschaft und Bildung – der die Zeit kennzeichnende Historismus mit seinen Begleiterscheinungen des Relativismus und Skeptizismus sowie der Hang zur psychologischen Analyse. Sie schlagen sich jeweils in den „malades de trop de science“ und den „malades d’un excès de pensée critique“ nieder.<sup>98</sup> Beide Haltungen, der „abus de la compréhension“ Renans und der „esprit d’analyse“ Taines, ziehen als unabdingbare Konsequenz eine zutiefst problematische Konstitution nach sich. Sie drückt sich zum einen in einer ausgeprägten Form des Skeptizismus und Dilettantismus aus, der Fähigkeit, eine Vielzahl möglicher und zugleich gegensätzlicher Standpunkte einzunehmen, die letztlich zur Unmöglichkeit fester Überzeugungen führt. Zum anderen äußert sie sich in der als „multiplicité du moi“<sup>99</sup> bezeichneten Form der Vervielfachung des eigenen Ich. Im Kontext dieser Fähigkeit zur Anverwandlung zitiert Bahr auch Nietzsches Aphorismus *Der Seufzer des Erkennenden*<sup>100</sup> aus der *Fröhlichen Wissenschaft*<sup>101</sup>, den Michael Wieler in seiner Studie zum Dilettantismus als Ausdruck von Nietzsches Perspektivismus zu Bourgets Dilettantismusbegriff in Beziehung setzt.<sup>102</sup>

Im Artikel *Ferdinand Brunetière* faßt Bahr die gesamten Erscheinungsformen der neuen Kritik von Hippolyte Taine über Jules Lemaître bis Anatole France, die er im Artikel *Das kritische Wohlbehagen* noch deutlich in zwei verschiedene Phasen unterteilt, unter den Begriff der „sensitive[n] Kritik“ zusammen und bündelt sie gegen die alte Kritik in Gestalt Ferdinand Brunetières und dessen dogmatischer Ausrichtung (SKM, 161)<sup>103</sup>.

<sup>98</sup> Hier zit. n. Schulz-Buschhaus (1989), S. 55.

<sup>99</sup> Im Kapitel über Taine und dessen Vorrede zu *De l’intelligence* (1870) schreibt Bourget über Taines Vorstellung: „[C]e système se ramène à concevoir le *moi* comme constitué par une série de petits faits qui sont des phénomènes de conscience“, was für Taine bedeute: „„Il n’y a rien de réel dans le *moi*,“ dit-il [Taine], „sauf la file de ses événements.““ Auch hier steht am Ende die Berufung auf Heraklit und den ewigen Fluß der Dinge, Bourget (1901), S. 226 (Hervorhebung im Original); vgl. dazu Schulz-Buschhaus (1989), S. 55f. und Stoupy (1996), S. 56f.

<sup>100</sup> *Drittes Buch* der *Fröhlichen Wissenschaft* [249.], in: Nietzsche (1999), S. 515; vgl. auch SKM, S. 178.

<sup>101</sup> Bahr zitiert Nietzsche außerdem mit dem Begriff der „Hautlichkeit“ als eines Synonyms zur „*impression*“ und „*sensation*“, ebenfalls ein Aphorismus aus dem *Dritten Buch* der *Fröhlichen Wissenschaft* [256.], in: Nietzsche (1999) S. 517.

<sup>102</sup> Zu einer Annäherung von Nietzsches Perspektivismus und Bourgets Habitus des Dilettanten vgl. Wieler (1996), S. 76f.

<sup>103</sup> Vgl. dazu auch den Artikel *Anatole France*. Trotz einiger Unterschiede, die Bahr ihrer Kritikausübung zugesteht, faßt er die angeführten Kritiker gemeinsam unter dem Begriff der „Impressionisten“, die der

Dieses Vorgehen folgt durchaus einer inneren Logik. Zwar hat dies auf der Ebene der Argumentationsstrategie seinen Grund auch darin, dass Bahrs Artikel eine Verteidigung der neuen Kritik in all ihren verschiedenen Ausprägungen darstellt; indem er innerhalb ihrer Entwicklungsgeschichte kein neues Gegensatzpaar aufstellt, stärkt er erkennbar die Position der neuen gegenüber der alten Kritik. Brunetière wiederum war in einem Artikel am 1. Januar 1891 in der *Revue des Deux Mondes* gegen die Kritik der Impressionisten mit der Betonung der Notwendigkeit von Normen in der Kritik angetreten. Er wollte die Kritik „der Zufälligkeit und Unverbindlichkeit“ ebenso entziehen wie dem „historisierenden Dokumentarismus“ und sah seine Widersacher entsprechend sowohl in Taine als auch in France.<sup>104</sup> Doch trotz der Unterschiede, die Bahr zwischen der Kritik Taines, Lemaîtres und Frances einräumt, eröffnen sich einige überraschende Gemeinsamkeiten. Denn was als positivistische und impressionistische Kritik zunächst den Anschein getrennter, widersprüchlicher Tendenzen haben mag, offenbart eine gemeinsame geistige Grundhaltung, die in beiden Fällen zu einer beständigen Relativierung und „eleganten Skepsis“<sup>105</sup> führt, in denen jede Möglichkeit der Wertung zurückgewiesen wird. Beide Formen der neuen Kritik, vereinigt unter dem Begriff der „sensitiven“ Kritik, lassen ein Zusammenspiel von Relativismus und Psychologie zutage treten, das sich einmal stärker als historistischer Relativismus aus gibt, das andere Mal als Ausdruck des Dilettantismus und des mit ihm verbundenen Hedonismus und Skeptizismus erscheint. Bahr, der sich in seiner Darlegung der „sensitiven Kritik“ weiterhin an Bourgets Konzept des Dilettantismus anlehnt, bezeichnet die „impressionistischen“ Kritiker – in Analogie zu Bourgets Essay über Ernest Renan als des exemplarischen Vertreter des Dilettantismus – als „Renanisten“ (SKM, 163; vgl. auch SKM, 136), denen aufgrund ihrer Fähigkeit, einander widersprechende Standpunkte einzunehmen, *alles* verständlich ist und somit jede Art von Normen und Dogmen unvorstellbar wird.<sup>106</sup> – Ihrem eigenen

---

Methode Jules Lemaîtres folgen, nämlich ihre Artikel als „des impressions sincères notées avec soin“ zu zeichnen (SKM, 162). Vgl. auch E. M. Kafka, Der neueste Bahr, in: *Moderne Rundschau*, Bd. 3, H. 5/6, 15.06.1891, S. 220-222, hier DJW I, S. 243 und Rudolf Lothar (vgl. Anmerkung 106), DJW I, S. 214, sowie Steinecke (1989), S. 507; vgl. Lemaître (ohne Jahr, wohl 1886), S. 5. Selbst Francisque Sarcey, der im Artikel *Zur Kritik der Kritik* noch als Vertreter der alten Kritik als Gegenbild zu Jules Lemaître fungiert, erfährt hier eine Umwertung und wird der impressionistischen Kritik zugerechnet, da er „nur, ohne es zu sein, dogmatisch scheint, weil er das wunderliche und angenehme Talent hat, dass sein Gefühl von den Werken immer genau das Gefühl der grossen Menge ist. Er gibt auch nur seine Stimmung, ohne viel nach ewigen Gesetzen zu fragen.“ SKM, S. 162; vgl. auch KM, S. 153f. Bahr benennt als „Vater dieser neuen Kritik“, der „sensitiven Kritik“ oder „persönlichen Kritik“, Sainte-Beuve, indem er ihn mit den entsprechenden, die neue Kritik definierenden Attributen versieht und als ‚nervös‘ und ‚empfindlich‘ bezeichnet (SKM, 162). Vgl. dazu auch Hoeges (1980), S. 16.

<sup>104</sup> Zitate in Hoeges (1980), S. 11f. und 91, vgl. auch Wellek (1977), S. 59.

<sup>105</sup> Ernst Robert Curtius, hier zit. n. Schulz-Buschhaus (1989), S. 54.

<sup>106</sup> Vgl. dazu Bourget (1903b), S. 57 und Bahr, SKM, S. 136; vgl. dazu Stoupy (1996), S. 112. Zur

Selbstverständnis nach wertet also auch die „sensitive Kritik“ nicht. Auch sie verfährt nach Bahr weiterhin deskriptiv und konstatiert ausschließlich, in diesem Fall die Wirkung der Kunstwerke, die sie als eine „Beichte der Stimmungen“ wiedergibt (SKM, 161).<sup>107</sup> – Bahrs Aussage, die Kritiker seien „Renanisten“, impliziert aber auch deren Umkehrschluss. Nur der Renanist kann Kritiker sein, da nur er über die Sensibilität verfügt, die ihn befähigt, Kritik auszuüben. In seiner Sensibilität liegt denn auch eine Eigenheit, die ihn mit dem modernen Künstler verbindet und aus der sich, wie im folgenden Abschnitt näher ausgeführt werden soll, sein Anspruch auf Künstlertum erhebt.

Erwähnt sei noch, dass die neue Kritik, die Bahr unter Berufung auf Bourget und Lemaître vorstellt, zu einem weiteren Konzept aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Ähnlichkeiten aufweist. Dabei handelt es sich um den „aesthetic criticism“, den Walter Pater in *The Renaissance. Studies in art and poetry* (1873) formuliert und Oscar Wilde unter Berufung auf ersteren in den *Intentions* (1891) weiter ausführt. Genau wie Bahrs Kritiker zeichnet sich auch der „aesthetic critic“ aus Paters Darlegungen durch seine „[ä]sthetische Sensibilität und analytische Kompetenz“<sup>108</sup> aus; „die Empfindung von Schönheit“ ist letztlich an seine Rezeptionsleistung gebunden, die – hier im Fall der Malerei – „im Nachvollzug des künstlerischen Prozesses [entsteht], wobei er das psychische Erleben wachruft, das in das Bild eingegangen ist.“<sup>109</sup> Parallelen zwischen Bahrs und Paters Konzeption finden sich auch in ihrer historistischen Grundannahme, dass es keine verbindlichen Kriterien zur Bestimmung

---

Verbindung von Impressionismus und Dilettantismus unter Bezug auf Lemaître vgl. auch Rudolf Lothar, Zur Geschichte der Kritik in Frankreich, in: Die Gesellschaft, Jg. 7, Mai 1891, S. 656-668, hier DJW I, S. 212. Zum Bedeutungsspektrum des Begriffs Impressionismus bei Bahr, der vom kunsthistorischen und poetologischen Terminus über einen Epochenbegriff bis hin zur ‚sozialpsychologischen Charakteristik‘ reicht, vgl. Fliedl (1998), S. 139f.; zu den antisemitischen Konnotationen, die später zu Bahrs Impressionismus-Begriff hinzutreten, vgl. Fliedl (1997), S. 365 und 368-371. Gezeigt hat sich, dass jene Schriftsteller und Kritiker, die sich dem dilettantischen Konzept und einer mit ihr einhergehenden nihilistischen Weltsicht verbunden fühlten, sich nach kurzer Zeit sehr rasch „in eine bindende und bergende Gemeinschaft religiöser, nationaler, sozialer oder auch vitalistisch-biologischer Ideologien“ begaben, so Sorensen (1969), S. 253, der auf die Lebensläufe von Bourget, Huysmans, Barrès, Lemaître und France verweist. In dieser Hinsicht lassen sich zwischen der Kritik der Romantik und jener der Jahrhundertwende nicht nur in ihren jeweiligen Ansichten über die Kritik Gemeinsamkeiten finden – also etwa in ihren Vorstellung vom Relativismus, dem Gedanken einer Vollendung der Kunst in der Kritik und der assoziativen, spontanen, auch fragmentarischen Gestaltung von Kritik –, sondern auch in den Lebensläufen ihrer Protagonisten, vgl. Schnädelbach (1983), S. 80. Nach Wieler steht die Hinwendung zu sozialen Bindungen wie der Kirche oder politischen Vereinigungen weiterhin im Kontext des Dilettantismus, da er darin keine wirkliche soziale Einbindung, sondern nur die dem Dilettantismus eignende Ausrichtung auf die Zukunft sieht, vgl. Wieler (1996), S. 62-64 sowie S. 36.

<sup>107</sup> Zum Stimmungskult und Stimmungsbegriff als Merkmal der Epoche und den Bezug zu Pietismus und Empfindsamkeit vgl. Wieler (1996), S. 60 und 70; vgl. zum Stimmungsbegriff in den zeitgenössischen Poetologien und in der Einfühlungsästhetik Winko (2003), S. 196.

<sup>108</sup> Streim (1996), S. 99.

<sup>109</sup> Vgl. dazu Streim (1996), S. 121.

des Schönen gibt. Gilt Paters Interesse auch einem Erkenntnisgewinn über die Prozesse künstlerischer Produktion, so wird in Oscar Wildes Konzeption die Reizung der Sinne bestimmend, in deren Folge ein ‚ästhetischer Hedonismus‘<sup>110</sup> Oberhand gewinnt. In der analytischen Haltung, die Wildes ‚aesthetic critic‘ dominiert und die – als Resultat der beständigen Reflexion eigener Empfindungen – zu einer Auflösung des Ichs führt, ähnelt er, wie Gregor Streim dargelegt hat, Hofmannsthals Dilettanten.<sup>111</sup> In diesen beiden Punkten offenbart er aber zugleich Gemeinsamkeiten mit den von Bourget exponierten geistigen Haltungen, die jener an Taine und Renan darlegt.<sup>112</sup> Soweit sich Bahrs Texte übersehen lassen, beruft sich Bahr in seinen Artikeln zur neuen Kritik ausschließlich auf die genannten französischen Kritiker und Schriftsteller. Zu welchem Zeitpunkt er mit der ‚aesthetic criticism‘ in Berührung kam, lässt sich nicht eindeutig klären. Hofmannsthal bedankt sich Ende des Jahres 1892 bei Bahr für die Übersendung von Wildes *Intentions*,<sup>113</sup> zu einem Zeitpunkt, an dem Bahr seine Formulierungen zur neuen Kritik bereits abgeschlossen hat<sup>114</sup>.

#### d) Der Kritiker als Künstler

Die Kompetenz des modernen Kritikers ist das Problem des modernen Künstlers. Obwohl es zunächst scheint, als konstruierte Bahr einen Gegensatz zwischen kritischer und künstlerischer Praxis, soll im Folgenden gezeigt werden, dass Bahrs Argumentation in seiner Konsequenz darauf hinausläuft, dass Kritiker und Künstler – in ihren modernen Varianten – keineswegs Antagonisten sind, sondern im Gegenteil eben jene Disposition, die den modernen Kritiker auszeichnet, auch dem modernen Künstlertypus zugrunde liegt. Damit wird bei Bahr nicht die Kritik aus dem Bereich der Kunst gewiesen, die Analogisierung von Künstler und Kritiker weist vielmehr auf eine zutiefst problematische Seite des modernen Künstlers, die Bourgets früher These folgt, dass die Kunst nicht mehr ‚le domaine du génie et de la création‘ sei, sondern

---

<sup>110</sup> Vgl. Streim (1996), S. 100.

<sup>111</sup> Pater, *The Renaissance. Studies in art and poetry* (1873). Zur ‚aesthetic criticism‘ und der Ähnlichkeit von Wildes ‚aesthetic critic‘ und Hofmannsthals Dilettanten vgl. Streim (1996), S. 95-101.

<sup>112</sup> Vgl. dazu die Figur des Gilbert, die Wilde in *The Critic as Artist* sagen lässt: ‚What people call insincerity is simply a method by which we can multiply our personalities‘, hier zit. n. Streim (1996), S. 100.

<sup>113</sup> Vgl. Streim (1996), S. 101 (FN 46).

<sup>114</sup> Das Konzept der impressionistischen Kritik zeigt des Weiteren eine Nähe zur Theorie der Einfühlung, deren Begriff um 1900 zu einem der zentralen Termini der Ästhetik avanciert; eine Popularisierung ihrer Ästhetik findet durch Theodor Lipps, 1906 nennt Lipps die Einfühlung einen ‚Grundbegriff der heutigen Ästhetik‘, hier zit. n. Fontius (2001), S. 121, vgl. auch Winko (2003), S. 191. Ob Bahr zur Zeit seiner Ausführungen zur neuen Kritik Kenntnisse von ihr hatte, lässt sich nicht mit Bestimmtheit feststellen. Anstelle von Einfühlung spricht er von Verwandlung, offenbar in Anlehnung an Bourgets Begriff der ‚métamorphose‘; erst im *Selbstbildnis* erklärt er rückblickend: ‚Den Künstler und seine Kunst verstehen, mich einfühlen, ihm nachfühlen zu lernen [...]‘, Sb, S. 240.

„celui du dilettantisme et de la critique“<sup>115</sup>.

Mit der Vorstellung, dass Kritiker und Künstler über gemeinsame Züge verfügen, steht Bahr zeitgenössisch keineswegs allein. Hofmannsthal, dessen Vorstellungen vom Dilettantismus sich gleichermaßen von Bourget wie von Nietzsche herleiten,<sup>116</sup> teilt in seinen frühen Schriften die Ansicht, dass das moderne Künstlertum sich durch den „Doppelcharakter der künstlerischen Tätigkeit als Kritik und Schöpfung“<sup>117</sup> auszeichnet, und spricht dem künstlerischen Schaffensprozess dezidiert einem diesem vorangehenden dilettantisch-kritischen Aspekt zu. Demnach schafft der Dilettant mit seiner kritischen Analyse die Voraussetzung für die Neuschöpfung des Kunstwerks, die er selbst dann allerdings nicht mehr zu leisten imstande ist.<sup>118</sup> Insofern stellt der Dilettantismus und die mit ihm verbundene kritische Tätigkeit für Hofmannsthal einen notwendigen Bestandteil künstlerischer Produktion dar, bleibt für sich allein jedoch als „unvollendetes Künstlertum“<sup>119</sup> stehen. Bei gleichzeitig kritisch-distanzierter Haltung empfindet Hofmannsthal sich dem Phänomen des Dilettantismus durchaus als zugehörig: „Hofmannsthals gelegentliche Selbstbeschreibungen als Dilettant sind daher auch nicht als euphemistische Stilisierungen zu verstehen. Sie betonen nur die eine Seite der künstlerischen Arbeit.“<sup>120</sup> Nietzsche, von dem Hofmannsthal einen Teil seiner Vorstellungen bezieht, führt in seiner Problematisierung der Moderne gleichfalls eine grundlegende Neuausrichtung des modernen Künstlers an, der infolge seines kritisch-analytischen Vorgehens – das im Gegensatz zu einer der Moderne vorangegangenen künstlerischen Produktionsweise steht, die auf einer „Rausch- und Traumerfahrung“<sup>121</sup> beruht – zum Kritiker wird. Und wie aus den Anmerkungen zum „aesthetic criticism“ Walter Paters und Oscar Wildes bereits deutlich wurde, geht auch ihre Konzeption von der Vorstellung einer grundsätzlichen Gemeinsamkeit von Künstler und Kritiker aus.

Der Frage nach dem Verhältnis zwischen Kritiker und Künstler bei Bahr kann man sich auf zwei Wegen nähern. Zum einen über die Analyse der theoretischen

---

<sup>115</sup> So Bourget in den *Nouveaux Essais de Psychologie Contemporaine* (1885), S. 148, hier zit. n. Sorensen (1969), S. 253.

<sup>116</sup> Vgl. dazu Streim (1996), S. 86-94, der den Einfluß Nietzsches auf Hofmannsthal gegenüber einer einseitigen Rückführung des Einflusses durch Bourget hervorhebt. Der Einfluß Nietzsches zeigt sich in dem von Hofmannsthal verwendeten Begriff des „Anempfindungsvermögens“, der auf Nietzsches Begriff der „Anempfindung“ zurückgeht (vgl. Anmerkung 97). Vgl. zu Bourgets Nietzsche-Rezeption Streim (1996), S. 88 (FN 12), vgl. auch S. 68f.

<sup>117</sup> Streim (1996), S. 134.

<sup>118</sup> Künstler ist für Hofmannsthal dann „derjenige, der die kausal-analytische Betrachtung durch eine ästhetisch-symbolische ersetzt“, Streim (1996), S. 127. Die kritische Tätigkeit hat die Aufgabe, das Wahrgenommene analytisch zu zerlegen, das dann in einem nächsten Schritt vom Künstler in ein symbolisches Bild geformt wird, vgl. dazu Streim (1996), S. 127, 133.

<sup>119</sup> Streim (1996), S. 115.

<sup>120</sup> Streim (1996), S. 134, vgl. auch S. 84.

<sup>121</sup> Streim (1996), S. 59.

Darlegungen Bahrs, zum anderen, indem man die literaturkritische Praxis Bahrs dahingehend befragt, unter welchem Selbstverständnis die eigene Tätigkeit gesehen und welchem Genre das eigene Schaffen zugerechnet wurde. Als Ausgangspunkt der Analyse soll die oben geschilderte Figur des Verwandlungskünstlers und ihrer Technik der *métamorphoses* gelten, auf die Bahr im Artikel *Kunst und Kritik* (1890) anspielt.

Joris-Karl Huysmans' Kunstkritiken, die dieser 1889 in dem Band *Certains* herausgibt, veranlassen Bahr zu Überlegungen darüber, ob ein Künstler allgemein zu kritischer Analyse befähigt sei. Die Kritiken Huysmans' gelten Bahr nämlich ausschließlich dann als in ihrem kritischen Anspruch gelungen, wenn sie über Künstler von Huysmans' ‚eigener Rasse‘ handeln; wo Huysmans dagegen an einem Künstler nichts von sich selbst entdecke, so klagt Bahr, sei dessen Kritik ungerecht und ungerechtfertigt.<sup>122</sup> Diese Konstellation führt bei Bahr zu der Überzeugung, dass es sich bei Huysmans' Kritiken um eine Art ‚Selbstbiographie‘ handelt, die nur dann brillant, wenn sie nicht kritisch ist, d.h. nur dann zu überzeugen vermag, wenn Huysmans zwar dem Anschein nach von einem anderen Künstler handelt, letztlich aber über sich selbst schreibt (ÜN, 105).<sup>123</sup> Die wesentliche Fähigkeit des Kritikers, die Vorbedingung jeder künstlerischen Analyse, fehlt Huysmans nach Ansicht Bahrs, ja, muss ihm, so Bahr, notwendig fehlen. Denn diese liegt ihm zufolge in der oben beschriebenen Charakterisierung des Kritikers als eines „Verwandlungsmensch[en]“, „Kautschukmann[es]“ und „Schlangemensch[en] des Geistes“, der in den fremden Künstler eindringt, um aus ihm heraus zu berichten (ÜN, 106), jener Konstitution also, die Bourget als „métamorphose intellectuelle et sentimentale“ beschrieben hatte. Fehlen muss dem Künstler diese Fähigkeit nach Bahr, weil dessen Eigenheit so stark ist, dass sie die Verwandlung in einen anderen verhindert. Gerade dies sei die Auszeichnung von Künstlertum.

Wie Hartmut Steinecke zu Recht anmerkt, ist es notwendig, den Kontext und die Argumentationsstrategie in Bahrs Artikel zu berücksichtigen, will man Bahrs Position zu dieser Problematik erfassen, die sich nicht unmittelbar aus der Argumentation auf der Textoberfläche dieses einen Artikels *Kunst und Kritik* erschließen lässt. Diese äußeren Umstände erschöpfen sich aber nicht nur in dem von Steinecke bemerkten allgemeinen Hang Bahrs zur Übertreibung und Pointierung bzw. in dem von Bahr

---

<sup>122</sup> Zu den positiven Kritiken und demnach Künstlern von Huysmans' ‚eigene[r] Rasse‘ zählt Bahr die Artikel über Gustave Moreau, Félicien Rops, Degas, während Puvis de Chavannes, George Sand und Raffaëlli ungerechtfertigt negative Kritik erfahren, vgl. ÜN, S. 105.

<sup>123</sup> Vgl. dazu wiederum Hofmannsthals Auffassung, Walter Pater könne nur „eine bestimmte Art von Menschen und Kunst ‚erfassen‘“, Steinecke (1989), S. 505; zur Kritik an der Einseitigkeit von Kritiker und Künstler vgl. Hofmannsthal (1979), S. 196.

unternommenen Versuch, die unterschiedliche Qualität von Huysmans' Kritikern zu erklären;<sup>124</sup> vielmehr lässt sich für *Kunst und Kritik* ein ganz bestimmter Referenztext ausmachen: Denn ganz offensichtlich reagiert Bahr mit seiner Rezension auf den ersten Essay aus Huysmans' Kritiksammlung *Certains*, der unter dem Titel *Du Dilettantisme* einen scharfen Angriff auf die Kunstkritiker und deren geistige Haltung des Dilettantismus darstellt. Nicht zufällig verwendet Bahr in seiner Beschreibung des Kritikers nämlich den Begriff der „Elastizität“ (ÜN, 105), der notwendiges Element des Kritikers sei, Huysmans aber fehle, denn genau dieser Begriff ist es, gegen den sich Huysmans in seiner Anklage gegen die Beliebtheit von Publikum und Kritikern richtet, deren Bewunderung für völlig unterschiedliche Künstler und Kunstrichtungen er als Indifferenz entlarven will. In der „Elastizität künstlerischer Bequemlichkeit“<sup>125</sup>, in der sich dieses indifferente Verhalten begründet, sieht Huysmans eine in höchstem Maße bedenkliche und alles andere als dem Kritiker zuträgliche Eigenschaft. Ganz im Gegenteil richtet Huysmans gegen den Dilettantismus und die als „des dilettanti“<sup>126</sup> bezeichneten Kritiker eine Reihe von Vorwürfen, die dem Kritiker anstelle von Talent oder Kompetenz, wie es die Konzeption von Bourgets Dilettantismus zu Anfang noch tut, Dummheit (*imbécilité*) und Feigheit (*lâcheté*) und damit die Unfähigkeit zum ästhetischen Urteil unterstellt.<sup>127</sup> In letzter Konsequenz spricht Huysmans dem Kritiker nicht nur jedes Verständnis und jede Leidenschaft für Kunst ab,<sup>128</sup> er verwirft mit aller Entschiedenheit vor allem die Vorstellung, der Kritiker könne mit seinen Äußerungen selbst ein Kunstwerk schaffen: Die Verzagtheit der vor dem Konzept des Dilettantismus agierenden Kritiker „entkräfte“ die Sprache, so Huysmans' Argument mit Verweis auf Ernest Renan.<sup>129</sup>

Wenn Bahr in seinem Artikel eine starke Polarität zwischen Kritiker und Künstler aufmacht, sollte man sich von dieser scheinbar radikalen Trennung zwischen Künstler und Kritiker also nicht täuschen lassen. Denn Bahr will hier in erster Linie das Prinzip des Dilettantismus für die Kritik retten, und er tut dies, indem er Huysmans' Argumentationsschema komplett umdreht: Das von Huysmans negativ eingeführte

---

<sup>124</sup> Vgl. Steinecke (1989), S. 502.

<sup>125</sup> „Enfin, – et cette raison suffirait à elle seule – visiter et soi-disant admirer les œuvres les plus différentes et les plus hostiles, implique une largueur d'esprit, une élasticité d'aise artistique, vraiment flatteuses.“ Huysmans (1929), S. 8; vgl. dazu auch Bauer (2001), S. 59f.

<sup>126</sup> Huysmans (1929), S. 9.

<sup>127</sup> Huysmans (1929), S. 10.

<sup>128</sup> Vgl. dazu Huysmans (1929), S. 12: „[L]a vérité c'est qu'on ne peut comprendre l'art et l'aimer vraiment si l'on est un éclectique, un dilettante.“

<sup>129</sup> Huysmans (1929), S. 12f. Im XVI. Kapitel seines 1891 erschienenen Romans *La-bas* erklärt schließlich eine von Huysmans' Figuren, dass „tout auteur qui se vante d'être un dilettante avoue par cela même qu'il est un écrivain nul“, hier zit. n. Bauer (2001), S. 60.

Kriterium der „Elastizität“, das dem Kritiker nicht nur jede Kritik-, sondern auch Kunstfähigkeit abspricht, wertet er zu einer Qualität des Kritikers um und wendet es in einem nächsten Moment gegen Huysmans selbst: Huysmans kann kein Kritiker sein, so Bahrs Verdikt, weil er Künstler ist. – Dieser Satz lässt sich in Bahrs Verständnis der neuen Kritik, wie er es in den vorhergehend besprochenen Artikeln ausführt, jedoch auch von der genau entgegengesetzten Seite her lesen: Da die moderne Kritik wesentlich unkritisch ist, gehört sie in das Gebiet der Kunst (dazu weiter unten). – Ist es nach Huysmans dem Kritiker nicht möglich, ein Kunstwerk zu schaffen, weil ihm dazu die nötige Leidenschaft fehlt, so ändert Bahr die Konstellation dahingehend, dass nun der Künstler wegen seiner Ichbezogenheit nicht fähig ist, Kritiken zu verfassen. Bahrs Artikel ist also, in Reaktion auf Huysmans' *Certains*, in erster Linie als Verteidigung des kritischen Dilettantismus zu lesen, dessen Begriff Bahr im Übrigen kein einziges Mal in seinem Artikel erwähnt, wohl aber die Namen Bourgets, Lemaîtres und Edouard Rods, die er alle mit dem Konzept des Dilettantismus verbindet.

Berücksichtigt man die jeweilige Strategie, die hinter Bahrs Ausführungen liegt, dann ergibt sich aus der Gesamtheit von Bahrs Äußerungen zur Kritik also ein ungleich differenzierteres Bild hinsichtlich der Frage, inwiefern Kritiker und Künstler über gemeinsame Züge verfügen; beide stehen sich dann keineswegs antagonistisch gegenüber, sondern weisen eine Reihe grundlegender Gemeinsamkeiten auf.<sup>130</sup> Dass sich die Widersprüchlichkeiten in Bahrs Texten oftmals der Tatsache verdanken, dass sie als Reaktionen auf Äußerungen Dritter hin verfasst sind, zeigt sich auch im Fall Huysmans': Bahr ordnet ihn nämlich nur in dem Moment der Kategorie desjenigen Künstlers zu, der ein eigenes tiefes Gefühl hat und folglich keine Anverwandlung in fremde Gefühls- und Nervenzustände leisten kann, in dem er ihn vom Kritiker absetzen will. In dem in etwa zeitgleich erscheinenden Artikel *Akrobaten*<sup>131</sup>, der sich mit dem zeitgenössischen, modernen Künstlertum auseinandersetzt, ist der Blick auf Huysmans dagegen ein ungleich anderer. Dort führt Bahr ihn nämlich unter den

---

<sup>130</sup> In einem Artikel, der das Thema Künstler und Kritiker nur am Rande streift, zeigt sich, dass Bahr mit demselben Wortlaut, mit dem er Huysmans' Künstlertum beschreibt – und ihm in der Folge die Fähigkeit zur Kritik abspricht –, die spanische Schriftstellerin Emilia Pardo Bazán vorstellt, diese aber ausdrücklich als Künstlerin *und* Kritikerin verstanden wissen will: „Dieser große Künstler [d. i. Emilia Pardo Bazán], der auch ein großer Kritiker, ein großer Historiker und ein großer Philosoph ist, ist eine Frau.“ Bahr schreibt weiter über sie: „Und man kann nicht künstlerischer sein – bis zu jenem letzten Grade der Unfähigkeit, irgend etwas zu berühren, ohne es in Kunst zu verwandeln.“ ÜN, S. 194. Diese Beschreibung gleicht derjenigen Bahrs über Huysmans: „[...] die besondere und zauberthätige Gabe, welche er vor allen voraus hat: Alles, was er nur jemals empfindet, immer gleich zu Kunst zu gestalten und was er nur jemals berührt, immer in Kunst zu verwandeln.“ ÜN, S. 103. *Von welschen Literaturen. IV: Spanischer Naturalismus*, in: *Moderne Dichtung*, 1. Jg., 1.10.1890, Bd. II, Heft 4, S. 645-647, unter dem Titel „Spanischer Naturalismus“ wiederabgedruckt in ÜN.

<sup>131</sup> *Akrobaten*, in: *Deutschland*, Jg. 2, 18.10.1890, S. 38-39, wiederabgedruckt in ÜN.

modernen Künstlern, die sich gerade durch ihre geistige Beweglichkeit auszeichnen, ein Kennzeichen, das sie wesentlich von Bahrs Bestimmung eines „wirklichen“ Künstlertums unterscheidet.<sup>132</sup> Wie alle anderen zeitgenössischen, modernen Künstler auch ist Huysmans nämlich gerade kein „wirklicher“ Künstler, sondern gehört dem als „Akrobaten“ bezeichneten problematischen, modernen Künstlertypus an. Symptomatisch ist in Bahrs Beschreibung nämlich, dass er in *Kunst und Kritik* für die notwendige geistige Disposition des Kritikers dasselbe Vokabular verwendet, das er im Artikel *Akrobaten* verwendet, um dort zu einer Beschreibung zeitgenössischen Künstlertums zu gelangen. Er erkennt dort in der Kunst des *Schlangemenschen*, der sich in „unerhörte[r] *Kautschukerei*“ windet, Eigenschaften des modernen Künstlers (ÜN, 24, Hervorhebung von mir). Exakt jene Begrifflichkeit, mit denen Bahr die „Elastizität“ des Kritikers beschreibt – „[d]er Kritiker muss ein Verwandlungsmensch sein, ein Kautschukmann und Schlangemensch des Geistes“ (ÜN, 106) –, leitet dort über zur Beschreibung der Wirkung zeitgenössischer Kunst.

In Bahrs Ausführungen wird deutlich, dass die Anlage von Kritiker und Künstler dieselbe ist, beide zeichnen sich durch eine besondere Sensibilität aus (vgl. ÜN, 108).<sup>133</sup> Der Befund, dass kritische und künstlerische Tendenzen in den zeitgenössischen Texten ineinandergreifen, gründet sich bei Bahr auf der Wahrnehmung, dass kritische Auseinandersetzungen vornehmlich in einem künstlerischen Duktus gehalten würden, die in Sprache und Stil aber zugleich Tendenzen der Prosa dieser Zeit treffen. Das heißt, sowohl in der geistigen Disposition wie im sprachlichen Verfahren nähern sich moderner Künstler und Kritiker einander an. Die Vorstellung, dass Künstler zugleich Kritiker bzw. Kritiker zugleich Künstler sind – also hier im Sinne eines „wirklichen“ Künstlertums –, wird für Bahr dann durch die Annahme undenkbar, dass die Ausübung des einen die Fähigkeit zum anderen vernichtet: Huysmans ist ein großer Künstler, weil er sich davor hütet, ein großer Kritiker zu sein (vgl. ÜN, 107). Diese Einschätzung hängt vor allem mit der Vorstellung zusammen, dass die beständige Selbstbeobachtung und kritische Hinterfragung des Dilettanten das Eigene des Künstlers vernichtet und zum „Verlust der Unmittelbarkeit des Erlebens“<sup>134</sup> führt; auf

---

<sup>132</sup> Vgl. dazu ausführlicher die beiden folgenden Kapitel.

<sup>133</sup> Bei Hofmannsthal hindert die übergroße Sensibilität den Dilettanten daran, eine künstlerische Haltung einzunehmen, vgl. dazu seinen Essay zur *Physiologie de l'amour moderne*, in dem er den Held von Bourget's Roman als „eine Halbnatur mit Dilettantenkräften und überkünstlerischer Sensibilität“ beschreibt, Hofmannsthal, *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891), in: Hofmannsthal (1979), S. 94. Vgl. Streim (1996), S. 89, zur außerordentlichen Sensibilität des Dilettanten vgl. auch Wieler (1996), S. 40f.

<sup>134</sup> Bogosavlevic (1987), S. 230. Vgl. zur „Klage über den Verlust der künstlerischen Kräfte“, der bei Hofmannsthal mit „der Klage der Verflüchtigung des Lebensgefühls [einhergeht]“, und einem „Leben aus zweiter Hand“ Stoupy (1996), S. 134 sowie S. 49. „Kein Geschlecht ist im Kritischen virtuoser

diesen Komplex wird im dritten Kapitel der Arbeit zurückzukommen sein. Bedingung für den Kritiker bleibt es aber, eine „künstlerische Natur zu sein“ (SKM, 139).<sup>135</sup>

Die Gleichsetzung von modernem Kritiker und modernem Künstler wird also teilweise dadurch verdeckt, dass Bahr in dem am Anfang erwähnten Artikel als Gegenbild zum Kritiker eine Form „echten“ Künstlertums imaginiert, die seinem eigentlichen Verständnis des spezifisch modernen Künstlers widerspricht. Denn die durch den Begriff des „Akrobaten“ konnotierten Eigenschaften – wie Elastizität, Sensibilität und Virtuosität – zeichnen gleichermaßen Bahrs Idee des modernen Kritikers wie die des modernen Künstlers aus. Wie schon die Ausführungen zum Dilettantismus bei Bourget deutlich gemacht haben, wird mit dem kritisch-analytischen Vorgehen keineswegs ein kontingenter Zug nur weniger Künstler beschrieben. Die scheinbar ausschließlich individual-psychologische Disposition wird vielmehr als allgemeines Zeitproblem erfasst, als dem modernen Künstler und seinem Kunstschaffen wesenhaft eingeschrieben. Der Problemstellung, in welchem Verhältnis Kritiker und Künstler stehen, liegt damit ein allgemeiner zeitdiagnostischer Hintergrund zugrunde. Bahr antwortet mit seiner Diskussion des Verhältnisses von Künstler und Kritiker damit auch auf das zu der Zeit ausführlich diskutierte Problem des Verhältnisses von Leben und Bildung bzw. Reflexion überhaupt. Zwar besteht Bahr an der Oberfläche auf der Trennung von Kunst und Kritik, zugleich zeigt sich aber, dass das Moment des Nicht-Authentischen, das zur Unterscheidung von Kritik und Kunst angeführt wird, in der Beschreibung der Besonderheit der *modernen* Kunst als deren spezifisches Merkmal wiederkehrt. Was vorgeblich die Kritik von der Kunst trennen soll, ist tatsächlich Charakteristikum der modernen Kunst. Die Unterscheidung schöpferisch – nachvollziehend ist deshalb nicht sinnvoll auf die zeitgenössische Kunstproduktion anwendbar, weil in ihr der Begriff des Schöpferischen selbst fraglich wird. Entsprechend ist die moderne Kritik nicht mehr

---

gewesen, keines je mit so hellseherischer Deutlichkeit selbstbewußt und seiner Triebe, ihrer Besonderheit und ihrer Zusammenhänge klar – ein Mithistoriker seiner eigenen Geschichte, während, ja oft, bevor es sie erlebt. Aber das freie und schlagfertige Schaffen ist dahin, ohne Zwang, nach dem Beispiele der Naturkräfte, und [...] der fröhliche Glaube an die Zaubermacht des eigenen Willens [hat sich] verloren“, ÜN, S. 108.

<sup>135</sup> Entsprechend verweist Bahr etwa in seiner Auseinandersetzung mit dem Werk Edouard Rods auf dessen eigentlich rein kritische Fähigkeit, der der entscheidende Schritt zur eigenständigen Kunstschöpfung fehlt, indem er als grundlegende Unterscheidung zwischen Kritiker und Künstler auf deren Wirkung, die einmal nur an den Verstand, beim zweiten hingegen bis an das Gefühl reiche, verweist (vgl. SKM, 139). Ohne den Begriff des Dilettantismus selbst zu erwähnen (mehrfach werden jedoch Bourget und Amiel genannt), führt Bahr deutlich dessen Symptome an und erklärt, dass Rods künstlerische Kraft unter seinem „*Trop de réflexion*“ verkümmere (SKM 139, Kursivierung im Original). Bahr wirft die eigentliche Kunstschöpfung auf den Rezipienten zurück, indem er über Rod erklärt: „Er verrichtet alle Vorarbeit: die Beobachtung der Nuancen, ihre Aufnahme und Analyse; aber ihre Fleischwerdung in uns, den eigentlichen Prozess der Kunst müssen wir aus eigenem dazugeben.“ (SKM, 139). *Edouard Rod*, in: Die Gegenwart, Bd. 41 (1892), S. 72-73, wiederabgedruckt in SKM.

bloßer Nachvollzug des vom Künstler geschaffenen Werks, sondern wesentlich selbstzweckhaft, bis hin zur Vorstellung der Kritik als ästhetischem Selbstgenuss des Kritikers.

In gleicher Weise wie sich der moderne Künstler als „Akrobat“ vom „echten“ Künstler unterscheidet, unterscheidet sich auch der moderne Kritiker vom „eigentlichen“ Kritiker. Diese parallele Unterscheidung erschließt sich aus der Widersprüchlichkeit, dass Bahr seinen an Huysmans' gerichteten Vorwurf, dessen Kritiken handelten nur von diesem selbst und seien ganz und gar unkritisch (vgl. ÜN, 106), in gleicher Weise an Anatole France richten könnte. Auch France spricht nach Bahr ausschließlich von sich selbst.<sup>136</sup> Dessen Anspruch als Kritiker weist Bahr damit aber keineswegs zurück, sondern erklärt stattdessen: „Es ist die subjektivste und persönlichste Kritik, impressionistisch durch und durch.“ (SKM, 136) Gleichwohl er erklärt, dass „[d]as eigentlich Kritische [...] seiner Kritik [fehlt]“ (SKM, 136), lässt er ihn doch gerade als Kritiker gelten.<sup>137</sup> Der moderne Kritiker ist offensichtlich genauso wenig „eigentlich“ kritisch wie der moderne Künstler „eigentlich“ künstlerisch ist.

Die vorangegangenen Darlegungen haben gezeigt, dass in Bahrs – zwar nicht immer explizit geäußerten, aber aus dem Gesamtzusammenhang seiner Schriften zu entnehmenden – Verständnis der modernen Kritik Kunstcharakter zukommt und sie eine eigene Kunstform etabliert. Diese Vorstellung einer Kritik, die um ihres eigenen Genusses wegen betrieben wird, einer Kritik „um ihrer selbst willen“ (SKM, 16), darf jedoch nicht missverstanden werden. Selbstverständlich besitzt jede Kritik mindestens implizit einen Adressatenbezug. Vollkommen selbstzweckhaft ist deshalb nicht die Kritik, sondern die ästhetische Erfahrung des Kritikers, von welcher dieser in seiner Kritik berichtet; selbstzweckhaft – und damit künstlerisch – ist jedoch auch die Erfahrung des Lesers dieser Kritik. Genau darin liegt das Neuartige dieser Kritikform: Der Kritiker berichtet nicht mehr über das Kunstwerk, sondern über seine subjektive Erfahrung des Werks, und diese Erfahrung wird dem Leser der Kritik zum Nachvollzug angeboten. Die Kritik hat damit die Funktion des Transports von Erfahrungen und Nervenzuständen. Berücksichtigt man diese Differenzierung

---

<sup>136</sup> So heißt es von Huysmans, er spreche immer nur von sich selbst, „an einem anderen, gelegentlich dieses anderen, sofern sein selbst sich an diesem Fremden entfaltet oder in ihm spiegeln kann“, ÜN, S. 105. Genauso verfährt nach Bahr aber auch France, „[e]r spricht nur immer von sich selbst, von seinen Stimmungen und Gefühlen“, SKM, S. 135; vgl. dazu France (1950), S. 6.

<sup>137</sup> Im Rückblick seines *Selbstbildnis* faßt Bahr die Formel des Unkritischen, das zugleich im Begriff des Kritischen gefaßt werden soll, in das Paradoxon: „Ich ward ganz unkritisch und gerade dadurch ein Kritiker von besonderer Eigenart [...]. Den Künstler und seine Kunst verstehen, mich einfühlen, ihm nachfühlen zu lernen schien mir wichtiger als die Frage nach seinem Wert oder ob er mir gefiel [...]. Der Versuch einer solchen Wiedergeburt im Wesen eines jeden Künstlers, an dessen Werk ich geriet, war meine Kritik“ (Sb, 240).

zwischen selbstzweckhafter ästhetischer Erfahrung des Kritikers und dem Bericht von dieser Erfahrung, den die Kritik darstellt, wird klar, warum es sich bei einer „critique pour la critique“ keinesfalls um ein Paradox handelt,<sup>138</sup> sondern um einen integralen Bestandteil in der „Entwicklung der Kritik ‚zur produktiven‘ Kritik, damit zur Kunst“<sup>139</sup>. Kunst und Kritik gleichen sich durch ihre Verfahren und Techniken einander soweit an,<sup>140</sup> dass dem Kritischen der Status des Künstlerischen zugestanden wird. Die Kritik selbst wird zu einem schöpferischen Vorgang und tritt in ihrem Selbstverständnis an die Seite der Kunst.<sup>141</sup>

Bahr versuchte seine neue Kritikform in Otto Brahms *Freier Bühne* vorzustellen, indem er dort, wie er seinem Vater berichtete, die ihm aus Paris bekannte Form der Causerie einzuführen gedachte.<sup>142</sup> Sie erschien unter den beiden neuen Rubriken „Von neuer Kunst“ und „Suggestionen“. Man kann die gewählten Bezeichnungen insofern als doppeldeutig verstehen, als dass sie nicht nur das in ihnen Thematisierte, sondern gleichermaßen die Darstellung selbst betreffen sollten: „Die Spartentitel waren programmatisch gewählt. Sie signalisierten, dass die Kritik neue Kunst nicht allein berichtend und wertend behandeln wollte, sondern dass es sich hier um eine neue, eigenständige Kunstform mit nicht-diskursiver Funktion handelte.“<sup>143</sup> Deutlich tritt der Anspruch des Kunstcharakters der neuen Kritikform dann noch einmal in Bahrs Reisebericht *Russische Reise* (1891) zutage. In dessen „Vorsatz“<sup>144</sup>, der den programmatischen Anspruch der Reise benennt, steckt Bahr eben jenes Feld ab, das er auch in der neuen Kritik umreißt. Zwar liegt auch hier der Aspekt vorrangig auf der Erfahrung und Erweiterung eigener Genussformen, explizit verweist Bahr aber zugleich auf ein weiteres Ziel, nämlich die Weitergabe dieses Genusses, „das eigene Erlebnis in den Anderen [zu] erwecken“ (RR, 5). Für dessen Verwirklichung tritt Bahr

---

<sup>138</sup> So Steinecke (1989), S. 502.

<sup>139</sup> Steinecke (1989), S. 502.

<sup>140</sup> Vgl. Steinecke (1989), S. 505

<sup>141</sup> Mit diesem Anspruch stellt sich die impressionistische Kritik an die Seite der Kritik der Romantik, vgl. dazu Friedrich Schlegels Lyceum-Fragment (1797), Nr. 117: „Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist [...], hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst.“ Schlegel (1967), S. 162. Auch Schlegel reagiert ja auf die Situation, keine gültigen ästhetischen Normen zur Beurteilung von Kunst zur Verfügung zu haben, da jedes einzelne Werk in seiner Eigengesetzlichkeit erfaßt werden soll. Zur Verbindung von Dilettantismus und Romantik (auch in der Auseinandersetzung der Jahrhundertwende-Schriftsteller selbst) vgl. Wieler (1996), S. 111-116, sowie zur Verbindung von Dilettantismus und Romantismus bei Bourget ebendort, S. 92. Vgl. dazu Bahrs Rekurs auf das zitierte Lyceums-Fragment und die von ihm gezogene Verbindung zu Maximilian Harden im Tagebuch 1905/06 in *Tagebuch* (1909), S. 22, zu Harden SKM, S. 132.

<sup>142</sup> Vgl. den Brief an den Vater vom Mai 1890, BwV, S. 272.

<sup>143</sup> Sprengel/Streim (1998), S. 57ff.

<sup>144</sup> Der „Vorsatz“ zur *Russischen Reise* wurde zuerst abgedruckt in: *Moderne Rundschau*, Band 3, Heft 5/6, 15. Juni 1891, S. 178-180.

mit dem künstlerischen Anliegen auf, „eine neue Sprache“ zu entwickeln, die die „Suggestion der Sensation“ (RR, 6) über „die schöpferische Musik des rechten Wortes“ erst zu leisten vermag (RR, 5). Ausdrücklich vermutet Bahr in diesem Verfahren die „neue Kunst“ (RR, 6).<sup>145</sup> Rezeption und Produktion sind in diesem Feld nicht strikt voneinander getrennt, vielmehr soll die spezifische Rezeptionsform des Dilettanten selbst zu einem produktiven Akt der Kunst umgesetzt werden.<sup>146</sup> Die Objektivierung der ästhetischen Erfahrung in einem Werk, das wiederum selbst ästhetische Erfahrung vermitteln soll, unterstreicht die These vom Kunstcharakter der neuen Kritik, deren Verfahren hier in die Form eines Reiseberichts transponiert ist.<sup>147</sup> Wenn Bahr die Methode zugleich als „Annäherung an den Dilettantismus“ problematisiert (RR, 39), weil sie – wie dieser – „selber nichts vermag und die Mutterfreuden der Kunst aus sich selbst nicht gewinnen kann“, sie daher „aus den Werken der anderen“ stehle (RR, 40), spricht er einen Aspekt an, der nicht erst zum Dilettantismuskomplex der Jahrhundertwende gehört, sondern bereits dessen Ausformulierungen am Ende des 18. Jahrhunderts eingeschrieben ist. Bereits Karl Philipp Moritz thematisiert den von ihm als falsch empfundenen Trieb des Dilettanten, „das im Kunstgenuss erfahrene Vergnügen durch eigene Hervorbringungen zu wiederholen“<sup>148</sup>, und verweist derart auf das „Mißverhältnis zwischen Bildungskraft und Empfindungsfähigkeit im Individuum“<sup>149</sup>. Diese missverstandene Form des Kunsttriebs findet sich dann auch in den Dilettantismusvorstellungen Goethes und Schillers wieder, die wesentlich von Moritz’ Darlegungen geprägt sind:<sup>150</sup> Der Dilettant kennzeichnet sich dadurch, dass er den „Beruf zum Selbstproducieren“ aus den Wirkungen anderer Kunstwerke empfängt.<sup>151</sup> Das als künstlerische Verfahren vorgestellte, dem Dilettantismus verpflichtete Verfahren wird in der *Russischen Reise* von Bahr aber gerade auch als genuin moderner künstlerischer Ausdruck verstanden (vgl.

---

<sup>145</sup> Vgl. dazu auch Bahrs Bemerkung, es bedürfe „suggestiver Künstler“ (RR, S. 179f.).

<sup>146</sup> Vgl. dazu auch den frühen Hofmannsthal, jener versteht Künstlertum „im wesentlichen als künstlerische Wahrnehmung, wobei er den produzierenden Künstler und den Rezipienten einander annähert.“ Streim (1996), S. 207.

<sup>147</sup> Im *Selbstbildnis* erklärt Bahr, dass der Parisaufenthalt sein Interesse für die Form geweckt habe, der er absoluten Vorrang eingeräumt habe, und fährt fort: „Ja noch mehr: auch aus der Form wurde mir allmählich immer mehr ein bloßes Reizmittel [...] Kunst war mir am Ende nichts mehr als Suggestion von Sensationen.“ Sb, S. 236.

<sup>148</sup> Vaget (1970), S. 143. Moritz setzt sich mit dem Dilettantismus-Phänomen in *Die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) und in *Anton Reiser* (1786-1790) auseinander.

<sup>149</sup> Pontzen (2000), S. 133.

<sup>150</sup> Vgl. Vaget (1970), S. 143.

<sup>151</sup> In den Fragmenten von Goethes und Schillers Dilettantismusprojekt heißt es: „Weil der Dilettant seinen Beruf zum Selbstproducieren erst aus den Wirkungen der Kunstwerke auf sich empfängt, so verwechselt er diese Wirkungen mit den objektiven Ursachen und Motiven, und meint nun den Empfindungszustand in den er versetzt ist auch produktiv und praktisch zu machen, wie wenn man mit dem Geruch einer Blume die Blume selbst hervorzubringen gedächte.“ Hier zit. n. Vaget (1970), S. 146f.

RR, 53f.).<sup>152</sup>

Als zweite Möglichkeit, sich Bahrs Verständnis von Künstler und Kritiker zu nähern, sei hier die zeitgenössische Rezeption von Bahrs dichterischer und literaturkritischer Produktion in den Blick genommen, um sie mit Bahrs Selbstverständnis als Kritiker zu vergleichen. Ein prominentes Beispiel der zeitgenössischen Bahr-Rezeption bildet Hofmannsthals 1891 in der *Modernen Rundschau* veröffentlichte Rezension zu Bahrs Drama *Die Mutter*. Bezeichnenderweise, so hat Hartmut Steinecke in seiner Untersuchung deutlich gemacht, gleicht Hofmannsthal dort den Kritiker Bahr dem Künstler Bahr an, indem er beide Textformen Bahrs – den Kritikband *Zur Kritik der Moderne* und das Drama *Die Mutter* – unter demselben Gesichtspunkt betrachtet, nämlich der als dilettantisch gezeichneten geistigen Disposition des Verfassers, die sich durch ihre analytische Haltung und Standpunktlosigkeit kennzeichnet.<sup>153</sup> In der Deutung der *Mutter* führt Hofmannsthal den Begriff des Dilettantismus mit seinen verschiedenen Facetten an und resümiert seine Einschätzung des Dramas mit einem ebenfalls das Konzept des Dilettantismus aufrufenden Urteil: „Bahr scheitert in der ‚Mutter‘ am Zuvielwollen“.<sup>154</sup>

Folgt man den Aussagen der Zeitgenossen, wurde Bahr ganz allgemein unter dem Gesichtspunkt des Dilettantismus rezipiert. Ganz offensichtlich griff man in den entsprechenden Darstellungen nicht nur auf Bourgets Konzeption zurück, sondern auch auf Bahrs eigene Darlegungen.<sup>155</sup> Ola Hansson erkannte in seiner Besprechung

---

<sup>152</sup> Vgl. dazu auch Bahrs 1890 geäußerte Vermutung, es komme ein Moment, „in welchem außer dem Feuilleton alle anderen Künste verschwänden, für eine Weile, weil sie den Ernst nicht mehr fänden“ (ÜN, 29). *Feuilleton*, in: Freie Bühne, 1. Jg., H. 21, 25.06.1890, S. 665-666, wiedergedruckt in ÜN. Vgl. zu dem Artikel und dem Zusammenhang zwischen Bahrs Moderne-Konzeption und seinem Feuilletonstil auch Sprengel/Streim (1998), S. 63f.

<sup>153</sup> Vgl. Steinecke (1989), S. 503. Hofmannsthal, „Die Mutter“ (1891), in: Hofmannsthal (1979), S. 101. Vgl. dazu auch Stoupy (1996), S. 128-135, die Hofmannsthals Dilettantismusvorstellung auf Bourget zurückführt.

<sup>154</sup> Hofmannsthal (1979), S. 104. Bahr hebt in seinem Essay zu Hofmannsthals Rezension im Rückblick wiederum dessen Fähigkeit zur geistigen Anverwandlung hervor und vermutet in ihm einen „stillen, heimlich freudigen Dilettanten“, der „in der leichten, ungesuchten, gern ein wenig ironischen Anmuth des Lemaitre [!]“ schreibe. *Loris*, in: Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit, Jg. 3, Nr. 1, Januar 1892, S. 94-98, dann in SKM, hier S. 113. Für Hofmannsthal, darauf weist Gregor Streim, liegt die Problematik von Bahrs Stück weniger in der hohen Differenzierung der formalen Mittel denn in der rhetorischen Struktur – in ihr reproduziert der Künstler analytische Rationalität (und verfehlt für Hofmannsthal so das Ziel der neuen mystischen Einheit von Kunst und Leben), vgl. Streim (1996), S. 94.

<sup>155</sup> Friedrich M. Fels bezeichnete Bahr als Verwandlungskünstler, F. M. Fels, *Unsere Idealisten*, in: *Moderne Rundschau*, Band 3, Heft 5/6, 15.06.1891, S. 201-203, abgedruckt in DJW I, S. 225, vgl. dazu auch Stoupy (1996), S. 109f. Im Kontext des Dilettantismus wurde immer wieder die Figur des wandlungsfähigen Seegottes Proteus aufgerufen, mit dem sowohl Ola Hansson wie auch Karl Kraus Bahrs Wandelbarkeit belegten, vgl. Kraus (1893). Auch die Zuschreibung der Proteus-Fähigkeit wurde keineswegs ausschließlich im Sinne unkünstlerischer Natur verwendet. Zwar setzt Bourget den Begriff negativ gegen den Dilettanten ein, Hofmannsthal schreibt in seiner Auseinandersetzung mit dem

der *Russischen Reise* in Bahr den „Typus dessen, was der Franzose Dilettantismus“ nennt, und charakterisierte Bahr nicht nur unter Rückgriff auf das Dilettantismusmodell Paul Bourgets, sondern auch entlang Bahrs eigener Begriffsformen des „Kautschukmenschen“ und „Akrobaten“. <sup>156</sup> Indem Hansson offenbar Bahrs Argumentationsschema aus *Kunst und Kritik* folgt, spricht er Bahr – mit der Begründung, dieser verfare dilettantisch – die Kompetenz zum Dichter ab. Die oben genannte Ambivalenz in der Einschätzung des Phänomens des Dilettantismus, die allgemein die Diskussion des Künstler- und Dilettantismusbegriff um die Jahrhundertwende charakterisiert, zeigt sich noch einmal besonders eindrücklich an der Rezeption von Bahrs eigenen Schriften. Denn mochte auch Konsens über den Dilettantismuscharakter von Bahrs Texten herrschen, so führte dies keineswegs zu einer einheitlichen Bewertung. Erklärte Eduard Michael Kafka in seiner Rezension von *Zur Kritik der Moderne*, „[d]aß Hermann Bahr wirklich zu den *Künstlern* gehört“<sup>157</sup>, nahm Franz Blei an ihm vor allem „Unproduktivität“ wahr.<sup>158</sup>

Die Charakterisierung Bahrs als Dilettanten durch die zeitgenössische Rezeption entspricht durchaus seinem eigenen Selbstverständnis als Kritiker. Zwar gilt es seinen Aussagen mit kritischer Distanz zu begegnen, verfolgt Bahr in seinen Schriften doch eine Tendenz zur Selbststilisierung, mit der er einer Deutung seiner Person und seines Schaffens durch eigene Erklärungen und Sinngebungen vorzugreifen versucht. In diesem Kontext erscheinen sie jedoch recht aufschlussreich. Bahr hat sich mehrfach dem Dilettantismus zugerechnet und Hofmannsthal Darstellung seiner Person und Dichtung in dessen Rezension *Die Mutter* als zutreffende Charakterisierung bestätigt.<sup>159</sup>

---

Tagebuch Henri-Frederic Amiels dem „dilettantischen Dichter“ Amiel als „zweite Poetengabe“ die „Proteusgabe“ zu, Hofmannsthal, Das Tagebuch eines Willenskranken. Henri-Frédéric Amiel, „Fragments d'un journal intime“ (1891), in: Hofmannsthal (1979), S. 113 und 108. Vgl. dazu Streim (1996), S. 115f. Anwendung fand die Proteusmetapher in der Rezeption Goethes, „um die Wandelbarkeit Goethes und die literarische Vielgestaltigkeit seines Werkes zu fassen“ (Streim 1996, S. 135), Bahr hat diese Metapher nur zu gern aufgegriffen, um seine eigene Wandelbarkeit zu legitimieren (vgl. bspw. 1903: Skizzenbuch 1, TSN 3, S. 263). Zur Vielgestaltigkeit des Dilettanten und seiner Beschreibung als Proteus vgl. auch Wieler (1996), S. 86-93.

<sup>156</sup> Bahrs „Sensibilität hat eine solch äußerste Entwicklung erlangt [...] daß er kraft derselben sich mit seiner ganzen Seele und all seinen Sinnen in die allerentgegengesetztesten Kulturen, Epochen, Racen, Individualitäten hineinzuschmiegen und deren eigentümliches Leben mitzuleben vermag. Er thut das nicht bloß bewußt, wie z. B. Bourget [...], sondern mit der ganzen triumphierenden Miene eines Akrobaten, eines Kautschukmenschen, der seine Glieder in die unmöglichen Stellungen verdreht hat.“ O. Hansson, Neue Bücher, in: Freie Bühne für modernes Leben, II. Jg., 1891, S. 1125-1126, hier zit. n. Stoupy (1996), S. 110.

<sup>157</sup> E. M. Kafka, „Zur Kritik der Moderne“ (vgl. Anmerkung 41), DJW I, S. 45, 46.

<sup>158</sup> Ifkovits (1998), S. 117. In der von Otto Julius Bierbaum herausgegebenen Zeitschrift *Die Insel* gilt Bahr um 1900 dann als „Inbegriff des modernen Künstlers“, ebendort, S. 116. Vgl. auch Hofmannsthal: „Die handelnden Menschen in Bahrs neuestem Buch ‚Mutter‘ sind, was er selbst, Künstler des gesteigerten Lebens, der raffinierten Empfindung, der potenzierten Sensation.“ Hofmannsthal (1979), S. 102.

<sup>159</sup> Vgl. dazu den Artikel *Loris*.

Im erwähnten Reisebericht *Russische Reise* deutet Bahr seine Rezeptionshaltung als „Annäherung an den Dilettantismus“ (RR, 39) – „Sensationen“ heißt auch hier das Zauberwort.<sup>160</sup> Auch in der Beschreibung seiner Obsession nach möglichst vielen Reizen und sinnlichen Eindrücken, in deren Folge er die Gegenstände letztlich immer nur an der Oberfläche erfasse, lässt sich ein konstitutives Element des Dilettantismus der Bourgetschen Konzeption wiedererkennen.<sup>161</sup> Seine ambivalente Haltung zur Vereinbarkeit von Kritiker und Künstler dürfte letztlich auch daher resultieren, dass er sich selbst im Schnittpunkt zwischen produktivem Autor, Rezipient und Kritiker befand.

Bahrs Selbsteinschätzung wie auch die Rezeption, die Bahr durch seine Zeitgenossen erfährt, unterstützen die These, dass Bahrs moderner Kritiker zugleich als moderner Künstler – mit der gesamten Problematik, die mit jenem einhergeht – angesehen wurde. Sie verweisen ebenso darauf, dass mit der Aufwertung der Figur des Kritikers der Versuch unternommen wurde, der Kritik einen höheren, nämlich der Kunst ebenbürtigen Stellenwert zukommen zu lassen. Gotthart Wunberg hat mit der Herausgabe seiner zweibändigen Sammlung österreichischer Literatur- und Kunstkritik die Aufmerksamkeit auf jenes literarische Genre der Wiener Moderne gelenkt, das bis zu diesem Zeitpunkt von der Literaturwissenschaft kaum Berücksichtigung gefunden hatte.<sup>162</sup> Die große Zahl kritischer Schriften, die in dieser Zeit verfasst wurde, gerade auch von einem Autor wie Hofmannsthal, unterstreicht die Bedeutung des Genres, das eben nicht nur als Medium der Information oder Unterhaltung wahrgenommen wurde, sondern durchaus mit dem Anspruch eines spezifischen literarischen Eigenwertes

---

<sup>160</sup> Bourget schildert in seinem Essay über Stendhal den Kosmopolitismus als verwandte Form des Dilettantismus, in dem ebenfalls das Interesse an Sensationen dominiert, vgl. dazu Stoupy (1996), S. 46 und 115f. Bahr artikuliert in *Russische Reise* (1891) aber auch die Grenzen einer solchen Haltung der ständigen Umwandlung des Ichs durch vollkommen verschiedene Impressionen: „Es ist eine Barbarei, jede Minute einen anderen Menschen von mir zu verlangen. Ich kann das nicht leisten.“ RR, S. 20.

<sup>161</sup> Bourget löst aus dem vorangegangenen Verständnis des Begriffs Dilettantismus eine „Komponente“ heraus, und zwar „die spielerisch distanzierte Unverbindlichkeit der dilettantischen Haltung schlechthin“ (Sorensen (1969), S. 251), und verlagert den Schwerpunkt von einem poetologischen zu einem psychologischen Komplex. Der Begriff des Dilettantismus wird „zu einem Kennwort für die Psychologie einer ganzen Epoche [...], zu einer Chiffre für einen zentralen psychologischen und lebensphilosophischen Komplex“, Vaget (1970), S. 150. Bahr erklärt in *Das junge Oesterreich* (1893): „Aber mich treibt es, die Fülle der Noten, den Schwall und Strudel ihrer gischenden Fluth, ihren bunten Sturm zu formen; nicht eine einzelne reizt mich, sondern das Flirren und Flackern ihrer bewegten Menge nur, wie sie sich berstend streifen, stossen und reiben; in den Grund will ich keiner dringen, aber die ganze Fläche dieser breiten Zeit möchte ich fassen, den vollen Taumel aller Wallungen auf den Nerven und Sinnen. Das ist mein Verhängniss.“ SKM, S. 88. Dies entspricht Bourgets Definition des Dilettantismus („une disposition de l'esprit, très intelligente à la fois et très voluptueuse, qui nous incline tour à tour vers les formes diverses à la vie et nous conduit à nous prêter à toutes ces formes sans nous donner à aucune“, Bourget (1901), S. 55), trifft aber auch Nietzsches Beschreibung des Dilettantismus als einer „nervöse[n] Hast im Erfassen von hundert Dingen“, *Richard Wagner in Bayreuth* (1876), in: Nietzsche (1999a), S. 435.

<sup>162</sup> Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902, 2 Bände. Ausgewählt, eingeleitet und hrsg. v. Gotthart Wunberg, Tübingen 1976.

auftrat. Derart hat die Jungwiener Kritik „das Verständnis von Kritik als eines Teils der Literatur“<sup>163</sup> gefördert. Die große Zahl kritischer Arbeiten im Wien der Jahrhundertwende steht dabei auch im Zusammenhang mit der Entwicklung des Zeitungs- und Zeitschriftenmarkts, der sich in verschiedene Sparten ausdifferenzierte, vor allem aber eine deutliche Ausdehnung erfuhr.<sup>164</sup> Mit der Veränderung der Tagespresse und ihrer in Teilen stattfindenden qualitativen Aufwertung ging nach Einschätzung einiger Autoren auch eine Änderung in den klassisch tradierten Formen der Literatur einher. So äußerte Leopold von Sacher-Masoch in der 1892 von Curt Grottewitz initiierten Umfrage zur Zukunft der deutschen Literatur die Vermutung, dass es zwischen Journalismus und realistischer bzw. naturalistischer Literatur zu Überschneidungen kommen werde und Feuilleton und Reportage einen Teil der ursprünglich der Literatur zugeordneten Genres übernehmen würden, was zur Konsequenz hätte, „dass die Litteratur überhaupt aufhört und mit ihr der Schriftstellerstand“<sup>165</sup>. Dieser Einschätzung vom Ende des klassisch tradierten Bildes vom Schriftsteller und Dichter entspricht bei Bahr die Aufwertung des Kritikers, der in stärkerem Maße als zuvor künstlerisch ambitioniert tätig ist.<sup>166</sup>

Vollends offen – und ohne die Bahrschen Verkläuterungen – tritt der Anspruch der impressionistischen Kritik, der Dichtung mindestens gleichgestellt zu sein, bei Alfred Kerr zutage. Damit überbietet Kerr in impressionistischer Konsequenz das Konzept der Kritik als Kunstform zu einem Zeitpunkt, als Bahr selbst sich von ihm bereits wieder distanziert haben wird. Kerr, der in seinen Kritiken mit dem Selbstbewusstsein eines eigenständigen künstlerischen Ausdrucks auftrat, nutzte deren eigentliche Gegenstände „nur mehr als Auslöser für seine Assoziationsreihen“.<sup>167</sup> Er selbst erklärte: „Der wahre Kritiker bleibt ein Dichter: ein Gestalter.“<sup>168</sup> Konstanze Fliedl deutet die Entwicklung der Kritik zur Kunst aus dem Legitimationsproblem, das durch die zunehmende Problematisierung der Geltung ästhetischer Normen entstand. Damit umreißt sie genau jene Problemlage, auf die Bahrs Konzeption der neuen Kritik ursprünglich geantwortet hatte. Den Wegfall ihrer Funktion als Instanz gleichermaßen exemplarischer wie verbindlicher Urteile kompensiert die „Ästhetisierung der

---

<sup>163</sup> Steinecke (1989), S. 509f.

<sup>164</sup> Vgl. dazu Berman (1985), S. 205. Die Zahl der Literaturblätter und –revuen stieg von 41 im Jahr 1887 auf 67 im Jahr 1890 und auf 191 im Jahr 1903, vgl. Schlawe (1965), S. 3.

<sup>165</sup> Hier zit. n. Bahrs Artikel *Die Zukunft der Litteratur*, in dem Bahr die Umfrage in Auszügen wiedergibt, in: Deutsche Zeitung, Nr. 7469, 14.10.1892, S. 1-2, wiederabgedruckt in SKM, hier S. 22.

<sup>166</sup> Vgl. zu Bahrs Anspruch, die Kritik als eigenständige Kunstform und spezifischen Ausdruck der Moderne in den Rang einer literarischen Gattung zu erheben, Sprengel/Streim (1998), S. 57ff.

<sup>167</sup> Fliedl (1999), S. 59. Kerrs Kritiken sind damit „Eindruckskunst‘ im Sinn des alten Jahrhundertwendeimpressionismus“, ebendort, S. 59.

<sup>168</sup> Kerr (1917), S. 11.

Literaturkritik<sup>169</sup>.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Bahrs Typologie der Kritikformen wie auch seine eigenen Positionswechsel in Zusammenhang mit der Frage stehen, welcher Kunstform welche Art von Kritik angemessen ist. Seiner Argumentation zufolge bestimmt die Kunst selbst die Form ihrer Kritik.<sup>170</sup> Die modernen künstlerischen Verfahren der Nervenkunst und des Impressionismus erfordern folglich eine subjektive, selbst impressionistische Form der Kritik. Dass Bahr Mitte der 90er Jahre diese Kritikform wieder verabschiedet, ist somit auch daraus erklärbar, dass zu diesem Zeitpunkt eine Vorstellung des Künstlers immer weiter in den Vordergrund rückt, die sich in der immer stärkeren Emphasisierung des Modells des „wirklichen“ Künstlers – und damit der impliziten Abwertung der spezifisch modernen Künstlerfiguren des „Akrobaten“ und Dilettanten – artikuliert. Die Kunst des „wirklichen“ Künstlers erfordert einen Kritiker, der nicht impressionistisch assoziiert, sondern erklärt, was Schönheit ist.

#### e) Unkritische Kritik und Kunst

Bahrs Aussage, die neue, impressionistische Kritik leiste einen ausschließlich subjektiven Beitrag, der keinesfalls Anspruch auf Allgemeingültigkeit hat oder gar ein Urteil darstellen soll, soll hier noch einmal – durch einen Blick von außen auf das Selbstverständnis der impressionistischen Kritik und ihre Situierung in der Geschichte der modernen Ästhetik und Literaturkritik – näher betrachtet werden. Tatsächlich lässt sich sagen, dass sich die impressionistische Kritik dort, wo sie sich in ihren Aussagen auf den Reiz eines Kunstwerks bezieht oder die besondere Stimulation der Nerven schildert, die ein Werk hervorruft, vom ästhetischen Urteil wegbewegt zu einem Urteil über das nur Angenehme, wie es Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* als Geschmacksurteil im Unterschied zum ästhetischen Urteil definiert. In dieser Hinsicht hätte die impressionistische Kritik tatsächlich den Charakter einer subjektiven Äußerung, die nicht auf ein allgemeines Urteil zielt, sondern nur den „*eigenen* Geschmack (der Sinne)“, nämlich „in Ansehung des Angenehmen“ erfasst.<sup>171</sup> Was wie eine Rechtfertigung der impressionistischen Kritik gegenüber den Vorhaltungen der

---

<sup>169</sup> Berman (1985), S. 227-234. Dass eine Person Aufgaben sowohl des Kritikers wie des Künstlers wahrnimmt, greift ein Rollenmodell wieder auf, das bereits von Lessing bis Goethe bestand. Dies wurde dadurch unterbrochen, dass Gelehrte oder Journalisten die Position des Kritikers übernahmen, vgl. Fliedl (1999), S. 60.

<sup>170</sup> Eine nach Regelpoetik verfasste Kunst – wie sie für das metaphysische Zeitalter typisch ist – bedarf demnach einer normativen Kritik, vgl. *Das kritische Wohlbehagen*.

<sup>171</sup> Kritik der Urteilskraft, § 7 B19, A19, in: Kant (1974), S. 126 (Hervorhebung im Original).

alten Kritik klingt, gilt in Kants *Kritik der Urteilkraft* jenen auf den Gefühlen des einzelnen beruhenden Urteilen, die nur persönliche Vorlieben oder Abneigungen zum Ausdruck bringen sollen: „Dem einen ist die violette Farbe sanft und lieblich, dem andern tot und erstorben. Einer liebt den Ton der Blasinstrumente, der andre den von den Saiteninstrumenten. Darüber in der Absicht zu streiten, um das Urteil anderer, welches von dem unsrigen verschieden ist, gleich als ob es diesem logisch entgegengesetzt wäre, für unrichtig zu schelten, wäre Torheit“.<sup>172</sup> Kants Beschreibung des Angenehmen in der *Kritik der Urteilkraft* steckt gewissermaßen den Rahmen für die Aussagen impressionistischer Kritik ab. Sie unterscheiden sich von ästhetischen Urteilen insofern, als sie sich auf ein (nicht interesseloses) „Privatgefühl“ berufen und damit auch keinen „Anspruch auf subjektive *Allgemeinheit*“ vertreten.<sup>173</sup> Insofern die impressionistische Kritik also nur Aussagen über das Angenehme trifft, über den Genuss, den ein Kunstwerk jeweils auf den einzelnen auszuüben vermag, ließe sich von ihr sagen, dass es ihr ausschließlich um einen subjektiven Beitrag zu tun ist und sie weder ästhetische Urteile fällt noch – damit verbunden – den Anspruch auf Allgemeingültigkeit ihrer Aussagen vertritt.<sup>174</sup> Dies dort umso mehr, wo die impressionistischen Kritiken in der Selbsteinschätzung ihrer Autoren als kontingente Äußerungen begriffen werden, die, in subjektiven Stimmungslagen getroffen, eine Vielzahl individueller Rezeptionserlebnisse ermöglichen.<sup>175</sup>

Nun gibt es jedoch zwei Umstände, die an der Selbstaussage der impressionistischen Kritiker und der oben getroffenen Einordnung der Gegenstände ihrer Kritik unter Kants Bestimmung des Angenehmen zweifeln lassen und gegen diese Einschätzung sprechen: Obgleich etwa Anatole France oder Paul Bourget an einigen Stellen Einwände gegen die Etikettierung ihrer Artikel und Essays als Kritiken erheben,<sup>176</sup>

<sup>172</sup> Kritik der Urteilkraft, § 7 B19, A19, in: Kant (1974), S. 125 (Hervorhebung von mir).

<sup>173</sup> Kritik der Urteilkraft, § 7 B19, A19 und § 6 B18, A18, in: Kant (1974), S. 125.

<sup>174</sup> Vgl. auch Kritik der Urteilkraft, § 3, B10, A10: „[U]nd zu dem, was auf die lebhafteste Art angenehm ist, gehört so gar kein Urteil über die Beschaffenheit des Objekts, daß diejenigen, welche immer nur auf das Genießen ausgehen (denn das ist das Wort, womit man das Innige des Vergnügens bezeichnet), sich gerne allens Urteilens überheben.“ Kant (1974), S. 119 (Hervorhebung im Original). Vgl. dazu France: „Le plaisir qu’un œuvre donne est la seule mesure de son mérite ... C’est la cause de l’éternelle diversité des nos jugements.“ Anatole France, in: *Le Temps*, 6. November 1892, hier zit. n. Wellek (1977), S. 23. Dabei kennzeichnet sich jedes empirische Vorgehen als antinormativ, indem es die Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem Angenehmen, die Kant zieht, aufhebt; dies tritt im besonderen in der Sinnesphysiologie zutage, vgl. dazu die Studie von Müller-Tamm (2005), vgl. ebendort die Anmerkung S. 231.

<sup>175</sup> Vgl. dazu etwa Lemaître: „Comment donc la critique littéraire pourrait-elle se constituer en doctrine ? Les œuvres défilent devant le miroir de notre esprit ; mais, comme le défilé est long, le miroir se modifie dans l’intervalle, et, quand par hasard la même œuvre revient, elle n’y projette plus la même image. [...] Mais, dogmatique ou non, la critique, quelles que soient ses prétentions, ne va jamais qu’à définir l’impression que fait sur nous, à un moment donné, telle œuvre d’art où l’écrivain a lui-même noté l’impression qu’il recevait du monde à une certaine heure.“ Lemaître (1886b), S. 82 und 85.

<sup>176</sup> So erklärt France, dass er nicht wisse, welches der geeignete Name für die Causerie sei, dass aber

geben sich die Äußerungen der impressionistischen Kritiker insgesamt als Kritik aus,<sup>177</sup> indem sie die Leser einer Zeitung adressieren und nachträglich als eigenständige Buchausgaben publiziert werden. Wo diese Schilderungen aber als Kritiken verfasst werden, durch die Publikation in Zeitungen und Büchern öffentlich zugänglich gemacht werden und nicht als nur private Äußerungen intendiert, sondern von vornherein an ein Publikum gerichtet sind, treten sie aus dem Bereich der privaten Äußerung oder des privaten Gesprächs heraus; sie sind mehr als rein subjektive, persönliche Meinungen, führen vielmehr einen subjektiven *wie* allgemeinen Anspruch mit sich. Denn, dies ist der zweite Einwand, die Verfasser der impressionistischen Kritik treten mit der Gewissheit auf, dass sie sich durch einen besonderen, ‚kultivierten‘ Geschmack auszeichnen, der nicht einer unter vielen, sondern exklusiv ist, damit aber zugleich implizit Anspruch auf Geltung mit sich führt, der weit darüber hinaus reicht, bloß über eine private Vorliebe sprechen zu wollen.<sup>178</sup> Allesamt sind sie Kenner der zeitgenössischen Literatur und Kunst und können sich auf Begabung, Bildung oder – wie das Bahr im Einzelnen tut – auf eine besondere Sensibilität und Nervosität berufen, die die sinnliche Auseinandersetzung mit Kunst und Literatur auf höchstem Niveau erst ermöglicht. Der Geschmack, auf den die impressionistischen Kritiker ihre Essays bauen, hat also durchaus Anspruch auf Repräsentativität und ist nicht nur Äußerung eines „Privatgefühl[s]“<sup>179</sup>. Insofern nähert sich das subjektive Urteil, das über das Angenehme berichten will, unter der Hand und über den Umweg

---

jener des kritischen Artikels der denkbar ungeeignetste wäre und erklärt: „Je ne suis point du tout un critique.“ Vorwort der vierten Reihe von *La vie littéraire*, in: France (1949), S. 383. Ebenso erklärt Bourget, das Wort ‚Kritik‘ passe nicht mehr, vgl. Bourget (1889), S. 305f. Als Antwort auf Anatole Frances Äußerungen über seine literaturkritische Praxis schreibt dagegen Brunetière 1892 in seinen *Essais sur la littérature contemporaine*, dass auch die impressionistischen Kritiker Urteile fällten: „Mais quelle est cette affectation de prétendre ne pas ‚juger‘ quand en effet on juge? de nous donner pour des ‚impressions‘ des jugements que l’on entend bien, dans le fond de son cœur, qui soit pris comme tel? quand on fait une chose, de prétendre nous persuader qu’on en ferait une autre.“ Brunetière (1892), S. 13; vgl. auch Wellek (1977), S. 59f.

<sup>177</sup> France verwendet wiederum explizit den Begriff der Kritik und des Kritikers, wenn er von seinen Veröffentlichungen in *Le Temps* und ihrer Neuartigkeit spricht: „Le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d’œuvre. [...] Pour être franc, le critique devrait dire: – Messieurs, je vais parler de moi à propos de Shakespeare, à propos de Racine, ou de Pascal, ou de Goethe. C’est une assez belle occasion.“ Vorwort der ersten Reihe von *La vie littéraire*, in: France (1950), S. 5f., Bahr zitiert den letzten Satz in ÜN, S. 8; auch Lemaître führt weiterhin den Begriff der Kritik sowohl in seinen Beschreibungen wie auch in seiner Charakteristik Bourgets, der „sans doute poète et romancier, mais [...] peut-être avant tout un critique“ sei, Lemaître (1887), S. 342, vgl. z.B. auch Lemaître (1886b), S. 85.

<sup>178</sup> Vgl. dazu Wellek (1977), S. 24f.: „Lemaître und France lehnten das jahrhundertelange Ringen um eine Literaturtheorie und um ein rationales Verständnis der Kunst zwar ab; doch in der Praxis brachten sie eine der Hauptfunktionen der Kritik von neuem zur Geltung: die Bestimmung und Formung des Geschmacks.“ Bahr selbst schreibt über Anatole France, dass der zwar „keine verschlossene Lehre, kein unzugängliches System“ über die Schönheit habe, aber „einen starken und entschiedenen Instinct“, SKM, S. 134.

<sup>179</sup> Kritik der Urteilskraft, § 7 B19 A19, in: Kant (1974), S. 125.

des Genusses dem ästhetischen Urteil an.<sup>180</sup> Die Selbstaussage der impressionistischen Kritiker, keine allgemeinen Aussagen treffen zu wollen, unterliegt dort, wo man sie nicht als rhetorische Strategie oder als Topos begreifen will, in Teilen einem Selbstmissverständnis, das die eigene Kritik nur unter einem bestimmten Aspekt erfasst, charakteristische Bestandteile von Kritik im allgemeinen aber vernachlässigt. Zu betonen ist dabei jedoch, dass *jede* Kritik – nicht nur die impressionistische – nach einem prominenten Ästhetik-Verständnis seit Kant ein „impressionistisches“ Moment darin hat, dass auch ihr Anspruch auf Allgemeingültigkeit nicht dadurch eingeholt werden kann, dass Aussagen über erfahrungsunabhängige Eigenschaften eines Werks getroffen werden: Alle ästhetischen Urteile sind subjektiv in dem Sinn, dass sie Urteile über Erfahrungen sind. Mit der Kantischen Tradition in der Ästhetik stimmt die impressionistische Kritik denn weitergehend auch darin überein, dass jeder ästhetische Genuss eine Form von Selbstgenuss ist. Dass es also die Besonderheit nicht nur privater, sondern auch ästhetischer Urteile mit Allgemeinheitsanspruch ausmacht, sich nicht auf Begriffe reduzieren zu lassen oder in einem strengen Sinn logisch nachprüfbar zu sein, hat Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* dargelegt. Wo sie jedoch rein assoziativ verfährt, unter Berufung auf das eigene Gefühl, und sich statt auf Nachvollziehbarkeit auf divinatorische Eingebungen beruft, widersetzt sie sich dem Anspruch einer klärenden Auseinandersetzung und Darlegung und wirkt tendenziell mystifizierend.

Es gibt allerdings einen entscheidenden Unterschied der impressionistischen Kritik zu anderen Formen von Kritik, in dem diese dann wiederum doch ihren Kunstcharakter offenbart,<sup>181</sup> und der betrifft ihren – impliziten – Adressatenkreis. Der beschränkt sich auf einen Kreis von Rezipienten, der selbst der nervösen und sensiblen Kompetenzen des Kritikers bedarf, um das suggestive Moment von dessen Kritik überhaupt wahrnehmen und rezipieren zu können. Indem die impressionistische Kritik ihre Leser so auf einen bestimmten Kreis hin eingrenzt, macht sie vor allem eines deutlich: In gleicher Weise wie sie moralische oder formal-ästhetische Forderungen, die an die Kunst gestellt werden, zurückweist, widersetzt sie selbst sich einem aufklärerischen Anspruch; sie geht vielmehr von bereits vorhandenen Kenntnissen und Fähigkeiten bei

---

<sup>180</sup> Dementsprechend scheint bei der impressionistischen Kritik weniger die Gefahr eines tatsächlichen Relativismus ohne jeden Anspruch auf Allgemeingültigkeit zu bestehen (so jedoch René Wellek, vgl. dazu Steinecke (1989), S. 507), statt dessen besteht das Problem vielmehr in der Neigung dieser Kritik, ihre Urteile über irrationale Momente zu begründen und ihren Äußerungen auf diese Weise den Charakter des rein Willkürlichen oder Spekultativen zu verleihen.

<sup>181</sup> Vgl. dazu auch Lemaître: „[...] la critique est une représentation du monde aussi personnelle, aussi relative, aussi vaine et, par suite, aussi intéressante que celles qui constituent les autres genres littéraires.“ Lemaître (1887), S. 343.

ihrem Leser aus und setzt als solchen jemanden von eben jener Geistesart und Bildung voraus, wie sie den Verfasser der Kritik selbst kennzeichnet. Nicht ein Unkundiger soll hier an ein Werk herangeführt und zu dessen Rezeption angeleitet werden, sondern ein Gleichgesinnter den Genuss des Verfassers miterleben, und zwar in der gesteigerten Form der „Suggestion der Sensation“ (RR, 5). Die impressionistische Kritik gleicht sich so jener Kunst, die sie vorrangig bespricht, an, indem sie auch für sich Autonomie beansprucht, und verdeutlicht damit ihren eigenen Anspruch auf Anerkennung als Kunst.

f) Dilettantismus und Décadence: ‚Tausend Künste und keine Kunst‘

Der Begriff der Moderne wird in Bahrs Schriften relativ rasch von neuen Zielen und Projekten abgelöst. Die geänderten Perspektiven auf Literatur und Kunst bzw. auf Kultur im allgemeinen, die sich für die folgenden Jahre in Bahrs Texten feststellen lassen, hängen dabei wesentlich mit Bahrs Übersiedlung nach Wien und seinem Engagement für Wiener Schriftsteller und Künstler zusammen, das sich dann zu einem Projekt mit dem Ziel der Stärkung nationaler Identität erweitern wird.<sup>182</sup> Im Zuge dieses neuen Interesses weicht der Begriff der „Moderne“, der bei Bahr geprägt ist von der naturalistischen und symbolistischen Literatur und Kunst, deren französische und europäische Werke als Vorbild für eine Erneuerung auch der deutschsprachigen Literatur und Kunst fungieren sollen, jenem der „Wiener Kultur“, mit dem die Kunst und Kultur einer spezifisch österreichischen und derart aus europäischen Bezügen – vor allem aus einer mit dem Deutschen Reich verbundenen Literatur und Kunst – gelösten Mentalität bezeichnet werden soll. Der „anti-moderne Impetus“<sup>183</sup>, der mit dieser Ausrichtung einhergeht, lässt sich in der zeitgenössischen Wahrnehmung etwa durch Thomas Manns Bemerkung aus einem Brief an Otto Grautoff stützen: „Das Modernste ist heute die Reaktion. Weißt Du, daß Bahr jetzt auf die Klassiker schwört?! Und der ist l’homme de tête und hat immer die richtigen Instinkte für den letzten und kommenden Zeitgeist.“<sup>184</sup> An diesem Punkt wendet sich Bahr in der Kunst von Tendenzen ab, die er mit dem methodischen Vorgehen und der geistigen Haltung des Dilettantismus in Verbindung bringt. Im gleichen Zuge distanziert er sich Mitte der 90er Jahre auch von der neuen Kritik.<sup>185</sup> In einem Artikel über Pierre Bayle vom

---

<sup>182</sup> Vgl. dazu das dritte Kapitel dieser Arbeit.

<sup>183</sup> Streim (2001), S. 79f.

<sup>184</sup> Thomas Mann, Brief an Otto Grautoff vom 5.3.1895, in: Mann (1975), S. 32.

<sup>185</sup> Vgl. dazu Steinecke, der erklärt, dass sich bei Bahr „nach der Phase der Begeisterung für Lemaître seine soziologische Schulung durch Taine und den Naturalismus wieder durch[setzt]“.

Dezember 1895 kritisiert er deutlich dessen als dilettantisches Verfahren gekennzeichnete Kritik, dem er nun entschieden – und offen – die Notwendigkeit eines Urteils in der Kunst entgegenstellt.<sup>186</sup>

Betrachtet man Bahrs frühe Ausführungen zur Künstlerästhetik, lässt sich feststellen, dass Bahr neben dem modernen Künstler schlagwortartig mehrfach auf ein anderes Künstler-Modell verweist, das sich mit der Zeit immer stärker herausbildet. Die Gegenüberstellung beider Modelle scheint zu diesem frühen Zeitpunkt aber eher den Zweck zu erfüllen, das Bild des modernen Künstlers mit seinen spezifischen Eigenschaften zu konturieren – wie das z.B. bei dem im folgenden Kapitel näher zu betrachtenden Artikel *Akrobaten* der Fall ist –, als dass sie hier bereits unmittelbar eine in den späteren Schriften sich artikulierende Präferenz für den Typus des sogenannten „wirklichen“ Künstlers zum Ausdruck bringen würde – was wiederum keineswegs heißt, dass Bahr nicht auch schon zuvor am modernen Künstler für ihn problematische Züge feststellt, wie in den vorangegangenen Ausführungen zu sehen war und auch im folgenden Kapitel zu sehen sein wird.

An einigen Stellen lässt sich denn auch beobachten, wie diese beiden Modelle ineinander spielen, etwa in Bahrs Notizen zu seinem Aufenthalt in St. Petersburg 1891. Identifiziert sich Bahr dort auf der einen Seite emphatisch mit den Formeln von Maurice Barrès und dessen *Culte du moi*<sup>187</sup>, dessen Praxis in der Aneignung fremder Nerven(zu)stände und dem Streben nach der ‚nervösen Sensation‘ besteht, also der

---

<sup>186</sup> *Ein Journalist*, in: Die Zeit, Band 5, Nr. 65, 28.12.1895, S. 203-204, wiederabgedruckt in Re. Und, anders als an der Textoberfläche der vorhergehenden Texte, heißt es dort, dass Kritiker nur der sein kann, der auch Künstler ist, weil nur der überhaupt ein Verständnis für Schönheit habe. Die Kritik an Bayle zielt darauf ab, dass dessen vorurteilslose Haltung, die Bahr mit einer urteilslosen und skeptischen gleichsetzt, „die Weltanschauung des Journalismus, die dann in unserer Zeit mit Renan und Anatole France zum Blühen gekommen ist“, eingeführt habe (Re, 122). In der Folge rehabilitiert Bahr auch Ludwig Speidel, den er zehn Jahre zuvor als Vertreter der alten Kritik angegriffen hatte, und verurteilt im Gegenzug den Stil zeitgenössischer Kritiker, der erkennbar als Stil der literarischen *Décadence*, wie er sich bei Bourget und Nietzsche findet, von Bahr beschrieben wird, *Ludwig Speidel (Zum siebenzigsten Geburtstag)*. 10.04.1900, in: Neues Wiener Tagblatt, 34 (1900), 1-3, wiederabgedruckt in Bil, vgl. S. 112.

<sup>187</sup> Barrès veröffentlichte von 1888 bis 1891 die Romantrilogie *Le Culte du moi. Examen des trois idéologies*. Bahr hat die „Formeln“ und Schlagworte aus Barrès’ *Le Culte du moi* programmatisch an den Anfang seiner *Russischen Reise* gesetzt und weist in seinem Reisebericht wiederholt auf sie hin, vgl. RR, S. 3-7 und 20f. Stoupy verweist darauf, dass Bahr trotz seiner Kenntnis von Bourgets Dilettantismus-Konzeption offenbar vor allem den Darlegungen von Maurice Barrès zum Dilettantismus folgt, vgl. Stoupy (1996), S. 113f. Beruft sich Bahr vorrangig auf Barrès, so treten deutlich die auch bei Bourget genannten Züge des Dilettantismus vor Augen – wie die Vervielfältigung des Ichs, deren Erwerb das Ziel der Reise gilt, der Genuß an ihnen wie am Kosmopolitismus und Reisen überhaupt (vgl. RR, 4f. und 84); die Erwähnung Claude Larchers, des Helden von Bourgets *Physiologie de l’amour moderne*, bildet den einzigen Verweis auf Bourget, RR, S. 31. Dass Barrès’ Ideen eng mit denen Bourgets verbunden sind, verdeutlicht Marie Herzfeld in ihrer Rezension zu Hofmannsthals Einakter *Gestern*, wo sie sich auf den Begriff des Dilettantismus bezieht, aber nicht Bourget, sondern Maurice Barrès und dessen „schmerzlich raffinierten Ichkultus“ nennt. Marie Herzfeld, Ein junger Dichter und sein Erstlingsstück. Eine Studie, in: Allgemeine Theater-Revue für Bühne und Welt, Jg. 1, Nr. 3, 15.05.1892, S. 19-22, DJW I, S. 324, vgl. dazu Stoupy (1987), S. 248. Vgl. zu Bahrs Bekenntnis zu einem an Barrès orientierten Dilettantismus in „Das spanische Buch“ (1889) Stoupy (1996), S. 114f.

von Bahr selbst als Praxis des Dilettantismus identifizierten Aneignung, so weist er zugleich auf ein idealistisch konnotiertes Kunstschaffen hin, das er später mit dem Begriff des „wirklichen“ Künstlertums belegen wird (und das von der Vorstellung geleitet ist, dass „wirkliches“ Kunstschaffen eben nicht auf einem analytisch-kritischem, reflektiertem Verfahren beruht, sondern dem Gefühl, einem Zustand des Rauschs, einem Zwang o. ä. unterliegt).<sup>188</sup> In der *Russischen Reise* findet sich bereits ein Großteil jener Schlagworte, die in Bahrs Beschreibungen idealen, „wirklichen“ Kunstschaffens immer wieder auftauchen wird: Seele, Gefühl, Empfindung, die Zurückweisung eines als Ausdruck gedanklicher Arbeit verstandenen Kunstschaffens, ebenso die Ablehnung jeder im Vorfeld oder während des Kunstschaffens seitens des Künstlers stattfindenden Auseinandersetzung mit der Wirkung seines Werks. Entscheidend scheint aber, dass Bahr in seinem Bericht das als dilettantisch gekennzeichnete Verfahren zugleich als das genuin moderne Verfahren herausstreicht. Man muss sich dabei noch einmal in Erinnerung rufen, dass Bahr das von Barrès übernommene Vorgehen nicht einseitig als besondere Form der Rezeption begreift, sondern im „Vorsatz“ der *Russischen Reise* ausdrücklich auf dessen Weiterentwicklung zur „neuen Kunst“ hinweist, die in der „Suggestion der Sensation“ liegt (RR, 6).

Die Zitate, die Bahr aus Barrès' *Le Culte du moi* in seine Reisenotizen einfügt, bilden im Wesentlichen jenes Feld ab, in dem Dilettantismus und Décadence sich in ihren gemeinsamen geistigen Dispositionen und in ihrer künstlerischen Praxis überschneiden.<sup>189</sup> Was Bahr in der *Russischen Reise* entlang der Zitate aus Barrès' *Le jardin de Bérénice*, dem dritten Teil der *Culte du moi*-Trilogie, als unmittelbaren Ausdruck der Moderne und deren künstlerischer Praxis proklamiert: Künstlichkeit anstelle von Natur und Welt, Hingabe an die Nervosität, die Analyse als Hilfsmittel des Fühlens (vgl. RR, 20f.), wird er 1894 im Artikel *Décadence*<sup>190</sup> als Form künstlerischer Produktion und der auf ihr gründenden Lebenshaltung massiv kritisieren; seine Zurückweisung eines vom modernen Dilettantismus geprägten Künstlertums lässt sich an diesem

<sup>188</sup> Vgl. dazu RR, S. 52f. und 72. Vgl. dazu das dritte Kapitel der Arbeit.

<sup>189</sup> Die Geisteshaltung von Barrès' Roman und die Figur des des Esseintes aus Huysmans' *A rebours* bezeichnet Bahr als Quintessenz der Décadence, vgl. den Artikel *Satanismus*, in: Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit, Jg. 3, Nr. 4, April 1892, S. 383-388, wiederabgedruckt in SKM, hier S. 42, und den Artikel *Maurice Barrès III (Februar 1894)*, Erstdruck nicht ermittelt, wiederabgedruckt in SKM, hier S. 159, sowie Sb, S. 232. Bahr trennt Décadence und Dilettantismus nicht deutlich voneinander (vgl. dazu auch RR, 172), wie das zeitgenössisch auch bei Baudelaire, Schaukal und später bei Kassner in dessen Dilettantismus-Essay der Fall ist; vgl. dazu Paul Wertheimer, der über Bahr schreibt: „Die Décadence nennt er jetzt Dilettantismus.“ P. Wertheimer, Hermann Bahrs Renaissance, in: Die Gesellschaft, Jg. 13, Oktober 1897, S. 91-103, hier zit. n. DJW II, S. 785. Vgl. dazu Wieler (1996), S. 22-27. Bourget verknüpft in seinen Essays ebenfalls Décadence und Dilettantismus, der Dilettantismus ist ihm zufolge Ausdruck von Décadence, vgl. Stoupy (1996), S. 44 und Sorensen (1969), S. 252.

<sup>190</sup> *Décadence*, in: Die Zeit, 1. Band, Nr. 6, 10.11.1894, S. 87-89, wiederabgedruckt in Re. Ihm liegt Bourgets Aufsatz über den *Préraphaélitisme* (1894) zugrunde, vgl. Streim (1996), S. 96, FN 30, sowie S. 8f.

Artikel besonders deutlich verfolgen. Denn eben jene Geisteshaltung, die aus Barrès' *Culte du moi* spricht, macht er dort Robert de Montesquiou und Oscar Wilde zum Vorwurf.<sup>191</sup> Zwar enthält Bahrs Kritik auch Anteile älterer Dilettantismuskonzeptionen,<sup>192</sup> die in die Konzeption des Jahrhundertwende-Dilettantismus hineinspielen, sie zielt aber in erster Linie auf das spezifisch psychologische Problemfeld, das das Verständnis des Dilettantismus um die Jahrhundertwende prägt: Talent ist nicht das Problem dieses Dilettanten. Es ist kein Unvermögen im Einsatz von Kunstmitteln, keine handwerkliche Schwäche, die ihn auszeichnet.<sup>193</sup> Im Gegenteil, Montesquiou's Gedichte, ihre „Mache“, empfindet Bahr als „köstlich“ (Re, 12).<sup>194</sup> Der Verdacht, den Bahr gegen jene Gedichte richtet, liegt vielmehr darin, dass es sich bei ihnen ausschließlich um „Mache“ handelt. Montesquiou's Gedichte mögen zwar auf „den Geist, die Sinne, die Nerven“ wirken, Gefühle aber trafen sie keine (Re, 12).<sup>195</sup> Was Hans Rudolf Vaget als Merkmal und zugleich schwerwiegende Defizienz des modernen Dilettanten benennt – das Fehlen des ‚erfüllten Lebens‘<sup>196</sup> –, konkretisiert sich für Bahr in der Formel des fehlenden eigenen Gefühls, das Folge eines defizitär erfahrenen, an der Vergangenheit orientierten Lebens ist, dem die ursprüngliche Einheit von Mensch und Welt verloren gegangen ist.<sup>197</sup> Den Verlust der wechselseitigen Durchdringung von Welt und Seele führt Bahr auf den Zuwachs an „Cultur“ zurück, der die sinnlich-seelische Erfahrbarkeit – und damit zugleich die Möglichkeit zum Künstlertum – versperrt; dies geschieht in gleicher Weise durch die Flucht der *Décadent* aus der Natur, so dass Wildes Ausspruch: „Die Kunst ist die Flucht aus der Natur“ (Re, 16) in Bahrs Verständnis zum Ausweis eines falsch verstandenen Künstlertums wird.

---

<sup>191</sup> Hatte Bahr der Kunst der *Décadents* 1890 noch den Vorzug gegeben, weil sie die vom Naturalismus vernachlässigte Innensicht und Psychologie in die Literatur zurückhole, so wird das Konzept der *Décadence* für ihn zunehmend fragwürdig. Vgl. *Die Krisis des französischen Naturalismus*, in: Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes, Jg. 59, 1890, Nr. 36, 06.09.1890, S. 562-564, unter dem Titel *Die Krisis des Naturalismus* in ÜN, hier S. 66. Bereits in einem ersten, drei Jahre zuvor erschienenen Artikel zur *Décadence* deuten mehrere Eigenschaften der von Bahr beschriebenen Künstler auf eine Kunstauffassung und Kunstschöpfung hin, die für ihn im Artikel 1894 derart problematische Züge gewinnen, dass er in ihnen nur eine künstlerische Fehlentwicklung zu erkennen vermag. *Die Décadence*, in: Die Nation, Jg. 8, Nr. 40, 04.07.1891, S. 619-621, leicht überarbeitet wiederabgedruckt in SKM.

<sup>192</sup> Bahr schreibt, dass das Problem der Kunstproduktion der *Décadents* außerdem darin bestünde, dass sie „ein rechtes Gefühl der Kunst, aber die schöpferische Kraft der Künstler nicht haben“ (Re, 17).

<sup>193</sup> Vgl. dazu auch Vaget (1970), S. 158.

<sup>194</sup> Zum „Köstlichen“ als eines Merkmals des Dilettantismus, das Baudelaire mit Bezug auf Gautier nennt, vgl. Wieler (1996), S. 25 und S. 60f.

<sup>195</sup> Diesen Vorwurf richtet Bahr auch an Wilde, vgl. Re, S. 15.

<sup>196</sup> Vaget (1970), S. 158.

<sup>197</sup> Wieler interpretiert den Zustand des Dilettanten als „existentielle Haltlosigkeit“, aus der der Dilettant sich durch die Kunst zu befreien sucht, um so zu Vollkommenheit, Harmonie, innerem Gleichgewicht zu gelangen und – in Anklang an Schiller – zum ‚ganzen Mensch‘ zu werden, vgl. Wieler (1996), S. 44, vgl. ebendort S. 43, 59, 75.

Die Kunst der Décadents stellt für Bahr also deshalb eine fatale Fehleinschätzung künstlerischer Produktion dar, weil sie ein ausschließlich analytisches Vorgehen offenbart. Mit Erleben, Gefühl und Empfindung, denen Bahr in verstärktem Maße die Schaffensgrundlage künstlerischer Produktion zuspricht, hat sie nichts zu tun.<sup>198</sup> Im Gegenteil: Die beständige Reflexion verhindert unmittelbare Empfindung und unmittelbares Erleben. Die Kunst der Décadents ist so ausschließlich Könnerschaft im Sinn eines virtuosen Umgangs mit den Kunstmitteln. Damit ist Bahrs Kritik an der Décadence in erster Linie „nicht gegen Krankheit, Amoralität, Asozialität gerichtet, sondern gegen wissenschaftlichen Rationalismus i. a. und Historismus im Besonderen sowie die Auswirkungen auf die Kunst“<sup>199</sup>, wie dies auch bei der Décadence-Kritik Wagners und Nietzsches der Fall ist. In dieser Sicht erscheint Montesquious Dilettantismus als intellektuelle Spielerei, und die Aussage, seine Gedichte „treiben tausend Künste und vermögen keine Kunst“, verweist auf eben jene geistige Disposition des Dilettanten, die ihn dazu befähigt, „tausend Künste“ zu betreiben – aber, und hieraus erwächst dann sein Problem, ohne das Vermögen sich zu begrenzen, ohne die Kraft, etwas zu Ende zu bringen (Re, 12).<sup>200</sup> Montesquious Übermaß an künstlerischer Betätigung ist weniger Ausdruck künstlerischer Überlegenheit denn Zeichen von Indifferenz und Genusssucht. Eine Haltung, die sich bei Nietzsche als „gefährliche Lust am geistigen Anschmecken“<sup>201</sup> liest, die er in Richard Wagner prototypisch verkörpert sieht.

Mit seinen Bemerkungen über den Charakter der Décadence wie jenen von der Natur- und Weltflucht ihrer Künstler, deren Künstlichkeit und Exaltiertheiten sowie ihren hedonistischen Zügen dürfte Bahr nicht unwesentlich zum negativ konnotierten Erscheinungsbild der Décadence wie des Ästhetizismus im allgemeinen – Annette Simonis spricht vom „europäischen Ästhetizismus in seinen unterschiedlichen

---

<sup>198</sup> Vgl. Re, S. 14. Bahrs Artikel über Vernon Lee stellt einen Rückbezug zum Décadence-Artikel dar, in dem Bahr den Vorwurf gegen Vernon Lee und die „Estheten“ (gemeint ist der Kreis um Oscar Wilde) wiederholt, dass deren Kunst nicht aus dem Leben komme und darin nicht wieder eingehe, und die Künstler eine Flucht aus der Natur betrieben. *Vernon Lee*, in: *Die Zeit*, Bd. 2, Nr. 23, 09.03.1895, S. 155-156, wiederabgedruckt in Re. Vgl. auch Stoupy (1996), S. 134.

<sup>199</sup> Streim (1996), S. 57. Roger Bauer sieht die Erklärung für Bahrs Ablehnung der Décadence darin, dass mit der Etablierung der Kunst der Décadence bei einem größeren Publikum ein Niedergang der Qualität eingesetzt habe, an der Bahr dann kein Interesse mehr gehabt habe, Bauer (1998), S. 33.

<sup>200</sup> Die Unfähigkeit sich zu beschränken trifft jene Beschreibung, mit der Hofmannsthal in *Das Tagebuch eines Willenskranken* (1891) das dilettantische (Un-)Vermögen Amiels beschreibt, der jede Entscheidung als Verlust empfindet: „Dieser Überreichtum ist eigentlich Mangel; dieses Alleswollen nichts als die hilflose Unfähigkeit, sich zu beschränken. Kritischer, nicht schöpferischer Geist dünkt sich künstlerischer als der könnende (...)“, Hofmannsthal (1979), S. 114.

<sup>201</sup> So Nietzsche in *Richard Wagner in Bayreuth*, wo er Wagner mit dem Begriff des „Dilettantisiren“ in Verbindung bringt und erklärt, dass jenen ein „Geist der Unruhe, der Reizbarkeit, eine nervöse Hast im Erfassen von hundert Dingen, ein leidenschaftliches Behagen an beinahe krankhaften hochgespannten Stimmungen“ ausgezeichnet habe, Nietzsche (1999a), S. 436 und 435. Vgl. Vaget (1970), S. 152.

Spielarten, Symbolismus, Décadence und Fin de siècle<sup>202</sup> – beigetragen haben.<sup>203</sup> Derartige Schlagworte haben in ein Bild vom Ästhetizismus Eingang gefunden, das sich als relativ hartnäckig erwiesen hat und in dem das Ästhetentum als eine Lebenshaltung in vielen Fällen mit Ästhetizismus gleichgesetzt wurde. In neueren Untersuchungen wurde der Ästhetizismus dagegen als spezifische Epochenströmung und kunsttheoretisches Projekt mit eigenen Stil- und Schreibkonventionen erfasst.<sup>204</sup> So hat Annette Simonis in ihrer detaillierten Studie unter Verweis auf die Kontinuität der negativ bis pejorativ formulierten Definitionen des Ästhetizismus das Modell einer in höchstem Maße differenzierten Kommunikation für diesen erschlossen, in dessen hermetisch verschlüsselten Texten poetologische Fragen verhandelt werden und programmatische Auseinandersetzungen stattfinden, die keineswegs außerhalb einer literarischen Öffentlichkeit verhandelt wurden, sondern in einem bestimmten Moment sogar durchaus kalkuliert und strategisch von seinen Autoren genutzt werden konnten. Dieser Aspekt soll im letzten Kapitel dieser Arbeit unter der Perspektive von Bahrs eigenen Darlegungen zu einem spezifischen Rezeptionsverhalten nach der Jahrhundertwende und ein u. a. auf dieses antwortende Rollenverhalten von Künstlern noch einmal näher betrachtet werden. Zunächst soll in einem hier anschließenden Kapitel die spezifische Form modernen Künstlertums bei Bahr unter Berücksichtigung von Nietzsches *Fall Wagner* untersucht und Bahrs Stellungnahmen zu diesem Phänomen mit Hilfe von Bourdieus *Regeln der Kunst* einzuordnen versucht werden.

---

<sup>202</sup> Simonis (2000), S. 22.

<sup>203</sup> Vgl. Simonis (2000), 23-26; mit Bezug auf Bahrs Artikel *Die Décadence* (1891), in dem Bahr nicht nur die Figur des des Esseintes mit Huysmans gleichsetzt, sondern ihre charakterlichen und lebensweltlichen Eigenschaften als Verkörperung der Décadence begreift spricht Simonis von einer „folgenreichen und problematischen Verwechslung“, mit der „[d]ie Geschichtsschreibung des Part pour l’art [...] in Deutschland und Österreich [beginnt]“: „An die Stelle einer Erkundung der Epochenströmung mit ihren stilistischen Besonderheiten, ihren spezifischen Denkformen und Sprachfiguren ist die Untersuchung des ‚Ästhetentums‘, der ästhetischen Lebensweise in allen ihren Absonderlichkeiten und interessanten Skurrilitäten, getreten“, Simonis (2000), S. 4.

<sup>204</sup> Vgl. Streim (1996), S. 22-33 und Simonis (2000).

## 2. Der moderne Künstler als „Akrobat“

Hat sich für die Konzeption der neuen Kritik und des Typus des modernen Kritikers vor allem Paul Bourget als entscheidende Referenz für Bahr erwiesen, so lässt der hier zu besprechende Artikel Rückschlüsse auf Bahrs Nietzsche-Rezeption und eine Einordnung der Problematisierung modernen Künstlertums vor dem Hintergrund von Nietzsches *Décadence-Kritik* zu. Obwohl Bahr das Phänomen des modernen Künstlers in dem hier zu besprechenden Text nur mit wenigen Schlagworten umreißt, gewinnt die Problemstellung deutliche Konturen. Damit soll der Artikel exemplarisch für Bahrs Problematisierung des modernen Künstlers um 1890 stehen. An dem zu besprechenden Artikel lässt sich indes nicht nur zeigen, wie Bahr wesentliche Züge der zeitgenössisch geführten Debatten zum modernen Künstlertum aufruft und in seinen Darlegungen befragt. Er erlaubt darüber hinaus auch einen Blick darauf zu nehmen, wie Bahr sich mit seinem Artikel innerhalb der Richtungskämpfe der literaturkritischen Öffentlichkeit positioniert. Seine künstlerische Stellungnahme gilt dabei nicht nur seiner Rolle als Kritiker und der mit ihr verbundenen Aussicht auf Aufmerksamkeit und Steigerung seines Ansehens, sie ist auch nicht einzig als Versuch anzusehen, den von ihm präferierten künstlerischen Ausdruck eine größere Öffentlichkeit zu schaffen. Vielmehr betreibt Bahr mit ihr zugleich die Außendarstellung seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit, deren Intention vor allem darin liegt, seine Zugehörigkeit zu den avancierten Künstlern Europas deutlich zu machen. Unter der Perspektive von Pierre Bourdieus *Regeln der Kunst* lässt sich der letzte Punkt in Bahrs Darlegungen denn auch im Sinn einer Strategie der Legitimierung und Kanonisierung verstehen. Bevor auf ihn einzugehen sein wird, soll hier in einem ersten Schritt zunächst Bahrs Problematisierung der produktionsästhetischen Seite des modernen Künstlers zeitgenössisch und ideengeschichtlich eingeordnet werden. Dabei wird vor allem auf Nietzsches *Fall Wagner* einzugehen sein, vor dessen Hintergrund Bahrs Text ganz offensichtlich gelesen werden muss und dem der Artikel offenbar seine Grundkonzeption verdankt.

### a) Hermann Bahrs Artikel *Akrobaten*

Das ambivalente Verhältnis Bahrs zum Typus des modernen Künstlers, dem er mit äußerster Faszination, aber ebenso mit partiellem Unbehagen begegnet, lässt sich wohl

am anschaulichsten an dem 1890 veröffentlichten Artikel *Akrobaten*<sup>205</sup> darlegen. In ihm kontrastiert Bahr zwei einander entgegenstehende Typen von Künstlern, die er mit dem Begriff des „Akrobaten“ respektive dem des „wirklichen“ Künstlers belegt. Was Bahr zu einer Trennung zwischen beiden Künstlertypen führt, ist der wesentliche Unterschied, den er in der Wirkung ihrer Werke und ihren jeweiligen künstlerischen Produktionsprozessen ausmacht. Dabei verfährt Bahr in seiner Beschreibung so, dass er beide künstlerische Typen zunächst als Epochenspezifika begreift, den „Akrobaten“ seiner eigenen Gegenwart zuordnet, den „wirklichen“ Künstler hingegen als historischen, gegenwärtig nicht mehr existenten Typus betrachtet. Die Gegenüberstellung von „wirklichen“ Künstlern und „Akrobaten“ spitzt Bahr im Laufe seines Artikels insofern noch zu, als dass er den zeitgenössischen Künstlern nicht nur aberkennt, „wirkliche“ Künstler zu sein, sondern jede Möglichkeit „wirklichen“ Künstlertums für die Gegenwart bestreitet und im zeitgenössischen Kunstschaffen ausschließlich die Erscheinungsform „akrobatischer“ Kunst wahrnimmt.

Bahrs Artikel sei hier kurz skizziert. Eingeleitet wird er mit einer Anekdote über den französischen Schriftsteller Jules Barbey d'Aureville, die Bahr Paul Bourgets Roman *Physiologie de l'amour moderne* entnimmt.<sup>206</sup> Teile des Romans wurden ab September 1888 in *La Vie Parisienne* abgedruckt,<sup>207</sup> fallen also in den zeitlichen Rahmen von Bahrs Paris-Aufenthalt.<sup>208</sup> In seinem Skizzenbuch notiert sich Bahr bereits 1889 einen Aphorismus, den er mit dem Namen Bourgets kennzeichnet<sup>209</sup> und den er dann, zu jener Anekdote über Barbey d'Aureville erweitert, einleitend in seinem Artikel erzählt. Befragt nach seiner Bewunderung für die Akrobaten der Jahrmärkte habe Barbey d'Aureville nämlich geantwortet, dass er vielmehr deren Tricks studiere, bewege man sich als Künstler doch schließlich im selben „Metier“ wie diese: „,[W]as wir [die Künstler] mit dem Geiste, das machen die Akrobaten mit dem Leibe“ (ÜN, 23).<sup>210</sup> Den

<sup>205</sup> *Akrobaten*, in: Deutschland, Jg. 2, 18.10.1890, S. 38-39, wiederabgedruckt in ÜN.

<sup>206</sup> *Physiologie de l'amour moderne*. Fragments posthumes d'un ouvrage de Claude Larcher, recueillis et publiés par Paul Bourget, son exécuteur testamentaire, Paris 1891.

<sup>207</sup> Vgl. Stoupy (1996), S. 74f.

<sup>208</sup> Bahr trifft Mitte November 1888 in Paris ein.

<sup>209</sup> Bahr hatte sich bereits 1889 mit dem Verweis auf Paul Bourget notiert: „Akrobaten: ‚c'est la seule école de style, mon fils. Ce qu'ils font avec leur corps, nous devons le faire avec notre esprit.‘ Bourget.“ 1889, Skizzenbuch 13, TSN 1, S. 210.

<sup>210</sup> Vgl. Bourget (1903a), S. 383. Das Bild des Künstlers als Akrobat oder Artist begegnet in der zeitgenössischen Literatur und Literaturkritik mehrfach. So stellt Edmond de Goncourt in seinem Roman *Les frères Zemganno* die gemeinsame literarische Arbeit mit seinem Bruder Jules in der Welt der Artisten dar, Bahr erwähnt den Roman in seinem Artikel *Der Naturalismus im Frack*, in: Die Nation 7 (1889/1890), 02.08., S. 661-663, wiederabgedruckt in ÜN, hier S. 56. Vgl. auch den Begriff des Jongleurs, den Baudelaire als Ausdruck der Bewunderung für E. A. Poe benutzt, während Barbey d'Aureville in seiner Rezension der *Histoires extraordinaires* in *Le Pays* vom 18.06.1865 jenen damit herabzuwürdigen versucht, vgl. Baudelaire, Neue Anmerkungen zu Edgar Poe (1857), in Baudelaire (1983), S. 343, und zu Barbey d'Aureville ebendort, S. 444. Vgl. zu Bourget, der den Dilettanten „un

Ausgangspunkt von Bahrs Reflexionen, der ihn an jenen von Barbey d'Aurevilly aufgetragenen spielerischen Vergleich zwischen Künstlern und Akrobaten erinnert, bildet im Artikel *Akrobaten* eine Aufführung im Berliner Wintergarten, in dem Bahr den Auftritt des „unvergleichliche[n] Schlangemensch[en]“ Marinelli erwartet, dessen Erlebnis für ihn nun seinerseits in einer erstaunlichen Fragestellung mündet:

„Und da geschah es. Die Geigen weinten so seltsam einen schlüpfrigen und glitschernden Gesang, der wie warmes Öl in die Ohren troff, und im spinnstigen Nebel eines klebrigen und zähen Grün, das sich in klirrende Fäden schuppte, gleißte, wie die Courtine sich teilte, auf einem schilfigen und langvergrasten Grunde ein träges Krokodil. Und da, wie dieses schlimme Vieh nun plötzlich sich zu winden anfing, in schaurigen Künsten einer unerhörten Kautschukerei, da stellte sich in meinem verwirbelten Gehirn auf einmal die Preisfrage auf: was ist für ein Unterschied zwischen diesem Marinelli und Friedrich Nietzsche?“ (ÜN, 24)

Der unerwarteten Frage folgt eine ähnlich bemerkenswerte Antwort. Denn zwischen beiden, so Bahr, bestehe keinerlei Unterschied. Von beider Werk und Kunst ginge eine Überlegenheit aus, die den Betrachter und Leser im Gefühl – und Genuss – zurücklasse, dass hier etwas Unmögliches bewältigt worden sei. ‚Deutliche Differenz‘ sei zwar, dass „der eine das Gehirn, der andere den Bauch verdreht“ (ÜN, 24), aber die Wirkung auf ihn, so Bahr, bleibt letztlich dieselbe, nämlich: Überwältigung. Nicht Wahrheit und Schönheit seien das Ziel jener Kunst, sondern Bewunderung und Erstaunen über einzigartige und unwiederholbare Werke. Dem Namen Nietzsches fügt Bahr weitere hinzu, die dieselbe Problematik offenbaren und die er doch zugleich – „alle meine Lieblinge gerade“ – als „die größten seiner Zeit verehere“ (ÜN, 25). Das Moment des „akrobatischen“ Künstlers betrifft demnach Philosophie, Literatur, Malerei und Musik, Bahr nennt im einzelnen Schopenhauer, Capuana, Baudelaire, Barrès, Huysmans, Strindberg, van Beers, Boldini, Charlemont, Besnard, Monet, Leibl, Berlioz und Saint-Saëns. Indem Bahr dem Namen Nietzsches weitere hinzufügt und ihn so aus einem zunächst exzeptionell und überraschend erscheinenden Vergleich löst, kennzeichnet er das Phänomen des „akrobatischen“ Künstlers als europäisches und verdeutlicht zugleich, dass es umfassenden Charakter hat, nämlich sämtliche Künste betrifft.

Als Gegenmodell zum „Akrobaten“ entwirft Bahr einen historischen, nicht mehr existenten Künstlertypus, zu dem er Goethe und Mozart, Shakespeare, Molière, Cervantes, van Eyck und Fiesole rechnet. Im Gegensatz zu den „Akrobaten“ erhalten

---

jongleur d'idées“ nennt, und die Übernahme dieses Ausdrucks bei Hofmannsthal Stoupy (1996), S. 132 und Sorensen (1969), S. 252. In Bourgets Roman *Cosmopolis* (1893) heißt es vom Dilettanten Dorsenne, er habe „l'acrobatie intellectuelle dans le cirque des Sainte-Beuve et des Renans“ erlernt, hier zit. n. Sorensen (1969), S. 264 (FN 21) (Hervorhebung von mir). Zum Komplex „Gaukler als Symbolfiguren“ in der Literatur der Jahrhundertwende vgl. auch Rasch (1986), S. 102-110.

diese von Bahr nun die Bezeichnung der „wirklichen“ Künstler, womit er, wie es zunächst scheint, die implizite Abwertung der „Akrobaten“ nahelegt (ÜN, 26). Der Unterschied zwischen beiden Künstlertypen erklärt sich nach Bahr in ihrer jeweiligen Kunst. Während die Werke der „wirklichen“ Künstler mit einem Ausdruck von ‚Selbstverständlichkeit‘ sowohl geschaffen als auch rezipiert worden seien, verschiebt sich bei der Rezeption der Kunst der „Akrobaten“ das Interesse vom Werk auf den Schaffensprozess (vgl. ÜN, 26). Weniger das Werk wird mit ästhetischem Wohlgefallen betrachtet, bewundert werden nun vielmehr die „verblüffende[n] Gewaltstreiche des Talentes“ und die „Trapezkünste des Geistes“ (ÜN, 26). Genau darin liegt für Bahr auch die Problematik „akrobatischer“ Kunstausbübung: Denn versteht man die Frage nach einem Unterschied zwischen Marinelli und Nietzsche als Frage nach einem Unterschied in ihrer *Wirkung*, so muß man diese verneinen.

Wie viele andere Texte Bahrs zeichnet sich auch *Akrobaten* durch einen schematisch gehaltenen Aufbau aus, der mit einigen pointiert gesetzten Schlagworten seine Themen mehr anreißt als ausführt. Die Stichworte, die Bahr in seinem Text gibt, rufen dabei eine Reihe zeitgenössisch diskutierter Kontroversen und Debatten zur Kunst vor Augen. Bahrs Rede von der zeitgenössischen Kunst, der das Vermögen zu „Ernst und Inhalt“ fehlt und die statt dessen ein Spiel mit den „Talenten“ treibe (ÜN, 27),<sup>211</sup> lässt sich ganz allgemein zunächst als Anspielung auf die seit Hegel diskutierte Frage nach dem Stellenwert der Kunst in der Gegenwart bzw. ihrem Bedeutungsverlust nach dem Ende der Klassik verstehen. Die nachklassische Kunst, bei Hegel allgemein unter der Bezeichnung der romantischen Kunst geführt, ist für Hegel insofern eine ‚Kunst nach ihrem Ende‘<sup>212</sup>, als dass die Kunst in nachklassischer Zeit nicht mehr die privilegierte Instanz der Wahrheitsdarstellung ist, sondern diese Aufgabe an Religion und Philosophie verloren hat. In diesem Sinn lässt sich auch Bahrs Argumentation verstehen, wenn er erklärt, inwiefern die Kunst ihren ursprünglichen Bedeutungscharakter verloren hat: Die Künstler beschränken sich auf die Zurschaustellung ihrer Geschicklichkeit, der Inhalt der Kunst tritt hinter die Virtuosität der Künstler zurück.<sup>213</sup> Anders als bei Hegel, bei dem sich die Wahrheit zwar nicht

---

<sup>211</sup> Die Feststellung, die gegenwärtige Kunst habe ausschließlich den Zweck der Übung, zieht sich als eines der Grundmotive durch Bahrs frühe Schriften. Über die Kunst im Pariser Salon schreibt Bahr 1894: „Die Technik ist vortrefflich. [...] Es sind Manöver zur Übung, wo man ja gewiß die Bravour, den Eifer, die sichere Kraft bewundern, aber sich doch nicht verhehlen wird, daß alles Spiel, nicht Ernst ist.“ 1894: Skizzenbuch 1, TSN 2, S. 87.

<sup>212</sup> Vgl. Henrich (1991).

<sup>213</sup> Das entspricht Hegels Beschreibung der „Auflösung der romantischen Kunstform“: Das Interesse richtet sich weniger auf das, *was* dargestellt wird, als darauf, *wie* es dargestellt wird: „Vom Schönen wird gleichsam das Scheinen für sich fixiert, und die Kunst ist die Meisterschaft in Darstellung aller Geheimnisse des sich in sich vertiefenden Scheinens der äußeren Erscheinungen.“ Hegel (1970), S. 220

mehr im Medium des Sinnlichen – und damit nicht mehr in der Kunst – darstellen lässt, sich jedoch dann zunächst in Form religiöser Vorstellung und schließlich im philosophischen Begreifen erkennen lässt, ist der Befund bei Bahr jedoch wesentlich weiterreichend. Denn dass die Wahrheit nicht mehr darstellbar ist, ist für Bahr nicht in strukturellen Grenzen des Mediums der Kunst begründet, sondern noch grundsätzlicher darin, dass Wahrheit insgesamt als intersubjektive Erfahrungskategorie ihre Gültigkeit verloren hat – die Aufgabe ihrer Darstellung mithin also auch nicht an andere Instanzen weitergegeben werden könnte. Bahrs Aussagen über den Verlust einer einheitlich bestimmbaren Schönheit und Wahrheit lassen sich im Rahmen des Historismus und seiner relativistischen Perspektivierung sehen und als Ausdruck allgemeiner erkenntniskritischer Zweifel in der Moderne verstehen.<sup>214</sup>

Das Element des Spielerischen, das Bahr in seinem Artikel als ein wesentliches Kennzeichen der zeitgenössischen Kunst benennt, erhält seine spezifische Akzentuierung durch einen weiteren Punkt, von dem Bahrs Interesse vornehmlich geweckt wird: der ungeheuren Wirkungskraft dieser Kunst, die unmittelbar die Frage aufwirft, welche Art von Kunstproduktion diesen Werken zugrunde liegt. Sie führt zu einem enger gefassten Rahmen als demjenigen, den Hegels Rede von der nachklassischen Kunst bietet: Denn die unerhörte Frage, der sich Bahr angesichts der Verrenkungskünste des Schlangemenschen Marinelli ausgesetzt fühlt, führt ihn geradewegs zum Kern seiner Kritik an der Kunstaübung der Zeit. Mit seiner Formulierung, Nietzsches Kunst verdanke sich einer Verdrehung des Gehirns, zielt Bahr auf jene Problematik, die den als „Akrobaten“ bezeichneten modernen Künstler wesentlich kennzeichnet und die bereits im vorhergehenden Kapitel im Kontext des *fin de siècle*-Dilettantismus angesprochen wurde. Das Merkmal dilettantischer Kunstproduktion, so wurde dort dargelegt, liegt u. a. im Hang zu übermäßiger Reflexion begründet, der ursächlich mit dem die Epoche charakterisierenden Übermaß an „historische[m] Sinn“<sup>215</sup> zusammenhängt, zugleich aber auch auf individuelle Züge einzelner Künstler zurückzuführen ist.<sup>216</sup> Im Angesicht der „akrobatischen“ Kunst stellt sich Bahr die Frage nach dem Anteil reflektierten, analytischen Vorgehens, das

---

und 227. Hegels prominentes Beispiel für diese Kunst ist die holländische Genremalerei. Vgl. zur Verschiebung der „Form-Inhalt-Dialektik zugunsten der Form“ auch Bürger (1974), S. 25, 130.

<sup>214</sup> Vgl. dazu auch den Artikel „*Wahrheit! Wahrheit!*“, in dem Bahr schreibt, dass einzig den Sensationen der Begriff der Wahrheit zukomme, *Wahrheit, Wahrheit!*, in: Die Nation, Jg. 8, 1890/91, S. 390-393, wiederabgedruckt unter dem Titel *Wahrheit! Wahrheit!* in ÜN, hier S. 126. Auf die Frage nach dem Form-Inhalt-Verhältnis der Kunst und nach ihrer Autonomie wird weiter unten zurückzukommen sein.

<sup>215</sup> *Jenseits von Gut und Böse. Siebentes Hauptstück: unsere Tugenden.* 224., Nietzsche (1999c), S. 157, vgl. auch *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Nietzsche (1999a), S. 324, S. 329.

<sup>216</sup> Vgl. zu den „individuell-biographischen Dispositionen“ des Dilettantismus Wieler (1996), S. 44 und 34.

einem Werk wie dem *Zarathustra* zugrunde liegen mag (vgl. ÜN, 24). Offenbar kann sich eine Wirkung, wie Nietzsche sie in seinem Werk vorlegt, allein dem kalkuliert vorgenommenen Einsatz von Kunstmitteln verdanken, der gezielt den Effekt auf den Rezipienten ins Auge fasst.

Bahrs Artikel kreist damit um die Fragen künstlerischer Produktion und Rezeption; dazu fächert er neben dem Komplex des Dilettantismus zwei weitere, allesamt thematisch miteinander verbundene Komplexe auf, die implizit im Artikel mitgeführt werden: Die Fragen von Modernität, Décadence und Dilettantismus bilden – ohne dass Bahr die Begriffe im Einzelnen im Artikel nennen würde – das gemeinsame Bezugsfeld des Artikels. Dass jener vor dem Hintergrund einer Auseinandersetzung mit der Décadence gelesen werden muss, signalisiert auch der Zeitpunkt der Veröffentlichung:<sup>217</sup> Ihm gehen die Auseinandersetzungen mit Otto Brahm an der *Freien Bühne* und Bahrs Austritt aus deren Redaktion als Folge seiner Distanzierung vom Naturalismus voraus. In seinen Fragestellungen und Diskussionsansätzen spiegelt Bahrs Artikel eine ungleich prominentere Auseinandersetzung wider, die ihm als gedankliche Vorlage für seinen Artikel gedient haben dürfte und vor deren Hintergrund der Artikel im Folgenden analysiert werden soll.

#### b) *Akrobaten* und *Der Fall Wagner*

Vergleicht man die kurze Phänomenologie des zeitgenössischen Künstlers in Bahrs Artikel *Akrobaten* mit derjenigen in Nietzsches *Fall Wagner*, wird man deutliche Parallelen in der Beschreibung und Problematisierung modernen Künstlertums ebenso wie in der rhetorischen Anlage der Texte feststellen. Nietzsches Auseinandersetzung mit der Kunst Richard Wagners erschien im September 1888, also zwei Jahre vor Bahrs Artikel. Die Problematik des von Bahr beschriebenen modernen Künstlers ähnelt Nietzsches Darstellung insofern, als dass Nietzsche ebenfalls die Wirkung gegenwärtiger Kunst, nämlich die Richard Wagners, und die ihr zugrundeliegende Produktionsweise in das Zentrum seiner Auseinandersetzung rückt. Auch Nietzsche verfolgt in seiner Studie über Wagner ja nicht allein das spezifische Kunstschaffen eines einzelnen Komponisten, sondern will über dessen Charakterisierung zugleich ein gesamteuropäisches Phänomen zur Anschauung bringen, als dessen herausragender

---

<sup>217</sup> Nach Stefanie Arend handelt es sich dagegen bei der Aussage, Bahr habe sich der Dekadenz zugewandt, um eine Konstruktion, an dessen Bild u. a. Karl Kraus mit seinem Text *Zur Ueberwindung des Hermann Bahr* mitgeschrieben und das die Forschung bisher zu stark übernommen habe, vgl. Arend (2010), S. 20-46; ihr zufolge fordert Bahr vielmehr ein klassizistisches Formdenken, vgl. ebendort, S. 197-266.

Fall Wagner in seinem Essay auftritt.<sup>218</sup> Derart verwandelt sich, wie Annette Simonis bemerkt, Nietzsches Studie „gleichsam unter der Hand des Schreibenden zur kulturkritischen Epochendiagnostik“<sup>219</sup>. Ob Bahr mit seinem Text direkt auf Nietzsches Abhandlung anspielt oder ob hier zwei Autoren unabhängig voneinander ähnliche Eigenschaften des modernen Künstlers konstatieren, lässt sich nicht eindeutig klären. Einige Momente, auf die unten eingegangen werden soll, sprechen für eine direkte Auseinandersetzung Bahrs mit Nietzsches Text.<sup>220</sup> An den sich gleichenden Fragenstellungen und Problemen, die die Texte aufwerfen, lässt sich jedoch ermessen, wie dringlich und intensiv die Frage des modernen Künstlers im europäischen Raum verhandelt wurde.

Der *Fall Wagner* arbeitet ebenfalls mit einer dualistischen Grundkonzeption, die das Modell einer Gegenüberstellung von „grossen Echten“<sup>221</sup> und einem grundlegend neuen Künstlertypus trägt, dessen prägnanteste Ausformung nach Nietzsche in der Gestalt Richard Wagners zu finden ist: „Er [Wagner] gehört wo andershin als in die Geschichte der Musik: mit deren grossen Echten soll man ihn nicht verwechseln.“<sup>222</sup> Diesen neuen Typus des Künstlers fasst Nietzsche unter den Begriff des „Schauspieler[s]“ und ‚Theater-Rhetors‘<sup>223</sup>. Wagners technische Meisterschaft steht dabei für Nietzsche außer Frage. Es ist das Wirkungspotential von Wagners Kunst, die seinen Verdacht erregt und zu der Überzeugung führt, dessen Kunstschaffen sei ausschließlich vom vermuteten Effekt beim Publikum geleitet und Musik und Drama entsprechend in diesem Hinblick, nämlich mit Blick auf die Wirkung im Theater,

---

<sup>218</sup> Wagner repräsentiert für Nietzsche die „gesammte[.] europäische[.] *décadence*“, als deren „Protagonist“ und „grösster Name“ er erscheint, Nietzsche (1999b), S. 22. Darüber hinaus identifiziert Nietzsche Wagner als den „moderne[n] Künstler par excellence“ und erklärt in den Schlußsätzen seines Vorwortes: „Wagner resümiert die Modernität“, ebendort, S. 23 und 12.

<sup>219</sup> Simonis (2000), S. 72.

<sup>220</sup> Zu einer zeitlich allerdings nicht näher eingegrenzten möglichen Lektüre des *Fall Wagner* vgl. Bahrs Artikel *Der neue Nietzsche*: „Der achte Band seiner [Nietzsches] Werke, der eben bei C. G. Naumann in Leipzig erschien, bringt neben dem ‚Fall Wagner‘ und der ‚Götterdämmerung‘, die man kennt, eine Abhandlung ‚Nietzsche contra Wagner‘, dann den ‚Antichrist‘, endlich eine Wahl von Gedichten.“ *Der neue Nietzsche*, in: *Die Zeit*, 2. Band, Nr. 15, 12.01.1895, S. 27f., hier S. 27, im Archiv des Österreichischen Theatermuseums Wien (Bahr, Hermann 1-8, ZBA M Zeitungsartikel A-Z). Die Wahrscheinlichkeit einer frühen Auseinandersetzung Bahrs mit Nietzsche scheint durch seine Bekanntschaft mit ehemaligen Mitgliedern des Pernerstorfer-Kreises (u. a. Engelbert Pernerstorfer, Victor Adler) bzw. des ‚Lesevereins der deutschen Studenten‘ (dessen ‚geistiger Kern‘ wiederum der Pernerstorfer-Kreis war) gegeben zu sein. Jener zeichnete sich u. a. durch „seinen extremen Nietzsche- und Wagnerkult“ aus. Nach dem Verbot des Lesevereins 1878 traten viele der ehemaligen Mitglieder in die ‚Deutsche Volkspartei‘ Georg von Schönerers, zu dessen Anhängern Bahr gehörte; in der Berliner Zeit wandte Bahr sich der marxistisch-sozialistischen Partei Victor Adlers zu. Vgl. Le Rider (1990), S. 267-269 (Zitat S. 268) und Beßlich (2000), S. 200. Bahr war zudem von Anfang Mai bis Ende Juli 1890 (Heft 15 bis Heft 25) als Redakteur für die *Freie Bühne* tätig, die neben der *Gesellschaft* zu den „wichtigsten Foren der frühen Nietzsche-Diskussion in Deutschland“ gehörte, Sprengel (1998b), S. 72.

<sup>221</sup> „Er [Wagner] gehört wo andershin als in die Geschichte der Musik: mit deren grossen Echten soll man ihn nicht verwechseln.“ Nietzsche (1999b), S. 30, vgl. auch S. 37.

<sup>222</sup> Nietzsche (1999b), S. 30, vgl. auch S. 37.

<sup>223</sup> Nietzsche (1999b), S. 26f., 29f., 31f., 35ff.

konzipiert. Einen Verdacht, den Nietzsche in der Bemerkung zusammenfasst: „Wagner rechnet nie als Musiker, von irgend einem Musiker-Gewissen aus: er will die Wirkung, er will nichts als die Wirkung.“<sup>224</sup> Diese Diagnose erhärtet sich für Nietzsche in dem Moment, in dem er Wagners Musik und Drama einer Betrachtung außerhalb des Theaterkomplexes unterzieht und in ihrer Folge zu dem Schluss kommt, dass für sich, und „n i c h t vom Theater-Geschmacke“ aus betrachtet, Wagners Musik „die schlechteste überhaupt“ sei und seinen Dramen die entscheidenden Momente dramatischer Dichtung fehlen.<sup>225</sup> Damit bestätigt sich für Nietzsche, dass Wagner weder ‚echter‘ Musiker noch ‚echter‘ Dramatiker ist, sondern jene neue Kategorie des Künstlers ausfüllt, dessen charakteristisches Kennzeichen in dem rein äußerlichen Verhältnis liegt, das er zu seinen Kunstmitteln einnimmt. Anders als der ‚reine‘ Künstler, dessen Initiation zum künstlerischen Schaffen in einer Rauscherfahrung liegt,<sup>226</sup> verfährt der moderne Künstler Wagner kalkulierend und instrumentalisiert die ästhetischen Mittel zum Zweck möglichst effektvoller Wirkung. Dieses Signal setzt bereits Nietzsches Begriff des ‚Theater-Rhetor‘: Die Basis von Wagners Kunstproduktion bildet ein an der Rhetorik orientiertes Vorgehen, das in hohem Maße, wo nicht ausschließlich vom Geschmack des Publikums bestimmt ist.<sup>227</sup> Dass Wagner seine Kunst ausschließlich auf die Wirkung hin gestaltet, verantwortet nach Nietzsche auch den Modus von Wagners Produktion: Wagner konstruiere das gesamte Drama um eine „Scene von unbedingt sicherer Wirkung“, „eine[r] Scene, die u m w i r f t“<sup>228</sup>, und lasse Ausdruck und Gebärde in den Vordergrund seiner Musik treten, verleugne so das eigentliche Wesen der Musik zugunsten ihrer Behandlung als Sprache und Werkzeug. Wie Gregor Streim dargelegt hat, bedient sich Nietzsche in seiner Argumentation gegen Wagner dessen eigener Kritik an der Oper und der für ihn fatalen Entwicklung der Tragödie durch das Auftreten Euripides’ und

---

<sup>224</sup> Nietzsche (1999b), S. 31. Vgl. dagegen zu diesem Punkt den Einwand, den Thomas Mann in *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933) vorbringt: „Jede Kritik, auch die Nietzsches, neigt dazu, die Wirkungen einer Kunst als bewußte und berechnete Absicht in den Künstler zurückzulegen und die Idee des Spekulativen zu suggerieren – sehr fälschlich, ganz irrtümlich und gerade als ob nicht jeder Künstler genau das machte, was er i s t, was ihn selbst gut und schön dünkt –, als ob es ein Künstlertum gäbe, dessen Wirkung ihm selber ein Gespött und nicht zuerst auch Wirkungen auf ihn, den Künstler, gewesen wären! Möge Unschuld das letzte Wort sein, das auf eine Kunst anwendbar sei, – der Künstler ist unschuldig.“ Mann (1995), S. 61 (Hervorhebung im Original).

<sup>225</sup> Nietzsche (1999b), S. 30 (Hervorhebung im Original). „Wagner ist k e i n Dramatiker, man lasse sich Nichts vormachen.“ Ebendort, S. 33 (Hervorhebung im Original), vgl. auch S. 44. Vgl. dazu noch einmal Thomas Mann: „Er [Wagner] ist kein Dichter und ist kein Musiker, sondern etwas Drittes, worin diese beiden Eigenschaften auf eine sonst nicht vorkommende Weise verschmelzen, nämlich ein Theaterdionysos, der unerhörte Ausdrucksvorgänge dichterisch zu unterbauen und gewissermaßen zu rationalisieren weiß.“ Mann (1995), S. 54.

<sup>226</sup> Vgl. dazu Streim (1996), S. 59.

<sup>227</sup> Vgl. Streim (2000), S. 125.

<sup>228</sup> Daher fehle Wagners Drama auch die innere Logik, vgl. Nietzsche (1999), S. 32.

dessen Einsatz rhetorischer Elemente.<sup>229</sup> Nietzsches Beschreibung der Décadence ist so in enger Beziehung mit Wagners Ausführungen zum Begriff der „Virtuosität“ zu sehen,<sup>230</sup> mit dem Wagner wiederum die Musik der Oper als „ein rein formales Mittel ästhetischer Differenzierung“ kritisiert, „das einerseits den auf modische Abwechslung ausgerichteten Geschmack des Publikums bediene, andererseits die Eitelkeit des Ariensängers befriedige“<sup>231</sup>.

An dieser Stelle soll auf zwei Aspekte eingegangen werden, die Bahr in seinem Artikel *Akrobaten* behandelt und an denen sich die Gemeinsamkeiten, aber auch einige Differenzen zu Nietzsches Ausführungen im *Fall Wagner* darlegen lassen. Dies betrifft zum einen das künstlerische Verfahren des modernen Künstlers, zum anderen die Frage nach der Rezeption seiner Kunst.

Nach Nietzsche setzt Wagner sein Werk aus verschiedenen wirkungsmächtigen Elementen zusammen: Wagners Verfahren besteht in der Addition einzelner Teile, die allesamt im Hinblick auf den Effekt geschaffen sind, nicht aber von einer umfassenden Idee getragen werden. Die Problematik einer unter diesen Umständen produzierten Kunst illustriert Nietzsche in seiner prominenten Definition des Stils der „litterarische[n] décadence“<sup>232</sup>, die er im Wortlaut von Bourget übernimmt<sup>233</sup> und in der er die Konzentration auf das Detail und dessen effektvolle Vergrößerung für den Zerfall der Einheit des Ganzen verantwortlich macht. Wagners Werk und sein Zustandekommen unterliegen also nicht mehr dem Prinzip klassischer Organizität.<sup>234</sup> Wurde anfangs Bahrs Bemerkung, dass die Zeit verantwortlich für jene neue, rein spielerisch betriebene Kunstaübung ist, in den Kontext von Hegels Ausführungen zur romantischen Kunst gestellt, so lässt sich mit Bezug auf Nietzsche also ein deutlich engerer Bezug herstellen. Die im *Fall Wagner* geschilderten Merkmale sind Ausdruck der „décadence“, unter deren Perspektive Nietzsche Wagner und seine Kunst bespricht. Zwar nennt Bahr die Begriffe der Décadence und der Modernität in seinem

---

<sup>229</sup> Bereits Nietzsches Ausführungen in der *Geburt der Tragödie* sind in Zusammenhang zu Wagners Ausführungen über die Oper und das Drama zu sehen, vgl. dazu Streim (2000), S. 123ff. sowie Streim (1996), S. 60ff.

<sup>230</sup> Vgl. Streim (2000), S. 124f.

<sup>231</sup> Streim (2000), S. 124

<sup>232</sup> Nietzsche (1999b), S. 27.

<sup>233</sup> Nietzsche übernimmt in seiner Definition des Stils der „litterarische[n] décadence“ Bourgets Beschreibung des Stils der Décadence aus dessen Essay über Charles Baudelaire von 1883, vgl. Bourget (1901), S. 20. Vgl. dazu auch Koppen (1973), S. 50 (FN 110) und Stoupy (1996), S. 354ff. Vgl. auch Streim (1996), S. 68f., der darauf hinweist, dass Nietzsche von Bourget nur den Begriff eines von ihm bereits zuvor geschilderten Sachverhalts übernimmt.

<sup>234</sup> Vgl. Nietzsche (1999b), S. 27. Wagners Kunst ist für Nietzsche Ausdruck seiner Unfähigkeit zum organischen Gestalten, vgl. Nietzsche (1999b), S. 28 und 31. In der *Zweiten Nachschrift* spricht Nietzsche von einem „Niedergang der organisierenden Kraft“, ebendort, S. 47.

Artikel *Akrobaten* nicht explizit,<sup>235</sup> er verhandelt ihre Themenkomplexe aber intensiv in zeitgleich erscheinenden Besprechungen, in denen jene in *Akrobaten* genannten Künstler im Kontext der *Décadence* und einer radikalen Modernität angeführt werden. So erklärt sich Bahr etwa die Wirkung von Joris-Karl Huysmans 1890 geradewegs aus „dem exklusiven Kunstterrorismus seiner [Huysmans'] Modernität“ (ÜN, 104), die sich wiederum seiner Zugehörigkeit zur *Décadence* verdankt.<sup>236</sup> Für diese Einordnung spricht auch die spezifische künstlerische Technik, die die in *Akrobaten* genannten Künstler miteinander verbindet. Bei ihr handelt es sich um das von Bahr als „dekompositiv“ bezeichnete Verfahren, das er im Artikel *Die neue Psychologie*<sup>237</sup> als das moderne, dem Erfahrungs-, Seelen- und Nervenstand der Zeit angemessene Verfahren vorstellt. Die Bezeichnung „dekompositiv“ für dieses Verfahren ist signifikant, zeigt sie doch die enge Verknüpfung mit dem Begriff der *Décadence*. Bourgets Charakterisierung des Stils der *Décadence*, nach der das Prinzip des Zergliederns ihr entscheidendes Merkmal ist – „l'unité [...] se décompose“<sup>238</sup> heißt es im Essay über Baudelaire – wird von Nietzsche aus umgekehrter Blickrichtung übernommen und bei Bahr schließlich im Zusammenhang mit jener künstlerischen Technik eingeführt, die Malerei und Literatur verwenden sollen, um den vorbewussten – und damit unverfälschten – Zustand der Gefühle wiederzugeben. Entsprechend definiert Bahr den Impressionismus als eine „Wahrheit *avant la lettre*“<sup>239</sup>, der ohne verfälschenden Zugriff des Verstandes die Wiedergabe der unmittelbar wahrgenommenen Außenwelt leiste (KM, 227f.). Die von Bahr genannten Künstler werden also unter dem Gesichtspunkt ihres gemeinsamen künstlerischen Verfahrens betrachtet und nicht hinsichtlich einer bestimmten Thematik oder gar – wie das im Fall der *Décadence* oft der Fall ist – im Sinn einer moralischen Qualifikation.<sup>240</sup> Dadurch wird auch die auf den ersten Blick recht unterschiedlich besetzte Zusammenschau der zu Anfang in

---

<sup>235</sup> Bahr verwendet den Begriff der *Décadence* bereits in früheren Artikeln und bringt ihn in einem Artikel über Villiers de l'Isle-Adam auch mit dem Begriff des Akrobaten zusammen. *Villiers de l'Isle Adam*, in: Deutsche Blätter 3, 1889, Nr. 9, September, S. 271-273, wiederabgedruckt in KM, hier S. 211 und 215.

<sup>236</sup> Vgl. *Die Krisis des französischen Naturalismus*, in: Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes, Jg. 59, 1890, Nr. 36, 06.09.1890, S. 562-564, unter dem Titel *Die Krisis des Naturalismus* wiederabgedruckt in ÜN hier S. 66.

<sup>237</sup> Vgl. *Die neue Psychologie. (Aus Berlin)*, in: Moderne Dichtung, 1. Jg., Bd. 2, Heft 2, Nr. 8, 01.08.1890, S. 507-509 und *Die neue Psychologie. II. (Aus Berlin)*, in: Moderne Dichtung, Jg. 1, Bd. 2, Heft 3, Nr. 9, 01.09.1890, S. 573-576, beide Artikel wiederabgedruckt in ÜN.

<sup>238</sup> Bourget (1901), S. 20.

<sup>239</sup> *Die Kunst auf der Pariser Weltausstellung 1889. III. L'exposition des artistes étrangers*, unter dem Titel *Pariser Kunstbriefe* Teil III, IV und V erschienen in: Der Kunstwart, 2 (1889), S. 314-315; S. 347-348 und S. 362-363, wiederabgedruckt in KM, hier S. 245.

<sup>240</sup> Was Bahr in seinem Artikel nicht zur Sprache bringt, ist der Komplex von Krankheit, Hysterie und physiologischer Degenerenz, der neben den stilistisch-künstlerisch Implikationen zu Nietzsches *Décadence*-Begriff gehört, vgl. dazu Streim (2000).

Bahrs Artikel genannten Künstler verständlich, unter denen sich neben Autoren wie Baudelaire oder Huysmans auch Claude Monet befindet. Dessen Malerei, in der die einzelnen Pinselstriche dominant über dem Ganzen stehen, gilt Bahr als beispielhaft für das „dekompositive“ Verfahren und als Vorbild für die Literatur, die mit eben dieser Anwendung der Darstellung der „neuen Psychologie“ genügen soll. Das Formprinzip des Impressionismus ist damit in enger Verbindung zu dem von Bourget und Nietzsche charakterisierten ‚Stil der Décadence‘ zu sehen. Entsprechend verweist Manfred Diersch darauf, dass Bahr „[i]n der Literatur der Décadence [...] die *impressionistische* Weltsicht *literarisch* gestaltet [sah]“. <sup>241</sup>

Nietzsches Vorwurf der Instrumentalisierung der Kunstmittel geht einher mit der Beschreibung einer nicht mehr nach dem Prinzip organischer Einheit geschaffenen Kunst, in der *Zweiten Nachschrift* zum *Fall Wagner* spricht er von einem „Niedergang der organisierenden Kraft“<sup>242</sup>. Seine Kritik an der Décadence ist jedoch insofern ambivalent, als dass er deren künstlerisches Prinzip als das der Zeit entsprechende und historisch notwendige Prinzip ansieht. Der große Stil als Kennzeichen für die Zeit des aufsteigenden Lebens bleibt Wagner verwehrt, <sup>243</sup> und seine Kunst wird dort problematisch, wo sie versucht, die „Lüge des grossen Stils“<sup>244</sup> einzuführen. Nietzsche hält in seiner Diagnose den Zerfall des Ganzen als Resultat der wirkungsästhetischen Absichten des Künstlers fest, bzw. lässt sich aus Sicht der Produktion das Werk als Konglomerat von allein ihres Effekts wegen ausgewählter Einzelteile beschreiben. Wenn Bahr der Kunstausbübung der „Akrobaten“ kritisch begegnet, so liegt das ebenfalls vor allem an seiner Vorstellung, deren Kunst sei auf den Effekt hin – und somit unter hoher Beteiligung eines analytisch-kritischen Verstandes und Vorgehens – geschaffen.<sup>245</sup> Wie aber verhält es sich bei Bahr mit der Frage der Organizität eines Kunstwerks? In Bahrs Vorstellung zeichnet sich die der Zeit adäquate

---

<sup>241</sup> Diersch (1973), S. 69 (Hervorhebungen im Original).

<sup>242</sup> Nietzsche (1999b), S. 47.

<sup>243</sup> Nietzsche (1999b), S. 28.

<sup>244</sup> Nietzsche (1999b), S. 14; vgl. dazu Borchmeyer über Nietzsches „Bekundungen [...], daß jene ‚gesunde‘ Integrität und Konsistenz der Person, die sich in der klassischen Kunst, im großen Stil ausdrückt, unter den Bedingungen der Moderne gar nicht glaubwürdig möglich sei.“ (1989), S. 84(1989), S. 84. Nietzsche teilt die Geschichte in Zeiten des aufsteigenden Lebens und solche des absteigenden Lebens ein und ordnet ihnen eine jeweils entsprechende Ästhetik und Moralvorstellung zu. Die Décadence-Kunst gehorcht demnach der Ästhetik einer Zeit des Niedergangs: „Die Aesthetik ist unablässig an diese biologischen Voraussetzungen gebunden: es giebt eine *décadence*-Aesthetik, es giebt eine *klassische* Aesthetik, – ein ‚Schönes an sich‘ ist ein Hirngespinnst, wie der ganze Idealismus.“ Nietzsche (1999b), S. 50 (Hervorhebung im Original).

<sup>245</sup> Die auf die Dominanz der Wirkung angelegte Kunst korrumpiert diese, vgl. RR, S. 28f. und 72f.; vgl. auch Bahrs Rede von „gewissenlose[n] und frivole[n] Künstler[n]“, denen es sich „nur um einen neuen Effekt [handelt], um vor der Menge zu prunken, die nicht aus innerem Bedürfnis, sondern auf äußere Wirkung schaffen“, *Salon 1889. I.*; *Salon 1889. II.*, in: Deutsche Zeitung, Wien, 19 (1889), 01.6.1889, Morgenausgabe, 1-2., wiederabgedruckt in KM, hier S. 226.

Kunstproduktion dadurch aus, dass der Künstler die von ihm einzeln wahrgenommenen Eindrücke unmittelbar in sein Werk überträgt. Dies soll in einer unreflektierten, vom Bewusstsein unberührten Form geschehen, so wie es das oben geschilderte „dekompositive“ Verfahren beschreibt. Die Tatsache, die Bahr zufolge für den Gebrauch einer dekompositiven Technik spricht, liegt in der Vorstellung, dass es sich bei ihr gerade nicht um ein reflektiertes, bewusstes Verfahren handelt, sondern die eintreffenden Eindrücke vom Bewusstsein noch nicht zu einem – verfälschenden – Gesamtbild vereinigt und ergänzt sind. In dieser Hinsicht lässt sich die von Bahr zu dieser Zeit präferierte Kunst als eine Kunst serieller Einheit verstehen.<sup>246</sup> Die Bevorzugung einer derartigen Kunst wird in einer Niederschrift seines Tagebuchs 1889 deutlich benannt. Dort spricht sich Bahr enthusiastisch für die Architektur der Gotik aus, der er ein fragmentarisch aus „dem brausenden Herzen“ herrührendes Schaffen unterlegt, das nicht Resultat langer Überlegung sei: „Bloß die Empfindung aller Reihen in der langen Flucht, ohne eine herauszuschneiden und aufzuhalten, das allein eigentlich ist die echte Kunst.“ (TSN 1, 257ff.).<sup>247</sup> Der Architektur der Renaissance begegnet Bahr im Gegenzug mit dem Vorwurf der Rationalität und – damit verbunden – demjenigen der „Lüge“; diese Bewertung hängt also in erster Linie mit Bahrs vernunftkritischer Haltung zusammen, aus der heraus er anderen Formen der Perzeption bzw. dem Gefühl selbst Authentizität zuspricht.<sup>248</sup> Das Problem der Inauthentizität, die mit dem bewusst kalkulierten Einsatz der Kunstmittel einhergeht, stellt sich für Bahr auch und gerade für eine klassisch geschaffene, von Regeln geleitete Kunst. Die Kunst der „Akrobaten“ dagegen kennzeichnet eine Kunst, die der nachklassizistischen Ästhetik verpflichtet ist, die das Modell eines organisch geschaffenen, durch eine übergeordnete Einheit sich auszeichnenden Werks verabschiedet hat. Von ihr gehen zwei Stränge unterschiedlicher Kunstkonzeptionen aus, die Bahr in seinem Artikel zwar nicht explizit systematisiert, die aber implizit dort zu finden sind. Auf der einen Seite steht eine (impressionistische) Kunstauffassung, die ihren Authentizitätsanspruch ausschließlich durch ein empiriokritizistisches Verfahren

---

<sup>246</sup> Sie gibt darin wiederum ihre Nähe zur impressionistischen Kritik zu erkennen, die ebenfalls nicht auf eine Ganzheit zielt, sondern die Aneinanderreihung einzelner Eindrücke verfolgt.

<sup>247</sup> 1889, Tagebuch 7. „C'est dans la folle superstition, comme s'il y avait un art idéal. /Ce ne sont que les formules, les manières, qui étouffent la vérité et l'étranglent. On n'expliquera jamais le si compliqué et multiple être qui s'appelle l'homme, dans [la] toujours étroite formule d'une école. Pour avoir toute la vérité il faut qu'on donne franchement et sans hésiter tout le contenu de l'âme, tous les contraires, tout ce qu'il y a, si répugnant qu'il quelquesfois soit, si bas, si même stupide. /Il ne faut s'attacher qu'au travail obéissant au caprice de l'heure, qui va et vient. Il faut donner toutes les plus légères lames de l'âme.“ TSN 1, S. 313 f.

<sup>248</sup> Die hohe Vorstellung von Authentizität ist Folge allgemeiner erkenntniskritischer Zweifel, in deren Zuge die Instanz der Wahrheit auf die Form „subjektiver ‚Wahrhaftigkeit‘“ zurückgeworfen wird, Simonis (2000), S. 77.

eingelöst sieht, von dem sie die unmittelbare und unreflektierte Wiedergabe von Eindrücken annimmt. Auf der anderen Seite steht eine Kunst, die von vornherein von einer stark von formalistischen Zügen geprägten Idee geleitet ist und in hohem Maß auf ihren Konstruktionscharakter und die Virtuosität in der Handhabung ihrer Kunstmittel verweist.<sup>249</sup>

Aus der Negation der spezifischen Merkmale „akrobatischer“ Kunst lässt sich schließlich ein Modell für jene Kunstproduktion formulieren, die für Bahr offenbar das Ideal eines „wirklichen“ Künstlertums darstellt. Im Zentrum steht dabei die Autonomie der Kunst, und zwar in dem Sinn, dass mit ihr die Loslösung des Künstlers von jeglicher bewusst vorgenommenen Wirkungsabsicht und damit von jeder der Rezeption vorgegriffenen künstlerischen Lenkungsabsicht bezeichnet wird. Im Artikel selbst bildet Bahr als Gegenbegriff zu der Komplexität jener effektiv arrangierten Kunst der „Akrobaten“ den Begriff der „Einfachheit“. Er fällt im Zuge der Charakterisierung der Kunst der „wirklichen“ Künstler, bei deren Werken es sich in Bahrs Verständnis um „ganz simple, schlichte und fast selbstverständliche Güter“ gehandelt habe (ÜN, 26). Diese Beschreibung verdient insofern einige Aufmerksamkeit, als dass der Begriff des „Simplen“ alles andere als zufällig von Bahr gewählt scheint, bildet er doch den gemeinsamen Bezugspunkt zu beiden Referenzen, die in dieser Zeit Bahrs Bild des modernen Künstlers entscheidend prägen. Sowohl Bourget wie auch Nietzsche führen den Begriff der „simplicité“ bzw. der „simplicitas“<sup>250</sup> in ihren jeweiligen Darlegungen zur künstlerischen Situation der Zeit an. In der *Physiologie de l'amour moderne*, also jenem Roman, aus dem Bahr die anfänglich genannte Anekdote über Barbey d'Aurevilly bezieht, von der seine hier nachgezeichneten Reflexionen ihren Ausgang nehmen, verweist Bourget auf die eigene Zeit als „un âge de décadence, de complexité, d'analyse à outrance, de dédoublement et de joies morbides“, die sich sehne „après la santé perdue du corps et du cœur, après la simplicité de l'âme, après la joie douce et pure“<sup>251</sup>. Bourget stellt damit die Komplexität der eigenen Zeit, die er im Rahmen der Dilettantismus-Problematik am Protagonisten seines Romans, Claude Larcher, verhandelt, der Einfachheit vormoderner Zeit entgegen. Ausführlicher als in Bahrs Artikel wird der Begriff der „Einfachheit“ dann

---

<sup>249</sup> E. A. Poe bspw. propagiert eine künstlerische Produktionsweise, in der der gezielt eingesetzte Effekt die Arbeit des Dichters ausmacht und der Künstler als rational vorgehender Produzent vorgestellt wird; dieser Form schließt sich Baudelaire mit seiner „lyrische[n] Kompositionsmethode des ‚calcul‘“ an; mit diesen Bestimmungen stellen sich beide gegen genieästhetische Vorstellungen des inspiriert schaffenden Künstlers, vgl. Schnackertz (2005), S. 683.

<sup>250</sup> In *Jenseits von Gut und Böse* leitet Nietzsche sein *Zweites Hauptstück* mit dem Ausruf „O sancta simplicitas“ ein, Nietzsche (1999c), S. 41, vgl. dazu Streim (1996), S. 117.

<sup>251</sup> Bourget (1903a), S. 231; vgl. auch Stoupy (1996), S. 127.

von Hofmannsthal in dessen Essay über Bourgets *Physiologie de l'amour moderne* aus dem Jahr 1891 dargelegt. Hofmannsthal greift dort den angesprochenen Komplex in seinen Darlegungen zum dilettantischen Habitus Claude Larchers, dessen Zweiseelenkrankheit und Neigung zur übermäßigen Reflexion auf. Er leitet den Begriff der „Einfachheit“ dann, in einem gemeinsamen Bezugsfeld mit dem von ihm verwendeten Begriff der „Naivetät“, zu Nietzsche über, der für ihn das mögliche Gegenmodell zum Weg Larchers bzw. einen Ausweg („Heilsweg“) aus dessen „mourance“ bildet: „Naivetät, ingénuité, simplicitas, die Einfachheit, Einheit der Seele im Gegensatz zur Zweiseelenkrankheit, also Selbsterziehung zum ganzen Menschen, zum Individuum Nietzsches“<sup>252</sup>. Wie Gregor Streim in seiner Studie über den frühen Hofmannsthal darlegt, bekundet sich für Hofmannsthal in seinen Essays der Unterschied zwischen Dilettant und Künstler im Fehlen der „Naivetät“, die als „besondere Qualität“<sup>253</sup> des Künstlers erscheint. Mit diesem Terminus bildet Hofmannsthal „die Gegenposition zur ausufernden Selbstbeobachtung und rhetorischen Rede“ dilettantischer Prägung, wobei mit ‚Naivetät‘ keinesfalls eine „reflexionslose Unmittelbarkeit“ gemeint ist, sondern das „Resultat einer ‚Selbsterziehung‘“.<sup>254</sup> Dass Hofmannsthal in seinem Essay Nietzsche und Bourget zusammenführt, zeigt die von ihren Rezipienten wahrgenommene enge gedankliche Verbindung zwischen beiden Autoren. Ihre Positionen gehen in den Texten der sie rezipierenden Schriftsteller und Kritiker oftmals – trotz einzelner Unterschiede – ineinander über. So schreibt Hofmannsthal in *Zur Physiologie der modernen Liebe*, dass in Bourgets „Aphorismen viel Nietzsche steckt – wohl unbewußt, weils eben in der Luft liegt“.<sup>255</sup> Auch in Bahrs Texten spielen beide Referenzautoren immer wieder ineinander, wie bereits im vorhergehenden Kapitel zu sehen war. Seine Benennung der Werke der „wirklichen“ Künstler als „simple [...] Güter“ greift also den oben beschriebenen Komplex auf, mit dem das Gegenprinzip einer Kunst umrissen wird, die auf der geistigen Disposition und dem künstlerischen Verfahren von Dilettantismus und *Décadence* beruht.

---

<sup>252</sup> Hofmannsthal (1979), S. 95f. Vgl. dazu auch Wieler (1996), S. 57f. und dessen These, beim Dilettantismus handle es sich um „die *Sehnsucht und Suche nach dem ‚ganzen Menschen‘ auf Um- und Abwegen*“, ebendort, S. 21 (Hervorhebung im Original). Vgl. zu den Differenzen zwischen Hofmannsthals und Bourgets Begriffen des Dilettantismus und Hofmannsthals Anlehnung an Nietzsches Ästhetik Streim (1996), S. 115-118.

<sup>253</sup> Streim (1996), S. 116.

<sup>254</sup> Streim (1996), S. 116.

<sup>255</sup> Hofmannsthal (1979), S. 96. Diese enge Verknüpfung, die zeitgenössisch von verschiedenen Schriftstellern und Kritikern wahrgenommen wurde, ist bei den Ausführungen zur neuen Kritik und ihrer Form des „Anverwandeln“ (Bourget) und „Anempfindens“ (Nietzsche) im ersten Kapitel sichtbar geworden und ist gleichfalls beim Begriff der *Décadence* und der Definition deren Stils zu sehen; siehe dazu weiter unten. Zu den Parallelen zwischen Bourget und Nietzsche vgl. auch Streim (2000), S. 121.

Bahrs Rede von der spielerisch betriebenen Kunst der „Akrobaten“ führt damit, über die oben als ersten Bezugspunkt genannte Beschreibung Hegels hinaus, erneut auch in das Feld des Dilettantismus. Jenes Element der unverbindlich-spielerischen Kunstausübung, das den fin de siècle-Dilettanten charakterisiert – Nietzsche beschreibt Wagner in den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* als „Typ eines problematischen, tastenden Intellektuellen, dem in der Kunst wie in anderen geistigen Bereichen eine Haltung des spielerisch-uneigentlichen Probierens und oberflächlichen Berührens eignet“<sup>256</sup> –, findet sich auch beim „akrobatischen“ Künstler.<sup>257</sup> Auch „das kritisch-analytische Verhalten zum Material und dessen rhetorische Instrumentalisierung“<sup>258</sup>, das Bahr in der akrobatischen Kunstausübung feststellt, ist bei Nietzsche Eigenschaft des Dilettanten und zugleich Kennzeichen des modernen Künstlers – das heißt, der moderne Künstler trägt bei Nietzsche notwendig Züge des Dilettanten.<sup>259</sup> Bahrs Begriff des „Akrobaten“ gehört damit zum fin de siècle-Dilettantismus<sup>260</sup> und bildet mit den Konzepten von Dilettantismus und Décadence ein gemeinsames Bezugsfeld.<sup>261</sup> Das zeigt sich bspw. auch dort, wo Bahr Maurice Barrès einen „Dilettant nervöser Künste“ nennt und im gleichen Zug sagt, er sei ein „Akrobat und Virtuose der Nuance“ und ein „Herr der Décadence“ (SKM, 159).

---

<sup>256</sup> Vaget (1970), S. 152. Im Zusammenhang mit Wagner benutzt Nietzsche, die von ihm selbst geprägte Form des „Dilettantisirens“, in der vierten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* erklärt er mit Blick auf Wagners Kindheit und Jugend, dieser schien „zum Dilettantisiren geboren“. Weiter schreibt Nietzsche über Wagner, jenen zeichne „ein Geist der Unruhe, der Reizbarkeit, eine nervöse Hast im Erfassen von hundert Dingen [...]“ aus, Nietzsche (1999b), S. 436. Vgl. auch Thomas Mann, der diesen Eindruck für sich bestätigt: „Wagners Kunst ein mit höchster Willenskraft und Intelligenz monumentalisierter und ins Geniehafte getriebener Dilettantismus“, Mann (1995), S. 23.

<sup>257</sup> Vgl. dazu auch Bahrs Selbstdarstellung: „Man wird durch Posen betrogen, welche ich liebe, um die guten Leute zu verblüffen, *épater le bourgeois*, wie man in meinem Quartier Pigalle sagt“, *Das Junge Oesterreich* (1893), SKM, S. 88.

<sup>258</sup> Streim (1996), S. 68.

<sup>259</sup> Vgl. dazu Streim (1996), S. 68: „Der Dilettantismus wird dadurch in seinen [Nietzsches] Augen zum allgemeinen Prinzip der modernen Kunst.“ Im Gegensatz zum modernen empfängt der ‚reine Künstler‘ bei Nietzsche „den Impuls zum künstlerischen Ausdruck aus einem unbewußten Erleben.“ Streim (1996), S. 66.

<sup>260</sup> Der unbedingte Wille zur Wirkung, der Bahr an der Kunst der „Akrobaten“ so stark ins Auge fällt, wird bereits in den Dilettantismuskonzeptionen des 18. Jahrhunderts als elementares Element des Dilettanten geführt, so bei Karl Philipp Moritz, der sich in *Die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) und im *Anton Reiser* (1786-1790) mit dem Phänomen des Dilettantismus auseinandersetzt (ohne dessen Begriff selbst zu nennen) und mit seinen Darlegungen auf das Dilettantismusbild Schillers und Goethes wirkt. Vgl. dazu Vaget (1970), S. 143 sowie Pontzen (2000), S. 133ff. (dort im Zusammenhang mit Moritz’ Einfluß auf Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen*).

<sup>261</sup> Zum Überschneidungsfeld des Begriffs des „Akrobaten“ mit dem des Dilettantismus und der modernen Kritik vgl. die *Russische Reise*, RR, S. 85 und 99. Auch zwischen dem Begriff der Décadence und dem Dilettantismus in Nietzsches Darlegungen besteht eine Sinnverwandtschaft, vgl. Streim: „Der Begriff der Décadence taucht in Nietzsches Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Moderne erst relativ spät auf und stellt tatsächlich nur eine von mehreren sinnverwandten und sich teilweise überschneidenden kritischen Vokabeln – wie Schauspielertum, Degenerescenz und Dilettantismus – dar.“ Streim (2000), S. 120.

Die kritische Betrachtung „akrobatischer“ Kunst gilt jedoch nicht nur der spezifischen Produktionsweise des Künstlers, sie betrifft in gleichem Maße die Rezeption seiner Kunst. Wurden im ersten Kapitel die ‚verfeinerten Nerven‘ des modernen Kritikers thematisiert, so gilt es hier, diese spezifische Disposition allgemein auf das kunstrezipierende Publikum zu erweitern. Dessen Nervosität bewirkt nach Bahr eine Haltung, die Veränderungen im Schaffensprozess der Künstler nach sich zieht. Ähnlich wie Nietzsche im *Fall Wagner* die Wirkungslosigkeit einer nach klassischer Ästhetik geschaffenen Kunst auf das Publikum konstatiert, formuliert auch Bahr die aus dieser Einsicht resultierende Notwendigkeit neuer Kunstmittel, die die immer schneller zu erschlaffen drohenden Nerven des Publikums noch zu reizen vermögen. Eine Erklärung findet die Kunst der „Akrobaten“ damit nicht nur in der spezifischen Disposition ihrer Künstler, sondern auch in der Beziehung des Künstlers zum Publikum und der besonderen Rezeptionshaltung des letzteren: Dass die modernen Künstler ihre Kunstwerke wesentlich von der vermuteten Wirkung her konzipieren, hängt mit Besonderheiten in der zeitgenössischen Rezeption dieser Werke zusammen. Nun gewinnt Bahr diese Überlegungen – zumindest in diesem Text – nicht durch empirische Beobachtung eines realen Publikums, sondern durch Selbsterkundung als exemplarischer Rezipient: Er selbst ist es, der in seinem Artikel die Rolle des Rezipienten einnimmt, der in höchster Bewunderung ihrer Kunst die „Akrobaten“ als die größten Künstler der Zeit anerkennt. Damit beschreibt sich Bahr implizit in ähnlicher Form, in der Nietzsche das Wagnersche Publikum beschreibt, bei dem ausschließlich eine Erregungskunst wie die Wagners Erfolg hat, der allein es noch möglich ist, die „müde[n] Nerven“<sup>262</sup> der Erschöpften zu reizen und zu stimulieren. Man denke nur an Bahrs Rede von den ermüdeten Nerven, die neues „Futter“ verlangen (RR, 1). In diesem Sinne verweist bereits Baudelaire im *Salon de 1859* auf eine Rezeptionshaltung, die mitverantwortlich für eine auf Wirkung zielende Kunst ist und die die Künstler zum Einsatz „kunstfremder“ Mittel verleiten würde: „Unser Publikum [...] will durch Mittel erregt werden, die der Kunst fremd sind, und die gehorsamen Künstler beugen sich diesem Geschmack: sie wollen es in Erstaunen setzen, es überraschen, es betäuben durch abgeschmackte Kriegslisten, weil sie wissen, daß das Publikum unfähig ist, sich für die natürliche Taktik echter Kunst zu begeistern.“<sup>263</sup> Gegenüber Baudelaires kriegerisch anmutender Beschreibung, der eine ähnliche

---

<sup>262</sup> Nietzsche (1999b), S. 23; vgl. auch *Nietzsche contra Wagner*, ebendort S. 424ff.

<sup>263</sup> Baudelaire (1962), S. 316f. Vgl. dazu auch Friedrich Schlegels Kritik in *Über das Studium der griechischen Poesie*, der zufolge die Rücksichtnahme des künstlerischen Schaffens auf den Geschmack des Publikums „das rastlos unersättliche Streben nach dem Neuen Piquanten und Frappanten“ auf Seiten der Rezipienten nach sich ziehe, hier zit. n. Streim (2000), S. 128.

Charakterisierung durch Nietzsche zur Seite gestellt werden kann,<sup>264</sup> bietet Bahr eine vergleichsweise sanfte, dem Anfangsort seiner Reflexion – dem Varieté – entsprechende Benennung der zeitgenössischen Künstler an: „Es ist eine Kunst der Eiertänzer, Feuerfresser und Messerschlucker.“ (ÜN, 26) Mit dieser Einordnung legt Bahr die Öffnung der Kunst auf ein breiter angelegtes Publikum nahe. Dass die Kunst der „Akrobaten“ offenbar unvermeidliche Folge der physischen und psychischen Entwicklung seiner Zeitgenossen ist, wird in weiteren Texten Bahrs deutlich. Denn, so erklärt er 1890 in seinen Ausführungen zur „neuen Psychologie“, nur die Literatur eines neuen Musters, einer neuen Machart könne auf seine Zeitgenossen überhaupt noch wirken.<sup>265</sup> Damit – und darauf wird noch ausführlich zurückzukommen sein – verweist Bahr auf eine Kunst, die bereits über den Naturalismus hinausgeht und deren neue Methoden erst wieder das entsprechende, höhere Wirkungspotential mit sich führen. Die Folge dieser rezeptionsästhetischen Konstellation liegt darin, dass die Kunst damit auch einer von vornherein an sie gestellten Erwartungshaltung seitens des Publikums genügen muss. D. h.: Der Künstler, der beim Publikum erfolgreich sein will – worauf er, wenn er durch seine Kunst seine Subsistenz bestreitet, angewiesen ist –, muss sein Kunstschaffen unter den Gesichtspunkt des Neuen, Nervenreizenden stellen und die vom Publikum gestellten Forderungen berücksichtigen.

Nach Nietzsche hat ausschließlich eine Kunst, die von vornherein auf die Wirkung des Publikums hin konzipiert ist – und das heißt: eine Kunst, die nach den Prinzipien des Schauspielers organisiert ist –, Erfolg beim Publikum. Das entscheidende Moment für den Erfolg Wagners ist nach Nietzsche das Vorhandensein eines für seine Art von Kunst empfänglichen Massenpublikums.<sup>266</sup> Hat sich dessen Geschmack durchgesetzt, so können die „grossen Echten“ nach Nietzsches Ansicht gar keinen Erfolg mehr haben.<sup>267</sup> In Analogie zu Nietzsches Diagnose lässt sich der Schluss ziehen, dass eine

---

<sup>264</sup> Nietzsche erklärt im zweiten Band von *Menschliches, Allzumenschliches* über die Künstler: „Diese haben in ihren Büchsen die gewaltsamsten Erregungsmittel, bei denen selbst der Halbtodte noch zusammenschrecken muss; sie haben Betäubungen, Berausungen, Erschütterungen, Thränenkrämpfe: mit diesen überwältigen sie den Ermüdeten und bringen ihn in eine übermächtige Ueberlebendigkeit, in ein Ausser-sich-sein des Entzückens und des Schreckens.“ Nietzsche (1999d), S. 624. Die Verfeinerung der Nerven, die zeitgenössisch sowohl als physiologische Degenereszenz als auch als Vermögen angesehen wurde, bedarf eines entsprechenden Wirkungspotentials und einer gesteigerten Form von Reizen.

<sup>265</sup> Vgl. *Die neue Psychologie* (1890), ÜN, S. 90f. sowie zur Erneuerung des Menschen, der nun „nicht mehr dem Geiste, nicht mehr der Empfindung“, sondern „den Nerven unterthan“ sich fühlt, *Maurice Maeterlinck*, in: Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes, Jg. 60, Nr. 2, 10.01.1891, S. 580-582, wieder in ÜN, hier S. 161.

<sup>266</sup> Vgl. Nietzsche (1999b), S. 37: In „Niedergangs-Culturen“, „wo den Massen die Entscheidung in die Hände fällt“, wird „die Echtheit überflüssig, nachtheilig, zurücksetzend“. Vgl. auch *Nietzsche contra Wagner*, Nietzsche (1999b), S. 423.

<sup>267</sup> „Nur der Schauspieler weckt noch die grosse Begeisterung.“ Nietzsche (1999b), S. 37f. (Hervorhebung im Original).

Kunst „wirklicher“ Künstler auch auf Bahr und damit auf ein breiter angelegtes Publikum, als dessen exemplarische Instanz Bahr sich selbst versteht, keine Wirkung mehr erzielen würde.<sup>268</sup> Aus der Tatsache, dass die schlichte Kunst „wirklicher“ Künstler auf das zeitgenössische Publikum keine Wirkung mehr hätte, schließt Paolo Panizzo, „dass Bahr hier gerade im Sinne Nietzsches ein korruptes, durchaus vom Wirkungspotential der Kunst bedingtes Verhältnis zwischen Publikum und Künstler feststellt, das letztlich in der Lage ist, den Tenor der modernen Kunst zu bestimmen.“<sup>269</sup> Nach Panizzo liegt damit auch bei Bahrs „Akrobaten“ der demagogische Aspekt vor, den Nietzsche an Wagners Kunst wahrnimmt und der sich über ein das Publikum manipulierendes Vorgehen des Künstlers äußert.<sup>270</sup>

Damit stellt sich zuletzt noch einmal die Frage, inwiefern Bahr sich in seinem Artikel direkt mit Nietzsches Ausführungen im *Fall Wagner* auseinandersetzt. Mit der dualistischen Künstlerkonzeption, seinem Augenmerk auf dem wirkungs- und produktionsästhetischen Moment der Kunst und der Thematisierung der geschilderten Phänomene im Kontext einer Befragung von Modernität, Décadence und Dilettantismus zeigt Bahrs Artikel in seinen wesentlichen und prägnanten Zügen Übereinstimmungen mit Nietzsches Text. Einige von Bahrs Formulierungen wirken zudem wie Anspielungen auf Nietzsches Darlegungen. So hat Bahrs Bemerkung über Nietzsche: „Ich verehere Nietzsche [...] wie einen Göttlichen [...]“ (ÜN, S. 24) eine bestechende Ähnlichkeit zu Nietzsches Bemerkung über Wagner: „Wagner ist göttlich . . .“<sup>271</sup>. Und auch Bahrs Erklärung, den „Akrobaten“ ginge es darum, etwas zu tun, „das ihnen noch keiner vorgemacht und das ihnen nicht so bald einer nachmachen könne“ (ÜN, 26), wirkt in ihrer Wortwahl nicht zufällig, blickt man auf die „Quintessenz von Wagner’s Litteratur“, die nach Nietzsche in der Formel liegt: „Alles, was Wagner kann, wird ihm Niemand nachmachen, hat ihm Keiner vorgemacht, soll

---

<sup>268</sup> Vgl. auch den Artikel *Pantomime*: „Die Pariser Theater wissen sich bald nicht mehr zu helfen: keine Spekulation schlägt ein und keine Reklame zieht, das Publikum ist müde und verdrossen [...] Aber jetzt, allmählich, da kein erfinderischer Versuch mehr wirken will und alle listigen Neuerungen im Kreise herum erschöpft sind und der gemeine Überdruß nur täglich wächst, jetzt verlieren sie das letzte Vertrauen“, *Pantomime*, in: Deutschland (Wochenschrift für Kunst, Litteratur, Wissenschaft und soziales Leben), Jg. 1, Nr. 46, 16.08.1890, S. 748-749, wiederabgedruckt in ÜN, hier S. 45.

<sup>269</sup> Nach Panizzo „bestätigt [Bahr] hier indirekt, dass die Kunst dem modernen ‚Künstler-Akrobaten‘ als ein Machtinstrument zur Verfügung steht, womit dieser sich einen anerkannten Platz in der Gesellschaft verschafft und damit auch zu einem existentiellen Gleichgewicht findet.“ Panizzo (2007), S. 76. Zur Korruptiertheit des Publikums vgl. auch RR, S. 170.

<sup>270</sup> Zu berücksichtigen ist dabei, dass einige der von Bahr genannten Künstler gerade nicht auf den unmittelbaren Erfolg bei einem größeren Publikum zielen, sondern die Qualität ihrer Werke dadurch gewährleistet sahen, dass sie von einem exklusiven Kreis von Künstlern und Literaten rezipiert wurden; vgl. dazu das letzte Kapitel dieser Arbeit.

<sup>271</sup> Nietzsche (1999b), S. 35.

ihm keiner nachmachen“<sup>272</sup>. Erinnert man sich an die Aufzählung der europäischen Künstler, die Bahr zu Beginn seines Artikels als „Akrobaten“ benennt, wird man feststellen, dass Wagner dort fehlt. Das heißt aber keineswegs, dass er nicht im Text präsent wäre, im Gegenteil: Der gesamte Artikel steht unter der Dominanz einer „hochwagnerisch“ gefärbten Atmosphäre, die Bahr einleitend mit seiner Schilderung der Wintergarten-Dekoration erzeugt: Den nämlich „haben sie jetzt hochwagnerisch ausgestattet, mit Burghardtschen Dekorationen aus dem Parsifal, den Feen, dem Rheingold und dem Siegfried [...]“ (ÜN, S. 24). Dass Bahr mit seinem Artikel direkt auf den *Fall Wagner* Bezug nimmt, scheint also naheliegend, im Besonderen, wenn man die Nietzsche-Rezeption der Zeit und in Bahrs Umfeld berücksichtigt.<sup>273</sup> Naheliegend scheint aber noch etwas anderes zu sein: Nämlich dass Bahr sich hier nicht nur mit Nietzsches Darlegungen im *Fall Wagner* auseinandersetzt. Er verarbeitet vielmehr bereits dessen zeitgenössische Rezeption. Es mag kaum Zufall sein, dass Bahr die Frage des „akrobatischen“ Künstlers in seinem Artikel zuerst an Nietzsche verhandelt und von diesem ausgehend die problematisch erscheinenden Züge des modernen Künstlers diskutiert. Nietzsche selbst hatte im Vorwort des *Fall Wagner* sein ambivalentes Verhältnis zur Décadence bekannt, indem er seine Zugehörigkeit zu dieser eingestand – jedoch mit der Einschränkung, sich gegen diesen Zustand zu wehren.<sup>274</sup> Einer der ersten Prozesse in der rasch einsetzenden Rezeption des *Fall Wagner* lag denn auch darin, dass die von Nietzsche an Wagner geschilderten Charakteristika auf Nietzsche selbst übertragen wurden: Bereits kurze Zeit nach Erscheinen des *Fall Wagner* existierte der *Fall Nietzsche*.<sup>275</sup> In dessen Werk wollte man nun wiederum selbst den exemplarischen Vertreter der an Wagner vorgeführten Form der Décadence und ihrer effektvollen Kunstgestaltung erkennen. Mit dieser Wendung – der Übertragung von Nietzsches Kritikpunkten an Wagner auf Nietzsche selbst – setzte sich im übrigen Nietzsches eigener Kunstgriff fort, nutzte der doch, wie Wagner

---

<sup>272</sup> Nietzsche (1999b), S. 35.

<sup>273</sup> Vgl. Anmerkung 220.

<sup>274</sup> „Ich bin so gut wie Wagner das Kind dieser Zeit, will sagen, ein d é c a d e n t : nur dass ich das begriff, nur dass ich mich dagegen wehrte. Der Philosoph in mir wehrte sich dagegen.“ Nietzsche (1999b), S. 11 (Hervorhebung im Original). Vgl. dazu auch Borchmeyer (1989), S. 84 und Simonis (2000), S. 78, mit Verweis auf *Ecce homo*, wo Nietzsche erklärt: „Abgerechnet nämlich, daß ich ein d é c a d e n t bin, bin ich auch dessen Gegensatz.“

<sup>275</sup> Klaus Lichtblau verweist auf die „sich zu diesem Zeitpunkt bereits abzeichnende[.] Kulturbedeutsamkeit des ‚Falls Nietzsche‘“ u.a. bei Richard Pohl, *Der Fall Nietzsche. Ein psychologisches Problem*, in: *Musikalisches Wochenblatt*, 19. Jg., Nr. 44, 25.10.1888, S. 517ff., vgl. dazu Lichtblau (2001), S. 333 sowie ebendort FN 9. Nietzsche, sein Werk und Publikum wurden bereits 1889 mit der Décadence in Verbindung gebracht und Nietzsches Kommentierung von Wagners Kunst auf diesen selbst angewendet. Vgl. dazu Leo Berg, *Friedrich Nietzsche. Studie*, in: *Deutschland*, Nr. 9, Berlin 1889, S. 148f., 168ff., hier zit. n. Nietzsche und die deutsche Literatur (1978), S. 62-64, hier S. 63, und Paul Ernst, *Friedrich Nietzsche. Seine Philosophie*, in: *Freie Bühne* 1, 1890, S. 516-520, hier zit. n. Nietzsche und die deutsche Literatur (1978), S. 65-68, hier vor allem S. 65f.

bereits 1878 beklagte, Wagners eigene Ausführungen, um sie als Vorwürfe gegen ihn vorzubringen: „Alles hat dieser schlechte Mensch von einem, selbst die Waffen, die er nun gegen mich führt.“<sup>276</sup> Bedenkt man, wie rasch Bahr aus den verschiedenen zeitgenössisch geführten Debatten Schlagworte und Diskussionsbeiträge aufgreift und diese in seinen Texten einführt und weiterdiskutiert, dann erscheint es als sehr wahrscheinlich, dass er, indem er in seinem Artikel Nietzsches Charakterisierung des modernen Künstlers auf diesen selbst anwendet, bereits auf die begonnene Rezeption des *Fall Wagner* anspielt und damit den Kreis des problematisch erscheinenden modernen Künstlers in seiner Selbst- und Fremdbeschreibung schließt.<sup>277</sup> Für seine Zeit nicht unüblich nimmt Bahr Nietzsche in diesem Fall also nicht unmittelbar als Philosophen, sondern in erster Linie als Künstler und Literaten wahr.

### c) Kanonisierung der „Akrobaten“

Annette Simonis hat in ihrer Studie „eine bemerkenswerte Anfälligkeit für die selbstkritische Unterwanderung ästhetizistischer Positionen“ festgestellt, die Nietzsches *Fall Wagner* für sie beispielhaft vorführt.<sup>278</sup> Auch Bahrs Artikel liest sich mit seinem Rekurs auf ein vergangenes „wirkliches“ Künstlertum zunächst als eine „Argumentation aus der Defensive“<sup>279</sup>, ruft der Hinweis auf dessen Verlust doch zunächst eine Verfallsidee auf, die dem Diskurs der *Décadence* – neben den Bestrebungen einer positiven Umdeutung seit Baudelaire – eingeschrieben ist. Dieser erste Augenschein soll hier etwas differenzierter betrachtet werden.

Fassen wir aus den vorhergehenden Darlegungen zunächst noch einmal zusammen: Das zentrale Moment von Bahrs Text liegt darin, dass er die Existenz „wirklicher“ Künstler für die Gegenwart verneint und sie zu einer Form der Vergangenheit erklärt. Für die eigene Zeit beschreibt Bahr einen neuen Künstlertypus, der die einzig mögliche Ausprägung eines Künstlertums der Gegenwart darstellt. Bemerkenswert ist nun

---

<sup>276</sup> Hier zit. n. Borchmeyer (1982), S. 11, der erklärt: „Charakteristisch für Nietzsches Polemik gegen Wagner ist, daß er einige der wesentlichen Argumente von ihm selbst entlehnt hat.“ Ebendort, vgl. außerdem ebendort S. 62. Tatsächlich ist der Begriff der Virtuosität, den Wagner in seiner kritischen Auseinandersetzung mit der Oper und der Rückführung ihres Prinzips auf die Tragödie des Euripides entwickelt, in enger Beziehung zu Nietzsches Beschreibung der *Décadence* zu sehen: „Beider Kritik [...] bezieht sich auf den Zerfall einer idealen Einheit der Kunst unter dem Einfluß rationaler Überlegung und individueller Interessen“, Streim (2000), S. 125.

<sup>277</sup> Die Beschreibung Barbey d'Aurevilys am Anfang von Bahrs Artikel liest sich im übrigen bereits wie eine Vorwegnahme von Bahrs eigenem Lebensweg: „Barbey d'Aureville [...], welcher Revolutionär und Reaktionär, Dandy und Sozialist, Betbruder und Lebemann, Salonheld und Puritaner, und immer, wenn er was war, unfehlbar zugleich auch das Gegenteil war, zur Verzweiflung aller flinken Biographen [...]“, ÜN, S. 23.

<sup>278</sup> Simonis (2000), S. 79.

<sup>279</sup> Simonis (2000), S. 79.

folgendes: Zum einen scheint in der Kunstausbübung der „Akrobaten“, so verwerflich sie Bahr auf der einen und so persönlich schätzenswert er wiederum die Künstler und ihre Kunst auf der anderen Seite findet, ein qualitativ höchst anspruchsvolles Moment zu stecken. Denn diejenigen zeitgenössischen Künstler, die Bahr kurz anspricht als nicht den „Akrobaten“ zugehörend, erfahren eine deutliche Abwertung, und ihre Erwähnung lässt sich nicht anders denn als eine Aufwertung der „Akrobaten“ verstehen.<sup>280</sup> Die entscheidenden zeitgenössischen Künstler sind in Bahrs Augen also den „Akrobaten“ zuzurechnen, denn die Formulierung „Heute sind die Künstler Akrobaten“ kann gleichsam als kategorische Schlussfolgerung der Bewertung gegenwärtiger Kunst gelesen werden: Unter den Kunstschaffenden kommt ausschließlich den „Akrobaten“ Geltung zu, der „Akrobat“ ist in der Moderne die einzige, denn künstlerisch hochwertige Existenzform des Künstlers (ÜN, 26).<sup>281</sup> Andere Formen der Kunst lehnt Bahr ab. Damit lässt sich Bahrs Position parallel sehen zu der Nietzsches, der im *Fall Wagner* das künstlerische Bekenntnis zur dekadenten Ästhetik verlangt und den Versuch, den „großen Stil“ – also denjenigen einer Zeit klassischer Ästhetik, die die Moderne nicht mehr oder auch noch nicht wieder aufzubieten vermag – auszuüben oder gar vorzutäuschen, als nicht zeitgemäß kritisiert.<sup>282</sup> Ausschließlich denjenigen Künstler erkennt Nietzsche an, der in der absteigenden Zeit die dieser Zeit entsprechende *décadence*-Ästhetik ausübt, so dass für Nietzsche die „kranke’ Ästhetik [...] zum notwendigen Ausdruck der Moderne [wird]“<sup>283</sup>. Gerade dort, wo Nietzsche Wagner lobt und bewundert, gehört dessen Kunst der *Décadence* an, „nur wo Wagner *Décadent* ist, erscheint er glaubwürdig.“<sup>284</sup> Andererseits erfolgt durch die Benennung einiger Künstler als *wirkliche* eine Aberkennung des Künstlerstatus derjenigen, die diese Auszeichnung nicht erhalten. In seinen *Regeln der Kunst* hat Pierre Bourdieu die Bedeutung der Konkurrenzkämpfe im literarischen Feld als Kämpfe auch um das „Monopol literarischer Legitimität“<sup>285</sup> offengelegt. Dieses Monopol erlaubt es dem jeweiligen Inhaber, „aus eigener

<sup>280</sup> Mit Eugenie Marlitt, Johann Nepomuck Vogl, Christoph Schmid, Paul Thumann, Victor Neßler erwähnt Bahr Künstler, die im Bereich der Trivial- und Unterhaltungskunst erfolgreich waren, und erklärt von ihnen: „[N]ein, denen kann man das entschieden nicht nachsagen [dass sie etwas vom Akrobaten haben]; Marinelli brauchte sich das nicht gefallen zu lassen.“ ÜN, S. 25; einige Absätze später wird die Existenz anderer Künstler als die der „Akrobaten“ vollständig negiert, vgl. ÜN, S. 26.

<sup>281</sup> Denn allein diesem Zweck dient ja offenbar die Erwähnung anderer zeitgenössischer Künstler, die keine „Akrobaten“ sind: Ihre Werke haben keinen künstlerischen Wert, können ihn nicht haben, da ihnen keine „akrobatische“ Kunstausbübung zugrunde liegt.

<sup>282</sup> Vgl. Borchmeyer (1989), S. 94.

<sup>283</sup> Borchmeyer (1989), S. 94.

<sup>284</sup> Borchmeyer (1989), S. 91. Nietzsches Kritik richtet sich vor allem gegen „die Vorspiegelung einer nicht wirklich empfundenen Erregung“ und gilt dann „künstlerischen Programmen und Praxen, die darauf zielen, den Schein als Wahrheit wirken zu lassen.“ Streim (1996), S. 65 und 66.

<sup>285</sup> Bourdieu (1999), S. 354.

Machtvollkommenheit festzulegen, wer sich Schriftsteller (usw.) nennen darf, oder sogar [...], wer Schriftsteller ist und aus eigener Machtvollkommenheit darüber befinden kann, wer Schriftsteller ist<sup>286</sup>. Das heißt in seiner Konsequenz, dass sich die Definition des Schriftstellers unter den stattfindenden Konkurrenzkämpfen permanent ändert und sich in einer „universelle[n] Definition des Schriftstellers“<sup>287</sup> nicht fixieren lässt. Im Rahmen dieser Definitionskämpfe ist es also Vertretern eines bestimmten Stils, einer bestimmten Kunstauffassung möglich, von anderen Künstlern zu erklären, dass diese „nicht *wirklich* Künstler oder keine *wahren* Künstler sind“ und ihnen somit „die Existenz *als* Künstler ab[zusprechen]“<sup>288</sup>. Zu der „Gesamtheit der Akteure und Institutionen“, die über den Wert eines Kunstwerks und über die Bedeutung eines Künstlers bestimmen bzw. diese überhaupt erst erschaffen, gehört auch der Kritiker, der durch seine Beiträge eine Konsekrationsmacht erhält, die es ihm erlaubt, Künstlern und Werken literarische Legitimität zuzusprechen und ihnen so einen bestimmten Wert zu verleihen.<sup>289</sup> Bahr hatte bereits durch die Veröffentlichungen seines Bands *Zur Kritik der Moderne* und des Artikels *Die Moderne* ebenso wie durch seine Mitarbeit an der *Freien Bühne für modernes Leben* größere Bekanntheit, wenn nicht „Berühmtheit“<sup>290</sup> erlangt. Ende Juli 1890 trat er nach anhaltenden Differenzen mit Otto Brahm über die künstlerische Ausrichtung der *Freien Bühne* aus deren Redaktion aus und versuchte diesen Akt öffentlichkeitswirksam zu begleiten, indem er eine Reihe weiterer Autoren zum Mitaustritt animierte und in einer gemeinsam unterzeichneten Erklärung öffentlich gegen Brahm Stellung bezog;<sup>291</sup> seit August 1890 veröffentlichte er dann eine Reihe von Artikeln, die in seinem zweiten Band, *Zur Überwindung des Naturalismus*, erscheinen sollten und in denen deutlicher noch als zuvor die von den Berliner Naturalisten abweichende Kunstauffassung Bahrs zutage trat (darauf wird zurückzukommen sein).<sup>292</sup> Durch seine Bekanntheit als Kritiker gelangt Bahr so zu einer Position, die ihm die Deutungshoheit über Künstler und Künste ermöglicht und ihn als Vertreter bestimmter künstlerischer Positionen in Deutungs- und

---

<sup>286</sup> Bourdieu (1999), S. 354.

<sup>287</sup> Bourdieu (1999), S. 355.

<sup>288</sup> Bourdieu (1999), S. 353f. (Hervorhebung im Original).

<sup>289</sup> Bourdieu (1999), S. 362.

<sup>290</sup> So Bahr in seinem Selbstbildnis: „Ich hatte später nie wieder das Gefühl, berühmt zu sein. [...] Damals in Berlin war ich es“, Sb, S. 257, vgl. dazu auch Sprengel/Streim (1998), S. 76, vgl. ebendort S. 47 und 71, und zu den zeitgenössischen Rezensionen von *Zur Kritik der Moderne* ebendort S. 47 (FN 53); vgl. auch Bahrs rückblickende Selbsteinschätzung infolge der Reaktionen auf sein Schauspiel *Die neuen Menschen* (1887): „Ich war mit einem Schlage berühmt“, Sb, S. 201.

<sup>291</sup> Vgl. zu der von Brahm sogenannten „Palastrevolution“ Bahrs Sprengel/Streim (1998), S. 65ff.

<sup>292</sup> Unter anderem erschienen *Der Naturalismus im Frack*; *Die Krisis des französischen Naturalismus*, in: Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes, Jg. 59, 1890, Nr. 36 vom 06.09.1890, S. 562-564, unter dem Titel *Die Krisis des Naturalismus* wieder in ÜN; *Naturalismus und Naturalismus*, in: Die Gegenwart, Bd. 38, Nr. 37, 13.09.1890, S. 170-171, dann in ÜN.

Legitimationskämpfe eingreifen lässt.<sup>293</sup>

Nun hat die Aberkennung des Künstlerstatus bei Bahr die Pointe, dass er im Grunde keine zeitgenössischen Künstler als „wirkliche“ Künstler anerkennt, denn Phänomen der Zeit ist ja gerade die Ausprägung des Künstlers als „Akrobat“. Hinter ihm verbirgt sich die zeitgemäße, moderne und ästhetisch anspruchsvolle Form des Künstlers. Das aber wiederum heißt: Bahr will letztlich den „Akrobaten“ durch seine Beschreibung durchgesetzt wissen. Mit der Behauptung des Fehlens „wirklicher“ Künstler bei gleichzeitiger Abwertung aller übrigen jenseits der „Akrobaten“ etabliert Bahr den „Akrobaten“ als der Zeit adäquaten und somit einzig möglichen Künstlertypus. Denn indem er den „Akrobaten“ den Status der „wirklichen“ Künstler aberkennt, im gleichen Zug aber die gegenwärtige Existenz „wirklicher“ Künstler im allgemeinen leugnet, verhilft er den „Akrobaten“ 1890, wenn auch in einer relativistischen Argumentationsweise, zu der Position derjenigen Künstler, die die entscheidenden und der Zeit einzig gemäßen sind, da sie allein die angemessene Form künstlerischer Praxis vertreten. Bahr wirbt damit für das Phänomen „akrobatischer“ Kunst, dem er mit seinem Artikel zugleich größere Aufmerksamkeit verschafft. Damit wird ebenfalls deutlich, dass Bahrs Verhältnis zur „akrobatischen“ Kunst von ähnlicher Ambivalenz gezeichnet ist wie Nietzsches Stellung zum Werk Wagners. Denn wie Nietzsche trotz der Ablehnung, die er Wagners Kunst im *Fall Wagner* entgegenbringt, dessen Faszination auch in seiner scharfen Polemik noch erliegt – nicht umsonst hat Thomas Mann Nietzsches Wagner-Essay weniger als rigorose Ablehnung denn „als einen Panegyrikus mit umgekehrtem Vorzeichen, als eine andere Form der Verherrlichung empfunden“<sup>294</sup> –, changiert auch Bahr zwischen seiner Bewunderung der „akrobatischen“ Künstler und der Weigerung ihrer völligen Anerkennung. Übereinstimmung zeigt sich so auch in Bahrs und Nietzsches Einschätzung aller nicht-akrobatischen Künstler. Lehnt Bahr die übrigen Künstler ab, so gesteht auch Nietzsche einzig Wagner Geltung zu: „*Andere* Musiker kommen gegen Wagner nicht in Betracht“<sup>295</sup>.

---

<sup>293</sup> Norbert Bachleitner hat Bahrs hier geschildertes Vorgehen als Sammeln von symbolischem Kapital beschrieben, das Bahr u.a. durch seine „internationale Vermittlertätigkeit“ und seinen „literarischen Transfer“ erwirbt. Dieser ermöglicht es ihm, künstlerische Gegenpositionen zu den im deutschsprachigen Raum dominierenden Vorstellungen zu bilden. Sein Vorgehen in Paris und Berlin erscheint dann „als präzise kalkulierter Aufstieg, der exakt Pierre Bourdieus Modell der Karriere eines jungen Herausforderers im literarischen Feld entspricht.“ Bachleitner (2005), S. 147; vgl. dazu auch Bourdieu (1999), S. 379.

<sup>294</sup> Mann (1995), S. 21.

<sup>295</sup> Nietzsche (1999b), S. 46 (Hervorhebung im Original); damit richtet sich Nietzsche gegen den zu Beginn seines Essays als Gegenmodell zu Wagner beschworenen Bizet, vor allem aber wohl gegen Brahms, vgl. dazu Borchmeyer (1989), S. 94.

Die Legitimation, die Bahr mit seinem Artikel also betreibt, gilt aber nicht nur jenen Künstlern, die er in seinem Artikel aufzählt und als „alle meine Lieblinge“ bezeichnet (ÜN, 25). Er legitimiert nämlich in erster Linie auch sich selbst. Unmittelbar vor seinem Artikel erscheint der Roman *Die gute Schule*, in dem Bahr nun genau jene künstlerischen Verfahren anwendet, die die Kunst der „Akrobaten“ kennzeichnet.<sup>296</sup> Bahr lehnt sich dabei nicht nur inhaltlich und erzähltechnisch an die französischen Vorbilder an, er nennt in seinem Roman auch explizit die Schlagworte „Décadence“ und „Fin de Siècle“; offenbar, um keinen Zweifel an der herausgehobenen modernen Stellung des Autors zu lassen.<sup>297</sup> Auf diesem Wege kennzeichnet Bahr mit seinem Artikel *Akrobaten* also auch seine eigene Kunstpraxis als modern und avanciert. Nietzsches Eingeständnis der eigenen Zugehörigkeit zur Décadence, das er im Vorwort des *Fall Wagner* formuliert,<sup>298</sup> lässt sich parallel auf Bahr und die von ihm dargestellte Problematik übertragen: Seinem Selbstverständnis nach ist auch Bahr den „akrobatischen“ Künstlern zuzurechnen. Er selbst verleiht dieser Einschätzung kurze Zeit vor der Publikation seines Artikels Ausdruck. Am 9. Juli 1890 reagiert er in der *Freien Bühne* auf eine in der *Deutschen Zeitung* publizierte Darstellung seiner Person als „Naturalist“ und weist diese Zuordnung entschieden zurück: „Warum heißen sie mich nicht lieber ‚Décadent‘ und wenn denn schon durchaus ein Schubfach sein muß, warum stecken sie mich nicht lieber mit Huysmans und Maurice Barrès zusammen?“<sup>299</sup>

---

<sup>296</sup> Bahrs Roman wurde, leicht gekürzt, von Mai bis Juni 1890 in der *Freien Bühne für modernes Leben* vorabgedruckt und erschien kurz darauf in Buchform bei S. Fischer (dort vordatiert auf 1891); bei der Gestaltung greift Bahr offenbar auf Romane von Huysmans, Bourget und Barrès zurück (vgl. Sprengel (1998), S. 35f.), also auf Autoren, die er zu den „Akrobaten“ zählt, und verwendet als Erzähltechnik das im Artikel *Die neue Psychologie* geschilderte „dekompositive“ Verfahren, das er bei Barrès, Baudelaire und Strindberg vorfindet (vgl. ÜN, S. 93 und 89). Zur ausführlicheren Interpretation des Romans und seinem Verhältnis zur impressionistischen Malerei vgl. Rieckmann (1986), S. 31-36 und Sprengel (1998), S. 38. Zu Bahrs eigener Einschätzung vgl. den Brief an seinen Vater vom 09.03.1890 in BwV, S. 267f. Stefanie Arends Interpretation zufolge liegt Bahrs Intention zu seinem Roman dagegen vor allem darin, eine Parodie auf den deutschen Bildungsroman zu schreiben, mit dem Bahr sich zugleich „außerhalb der ‚Schule Bourget‘ und dem von ihr vertretenen Typ des französischen psychologischen Romans“ positioniert, Arend (2010), S. 137 und S. 139.

<sup>297</sup> Wie Gregor Streim anmerkt, wirkt die Aufzählung der französischen Begriffe „gewollt“, Sprengel/Streim (1998), S. 71. Bahrs Roman, der „als erster Décadenceroman in Deutschland gelten“ kann, wurde ausgesprochen negativ aufgenommen, die Begriffe „Décadence“ und „Fin de Siècle“ erfuhren, nicht zuletzt durch Bahrs Schriften und seinen Roman, eine negative Konnotation, Sprengel/Streim (1998), S. 61 und 71f. Zu einer Interpretation des Romans im Kontext der modernen Dilettantismusproblematik als Suche des Protagonisten nach einer existentiellen Bestimmung, die er sich von der Kunst erhofft, und seinem Scheitern vgl. Panizzo (2007), S. 76-84. Vor seinem Ausscheiden aus der Redaktion der *Freien Bühne* nutzt Bahr „die Zeitschrift, um sich selbst als ‚Décadent‘ zu stilisieren.“ Sprengel/Streim (1998), S. 63.

<sup>298</sup> Mit dem Zusatz, sich gegen diese Zugehörigkeit zu wehren, vgl. Nietzsche (1999b), S. 11.

<sup>299</sup> *Naturalismus und Theater*, in: Freie Bühne, 1. Jg., H. 23, 09.07.1890, S. 618, hier zit. n. Sprengel/Streim (1998), S. 62. Bahr grenzt sich in dem Artikel vor allem vom Naturalismus ab und zeigt sich überzeugt von Bestrebungen der französischen Literatur, den Naturalismus „durch ein reicheres und der Moderne näheres Verfahren zu ersetzen.“ Ebd., S. 618-19, hier zit. n. Sprengel/Streim (1998), S. 62f. Zu Bahrs Selbststilisierung als Décadent und der Wahrnehmung der Berliner, in der Bahr als Epigone französischer Entwicklungen erschien, vgl. auch Sprengel/Streim (1998), S. 63, S. 72f. sowie ebendort

Wenn Bahr also unter der Hand den „Akrobaten“ einen besonderen Wert zuspricht oder – um mit Bourdieu zu sprechen – sie kanonisiert, so tut er dies in einer zweifachen Weise mit sich selbst. Denn zum einen kanonisiert Bahr sich als Künstler gemeinsam mit den von ihm in den Rang der neuesten und modernen Künstler erhobenen „Akrobaten“. <sup>300</sup> Und zum anderen weist seine Kritik, die von künstlerischen Entwicklungen berichtet, die im deutschsprachigen Raum noch weitgehend unbekannt sind, ihn zugleich als Kenner aus. <sup>301</sup> Bahrs Artikel erweist sich damit zugleich als gezielt gegen den Berliner Naturalismus gerichtete Stellungnahme, mit der Bahr den Geltungsanspruch einer Nerven- und Formkunst deutlich macht und gegen den Naturalismus als das bei den Berlinern letztanerkannte künstlerische Verfahren setzt, somit also auch auf die rückständige Literaturentwicklung Berlins insgesamt anspielt. <sup>302</sup> Denn die Aufzählung der Namen europäischer Künstler zu Beginn des Artikels und die Beschreibung der enormen Wirkungskraft ihrer Kunst bildet zugleich eine Opposition zur Berliner Literaturszene und zum Berliner Naturalismus. Dass dessen Kunst nun wiederum keinerlei Wirkung hervorzubringen vermag, hatte Bahr bereits einen Monat vor dem Erscheinen von *Akrobaten* in seinem Artikel *Naturalismus und Naturalismus* <sup>303</sup> ausführlich dargelegt. Das Interesse an der Form, das Bahr während seines Paris-Aufenthalts entwickelt <sup>304</sup> und dem er das eigene künstlerische Schaffen zu dieser Zeit unterstellt, <sup>305</sup> sieht er in Berlin geradezu konterkariert, wo, so Bahr, die „Verachtung der Form“ vorherrsche und mit dem Naturalismus geradewegs die Formlosigkeit propagiert werde (Sb, 223). *Akrobaten* hat damit nicht nur die Funktion, Bahrs Bekenntnis zu einer formalen Ästhetik, die seine Eindrücke der Pariser Zeit widerspiegelt, vorzulegen, sondern lässt sich gleichermaßen als Kampfansage gegen den Berliner Naturalismus und die von Otto Brahm

---

FN 142.

<sup>300</sup> Vgl. zum Komplex der Kanonisierung Bourdieu (1999), S. 363f.

<sup>301</sup> Einige der Künstler, die Bahr in *Akrobaten* nennt, wie Barrès und Huysmans, sind in Deutschland zu dieser Zeit noch kaum bekannt. In die Position eines Kenners setzt Bahr sich dann vor allem durch seine in etwa zeitgleich erscheinenden Artikel zur „Krise“ und „Überwindung des Naturalismus“, mit denen er im deutschsprachigen Raum für Aufsehen sorgt. Bahrs Betonung, dass man von den französischen Neuerungen in Deutschland und Österreich nicht wüßte, geschweige denn, dass man sie selbst künstlerisch umsetze, soll im selben Moment sein distinktives Wissen vor Augen führen.

<sup>302</sup> Vgl. dazu auch Bahrs Rückblick im *Selbstbildnis*, S. 256f. Anders als die Redaktion der *Freien Bühne* bevorzugte Bahr während seiner Mitarbeit an der Zeitung eine Kunst, die den Naturalismus bereits hinter sich gelassen hat: „Bahrs Beiträge in der *Freien Bühne* erwiesen sich als formal und inhaltlich unvereinbar mit deren Anspruch, kritische Begleiterin der naturalistischen Bewegung zu sein“. Sprenkel/Streim (1998), S. 62, vgl. ebendort S. 58ff.

<sup>303</sup> *Naturalismus und Naturalismus* (1890), ÜN, vgl. hier S. 53f.

<sup>304</sup> Rückblickend erklärt er im *Selbstbildnis*: „Das war mein Pariser Erlebnis, entscheidend für alle Zukunft: das Geheimnis der Form ging mir auf, der großen Form, durch die der Sinn von Urvätern über die Jahrhunderte hin in den Geschlechtern lebendig bleibt.“ Sb, S. 221.

<sup>305</sup> Von seinem Roman *Die gute Schule* erklärt im Rückblick, er „spiegelt den Augenblick meiner Pariser Entwicklung. [...] Meiner Anbetung der Form wurde jeder Gehalt verächtlich“, Sb, S. 233.

favorisierte Literaturrechtung verstehen; damit verhandelt der Artikel zugleich die Frage nach dem der Moderne angemessenen künstlerischen Verfahren.<sup>306</sup> Bahrs ursprüngliches Vorhaben, die in Paris kennengelernte Literatur in Berlin durchzusetzen und die deutschen Schriftsteller zu einer ähnlichen Entwicklung anzuregen, erfüllte sich bekanntlich nicht, sondern löste vielmehr eine Gegenreaktion aus: „Bahr trug zwar wesentlich zur Einführung und Verbreitung der Schlagworte ‚Décadence‘ und ‚Fin de siècle‘ in Deutschland bei, genauso aber auch zu ihrem überwiegend negativen Verständnis.“<sup>307</sup> Darauf, wie Bahr mit dem Berliner Naturalismus in der Folgezeit publizistisch verfahren sollte und wie er im Moment der Bildung einer der Berliner Moderne entgegenstehenden Wiener Moderne den Begriff des Künstlers einsetzt, wird im dritten Kapitel der Arbeit zurückzukommen sein.

Das Vorgehen, die eigene Künstlergeneration scheinbar abzuwerten, während doch erkennbar deren Position gestärkt werden soll, kann man kurz darauf noch einmal besonders deutlich an dem Vortrag *Die Moderne* beobachten, den der Kritiker Friedrich Michael Fels (d.i. F. M. Mayer) am 28.10.1891 bei der Eröffnung der „Freien Bühne“<sup>308</sup> hielt. Bahr ist bei Fels’ Vortrag Stichwortgeber, Fels bezieht sich in mehreren Punkten auf Äußerungen Bahrs, so u. a. in seiner Vorstellung, dass die eigene Zeit eine Zeit der Vorbereitung sei.<sup>309</sup> Dass man Fels’ Anerkennung der Zeit als Übergangszeit und seine Selbstbeschreibung als Künstler der Dekadenz nun aber nicht zwingend als „Epigonenbewußtsein der Spätgeborenen“ lesen muss, wie Gotthart Wunberg das tut,<sup>310</sup> hat Jens Rieckmann in seiner Studie verdeutlicht. Er erkennt in Fels’ Darlegungen nämlich vielmehr ein „äußerst geschicktes Manöver“<sup>311</sup>. In seinem Vortrag erweitert Fels zunächst Bahrs Darstellung von Henrik Ibsen als einem *vorbereitenden Künstler* auf die Zeit der Moderne selbst, die er zu einer *Zeit der Vorbereitung*

---

<sup>306</sup> Zu Bahrs Trennung von Naturalismus und Moderne um 1890 und seiner Aufforderung zur „richtige[n] Moderne“ bzw. einem „der Moderne nähere[m] Verfahren“ vgl. Sprengel/Streim (1998), S. 58 und S. 63 (die Zitate entstammen Bahrs Artikel *Um Logik wird gebeten*, in: Freie Bühne, H. 15, 14.05.1890, S. 431 und *Naturalismus und Theater*, in: Freie Bühne, 1. Jg., H. 23, 09.07.1890, S. 618-619).

<sup>307</sup> Sprengel/Streim (1998), S. 71, vgl. ebendort S. 78f.

<sup>308</sup> Zu der Gründung einer „Freien Bühne“ in Wien nach dem Vorbild der „Freien Bühne“ Otto Brahm in Berlin und zu Fels’ Vortrag vgl. Rieckmann (1986), S. 54-60; Fels’ Vortrag erschien in der *Modernen Rundschau*, Band 4, Heft 3, 01.11.1891, S. 79-81, wo er als programmatisch bezeichnet wurde; ein Abdruck findet sich in DJW I, S. 279-282.

<sup>309</sup> In dem drei Wochen vor der Gründung der „Freien Bühne“ erschienen Aufsatz *Unsere Idealisten* hatte Fels Bahrs Feststellung der Überwindung des Naturalismus noch zurückgewiesen und als Forderung abgelehnt; hier nähert er sich Bahrs Position an, indem er unter den Begriff des Naturalismus weitere literarische Richtungen subsumiert: „Nun ist es allerdings das entscheidende Kennzeichen der Moderne, daß sie keine einseitige Einzelrichtung ist, daß in ihr die verschiedensten und entgegengesetztesten Anschauungen und Bestrebungen Platz finden [...] Naturalist ist schließlich jeder. [...] Naturalist ist jeder gute Dichter, und mag er sich noch so idealistisch, romantisch, symbolistisch usw. gebärden.“ DJW I, S. 281f.

<sup>310</sup> Wunberg (1976), S. LXXVII, vgl. dazu Rieckmann (1986), S. 59f.

<sup>311</sup> Rieckmann (1986), S. 60.

erklärt, und stellt fest:<sup>312</sup> „Wir stehen an der Grenzscheide zweier Welten; was wir schaffen, ist nur Vorbereitung auf ein künftig Großes, das wir nicht kennen, kaum ahnen; es wird ein Tag kommen, da wir nicht mehr gelesen werden; freuen wir uns, daß der Tag bald komme!“<sup>313</sup> Das „dekadente Bekenntnis“<sup>314</sup>, wie Fels diese Passage nennt, entwickelt sich im Laufe seiner Rede immer mehr zu einem affirmativen Bekenntnis zur künstlerischen Auffassung der eigenen Generation mit der Wendung, dass in dieser Dekadenz etwas Höherartiges – und eben kein Verfall – liege. Mit diesem Argument stellt Fels sich gegen den Vorwurf der Gegner der Moderne, die in ihr lediglich eine Niedergangserscheinung sehen wollten. Er hebt in der Folge die negative Vorstellung eines dekadenten Bewusstseins aus, indem er sie als eine generationenspezifische Abwertung der älteren gegenüber der je jüngeren Generation mit Beispielen aus der Literaturgeschichte offenlegt,<sup>315</sup> löst so das pejorative Element aus dem Dekadenz-Gedanken und verleiht ihm eine neue, positive Wertung.<sup>316</sup> Wie Bahr in *Akrobaten* verteidigt auch Fels so die zeitgenössischen Künstler über den Umweg eines scheinhaften Eingeständnisses eigener Unzulänglichkeit. Die Umdeutung und positive Wendung von ursprünglich polemisch bis pejorativ gemeinten Begriffen zieht sich in gewisser Kontinuität durch die jüngere Geschichte der Literatur und Kunst, erinnert sei hier für die Mitte des 19. Jahrhunderts und die Jahrhundertwende neben Baudelaires positiver Neuausrichtung des Décadence-Begriffs an Jean Moréas' emphatisches Aufgreifen des als Vorwurf gegen den Symbolismus aufgebrachten Begriffs der ‚obscurité‘ und an den Impressionisten ihren Namen gebenden Terminus.

#### d) Utopie und literarische Heilsbringer

An die obige Lesart von Bahrs Artikel – das eigentliche Ziel liegt in der Kanonisierung der „Akrobaten“ – schließt sich die Frage an, wie ernst gemeint dann eigentlich Bahrs

---

<sup>312</sup> Vgl. *Henrik Ibsen* (1887), KM, S. 90; zu weiteren Übereinstimmungen von Fels' Vortrag mit Äußerungen Bahrs vgl. Rieckmann (1986), S. 59.

<sup>313</sup> DJW I, S. 280. Bahrs wie auch Fels' Verständnis der eigenen Zeit als einer vorbereitenden, deren Vergangenheit herbeigesehnt wird, weisen darauf, dass sie von ihnen unter dem Gesichtspunkt einer transitorisch erlebten Gegenwart betrachtet wird, vgl. dazu die Bedeutungsmöglichkeiten des Begriffs „modern“ bei Gumbrecht (1978), v. a. S. 96, 101, 121 und Jaub (1970), S. 34f., der auf die *Querelle des Anciens et des Modernes* verweist: „[I]m offenen Horizont einer wachsenden Perfektion des Zukünftigen, nicht mehr im Idealbild einer vollendeten Vergangenheit, liegt von nun an das Richtmaß, nach dem die Geschichte der Gegenwart zu beurteilen, ihr Anspruch auf Modernität zu bemessen ist.“ Vgl. auch ebendort, S. 50f.

<sup>314</sup> Fels, DJW I, S. 280.

<sup>315</sup> So erklärt Fels bspw., Goethe habe Kleist als einen „vollständige[n] Dekadent“ aufgefaßt, DJW I, S. 280.

<sup>316</sup> Vgl. dazu auch Rieckmann (1986), S. 60. Eine positive Umdeutung erfährt der Begriff der Décadence bereits bei Baudelaire in seiner Anwendung auf E. A. Poe.

zum Schluss ausgesprochene Hoffnung auf eine Rückkehr „wirklicher“ Künstler ist und unter welchen Vorzeichen diese zu verstehen wäre. Wirft Bahr doch am Ende des Artikels eine weitere Facette des Décadence-Begriffs auf und bietet als Erklärung für die Verwandlung aller Künstler in „Akrobaten“ die Epoche an, in deren Verantwortlichkeit das Phänomen des „Akrobaten“ liegt, nimmt von dieser Erklärung als einer bequemen Schuldzuweisung jeglicher Missstände zwar zugleich Abstand, spielt aber doch mit der Vorstellung, dass die Zeit eine des Niedergangs bzw. „Zwischenspieles“ sei, nach dessen Ende er „wieder eine gemeinsame Schönheit und wieder eine unbezweifelte Wahrheit“ in Erwägung zieht (ÜN, 27).<sup>317</sup> Die oben vorgeschlagene Lesart des Artikels schließt die künftige Option für eine Rück- und Wiederkehr „wirklicher“ Künstler bzw. eine Versöhnung beider Künstlertypen in einer Synthese ja keineswegs grundsätzlich aus. Was Bahrs Artikel verhandelt – und darin gleicht er Nietzsches Auseinandersetzung mit Wagner –, ist eine Problematisierung von Moderne und Modernität, von Décadence und Dilettantismus, für die das „Akrobatentum“ seine notwendige Gültigkeit hat. Das bedeutet nicht zwangsläufig, dass der Nennung der „wirklichen“ Künstler *ausschließlich* die Funktion einer taktisch gesetzten Leerstelle zukommt, die dauerhaft nur vom Künstlertypus des „Akrobaten“ gefüllt werden könnte. Die Frage, die sich stellt, wäre also die, ob der „Akrobat“ nur eine temporär auszufüllende Rolle belegt, wie sie mit Bahrs Hinweis auf die Zeit als einer Periode des Übergangs einhergeht.<sup>318</sup> Um diese Möglichkeit besser einordnen zu können, soll ein kurzer Blick auf die zeitliche Dimension, der Bahrs Moderne-Vorstellung unterlegt ist, geworfen werden.

Helene Zand verweist in ihrer Studie auf drei „Schlüsseldimensionen“, die Bahrs Konzeptionen der Moderne nacheinander zugrunde liegen. Unter der ersten Dimension, die sie als „synchrone Dimension“ bezeichnet, versteht sie Bahrs Orientierung an der Gegenwart und mit dieser einhergehend „einen radikalen Bruch mit der Vergangenheit“<sup>319</sup>; auf sie folgt in einem nächsten Schritt eine „diachrone

---

<sup>317</sup> In späteren Texten legt Bahr das Phänomen, dass Künstler sich ausschließlich von der Wirkung leiten lassen, auch in die Vergangenheit und enthistorisiert es so, indem er den hier als Gegensatz von „Akrobaten“ und „wirklichen“ Künstler beschriebenen Dualismus zu einer überzeitlichen Dichotomie aufbaut und ihn so aus einer epochenspezifischen Differenzierung löst; vgl. dazu Bahrs Aufzeichnungen während seiner Athenreise im Frühjahr 1904, in denen es heißt, dass vor Perikles „gewiß kein Künstler je an die Wirk[un]g gedacht [hat]“, von dort die Entwicklung ihren Anfang genommen habe, dass „der Künstler sah, daß man ein Werk – nicht bloß von innen, nach seinen wesentlichen Forder[un]g[e]n – sondern auch von außen auf seine Wirk[un]g hin ansehen könnte“ und so zum „größte[n] Corrupteur der Kunst“ geworden sei. 1904: Skizzenbuch 1, TSN 4, S. 72.

<sup>318</sup> Für Nietzsche etwa gliedert sich die Zeit in eine des „aufsteigenden“ und eine des „niedergehenden Lebens“, die jeweils eigene Begleiterscheinungen mit sich führen, vgl. den Epilog zum *Fall Wagner*, Nietzsche (1999b), S. 50-53.

<sup>319</sup> Zand (2000), S. 179. Der von Zand so beschriebene „radikale Bruch mit der Vergangenheit“ lässt

Dimension“, in der sich Bahrs Fokus auf eine Einbindung der modernen österreichischen Literatur in die österreichische Tradition richtet, und sie wird schließlich zu einer räumlichen oder gesellschaftlichen Dimension erweitert, die sich vor allem über Bahrs Engagement für eine österreichische Kultur charakterisiert.<sup>320</sup> Die Veränderungen von Bahrs Modernekonzeption gehen demnach also mit seinem Interesse und Engagement für eine stärker an Österreich orientierte Literatur und Kunst wie mit seinem kulturpolitischem Engagement einher, das wiederum mit der Idee nationaler Identitätsbildung verbunden wird.<sup>321</sup> Der Komplex der Moderne wird von Bahr so im Zuge seiner kulturpolitischen Bemühungen in Wien modifiziert und neu ausgefüllt.<sup>322</sup> Auf diese letztgenannten Aspekte wird im dritten Kapitel der Arbeit zurückzukommen sein; hier soll zunächst die erste Dimension von Bahrs Modernekonzeption interessieren.

Tatsächlich hat Bahr, wie am Anfang der Arbeit mit Verweis auf Gotthart Wunberg angemerkt wurde, anders als seine Zeitgenossen die Moderne von Vorstellungen der Vergangenheit und Vergleichen mit ihr gelöst und an deren Stelle ihren Gegenwartscharakter hervorgehoben. Die Beschreibung von Bahrs erster Moderne-Vorstellung als synchroner Dimension vernachlässigt aber einen deutlichen Akzent, den seine Moderne-Vorstellung auch trägt, nämlich den des Prozessualen, und der ist auf die Zukunft gerichtet. In seinem Skizzenbuch thematisiert Bahr 1889 den prozessualen Charakter der Moderne, indem er erklärt, sie sei „alles, was da nicht ist, sondern wird“ (TSN 1, 158).<sup>323</sup> Ist der Begriff der Modernität bei Bahr eng an den der Gegenwart gebunden und die Forderung, modern zu sein, eine nach Entsprechung mit der eigenen Zeit<sup>324</sup> – die Kunst soll den modernen und das heißt den gegenwärtigen Gedankenbesitz der Zeit zum Ausdruck bringen,<sup>325</sup> an anderen Stellen wird auf die sich

---

sich mit Blick auf Bahrs Vorstellungen von national verstandenen Moderne-Konzeptionen differenzierter betrachten, vgl. dazu weiter hinten Anmerkung 464. Vgl. dazu auch Streim, der in den Schriften um 1890 „keinen radikalen Bruch mit der Tradition“ sieht: „Statt dessen richtet sich sein [Bahrs] Begriff der Moderne konkret gegen den Historismus der Gründerzeit, die er als Epoche der Erstarrung, der Konservierung überkommener Lebensformen, Haltungen und Werte, als Phase kultureller Alterung begriff.“ Streim (2001), S. 75.

<sup>320</sup> Vgl. Zand (2000), S. 181ff.

<sup>321</sup> Zur Änderung von Bahrs Moderne-Konzept, das mit seiner Hinwendung zu einer regional geprägten Moderne einhergeht und bei dem „[a]n die Stelle der Forderung nach einer Überwindung des Naturalismus in Richtung Décadence oder Symbolismus [...] die Zielvorstellung einer Wiener Moderne, die in der österreichischen Tradition verwurzelt ist“, tritt, Sprengel/Streim (1998), S. 100.

<sup>322</sup> An seine Stelle tritt dann die Kategorie der „Wiener Kultur“, vgl. Sprengel/Streim (1998), S. 107.

<sup>323</sup> 1889, Skizzenbuch „1887“, zur Datierung vgl. TSN 1, S. 168 (FN 1). Vgl. auch den Brief an den Vater vom 8. Mai 1887: „Entsage er [jeder, der einmal den Drang in sich fühlt, mitzurufen für die ewigen Güter der Menschheit] ganz der Gegenwart und lebe in der Gegenwart nur schaffend der Zukunft.“ BwV, S. 162f.

<sup>324</sup> „Wir wollen werden, was unsere Umwelt geworden. [...] Gegenwart wollen wir sein.“ *Die Moderne* (1890), ÜN, S.12.

<sup>325</sup> Im Fall von Henrik Ibsens Dramen bedeutet das, den „Naturalismus ihrer Gedanken“ zu prüfen: „ob

ändernde psychophysische Konstitution des Menschen verwiesen, die berücksichtigt werden müsse<sup>326</sup> –, so trägt das Bild der Moderne selbst bei Bahr eben auch jene weitere dominierende Zeitbestimmung. Die Schilderungen der künstlerischen Prozesse ebenso wie das von Bahrs als solches pauschal gesetzte allgemeine Empfinden der Künstler sind in seinen Schriften geprägt vom Bild der Zukunft, von der Suche nach der neuen Kunst und der Erwartung einer neuen Zeit. Bereits im Artikel *Die Moderne* zeichnet sich diese temporale Doppelbestimmung ab. Dem Aufruf „Gegenwart wollen wir sein“ folgt im gleichen Zuge die Anmerkung, dass diese Forderung bisher keineswegs erfüllt sei, denn die Moderne habe zwar im Leben Einzug gehalten, für den Geist bestehe sie aber nur als Sehnsuchtsbild (ÜN, 12). Mit dieser Einschätzung gibt Bahr einer Empfindung Ausdruck, wie sie nach dem Deutsch-Französischen Krieg und der Reichsgründung 1871 auch in anderen Texten zu vernehmen war.<sup>327</sup> Der Wahrnehmung eines Auseinanderdriftens von politischer und ökonomischer Entwicklung auf der einen Seite und von Kultur auf der anderen hat Nietzsche in den Einleitungssätzen der ersten seiner *Unzeitgemäßen Betrachtungen* von 1873 prägnant Ausdruck verliehen in seiner Befürchtung, der militärische und politische Sieg des Deutschen Reiches könne sich in eine Niederlage verwandeln, „in die Niederlage, ja Exstirpation des deutschen Geistes zu Gunsten des ‚deutschen Reiches‘.“<sup>328</sup> In der Nachschrift zu *Der Fall Wagner* heißt es noch einmal: „Die Deutschen, die Verzögerer par excellence, sind heute das zurückgebliebenste Kulturvolk Europas“<sup>329</sup>.

Gerade in der Literaturkritik gehörte, wie Gotthart Wunberg dargelegt hat, die Bezugnahme auf die Zukunft zu den Kriterien der Moderne und war eine ihrer gängigsten Formeln. Dieser Befund lässt sich nicht allein für die Literaturkritiken der Jahrhundertwende feststellen, sondern zeigt sich ebenso in weiteren kunst- und literaturtheoretischen Texten der Zeit.<sup>330</sup> In ihr drückte sich ein Verständnis von

---

jeder von ihnen Bestandteil des modernen Bewußtseins und ob ihre Gesamtheit ein treues Abbild des modernen Geistes ist“, *Henrik Ibsen* (1887), KM, S. 87.

<sup>326</sup> Vgl. etwa *Maurice Maeterlinck* (1891), ÜN, S. 161 und *Die Décadence* (1891), SKM, S. 25; des weiteren wird darauf verwiesen, dass der naturwissenschaftliche Wandel alle Methoden verändert habe, *Die neue Psychologie* (1890), ÜN, S. 90.

<sup>327</sup> In seinem Artikel *Die Moderne* vom 1. Januar 1890 rekurriert Bahr „auf Thesen und Metaphern [...], die in Deutschland schon in den frühnaturalistischen Kreisen in Berlin und München vertreten worden waren. Dies gilt etwa für die von Nietzsche inspirierte Diagnose der ‚Krankheit des Jahrhunderts‘, daß ‚das Leben dem Geist entronnen ist‘. Und dies gilt auch für den entgegengesetzten Glauben ‚der Moderne‘ an eine Erlösung durch die Wiedergewinnung der Kunst und die ‚Auferstehung‘ des Menschen.“ Sprenkel/Streim (1998), S. 47f.

<sup>328</sup> *Unzeitgemäße Betrachtungen. Erstes Stück: David Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller*, Nietzsche (1999a), S. 159f.; vgl. dazu auch Rasch (1967), S. 1f. und Schnädelbach (1983), S. 178.

<sup>329</sup> Nietzsche (1999b), S. 41.

<sup>330</sup> Vgl. Wunberg (1978), S. 266 und 272; Wunberg führt in seinem Text und in seinen quellenreichen und informativen Anmerkungen eine Vielzahl von Kritiken und Literaturverweisen an; er führt die Zukunftsvorstellungen gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Deutschland auf drei Voraussetzungen

Moderne aus, das die Gegenwart als voranschreitenden Prozess in Vorbereitung auf Größeres begriff; ein Aspekt, der sich bereits in den Positionskämpfen der *Querelle des Anciens et des Modernes* zeigt.<sup>331</sup> Das Gefühl eigener Unzulänglichkeit schafft sich um die Jahrhundertwende in einer doppelten Weise Ausdruck, nämlich sowohl in der Vorstellung, Angehörige einer Spätzeit zu sein, wie auch in der Ansicht, als vorbereitende Künstler „die Voraussetzung einer Renaissance zu schaffen“<sup>332</sup>. Typisch ist der Gedanke, einer Zeit des Übergangs anzugehören oder Übergangsmensch zu sein. Das Empfinden der eigenen Zeit als einer Phase des Übergangs – und nicht als Ende oder Beginn – hat Reinhart Koselleck als Kennzeichen eines „neue[n] Epochenbewusstseins seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert“<sup>333</sup> beschrieben. Er verweist auf „zwei spezifisch zeitliche Bestimmungen, die die neue Übergangserfahrung kennzeichnen: die erwartete Andersartigkeit der Zukunft und damit verbunden der Wechsel der zeitlichen Erfahrungsrhythmen: die Beschleunigung, kraft derer sich die eigne von der vorangegangenen Zeit unterscheidet. [...] Und das Kriterium dieses Wandels liegt in einer geschichtlichen Zeit, die immer kürzere Fristen aus sich hervortreibt.“<sup>334</sup>

Der Komplex einer in die Zukunft gerichteten Hoffnung auf literarische Größe und die Akzeptanz der eigenen Zeit als Übergangszeit<sup>335</sup> ist jedoch – wie oben gezeigt wurde – durchaus ambivalent zu betrachten. Denn lässt zum einen die Vielzahl

---

zurück: „marxistisch im Anstoß und christlich-soteriologisch in der Terminologie, aber Nietzsche verhilft ihnen [...] zum Durchbruch“, ebendort, S. 268.

<sup>331</sup> Vgl. Anmerkung 313.

<sup>332</sup> Rieckmann (1986), S. 97; vgl. dazu auch Hofmannsthals Notiz im Tagebuch vom Mai 1894: „Die hinter uns kommen, werden größer sein als wir, aber wir sind doch seit den Stürmen und Drängen wieder *die ersten ganzen Künstler*.“ Hier zit. n. Rieckmann (1986), S. 97.

<sup>333</sup> Koselleck (1979), S. 328.

<sup>334</sup> Koselleck (1979), S. 329.

<sup>335</sup> Die Sehnsucht nach der Zukunft und der Glaube, eine größere Zeit vorzubereiten, manifestieren sich in Bahrs Aufsätzen in der Vorstellung, in einer Periode des Übergangs zu leben, einer Vorstellung, die sich auch in weiteren Literaturkritiken und Schriften der Jahrhundertwende findet. Vgl. Dörmanns „Henrik Ibsen“ betiteltes Gedicht, das während der Wiener Ibsen-Woche im April 1891 vorgetragen wurde und „in vielerlei Hinsicht Bahrs Ibsen-Aufsatz verpflichtet“ (Rieckmann) ist: „Im Zwielficht leben wir, im Dämmerlicht / Und Uebergang nur ist die Gegenwart“, hier zit. n. Rieckmann (1986), S. 53; vgl. auch *Von welschen Litteraturen. [II. über Octave Feuillet; III. Jean Richepin]*, in: *Moderne Dichtung*, Jg. 1 (1890), Bd. II, H. 1, S. 451-453, wo Bahr aus dem Vorwort von Strindbergs *Fräulein Julie* zitiert: „Als moderne Charaktere, die in einer Übergangszeit leben, welche mehr eilig hysterisch als die vorhergehende ist, habe ich meine Figuren schwankender, zerrissener, von Altem und Neuem zusammengesetzter geschildert [...]“ (ÜN, 144). In autobiographischen Schriften der Jahrhundertwende finden sich zahlreiche Äußerungen der Art, in einer Übergangszeit zu leben, bzw. Selbstbezeichnungen als Übergangsmenschen, vgl. Martin Doerry, *Übergangsmenschen. Die Mentalität der Wilhelminer und die Krise des Kaiserreiches*, 2 Bde., Weinheim/München 1986, vgl. dazu Lichtblau (1996), S. 23. Zur Herausbildung dieser Vorstellung vgl. Gumbrecht (1978), S. 108ff., vgl. auch Schwarz (1999), S. 15 und S. 173. Hermann Conradi nennt Bahr einen „Übergangsmenschen“, H. Conradi, *Ein Kandidat der Zukunft – Übergangsmenschen*, in: *Die Gesellschaft*, Mai 1890, S. 622-678, wiederabgedruckt in Hermann Conradis *gesammelte Schriften*, Bd. 3, hrsg. v. Gustav Werner Peters, München, Leipzig 1911, S. 447-481.

ähnlicher Äußerungen und Empfindungen aus völlig unterschiedlichen Richtungen und in öffentlichen wie privaten Medien keinen Zweifel an deren Aufrichtigkeit, so liegt zum anderen der Anerkennung und Bejahung solcher Vorstellungen mehrfach auch die Positionierung und Durchsetzung eigener Richtungen und Kunstauffassungen zugrunde, die bewusst etwa gegen epigonale Bestrebungen gestellt werden, wie am Beispiel von Bahrs Artikel *Akrobaten* und an F. M. Fels' Vortrag *Die Moderne* zu sehen war. Zudem, darauf hat Dirk Niefanger in seiner Analyse von Hofmannsthal Essay *Gabriele D'Annunzio* (1893) aufmerksam gemacht, findet die Auseinandersetzung mit Epigonalität und Historismus noch auf einer anderen, nämlich produktiv literarischen Ebene statt. Sie wird etwa für Hofmannsthal geradewegs zur möglichen Basis von Modernität: Hofmannsthal „reflektiert [in *Gabriele D'Annunzio*] die historistische Situation als essentielle Voraussetzung der Moderne und seines eigenen Verfahrens“<sup>336</sup>, so dass „für Hofmannsthal und mit ihm für die so verfahrenende Wiener Moderne das ‚Spätgeborenssein‘ zur Möglichkeit expliziter Modernität“<sup>337</sup> wird.

Bahrs Schriften führen eine Reihe ähnlicher, immer wiederkehrender Motive und Bilder an, die in den hier geschilderten Vorstellungskomplex fallen. Rhetorisch begleitet er diese Ausführungen mit einer geradezu obsessiv vorgetragenen Wiederholung von der Sehnsucht nach dem Neuen.<sup>338</sup> Derartige Bemerkungen fallen vor allem in den ersten Bänden seiner Kritiksammlungen.<sup>339</sup> Typisches Merkmal dieser Schriften ist es, dass mit dem Verweis auf den Glauben an die Zukunft zugleich die Hoffnung auf Erlösung von der als defizitär empfundenen eigenen Zeit evoziert wird. Symptomatisch zeigt sich das in Bahrs Aufsatz *Erkenntnistheoretische Forschungen*<sup>340</sup>, der

---

<sup>336</sup> Niefanger (1993), S. 161, vgl ebendort S. 160-176.

<sup>337</sup> Niefanger (1993), S. 168, der bei ihm zitierte Begriff ‚Spätgeborenssein‘ findet sich in *Gabriele d'Annunzio*, in Hofmannsthal (1979), S. 174.

<sup>338</sup> Vgl. *Von deutscher Litteratur*. „Wir besitzen von ihr [der Kunst] nichts als die Sehnsucht. [...] Wir wissen nichts von ihr als nur [...], daß sie kommen wird, nach uns, zu einem glücklicheren Geschlechte.“ In: Deutsche Worte 9, 1889, S. 200-203, wiederabgedruckt in KM, hier S. 134. In einem fiktiven Gespräch lässt Eugen Wolff einen Ästhetiker, einen Moralisten, einen Dichter, einen Idealisten, einen Alltagsmenschen, einen Historiker und einen Naturforscher über Kunst und Literatur diskutieren, an dessen Ende, nach Darlegung sämtlicher Positionen, der Historiker erklärt, A. W. Schlegel gebe „einen treffenden Beitrag zur Erklärung des modernen Kunstprinzips, wenn er sagt: ‚Die Poesie der Alten war die des *Besitzes*, die unsrige ist die der *Sehnsucht*.““ Eugen Wolff, *Die jüngste deutsche Litteraturströmung und das Princip der Moderne*, Berlin 1888, hier zit. n. *Die literarische Moderne* (1998), S. 68 (Hervorhebung im Original). Vgl. auch Leo Berg: „Unsere Zeit ist eine große Zeit der Sehnsucht, oder besser: eine Zeit der großen Sehnsucht. [...] Ja diese große Sehnsucht, dieses Harren und Wünschen, es gibt unserer Zeit ihr Gepräge und ihre Größe.“ Leo Berg, *Die Romantik der Moderne*, in: derselbe, *Zwischen zwei Jahrhunderten. Gesammelte Essays*, Frankfurt/Main 1896, S. 359-368 (Erstdruck nicht ermittelt), hier zit. n. *Die literarische Moderne* (1998), S. 140.

<sup>339</sup> Vgl. die Häufigkeit der Bezeichnung der „Suchenden“ der neuen Kunst bei Bahr, z. B. über Villiers de l'Isle-Adam als „eine[n] von den großen, schmerzlichen Suchern der neuen Kunst, die vielleicht kommen wird und vielleicht auch nur ein äffender Wahn ist [...]“ (KM, 212) und Hermann Conradi als „ein[en] gewaltige[n] Sucher der neuen Kunst“ (SKM, 67).

<sup>340</sup> *Erkenntnistheoretische Forschungen*, in: Deutsche Worte 7 (1887), S. 158-164, wiederabgedruckt in KM.

1887 in den *Deutschen Worten* erschien. Dort begegnet die Vorstellung einer Unzulänglichkeit der Zeit auf „allen Gebieten“, die sich zumal im Vergleich mit dem 18. Jahrhundert offenbare. Die Erfüllung der ästhetischen Programme, die gegenwärtig geschrieben würden, erhoffe man sich, so Bahr, erst von der Zukunft. Während das 18. Jahrhundert „im Gegenwärtigen“ handelte, sehne die eigene Zeit sich „in banger Wünschen“ nach der Zukunft (KM, 69). Deutlich wird hier bereits, dass ein zeitgenössischer Mangel vor allem in der ausführenden, schöpferischen Kraft gesehen wird – die entsprechenden Theorien würden zwar entworfen, aber das Vermögen zur praktischen Umsetzung fehle, eine Vorstellung, die sich geradezu leitmotivisch durch Bahrs Schriften zieht.<sup>341</sup> Damit wird auch hier erneut das Feld des Dilettanten berührt, dessen künstlerisches Unvermögen ja gerade in der Diskrepanz zwischen Wollen und Können besteht. Auch die in dem hier geschilderten Komplex immer wieder fallenden Begriffe der „Sehnsucht“ und „Suche“ sind konstitutive Elemente des Dilettantismus, wie Michael Wieler in seiner Dilettantismusstudie ausführlich dargelegt hat.<sup>342</sup> In dieser Perspektive lässt sich die von Bahr vorgenommene Bezugnahme auf die Zukunft selbst wiederum im Kontext des Dilettantismus verorten, auch wenn – gerade zu Beginn – der Verweis auf das bevorstehende Neue auch als Ausdruck einer Erwartungshaltung und Aufbruchsstimmung zu verstehen ist. So wird denn auch in weiteren Schriften Bahrs nicht nur die Zukunft selbst beschworen, sondern die eigene Zeit als Vorbereitung einer Zeit „großer Menschen“ deklariert und hierin der Sinn eigener Existenz gesehen (Sec, 83)<sup>343</sup>: Die nachfolgende Generation soll Forderungen und Sehnsüchte einlösen, die die eigene Zeit nur zu bestimmen, in ihrer Schwäche aber nicht zu verwirklichen vermag.<sup>344</sup> Diese geschichtsphilosophische Vorstellung konfligiert deutlich mit der historicistischen Auffassung einer grundsätzlichen

---

<sup>341</sup> Vgl. Bahrs Bemerkung über Ibsen, jener „bedeutet [...] durch das, was er will, nicht durch das, was er kann. Seine Kraft hinkt hinter seiner Absicht.“ KM, S. 90.

<sup>342</sup> Vgl. dazu Wieler (1996), S. 53-66 und dessen These zum Dilettantismus: „Dilettantismus ist die *Sehnsucht und Suche nach dem ‚ganzen Menschen‘ auf Um- und Abwegen*“, Wieler (1996), S. 21 (Hervorhebung im Original).

<sup>343</sup> *Secession. (Zur dritten Kunstausstellung der ‚Vereinigung bildender Künstler Österreichs‘)*, in: Die Zeit, 18 (1899), 74., 04.02.1899, unter dem Titel *Secession. (Zur dritten Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs)* wiederabgedruckt in Sec. Vgl. dazu auch Wunberg (1978), S. 275, und Rieckmann (1986), S. 97.

<sup>344</sup> „Seit ich erwacht bin, denke ich, dass unsere Zeit eine ist, die vorbereiten, abrechnen, aufräumen, gründen, stiften, Altes einsargen, Neues taufen soll. Dies ist seit bald dreissig Jahren mein Glaube. [...] Denn dies war unser Schicksal: wir hatten den Trieb, aus der alten Form des Lebens los und in eine neue empor zu kommen, die fühlten wir uns eingeboren [...] Wir hatten den Trieb, aber wir hatten nicht die Kraft.“ *Die Bücher zum wirklichen Leben*, Dezember 1907, in: Neue Blätter für Kunst und Literatur, wiederabgedruckt in BJ, hier S. 153f. Leo Berg sieht in dem Glauben an die Zukunft die „blaue Blume der Modernen“ und entlarvt die Rede von der zeitgenössischen Literatur als einer nur vorbereitenden „als die Illusion einer enttäuschten Generation“ (Stephan Dietrich), Leo Berg (vgl. FN 338), hier zit. n. Die literarische Moderne (1998), S. 142, Anmerkung von Dietrich ebendort, S. 147 (FN 5).

Gleichrangigkeit aller Stile und Epochen, die Bahr in seinen Ausführungen zur neuen Kritik verfißt. Auf der Metaebene lassen sich diese Aussagen als Wunsch nach Befreiung vom historistischen Denken lesen, in deren Folge eine Bewertung (und Höherwertung) wieder möglich wird. Dabei werfen letztlich all diese totalisierend verfahrenen zeitgenössischen Problematisierungen die Frage nach dem Standort ihres jeweiligen Sprechers auf. Entsprechend weist Michael Wieler darauf hin, dass auch die Sehnsucht nach Erlösung dem dilettantischen Habitus entspringt und die späteren „Rettungsversuche“ einzelner Kritiker und Schriftsteller in vermeintlich sinnstiftende Institutionen ebenfalls als dem Dilettantismus selbst noch zugehörig betrachtet werden müssen.

Die um die Begriffe der „Sehnsucht“ und „Suche“ kreisenden Vorstellungen und die Rede von der neuen, erst zu erwartenden großen Kunst sind dabei auf weiteren Ebenen zu betrachten: Zum einen sind sie im Kontext einer Aufbruchstimmung zu verstehen, in deren Zuge unter dem Schlagwort der Moderne die entschiedene „Distanzierung [...] von einer klassizistisch-epigonalen Orientierung“<sup>345</sup> ausgesprochen wurde und zunächst der Kategorie Wahrheit, dann allgemein dem Postulat des Neuen Aufmerksamkeit und Vorrang eingeräumt wurde. Bei Bahr wird in diesem Zusammenhang in den frühen Kritiken meist zugleich auf die im Deutschen Reich und in Österreich gegenüber der europäischen Entwicklung wahrgenommene Rückständigkeit verwiesen, die es aufzuholen gilt. Formulieren einige der Autoren der Jahrhundertwende die Einschätzung, Spätgeborene zu sein oder in einer Spätzeit zu leben und den Anbruch einer größeren Kunst erst nach der eigenen Zeit erwarten zu dürfen, gilt es zugleich, wie oben mit Verweis auf Dirk Niefanger dargelegt wurde, die produktive Auseinandersetzung mit dem Thema der Epigonalität zu berücksichtigen und derartige Bemerkungen nicht einfach als Eingeständnis eigener Unzulänglichkeit aufzufassen. Auch im Fall von Bahrs Äußerungen über die unzureichenden Momente der zeitgenössischen Kunst sollte nicht übersehen werden, dass diese Aussage nicht allein von einer negativen Sichtweise begleitet wird. Denn worüber die Kunst nach vielfältigen Aussagen Bahrs zunächst einmal verfügt, ist ein ungeheures, mit anderen Epochen nicht vergleichbares technisches Potential. Das Problem, das Bahr an der gegenwärtigen Kunst ausmacht, liegt dann im Fehlen einer „Bestimmung“, eines „Ideal[s]“, an dem sie ihre technischen Möglichkeiten anwenden könnte (KM, 223). Nicht nur der Artikel *Akrobaten* spricht in dieser Hinsicht vom spielerischen Umgang der Künstler mit ihren Mitteln und Talenten. Anlässlich der belgischen Malerei auf der

---

<sup>345</sup> Sprengel (1998b), S. 54.

Weltausstellung 1889 erklärt Bahr, „daß das Spiel mit Formen ohne Inhalt, nur zum Zeitvertreib, eine unendliche, klagende Sehnsucht zum Inhalte gewinnt.“ (KM, 247)<sup>346</sup> Ähnlich klingt seine Diagnose 1889 in seiner Beschreibung der Malerei Puvis de Chavannes', der Psychologie Bourgets und der Lyrik der Décadents und Symbolisten, wenn er erklärt, der „Inhalt“ aller drei Richtungen bestehe in der „Sehnsucht einer inhaltslosen Zeit nach einem Inhalt, den sie durch allen Schmerz nicht gewinnen kann und von dem sie nur das eine weiß, daß man ja ohne ihn nicht zu leben vermag.“ (KM, 252)<sup>347</sup> Dass die Kunst über nichts verfüge, was sie zum Inhalt machen könnte, und sie daher selbst zur „Verkörperung dieser Sehnsucht“ werde (KM, 116), letztlich also die Zuschaustellung ihrer Inhaltslosigkeit zum Inhalt habe, ist als Chiffre für das selbstreferentielle Potential der modernen Kunst zu lesen.<sup>348</sup> Denn der Bedeutungsverlust der Kunst auf der einen Seite, der mit dem Verweis auf den naturwissenschaftlichen und technisch-industriellen Fortschritt begründet wird, aber auch am Wegfall einstmals verbindlicher, intersubjektiver Wahrheiten und sinnstiftender Instanzen und somit auch am Fehlen weltanschaulicher Orientierung festgemacht wird, eröffnet ihr auf der anderen Seite neue Möglichkeiten. Diese Gedankenfigur erinnert an die Deutung, die Dieter Henrich von Hegels Theorie der modernen Kunst gegeben hat: Gerade aus der Tatsache, dass die Kunst ihre „höchste Bestimmung“ verloren hat, ergeben sich für sie ganz neue und produktive Möglichkeiten, wie etwa die des selbstreflexiven Spiels:<sup>349</sup> Befreit von ihren früheren Aufgaben, Darstellungs- und Sinnstiftungsmedium zu sein, kann sich die Kunst neuen Aufgaben zuwenden.

Unter dem Begriff der Selbstreferentialität lassen sich in der Kunst und Literatur ganz unterschiedliche Dinge verstehen, für deren ausführlichere Auseinandersetzung hier nicht der Raum zur Verfügung steht. Bahr spricht in dieser Hinsicht vor allem zwei Punkte an. Zum einen verweist er darauf, dass den zeitgenössischen Künstlern eine Tendenz zur Selbstdeutung und Selbstbefragung und beständigen Kommentierung der eigenen Werke und Zeit eigen sei, auf die er im Artikel *Kunst und Kritik* (1890) eingeht. Er beklagt dort, dass die Künstler sich „der betrügerischen Mode“ angeschlossen hätten, „sich erst kritisch über sich selber aufzuklären, sich zu durchwühlen und den neuen Geist zu durchwühlen, um sich und den allgemeinen Geist zu vergleichen und

<sup>346</sup> *Die Kunst auf der Pariser Weltausstellung. III. L'exposition des artistes étrangers* (1889).

<sup>347</sup> *Die Kunst auf der Pariser Weltausstellung. IV. Seit hundert Jahren, unter dem Titel Französische Kunst seit hundert Jahren. (Anlässlich der Pariser Weltausstellung)* erschienen in: Deutsche Zeitung, Wien, 19 (1889), 13.08.1889, Morgenausgabe, 1-2, wiederabgedruckt in KM.

<sup>348</sup> Zur Selbstbezüglichkeit des *l'art pour l'art* vgl. Simonis (2000), S. 1-20 und S. 36f.

<sup>349</sup> Für eine in diese Richtung gehende Interpretation der Hegelschen Ästhetik, die deren diagnostischen Gehalt insbesondere für das Verständnis moderner Kunst betont, vgl. Henrich (1991).

langwierige Systeme und Methoden herzurichten, nach denen die neue Dichtung angefertigt werden sollte.“ (ÜN, S. 108)<sup>350</sup> In der Folge entstünde eine Mischform aus künstlerisch-kritischen Texten, deren Urheber sich ebenfalls nicht eindeutig der Kategorie Künstler oder Kritiker zuordnen ließen, sondern an beiden Professionen Anteil hätten. Auf diese Umstände ist im ersten Kapitel der Arbeit eingegangen worden. Als einen zweiten Punkt spricht Bahr in seinen Kritiken nahezu durchgängig die außergewöhnliche technische Virtuosität der Künstler an. In diesem Zusammenhang dreht sich teilweise sein Argumentationsschema im Kreis, Bahr sieht offenbar ebenso im Fortfallen der Funktion der Kunst als bedeutungs- und sinnstiftender Instanz den Auslöser für die technischen Experimente der Künstler, wie er wiederum bei anderer Gelegenheit die technische Versiertheit für das Fehlen eines einzelnen Stils, der alleiniger und notwendiger Ausdruck der Epoche wäre, verantwortlich macht (vgl. R, 177): Merkmal des Zeitalters ist es demnach, dass es, technisch brillant, alle Spielarten und Stile beherrsche, den Ausdruck der eigenen Zeit nicht finde.<sup>351</sup> Seine Kritik gegen eine in hohem Maße an der Form orientierte Literatur nimmt dann eine Einschätzung vorweg, wie sie die Literatur der Jahrhundertwende in der literaturwissenschaftlichen Forschung öfter erfahren hat. Gerade im späteren, pauschal gehaltenen Rückblick, wie Bahr ihn beispielsweise im Artikel *Inventur* vorlegt, ist seine Stoßrichtung vergleichbar dem Urteil, das die unter dem Terminus des Ästhetizismus subsumierte Literatur der Jahrhundertwende längere Zeit überwiegend erfahren hat, exemplarisch sei hier auf Peter Bürger verwiesen:<sup>352</sup> Nämlich dass seine Kunst darauf hinauslaufe, bloßer technischer Anreiz ohne jede Bedeutung zu sein, die Form sich aufs äußerste verselbständige und jede Art von Gehalt dabei zurückgedrängt werde. Eine derartige Position führt Bahr im Artikel *Symbolisten*<sup>353</sup> in der Feststellung an, dass der Symbolismus „manches Mal die Form über das Wesen, die Technik über die Kunst zu stellen [scheine]“. Er überschätze womöglich die „Mache“ – „die sich doch schliesslich Jeder anlernen kann“ – und laufe damit Gefahr, den Virtuosen zu

---

<sup>350</sup> Vgl. zum „Bedürfnis nach Selbstdeutung“ der Dichter und Kritiker um 1900 auch Rasch (1967), S. 6f.

<sup>351</sup> Diese Beschreibung wird zeitgenössisch damit erklärt, dass in einer Zeit zunehmender Differenzierung der Stil der Zeit nicht mehr zu existieren scheint, vgl. dazu Bourget: „Früher hatte ein und dieselbe Gesellschaft, so sagt man, über die Lebensfragen ähnliche Anschauungen. Wie könnte das heutzutage noch möglich sein, nachdem die demokratische Flut gestiegen ist, nachdem in der Politik, in der Literatur, in der Religion und der allgemeinen Denkungsart durch dreißig gänzliche Umwälzungen sich alle möglichen Formeln über Regierung, Ästhetik und Glauben in die Geistesrichtungen ergossen haben!“ Bourget (1903b), S. 64.

<sup>352</sup> Vgl. Bürger (1974), S. 66. Dieser Definition von Ästhetizismus sind Gregor Streim und Annette Simonis in ihren Studien zum frühen Hofmannsthal bzw. zum ‚literarischen Ästhetizismus‘ entgegengetreten, vgl. Streim (1996) und Simonis (2000).

<sup>353</sup> *Symbolisten*, unter dem Titel *Symbolismus* veröffentlicht in: Die Nation. Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Literatur, 9 (1892), 17.06.1892, S. 576-577, wiederabgedruckt in SKM.

verfallen (SKM, 31).<sup>354</sup> In den hier angeführten Komplex gehört auch die zunehmende Autonomisierung der Literatur, wie sie ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich in wachsendem Maße eingefordert wird; insofern sich die Literatur „von ihrer ursprünglichen Abbildungsfunktion“<sup>355</sup> löst, verweist sie zunehmend auf ihren eigengesetzlichen Bereich, ihr Autonomieanspruch erfährt, so Annette Simonis, eine „Zuspitzung bzw. Radikalisierung [...] im europäischen Ästhetizismus“<sup>356</sup>. In diesem Sinne verweist Bahrs Artikel *Akrobaten* auch auf die autonomieästhetische Position der Kunst der Jahrhundertwende.

Woran Bahr im Zusammenhang mit einer formalistisch geprägten Kunst dann vor allem Kritik übt, ist der geringe Wirkungskreis dieser Kunst, die nur eine begrenzte Öffentlichkeit, nämlich den engen Kreis der Literaten und Künstler selbst erreiche: „Es wird Atelierkunst und Litteratenlitteratur bleiben“, heißt es über den konsequenten Naturalismus von Arno Holz (SKM, S. 62). Die Beschreibung, die Bahr 1893 von dessen Literatur gibt, gleicht seiner Sichtweise auf die „Akrobaten“, wenn er Holz’ für Deutschland ganz unübliches „formales Talent“ hervorhebt und ihn als einen „Hinderniskünstler“ charakterisiert, der „die halsbrecherischsten Kunststücke“ vollführt (SKM, 61, 62).<sup>357</sup> Ruft man sich in Erinnerung, dass die Gemeinsamkeit der von Bahr in *Akrobaten* genannten Künstler in dem von ihnen angewandten dekompositiven, impressionistischen Verfahren lag, so verwundert Bahrs Charakterisierung von Holz’ Kunstauffassung kaum. Denn Holz’ literarisches Werk offenbart im konsequenten Naturalismus impressionistische Gestaltungselemente und „erinnert“, wie Onno Frels bemerkt, „an gewisse Prinzipien des Empirio-kritizismus“, beinhaltet damit – wie die Kunst der „Akrobaten“ – die „Tendenz zur Aufhebung der organischen Form“.<sup>358</sup> Diese Auffassung fügt sich in Bahrs Deutung des Impressionismus als einer letzten Konsequenz des Naturalismus.<sup>359</sup> Bereits in den Ausführungen zu Maeterlinck 1891 bringt Bahr zur Sprache, dass seitens des Publikums der Vorwurf laut werden könne, Maeterlincks Kunst sei nicht nur eine „Luxuskunst der entarteten Eleganz“, sondern bleibe möglicherweise „Künstlerkunst

---

<sup>354</sup> Vgl. auch Simonis (2000), S. 12. Bahr erklärt aber auch, dass die Methode des Symbolismus in den großen Künstlern „ein unwiderstehlicher Drang der Natur“ und nicht rein äußerlich gewesen sei (SKM, 31).

<sup>355</sup> Wolfzettel (2000), S. 435.

<sup>356</sup> Simonis (2000), S. 20.

<sup>357</sup> *Das jüngste Deutschland*, in: Deutsche Zeitung, Wien, 1893, Nr. 7785, 30.08.1893, Morgen-Ausgabe, S. 1-3, [I.]; Nr. 7792, 06.09.1893, Morgen-Ausgabe, S. 1-3, [II.]; Nr. 7798, 12.09.1893, Morgen-Ausgabe, S. 1-2, [III.], wiederabgedruckt in SKM. Holz gilt Bahr – als „rein formales Talent“ – als „von einer ganz besonderen, in Deutschland sehr seltenen und bisweilen wünschenswerthen Art“, SKM, S. 61.

<sup>358</sup> Frels (1979), S. 115.

<sup>359</sup> Der Impressionismus ist „der unvermeidliche[.] Schluß“ des Naturalismus, aber auch sein Ende, *Die Kunst auf der Pariser Weltausstellung*, KM, S. 245.

und Litteratenlitteratur“ (ÜN, 164).<sup>360</sup> Mit dieser Beschreibung verweist Bahr auf die hermetischen Tendenzen des *l'art pour l'art*, die eines entsprechend geübten Rezipienten bedürfen.

Die Sehnsucht nach dem Zukünftigen, die Empfindung eigener Unzulänglichkeit und die Vorstellung der Zeit als einer des Übergangs – all diese Punkte auch mit der Einschränkung einer gegebenenfalls bewusst so gezeichneten Gegenwart, die unter der Hand eine Stärkung der eigenen Position gegen kritische Einwände sein sollte – werden in der Literaturkritik der Jahrhundertwende gekoppelt an die Hoffnung auf die Gestalt eines literarischen Heilsbringers.<sup>361</sup> Mit der Erwartung einer literarischen Erlöserfigur greift die Kritik der Jahrhundertwende auf einen Topos zurück, der seit dem Tod Goethes in der deutschen Literaturkritik bestand: Die Erwartung eines Messias war bereits im Jungen Deutschland als Ausdruck literarischer Hoffnungen präsent.<sup>362</sup> 1887, im Aufsatz über Henrik Ibsen, hatte Bahr die Vorstellung eines literarischen Messias aufgegriffen, den er allerdings nicht in der Gestalt Ibsens zu erkennen vermochte, ihn vielmehr als einen Vorläufer, als „litterarische[n] Johannes“ wahrnahm (KM, 90).<sup>363</sup> Das Bild eines Erlösers hat Bahr mehrfach beschworen.<sup>364</sup> Gotthart Wunberg verweist darauf, dass in den naturalistischen Kreisen der letzten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts im Besonderen in der Literatur die Hoffnung auf einen „Helden“ deshalb artikuliert wurde, weil durch ihn die Rückständigkeit der deutschen Literatur gegenüber der europäischen Entwicklung behoben werden sollte.<sup>365</sup> Bahr rief das Bild eines Erlösers aber keineswegs nur hervor, um mit ihm den erhofften Anschluss der deutschsprachigen Literatur an das Niveau der europäischen

---

<sup>360</sup> Maurice Maeterlinck, in: *Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes*, Jg. 60, Nr. 2, 10.01.1891, S. 580-582, wiederabgedruckt in ÜN; vgl. dazu auch Otto Erich Hartlebens Einschätzung von Bahrs Roman *Die gute Schule* als eines „Kunstwerk für Künstler“, O. E. Hartleben, *Die gute Schule, Seelenzustände von Hermann Bahr*, in: *Deutschland. Wochenschrift für Kunst, Litteratur, Wissenschaft und soziales Leben*, Nr. 10, 06.12.1890, S. 135, hier zit. n. Arend (2010), S. 139.

<sup>361</sup> Vgl. zur Literaturkritik vor 1900 und dem Topos der literarischen Erlöserfigur und des Helden Wunberg (1978).

<sup>362</sup> Vgl. *Die literarische Moderne* (1998), S. 102 (FN 3). Zu den Personen, auf die um die Jahrhundertwende eine Messiasgestalt projiziert wurde bzw. die sich selbst als eine solche Figur ansahen, vgl. Wunberg (1978), S. 271f.

<sup>363</sup> Wunberg bemerkt, dass auch diese Aussage einem früheren Topos entspricht und verweist auf Friedrich Engels' *Alexander Jung und das Junge Deutschland* (1842), Wunberg (1978), S. 284 (FN 6); ein Jahr vor Bahr, 1886, hatte bereits Julius Hillebrand Ibsen als Marlow beschrieben, „bestimmt, dem künftigen Shakespeare die Wege zu bereiten.“ Julius Hillebrand, *Naturalismus schlechtweg!*, in: *Die Gesellschaft. Realistische Monatsschrift für Kunst, Litteratur und öffentliches Leben*, 2. Jg., München 1886, Heft 4, S. 232-237, hier zit. n. *Naturalismus. Manifeste und Dokumente* (1987), S. 42. Im *Selbstbildnis* erklärt Bahr die Formel vom ‚litterarischen Johannes‘ damit, dass sie nicht utopisches Bild, sondern Zeichen der Ungeduld gewesen sei: die Erwartung des Erlösers sollte bereits im folgenden Jahrzehnt erfolgen, vgl. Sb, S. 193f.

<sup>364</sup> Vgl. etwa die Artikel *Die Moderne* (1890), ÜN, S. 11, *Pantomime* (1890), ÜN, S. 46, *Villiers de l'Isle-Adam*, in: *Die Zeit*, Band 4, Nr. 51, 21.09.1895, S. 188, wiederabgedruckt in Re, hier S. 98.

<sup>365</sup> Vgl. Wunberg (1978), S. 266.

zu finden, auch wenn er in den ersten Jahren beständig die Rückständigkeit Deutschlands und Österreichs beschrieb und durch die Umsetzung der von ihm verbreiteten literarisch-künstlerischen Vorstellungen aufzuheben gedachte. Denn Bahrs Messiasgestalt der Literatur wie auch der bildenden Kunst ist zunächst keineswegs auf den deutschsprachigen Raum beschränkt. Die Suche nach der neuen Kunst und ihrer Heilsgestalt erklärt Bahr vielmehr zu einer Gemeinsamkeit aller europäischen Länder.<sup>366</sup> So berichtet er anlässlich der Pariser Weltausstellung 1889 von der Variante einer weiblichen Messiasfigur, indem er Russland mit der 1884 verstorbenen Marie Bashkirtseff eine Künstlerin zugesteht, „die der große Heiland hätte werden können, nach welchem gegenwärtige Kunst und gegenwärtiges Leben mit so atemloser Sehnsucht seufzen“ (KM, 250)<sup>367</sup>. Bezeichnenderweise zeigt auch dieses Motiv eine äußerst ambivalente Einschätzung, aus der zum einen die Hoffnung auf eine kommende große künstlerische Gestalt spricht – dies auch mit dem Hinweis auf die Gefahr des Quietismus, die mit dieser Haltung des Wartens einhergeht,<sup>368</sup> – an anderen Stellen aber eine Haltung der Distanz offenbart, in der Bahr den Topos als leere Formel belächelt, so etwa im Moment, als er die österreichische Moderne von jener des Deutschen Reiches absetzen will und auf die Vielzahl der Heilsgestalten verweist, die die deutsche Literatur gegen ihre Rückständigkeit aufzubieten versuche (vgl. SKM, 49f.).<sup>369</sup> Zugleich bezieht Bahr sich immer wieder auf ihn bzw. auf den im selben Kontext stehenden Erwartungshorizont, demzufolge eine größere Zeit erst folgen werde.<sup>370</sup> Die eingangs allgemein formulierte Fragestellung zum Stellenwert und

---

<sup>366</sup> In einer stilisierten Schilderung seiner Reisen und Studien, mit der er seinen Artikel *Die Moderne* einleitet, resümiert Bahr, dass die ganze Zeit schmerz erfüllt und der „Schrei nach dem Heiland [...] gemein“ sei, ÜN, S. 11.

<sup>367</sup> *Die Kunst auf der Pariser Weltausstellung 1889*. III. L'exposition des artistes étrangers (1889); in seinem Vortrag über Rodbertus (1884) spricht Bahr im politischen Kontext ebenfalls von einem Messias, der aber bereits erschienen sei, und zwar in der Gestalt Bismarcks: „Eine neue Zeit ist angebrochen und, ein neuer Messias, zieht Bismarck, der Heiland des vierten Standes, wider die Schanzen der volksfeindlichen, widernationalen Pharisäer.“ Über Rodbertus (1884), S. 26. Zur „Ästhetisierung des Politischen“ und einer Erlösungserwartung auch für die Politik vgl. Lorenz (2007), S. 23f.

<sup>368</sup> Das Pathos um die Anrufung eines Heilands weist Bahr etwa im Artikel *Die Moderne* zurück und setzt gegen „große Thaten“ und einen „gewaltigen Messias“ die „schlichte und einfältige Liebe zur Wahrheit“ (die mit der Wendung der „Wahrheit, wie jeder sie empfindet“ die Trennung vom Naturalismus markieren sollte), ÜN, S. 13f. Vgl. auch Wunberg (1978), S. 285 (FN 8), der im Zusammenhang der Polemiken, die sich gegen Richard Wagners Begriff der „Zukunftsmusik“ bzw. des „Kunstwerk der Zukunft“ richteten, erklärt: „Denn letztlich rief die Kategorie Zukunft, wie sich zeigen wird, nicht nur Aktivität hervor, sondern führte auch zu einem Quietismus, der die literarische Aktivität auf weiten Gebieten lähmte.“ Um 1890 nahm man am Begriff der Zukunft keinen Anstoß mehr, vgl. ebendort, S. 267.

<sup>369</sup> Zum inflationären Auftreten literarischer Heilsgestalten vgl. Karl Bleibtreu, *Revolution der Literatur* (1886), vgl. dazu Wunberg (1978), S. 287f. (FN 38) und Magerski (2004), S. 57f. Zur Gegenüberstellung von Wiener und Berliner Literatur vgl. ausführlicher das dritte Kapitel dieser Arbeit.

<sup>370</sup> 1896 erklärt er, dass erst die Nachkommen „den mächtigen Künstler [...] empfangen, den wir erwarten“, und dieser Erlöser ist nun expliziert derjenige einer österreichischen Kunst; Bahr kritisiert aber ausdrücklich die damit einhergehende Haltung der jungen Künstler und ihre spielerisch-kritischen,

Geltungsanspruch der Kunst, die Bahrs Charakterisierung des „akrobatischen“ Künstler aufbrachte und die zunächst die Bezugnahme zu Hegels Philosophie des „absoluten Geistes“ gestattete, lässt sich hier mit dem Verweis auf das Dilettantismusphänomen noch einmal klarer formulieren. Ganz offensichtlich wird von dem Künstler-Messias mehr als nur die Rettung der Kunst erwartet. Mit ihm wird zum Ende des 19. Jahrhunderts, so Hans Rudolf Vaget, „noch einmal, vorübergehend und vergeblich, die Hoffnung gehegt [...], von der Kunst eine Lebensorientierung zu beziehen, die von der Wissenschaft, der Religion, der Politik oder der bürgerlichen Lebensweisheit entweder nicht erhältlich oder nicht akzeptabel war.“<sup>371</sup> Trotz der zu dieser Zeit von Bahr mehrfach betonten Präferenz einer formalen Ästhetik, innerhalb deren er im Rückblick den Inhalt eines Werks nicht nur als vernachlässigenswert, sondern geradezu als hinderlich für „die Zaubermacht der Schönheit“ empfindet (Sb, 235), begegnet in seinen Schriften zugleich regelmäßig die Klage über den Verlust einer sinnstiftenden Instanz.

Kommen wir auf die anfänglich gestellte Frage nach der Ernsthaftigkeit der von Bahr angesprochenen Hoffnung auf die Rückkehr „wirklicher“ Künstler zurück. Nimmt man diese Vorstellung mit ihrer Voraussetzung einer „gemeinsame[n] Schönheit“ und einer „unbezweifelte[n] Wahrheit“ ernst (ÜN, 27), wären für ihre Realisierung zwei Wege denkbar, die bereits das 18. Jahrhundert in der Literatur und Philosophie ausformuliert hat. Zum einen nämlich die Rückkehr in jenen Zustand vor der Moderne, der sich durch die von Bahr gewünschte Einheit in Schönheit und Wahrheit auszeichnet, also analog einem Rousseauistischen Denkmuster. Zum anderen eine Synthese aus jenen beiden Künstlertypen, in der das moderne mit dem „wirklichen“ Künstlertum vereint wäre; das würde, bedenkt man Bahrs Kategorien des Gefühls und der unreflektierten Selbstentäußerung als Bedingungen „wirklichen“ Künstlertums,<sup>372</sup> die paradoxe Form einer bewussten Rückkehr zu einem Zustand der Unmittelbarkeit bedeuten. Auf ihn scheint Bahr mehrfach anzuspielen, so, wenn er am Beispiel der Schauspielerei in *Russische Reise* erklärt, man habe zuerst „künstlerisches Gefühl“, aber kaum Mittel gehabt, beherrsche nun das Handwerk, das aber „todte Technik“ sei, und dann als Aussicht der neuen Zeit die Vereinigung von „Genie und Fleiß“ stellt (RR,

---

dilettantischen Werke. *An die Jugend*, in: Die Zeit, Bd. 8, Nr. 100, 29.08.1896, wiederabgedruckt in Bil, hier S. 149.

<sup>371</sup> Vaget (1970), S. 158.

<sup>372</sup> Gegen eine vorrangig auf bewusstem Vorgehen beruhende Kunstschöpfung setzt Bahr die Vorstellung eines künstlerischen Schaffensaktes, der ein Akt unbewusster Schöpfung ist, in dem sich ein Gefühl von sich aus und mit innerer Notwendigkeit Ausdruck verschafft, vgl. RR, S. 73, vgl. dazu auch das dritte Kapitel.

171).<sup>373</sup>

Bezeichnenderweise zeigt sich allerdings in Bahrs Schriften, dass Bahr dem „wirklichen“ Künstler, so er in der Gegenwart erscheint, keineswegs die höchste Anerkennung zugesteht. Und zwar auch dann nicht, als er sich von bestimmten künstlerischen Formen wie der *Décadence* bereits abgewendet hat und sich mit seinem Programm einer eigenständigen österreichischen Literatur auch sein Moderne-Konzept zu ändern beginnt. Denn offenbar unterscheidet Bahr zwar zwischen dem Typus des „wirklichen“ Künstlers und dem des „Akrobaten“, aber er unterscheidet in abweichender Beurteilung noch einmal Person und Werk voneinander. In einem Artikel über die ostpreußische Natur- und Volksdichterin Johanna Ambrosius<sup>374</sup> aus dem Jahr 1895 vermeint Bahr, in jener nicht weniger als eine ‚echte‘ Dichterin zu erblicken, insofern diese – nach eigener Aussage – in eben jener Mischung aus entindividualisierendem Schöpfungsakt und Übereinstimmung mit der Natur schafft: „Ich kenne keine Regeln der Dichtkunst und selbst wenn ich sie möchte wäre es mir unmöglich danach zu dichten, ich schreibe nur nach meinem Gefühl.“<sup>375</sup> So sehr Bahr darin den Ausweis der Authentizität ihres Künstlertums und ihrer persönlichen Integrität als Künstlerin zu erkennen glaubt – denn sie schafft ohne Rücksicht auf die Wirkung –, so muss er doch im Blick auf ihre Werke zugeben: „Sie ist gewiß kein großer Künstler.“ (Re, 75)<sup>376</sup> Im Gegenzug spricht Bahr 1890 den „Akrobaten“ aus ganz anderen Gründen den Status der „wirklichen“ Künstler ab. Denn deren künstlerische Produktion attrahiert ihn ja über alle Maßen und seine Kritiken handeln um 1890 zu großen Teilen von seiner Faszination durch deren Kunst. Im Unterschied zur Heimatdichterin fehlt den „Akrobaten“ aber die charakterliche Integrität als Künstler, die die Echtheit ihrer Gefühle verbürgen könnte. Aus dieser komplexeren

---

<sup>373</sup> Vgl. dazu auch spätere Äußerungen wie jene zur Wiener Secession: „Und nun raffte man sich endlich auf, endlich wieder wahr zu empfinden“, womit sich Bahr vor allem gegen Historismus und Epigonalismus richtet, 1899, *Skizzenbuch 2*, TSN 2, S. 362f. In Franz Bleis Kulturdiagnostik finden sich ähnliche Vorstellungen, so die Hoffnung, „die Rückkehr zu einem konsistenten, geschlossenen Weltbild und einer entsprechenden Lebensform könnte auch der Kunst wieder ihre einstige unproblematische Geltung verschaffen“, nachdem sie ihre bedeutende Rolle an Wissenschaft und Technik verloren hat. Zmegac (1997), S. 12. Vgl. zu der Problemstellung bei Thomas Mann (Notiz Nr. 62: Der Literat neigt zu einer „bewußten Naivisierung, zum willentlichen Unbewußt“, „zur künstlichen Dummheit, zum künstlichen Künstlertum“) Kurzke (1991), S. 91.

<sup>374</sup> 1895 erschien der erste Gedichtband von Johanna Ambrosius, der ihr zunächst überschwängliche Kritiken u.a. von Heinrich Hart und Hermann Grimm einbrachte, kurz darauf aber eine Welle negativer Kritik nach sich zog und zu einem Literaturstreit führte. Ambrosius' Gedichte wurden zur Modeerscheinung, im In- und Ausland gedruckt und in kurzer Zeit in über 40 Auflagen verkauft.

<sup>375</sup> Hier zit. n. Fritz Abshoff, *Bildende Geister*, Bd. 1, Berlin 1905, S. 12.

<sup>376</sup> Bahr übernimmt in seinem Artikel die Selbstdeutung der Ambrosius, nach der ihr Werk auf der Wiedergabe einer fremden Macht beruht (vgl. Re, 91) und von „Ergriffenheit“ und „Verzückung“ geleitet würde (Re, 93). *Johanna Ambrosius*, in: *Die Zeit*, Band 3, Nr. 36, 08.06.1895, S. 153-154, wiederabgedruckt in Re. Vgl. zu Johanna Ambrosius auch Hans Landsberg, in: *Die literarische Moderne* (1998), S. 255 und ebendort FN 18.

Beschreibung – die Echtheit der Gefühle garantiert allein noch nicht das künstlerische Gelingen der Werke – zieht Bahr jedoch keineswegs die Konsequenz einer Revision jener absoluten Hochschätzung des Gefühls oder einer grundsätzlichen Neubeschreibung der Mechanismen künstlerischer Produktion. Jene Zeit, in der die verlorene Einheit von Wahrheit und Schönheit wiederhergestellt wäre, liest sich in den Artikeln dieser Zeit denn auch eher als utopische Orientierung denn als realistische Erwartung und wird in anderen Zusammenhängen als toposartiges Sehnsuchtsbild heraufbeschworen. Wie Bahr sich das „wirkliche“ Künstlertum in einer Zeit der Moderne oder nach der Moderne vorstellt, wird in *Akrobaten* selbst nicht näher ausgeführt. Im Rahmen von Bahrs zeitgleich erscheinenden Texten ist jedoch am ehesten vorstellbar, dass Bahrs modernem, „akrobatischem“ Künstlertypus – ähnlich dem sentimentalischen Dichter in Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* – die Erlösung verwehrt bleibt und er in „unaufgehobene[r] Spannung“<sup>377</sup> verharren muss. Damit zeigt auch Bahrs Vorstellung einer Vereinigung von „Akrobatentum“ und „echtem“ Künstlertum eine auf die Zukunft bezogene Dialektik, die eine Annäherung, ein Unerreichbares bezeichnet, wie Peter Szondi sie für Schillers Vorstellung einer Vereinigung von *naiv* und *sentimentalisch* hervorgehoben hat.<sup>378</sup> In diesem Sinn verknüpft auch Dieter Borchmeyer *Décadence* und sentimentalisches Bewusstsein: „Das *Décadence*-Bewußtsein“, so schreibt er, „ist ein sentimentalisches Bewusstsein: es schließt das Gefühl für das, was fehlt – Kraft des Willens, der Nerven und des Körpers, Zuversicht zum aufsteigenden Leben –, und das Bedürfnis nach Gesundung ein. Bei keinem der bedeutenden Autoren der *Décadence* – das hat vor allem Wolf Dietrich Rasch beschrieben – fehlt dieses Insuffizienzgefühl, es gehört geradezu zu ihrem Begriff.“<sup>379</sup> Für Bahr liegt in der unaufhebbaren Entzweiung der Moderne zu dieser Zeit deren ästhetische Attraktivität begründet. Derart lässt sich für ihn zu diesem Zeitpunkt eine für den Dilettantismus vergleichbare Faszination für die *Décadence* feststellen, wie sie Hans Rudolf Vaget allgemein für das Ende des 19. Jahrhunderts wahrgenommen hat.<sup>380</sup>

Wenn Bahr dann in seinem Skizzenbuch unter dem Stichwort „Vortrag bei

---

<sup>377</sup> Alt (2004), S. 216.

<sup>378</sup> „Schillers Schrift ist [...] utopischen Geistes.“ Szondi (1974), S. 159, vgl. auch ebendort S. 173. Für Schiller habe aber zugleich die „existentielle[.] Notwendigkeit“ bestanden, eine Verbindung bereits im individuellen Künstlertum, nämlich bei ihm selbst und bei Goethe, statthaben zu lassen, Szondi (1974), S. 173f. Vgl. auch Wieler (1996), S. 105-111, der darauf hinweist, dass der Begriff des Sentimentalischen sich in seiner bewusstseinsgeschichtlichen Deutung in vielen Punkten mit dem des Dilettantischen überschneidet.

<sup>379</sup> Borchmeyer (1989), S. 95, vgl. dazu Rasch (1986), S. 17ff.

<sup>380</sup> Vgl. Vaget (1970), S. 158.

Literaturfreunden 1894?<sup>381</sup> vermerkt, dass er selbst, Torresani, Schnitzler und Beer-Hofmann „Vorläufer der Kunst“, aber keine Künstler gewesen seien (TSN 2, 176),<sup>382</sup> die große Kunst aber nun mit Maurice Barrès, vor allem aber mit Hugo von Hofmannsthal und Leopold von Andrian eingetroffen sei, dann kann man das zunächst einmal für einen rhetorisch geschickten Schachzug halten, der in erster Linie die Bekanntheit jener Künstler bzw. deren Reputation steigern soll. Zu diesem Zeitpunkt hat Bahrs Moderne-Begriff bereits jene Modifizierung erfahren, die mit der Besinnung auf ein spezifisch österreichisches Wesen und der Konturierung einer spezifisch „Wiener Kultur“ einhergeht, auf die oben hingewiesen wurde. In deren Folge nimmt Bahr die Kunst Hofmannsthals und Andrians aus der Vorstellung zeitlicher Vergänglichkeit und der Umwertung des ständig Neuen zum schon Veralteten heraus und setzt an deren Stelle den Begriff des „Ewigen“ (vgl. TSN 2, 177). Damit trennt er Hofmannsthal und Andrian in erster Linie von den Stilen und Gestaltungsformen der vorangegangenen zehn Jahre – er nennt in seinen Notizen Naturalismus, Psychologie, Décadence –, die er mit der Begründung abqualifiziert, sie wären ausschließlich einem mimetischen Prinzip gefolgt statt, wie es Aufgabe der Kunst sei, mehr als das Leben zu geben, „das Leben [...] zu deuten, den Sinn seiner Formen zu suchen und aus dem Scheine des Täglichen das ewige Sein zu holen.“ (TSN 2, 176). Mit den Wiener Autoren sowie dann auch den Künstlern der Secession deutet sich für Bahr später insofern eine Lösung des Dilemmas an, als dass mit der Konstruktion einer aus österreichischem Gefühl geschaffenen Kunst sowohl dem Anspruch auf Modernität wie dem auf Authentizität nachgekommen werden kann.<sup>383</sup>

---

<sup>381</sup> 1895-1896, Skizzenbuch, TSN 2, S. 175. Rieckmann verweist auf einen Vortrag über das junge Österreich von 1895, Rieckmann (1986), S. 88.

<sup>382</sup> Eine Bemerkung, die ihm vor allem Schnitzler sehr übel nahm, wie ein Kommentar über Bahr in Schnitzlers Tagebuch zeigt: „Welch ein ordinärer Schwindler.“ Hier zit. n. Rieckmann (1986), S. 88. Vor allem in den frühen neunziger Jahren war das Verhältnis zwischen Schnitzler und Bahr gespannt, Bahr selbst schreibt im *Selbstbildnis*: „Der reichen Begabung Schnitzlers bin ich zögernd nach Jahren erst ganz gerecht geworden“, Sb, S. 282.

<sup>383</sup> Über das „junge Oesterreich“ schreibt Bahr: „Die Jünglinge [...] wiederholen nur immer, dass sie modern sein wollen. [...] Sie wollen [...] österreichisch sein, aber österreichisch von 1890.“ *Das junge Oesterreich* (1890), SKM, S. 73f.

### 3. Formen „wirklichen“ Künstlertums

Die produktionsästhetischen Reflexionen Bahrs stehen im Zeichen zweier Begriffe: Verstand und Gefühl bezeichnen in Bahrs Schriften jene Kategorien, die von Beginn an geradezu leitmotivisch aufgeboten werden, um ein problematisches Kunstschaffen auf der einen Seite zu kennzeichnen und diesem auf der anderen Seite das Idealbild „echten“ Künstlertums entgegenzustellen. Vor allem das Schlagwort von der Unabdingbarkeit des eigenen Gefühls charakterisiert jenen Typus des „wirklichen“ Künstlers und sein Kunstschaffen, in dessen weiteren Komplex später auch die Begriffe des „Lebens“<sup>384</sup> und „Erlebens“<sup>385</sup> fallen. Bahrs Präferenz eines Modells „echten“ Künstlertums – die in Teilen bereits dort beginnt, wo jenes Modell ins Spiel gebracht wird<sup>386</sup> –, lässt sich dabei in zwei verschiedenen Perspektiven analysieren: Zum einen kommt in dieser Hierarchisierung das erstarkende Distinktionsinteresse des „wirklichen“ Künstlers und seines Kritikers im Angesicht der technischen Perfektionierung der zeitgenössischen Kunst zum Ausdruck (dazu weiter unten). Zum anderen steht dieser begriffliche Dualismus in einer wirkungsmächtigen geistes- und ästhetikgeschichtlichen Tradition, in der die Abgrenzung der „Dichtkunst“ gegen die „Literatur“ (und in entsprechender Weise auch deren jeweiliger Urheber) erklärt wurde. Diese begriffliche Polarisierung hängt mit Mystifikationen und Verklärungen eines geniehaft gezeichneten Künstlermodells zusammen, die als Gegenmodell zur

---

<sup>384</sup> Der Lebensbegriff „[erfährt] seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine ungeheure Aufwertung“ (Willems 1989), S. 367) und wird geradezu zum „Lieblingsbegriff und Modewort der Epoche“ (Simonis (2000), S. 143), „ein *kultureller Kampfbegriff* und eine Parole“: „Im Zeichen des Lebens geht es gegen das Tote und Erstarrende, gegen eine intellektualistische, lebensfeindlich gewordene Zivilisation, gegen in Konventionen gefesselte, lebensfremde Bildung, für ein neues Lebensgefühl, um ‚echte Erlebnisse‘, überhaupt um das ‚Echte‘: um Dynamik, Kreativität, Unmittelbarkeit, Jugend.“ Schnädelbach (1983), S. 172 (Hervorhebung im Original), vgl. ebendort, S. 183. vgl. zum „Lebenspathos“ auch Rasch (1967), S. 18. Die Frage, wie Lebensunmittelbarkeit geleistet werden kann, wird um die Jahrhundertwende vor allem entlang der Form diskutiert, vgl. Willems (1989), S. 371 und 395. Ähnlich wie der Begriff des „Erlebens“ gewinnt der Begriff des „Lebens“ eine immer größere Bedeutung in Bahrs Schriften. Vgl. dazu auch Bahrs Zweifel an der Sprache, deren vorgefertigte Begriffe keine Gefühle auszudrücken vermögen („Worte ohne Werte“), Die gute Schule, Vorwort von 1897, S. Iff., vgl. auch RR, S. 104; vgl. dazu auch Nietzsche (1999a), S. 455 und Bourget's Befund des „mal d'avoir connu l'image de la réalité avant la réalité“, hier zit. n. Stoupy (1996), S. 155f.

<sup>385</sup> Der Erlebnisbegriff erlangt vor allem durch Dilthey und seine Forschungen über Goethe eine größere Verbreitung; 1905 erscheint die Studie *Das Erlebnis und die Dichtung*, die in früheren Fassungen bereits zwischen 1865 und 1877 in Zeitschriften veröffentlicht wurde, vgl. Wellek (1977), S. 299. Über den Erlebnis-Begriff schreibt Dilthey in *Die Einbildungskraft des Dichters* (1887): „Die Unterlage aller wahren Poesie ist [...] Erlebnis, lebendige Erfahrung.“ Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften*, 11 Bde, Leipzig 1922-36, hier Bd. 6, S. 128. Bahr erklärt, dass der Künstler, „nur was er erlebt, und nur wie er es erlebt, gestalten darf“, *Ferdinand von Saar. (Zum sechzigsten Geburtstage.)*, SKM, 100; vgl. auch *Das junge Oesterreich* (1893), SKM, S. 85; vgl. auch den Artikel *Erleben*, in: *Die Zeit* 12 (1897), Nr. 146, 17.07.1897, 43, wiederabgedruckt in Bil; zum Verständnis des Kunstwerks „als Ausdruck oder Darstellung von Erlebnissen [...] (und zugleich auch als Vermittlung von Erlebnissen – für den, der das Kunstwerk genießt, liest, betrachtet oder hört)“ am Ende des 19. Jahrhunderts Schillemeit (2001), S. 330; zum sprachgeschichtlichen Prozeß des Erlebnis-Begriffs vgl. ebenfalls Schillemeit (2001).

<sup>386</sup> Zum strategischen Einsatz des Begriffs des „wirklichen“ Künstlertums und Bahrs ambivalentem Verhältnis zum modernen Künstler vgl. das vorhergehende Kapitel.

Dominanz des naturwissenschaftlichen Paradigmas entstehen, ebenso aber auch mit psycho-physischen Konzeptionen am Ende des 19. Jahrhunderts zusammenhängen, nach denen der Künstler in einer Art rauschhaften Zustands sein Werk erschafft. Wolfgang Ruppert verweist zudem darauf, dass der Kult um den Künstler auch in Zusammenhang mit den modernen Arbeitsweisen stehen dürfte, die mit Arbeitsteilung, Fremdbestimmung und Zweckrationalität einhergehen und denen der frei schaffende Künstler, der sich an Intuition und Originalität hält, nicht unterworfen ist.<sup>387</sup> Das Modell einer Polarität zweier in ihrer Produktion gegensätzlich vorgehender Künstler lässt sich geistesgeschichtlich zugleich aber sehr viel weiter zurückverfolgen und ist in seiner Struktur bereits angelegt in Schillers Abhandlung über den Unterschied von „naiver“ und „sentimentalischer“ Dichtung.<sup>388</sup>

Zum Ausdruck kommt in Bahrs Schematisierung jedoch nicht nur ein in dieser Zeit im allgemeinen zu beobachtender Hang zu Typologisierungen und typologischen Konstruktionen, wie er in Folge des Positivismus und als Reaktion auf diesen auftritt und sich etwa in Diltheys Weltanschauungstypen oder Wölfflins Sehtypen niederschlägt.<sup>389</sup> Was in Bahrs Bevorzugung des Gefühls ebenfalls zum Vorschein tritt, ist eine Vernunftskepsis, die seine Schriften konstant kennzeichnet.<sup>390</sup> Seine Betonung des Gefühls ist vor dem Hintergrund einer allgemeinen Rationalitätskritik und prinzipieller erkenntnistheoretischer Zweifel zu sehen, aufgrund deren er zunächst

---

<sup>387</sup> Vgl. Ruppert (1998), S. 233. „Das ‚Genie‘ des künstlerischen Individuums war ein Ideal im Wertekanon der Bürgerlichkeit. Der Künstlerhabitus repräsentierte somit das Leitbild der kreativen Individualität in der bürgerlichen Gesellschaft schlechthin.“ Ruppert (1998), S. 272.

<sup>388</sup> Vgl. dazu Conrady mit Verweis auf Klaus Schröter, der, so Conrady, „etwas pointiert [behauptet], Schiller liefere 1795 den *locus classicus* der Entgegensetzung in der einflussreichen Abhandlung ‚Über naive und sentimentalische Dichtung‘“, Conrady (1974), S. 107 (Hervorhebung im Original). Vgl. zur Annäherung von Schillers Begriff des Sentimentalischen an den des Dilettantischen auch Wieler (1996), S. 105-111 und S. 307.

<sup>389</sup> Vgl. Maren-Griesebach (1998), S. 36f. Wilhelm Dilthey, Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen (1911), in: W. D., Gesammelte Schriften, Bd. 8, Leipzig, Berlin, 1927, S. 73-118.

<sup>390</sup> Vgl. Beßlich (2000), S. 41 und Streim (1998); Bahr schreibt im *Selbstbildnis* über seinen Paris-Aufenthalt 1889/90: „Jenes Jahrzehnt aber war der Auftakt zur entschlossenen Abkehr vom ‚Zeitalter der Vernunft‘ [...]“, Sb, S. 231. Der Begriff des Gefühls erlangt für Bahr seine hohe Bedeutung im Zuge seiner Zurückweisung der Gültigkeit ästhetischer Normen. In einer längeren Ausführung erklärt er 1894 in seinem Skizzenbuch mit Bezug auf eine Äußerung Goethes, dass Kunst und Schönheit für den Verstand inkommensurabel sind und daher kein Begriff von Schönheit möglich sei: Aus der Unmöglichkeit, ästhetische Normen zu definieren, folgt für ihn, dass der alleinige Zugang zur Schönheit in ihrem Empfinden und Erleben liege; 1894, Skizzenbuch 1, TSN 2, S. 66f. Bahr bezieht sich auf das Gespräch Goethes mit Eckermann am 06.05.1827: „Je inkommensurabler und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Produktion, desto besser“. Hier zit. n. Conrady (1974), S. 102. Bahr zitiert Goethe in 1894: Skizzenbuch 1, TSN 2, S. 75: „Ein echtes Kunstwerk bleibt wie ein Naturwerk für unseren Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden, es wirkt; es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden.“ Nach Jacques Le Rider erklärt sich aus der fundamentalen Kritik, die an den „Traditionen, Schulen, Wertsysteme[n] und Geschmackskriterien“ geübt wird, der Rückgriff auf den Geniebegriff in der Moderne, da „sich die Berechtigung der Kunst nur noch aus der schöpferischen Individualität ergibt“, Le Rider (1990), S. 35.

ausschließlich das Gefühl als Ausdruck von Wahrhaftigkeit anerkennt.<sup>391</sup> In dieser Hinsicht verweist Barbara Beßlich zu Recht darauf, dass den künstlerischen Formen, denen Bahr nacheinander den Vorzug gibt, ein vernunftkritischer Impetus gemeinsam ist:<sup>392</sup> Da nach Bahrs Auffassung das Bewusstsein dem ursprünglich Wahrgenommenen verfälschende Elemente hinzufügt und so allein die vorrationalen Wahrnehmungen den Anspruch auf Authentizität einzulösen imstande sind, verweist er für die Kunst auf verschiedene Formen der Perzeption, die ohne Rückgriff auf das Bewusstsein auskommen sollen.<sup>393</sup> Bestimmend innerhalb dieser Diskussionen ist für Bahr die Frage nach der Authentizität, die er auf den Ausdruck „wahrer und vom Künstler erlebter Gefühle“ zu begründen versucht.<sup>394</sup> Peter Sprengel hat die hohe Wertschätzung von Originalität und Authentizität entlang der zeitgenössischen Aufregung um Alfred Kerrs Kritiken, die je nach Druckort einen unterschiedlichen Schreibduktus präsentierten, sowie der Aufdeckung des nicht mit seinen tatsächlichen Lebensumständen übereinstimmenden stilisierten Lebenslaufs Klabunds (als eines „unliterarischen, ja kaum mit Schreibmaterialien versehenen Naturkind und Vagabunden“) beschrieben. Folge war in beiden Fällen die Anzweiflung und schließlich Aberkennung der Originalität der Autoren. In dem Vorwurf, der sich gegen beide Verfasser richtete – dass ihre Texte nämlich aufgrund der aufgedeckten Umstände nicht mehr „als genuiner Ausdruck der Mentalität ihres Verfassers gewertet werden“ konnten –, zeigt sich, so Sprengel, „daß damals die Norm auktorialer Authentizität noch ungebrochen in Geltung stand“<sup>395</sup>. Insofern ist der Begriff des Gefühls im komplexeren Sinn auch als Chiffre für Authentizität zu verstehen, die in den Vorstellungen um die Jahrhundertwende dann gerade mit dem Verweis auf das

---

<sup>391</sup> Bahr erklärt seine Vernunftzweifel in *Das unrettbare Ich* aus biographischen Ereignissen als Kind bzw. dem Lektüreeerlebnis Kants, das ihm zum alleinigen Vertrauen auf die eigenen Sinne geführt habe. 1900 schreibt er, dass Nietzsche seiner Generation das Amt zugewiesen hätte, „die ganze Vergangenheit zu überwältigen“, und im Vertrauen auf sich selbst „keine andere Wahrheit als unsere eigene Empfindung gelten zu lassen“. Nietzsche. (*Gestorben am 25. August*), in: Neues Wiener Tagblatt, 1900, im Archiv des Österreichischen Theatermuseum Wien (Bahr, Hermann 26, Z BA M versch. 1900-1912).

<sup>392</sup> Vgl. Beßlich (2000), S. 206, S. 211; sie interpretiert Bahrs Präferenz neuer künstlerischer Methoden entsprechend als Ausdruck eines Interesses, das vorrangig nicht künstlerischer Art ist, sondern von seiner vernunftkritischen Haltung abgeleitet ist, vgl. Beßlich (2000), S. 41 und 195. Vgl. dazu auch Müller-Seidel, der, unter Verweis auf Rimbaud, feststellt, dass der Begriff der Moderne semantisch aufgespalten wird, und zwar in eine Abneigung gegen Modernität im Sinne wissenschaftlicher Aufklärung und materiellen Fortschritts und als Zustimmung im Sinne neuer Erfahrungen. Müller-Seidel (1997), S. 356f. Dagegen versteht Simone Winko den Rekurs auf die eigenen Emotionen [...] als ‚moderne‘ Verhaltensweise, in der Emanzipation und Individualisierung zum Ausdruck kommen, und sieht in ihm keine Regression, Winko (2003), S. 153-157, hier S. 155.

<sup>393</sup> Vgl. dazu Beßlich (2000), S. 41, 206, 211.

<sup>394</sup> Dass es ihm um den Ausweis von Authentizität geht, zeigt sich auch in seinem Hinweis zur Secession, der es nicht um einen Stil ginge – im Gegenteil, es gebe gar keinen secessionistischen Stil –, alleiniges Merkmal ihrer Künstler sei der künstlerische Ausdruck des eigenen Gefühls: „Es gibt für den Künstler kein Gesetz als das eigene Gefühl.“ Sec, S. 76.

<sup>395</sup> Sprengel (1993), S. 58-61.

physiologische Subjekt gekennzeichnet ist.<sup>396</sup>

In diesem Kontext ist auch der oben genannte Aspekt – das erstarkende Distinktionsinteresse des „wirklichen“ Künstlers und seines Kritikers im Angesicht der technischen Perfektionierung der zeitgenössischen Kunst – zu verstehen. Denn berücksichtigt man die anhaltende Bewunderung, die Bahr der technischen Gewandtheit einer wachsenden Zahl zeitgenössischer Künstler entgegenbringt, so lässt sich die Einführung des Begriffs „wirklicher“ Kunst als Reaktion auf die stetige Zunahme technisch anspruchsvoller literarischer Veröffentlichungen bzw. künstlerischer Exponate verstehen,<sup>397</sup> denen Bahr mit der Kategorie „echter“ Kunst ein elitäres Gegenstück schafft; also als Forderung nach etwas, das die Kunst jenseits der Technik erst zur Kunst macht, quasi als begriffliches Äquivalent des *je ne sais quoi*. Mit ihr hebt Bahr die „wirkliche“ Kunst aus der Masse technisch gelungener Werke heraus und versucht die Widerständigkeit des Werks gegen seinen Warencharakter zu stärken. Die Kategorie des Gefühls ließe sich dann so erklären, dass Bahr mit ihr jene Voraussetzung ästhetischen Gelingens zu fassen versucht, die sich nicht durch die von ihm bemerkte allseits perfekte Handhabung der Kunstmittel erklären lässt; mit dem explizit untechnischen Begriff des Gefühls setzt er so das ästhetisch gelungene Werk von der bloßen Technik des gut gemachten Werks ab – im Gegensatz zu jenen Fertigkeiten, die die Künstler sich durch Praxis und Unterweisung aneignen können, gelten Talent und Genie als Vermögen jenseits des Erlernbaren. Jene Polarität lässt sich dann im weiteren Sinne als ein Mittel zur qualitativen Beurteilung von Kunstwerken lesen: Diejenige Kunst, die Bahr als ästhetisch gelungene Kunst anerkennt, erhält die Auszeichnung ‚echter‘, denn aus dem Gefühl erschaffener Kunst. Dass mit derartigen Bezeichnungen Legitimationskämpfe einhergehen und der Anspruch auf Definitionshoheit über die An- und Aberkennung des künstlerischen Status erhoben wird, wurde im vorhergehenden Kapitel am Beispiel des Artikel *Akrobaten* dargelegt. Denn nicht nur die Qualität eines Kunstwerks wird mit einem derartigen Begriff beurteilt, sondern der Anspruch, überhaupt (nämlich „echte“) Kunst zu sein, in Frage gestellt. Gelingen ist das Kunstwerk für Bahr dann, wenn sich in der ästhetischen Erfahrung ein Gefühl oder ‚Erlebnis‘ offenbart, das das rezipierende Subjekt als vom Künstler des Werks authentisch hervorgebracht anerkennt.

Erstaunlicherweise gesteht Bahr aber in seiner Gegenwart zunächst einmal kaum einem Künstler zu, aus Gefühl zu schaffen. D. h. jene Gegenüberstellung ist zunächst

---

<sup>396</sup> Im Essay *Expressionismus* „[soll] die Physiologie für Authentizität und Notwendigkeit des Expressionismus eintreten“, Müller-Tamm (2005), S. 50 (FN 82).

<sup>397</sup> Vgl. *Malerei 1894*, Re, S. 130.

nicht dazu gedacht, unter den zeitgenössischen Kunstwerken Werturteile zu fällen. Dem modernen Künstler fehlt ganz allgemein das Gefühl. Bahrs Klage, mit dem Talent, das zur Verfügung stünde, letztlich nichts anfangen zu können, weil „der nothwendige und unaufhaltsame Zwang mächtiger, verlässlicher Gefühle [fehlt]“ (TSN 2, 87), trifft die gesamte Moderne und lässt sich in stereotyper Wendung wiederholt in Bahrs Texten finden. Seine kulturkritischen Überlegungen, die um das Paradox einer bewussten Rückkehr zur Unmittelbarkeit kreisen, fokussieren dabei vor allem zwei Gründe. Der Verlust eines Schaffens aus Gefühl resultiert aus der sozialgeschichtlichen Entwicklung des Künstlers, der durch seine Abhängigkeit vom Kunstmarkt nicht auf den künstlerischen Rauschzustand warten kann, sondern ihn durch Verstand imitieren muss. Darüber hinaus ist er Ergebnis des historistischen Bewusstseins der Zeit, durch das der einzelne infolge von Kritizismus, Skeptizismus und Reflexivität den Verlust von Ursprünglichkeit erleidet. Diese Position Bahrs lässt sich neben Nietzsches Zeitdiagnose in den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* stellen, nach der das Übermaß an historischer Bildung den Verlust am Zugang zum Leben und ursprünglichem Empfinden verantwortet und der Fortschritt der Wissenschaften um den Preis zunehmender Entfremdung erkaufte ist.<sup>398</sup>

Bahr setzt sein dualistisches Schema einer entweder auf Verstand oder auf Gefühl beruhenden Kunstproduktion aber auch in verschiedenen Konstellationen ein, um bestimmte künstlerische Richtungen oder ganze Künstlergruppen zu legitimieren. Dies tut er vor allem in dem Moment, in dem er die Eigenständigkeit der österreichischen Literatur durch die Abgrenzung einer Wiener von der Berliner Moderne hervorzuheben versucht. Und zwar tut er dies, indem er der jeweiligen Bevölkerung beider Städte und ihren Künstlern eine bestimmte psychische Verfassung zuspricht, die sowohl Kunstproduktion wie auch Rezeption maßgeblich beeinflusst:<sup>399</sup> Die Berliner haben Verstand, die Wiener Gefühl. Die Vorstellung eines irrationalen Schaffensaktes, der sich auf der Grundlage eines eigenen, ‚echten‘ Gefühls vollzieht, macht in Bahrs Schriften dann aber auch den Weg für eine Hinwendung zur Heimatliteratur frei.

---

<sup>398</sup> Vgl. Sprengel (1998b), S. 68ff.

<sup>399</sup> Das Gefühl ist bei Bahr zugleich produktions- wie rezeptionsästhetische Kategorie. Auf den Rezipienten wirkt nie Gestalt, Form oder Ausdruck, sondern nur das „tiefe [...] Gefühl“, *Die Falsche Secession*, Sec, S. 142. Kandinsky beschreibt um 1913 die künstlerische Kommunikation als Abfolge von „Emotion – Gefühl – Werk – Gefühl – Emotion“ und erklärt, dass der Kunstbetrachter sich „nicht durch Vernunft und Verstand der Kunst nähern [soll], sondern durch Seele und Erleben“. Bahr bezieht sich in seinem Expressionismus-Essay dann wohl auf Kandinskys Aufsatz *Über das Geistige in der Kunst*, vgl. dazu Müller-Tamm (2005), S. 35f.; vgl. Kandinskys Aufsätze *Über Kunstverstehen*, in: *Der Sturm* (1912/13), S. 157f. und *Malerei als reine Kunst*, in: *Der Sturm* (1913/14), S. 98f., vgl. dazu Anz (2004), S. 164.

a) „Dichtung“ und „Literatur“

Im vorhergehenden Kapitel wurde die Opposition zweier Künftlertypen in Bahrs Artikel *Akrobaten* unter der Perspektive einer Décadence- und Modernitätskritik analysiert und zu Nietzsches *Fall Wagner* in Analogie gesetzt. Mit seiner Unterscheidung zweier Künftlertypen zeichnet sich in Bahrs Denken eine Konstellation ab, die Mitte der 90er Jahre eine deutlich stärkere Akzentuierung erhält und nach der Jahrhundertwende schließlich zu einer Klassifizierung zugespitzt wird, die literarhistorisch in der Gegenüberstellung von Schriftsteller/Literat vs. Dichter als zweier unterschiedlich tätiger und zu bewertender Künstler zum Ausdruck gekommen ist. Die Vorstellung einer Polarität von Schriftsteller/Literat und Dichter formiert sich – mit gedanklichen Vorläufern dieses Dualismus – in einer spezifischen historischen Situation,<sup>400</sup> verselbständigt sich aber im Laufe der Zeit zu einem überzeitlichen Schema und erhebt schließlich in einer Reihe von Texten den Anspruch einer allgemeingültigen Definition. Die Gegenüberstellung beider Figuren konstituiert sich dabei gemeinhin über eine Reihe stereotyp gehaltener, generalisierender Kategorien, die den jeweiligen Künstlern, ihrem Schaffensprozess und ihrem Werk charakteristische Eigenschaften zuweisen. Diese Zuschreibungen laufen im Fall des Dichters in den meisten Fällen auf eine Mystifizierung hinaus,<sup>401</sup> im Fall des Schriftstellers oder Literaten auf eine entsprechend herabgestufte Betrachtung, die meist eine deutliche Abwertung seiner Person und seines Werkes impliziert.<sup>402</sup> In der Konstruktion dieser Dichotomie wird also mit verschiedenen Zuschreibungen operiert, von denen sich schlagwortartig sagen ließe, dass sie – den Ausführungen Karl Otto Conradys folgend – dem Schriftsteller oder Literaten „die bloße Geschmeidigkeit des Schreibens“, „ein[en] witzige[n] Kopf“, die „Preisgabe an irgendwelche Zwecke“ zuschreiben, während dem „Dichter“ „schöpferische Einbildungskraft“ und „Fülle des Herzens“ zugestanden werden, und er im Gegensatz zum Schriftsteller eine „autonome Kunst“ erschafft.<sup>403</sup> Franz Blei fasst in den zwanziger Jahren in *Das große Bestiarium der Literatur*<sup>404</sup> die Diskussion um die geschilderte Polarität mit der Perspektive auf den „Dichter“ wie folgt zusammen: „man hat ‚Gefühl‘ [...] von ihm

---

<sup>400</sup> Vgl. Conrady (1974), S. 107f.

<sup>401</sup> Vgl. Conrady (1974), S. 105. Conrady hat die Konstruktion dieses Dualismus mit prägnanten Formulierungen und Gegenüberstellungen aus literaturwissenschaftlichen Standardwerken wie aus historischen Streitgesprächen, Essays und Abhandlungen in seiner ganzen Problematik offengelegt.

<sup>402</sup> Vgl. Conrady (1974), S. 97.

<sup>403</sup> Conrady (1974), S. 105.

<sup>404</sup> Ausgabe von 1922, die 1924 erweitert wurde; die erste, kürzere Version, *Bestiarium Literaricum*, erschien 1920, vgl. Zmegac (1997), S. 9.

verlangt und Absage an den kritischen Verstand.<sup>405</sup>

Für die Zeit der Jahrhundertwende wird dieses Denkschema zweier unterschiedlicher Künftertypen und ihrer Kunst prägend durch die Gestalt, die ihm Richard Wagner in *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) verleiht.<sup>406</sup> Wagner bildet dort den Dualismus zweier unterschiedlich zu fassenden Formen von Kunst, die er begrifflich unter die Namen „Litteratur“ und „Dichtkunst“ bringt und die mit seiner Auffassung von Oper und Drama korrespondieren. Die Applikation der Bezeichnung „Litteratur“ auf ein Werk, dessen Bestimmung von vornherein der Funktion als Ware unterliegt und als solche in ihrer Produktion von der Orientierung am Publikumsgeschmack geleitet wird,<sup>407</sup> läuft auf ein Verständnis von „Litteratur“ als einem deutlich minderwertigen künstlerischen Produkt hinaus. Im gleichen Zug trägt der von Wagner erstellte Dualismus zu einer „Sakralisierung des Dichtungsbegriffs“<sup>408</sup> bei. Die eindrückliche Erfahrung, die die Lektüre von Wagners theoretischen Schriften, insbesondere von *Das Kunstwerk der Zukunft* und *Die Kunst und die Revolution*, während seiner Studienzeit in Wien auf ihn gemacht hat, hat Bahr in seinem autobiographischen Rückblick wiedergegeben.<sup>409</sup> Für die Trauerrede der Wiener Studentenschaft, die er 1883 an der Wiener Universität zum Tod Wagners halten sollte, bereitete sich Bahr durch die Lektüre von Wagners theoretischen Schriften vor. Verfolgt man die stilisierte Beschreibung vom Zustandekommen und Halten seines Vortrags, die sich im *Selbstbildnis* an seine Schilderung der Lektüreerfahrung von Wagners Schriften anschließt, darf man vermuten, dass Bahr sich mit dem Konzept unbewusster, rauschhafter Erfahrung intensiv vertraut gemacht hat.<sup>410</sup>

Ab der Mitte der 90er Jahre beruft sich Bahr dann jedoch dort, wo er sich in der

---

<sup>405</sup> Blei (1995), S. 154.

<sup>406</sup> Der Einfluss von Wagners Dualismus macht sich noch deutlich beim frühen Thomas Mann bemerkbar. Mit Verweis auf Wagners Verwendung des Begriffs Literatur erklärt Mann 1910, dass das „Wort Literat [...] zu einem Schimpfwort geworden ist“, wobei Mann selbst den Dualismus in seiner Beschreibung nicht verabschiedet, den Literaten aber zunächst entscheidend aufwertet. Mann, [*Die gesellschaftliche Stellung des Schriftstellers in Deutschland*], Mann (1993c), S. 120. Zu Thomas Manns verschiedenen Einschätzungen von Dichter und Literat vgl. auch „Geist und Kunst“. Thomas Manns Notizen zu einem „Literatur-Essay“, hier vor allem S. 137-150 sowie Dichter oder Schriftsteller? Der Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Josef Ponten 1919-1930, S. 90-115.

<sup>407</sup> Vgl. dazu Borchmeyer (1982), S. 22f. und 61 sowie Streim (1996), S. 41 und 44.

<sup>408</sup> Streim (1996), S. 41. Auch Nietzsche stellt in seiner Modernitätskritik zwei Künftertypen einander gegenüber, den modernen, analytisch verfahrenen Künstler dem ‚reinen Künstler‘, der „den Impuls zum künstlerischen Ausdruck aus einem unbewußten Erleben [empfangt]“, Streim (1996), S. 66.

<sup>409</sup> Von *Das Kunstwerk der Zukunft* erklärt er, er hätte „am liebsten jeden Satz abgeschrieben: da stand doch eigentlich alles, was die Menschheit zur Erneuerung braucht, das war ja nicht bloß ein gewaltiger Künstler, der hier sprach, das war ein Prophet, hier rauschten alle Brunnen des Lebens!“ Sb, S. 141. Bahr wird infolge seines Auftritts, der mit dem gemeinsamen Absingen von *Die Wacht am Rhein* und dem Bekenntnis der Zugehörigkeit zum Deutschen Reich endet, von der Universität relegiert.

<sup>410</sup> „Ich ließ mich einfach sprechen, es sprach aus mit, ich sagte nur Wort für Wort dem inneren Souffleur nach.“ Sb, S. 142.

Konstellation dieser Dichotomie bewegt, weniger auf Wagner denn auf Goethe, der seit der Mitte der 90er Jahre immer stärker zum Gewährsmann seiner Darlegungen wird. Entsprechend findet sein Rekurs auf die Vorstellung jener Polarität von „Dichter“ und „Schriftsteller“ 1895 in einem Artikel über Johanna Ambrosius mit Verweis auf ein Gespräch Goethes mit Eckermann vom 26. Februar 1824 statt. Bahrs Kritik richtet sich dort gegen die zeitgenössischen Künstler, die der Unverfügbarkeit der künstlerischen Veranlagung durch den Verstand beizukommen suchen, indem sie durch ihn „die Gesten der Kunst zu äffen“ versuchen (Re, 73). Eine stärkere Konturierung erfährt diese Konstellation in einem Aufsatz von 1902 mit dem bezeichnenden Titel *Der Dichter*<sup>411</sup>. In ihm nimmt Bahr explizit jene „deutsche Besonderheit“<sup>412</sup> der Klassifizierung vor, die den Dichter vom Schriftsteller oder Literaten, bei Bahr den „Dichter“ vom „Autor“ trennt.<sup>413</sup> Der Rückgriff auf die oben genannten Formeln tritt in Bahrs Gegenüberstellung vom autonom, auf der Grundlage seiner Einbildungskraft schaffenden Dichter und dem an der empirischen Welt orientierten Schriftsteller, dessen Werk eine Wiedergabefunktion erfüllt, deutlich zutage. Kennzeichen des „Dichters“ sind demzufolge ein Kunstschaffen, das der „Intuition“ unterliegt, nicht an realhistorische Gegebenheiten gebunden ist, sondern aus einer „angebore[n] inner[en] Erfahrung“ schöpft, die der Dichter seinem unmittelbaren, jenseits von Empirie vorhandenen Wissensschatz entnimmt, der ihm „durch Anticipation“ zur Verfügung steht.<sup>414</sup> Dem „Autor“ ordnet Bahr das Feld des Verstandes und Bewusstseins zu. Entsprechend fällt Bahrs Resümee aus: „Das Schaffen des Autors ist eine Operation des Verstandes, im Dichter geschieht es

---

<sup>411</sup> *Der Dichter*, Erscheinungsort nicht nachgewiesen, 1902, im Archiv des Österreichischen Theatermuseums Wien (Bahr, Hermann 26, Z BA M versch. 1900-1912).

<sup>412</sup> *Eine deutsche Besonderheit: Der Gegensatz von Dichtung und Literatur*, Lepenies (2002), S. 265-281.

<sup>413</sup> Vgl. Conrady (1974), S. 105. Conrady verweist in seinem Aufsatz darauf, wie die Bestimmungen des Dichterischen und Literarischen in literaturwissenschaftlichen Werken eine ideologisch motivierte Fortführung erfahren, vgl. Conrady (1974), S. 100ff., zur Verwendung der Bezeichnungen im Faschismus vgl. ebendort, S. 112ff.

<sup>414</sup> Die Rede von der „angebore[n] innere[n] Erfahrung“ expliziert Bahr in der Hinsicht, dass sie „vielleicht nur eine biogenetische Erinnerung ist, an Phasen der Menschheit, da ihr die eigentlichen Motive noch bewußt waren, die später durch Cultur, Erziehung oder Selbstzucht hinausgestoßen wurden; aber danach mögen die Psychologen fragen“, *Der Dichter* (vgl. Anmerkung 411). Bahr beruft sich mit seinen Ausführungen auf ein Gespräch Goethes mit Eckermann vom 26. Februar 1824, dem er die im Text als Zitat gekennzeichnete Wendung „durch Anticipation“ entnimmt, die sich auch im Artikel *Johanna Ambrosius* findet. Goethe gibt dort die Vorstellung wieder, derzufolge „dem echten Dichter die Kenntnis der Welt angeboren sei und [...] es zu ihrer Darstellung keineswegs vieler Erfahrung und einer großen Empirie bedürfe“ – eine Vorstellung, die ihm die Niederschrift des *Götz von Berlichingen* nahegelegt habe: „Ich mußte also die Kenntnis mannigfaltiger menschlicher Zustände durch Antizipation besitzen“. Goethe differenziert seine Vorstellung aber dahingehend, dass er erklärt, dem Dichter seien zwar „die Zustände und Leidenschaften der Seele“ angeboren, die Dinge der empirischen Welt müsse er sich aber aneignen, wolle er „nicht gegen die Wahrheit solcher Dinge [...] verstoßen“. Eckermann (1981), Bd. 1, S. 88, 89.

intuitiv. Der Autor stellt sich etwas vor, der Dichter erschaut es.“<sup>415</sup> Den Referenzpunkt, vor allem aber die Legitimation seiner Ansichten bildet weiterhin in erster Linie Goethe, auf dessen Begriff des „Dämonischen“ Bahr sich in seinen Ausführungen zu Anlage und Schaffen des „Dichters“ bezieht.<sup>416</sup>

Betrachtet man die Gesamtheit von Bahrs Texten, so geht Bahrs psychologische und literaturtheoretische Differenzierung der beiden genannten Künstlertypen offenbar von ähnlichen Prämissen aus, wie sie auch der Trennung von „Literatur“ und „Dichtung“ bei Franz Blei zugrunde liegen. Blei kritisiert zwar in *Das große Bestiarium der Literatur* die schematische Vorstellung des oben vorgestellten Dualismus,<sup>417</sup> greift dann aber selbst auf das Schema vom „echten Dichter‘ und [...] wendigen Literaten“<sup>418</sup> zurück. Sein Rekurs auf diese Trennung unterliegt dabei jedoch, wie Viktor Zmegac ausgeführt hat, keiner literaturtheoretischen Motivation, sondern ist geschichtsphilosophisch bedingt: Für Blei kann „[d]ie kapitalistische Welt [...] eine Literatur, aber sie kann keine Dichtung haben“<sup>419</sup>. Führt man Bahrs Überlegungen weiter, liegt eine ähnliche Auffassung wohl auch seinen Äußerungen zugrunde.<sup>420</sup> Die Ausführungen zum Komplex von Virtuosität und Dilettantismus haben die problematischen Züge von deren künstlerischen Konzeptionen und Produktionsweisen hinsichtlich der Dominanz einer möglichst effektvollen Kunstgestaltung und einer primären Orientierung am Publikumsgeschmack deutlich gemacht. Tatsächlich spielt für Bahrs Deutung der zeitgenössischen Kunstproduktion der Einfluss des Kunstmarkts und die Orientierung der Künstler an ihm eine entscheidende Rolle, versteht er diese Punkte doch als eine Funktionalisierung des Kunstschaffens, die das Zustandekommen „wirklicher“ Dichtung verhindert.<sup>421</sup> Die

---

<sup>415</sup> *Der Dichter* (vgl. Anmerkung 411).

<sup>416</sup> Im Artikel *Kapeloï* zitiert Bahr Goethe: „Jede Productivität höchster Art, jedes bedeutende Aperçu, jede Erfindung, jeder große Gedanke [...] ist dem Dämonischen verwandt, das übermächtig mit ihm thut, wie es beliebt, und dem er sich bewußtlos hingibt, während er glaubt, er handle aus eigenem Antriebe. In solchen Fällen ist der Mensch oftmals als ein Werkzeug einer höheren Weltregierung zu betrachten, als ein würdig befundenes Gefäß zur Aufnahme eines göttlichen Einflusses.“ *Kapeloï*, in: Neues Wiener Tagblatt, 24.07.1901, S. 1-2, im Archiv des Österreichischen Theatermuseums Wien (Bahr, Hermann 1-8, Z BA M Zeitungsartikel A-Z); vgl. dazu das Gespräch mit Eckermann vom 11. März 1828, Eckermann (1981), Bd. 2, S. 631.

<sup>417</sup> *Achter Exkurs*, Blei (1995), S. 166f. Zur Frage, ob Bleis „Exkursionen“ dem insgesamt parodistischen Teil des *Bestiariums* angehören oder als ernstzunehmender Versuch kultur- und zeitkritischer Diagnostik anzusehen sind, vgl. Zmegac (1997), S. 10f.

<sup>418</sup> Zmegac (1997), S. 10. Blei klagt über „die bürgerliche Betrachtung des Dichters als eines Ausnahmemenschen (von wo es zum Unzurechnungsfähigen nicht weit ist).“ Blei (1995), S. 153.

<sup>419</sup> Zmegac (1997), S. 13, vgl. dazu Blei (1995), S. 177 und 172. Blei ordnet die Literatur den Verfallszeiten der Kultur zu, vgl. den *Fünften Exkurs*, Blei (1995), S. 147f.

<sup>420</sup> In anderen Texten folgt Bahr dialektischen Vorstellungen, der Gegensatz zwischen beiden künstlerischen Prinzipien soll aufgelöst werden in der Versöhnung beider Prinzipien: „Genie und Fleiß“ heißt es in der *Russischen Reise*, RR, S. 171.

<sup>421</sup> Vgl. dazu den Artikel *Orpheus*, in *Die Zeit*, 3 (1895), 15.06.1893, S. 167-168, wiederabgedruckt in Re;

Unverfügbarkeit des „schöpferischen Taumel“ wird durch die prekären Umstände des freischaffenden, von seiner Kunst lebenden Künstlers durch den Versuch unterlaufen, ihn willentlich zu erzwingen (Re, 129). Auch hier sichert Bahr seine Deutung vor allem durch Rückgriff auf Goethes Schriften. In diesem Sinn unterstreicht er 1901, ausgehend von einer Interpretation vom 4. Buch in *Dichtung und Wahrheit*, die Unverfügbarkeit des von „außen“ kommenden künstlerischen oder auch wissenschaftlichen Einfalls.<sup>422</sup> Die Institutionalisierung von Wissenschaft und Kunst und ihre Funktionalisierung zur Erwerbstätigkeit forcieren demnach eine Situation, in der der einzelne unter Bedingungen existentieller Not nicht auf Momente kreativer Produktivität warten kann, sondern diese willentlich erzwingt oder gar ‚fingiert‘: Vor dem Hintergrund von Terminvorgaben „erpresse“ der Künstler vom Verstand, was ihm die „Stimmung“ zu einem von außen bestimmten Zeitpunkt versage, und werde damit, so die eindeutige Wertung, zum „Betrüger“. Die finanzielle Abhängigkeit vom Publikum sorgt demnach für eine Korruption von Dichtern und Wissenschaftlern, die ihre Werke auf die Zustimmung eines größtmöglichen Publikums hin anlegen und „Wahrheit“ und „Gewissen“ zugunsten der Laune und Bequemlichkeit der Masse vernachlässigen.<sup>423</sup> In diesem Sinn deutet Bahr im Artikel *Die Insel*<sup>424</sup> auch die jüngere Entwicklung der zeitgenössischen Kunst: Der authentischen Provokation der Künstler um 1890, deren Ziel darin lag, eine größere, der zeitgenössischen Kunst zugewandte Öffentlichkeit zu schaffen, folgt um 1900 ein Kurswechsel, eine Phase künstlerischer Besinnung. Die Sucht nach Neuartigem, Ausgefallenem und Originellem hat sich als Erwartungshaltung aber sowohl beim Publikum wie auch bei Presse und Kritik verselbständigt mit dem Ergebnis, dass sich nur noch diejenigen Kunstwerke am Markt verkaufen lassen, die dem Neuheits- und Skandalgebot entsprechen. Die Bedingung der Verkäuflichkeit wird dem eigentlichen Kunstschaffen damit aber gänzlich äußerlich und gilt nur noch der Befriedigung der Publikumserwartung bzw. der Chance auf Aufmerksamkeit und Erfolg.<sup>425</sup>

Den Gegensatz von Dichtung und Literatur ruft Bahr auch im Kontext der Heimatliteratur auf und überträgt ihn dort auf die Konstellation Provinz vs. Stadt. Ihm

---

vgl. auch die Idealisierung und Enthistorisierung mäzenatisch geförderten Künstlertums in *Ferdinand von Saar. (Zum sechzigsten Geburtstage.)*, in SKM.

<sup>422</sup> *Kapeloï* (vgl. Anmerkung 416).

<sup>423</sup> *Kapeloï*; vgl. auch *Der ganze Goethe*, in: Um Goethe, S. 72-90, hier vor allem S. 85f., zuerst abgedruckt in *Expressionismus*.

<sup>424</sup> *Die Insel*, in: Neues Wiener Tagblatt, 34 (1900), 20.02.1900, S. 1-4, wiederabgedruckt in Bil.

<sup>425</sup> Die von Bahr beschriebenen Auswirkungen der Rezeption auf das Verhalten und Kunstschaffen der Künstler wie auf die Entwicklung der Kunst im allgemeinen soll in den beiden folgenden Kapiteln der Arbeit näher beleuchtet werden.

entspricht das im Artikel *Orpheus* von ihm angewandte gedankliche Schema von der potentiellen Depraviertheit städtischer Literatur auf der einen Seite, die sich als minderwertige Form an das Geschäft verkauft und dem Journalismus annähert, und der „Dichtung“ „einfacher“ Menschen in der Provinz auf der anderen.<sup>426</sup> Bahrs Verweis auf diesen Gegensatz und seine Hinwendung zur Heimatliteratur bedeuten allerdings keineswegs, dass diese Wertung vollständige Gültigkeit bei ihm hätte und er einer Kunst oder Literatur der Provinz generell den ästhetisch höheren Wert zuspräche.<sup>427</sup> Das wird an dem bereits genannten Artikel über Johanna Ambrosius deutlich, in dem Bahrs ambivalente Haltung zu deren Kunst zutage tritt, gesteht er ihr doch jene höhere Form unbewusster Kunstschöpfung nur unter gleichzeitiger Aberkennung des Rangs einer großen Dichterin zu. Die Hinwendung zur Provinz und Heimatliteratur spielt für Bahr insofern eine Rolle, als dass durch die Erweiterung des Literatur- und Kunststandorts geographisch über Wien hinaus in die kleineren Provinzen die Gesamtheit einer österreichischen Kunst erfasst und auf diese Weise ganz Österreich über Kunst und Literatur repräsentiert werden soll.<sup>428</sup> Seine Förderung der Provinz und seine Hinwendung zur Heimatliteratur, von Karlheinz Rossbacher als „Geburt der Antimoderne aus dem Geist der Suche nach dem Österreichischen“<sup>429</sup> bezeichnet, verbinden sich in der Folgezeit mit nationalistischen und rassebiologischen Gedanken; diese treten bereits in der Rezension zu Maurice Barrès' Roman *Les deracinés* deutlich zutage.<sup>430</sup> Seinen kritischen Blick auf die Großstadt setzt er im Band *Inventur* fort, wo er das negative Erscheinungsbild der Großstadt über deren Identifizierung mit

---

<sup>426</sup> *Orpheus*, in: Die Zeit, 3. Band, Nr. 36, 15.06.1895, S. 167f., wiederabgedruckt in Re, hier S. 22.

<sup>427</sup> Norbert Bachleitner interpretiert Bahrs Wendung zur Heimatliteratur als „konservative Wende“ unter dem Gesichtspunkt veränderter Machtpositionen im literarischen Feld und erklärt sie als Folge seines „sozialen Aufstiegs“, Bachleitner (2005), S. 152.

<sup>428</sup> Der „große Traum einer neuen österreichischen Kunst“ werde sich nur erfüllen, wenn man „den Zirkel der paar Literaten und Dilettanten verlasse[ ] und ins weite Land zum Volk gehe[ ]“, *Die Entdeckung der Provinz*, in: Neues Wiener Tagblatt, 33 (1899), 01.10.1899, S. 1-3; wiederabgedruckt in Bil, hier S. 147; vgl. dazu auch 1899, Skizzenbuch 2, TSN 2, S. 373f. Die Provinz soll eine anregende Konkurrenzsituation für die Wiener Literaten bilden, vgl. Bil, S. 143f.

<sup>429</sup> „Die Mobilisierung einer sogenannten Provinzkunst fand unter formaler Rückwendung auf antimoderne Formen (z. B. im Vermeiden jeder Psychologisierung in der Literatur) statt.“ Karl Heinz Rossbacher in Brix (1990), S. 62; in der Diskussion erklärt Rossbacher weiter, dass jede Untersuchung des Spannungsfelds *Moderne-Provinz* Gefahr läuft, „sich in einer Bestätigung des Denkmusters von antimoderner Provinz zu erschöpfen, wobei die zumindest quantitative Dominanz dieses Antagonismus in weiten Bereichen des kulturellen Systems durchaus zutreffen mag.“ Brix/ Werkner (1990), S. 62. Moritz Csaky interpretiert die holistischen Konzepte, mit denen man der Krise zu entfliehen versucht, wie den österreichischen *Renouveau catholique* und die Erfindung der Provinz, als Begleiterscheinungen der Moderne, vgl. Csaky (1996), S. 93f.

<sup>430</sup> *Gegen die grosse Stadt*, in: Die Zeit, 14 (1898), 01.01.1898, S. 11-12, wiederabgedruckt in Bil. In seiner Wiedergabe der im Roman vorgetragenen Thesen ist zum Ende hin kaum unterscheidbar, inwieweit Bahr Ansichten des Roman wiedergibt oder ob er die Standpunkte zum unverfälschten Vorhandensein von Kultur und Rasse in der Provinz als eigene Ansichten übernimmt, wenn er „Cultur“ allein zum Phänomen der Provinz erklärt und die Großstadt als zerstörerische Kraft charakterisiert. Distanzieren tut sich Bahr von Barrès' Darlegungen in seinem Artikel jedenfalls nicht; zu Bahrs Nähe zu präfaschistischen Ideen vgl. Hogen (1994).

dem großstädtischen „Betrieb“ erstellt. Neben den produktiv wirkenden Impulsen der Großstadt verweist er vor allem auf Entfremdungsprozesse, die aus dem großstädtischen Leben und Prozessen der Modernisierung resultieren und in deren unvermeidlicher Folge der Verlust der eigenen Persönlichkeit stehe (vgl. Inv, 14)<sup>431</sup>. Barbara Beßlich merkt zu Bahrs Ausführungen zum Gegensatz von Stadt und Provinz allerdings zu Recht an, dass, wenn Bahr „die Provinz als literarische Inspiration und Heimat anempfiehlt, [...] es die Reflexion eines Städters [bleibt], der die Provinz weniger aus eigener Anschauung schildert, denn als idealtypisches Gegenbild zur Stadt entwirft.“<sup>432</sup> Der Opposition von Großstadt/Provinz, Literatur/Dichtung kann in dieser Hinsicht eine weitere Gegenüberstellung beiseite gestellt werden, jenes gedankliche Schema nämlich, das der als negativ begriffenen „Zivilisation“ die „Kultur“ als positiven Bezugspunkt entgegenstellt. Diese letztgenannte Unterscheidung erfährt zeitgenössisch vor allem durch Julius Langbehns 1890 erschienenes Buch *Rembrandt als Erzieher* eine größere Verbreitung; Bahr gibt im *Selbstbildnis* an, eine starke Wirkung von diesem Buch empfangen zu haben,<sup>433</sup> nach Rainer Dittrich macht Bahr dann Langbehns Buch „in seiner 1912 erscheinenden Schrift ‚Inventur‘ zur geistigen Grundlage“.<sup>434</sup>

Dass das dualistische Schema, das der Antagonismus von „Dichter“ und „Schriftsteller“, aber auch, wie vorhergehend ausgeführt wurde, die Zuschreibung von Gefühl und Verstand als Grundlage der Kunstproduktion bereithält, einen Einsatz auch in strategisch intendierten Auseinandersetzungen erfährt, in denen dem Kritiker die Deutungshoheit über die den Künstlern zugesprochene Bezeichnung und ihrer damit einhergehenden Wertigkeit obliegt, soll hier am Beispiel der Konkurrenzbeziehung zwischen Berlin und Wien dargelegt werden, die Bahr in starkem Maße publizistisch geprägt hat.

---

<sup>431</sup> *Der Betrieb*, unter dem Titel *Der Betrieb der Großstadt* veröffentlicht in: Die neue Rundschau, 23. Jg., Nr. 6, S. 697-705, wiederabgedruckt in Inv. Wie Barbara Beßlich anmerkt, stilisiert Bahr den „Betrieb“, indem er von ihm nicht nur eine volkswirtschaftlich-wissenschaftliche Definition liefert, sondern ihn auch „zivilisationskritisch personifiziert zum Gegner, ‚der den Kampf mit dem Wesen des Menschen‘ aufnimmt“. Beßlich (2000), S. 35 (Zitate aus Bahrs Artikel *Der Betrieb*), vgl. auch ebendort, S. 238f. Die Stoßrichtung seiner Ausführungen liegt in der Konstruktion des Bildes von der seelenlosen Großstadt und der seelenvollen Provinz, vgl. Inv, S. 20f.

<sup>432</sup> Beßlich (2000), S. 224.

<sup>433</sup> Sb, S. 262; vgl. zu Langbehn auch Lichtblau (1996), S. 63 (FN 58).

<sup>434</sup> Dittrich (1988), S. 85.

## b) Verstand und Gefühl: Berlin und Wien

Den Dualismus von Verstand und Gefühl setzt Bahr als einen rhetorischen Topos auch in dem Moment ein, in dem er das Bild einer eigenständigen, von der Literatur des Deutschen Reichs unabhängigen Literatur Österreichs formieren will.<sup>435</sup> Er dient ihm dazu, Berlin und Wien über die Konstruktion zweier gegensätzlicher künstlerischer Produktions- und Rezeptionsweisen gegeneinander abzugrenzen und auf diesem Weg – unter Zuhilfenahme weiterer regionalisierender Stereotypen – ein stark konturiertes Bild sowohl der Wiener wie auch der Berliner Moderne zu gewinnen. Vor allem ein Ziel lässt diese publizistisch geführte Auseinandersetzung deutlich werden:<sup>436</sup> Wien als Stadt „echten“ Künstlertums auszuzeichnen und im gleichen Zug die bisherige wie auch jede zukünftige künstlerische Entwicklung Berlins zu diskreditieren. Die Ausdifferenzierung der Literaturen beider Städte dient damit nicht nur dazu, die Eigenständigkeit der österreichischen Literatur zu unterstreichen, sondern gilt vor allem auch deren Auszeichnung vor der Berliner Moderne. Hier sei auf die ausführlichen Darstellungen von Gregor Streim über die „Differenzierung der literarischen Moderne“<sup>437</sup> und die „Konstruktion einer österreichischen Moderne“<sup>438</sup> hingewiesen, auf die sich die folgenden Ausführungen stützen.

Die charakterisierenden Schilderungen, die Bahr von der Wiener Moderne gibt, haben ihr Bild bis in heutige Literaturgeschichten hinein maßgeblich mitbestimmt und entscheidend auch auf das Bild der Berliner Moderne gewirkt.<sup>439</sup> Bestrebungen, die eigene Hauptstadt und ihre Kunst von der anderen abzugrenzen und so ein einheitliches Bild der je eigenen Metropole zu schaffen, das zugleich identitätsbildend wirkte, gab es in Wien und Berlin ab 1892. Sie lassen sich als Prozesse der Abgrenzung

---

<sup>435</sup> Die Frage nach der Eigenständigkeit österreichischer Literatur wurde seit dem 18. Jahrhundert immer wieder diskutiert und richtete sich dann vor allem gegen eine als übermächtig und vereinnahmend empfundene Literatur Norddeutschlands, vgl. dazu Zeyringer (1999), S. 44f. Während Karl Kraus 1893 ausdrücklich bestreitet, „dass wir in Österreich eine Litteratur haben“ (nur ein „ganz unsinniger Lokalpatriotismus“ könne verkennen, dass das Land „an der ewig schönen und blauen Donau“ im Grunde „zum Litteraturstaate Deutschland“ gehöre, hier zit. n. Opitz (1999), S. 678), übernehmen u. a. Leopold von Andrian und Richard Schaukal den Begriff der „österreichischen Idee“, vgl. dazu Zeyringer, (1999), S. 47. Vgl. Bahrs Kritik am Begriff einer „deutsch-österreichischen Literatur“ im Artikel *Oesterreichisch*, in: *Die Zeit*, Bd. 12, 1897, Nr. 147, S. 59-60, wiederabgedruckt in Bil, hier S. 83-87, und sein Vorhaben einer „Encyclopädie der östreichischen Cultur“, 1896, Kalender, TSN 2, S. 222.

<sup>436</sup> Vgl. Sprengel/Streim (1998), S. 19ff., siehe dazu ausführlicher weiter unten.

<sup>437</sup> Sprengel/Streim (1998), vor allem S. 84-114.

<sup>438</sup> Streim (2001), vgl. ebenso die Ausführungen in Streim (2002).

<sup>439</sup> Vgl. Streim (2001), S. 71f.: „Denn das Vorstellungsbild, das wir heute mit Begriffen wie Jung-Wien oder Wiener Moderne verknüpfen, die Idee eines regional geprägten ästhetischen und ideologischen Zusammenhangs, geht im wesentlichen auf Kritiken, Essays und Bücher zurück, die Bahr von 1892, dem Jahr seiner Übersiedlung nach Wien, bis zum Ende des Jahrhunderts publizierte“. Berlin wird für Bahr in zweierlei Hinsicht wichtig, zum einen dient es der positiven Positionierung Wiens, als dessen negatives Gegenbild Berlin skizziert wird, zum anderen bleibt Berlin Referenzstelle für die Anerkennung der Wiener Literatur, vgl. dazu Sprengel/Streim (1998), S. 103; vgl. auch Bahrs Brief an den Vater vom 25.08.1890, in dem es heißt, Geltung habe in Wien nur, wer in Berlin Erfolg habe, BwV, S. 285.

nach Außen – und damit Homogenisierung nach Innen – beschreiben, die in ihrer Konsequenz auf eine schematische Kontrastierung hinausliefen, in der „Berlin schließlich ganz mit dem Naturalismus, Wien dagegen ganz mit dem Impressionismus oder Symbolismus identifiziert wurde.“<sup>440</sup> In der Presse wurde die Ausdifferenzierung in Form verschiedener literarischer Genres und Kurzformen ausgetragen, wobei Bahr eine zentrale Rolle spielte; da er mit beiden Städten und ihrer Literatur durch seine Aufenthalte vertraut war, war er Ansprechpartner auch für andere Kritiker, auf deren Darstellungen er so bestimmend einwirken konnte.<sup>441</sup>

Die Konstellation, nach der Berlin eine unkünstlerische Herangehensweise zugeschrieben und ein positives Gegenbild zur Seite gestellt wird, bringt Bahr bereits in seinen Ausführungen zum deutschen und französischen Naturalismus bzw. zu der in Frankreich über den Naturalismus hinausgehenden literarischen Entwicklung mit. Der zweite Band seiner Kritiken, *Zur Überwindung des Naturalismus*, zeichnet sich durch „eine polare Gegenüberstellung von neuer französischer Entwicklung und deutschem Naturalismus“<sup>442</sup> aus, die Bahr mit Hilfe einer Reihe charakterisierender Zuschreibungen erstellt, die sich auf folgende Zuordnungen bringen lässt: „künstlerisch – unkünstlerisch; individuell – objektiv; suggestiv wirksam – nur den Verstand ansprechend. Allen Artikeln liegt der Gedanke der Überlegenheit und Vorbildhaftigkeit der französischen Entwicklung im Verhältnis zur deutschen Literatur zugrunde.“<sup>443</sup> Das Projekt einer Überwindung des Naturalismus in der deutschsprachigen Literatur findet bekanntlich seinen ersten Bezugsort in Berlin, wo Bahr nach seinem Aufenthalt in Paris (und den sich an ihn anschließenden Reisen und Aufenthalten) Anfang Mai 1890 als Mitarbeiter der *Freien Bühne* in der Redaktion Otto Brahm's beginnt. Nach seinem Scheitern in Berlin – auf die Differenzen zwischen Brahm und Bahr wurde im vorangegangenen Kapitel hingewiesen, hinzu traten für Bahr weitere Schwierigkeiten, in Berlin als Kritiker und Schriftsteller Fuß zu fassen –

---

<sup>440</sup> Sprengel/Streim (1998), S. 46.

<sup>441</sup> Bahr informierte bspw. Franz Servaes, der als Berliner Korrespondent der *Zeit* auf Bitte Bahrs zu dessen Beiträgen *Jung-Berlin. Zehn Jahre Literaturentwicklung* ein Pendant über das Junge Wien verfassen sollte, das zu diesem Zeitpunkt in Berlin aber weitgehend unbekannt war; Servaes setzte seinen Artikel aus Bemerkungen Bahrs zusammen und verwies in gleicher Weise wie Bahr auf die Gegenbilder von „Jung Wien“ und „Jung Berlin“. Vgl. Sprengel/Streim (1998), S. 103-106 und S. 126f. Ein Abdruck von Servaes' Artikel: *Jung Wien. Berliner Eindrücke*, in: *Die Zeit*, Bd. 10, H. 118, 02.01.1897, S. 6-8, findet sich im Anhang von Sprengel/Streim (1998), S. 640-648. Zum Transfer von Bahrs Thesen in Deutschland vgl. Sprengel/Streim (1998), S. 108-114.

<sup>442</sup> Sprengel/Streim (1998), S. 70.

<sup>443</sup> Sprengel/Streim (1998), S. 70. Dass der Zugang der Berliner ein explizit unkünstlerischer ist, verdeutlicht Bahr mit seiner Erklärung, dass das Berliner Verständnis des Naturalismus dazu führe, dass letztlich nur ein Werk mit ihm geschaffen und darüber hinaus keine künstlerische Wirkung erzielt würde, vgl. ÜN, S. 53f.

und der Rückkehr nach Wien<sup>444</sup> überträgt Bahr diese Konstellation – die Gegenüberstellung einer fortschrittlichen und einer rückständigen Literatur – auf das Verhältnis von Wien und Berlin. Der Naturalismus und seine künstlerische Abwertung werden in der Folge mit der besonderen Geisteshaltung Berlins verbunden, die ihre Entsprechung im naturalistischen Stil gefunden habe. Dabei gehört die Charakterisierung der Berliner Geisteshaltung, die für die dort ausgeübte Kunst verantwortlich sein soll, in den Komplex der von Bahr als unkünstlerisch klassifizierten, weil auf Verstand beruhenden Kunstproduktion.

Die Auffassung, nach der die Wiener Autoren auf die äußeren Erfolge Berlins mit dem Rückzug in die Innerlichkeit und deren literarischer Umsetzung in „Seelenständen“ – im Gegensatz zu den „Sachenständen“ des Berliner Naturalismus – reagierten (ÜN, 59), wie sie sich etwa bei Gotthart Wunberg<sup>445</sup> und Jacques Le Rider<sup>446</sup> findet, haben Peter Sprengel und Gregor Streim in ihren Studien zur Berliner und Wiener Moderne insofern revidiert, als dass sie in der Lancierung der unterschiedlichen Bilder eine publizistische Strategie offengelegt haben. Vor dem Hintergrund detaillierter Analysen zu den personellen und institutionellen Verbindungen zwischen beiden Städten und den Selbst- und Fremdbildern, die von Berlin und Wien erstellt und transportiert wurden, machen sie deutlich, dass die in der zeitgenössischen Publizistik vorgestellten Gegenbilder eine publizistische Auseinandersetzung widerspiegeln, in der die Bilder einer spezifisch Wiener und einer spezifisch Berliner Moderne erst formiert wurden. Zwar lassen sich in der Tat unterschiedliche Haltungen und ästhetische Positionen in den literaturkritischen und programmatischen Auseinandersetzungen in Wien und Berlin feststellen. Jedoch, so zeigen Sprengel und Streim, geben sie weniger einen

---

<sup>444</sup> Während seines Aufenthalts in Paris von November 1888 bis August 1889 hatte Bahr die nach- und gegennaturalistischen Bewegungen kennengelernt und war mit einer grundsätzlich vom Berliner Naturalismus unterschiedenen Vorstellung einer modernen Literatur nach Deutschland zurückgekehrt. Sein Vorhaben, den Naturalismus auch in der deutschsprachigen Literatur zugunsten eines psychologischen Verfahrens zu ‚überwinden‘, bezog sich zunächst auf Berlin, wo er ab Mai 1890 Mitarbeiter an der *Freien Bühne* war, wo sich jedoch rasch herausstellte, dass Bahrs Begriff der neuen Kunst mit demjenigen, der in der *Freien Bühne* vertreten wurde, nicht vereinbar war. Bahrs Austritt aus der Redaktion der *Freien Bühne* und der Bruch mit deren Herausgeber Otto Brahm folgten. Erst diesen Ereignissen, dem beruflichen Scheitern und der fehlenden künstlerischen Anerkennung in Berlin, folgte Bahrs Umsiedlung nach Wien; vgl. dazu Sprengel/Streim (1998), S. 46-76 und Rieckmann (1986), S. 39ff. Bahr hat die Umstände seines Wien-Umzugs später in ein neues Licht zu setzen versucht und den Briefwechsel mit E. M. Kafka sowie die sich daran anschließende Gründung der *Modernen Dichtung* als Aufforderung interpretiert, eine Literatur in Österreich bzw. sogar das Junge Wien zu gründen, vgl. dazu *Zehn Jahre*, in: Die Zeit, Band 20, Nr. 253, 05.08.1899, S. 91f., wiederabgedruckt in: Bil, hier S. 132 sowie das Tagebuch von 1921, *Liebe der Lebenden*, S. 15, vgl. dazu die ausführliche Darstellung in Sprengel/Streim (1998), S. 81-86.

<sup>445</sup> Wunberg versteht die Entwicklung einer spezifisch „Österreichischen Moderne“ als Reaktion auf „eine[.] politisch verstandene[.] Konkurrenzsituation gegenüber dem Deutschen Reich“, dessen Erfolge im Äußeren in Österreich den Rückzug auf die Innenwelt bewirkt habe, Wunberg (1987), S. 92 (Hervorhebung im Original); vgl. auch Wunberg, Einführung des Herausgebers, DJW I, S. LXX.

<sup>446</sup> Vgl. Le Rider (1990), S. 17.

Zustand wieder, als dass sie vielmehr Forderungen zum Ausdruck bringen.<sup>447</sup> In ihren Beiträgen beschreiben sie die Differenzierung zwischen Wien und Berlin daher als einen „dynamischen Prozeß, der aus dem Wechselspiel von Annäherung und Abgrenzung entstand und ein wesentliches Antriebselement in der Gesamtentwicklung der literarischen Moderne war.“<sup>448</sup>

Nach dem erfolglosen Versuch, die Überwindung des Naturalismus in Berlin durchzusetzen, richtete sich Bahrs Interesse darauf, die Wiener Literatur „für das Projekt einer ästhetischen Erneuerung“<sup>449</sup> zu gewinnen. Bahr hat die Umstände seiner Umsiedlung nach Wien später umgedeutet und die Gründung einer genuin österreichischen modernen Literatur als vornehmliche und von Beginn an gestellte Aufgabe seiner Tätigkeit in Wien behauptet und später unter anderem als Reaktion auf die fortgeschrittene Entwicklung im übrigen Europa und mit Blick auf das Deutsche Reich erklärt. Die Autoren, zu denen Bahr in Wien stieß, verstanden sich jedoch, auch dies hat die Forschung deutlich gemacht, keineswegs als Gegenmodell zur Berliner Moderne und dem Naturalismus, im Gegenteil. Ganz ausdrücklich sollte mit dem Begriff des „Jung Österreich“ die Nähe zum „Jüngsten Deutschland“ im Sinne einer naturalistisch orientierten Kunstauffassung deutlich gemacht werden,<sup>450</sup> wie denn auch die in Wien nach Berliner Vorbild gegründete „Freie Bühne“ sich als naturalistisch verstand.<sup>451</sup> Wenn Bahr den Begriff „Jung Österreich“ also zu einem Gegenbegriff aufbaut, indem er den Wienern eine von den Berlinern unterschiedene Geisteshaltung zuschreibt, dann nimmt er eine entscheidende Neuausrichtung dieses Begriff vor. So gelangt er zu der Deutung, dass in beiden Städten eine spezifische, von ihrer jeweiligen Geisteshaltung geprägte Literatur ausgeübt würde, er erklärt also über die vermeintlich verschiedenen Geisteshaltungen, die er über einige „mentale[.] und regionale[.]

---

<sup>447</sup> Sprengel/Streim (1998), S. 18f.; ihre Kritik an Wunberg gilt dessen Gleichsetzung der in den „historischen Programmschriften aus Wien und Berlin“ geschilderten Positionen mit den „ästhetisch-programmatischen Unterscheidungen von Berliner und Wiener Moderne“, bei denen es sich jedoch nicht um „adäquate[.] Beschreibungen der tatsächlichen Verhältnisse“, sondern um Forderungen handelt, Sprengel/Streim (1998), S. 20f.

<sup>448</sup> Sprengel/Streim (1998), S. 20.

<sup>449</sup> Bachleitner (2005), S. 156.

<sup>450</sup> Vgl. Streim (2001), S. 72f. und S. 81 (FN 5). Bahr schreibt in *Das Junge Oesterreich* gegen die Vorstellung an, dass es sich bei diesem um „ein Anhängsel des jüngsten Deutschland“ handle: „Das ‚junge Oesterreich‘ ist nicht revolutionär. Aber es ist auch nicht naturalistisch.“ *Das junge Oesterreich. I.*, in: Deutsche Zeitung, Nr. 7806, 20.09.1893, Morgen-Ausgabe, S. 1-2, *Das junge Oesterreich. II.*, Nr. 7813, 27.09.1893, Morgen-Ausgabe, S. 1-3. *Das junge Oesterreich. III.*, Nr. 7823, 07.10. 1893, Morgen-Ausgabe, S. 1-3, wiederabgedruckt in SKM, hier S. 71.

<sup>451</sup> Bahr nimmt eine Umwandlung der „Freien Bühne“ vor, um sie für eine symbolistische Literatur zu öffnen, im Februar 1892 lässt er Maeterlinck aufführen und hält eine einleitende Conférence über den Symbolismus; vgl. zu diesen Ereignissen und Bahrs Bestreben, „Jung Wien“ mit der symbolistischen Moderne zu verbinden, Sprengel/Streim (1998), S. 89f.

Stereotypen“<sup>452</sup> definiert, die ästhetischen Differenzen beider Literaturen.<sup>453</sup> Diese Gegenüberstellung wird vor allem in den 1893 erschienenen Artikeln *Das Junge Oesterreich*<sup>454</sup> und *Das jüngste Deutschland*<sup>455</sup> vorgenommen, findet sich aber auch in weiteren Beiträgen Bahrs.

Dabei wird die Aussage, die Geisteshaltung Berlins sei vom Verstand dominiert, zentral für Bahrs Argumentation. Sie soll vor allem zwei Dinge erläutern: Den Erfolg der Berliner in der Kunst des Naturalismus, den Bahr zu einer „Thätigkeit des Fleisses, des Verstandes“ erklärt (SKM, 108)<sup>456</sup> – was nichts anderes heißen soll, als dass es sich dabei um eine unkünstlerische Kunstproduktion handelt. Diese Ansicht konkretisiert Bahr im Artikel *Das jüngste Deutschland*, in dem er erklärt, bei der Literatur der Berliner Schriftsteller handle es sich um „mechanische Arbeit“ (SKM, 61). Über die Gleichsetzung ihrer Geisteshaltung mit der Kunst des Naturalismus wird den Berliner Schriftstellern so jedes künstlerische Vermögen aberkannt. Als zweites verleiht Bahr seiner Aussage einen prognostischen Aspekt, zielt sie doch darauf ab, dass „[s]eine [des Naturalismus] Ueberwindung und die Entwicklung zu irgendeiner neuen Poesie [...] ausser und gegen Berlin geschehen [müsste].“ (SKM, 108f.) In der Konsequenz dieser Vorstellung heißt das, dass Berlin aufgrund seiner vom Verstand dominierten Geisteshaltung, in der „das ewige Bedürfnis dieser Stadt“ zutage tritt (SKM, 108), von jeder weiteren künstlerischen Bewegung, jeder nach-naturalistischen Entwicklung ausgeschlossen bleiben muss. Dies umso mehr, als dass sich für Bahr die nachfolgende Kunst als „Reaction der Gefühle gegen die Herrschaft des Verstandes“ darstellt (SKM,

---

<sup>452</sup> Streim (2002), S. 235. Nach Streim ist „die regionalisierende Betrachtung der modernen Literatur als die originäre Leistung Bahrs an[z]usehen“, Bahr reagierte mit seiner Neudefinition der Wiener Moderne aber auf gleichartige Bestrebungen im Deutschen Reich, in denen der deutsche Naturalismus mit nationalistischen Elementen verbunden wurde, ebendort, S. 237. Zu unterschiedlichen Formen der Empfindung von Deutschen/Preußen und Österreichern/Wienern vgl. den Artikel *Der neue Stil*, in: *Deutsche Zeitung*, Wien, 09.10.1892), 22, Sonntags-Ausgabe, S. 1-4, wiederabgedruckt in SKM, hier S. 240. Streim weist darauf hin, dass die frühe Literaturgeschichtsschreibung „die ethno-psychologische Begründung literarischer Phänomene direkt aus der zeitgenössischen Publizistik übernommen“ hat, zu nennen sind neben Bahr Willi Handl und Julius Bab, die das Bild einer „antinaturalistischen Moderne in Wien“ gestalteten, Sprengel/Streim (1998), S. 385-387. Dass sich der Naturalismus in Wien nicht in gleichem Maße wie in Berlin durchgesetzt hat, liegt u. a. in der unterschiedlichen sozialen Struktur und dem politischen Standort der Autoren und Rezipienten in Berlin und Wien begründet, vgl. ebendort S. 390f.

<sup>453</sup> „[U]nser Leben [ist] aus der deutschen Entwicklung geschieden und heute der deutschen Kultur nicht näher als irgend einer anderen“, heißt es in *Das Junge Oesterreich*, daher das verständliche Bedürfnis, „aus der eigenen Art auch eine eigene Kunst [zu] gestalten“, SKM, S. 75.

<sup>454</sup> *Das Junge Oesterreich* (vgl. Anmerkung 450).

<sup>455</sup> *Das jüngste Deutschland*, in: *Deutsche Zeitung*, Wien, 1893, Nr. 7785, 30.08.1893, Morgen-Ausgabe, S. 1-3, [I.]. Nr. 7792, 06.09.1893, Morgen-Ausgabe, S. 1-3. [II.]. Nr. 7798 vom 12. September 1893, Morgen-Ausgabe, S. 1-2. [III.], wiederabgedruckt in SKM.

<sup>456</sup> „Gaea.“ [von Adalbert von Goldschmidt (Griensteidl-Kreis): übersetzt von Catulle Mendès u. in Berlin von Emanuel Reicher gelesen], in: *Deutsche Zeitung*, Jg. 23 (1893), Nr. 7586, 09.02.1893, S. 1-2; Berlin. I., in: *Deutsche Zeitung*, Jg. 23 (1893), Nr. 7601, 24.02.1893, S. 1-2, unter dem Titel *Adalbert von Goldschmidt* wiederabgedruckt in SKM.

111). In der gedanklichen Vorstellung, dass Rezeption und Produktion über ihre gemeinsame geistige Disposition verknüpft sind, versagt die spezifische Geisteshaltung den Berlinern darüber hinaus auch die Rezeption jeder anderen Kunstrichtung als der naturalistischen. Entsprechend deutet Bahr offensichtlich gegen sein Schema sprechende Vorkommnisse mit einer Erklärung, die es ihm ermöglicht, keinen Schritt von seiner ursprünglichen Aussage abweichen zu müssen. Es macht die besondere Pointe seiner Argumentation aus, dass er die künstlerische Reaktion *gegen* den Verstand, die er dann entgegen seiner Prognose auch in Berlin wahrnimmt, als eine Reaktion *aus* dem Verstand deutet. Für eine in Berlin stattfindende Lesung aus Adalbert von Goldschmidts dramatischer Tondichtung *Gaea*, in der Bahr die neueste künstlerische Entwicklung, die Synthese aus Naturalismus und Symbolismus, sieht (vgl. SKM, 107), rechnet er mit einem Eklat beim Berliner Publikum, dem das Stück aufgrund seiner Geisteshaltung nicht zugänglich sein könne. Der gegen sein Erwarten enthusiastischen Aufnahme beim Berliner Publikum begegnet er dann wie folgt: Die Berliner erzögen

„sich aus dem Verstande andere Gefühle an[...], die ihrem Wesen fremd, aber durch Erkenntnis geboten sind. Das gibt, wenn man es ein bisschen besinnt, einen gar wunderlichen Process: sie begreifen mit dem Verstande, was ihnen fehlt, um eigentlich Künstler und noch gar von dieser neuen Kunst zu werden, und sie haben sich mit solchem Gehorsam in der Gewalt des Verstandes, dass sie aus ihm, was ihrer Natur doch immer versagt war, Leidenschaft, Gefühl, ja naives Pathos sich erzwingen.“ (SKM, 110)

Seine Charakterisierung der Berliner Mentalität beendet Bahr mit der Frage, „ob eine so künstliche Zucht des Künstlerischen bis zu schöpferischer Wirkung, zu eigener That gedeihen kann“ (SKM, 111). Freilich eine rhetorische Frage, suggerieren die vorangestellten Ausführungen doch eher die Fragwürdigkeit jeglicher künstlerischen Unternehmung in Berlin, als dass sie tatsächlich die Frage stellten, ob das in Berlin vorhandene Vermögen zu eigener künstlerischen Produktion ausreichte.<sup>457</sup> Die Zielrichtung von Bahrs Darlegungen ist damit deutlich: Sie gilt einer Zurückweisung der Vorstellung jeglichen „echten“ Künstlertums in Berlin. Nicht zufällig spielt Bahr

---

<sup>457</sup> In einer Notiz Bahrs aus der Mitte der 90er Jahre wird die vehemente Ablehnung des Naturalismus damit begründet, dass er sich, da allein aus dem Verstand geschaffen, nur an den Verstand richte, vgl. 1895-1896, Skizzenbuch, TSN 2, S. 177f. Zugleich lässt sich am Beispiel des Naturalismus deutlich zeigen, dass Bahrs Zuordnung eines Stils zu einer bestimmten Art des Schaffens variiert. Diskreditiert er den Naturalismus im Moment der Ausdifferenzierung der Wiener und Berliner Moderne zu einer Kunst aus dem Verstand, so gesteht er ihm im Oktober 1911 in einem Brief an Richard Kralik wiederum zu, dass diesem im Gegensatz zu der ihm nachfolgenden Kunst ein „inneres Erlebnis“ zugrunde gelegen habe. Der Brief an Richard Kralik ist eine Antwort auf dessen Rezension zu Bahrs Aufsatz *An die Jugend*, in: Die Zeit, 29. August 1896, S. 140, wiederabgedruckt in Bil; ähnlich auch in *Inventur der Zeit*, unter dem Titel „An die Jugend“ (in: Neue Freie Presse, 16.09.1911, Morgenblatt, S. 1-4, wiederabgedruckt in Inv, hier S. 5). Kraliks Rezension „An die Jugend.“ erschien wohl in der „Neuen Freien Presse“, 18.09.1911, Bahrs Brief an Kralik befindet sich im Archiv des Österreichischen Theatermuseums Wien (Bahr, Hermann 56, A BA M AN A - M Abschriften).

die Reaktion auf die Lesung zu der Frage nach „unserer litterarischen Zukunft“ hoch, die im Besonderen den „Rang Berlins in der Führung des Geistes“ betreffe (SKM, 108); beruht doch, so Bahr, die Führungskraft Berlins im Naturalismus einzig auf einer zufälligen Wendung, durch die Berlin, zuvor „von den Künsten unbeachtet[.] [...] auf einmal Grossstadt im Geiste“ werden konnte, indem sich „nur zufällig dieses einmal das augenblickliche Bedürfniss der Zeit und das ewige Bedürfniss dieser Stadt getroffen“ hätten (SKM, 108). Diese scharf abwehrende Haltung Bahrs zur künstlerischen Produktion und Rezeption im Deutschen Reich spiegelt sich noch einmal in einer 1896 geschriebenen Kritik zu Ludwig Fuldas Stück *Der Sohn des Kalifen* wider, die mit der Frage endet: „Warum sollten die Deutschen Bürger plötzlich ein Verhältnis zur Kunst haben wollen? Sie hatten es nie.“<sup>458</sup>

Die Argumentation gegen die in Berlin entstehende Kunst führt in Bahrs Ausführungen zu einigen Verschiebungen und unterschiedlichen Akzentuierungen hinsichtlich der Bewertung des Naturalismus, so dass der Argumentationszusammenhang insgesamt von einer gewissen Inkohärenz gezeichnet ist. Denn auf der einen Seite erklärt Bahr das unkünstlerische Element des Naturalismus als spezifische Ausprägung des Berliner Verfahrens, das auf einem falschen Verständnis beruhe und in seiner Rigorosität – dem „künstlichen“ Import der Richtung und seiner gewaltsamen Zurechtbiegung<sup>459</sup> – „ad absurdum“ geführt wurde (SKM, 60)<sup>460</sup>. Die Einführung des Naturalismus aus Frankreich habe demnach zu einer Diskrepanz zwischen französischen Mitteln und deutschem Geist und Gefühl geführt, immer „klaffte [...] die Form vom Geiste weg“, weil man mit „fremden Mittel[n]“ nicht „das Heimische, deutsche Dinge, deutschen Geist, deutsches Gefühl“ gestalten könne (SKM, 72).<sup>461</sup> Andererseits verfolgt Bahr in seiner strategischen Argumentation

---

<sup>458</sup> Hier zit. n. Sprengel/Streim (1998), S. 103.

<sup>459</sup> Die Gegenüberstellung von Berlin und Wien findet in den zeitgenössischen Kritiken darüber hinaus eine Ausformung in der Gleichsetzung Berlins mit Amerika und Wiens mit Europa sowie in der Kennzeichnung Berlins als traditionsloser Großstadt mit all ihren negativ konnotierten Begleiterscheinungen der Modernisierung und Wiens als „alte[r] Kulturstadt“ und „Barockstadt“, vgl. dazu Sprengel/Streim (1998), S. 24, zum Komplex „Berlin als ‚amerikanische Metropole‘“ ebendort, S. 220-227. Zur Darstellung von Österreich als traditionsverbundenem Land, das das wahre Deutschtum repräsentiere, und Preußen, das sich durch eine geschichtslose Moderne auszeichne, die bereitwillig die Einflüsse des Auslands aufnimmt und kosmopolitischen Charakter hat, vgl. Streim (2002), S. 241.

<sup>460</sup> „Es war den ehrlicheren und täppischeren Berlinern vorbehalten, die Losung Zola’s wörtlich zu nehmen [...] Sie waren radical bis zum Wahne, wie immer die Epigonen, sie wurden Caricaturen, und um die Widerlegung des Naturalismus hat Niemand ein grösseres Verdienst.“ SKM, S. 60. In Berlin selbst gab es bereits im Frühjahr 1890 z. B. von Maximilian Harden Kritik am deutschen Naturalismus, wie ihn Hauptmann und Holz/Schlaf verfolgten, sowie an der Führungsrolle von Otto Brahm, vgl. dazu Sprengel/Streim (1998), S. 53f. Nach der Selbsteinschätzung der Berliner entspricht ihre Kunst den „natürlichen“ deutschen Bedürfnissen, Bahr wird dagegen als Franzose angesehen, vgl. dazu Sprengel/Streim (1998), S. 78.

<sup>461</sup> Bei der österreichischen Literatur handelt es sich nach Bahr hingegen um ein „natürliches“ Kunstschaffen, das keine fremden Techniken oder Stilvorgaben in die eigene Literatur überträgt, vgl.

zugleich die Vorstellung, dass es die ‚Nüchternheit‘ und ‚Pedanterie‘ des Naturalismus selbst sind, die so perfekt mit Berlins Geisteshaltung korrespondieren, so dass mechanisches, unkünstlerisches Verfahren und kühle Verstandestätigkeit im Naturalismus Berlins zueinandergefunden hätten (vgl. dazu SKM, 108f.).

Die vordergründig pauschale Gleichsetzung, dass Berlin keine Kunst hervorbringe, Wien dagegen die Disposition zu eigener künstlerischer Leistung besitze, bedeutet dann allerdings keineswegs, dass Bahr in seinen einzelnen Besprechungen nicht zu differenzierenden Urteilen gelangen würde. Auch die Wiener Schriftsteller wie insgesamt die österreichischen Künstler sind von seiner Kritik keineswegs ausgenommen.<sup>462</sup> Das heißt, die Konstruktion einer Berliner und Wiener Moderne erfüllt vor allem den Zweck, das Bild zweier kontrastierender Literaturzentren zu entwerfen, die zwar als jeweils eigenständig, aber keinesfalls als gleichrangig anzusehen sind. Denn während der Wiener Geisteshaltung eine per se dem Künstlerischen zugeneigte Disposition zugeordnet wird, wird die Fähigkeit zu Literatur und Kunst in Berlin in erhebliche Zweifel gezogen. Im Zuge dieser Konstruktion modifiziert Bahr auch seinen Moderne-Begriff. Die Ausrichtung auf Gegenwart und Zukunft, die sein Moderne-Konzept anfänglich dominierte, wird dahingehend erweitert, dass der Tradition ein größerer Raum eingeräumt wird, deren Berücksichtigung in der eigenen künstlerischen Produktion Bahr von den Wiener Schriftstellern gewährleistet sieht.<sup>463</sup> Die Eigenständigkeit der österreichischen Literatur soll so auch durch ihre Verankerung in der Vergangenheit und die Anbindung an eine spezifisch österreichische Tradition hergestellt werden.<sup>464</sup> Dass sich das Verhältnis zur Tradition für die Wiener Schriftsteller tatsächlich anders dargestellt haben dürfte als dies für Berlin der Fall war, vergegenwärtigt Dirk Niefanger, indem er auf die von den

---

SKM, S. 76f.

<sup>462</sup> So richtet sich Bahrs Kritik bspw. gegen Felix Dörmann, der „der schlimmste Epigone“ sei, seine Gedichte „eine Lust des Verstandes, ohne an das Gefühl zu gelangen“, SKM, S. 84.

<sup>463</sup> Die Wiener Künstler verfolgen Bahr zufolge eine Kombination aus Österreich und Moderne und berücksichtigen die ältere Schriftstellergeneration, vgl. SKM, S. 74f.

<sup>464</sup> Gregor Streim weist darauf hin, dass durch Bahrs Darstellung vom Jungen Wien als einer der Tradition verhafteten Gruppe – neben Bahrs Darlegung ist noch ein Artikel des Wieners Gustav Gugitz zu nennen – bei den Berliner Kritikern der Eindruck entstand, hier werde nicht eine andere Form der Moderne betrieben, sondern nach einem kurzen Zwischenspiel der Tradition nachgegangen, vgl. dazu Sprengel/Streim (1998), S. 111f. Streim verweist weiter darauf, dass ein starker Bruch mit der Tradition auch in den Schriften von 1890 nicht existiert, sondern Bahr sich dort gegen Historismus und Gründerzeit richtet; mit dem Jungen Wien wird „der positive Traditionsbezug [...] aber verstärkt und historisch konkretisiert“, Streim (2001), S. 76. Vgl. Bahrs Vorstellung einer national bestimmten Moderne am Beispiel der spanischen Literatur in den Artikeln *Gente nueva* und *Spanischer Naturalismus* (z. B. ÜN, 194). Zu Bahrs Kritik am Epigonentum seiner Zeit (Geibel, Halm) und dem ausdrücklichen Respekt vor ‚Tradition‘ (Goethe, Heine, Shakespeare, Heine) vgl. den Artikel *Die Alten und die Jungen*, ÜN, S. 17f. Im Artikel *Kunst und Kritik* (1890) wird dagegen Huysmans’ Modernität als „rein“, „ohne Einmischung der Tradition“, beschrieben, ÜN, S. 103.

Österreichern als ‚übermächtig empfundene‘ deutsche Literatur verweist: „die eigene österreichische Tradition muss nicht negiert werden, weil sie aus der Sicht der Jung-Wiener bisher zu viel und zu Unrecht missachtet worden ist, sie quasi einer ständigen Negation von deutscher Seite ausgesetzt war.“<sup>465</sup> Zugleich offenbart Bahrs Moderne-Konzeption eine weitere spezielle Ausrichtung. Denn mit der Gegenüberstellung von Berliner und Wiener Autoren über die Charakteristika Rationalismus und Traditionslosigkeit auf der einen Seite und Naturverbundenheit und Traditionsgebundenheit auf der anderen Seite „deutet sich an, daß Bahrs Konzept der österreichischen Moderne von einem untergründigen Affekt gegen die Moderne selbst getragen ist“<sup>466</sup>. Dies wird auch daran bemerkbar, dass Bahr die österreichische Literatur und Kunst zunächst in den Kontext europäischer, vor allem französischsprachiger Literatur stellt,<sup>467</sup> in einem nächsten Schritt aber ausschließlich auf die österreichische Mentalität verweist, die als Triebkraft für die Literatur und Kunst, namentlich dann für diejenige Hofmannsthals und Klimts,<sup>468</sup> verantwortlich sein soll, und das europäische Moment unerwähnt lässt.<sup>469</sup> Bahrs Konstruktion der Wiener Moderne, die im Zusammenhang mit seinem Streben nach österreichischer Identitätsbildung steht, betont das Moment des Österreichischen unter Vernachlässigung europäischer Einflüsse und reduziert deren Kunst so, indem sie wesentliche Einflüsse aus dem europäischen Raum negiert. An die Stelle des Einflusses der internationalen, europäischen Moderne setzt Bahr so die „genealogische[ ] Herleitung aus der heimischen Tradition“<sup>470</sup>. Auch hier gilt, was bei verschiedenen Gelegenheiten benannt wurde, nämlich dass es die Intention von Bahrs Texten bzw. den Konstruktionscharakter der in ihnen dargelegten Schilderungen zu berücksichtigen

---

<sup>465</sup> Niefanger (1993), S. 124.

<sup>466</sup> Streim (2001), S. 73. Zu Bahrs Betonung der Tradition und seiner Zurückweisung europäischer Einflüsse, mit der er „die tendenziell kosmopolitische Moderne dem Regionalismus/Provinzialismus in der Literatur unterordnet und opfert“, Dittrich (1988), S. 145.

<sup>467</sup> „[E]s könnte schon geschehen, dass sie [die Schriftsteller des ‚jungen Oesterreich‘], in dieser österreichischen gerade, jene europäische Kunst finden würden, die in allen Nationen heute die neuesten, die feinsten Triebe suchen.“ ÜN, S. 75; vgl. zur engen Beziehung zwischen Wien und Paris ÜN, S. 73.

<sup>468</sup> Vgl. zu Bahrs Einordnung Hofmannsthals in eine von genuin österreichischer Mentalität geprägte Kunst und die Vernachlässigung sämtlicher außerösterreichischer, europäischer Einflüsse in der Rezension *Frau im Fenster*: Kritik einer Aufführung im *Deutschen Volkstheater*, in: Neues Wiener Tagblatt, 03.06.1900, Nr. 151, der Artikel findet sich auch in Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe. Bd. III, Dramen 1, hrsg. v. Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott, Christoph Michel, Frankfurt/Main 1982, S. 537, vgl. dazu auch Sprengel/Streim (1998), S. 490-493.

<sup>469</sup> Paul Wertheimer verweist in seiner Rezension zu *Renaissance* auf den Begriff der „Wiener Kultur“, den Bahr verwendet und dessen Bedeutung darin liege, „daß wirkliche Kunst, wie die Franzosen, Russen und Skandinavier lehren, nur aus der innigen Verbindung des Künstlers mit seinem heimatlichen Boden wachsen könne. So ist es jetzt gang und gäbe geworden, eine ‚Wiener Kultur‘ anzunehmen, in der die Jung-Wiener-Kunst wurzle.“ Paul Wertheimer, *Hermann Bahrs Renaissance*, in: Die Gesellschaft, Jg. 13, Oktober 1897, S. 91-103, hier zit. n. DJW II, S. 789.

<sup>470</sup> Streim (2001), S. 75.

gilt. Zu Recht schreibt daher Patrick Werkner in bezug auf den hier dargelegten Umstand des von Bahr behaupteten österreichischen Charakters der Wiener Moderne: „Die Vorstellung, dass die Wiener Moderne österreichisch sein will, ist mit der Gefahr verbunden, dass wir, wenn wir uns mit Kritikern beschäftigen, insbesondere mit Hermann Bahr, diese Forderungen übernehmen und das Gefühl haben, dass das, was Bahr und andere fordern, für die Künstler repräsentativ war. Tatsächlich ist es so, dass man eigentlich von keinem einzigen Künstler sagen kann, dass er sich um österreichische Kunst bemüht. Also weder bei Klimt noch bei Schiele, noch bei Kubin; in der Architektur ist Adolf Loos sogar ein Gegenbeispiel dazu.“<sup>471</sup>

Ein weiteres Moment, bei dem Bahr einer ganzen Gruppierung den Status „echter“ Künstler zugesteht, liegt bei der Gründung der Wiener Sezession vor. In seiner Verteidigung der Sezessionisten – zunächst gegen deren Kritiker, dann gegen deren Nachahmer – setzt Bahr den Begriff des „Secessionisten“ als Synonym für „wirklichen“ Künstler und wehrt die Behauptung eines „secessionistischen“ Stils im Sinne einer bestimmten Formgestaltung entschieden ab. Was einen Künstler erst zum „Secessionisten“ und damit zum „wirklichen“ Künstler macht, benennt Bahr mit der bereits bekannten Formel des eigenen Gefühls und der diesem entsprechenden notwendigen, eigenen Form.<sup>472</sup> Entsprechend zielt seine Einordnung der Wiener Sezession darauf ab, sie aus den Gründungsumständen anderer Secessionen zu lösen und ihr eine Besonderheit zuzuschreiben: Im Gegensatz zu der Pariser und Münchner Sezession ginge es in Wien nicht um die Ablehnung eines akademischen Traditionalismus durch die jüngeren Künstler, nicht um den Kampf der „Modernen“ gegen die „Alten“ oder um die Propagierung eines bestimmten Stils, sondern um einen Kampf Maler gegen Fabrikanten. In Wien werde um die Kunst selbst gestritten, um die Frage, ob „die Wiener Maler Industrielle bleiben“ oder es ihnen erlaubt sei, „Künstler zu werden?“ (Sec, 18)<sup>473</sup> Damit stellt Bahr auch die Secession in den Kontext der

---

<sup>471</sup> Patrick Werkner, in: Brix/ Werkner (1990), S. 64.

<sup>472</sup> „Was macht ihn dann aber zum ‚Secessionisten‘? Dies ist es: er hat sein eigenes Gefühl des Lebens, und er hat eine Form gefunden, die der nothwendige, vollkommene und unabänderliche Ausdruck seines Gefühles ist.“ *Im eigenen Hause*. Zur Eröffnung der Herbstausstellung am 12. November 1898. I. Zorn, unter dem Titel *Die Secession. (Zur Eröffnung der Herbstausstellung 1898)* in: Die Zeit, 17 (1898), 12.11.1898, S. 105, wiederabgedruckt in Sec, hier S. 63; Vgl. auch Sec, S. 144: Das „Programm“ der jungen Leute“ sei „kein anderes Gesetz zu achten als das eigene Gefühl.“ *Die falsche Secession*, in: Neues Wiener Tagblatt, 33 (1899), 01.11.1899, S. 1-4, wiederabgedruckt in Sec.

<sup>473</sup> *Unsere Secession*, in: Die Zeit, 11 (1897), 29.05.1897, S. 139-140, wiederabgedruckt in Sec. Als Reaktion auf die Ablehnung einer neuen Kunst hätten die „Jungen“ in Paris und München die dortigen Sezessionen initiiert, nach Bahr handelte es sich dort um einen Streit innerhalb der Kunst, um die bessere Form, „[j]e nach seiner Ästhetik konnte man sagen: ein Kampf der Moderne gegen die Tradition“, Sec, S. 18. Die Abspaltungen vom offiziellen Salon in Paris und München unterliegen jedoch wesentlich differenzierteren Bestrebungen, als Bahr sie hier darstellt, auch die Münchner Sezession richtete sich beispielsweise „in erster Linie gegen den künstlerischen Massenbetrieb des ‚Salons‘ und

grundsätzlichen Frage nach der Beschaffenheit ‚echter‘ Kunst; seine Äußerung betont zugleich noch einmal die Eigenständigkeit der österreichischen Kunst, indem er die Künstler der Secession von einer bestimmten allgemeinen Programmatik (kein „Kampf der Moderne gegen die Tradition“, Sec, 18) ausnimmt und ihnen den anderen europäischen Sezessionen gegenüber eine Sonderstellung einräumt.

c) Die Rolle des Dichters in der Gesellschaft und das Projekt österreichischer „Cultur“

Zu dem zunächst vorrangig ästhetisch intendierten Vorwurf, Kunst sei ohne Leben nicht möglich, tritt in der Kritik an der ‚Flucht aus dem Leben‘, wie Bahr sie im Artikel *Décadence* formuliert (vgl. Re, 14), wenig später ein weiterer, sozial und ethisch konnotierter Aspekt hinzu: die Frage nach der gesellschaftlichen Verantwortung des Künstlers bzw. allgemein nach dessen Rolle in der Gesellschaft. Eine Zusammenschau von sozialer Organisation des Gemeinschaftswesens und ästhetischen Besonderheiten der Zeit unternimmt bereits Paul Bourget in seiner Darstellung des Décadencephänomens, in der jener eben nicht nur die Kennzeichnung eines literarischen Stils vorlegt, sondern in gleicher Weise – in einem analog zu diesem gestalteten Bild – soziale und gesellschaftliche Entwicklungen diskutiert: Die sprachlichen und stilistischen Auflösungserscheinungen der Décadence-Literatur parallelisiert Bourget zu Prozessen innerhalb der Gesellschaft, deren Einheit infolge einer fortschreitenden Vereinzelung der Individuen ebenfalls der Fragmentarisierung und Auflösung ausgesetzt ist.<sup>474</sup> In diesem Komplex der Individualisierung und Fragmentarisierung lässt sich die Absonderung auch des Künstlers aus dem Gemeinschaftswesen einordnen, die zeitgenössisch in enger Verbindung mit den Phänomenen der Décadence und des Dilettantismus gesehen wurde. Folgt man Rudolf Kassners Ausführungen zum Dilettantismus, dann liegt der potentielle Hang zur Vereinzelung des Künstlers dort vor, wo jener Züge des Dilettantismus aufweist: „[S]eine [des Dilettanten] Sensibilität, auf die er so großen Wert legt, ist ‚gleichsam isoliert‘ und dient nicht ‚dem Ganzen‘; sie wird deshalb als pathologisch und als Anzeichen der Décadence gewertet.“<sup>475</sup> Bahr setzt sich ab der Mitte der 90er Jahre intensiver mit der sozialen Funktion des Dichters auseinander, dessen Scheitern er

---

repräsentierte noch nicht eigentlich eine besondere künstlerische Richtung“, vgl. Mommsen (1993), S. 862.

<sup>474</sup> Vgl. dazu den Baudelaire-Essay in Bourget (1901), vgl. dazu auch Streim (1996), S. 86 sowie Schulz-Buschhaus (1983), S. 37. Den Ausgangspunkt bildet für Bourget das Bild des gesunden Organismus, dessen Zerfall in Einzelteile Ausdruck des Décadence-Prozesses ist.

<sup>475</sup> Vaget (1970), S. 151, mit Bezug auf Kassner (1910), S. 26 und 61.

exemplarisch an der Biographie Leopold von Sacher-Masochs vorführt, das er in dessen Absonderung von der Welt begründet sieht.<sup>476</sup> Entsprechend richtet sich sein Fokus auf ein Gegenprogramm, in dem die soziale Verantwortung des Dichters gegenüber dem „Allgemeinen“ beschworen und ihm die Aufgabe zugewiesen wird, „sich ins Ganze zu fügen“ und seiner Nation zu dienen (Re, 83, 84).<sup>477</sup> So ändert sich Bahrs Ansicht von der Funktion des Künstlers, der nach der Zeit künstlerischer Experimente um 1890 in den folgenden Jahren eine Wendung „[v]om Agitator zum Pädagogen“<sup>478</sup> zu vollziehen hat.

Konzepte gesellschaftlicher Erneuerung, in denen Künstlern eine besondere Rolle zugewiesen wurde bzw. die allgemein einen Führungsanspruch des Künstlers formulieren, entstehen in der Zeit um die Jahrhundertwende von verschiedenen Seiten.<sup>479</sup> Besondere Ausprägung erfährt die Ansicht, der herausragende Künstler oder „Kulturträger“ müsse bei „einer umfassenden, gesellschaftlichen Erneuerung“<sup>480</sup> eine bedeutende Rolle spielen, im Kreis um Stefan George; wobei sich, so Stefan Breuer in seiner Studie über den „ästhetischen Fundamentalismus“, in der Parole „Der Dichter als Führer“ weniger „der Anspruch des George-Kreises auf direkte politische Herrschaft [manifestierte], wohl aber auf eine Sendung, die darauf hinauslief, den Führer zu führen.“<sup>481</sup> Eine der populärsten Künstlerfiguren der Jahrhundertwende bildete in dieser Hinsicht die von Julius Langbehn gestaltete Figur Rembrandts in dem 1890 zunächst anonym erschienenen Buch *Rembrandt als Erzieher*, das in kürzester Zeit eine Vielzahl von Auflagen erlebte und das Bahr bereits im Jahr der

---

<sup>476</sup> Als weiteren Gesichtspunkt seines Scheiterns nennt Bahr Sacher-Masochs Streben nach Wirkung und Gewinn; Sacher-Masoch ist einer der Autoren, die ihren Lebensunterhalt ausschließlich vom Schreiben beziehen, vgl. Rossbacher (1992), S. 92.

<sup>477</sup> Der Nation zu dienen ist auch „Parole“ in *Die Insel*, vgl. Bil, S. 62. Vgl. dazu auch Franz Blei: „Mit der äußersten Bescheidenheit sich in den gemeinen und religiösen Dienst stellen: nur dadurch kann der Dichter zu seinem Werk kommen. Er muß sich ein-, nicht überordnen.“ Blei (1995), S. 193, vgl. dazu Zmegac (1997), S. 17.

<sup>478</sup> Ifkovits (1998), S. 113.

<sup>479</sup> So gilt etwa in der von M. G. Conrad gegründeten Zeitschrift *Die Gesellschaft* der Dichter und Künstler als „Führer und Erzieher, der die Gemeinschaft mit Werten versorgt“; in Conrads Projekt „[finden] [s]ämtliche Stereotypen des politischen Irrationalismus – Sozialdarwinismus, völkischer Nationalismus, Antisemitismus – [...] Verbreitung“, Butzer/ Günter (2000), S. 119. Vgl. auch das „Projekt einer neuen Literatur aus den ‚Tiefen der germanischen Volksseele“ der Brüder Hart, in dem „der Literatur die Rolle einer ‚Führerin‘ zu[kommt], und der ‚moderne Dichter [...] zugleich ein Prophet [wird]““, Magerski (2004), S. 51.

<sup>480</sup> Simonis (2000), S. 396. Vgl. dazu auch Friedrich Gundolfs Charakterisierung Georges in *Dichter und Helden* (1912), wo sich jedoch „bereits eine merkliche Divergenz von dem künstlerischen Selbstverständnis des frühen Georgekreises abzeichnet“, Simonis (2000), S. 385-401 (Zitat S. 401); eine Umdeutung zu früheren Positionen wird auch in anderen Rezeptionszeugnissen zu George vorgenommen, so etwa bei Georg Simmel, sowie eine soziale Umdeutung Georges bei Lukács, vgl. dazu Simonis (2000), S. 401 und 407f.

<sup>481</sup> Breuer (1996), S. 225.

Erstveröffentlichung gelesen haben will.<sup>482</sup> Wolfgang Ruppert fasst die Zielrichtung von Langbehn's Buch wie folgt zusammen: „Langbehn propagierte ‚Rembrandt‘ als mythische Ressource für die ‚Urkraft allen Deutschtums‘. Gerade weil die deutsche Gesellschaft der 1880er Jahre dieser Vision nicht entsprach, sollte der imaginierte Künstler eine Erziehungsaufgabe übernehmen und die schöpferischen Kräfte der Seele in der nationalen Kultur ‚der Deutschen‘ stärken. Der kulturelle Transformationsprozeß wurde als Selbst-‚Erziehung‘ der Deutschen vorgestellt. Dem Künstler kam hierbei die Rolle des ‚geistigen Wegführers‘ zum angestrebten ‚volkstümlichen deutschen Geist‘ zu.“<sup>483</sup> Die Suche nach neuen Ganzheitskonzepten, nach dem Ideal einer Einheit, wie sie Langbehn's Buch beispielhaft beschreibt, stellte eine Reaktion auf den Verlust verbindlicher und umfassender Ordnungen dar, der von verschiedenen Seiten als Folge des Historismus und der Ausdifferenzierung lebensweltlicher Anschauungen empfunden wurde. Diese Gegenkonzepte sollten gleichfalls auf Folgen des Modernisierungsprozesses und des industriellen Wachstums antworten, die zu in der Zivilisation unvermeidlichen Prozessen und Zuständen der Entfremdung naturalisiert wurden. Sie mündeten in den meisten Fällen in Konzepte, die von Nationalismus, Volkstum, ‚Rasse‘ oder Religion geprägt waren.<sup>484</sup> Bahr's zivilisationskritische Äußerungen in seiner Gegenüberstellung von Wiener und Berliner Moderne lassen bereits Ansätze zu derartigen Konzeptionen erkennen; er operiert dort mit Kategorien, die sich dem Antagonismus von Kultur und Zivilisation zuordnen lassen, identifiziert er Berlin doch mit all jenen Eigenschaften, die gemeinhin als negative Begleiterscheinungen des Modernisierungsprozesses veranschlagt werden, so etwa wenn er Berlin mit dem als „Betrieb“ bezeichneten kapitalistischen System identifiziert oder den Bewohnern eine dem Rationalismus unterworfenen Denkweise zuweist.<sup>485</sup> Dem Künstler spricht Bahr dann im Rahmen seines Projekts einer stärkeren Konturierung der österreichischen „Cultur“ eine zentrale Rolle zu. Dieses Projekt gewinnt bei ihm ab der Mitte der 90er Jahre größere Aufmerksamkeit.<sup>486</sup> In *Renaissance*,

---

<sup>482</sup> Vgl. Sb, S. 262.

<sup>483</sup> Ruppert (1998), S. 335f., die in seinem Text enthaltenen Zitate von Julius Langbehn; Ruppert verweist des weiteren auf den Maler Momme Nissen, der Langbehn's Sekretär war und der „eine völkische Variante dieses mythischen Kultes“ um den Künstler verfaßte: „Ist doch der Künstler ein innerlich bevorzugter Träger des Volksgeistes: er sammelt die Ideen, er verkörpert die Ideale, er versteht sie in bleibende Formen zu gießen.“ Ruppert (1998), S. 286.

<sup>484</sup> Vgl. Simonis (2000), S. 379-384 sowie Lichtblau (1996), S. 36, S. 48.

<sup>485</sup> Vgl. zur Antithese von Kultur und Zivilisation der Kriegspropaganda ab 1914 Breuer (1996), S. 201. Forciert wird diese Konstellation in dem „Streit um die wahre deutsche Identität“ und „den Österreichern als Bewahrern des echten Deutschtums“, Streim (2002), S. 241 mit Bezug auf den Artikel *Das junge Oesterreich*.

<sup>486</sup> „Wir möchten, dass unsere Nachkommen eine österreichische Kultur vorfinden sollen.“ *Die Kleinen*, in: *Die Zeit*, 9 (1896) 21.11.1896, S. 127-128, wiederabgedruckt in Bil, hier S. 15.

in dem Bahr eine Reihe von in der *Zeit* veröffentlichten Artikeln versammelt, erklärt er in der Widmung des Bandes an Hugo von Hofmannsthal und Leopold von Andrian, dass die Gründung der *Zeit* aus dem Anliegen einer Anwaltschaft für „Cultur“ in Österreich entstanden sei.<sup>487</sup> Sein dort vorgetragenes Verständnis von „Cultur“ fasst diese als „Einheit [...] von Kunst und Leben“ (Re, 125)<sup>488</sup> und orientiert sich an Vorstellungen, wie Nietzsche sie in seiner Gegenwartskritik der *Unzeitgemässen Betrachtungen* äußert. Nach der von Nietzsche dort formulierten Definition ist Kultur „vor allem Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes“<sup>489</sup>; damit wandte sich Nietzsche vor allem gegen die auf Wissensanhäufung basierende „Stillosigkeit“ bzw. das „chaotische Durcheinander aller Stile“, das er für seine Gegenwart wahrnahm.<sup>490</sup> Bahrs Projektion einer einheitlichen Gesellschaftsform, einer einheitlichen Nation und „Cultur“, wird ab 1900 zunehmend geprägt durch „Konzepte[.] von Heimat, Volk und Rasse“.<sup>491</sup> Sie erfolgt „auf dem Fundament rassenbiologischer Lehren“ und imaginiert einen „naturalisierte[n] Kulturzustand“<sup>492</sup>, der durch die Entwicklung eines einheitlichen Stils hergestellt werden soll. Den Künstlern wird in diesem Kontext die Aufgabe zugewiesen, der Gesellschaft das Fundament einer nationalen Identität zu stiften und „eine nationale bzw. rassische Identität zu konstruieren“<sup>493</sup>.

Unter einem anderem Vorzeichen diskutiert Bahr die Einbindung des modernen Künstlers in soziale und politische Projekte in seinem zuerst 1904 erschienen *Dialog*

---

<sup>487</sup> Bahr gründete 1894 gemeinsam mit Isidor Singer und Heinrich Kanner die Wochenschrift *Die Zeit*.

<sup>488</sup> *Vernon Lee*, in: *Die Zeit*, Band 2, Nr. 23, 09.03.1895, S. 155-156, wiederabgedruckt in Re.

<sup>489</sup> Nietzsche (1999a), S. 163.

<sup>490</sup> Das Fehlen eines einheitlichen künstlerischen Stils in der modernen Zeit interpretiert Nietzsche als deutliches Zeichen des Verfalls: „Leben und Kunst, die in vitalen Kulturen unzertrennlich sind und die sich in der Einheit des künstlerischen Stils widerspiegeln, gehen für den Philosophen im modernen „arbeitsamen Zeitalte[r]“ [KSA 2, 623] getrennte Wege.“ Panizzo (2007), S. 12, vgl. auch S. 34. An dieses Kultur-Verständnis bei Nietzsche knüpfen nach Stefan Breuer die Vertreter des ästhetischen Fundamentalismus an, wobei, wie Breuer betont, Nietzsche selbst diesem nicht zuzurechnen ist. Bei Wagner, Nietzsche, Lagarde, Tönnies gibt es nach Breuer Ansätze zu einer antagonistischen Begriffsverwendung von Kultur und Zivilisation, wobei weder Lagarde noch Nietzsche als Kultur etwas spezifisch Deutsches verstehen; zur Position des ästhetischen Fundamentalismus, derzufolge man „der Zivilisation im Namen einer – nun ganz neu definierten – Kultur entgegentreten [müsse]“ vgl. Breuer (1996), S. 189-191 (Zitat S. 191). Zur Forschungsgeschichte des Antagonismus Kultur – Zivilisation vgl. auch Beßlich (2000), S. 25ff.

<sup>491</sup> Streim (1998), S. 65.

<sup>492</sup> Streim (1998), S. 66f.

<sup>493</sup> Streim (1998), S. 66f. Bahrs Begriff der „Cultur“ ist wie jener der „Bildung“ von der Vorstellung geleitet, dass beides nicht über Wissen und Kenntnisse erreichbar ist, sondern über die Form des „Erlebnisses“ erlangt werden muß (vgl. Bil, 22f. und 24f.) Mit seiner Konzeption von „Cultur“ beruft sich Bahr auf Paul de Lagarde und verweist für den „neuen Begriff der Bildung“ auf Goethe, Schopenhauer, Nietzsche und Moritz von Egidy, vgl. Bil, S. 24. Vgl. auch den Artikel *Cultur*, in: *Die Zeit*, Wien, (Nr. 102), 12.09.1896, S. 170f., wiederabgedruckt in Bil, hier S. 3. Vgl. zum Komplex der „Cultur“ bei Bahr auch Beßlich (2000), S. 220.

*vom Marsyas*<sup>494</sup>. Der Künstler wird dort in weitaus stärkerem Maße zu einem politischen Engagement aufgefordert, das ihm zugleich die Absage an die künstlerische Tätigkeit nahelegt. Erste Stichworte zu dem Komplex, den er dort behandelt, fallen im Kontext seiner Lektüre von Heinrich Driesmanns Buch über die „plastische Kraft“, zu dem Bahr im Juni 1900 eine Rezension veröffentlicht.<sup>495</sup> In seinem Tagebuch notiert er sich 1899 einige Anmerkungen zu dem Buch: „Die Ablösung der Kunst durch das Leben‘ – (sich mit meinem Gedanken berührend, als ob die Künstler nur incomplete Menschen wären, die sich durch ihre Werke ersetzen müssen, was sich aus dem Leben zu holen sie nicht stark genug sind) als Inhalt des Buches ‚die plastische Kraft‘ von Driesmanns“. Eine Bestätigung dieser These meint Bahr in Goethes Faust zu finden, der seine „Erlösung [...] erst durch ein umfassendes gesellschaftliches und politisches Wirken fürs Ganze findet“ (TSN 2, 342).<sup>496</sup> Diese Position vertieft Bahr im *Dialog vom Marsyas*. Die Figuren des „Meisters“ und des „Künstlers“ (der zweite durch die maieutische Fragetechnik des ersten dorthin geführt) vertreten dort die Ansicht, dass die Kunst für den Künstler eine kompensatorische Funktion erfüllt, mit der er seine Lebensunfähigkeit und Machtlosigkeit auszugleichen versucht. In einer rigorosen Selbstkritik problematisiert der „Künstler“ das eigene Kunstschaffen hinsichtlich der Frage, „ob nicht aus der inneren Not kläglich und zum Leben unfähiger Menschen, als Surrogat für dieses, die Kunst erst entstanden ist“, ob nur, „wer keine Macht hat, es [das Leben] unmittelbar zu gestalten, [...] sich vor ihm in der Kunst [versteckt]“ (DM, 118). Mit dieser Selbstproblematisierung des „Künstlers“ verhandelt Bahr im *Marsyas* eine Frage, die Michael Wieler und Paolo Panizzo in ihren Dilettantismus-Studien zu Thomas Mann behandelt haben: Inwiefern nämlich dem modernen, Züge des Dilettanten tragenden Künstler die Kunst nur Mittel existentieller Selbstbehauptung ist und in erster Linie zur Kompensation psychischer oder sozialer Unausgeglichenheit und Machtlosigkeit genutzt wird.<sup>497</sup> Für Bahr – so zumindest die Leserichtung des *Marsyas* – gründet dieses spezifische Künstlertum in einer Konstellation, die von der Zeit selbst bedingt ist: Folgt man der Aussage des „Meisters“, dann handelt es sich bei der zeitgenössischen Kunst, wie sie die Figur des „Künstlers“ ausübt, um eine Kunst, die aus ‚Mangel an Leben‘ entsteht und entsprechend fragwürdige Werke mit sich

---

<sup>494</sup> *Dialog vom Marsyas*, in: Die neue Rundschau, Jg. 15 (1904), S. 1173-1205, als eigenständiger Buchtitel Berlin 1906.

<sup>495</sup> *Die plastische Kraft*, in: NWT, Juni 1900, wiederabgedruckt in Bil. Nietzsche verwendet den Terminus des „plastischen Triebes“ in *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874), vgl. Nietzsche (1999a), S. 329.

<sup>496</sup> 1899, Skizzenbuch 1.

<sup>497</sup> Vgl. Wieler (1996), S. 44 und 59. Panizzo untersucht diese Frage hinsichtlich des potentiell demagogischen Charakters der dilettantischen Künstlerfiguren, vgl. Panizzo (2007), S. 15f.

bringt (vgl. DM, 119). Erkennbar rekurriert Bahr mit dieser Formulierung auf Nietzsches *Fröhliche Wissenschaft* (1882) und den dort getroffenen Ausführungen zum unterschiedlichen Bedürfnis nach Kunst, das die von Nietzsche als „zweierlei Leidende“ beschriebenen Menschen prägt, jene nämlich, die er als „an der Ueberfülle des Lebens Leidenden“ und „an der Verarmung des Lebens Leidenden“<sup>498</sup> charakterisiert. Diesem von Nietzsche angeführten Dualismus wird im *Maryas* ein zweiter beiseite gestellt, der ebenfalls einen Vorläufer bei Nietzsche findet: die Kunst und das Handeln „aus Affekt“ und „aus Charakter“ (DM, 120). Das Resümee des *Maryas* legt die Forderung an die Künstler nahe, sich anstelle künstlerischer Tätigkeit politischen Projekten zuzuwenden. Der Künstler soll sich in den Dienst des Gesellschaftsprojekts stellen und als Teil eines höhergestellten, nationalen Kulturprojekts wirken, keinesfalls jedoch als individuell Schaffender außerhalb der Gesellschaft stehen. Dabei bleibt die offenkundige Empfehlung des „Meisters“, der falschen Kunstproduktion – nämlich jener „aus Affekt“ – zu entsagen, da sie nicht nur den Künstler „erschöpft“ und „schlechter“ zurücklasse (DM, 118), sondern in gleicher Weise die Rezipienten seiner Werke (vgl. DM, 122), am Ende fragwürdig, weist er doch zuvor sowohl auf die Notwendigkeit beider Phasen (der des Mangels und der der Fülle) hin als auch auf deren jeweilig umfassenden Charakter, den der ‚Mangel an Leben‘ mit sich bringt und der eben nicht nur die Kunst, sondern „alles Tun“ betrifft (DM, 120, vgl. auch 115). Auch hier, wie in anderen Texten Bahrs, wird die Einlösung der beschriebenen Ziele in die Zukunft verschoben: Der „Meister“ spricht die Hoffnung auf eine Zeit aus, die jene Kunst und jenes Handeln aus Affekt ablöst, mit der er die eigene Generation identifiziert, und der eine Zeit folgt, die beides „aus Charakter“ hervorbringt (DM, 120).<sup>499</sup>

Ein weiterer Aspekt spielt in Bahrs Texte hinein, der unmittelbar mit dem Projekt der „Cultur“ und Nation zusammenhängt, darüber hinaus aber noch einen weiteren Gesichtspunkt ins Spiel bringt. Helene Zand deutet Bahrs Eintreten für die Wiener Secession vorrangig als „Möglichkeit, durch *Erziehung* und *Bildung* eine rasonnierende Gemeinschaft zu schaffen“<sup>500</sup>. Bahrs Engagement hat demnach vor allem eine integrative Zielsetzung, der die Bildung und Etablierung einer gemeinsamen österreichischen Kultur eingeschrieben ist und die darauf zielt, die unterschiedlichen

---

<sup>498</sup> Nietzsche (1999e), S. 620 (Hervorhebungen im Original).

<sup>499</sup> Erste Anzeichen für eine Kunst aus Charakter erkennt Bahr in Hauptmanns *Michael Kramer* und in Schnitzlers *Der einsame Weg*, vgl. DM, S. 120f.

<sup>500</sup> Und damit nicht als „Propagierung eines neuen, secessionistischen Stils“, Zand (2000), S. 186.

sozialen Schichten im Stadtraum Wiens durch ein „gemeinsames Weltbild“<sup>501</sup> zu vereinen. Dass dabei keineswegs jedem einzelnen der Zugang zu allen publizistischen Medien und Künsten offenstand, sollte dabei nicht übersehen werden. Eine Zeitschrift wie *Ver sacrum* war kaum auf eine größere Öffentlichkeit zugeschnitten, wofür sowohl Auflagenhöhe wie Preis sprechen, von der Zugangsschwelle durch den künstlerischen Anspruch einmal abgesehen. Über den integrativen Aspekt hinaus ist die Heranführung an die Kunst damit ohne emanzipatorischen Impuls für die unteren Schichten verbunden, sie dient vielmehr einer Stabilisierung der bestehenden sozialen Verhältnisse. Diese Struktur einer hierarchischen Gliederung lässt sich in gleicher Weise auf Bahrs Vorstellung eines gemeinsamen Kulturraums Österreich wie auch auf sein Bild eines vereinten Europas übertragen, wo die Einrichtung einer gemeinsamen Kulturbasis jeweils implizit die Vorherrschaft der deutschsprachigen Kultur bedeutete. Dies wird besonders deutlich an Bahrs späterer Kriegspublizistik: Bahr „imaginiert [...] in Anlehnung an Ideen der politischen Romantik eine geistige Integration, bei der sich die verschiedenen Völker in ‚natürlicher‘ Weise einem überlegenen Ordnungsgedanken unterordnen [...] Dabei läßt er keinen Zweifel daran, daß der überlegene Ordnungsgedanke für ihn [...] etwas genuin deutsches sei.“<sup>502</sup>

Bahrs Bemühungen lassen sich insgesamt zum einen als Versuch verstehen, einem größeren Teil der Bevölkerung die Teilhabe an kulturellen Institutionen und Kultur überhaupt zu ermöglichen, der verbunden ist mit einem identitätsstiftenden und nationalen Anliegen. Diese Bemühungen, denen er durch seine Artikel, aber auch durch weitere Aktivitäten wie z.B. die für Arbeiter eingerichteten Führungen durch die Ausstellung der Wiener Secession<sup>503</sup> oder seiner Befürwortung der „kleinen Nachmittage“<sup>504</sup> am Burgtheater Ausdruck gab, bestand aber nicht nur darin, ein

---

<sup>501</sup> Zand (2000), S. 187.

<sup>502</sup> Vgl. Streim (1998), S. 69. Zu Hofmannsthals Ansichten über Volk und Nation und seiner österreichischen Idee, die sich „in die Tradition des Imperium Romanum [einschreibt]“, welche „insbesondere in gefährlicher Unklarheit [läßt], in welchem Verhältnis die verschiedenen Reichsvölker miteinander stehen sollen“, Breuer (1996), S. 217-221 (Zitat S. 219).

<sup>503</sup> Die Heranführung der Arbeiter an die Kunst lässt sich auch unter der Zielsetzung einer Steigerung deren ästhetischer Kompetenzen verstehen, die für das Handwerk fruchtbar gemacht werden sollen.

<sup>504</sup> Burckhard (1890-1898) führte am Burgtheater an den Sonntagen Nachmittagsvorstellungen zu niedrigeren Preisen für ein größeres Publikum ein, was jedoch beim traditionellen Publikum des Burgtheaters zu einigem Unmut führte. Unter Schlenther (1898-1910) wurden die Vorstellungen abgeschafft, vgl. dazu Sprengel/Streim (1998), S. 397 und 400. Bahr spricht sich 1899 für die Beibehaltung der „kleinen Nachmittage“ am Burgtheater aus, um auf diesem Weg für die „künstlerische Cultur“ der Arbeiter zu sorgen: „Die befreiende, erlösende Macht der Kunst. Darum sind die ‚kl. N.‘ und jene Arbeitervorstell[un]g des deutschen Volkstheaters von der größten Bedeutung. (...) sollen sie wirklich für das Volk sein, so müßten es die besten Aufführ[un]g[e]n sein, die es überhaupt gibt.“ 1899, Skizzenbuch 2, TSN 2, S. 367. Das verdeutlicht u.a. auch seine Fürsprache für die Einrichtung von Galerien, mit denen er bei der Bevölkerung eine Schulung im Sehen erreichen will. Er plädiert dafür, Bilder aus verschiedenen Epochen und mit unterschiedlichen Stilen, aber ähnlicher Thematik nebeneinander aufzuhängen, um derart das kunsthistorische Sehen der Laien zu schulen: Durch die

Interesse für Kunst beim Publikum zu wecken. Bahr verfolgt nämlich neben dem Ziel, eine größere Öffentlichkeit mit der je neuesten Kunst und ihren Künstlern bekanntzumachen, und dem späteren identitätsstiftenden Anliegen, das sich in der Konstruktion einer durch ihre spezifische Mentalität hervorgegangenen genuin österreichischen Kunst dokumentiert, ein weiteres Ziel: Bereits Anfang der 90er Jahre richtet sich sein Interesse darauf, den Künstlern durch eine interessierte und geschulte Menge ein Forum zu bieten, das jenen den Verkauf ihrer Werke ermöglicht. Durch Kennerschaft und dann insbesondere durch Interesse an Gegenwartskunst soll den jungen Künstlern ein Markt bereitet werden, der ihnen materielle Sicherheit gewährleistet.<sup>505</sup> Dieser Aspekt verbindet sich selbst wiederum mit dem Ziel der Förderung einer nationalen Kultur und ist in seinem weiteren Zusammenhang mit wirtschaftspolitischen Interessen verknüpft. Denn mit der Einrichtung und Etablierung einer Käuferschicht für zeitgenössische Kunst sollte den Künstlern eine Auftragslage bereitet werden, die es ihnen ermöglichte, ihre Stellung im nationalen Wettbewerb langfristig zu verbessern und im gleichen Zug ihr künstlerisches Niveau zu heben. Diese wirtschaftlich orientierte Motivation sticht bereits bei den Bestrebungen um die Konstruktion und Etablierung des Bildes einer spezifisch österreichischen Moderne hervor: „Bahr verband damit handfeste praktische Interessen. Die von ihm betriebene publizistische und organisatorische Institutionalisierung der Wiener Moderne diente dazu, eine ganze Generation junger Autoren und Künstler durch Publikationen, Aufführungen und Ausstellungen als Gruppe im gesamten deutschsprachigen Raum bekannt zu machen und ihr so Marktanteile zu verschaffen. Angesichts der Vielfalt von Bahrs Unternehmungen und der strategischen Konsequenz, mit der er sie vorangetrieben hat, fallen einem heute unwillkürlich Begriffe aus der Werbewirtschaft ein, und es erscheint durchaus nicht verfehlt, wenn man Bahr als den ersten Kulturmanager bezeichnet.“<sup>506</sup>

Mit seinen Zielsetzungen für die Kunst und das Kunstgewerbe orientiert sich Bahr an Entwicklungen, wie sie unter anderem in Frankreich während der Dritten Republik stattfanden.<sup>507</sup> Zahlreiche Abschriften in seinem Notizbuch dokumentieren darüber

---

individuelle Betrachtung der Kunstgegenstände soll das Publikum dazu gebracht werden, eine normative Systematik aufzugeben.

<sup>505</sup> *Bildende Kunst in Oesterreich*. Die Kunst und der Staat, in: Deutsche Zeitung, Wien, 22 (1892), Morgenausgabe, 10.12.1892, S. 1-2, wiederabgedruckt in SKM, hier S. 185: „Das fehlt uns. Es fehlt uns jede Schule des Geschmackes für die Laien, die von selber immer ein Markt für die Künstler werden muss.“

<sup>506</sup> Streim (2001), S. 72.

<sup>507</sup> Daneben beruft sich Bahr mit seinem Vorhaben auf die Präraffaeliten sowie die Gruppe der „Maison du Peuple“ in Belgien, vgl. *Volksbildung*, in: Neues Wiener Tagblatt, 33 (1899), 14.10.1899, S. 1-2, wiederabgedruckt in Bil, hier S. 25. In Frankreich richtete der Staat Galerien ein, die die Bevölkerung im Sehen schulen und im gleichen Zug die Künstler im Staat einen Abnehmer ihrer Werke finden lassen

hinaus sein Interesse an den Vorstellungen und Konzepten Alfred Lichtwarks, dem er im Band *Secession* einen eigenen Artikel gewidmet hat. So notiert er sich aus dem Manuskript, das jener 1898 unter dem Titel „Das Bildnis in Hamburg“ veröffentlichte, eine Reihe von Ausführungen, in denen Lichtwark die künstlerische Überlegenheit unter dem Aspekt wirtschaftlicher Vorteile einer Nation betrachtet.<sup>508</sup> Im genannten Artikel im Band *Secession* gibt Bahr dann Lichtwarks Ansicht wieder, nach der die Förderung des künstlerischen Geschmacks gleichzusetzen sei mit der Förderung der „nationale[n] Wohlfahrt“ und die Kunst als wirtschaftlicher Faktor, nämlich als „Mittel die Nation groß und reich zu machen“, angesehen werden müsse (hier zit. n. Sec, 188).<sup>509</sup> Der industrielle Wettkampf zwischen den Nationen, der sich in anschaulicher Weise auf den Weltausstellungen mit den nationalen Pavillons und den dort präsentierten Exponaten zeigte, hatte nämlich im Fall des Deutschen Reichs einen deutlichen Rückstand der künstlerischen und kunstgewerblichen Produktion im Vergleich mit den anderen Nationen offengelegt. Die Entwicklung des künstlerischen Geschmacks eines größeren Publikums, der die Nachfrage nach künstlerischen Produkten befördern und im gleichen Zug sowohl eine Niveauerhöhung wie eine quantitative Steigerung der Kunstproduktion mit sich bringen sollte, sollte es ermöglichen, den künstlerisch-industriellen Vorsprung Frankreichs und Englands einzuholen. Die Bedeutung des wirtschaftspolitischen Aspekts der künstlerischen Produktion unterstreicht 1906 der Redakteur der Zeitschrift *Kunst und Künstler* Karl Scheffler, dessen Position Wolfgang Ruppert in seiner Studie zum modernen Künstler wie folgt wiedergibt: „In seiner Einführung ging Scheffler 1906 von dem Erfolg des erneuerten Kunstgewerbes aus und argumentierte nicht auf künstlerische Intentionen bezogen, sondern vorrangig in Hinblick auf die Bedeutung der Gestaltung bei der Sicherung von Märkten für Industriewaren: ‚Als unser Markt in Gefahr war, der Kunstindustrie vom Ausland entrissen zu werden, als die Schöpfungskräfte der architektonischen Künste und des Handwerks ganz versiegt schienen, haben moderne

---

sollten. *Bildende Kunst in Oesterreich*, in SKM, hier S. 183f., 186, 191. Vgl. auch einen mit B. gezeichneten Artikel vom 27. April 1895, der das englische und französische Museumswesen lobt, das durch verlängerte Öffnungszeiten dem Publikum und damit vor allem den Arbeitern Besuche ermöglicht. Lob wird vor allem der französischen Museumspolitik und dem Programm Clémenceaus ausgesprochen, für dessen Idee, Zweig-Museen mit Leihgaben in den Vorstädten von Paris zu eröffnen und dort für die Arbeiter Führungen durch Literaten und Künstler stattfinden zu lassen; dagegen mache Österreich den Arbeitern den Besuch sowohl terminlich wie intellektuell unmöglich. B., Die Museen - dem Volke., in: *Die Zeit*, 3. Band, Nr. 30, 27. April 1895, S. 58-59.

<sup>508</sup> Vgl. 1899: Skizzenbuch 2, TSN 2, S. 382-384.

<sup>509</sup> Diese Ideen werden bei Lichtwark ebenfalls von nationalistischen Tönen getragen, die sich in seinem Fall zunächst auf einzelne Städte im Deutschen Reich beziehen.

Künstler Rettung gebracht.“<sup>510</sup>

Mit den vorangegangenen Ausführungen sollte gezeigt werden, dass sich Bahrs Texte, die sich seit der zweiten Hälfte der 90er Jahre mit Aspekten des Künstlertums befassen, innerhalb dieser verschiedenen Zielsetzungen und Interessensschwerpunkte, die ästhetische, nationale, völkische, rassische und ökonomische Gesichtspunkte einschließen, im Einzelnen verorten lassen.

---

<sup>510</sup> Ruppert (1998), S. 556. Im Rahmen dieser Entwicklung wird zugleich die Forderung gestellt, die Unterscheidung zwischen hoher und angewandter Kunst aufzuheben. Im ersten Heft von *Ver Sacrum* heißt es dazu 1898: „Wir kennen keine Unterscheidung zwischen ‚hoher Kunst‘ und ‚Kleinkunst‘“; vgl. dazu auch Sauerländer (1977), S. 128f.

#### 4. Mode und Dynamik

Befragt man Bahrs Schriften, worin die Ursache für die spezifisch moderne Form des Künstlers liegt, so stößt man auf mehrere Faktoren. Ein großer Komplex ist mit den Stichworten des Historismus und des Dilettantismus bereits benannt: Das Übermaß an historischer Bildung hemmt demnach die Unbefangenheit des künstlerischen Schaffens und die schöpferische Kraft, die analytisch-kritischen, reflexiven Züge erschweren bis verunmöglichen dem Künstler eine emphatische Form von „Gefühl“, „Leben“ und „Erleben“, die nach Bahrs Auffassung – vor dem Hintergrund einer lebensphilosophisch geprägten Ästhetik – notwendige Bedingung der Kunstproduktion ist. Der Künstler der Moderne schafft reflektiert oder mit „anempfundenem“ Gefühl und verfehlt damit für Bahr „echtes“ Künstlertum. Diese Aspekte wurden in den ersten Kapiteln der Arbeit näher erläutert.

Als weitere gewichtige Komponente verweist Bahr auf den wachsenden Einfluss, den das Publikum und der literarische wie künstlerische Markt auf die Künstler ausüben. Dabei spielen die ökonomische Abhängigkeit der Künstler, Konkurrenzkämpfe zwischen den Kunstschaffenden, eine zunehmende gesellschaftliche Bedeutung von Kunst – sei es im Bereich der Unterhaltung, sei es als Folge einer distinktionsorientierten Rezeption von moderner Kunst – sowie die Interessen von Verlagen, Zeitschriften und Kunsthändlern eine Rolle. Interessanterweise führen beide Problemfelder für Bahr in ihrer Konsequenz zu einem ähnlichen Resultat. Das zeigt sich beispielsweise in seiner Einschätzung der Décadence-Künstler: Hält er jenen nämlich zugute, „reine“ Künstler zu sein, d. h. nicht für den Markt oder nach dem Geschmack der Menge zu arbeiten,<sup>511</sup> so ändert das für ihn doch nichts an der problematischen Seite ihrer Kunst, die der Konzentration auf eine artistische Formgestaltung und damit einer in höchstem Maße von Reflexion geprägten

---

<sup>511</sup> Bahr verweist auf die „ehrliche[.] Verachtung des ‚Geschäftes‘“ durch die Décadence-Künstler, die sich vielmehr durch den „zähnen Trotz gegen alles *ce qui est demandé*“, durch die „gerade[.] Ritterlichkeit der reinen Künstlerschaft“ auszeichneten. *Die Décadence* (1891), SKM, S. 25 (Hervorhebung im Original); Bahr orientiert sich mit seinem Text an Charles Morices *La littérature de toute à l'heure*, Paris 1889, vgl. dazu Bachleitner (1998), S. 158. Mit der Bemerkung über die „reine“ Kunst führt Bahr in seinen Darlegungen einen Gegensatz unter den Kunstschaffenden an, den Pierre Bourdieu unter dem Stichwort der „zwei ökonomischen Logiken“ analysiert hat. Bourdieu benennt in den *Regeln der Kunst* zwei Pole im literarischen Feld, an dessen einem „die anti-ökonomische‘ Ökonomie der reinen Kunst“ zu finden ist, „die auf der obligaten Anerkennung der Werte der Uneigennützigkeit und Interessellosigkeit sowie der Verleugnung der ‚Ökonomie‘ (des ‚Kommerziellen‘) und des (kurzfristigen) ‚ökonomischen‘ Profits basierend, die aus einer autonomen Geschichte erwachsene spezifische Produktion und deren eigentümliche Ansprüche privilegiert. [...] Am anderen Pol herrscht die ‚ökonomische‘ Logik der literarisch-künstlerischen Industrien, die aus dem Handel mit Kulturgütern einen Handel wie jeden anderen machen [...] und sich damit begnügen, sich der vorgängigen Nachfrage der Kundschaft anzupassen“. Bourdieu (1999), S. 228f.; vgl. zum Subfeld der reinen Produktion, das sich im Fall der Parnassiens und der Décadents noch einmal in den Gegensatz von arrivierter Avantgarde und Avantgarde teilt, Bourdieu (1999), S. 198ff.

Arbeitsweise geschuldet ist. Aus der Sicht Bahrs heißt das, dass mit Blick auf den modernen Künstler zwei Problemfelder bestehen, die letztlich auf eine ähnliche Konstellation hinauslaufen: Die Orientierung an Markt und Publikum führt ebenso wie das virtuose Kunstschaffen, das im weiteren Kontext des Dilettantismus steht, aber auch allgemein Kennzeichen der komplexen poetologischen Kunst des fin de siècle ist, zum Verlust „wirklichen“ Künstlertums. Mit beiden Orientierungen verbindet sich für Bahr ein Verlust an Autonomie, der aufs engste mit seiner Vorstellung von Authentizität verknüpft ist. Mit welchen Gegenkonzepten Bahr auf diese Problematik zu antworten versucht, war im dritten Kapitel der Arbeit zu sehen.

Bahrs Ausführungen zu dem in den folgenden beiden Kapiteln zu behandelnden Themenkomplex sind deshalb besonders interessant, weil Bahr in ihnen Ansätze zu avancierteren Theorien vorlegt. Die Überlegungen, die er im Einzelnen anstellt, lassen sich literatur- und kunsttheoretischen Modellen bzw. soziologischen Beobachtungen zuordnen, die etwa zeitgleich bzw. wenig später prominentere Ausformulierungen gefunden haben. So deutet Bahr die Kunstproduktion einiger Künstler und die Beschleunigung des Form- und Stilwechsels um 1900 als analog den Strukturen, die im Bereich der Mode stattfinden, deren Züge zur gleichen Zeit in der sich als Wissenschaft konstituierenden Soziologie analysiert werden. Bahr verfolgt des Weiteren Abläufe aus einer wirkungs- und rezeptionsästhetischen Perspektive und legt in diesem Kontext den Ansatz zu einer Theorie vor, die kurze Zeit später ihre ausführlichere Ausformulierung von der formalistischen Schule erhält.<sup>512</sup> Mit diesen Modellen versucht Bahr die Entwicklungen von Kunst und Literatur in komplexere Zusammenhänge zu stellen und den Innovations- und Originalitätszwang der modernen Künstler unter den verschiedenen Perspektiven von Publikum, Kunstmarkt sowie kunst- und künstlerinternen Auseinandersetzungen stärker zu beleuchten. Dass er dabei Erklärungen aus unterschiedlichen Perspektiven vorbringt und zugleich kunstimmanente wie kunstexterne Begründungen anführt, führt dazu, dass seine Vorstellungen nicht immer recht in Einklang miteinander stehen. Entsprechend zeigt sich aber auch, dass Bahrs im ersten Teil der Arbeit vorgestellter Dualismus eines modernen und eines „wirklichen“ Künstlertums eine komplexere Darlegung erfährt. Indem diese Problemfelder hier näher ausgeführt werden, wird die Arbeit den Fokus vom modernen Künstler hin zu jenen Prozessen erweitern, die in Bahrs Schriften in unmittelbarem Zusammenhang mit der Entwicklung von Kunst und Künstlern genannt werden.

---

<sup>512</sup> Dazu ausführlicher im letzten Kapitel der Arbeit.

a) Modische Mitläufer und „Copisten“

Reinhart Koselleck hat die Wahrnehmung von einer sich beschleunigenden Zeit als grundlegende Erfahrung beschrieben, die bereits mit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts einsetzt. Dass im 19. Jahrhundert eine völlig neue Form von Geschwindigkeit ebenso wie immer schneller und tiefgreifender eintretende Veränderungen in nahezu sämtlichen Lebensbereichen die Erlebniswelt der Zeitgenossen prägten, führte dazu, dass der Wandel selbst als Kennzeichen des 19. Jahrhunderts aufgefasst wurde.<sup>513</sup> Angela Schwarz bemerkt in ihrer Studie zur Wissenschaftspopularisierung um die Jahrhundertwende dazu, dass „ein permanenter Kreislauf von Umsturz und Erneuerung [...] folglich nicht nur ein typisches, sondern konstitutives Element der erlebten Gegenwart dar[stellte]“ und verweist in diesem Zusammenhang auf Marx und dessen Rede zum Jahrestag des PEOPLE'S PAPER 1856.<sup>514</sup> Kaum ein Begriff hat das Verhältnis von Modernität und Dynamik um die Jahrhundertwende dabei wohl enger fassen wollen als derjenige der Mode. Davon zeugen im Besonderen die – sprachgeschichtlich allerdings nicht haltbaren – Versuche, Moderne und Mode etymologisch aufeinander zu beziehen und begrifflich voneinander abzuleiten.<sup>515</sup> Für die Versuche, die Mode und ihre spezifischen Ausdrucksformen und Strukturen um die Jahrhundertmitte und Jahrhundertwende zu erfassen, stehen dabei ganz unterschiedliche Herangehensweisen und Schwerpunktsetzungen, die sich für die Zeit ab der Mitte des 19. Jahrhunderts mit den Namen Baudelaires, Simmels, Sombarts und Friedrich Theodor Vischers verbinden.<sup>516</sup> Bahrs Verwendung des Begriffs der Mode ist mit Blick auf die genannten Autoren, die sich unter der Perspektive ästhetischer, soziologischer und ökonomischer Fragestellungen vor allem mit Fragen der Kleidermode auseinandersetzten, zunächst einmal ungleich unspezifischer. Der Begriff fällt dort, wo Bahr den raschen Wechsel der Stile um die Jahrhundertwende beobachtet: Er appliziert ihn auf Vorgänge in der Kunst, indem er deren Abläufe und Rezeption als analog zu Prozessen deutet, die im

---

<sup>513</sup> Vgl. Bergeron, Furet, Koselleck (1969), S. 303; vgl. dazu auch Gumbrecht (1978), S. 111.

<sup>514</sup> Schwarz (1999), S. 14, vsgl. ebendort S. 269.

<sup>515</sup> Vgl. Max Burckhard, Modern, in: Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Kunst, Bd. 20, Nr. 185, 16.09.1899, S. 185f., in DJW II, S. 1008-1011.

<sup>516</sup> Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (1860), vgl. dazu Jauß (1970), S. 54 und Habermas (1985), S. 17-21; Simmels Aufsatz *Zur Psychologie der Mode. Sociologische Studie* erschien 1895 in der von Bahr mitherausgegebenen Wiener Wochenschrift *Die Zeit* (13.07.1895, 4. Band, S. 23-24); vgl. auch Georg Simmel, *Philosophie der Mode* (1905); Werner Sombart, *Wirtschaft und Mode. Ein Beitrag zur Theorie der modernen Bedarfsgestaltung*, Wiesbaden 1902; Friedrich Theodor Vischer, *Mode und Zynismus – Beiträge zur Kenntnis unserer Kulturformen und Sittenbegriffe*, Stuttgart 1879; vgl. dazu den Band *Die Listen der Mode*, hrsg. v. Silvia Bovenschen, Frankfurt/Main 1986.

Bereich der Mode stattfinden.<sup>517</sup> Dabei steht für Bahr zum einen die Dynamik der künstlerischen Prozesse im Vordergrund. Die Analogisierung zur Mode dient ihm aber zugleich dazu, das Verhältnis von Kunstmarkt und Kunstschaffen näher zu beleuchten und darüber Aussagen über spezifische Entwicklungen im Bereich der Kunst und Kunstausbübung zu treffen.

Den Ausgangspunkt von Bahrs Überlegungen bilden Beobachtungen, die er beim Besuch mehrerer Malereiausstellungen im Jahr 1894 macht. Die dort ausgestellten Werke – Bahr spricht von 10.000 bis 16.000 Werken, die er gesehen haben will – lassen sich ihm zufolge auf einige Grundtypen reduzieren, nach denen alle weiteren Gemälde ausgerichtet sind. Die Schlussfolgerung, die er aus diesem Umstand zieht, liegt dann darin, dass die meisten Künstler offenbar versuchten, eine auf dem Markt bereits funktionierende „Marke“ zu wiederholen (TSN 2, 86): Positionieren sich Exponate erfolgreich am Markt, so treten in kürzester Zeit „Copisten“ auf. Die massenhafte Nachahmung führe in ihrer Konsequenz letztlich dazu, dass die originären Künstler sich zu immer neuen Formen und Ausdrucksweisen gezwungen sehen, mit denen sie sich von ihren eigenen, zur Mode gewordenen Kunstformen abzugrenzen versuchen.<sup>518</sup>

An der von Bahr geschilderten Beobachtung und seinem Versuch, das Verhalten der Künstler zu interpretieren, sind nun mehrere Aspekte interessant. Wenn wir zunächst auf das Verhalten der „Copisten“ eingehen, gilt es zuallererst, einen Umstand zu klären: Es trägt zu einer gewissen Verwirrung bei, dass Bahr mehrfach, wenn er von Technik spricht, Begriffe wie „Copien“ und „Plagiate“ anführt und damit auf die Möglichkeit der Vervielfältigung von Kunstwerken anzuspieren scheint (Re, 128f.; Sec, 159).<sup>519</sup> Um Missverständnissen vorzubeugen, gilt es daher zunächst die mögliche Bedeutung der Kombination von Technik und „Copie“ im Sinne von Reproduzierbarkeit, wie Walter Benjamin sie in seiner klassischen Kunstwerk-Studie beschreibt, auszuschließen. Zwar beschäftigt Bahr sich mit Künsten, in denen Reproduktionstechniken angewendet werden; eine ausführlichere Auseinandersetzung über den jeweiligen Kunstcharakter der so hergestellten Werke findet in seinen Schriften aber nicht statt. Was Bahr dagegen hier unter „Copie“ versteht, ist kein

---

<sup>517</sup> Vgl. dazu auch Bahrs Argumentation in seiner Verteidigung der neuen Kritik: Sie berücksichtigt den Geschmackswechsel in ästhetischen Fragen, der dem Wechsel der menschlichen Leidenschaften und den Gesetzen der Mode folgt, KM, S. 268.

<sup>518</sup> Eine ähnliche Beobachtung macht Bahr einige Jahre später bei den Kunstaussstellungen der Wiener Secession, vgl. *Die falsche Secession*, in: Neues Wiener Tagblatt, 01.11.1899, 1-4, wiederabgedruckt in Sec, hier vor allem S. 139f.

<sup>519</sup> Vgl. die Artikel *Malerei 1894* in: Die Zeit, 1. Band, Nr. 3, 20.10.1894, S. 42-43, wiederabgedruckt in Re und *Contrefaçon*, in: Neues Wiener Tagblatt, 34 (1900), 04.01.1900, S. 1-3, wiederabgedruckt in Sec.

exaktes Kopieren im Sinne von Vervielfältigung bis Fälschung; er bezeichnet damit vielmehr ein rasch einsetzendes epigonenhaftes Schaffen.<sup>520</sup> Das heißt, er versteht unter dem Begriff der Technik *künstlerische Verfahrensweisen*.<sup>521</sup> Der Begriff des „Copierens“ bezeichnet dann einen Akt des Nachschaffens, in dem einige Künstler eine bestimmte Manier oder gewisse stilistische Merkmale, die ein Künstler in einem konkret geschaffenen Artefakt verwendet, aufgreifen und in ihrer eigenen Kunstproduktion anwenden.<sup>522</sup> *Kopien* sind jene Kunstwerke für Bahr nicht nur in dem Sinne, dass sie bestimmte Verfahrensweisen nachahmen, sondern auch dadurch, dass sie nicht aus einem eigenen, authentischen Gefühl heraus geschaffen sind.<sup>523</sup> Stattdessen gelangen „fremde“ Gefühle in ihnen zur Darstellung, es entsteht eine Kunst zweiter Stufe, eine „Kunst nach der Kunst“ (Re, 129)<sup>524</sup>. Der Kopist ist also kein Fälscher – auch wenn Bahrs Rede von „Plagiaten“ und einer „gefälschten Zeit“ diesen Eindruck bisweilen erweckt (Re, 75) –, sondern ein Epigone, der die allerjüngste Vergangenheit und Gegenwart nachahmt; fälschen tut er nicht im juristischen, sondern im moralisch-ästhetischen Sinn. Im Übrigen nimmt Bahr die originären Künstler von der Gefahr zu „copieren“ keineswegs aus;<sup>525</sup> wo ihnen das Gefühl fehlt oder sie nur die

---

<sup>520</sup> Dies wird deutlich, wenn man eine begriffliche Unterscheidung Nelson Goodmans heranzieht. Denn wenn Bahr von „Copisten“ oder „Plagiaten“ spricht, meint er damit keineswegs die Vervielfältigung eines originären Artefakts, bei dessen Reproduktionen es sich im Fall der Malerei als einer *autographischen* Kunst tatsächlich um Fälschungen handeln würde (Re, 128f.). *Autographisch* nennt Goodman jene Künste, die die Idee eines Originals mit sich führen und damit fälschbar sind. Kunstarten, in denen der Begriff des Originals keine sinnvolle Anwendung findet und somit auch keine Fälschungen im ersten Sinne möglich sind, bezeichnet Goodman als *allographisch* (Literatur, Musik), Goodman (1995), S. 113.

<sup>521</sup> Auch Benjamin verknüpft im Begriff der Technik zwei ganz unterschiedliche Bedeutungen miteinander: Er bezeichnet mit Technik nämlich sowohl die stofflich-materielle Herstellung von Kunstgegenständen wie auch die künstlerischen Verfahrenstechniken, ohne beides begrifflich voneinander zu trennen, wie Franz Koppe herausgestrichen hat. Koppe (2004), S. 72f.; vgl. dazu z. B. Benjamins Ansicht, dass die Dadaisten mit Mitteln der Produktion ihrer Kunst den Stempel der Reproduktion aufzudrücken versuchen.

<sup>522</sup> Vgl. auch den Eintrag im Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, das vom „Copisten“ als eines „abschreiber[s]“ und „nachmahler[s]“ spricht: „bleibt ein künstler dabei kleben, so kann man ihn einen copisten nennen und mit diesem wort gewissermaßen einen ungünstigen begriff verbinden.“ Grimm (1860), Sp. 636.

<sup>523</sup> Vgl. dazu auch den Artikel *Ferdinand von Saar* (Zum sechzigsten Geburtstag), in: Deutsche Zeitung, Wien, 23 (1893), 30.09.1893, Morgen-Ausgabe, S. 1-2, wiederabgedruckt in in SKM, hier S. 100. Bahr fragt dort, ob der Künstler „wenn schon keinen Anderen, doch immer sich selber copieren“ darf, d.h. Gefühle, die er einst hatte, aus der Erinnerung in einem anderen Moment zur Gestaltung eines Werkes verwenden dürfe.

<sup>524</sup> Da den Bildern die „eigene [ ] Empfindung“ und „die stille Gnade einer ehrlichen Gesinnung fehlt“, entbehrten sie auch der Wirkung. Dadurch entstehe „eine Kunst nach der Kunst, statt nach dem Leben, die, statt Gefühle, nur Erinnerungen zu gestalten und so auch, statt Gefühle, nur Erinnerungen zu wecken weiß.“ Re, S. 129.

<sup>525</sup> Die Bilder von Puvis, Besnard, Böcklin wirkten wie Bilder „in der Manier des Puvis, Besnard, Böcklin von genauen, knechtisch kümmerlichen Epigonen“, heißt es. Und: „Es scheint: auch die Meister können nicht mehr fühlen“, Re, S. 129. Vgl. auch die Notizen, die Bahr sich im Vorfeld seines Artikels macht: „Die einen copieren und die Originale selbst wirken wie Copien. Die Muster selbst scheinen Schablonen. Man hat vor Böcklin und Stuck das Gefühl von Schülern, die alle Mache gelernt hätten, aber nur leider den Geist von Böcklin und Stuck nicht zu treffen wissen.“ 1894: Skizzenbuch 1, in: TSN 2, S. 87. Als ein jüngerer Beispiel von ähnlicher Diktion in der Literaturkritik vgl. auch die Rezension

Erinnerung an ein Gefühl gestalten, erscheinen sie als „Copisten“ ihrer selbst und ihre Originale als Kopien (Re, 129). Bahr verwendet den Begriff des Originals also in einem spezifisch ästhetisch-stiltechnischen Sinn.

Dass eine Vielzahl von Künstlern auf erfolgreiche Werke in kurzer Zeit mit einem epigonenhaften Kunstschaffen antwortet, gründet für Bahr auf mehreren Umständen. Lassen wir zunächst einen Aspekt beiseite, den Bahr hier und bei anderer Gelegenheit nennt, nämlich dass jenen „copierenden“ Künstlern das eigene Gefühle fehlt.<sup>526</sup> Ihre Motivation besteht demnach vornehmlich darin, eine auf dem Markt bereits funktionierende „Marke“ zu wiederholen (TSN 2, 86), etwas zu produzieren und anzubieten, dem bereits Erfolg beschieden war. Dies hängt zum einen mit der Situation zusammen, dass die freischaffenden Künstler ihre Subsistenz durch den Verkauf ihrer Werke sichern und auf den kommerziellen Erfolg ihrer Kunst angewiesen sind, sich daher in ihrem Kunstschaffen nach der Nachfrage durch das Publikum richten;<sup>527</sup> dies lässt sich sowohl für die Entwicklungen im Bereich der Kunst wie auch in dem der Literatur erklären.<sup>528</sup> Ermöglicht wird den Künstler dies aber vor allem durch ein ungeheures Maß an Technikbeherrschung.

Die Aussage, dass die zeitgenössischen Künstler über ein Können verfügen, das allen vorangegangenen Epochen überlegen ist, kehrt geradezu toposartig in Bahrs Kritiken wieder. Von „technische[r] Verwegenheit“ ist die Rede (TSN 2, 88) und „virtuose[r] Herrschaft über allen Zauber der Technik“ (KM, 221).<sup>529</sup> Diese Einschätzung führt bei Bahr bezeichnenderweise jedoch keineswegs zu einer uneingeschränkt höheren Wertschätzung der zeitgenössischen Kunst. Im Gegenteil manifestiert sich für ihn vor diesem Hintergrund umso deutlicher die scheinbar paradoxe Situation, dass trotz aller technischen Virtuosität zeitgenössisch keine große Kunst geschaffen wird.<sup>530</sup> Die

---

von Volker Weidemann in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* vom 3. Mai 2009 über Judith Hermann: „Jetzt ist es also passiert: Jahre der Judith-Hermann-Kopierversuche unter jüngeren deutschen Schriftstellerinnen haben dazu geführt, dass jetzt auch Judith Hermann sich selbst kopiert. [...] Der Erfolg des Buchs [gemeint ist *Sommerhaus, später*] war ungeheuer, und mit ihm kamen auch all die jungen Epigoninnen in die Welt [...] Es ist, als hätte jemand die Judith Hermann von einst gekapert und in eine Judith-Hermann-Maschine verwandelt, so routiniert lesen sich ihre Weltverzauberungsversuche heute.“

<sup>526</sup> Vgl. dazu KM, S. 238 und *Die falsche Seession*, in Sec, hier S. 141.

<sup>527</sup> Vgl. dazu SKM, S. 100.

<sup>528</sup> Augenfällig tritt dies in Frankreich durch die Auflösung des offiziellen Salons zutage, zeigt sich aber gleichfalls in der Entwicklung des Pressewesens und Buchhandels, vgl. dazu Einfalt (2000), S. 459f.

<sup>529</sup> In ähnlicher Form bemerkt der Kritiker und Literaturhistoriker Hans Landsberg 1904, dass „[d]ie bisherige Entwicklung der modernen Dichtung [...] unser technisches Können unendlich gesteigert“ habe. Hans Landsberg, *Die moderne Literatur*, Berlin 1904, hier zit. n. Jahrhundertwende, S. 14. Dass Bahr das nicht ausschließlich als zeitgenössisches Problem begreift, wird deutlich, wenn man seine Äußerungen über die Malerei der Renaissance aus dem Jahr 1886 betrachtet, vgl. *Zur Geschichte der modernen Malerei*, Deutsche Worte, Wien, 6 (1886) (Dezember), S. 433-446, wiederabgedruckt in hier KM, S. 37f.

<sup>530</sup> Vgl. dazu auch die Ansicht Maximilian Hardens, nach dem Zeitalter der Décadence Blütezeiten der

Kunstausbübung der zeitgenössischen Künstler gilt ihm in erster Linie als Zurschaustellung technischer Fertigkeit, die für ihn kein hinreichendes Kriterium gelungener Kunst ist. Deziert führt er diese Problematik bereits 1892 im Artikel *Symbolisten*<sup>531</sup> aus, in dem er kritisiert, dass der Symbolismus „manches Mal die Form über das Wesen, die Technik über die Kunst zu stellen [scheine]“. Er überschätze womöglich die „Mache“ – „die sich doch schliesslich Jeder anlernen kann“ – und laufe damit Gefahr, den Virtuosen zu verfallen (SKM, 34).<sup>532</sup> Im zweiten Kapitel wurde Bahrs Kritik am Formalismus ausführlicher benannt, der zufolge er die Gefahr einer Verselbständigung der Form sieht, die mit einem Verlust an Gehalt einhergeht. Annette Simonis erkennt in Bahrs Äußerung über den Symbolismus entsprechend „den Vorwurf der Formfixiertheit“, den die Kritiker der „auffallende[n] Privilegierung der Selbstreferenz im l’art pour l’art, de[m] selbstbezügliche[n] Sprachgestus“ mitunter machen.<sup>533</sup>

Zwei Beobachtungen treffen in Bahrs Ausführungen zusammen, die eine Steigerung im Technischen thematisieren: Zum einen gründet sich Bahrs Annahme, dass sich die zeitgenössischen Künste durch eine Steigerung der Kunstmittel auszeichnen, auf der Weiterentwicklung und Einführung neuer künstlerischer Verfahren, wie sie bspw. die Technik der Impressionisten oder die Übernahme einer „neuen Psychologie“ in die Literatur darstellen.<sup>534</sup> Der zentrale Punkt, auf den Bahr mit seiner Formulierung anspielt, liegt jedoch in etwas anderem. Bahr versteht unter der umfassenden technischen Virtuosität, dass die zeitgenössischen Künstlern über alle bis zu diesem Zeitpunkt vorhandenen Formen und Stile verfügen und sie beherrschen (vgl. Re, 129): Die Künstler seien in der Lage, jeden Stil und jedes Verfahren anzuwenden und aus einem eklektizistisch-historistischen Bewusstsein heraus eine Auswahl an Stilen zu treffen. Das Bemerkenswerte an diesem Umstand ist jedoch nicht allein der hohe technische Stand weniger Künstler; vielmehr verbirgt sich hinter der technischen

---

Technik sind, „und die Decadence unserer modernen Literatur beginnt, unbeschadet des romantischen Intermezzos, eigentlich schon mit Heinrich Kleist“. Maximilian Harden, *Naturalismus*, in: *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, 37. Bd., Berlin 1890, Nr. 22, S. 339-343; hier zit. n. *Naturalismus*, S. 404f.

<sup>531</sup> *Symbolisten*, wiederabgedruckt in SKM.

<sup>532</sup> Zugleich verweist Bahr in anderen Texten auch für die durch stark formalistische Züge geprägten Stile auf deren Notwendigkeit: In den großen Künstlern sei die Methode des Symbolismus nämlich „ein unwiderstehlicher Drang der Natur“ (SKM, 35) und nicht rein äußerlich, so Bahr 1892.

<sup>533</sup> Simonis (2000), S. 12.

<sup>534</sup> „So hat diese Malerei eigentlich nichts gethan, als die Mittel entwickelt, welche eine neue Kunst schaffen können, ihr dienen können.“ TSN 2, S. 88. Die hohe technische Entwicklung der Malerei ist nach Bahr eine Folge des Naturalismus und seines Bruchs mit der klassischen Gattungshierarchie: Die Darstellung niederer Themenkreise auf großformatigen Bildern habe zu einer Indifferenz gegenüber der Thematik des Bildes geführt und die Technik in den Mittelpunkt gestellt, vgl. dazu 1894, *Skizzenbuch 1*, in TSN 2, S. 89f.

Virtuosität geradewegs ein Massenphänomen, das es allen Künstlern ermögliche, sich literarische Techniken oder solche der bildenden Kunst auf hohem Niveau anzueignen und sich entsprechend künstlerisch zu betätigen. Dieser Befund findet sich durchgängig in Bahrs Schriften und charakterisiert Bahrs Ansicht nach sowohl die Malerei (vgl. Re, 130) wie auch die Literatur<sup>535</sup> und gilt ihm letztlich als Spezifikum der gegenwärtigen Kunst im Allgemeinen: „Wir wissen, daß wir mehr können als irgend eine Zeit vor uns, in allen Künsten.“ (Inv, 1) Diese Vorstellung Bahrs lässt sich „in Anlehnung an Goethes und Schillers Dilettantismuskritik“<sup>536</sup> lesen, Bahr selbst zieht zu dieser Zeit immer wieder Parallelen zur künstlerischen Situation der Goethe-Zeit.

In den hier beschriebenen Ausführungen zeigt sich, dass Bahr auch hier zwei kategorial verschiedene Künstlertypen erkennt: Diejenigen Künstler, die aus innerer Notwendigkeit ihre Kunst schaffen, und jene Künstler, die eine Kunstform erst zur Modeerscheinung machen, indem sie Merkmale erfolgreicher Werke aufgreifen und ihre eigenen Werke diesen angleichen. In Bahrs hier vorgelegter Interpretation werden die neuen Kunstformen damit nur vermittelt, nämlich durch die Marktsituation geschaffen. Die „echten“ Künstler schaffen Neues in einer Mischung aus Notwendigkeit und Abgrenzungsversuchen, wohingegen in anderen Artikeln Bahrs das Neue auf Anfrage bzw. zum Anreiz des Publikums geschaffen wird bzw. aus dem Bedürfnis heraus, anders zu sein. Das heißt, in den hier dargelegten Ausführungen ist es Bahr nicht darum zu tun, dass jene Künstler, die mit einer neuen Kunst auftreten, mit ihrem Werk gezielt Aufmerksamkeit erregen wollen. Stattdessen handelt es sich bei ihrem Tun um Notwendigkeit, die originären Künstler erschaffen Neues zunächst aus einer inneren Notwendigkeit heraus. Nicht aus Gründen der Distinktion, sondern als Flucht vor der Masse wenden sie sich dann von den eigenen Kunstformen ab und schaffen neue Formen. Sie sind damit „reine“ Künstler, die jenen unter rein kommerziellen Gesichtspunkten agierenden Künstlern diametral entgegenstehen.

---

<sup>535</sup> Vgl. *Von Büchern*, in: Die Zeit, 10. Juli 1897, S. 27-28, wiederabgedruckt in: Bil, hier S. 160f.

<sup>536</sup> Panizzo (2007), S. 85f. (FN 216). Offenbar sieht Bahr gewisse Parallelen seiner eigenen Zeit zu der Goethes (siehe *Inventur*). So zitiert er 1903 in seinem Skizzenbuch ausführlich aus einem Gespräch mit Eckermann, dem zufolge Goethe erklärt: „Das ganze Unheil entsteht daher, daß die poetische Cultur in Deutschland sich so sehr verbreitet hat, daß niemand mehr einen schlechten Vers macht. Die jungen Dichter, die mir ihre Werke senden, sind nicht geringer als ihre Vorgänger, und da sie nun jene so hoch gepriesen sehen, so begreifen sie nicht, warum man sie nicht auch preist. [...] Wäre ein Einzelner, der über alle hervorragte, so wäre es gut, denn der Welt kann nur mit dem Außerordentlichen gedient sein.“ Und S. 194: „Die vielen jungen Dichter, die jetzt ihr Wesen treiben, sind gar keine reichen Talente; sie beurkunden weiter nichts als ein Unvermögen, das durch die Höhe der deutschen Literatur zur Produktivität angereizt wird.“ 1903: Skizzenbuch 2, in TSN 3, S. 342 f.; vgl. dazu die Gespräche Goethes mit Eckermann vom 29. Januar 1826 und 4. Januar 1827, in: Eckermann (1981), Bd. 1, S. 157f. und 178.

Problematisch sind denn zunächst auch einmal jene Künstler, die die erfolgreichen Werke nachzuahmen versuchen. Ihnen begegnet Bahr mit dem Vorwurf des „Kopierens“ und „Machens“, des Epigonismus und Plagiatismus. Für die Genese jenes Künstlertypus, der sich ausschließlich epigonenhaft betätigt und den er mit dem Vorwurf des Plagiatismus verbindet, macht Bahr die Marktmechanismen verantwortlich. Seine Ausführungen spielen damit auch auf jene Umstände an, die sich in Georg Simmels Analyse der Kleidermode wiederfinden. In beiden Fällen steht das nur Äußerliche des Modischen dem notwendigen inneren Ausdruck entgegen. Explizit und erneut mit einem Bild aus der Kleidermode beschreibt Bahr diesen Umstand an Jean Richepin, der sich verschiedene Gattungen überwerfe, von denen keine seiner eigenen Art vollkommen entspreche: „Es ist eine über Richepin geworfene Jacke, nicht die aus seinen Säften gewachsene Haut.“ (ÜN, 144f).

Mit seiner Beschreibung, dass die originären Künstler vor dem Modisch-Werden in neue Kunstarten fliehen, macht Bahr deutlich, dass auch der originäre Künstler den von ihm beschriebenen Distinktionszwängen unterliegt und der Schnellebigkeit der Moden entsprechend einem ständigen Wandlungsprozess seiner Kunst unterworfen ist.<sup>537</sup> Die ursprüngliche Konstellation von „wirklichen“ und modernen Künstlern bricht an diesen Stellen auf. In den Ausführungen im ersten Teil der Arbeit war zu sehen, dass Bahr dem modernen Künstler ein analytisch-kritisches, reflektiertes Vorgehen in seinem Schaffensprozess zuweist, das ihn in entscheidender Weise vom Typus des „wirklichen“ Künstlers trennt (ÜN, 26), bezeichnete dieser nach Bahr doch einen Künstler, der *unabhängig* vom Markt oder Publikumsgedanken und sogar *unabhängig* von der Kunst anderer Künstler arbeitete und seine Kunst als „nothwendige[n] Ausdruck der Seele des Künstlers [...] ohne Absichten, ohne Vorsatz“ schafft (TSN 2, 88).<sup>538</sup> Ihn hatte Bahr zu einem Phänomen der Vergangenheit erklärt.

Mit der begrifflichen Trennung der zeitgenössischen Künstler in „Meister“ und „Copisten“ zeigt Bahr aber, dass es zwischen diesen beiden einen kategorialen Unterschied gibt. Und der wiederum läuft auf nichts anderes hinaus, als dass Bahr den als „Meistern“ bezeichneten Künstlern ein „wirkliches“ Gefühl zugesteht, das deren

---

<sup>537</sup> In ähnlicher Form äußert sich 1899 Max Burckhard in der *Zeit*, wenn er bemerkt, dass die künstlerischen Überlegungen des Modernen im Zeichen stünden, es „[a]nders“ machen zu wollen, dies sei der entscheidende Antrieb, „der unbewußte Zug in ihm, unter dessen Bann er steht.“ Der Moderne lehne sich nicht an die Mode, sein Ziel sei vielmehr, mit einer neuen, von der Mode verschiedenen Kunst aufzutreten. Hier zit. n. Die literarische Moderne (1998), S. 131f. Damit rekurren sowohl Bahr wie auch Burckhard auf die bereits von Baudelaire und Rimbaud gestellte Forderung, „es komme darauf an, unbedingt neu, anders, ‚modern‘ zu sein und gleichsam konkurrenzlos dazustehen“, Zmegac (1981), S. XV.

<sup>538</sup> 1894: Skizzenbuch 1.

Kunst zugrunde liegt. Im Gegensatz zu seinen früheren Ausführungen, in denen er den modernen Künstlern insgesamt die „echte“ Empfindung abgesprochen hatte und den Entwurf eines historisch begründeten Dualismus von „wirklichem“ und modernem Künstler vorgelegt hatte, schränkt Bahr diese Kritik nun auf jene „copierenden“ Künstlern ein, denen er ein ‚wahres Gefühl‘ beim Kunstschaffen abspricht und sie des bloßen Nachschaffens bezichtigt.<sup>539</sup> Dabei zeigt sich zugleich, dass jene modernen Künstler, denen Bahr ein wie vage auch immer konzipiertes „wirkliches“ Künstlertum zugesteht, in ihrem Schaffen vom Markt und der künstlerischen Produktion der Gegenwart durchaus beeinflusst sind. Denn wenn sich die originären Künstler in Bahrs Text in „Extravaganzen“ gedrängt sehen, heißt das, dass sie sich offenbar *bewusst* von den anderen Künstlern durch einen eigenen Stil abgrenzen, das heißt, dass auch sie sich in einer *reflektierten* Weise mit ihrem Kunstschaffen auseinandersetzen. Damit wird der Widerspruch in Bahrs Ausführungen umso deutlicher: Denn schafft der „wirkliche“ Künstler nach einer ersten Beschreibung Bahrs unvermittelt und allein aus sich heraus, so schafft er in *Malerei 1894* Neues, indem er sich von der Mode abzugrenzen versucht und sich damit also auf die Kunst seiner Zeit bezieht. Das aber paßt mit der Authentizitätsästhetischen Reduktion des ästhetischen Gelingens auf den reinen Gefühlsausdruck nicht zusammen. Wenn nur das Gefühl für das ästhetische Gelingen ausschlaggebend wäre, könnte das Kunstwerk auch in regressiven Formen gelingen. Auch eine normative Idee ästhetischer Entwicklung oder ästhetischen Fortschritts ließe sich daraus nicht ableiten. Erst recht paßt Bahrs Konzept des „wirklichen“ im Sinne des authentischen Künstlers nicht zu seinem Aufruf zu ständiger Veränderung und seiner Vorstellung, dass alles Neue besser, weil jünger ist.<sup>540</sup> Ohne die reflektierte Auseinandersetzung mit anderen Kunstwerken und -richtungen dürfte dieser Forderung an die Künstler, Neues und Anderes zu schaffen, kaum Genüge zu leisten sein.

Eine entscheidende Beobachtung Bahrs liegt desweiteren darin, dass die originären Künstler, also jene Künstler, die eine Form ursprünglich initiierten, von der Masse der „Copisten“ aus ihren künstlerischen Formen in „immer gesuchtere Extravaganzen“ gedrängt würden (TSN 2, 86).<sup>541</sup> Bahr expliziert in diesem Zusammenhang seinen Begriff der Extravaganz zwar nicht, zu vermuten ist jedoch, dass er mit ihm auf eine

---

<sup>539</sup> „Man glaubt ihnen nicht, was sie machen, weil es eben gemacht ist, aus Verstellung, Laune, Bravour, ungefühl, ohne Ergriffenheit, Ernst und Treue.“ Re, S. 129.

<sup>540</sup> Vgl. den Brief an den Vater vom 14. März 1887, BwV, S. 153f.

<sup>541</sup> 1894, Skizzenbuch 1, TSN 2, S. 85-87, Notizen für den Artikel *Malerei 1894*.

esoterische Kunst zielt, die eine „Poetik der Öffentlichkeitsferne“<sup>542</sup> anstrebt. Damit führt Bahr eine Beobachtung an, die jener gleicht, die Walter Benjamin in seinem Kunstwerk-Aufsatz vorträgt. Benjamin beschreibt dort, wie die Möglichkeit der Vervielfältigung die avantgardistischen Künstler letztlich in eine „esoterische“ Kunst führt.<sup>543</sup> Bahr thematisiert also wie auch Benjamin, dass sich beide Arten der Technik – also diejenige der „stofflich-materiellen“ und diejenige des künstlerischen Verfahrens – wechselseitig beeinflussen und Veränderungen in der Kunst selbst nach sich ziehen. Bahrs Überlegungen gehen dabei allerdings von einer manuellen Form der Nachahmung auf der Grundlage technischer Meisterschaft der Künstler aus. „Copisten“ und modische Mitläufer drängten die „Meister“ in immer neue Ausdrucksformen, in denen sie Bahr zufolge ihr Künstlertum eine Zeitlang *allein* auszudrücken vermögen, bevor diese wiederum zur Mode- und Massenerscheinung werden.<sup>544</sup> Trotz den Unterschieden zwischen den Ausführungen ziehen Bahr und Benjamin damit eine ähnliche Schlussfolgerung aus ihren Beobachtungen. Das gilt in gleicher Weise für die Veränderung, die sie an den „ursprünglichen“ Kunstwerken wahrnehmen. Auch Bahr registriert nämlich eine weitreichende Beschädigung auch der originären Werke: Gleichwohl es die „Copien“ sind, denen die Aura „wirklicher“ Kunst fehlt, hat das ‚Copieren‘ Folgen auch für die Werke der „Meister“. Auch ihre Wirkung ändert sich. Die Masse an ‚Copien‘ beschädigt die Werke der „Meister“ (Re, 129),<sup>545</sup> verändert die Wahrnehmung auch der Originale. Das Phänomen des „Auratischen“, bei Benjamin durch die Merkmale der „Unnahbarkeit“, „Einmaligkeit“ und „Echtheit“ charakterisiert,<sup>546</sup> wird damit auch in Bahrs Beschreibung der massenhaften Kunst aufgehoben; denn ganz offenbar versucht eine größere Menge Menschen an der Kunst teilzuhaben, indem sie von ihr ähnliche Werke fordert, sich diese verfügbar macht und auf diesem Wege näher an sich heranholt. Benjamin hat in seinem Kunstwerk-Aufsatz den Verlust auratischer Momente des Kunstwerks als einen Vorgang beschrieben, der mit den veränderten Reproduktionstechniken einhergeht.<sup>547</sup> Die Formen ändern sich demnach von dem Moment an, wo sie nicht mehr mechanisch reproduziert werden, sondern im Hinblick auf ihre Reproduzierbarkeit

---

<sup>542</sup> Zmegac (1993), S. 15, mit Bezug auf Stefan George

<sup>543</sup> Vgl. Koppe, S. 73f.

<sup>544</sup> 1894: Skizzenbuch 1, TSN 2, S. 85.

<sup>545</sup> Die „Copien“ „verleiden einem die Originale“ heißt es in 1894: Skizzenbuch 1, TSN 2, S. 86. Bahr lehnt Kopien im Sinne von Reproduktion nicht grundsätzlich ab, sondern sieht in anderen Kontexten – als Anschauungsunterricht und Lehrmittel für junge Künstler – Vorteile in ihnen.

<sup>546</sup> Benjamin (2002), S. 355.

<sup>547</sup> „Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.“ Benjamin (2002), S. 355.

selbst konzipiert werden. Auch bei Bahr steht die Beschädigung der Werke unmittelbar mit einer Form von Reproduzierbarkeit in Zusammenhang. Bei ihm handelt es sich zwar nicht um von vornherein auf Reproduktion angelegte Artefakte, die einer identischen Vervielfachung unterliegen. Die Reproduktionsbedingungen spielen jedoch insofern eine Rolle, als dass die Beherrschbarkeit sämtlicher künstlerischer Techniken die Künstler zu Formen der stilistischen Reproduktion in die Lage versetzt.

#### b) Dynamik der Kunstprozesse

Auf die zentrale Rolle, die das dynamische Element im Kontext von Bahrs frühem Modernitäts- und Moderneverständnis spielt, wurde bereits im ersten Kapitel hingewiesen.<sup>548</sup> Die Prozessualität, die Bahr um 1890 in den Mittelpunkt seiner Betrachtung der modernen Zeit stellt, hat sowohl einen deskriptiven wie auch einen normativen Aspekt.<sup>549</sup> Denn begreift er sie einerseits aus der Perspektive des Beobachters als *Faktum*, stellt er andererseits dezidiert die *Forderung* nach einem dauerhaft angelegten Wandel, mit dem jedes Etablierte beseitigt und durch ein Neues ersetzt werden soll.<sup>550</sup> Dieser Imperativ des Wandels und der Erneuerung hat bei Bahr insofern einen normativen Geltungsanspruch, als dass das Neue an sich bereits einen Wert hat, unabhängig von seinem konkreten Inhalt, also durch die ästhetische Grundannahme motiviert ist, dass dasjenige, was etabliert ist, nicht mehr das

---

<sup>548</sup> Aus Notizen in Bahrs Skizzenbuch von 1889 wird deutlich, dass Bahr die Moderne als Prozess begreift, vgl. 1889: Skizzenbuch „1887“, TSN 1, S. 158 (das Skizzenbuch wurde von Bahr selbst und Anna Bahr-Mildenburg offenbar falsch datiert und stammt aus dem Jahr 1889 (Frühjahr und Herbst), vgl. dazu TSN 1, S. 168 (FN 1)). Zu Bahrs Kennzeichnung der Moderne als eines Vorgangs vgl. Wunberg (1998b), S. 100f.

<sup>549</sup> Vgl. dazu Schwarz (1999), S. 13: „Im Bestreben, sich vom Alten, von der Tradition abzusetzen, die in der vorindustriellen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts nach wie vor weitgehend das Handeln und Denken der Menschen bestimmte, verbanden die Befürworter eines Wandels im Sinne aufgeklärter Ideen das Ergebnis der Veränderung mit einem Werturteil. Das Neue wurde zum Besseren, Fortschrittlichen. Das Moderne war es, dem es entgegenzustreben galt.“ In seinem in Form eines Gesprächs verfaßten Artikel *Die jüngste deutsche Litteraturströmung und das Princip der Moderne* erklärte Eugen Wolff 1888 die Dynamik zum konstituierenden Moment des Jahrhunderts. Die maßgebliche Figur des Historikers erklärt in seinem Artikel: „Alles ist in Gährung und Bewegung. [...] Und alle Entdeckungen und Erfindungen unseres Jahrhunderts gründen sich auf das Gesetz der Bewegung.“ Hier zit. n. Die literarische Moderne (1998), S. 68.

<sup>550</sup> In einem Brief an seinen Vater vom 14. März 1887 erklärt Bahr, dass jedes neu einsetzende Prinzip, das ihn während der Phase seiner Durchsetzung zum Befürworter hatte, ihn im Moment der erfolgreichen Etablierung zum Gegner habe und für das nach ihm Kommende bekämpft wird, vgl. BwV, S. 153f. Mit dieser Aussage scheint Bahrs Verhalten dem Handlungsmodell des Sammelns von symbolischem Kapital bei Bourdieu zu entsprechen. Eine Interpretation von Bahrs Vorgehen als einzig an der Machtfrage orientiertem Handeln greift jedoch zu kurz, denn Bahrs Verfahren ist zugleich motiviert durch die ästhetische Grundannahme, dass das, was etabliert ist, eben nicht mehr das Fortschrittliche ist. Vgl. dazu auch Bahrs Rückblick im *Selbstbildnis*, in dem er schreibt, er habe „fast jede geistige Mode dieser Zeit mitgemacht, aber vorher, nämlich als sie noch nicht Mode war. Wenn sie dann Mode wurde, nicht mehr.“ Sb, S. 2.

Fortschrittliche sein kann.<sup>551</sup> Wandel ist somit von Bahr als notwendiges Element der Moderne und Ausdruck von Modernität zunächst durchaus gewollt und gefordert. Gerade in seiner Bestimmung der Moderne als einer Abfolge verschiedener Richtungen unterscheidet sich Bahr ja von einem anderen zeitgenössischen Verständnis von Moderne, das diese unmittelbar mit dem Naturalismus gleichsetzt.<sup>552</sup> Dass ab der Mitte der 90er Jahre Bahrs Moderne-Begriff eine andere Akzentuierung erhält dadurch, dass die Tradition stärker in seinen Blickpunkt rückt und er mit der Hinwendung zur Heimatliteratur Kunstformen in seine Darlegungen einbezieht, die sich modernen Ausdrucksformen entziehen, wurde im zweiten und dritten Kapitel der Arbeit ausführlicher dargelegt.<sup>553</sup> Im Zuge dieser Neuorientierung erklärt Bahr zugleich das agitatorische Moment der Moderne mit seinen vielen Proklamationen neuer Stile für beendet und den gegenwärtigen Zustand der Kunst zu einer Zeit der Besinnung.<sup>554</sup> Der immer rascher sich vollziehende Wandel der künstlerischen Richtungen erhält in Bahrs Beschreibungen durch den Aspekt des Modischen eine zusätzliche Nuance. So wird die Rede vom künstlerischen Experiment von heute, das morgen bereits Mode sei, in Bahrs Artikel über die Malerei des Jahres 1894 zum Sinnbild des schnellen Veraltens des eben noch radikal Neuen, indem es den Verlauf künstlerischer Innovation über Akzeptanz und Etablierung bis hin zur Modeerscheinung in einen minimalen Zeitraum konzentriert.<sup>555</sup> 1920 beschreibt Kasimir Edschmid in ähnlicher Form die rezeptionsästhetische Haltung gegenüber dem Expressionismus: „Was damals als Gebärde kühn schien, ist heute Gewohnheit. Der Vorstoß von vorgestern

---

<sup>551</sup> Rieckmann verweist darauf, dass Bahrs Überwindungen einen „ethischen Impetus“ haben, wenn er im Brief an den Vater (14.03.1887) schreibe, dass jeder an diesem Wandel, am „ewigen Werden“ teilnehmen müsse, um seine Aufgabe als „Glied dieser Welt“ zu erfüllen. Das Neue sei besser, allein aus dem Grund, „weil es jünger ist als das alte“, Rieckmann (1986), S. 18.

<sup>552</sup> Ganz offensichtlich wird Bahrs Ausrichtung daran, dass Bahr für die Aufeinanderfolge von Stilen und Bewegungen der modernen Kunst und Literatur nicht den Begriff der Entwicklung nutzt, wie das seine Zeitgenossen in Ahnlehnung an Vorstellungen der Evolutionstheorie taten, sondern den aktiven Begriff der Überwindung wählt, vgl. Wunberg (1987), S. 104-107; Wunberg führt Bahrs Überwindungsgedanken auf Marx zurück und führt dazu die im ersten Kapitel zitierte Briefstelle an (BwV, 153f.). Bahrs Vorstellung vom Marxismus ist allerdings eher oberflächlicher Art; Streim weist darauf hin, dass für Bahr die Autoren der politischen Romantik (F. Schlegel, F. Gentz, J. J. Görres, A. Müller) prägender sind, vgl. Streim (2001), S. 62 f.

<sup>553</sup> Zu fragen bleibt allerdings, ob die Heimat- und Provinzliteratur tatsächlich Bahrs ästhetisches Interesse erregt oder in erster Linie deren Funktionalisierung im Sinne eines Heimat- und Nationalgedankens im Vordergrund steht.

<sup>554</sup> Vgl. dazu Ifkovits, (2001), S. 112. Die Vorstellung einer sich beständig ändernden Welt bleibt gleichwohl bestehen, wie sein Artikel *Das unrettbare Ich* aus dem Jahr 1903 zeigt, beschreibt Bahr dort doch die Wahrnehmung von „Kontinuität oder Beständigkeit“ als Fehleinschätzung, die auf der Langsamkeit von einigen Veränderungen beruht: „Die Welt wird unablässig und indem sie wird, vernichtet sie sich unablässig. Es gibt nichts als dieses Werden.“ *Das unrettbare Ich*, in: Neues Wiener Tagblatt, 37 (1903), 10.04.1903, S. 1-4, wiederabgedruckt in DT, hier S. 45.

<sup>555</sup> *Malerei 1894*, Re, S. 128.

ist die Allüre von gestern und das Gähnen von heute geworden“<sup>556</sup>. Bahr verweist mit seiner Formulierung jedoch nicht nur auf die scheinbar rasche Akzeptanz der neuesten Kunst durch das Publikum. Er beschreibt derart das eben genannte Verhalten einiger Künstler – eben jener „Copisten“ –, den auf dem Kunstmarkt bereits erfolgreichen Werken fremder Künstler eigene Werke ähnlicher Art folgen zu lassen.<sup>557</sup> Wenn daraufhin ein Wechsel des Stils einsetzt, so geschieht dies in Bahrs Beschreibung vor allem als eine Flucht der originären Künstler vor dem Modisch-Werden ihrer Darstellungsweise: Diejenigen Künstler, die einen Stil oder ein Verfahren ursprünglich initiierten, fühlen sich infolge einer massenhaften Ausübung ihrer Darstellungsweise durch andere Künstler zu neuen Formen gezwungen.

Bahr hatte die rasche Abfolge neuer Stile und Bewegungen zunächst einerseits aus einer der Kunst immanenten, dialektisch aufeinander bezogenen Entwicklung erklärt, nach der jeder neue Stil das weitestgehende Gegenteil zum vorherigen darzustellen versucht und beide in sich defiziente Formen in einer Synthese vereinigt werden: Jede für eine Richtung exemplarische künstlerische Form erfährt demnach eine Zuspitzung, in der sie andere Elemente vernachlässigt und dauerhaft nur eine unbefriedigende, unzulängliche Darstellungsform und Verfahrensweise erreicht. In der Folge kehrt sich nach Bahr die künstlerische Richtung in ihr Gegenteil um und soll in einem dritten Schritt in einer Synthese aus beiden je für sich einseitigen und defizienten Formen vereinigt werden.<sup>558</sup> Er hatte auf der anderen Seite die Entwicklung der Kunststile als Folge veränderter gesellschaftlicher Verhältnisse und Bedürfnisse wie auch

---

<sup>556</sup> Edschmid (1982), S. 101. In immer kürzeren Abständen wird das eben noch Aktuelle entweder zur Mode oder zum bereits Klassischen (vgl. das Bedeutungsspektrum von „modern“ bei Gumbrecht (1978), v. a. S. 96, 101, 121). Vgl. dazu die von Hans Robert Jauß beschriebene, in der Romantik beginnende Vorstellung von Modernität als ein sich immer weiter beschleunigender Prozeß, Jauß (1970), S. 50f.

<sup>557</sup> „Jede neue Note, die [ ] heute gibt, ist morgen schon Manier von vielen. Es gibt keine persönlichen Gesten mehr. Alles ist Mode.“ 1894: Skizzenbuch 1, TSN 2, S. 85, Notizen für den Artikel *Malerei 1894*; vgl. auch *Die falsche Seession*, Sec, S. 141f.

<sup>558</sup> Diesen Prozeß beschreibt Bahr als einen dauerhaft in der Kunst angelegten Vorgang. Er verweist auf dieses Schema in *Henrik Ibsen*, wo er den Naturalismus als Negation der Romantik begreift, beide – Naturalismus wie auch Romantik – aber nur als Teilaspekte eines Ganzen, so dass die Entwicklung der Kunst nach Bahr auf die „Bildung einer neuen Ganzheit“ (KM, 80), auf die „Synthese von Romantik und Naturalismus“ zielt (KM, 80). Analog beschreibt Bahr den Vorgang einer Synthese von Naturalismus und Symbolismus in *Adalbert von Goldschmidt*, in: *Deutsche Zeitung*, Wien, 22 (1892), Morgen-Ausgabe, 6, 04.11.1892, wiederabgedruckt in SKM, vgl. hier S. 106f.; ähnlich auch in *Rothe Bäume*, vgl. Re, S.145f.; zum ‚Incompleten‘ jeder Phase der Malerei vgl. *Die Seessionisten in Wien*, unter dem Titel „Künstlerhaus“ in: *Die Zeit*, 1 (1894), 22.12.1894, S. 186-187, wiederabgedruckt in Re, hier S. 142. Die Synthese steht zwar auf höherer Stufe als die vorhergehenden Formen, gleichwohl kommt die Entwicklung der künstlerischen Formen nie zum Abschluß, denn immanent scheint diesem Prozeß zu sein, dass ihm eine dauerhafte Lösung in Gestalt der Synthese verwehrt bleibt. Er unterliegt stattdessen dem Prinzip eines dauerhaften Wandels. Bahr spricht an anderen Stellen davon, dass im Grunde alle nach-naturalistischen Stile und Bewegungen aus dem Naturalismus entstanden sind, also der Impressionismus die Konsequenz des Naturalismus sei (vgl. KM, 252), die Steigerung der Nervosität und Impressionabilität als Folge der Reibung an der Wirklichkeit (vgl. SKM, 16).

physiologischer Entwicklungen interpretiert.<sup>559</sup> In den hier zu betrachtenden Ausführungen verschiebt sich der Akzent dahingehend, dass Bahr das Aufkommen neuer Kunstformen als Folge der von einigen Künstlern empfundenen Bedrängnis versteht, dass ihr individuell geschaffener Ausdruck in kürzester Zeit von einer großen Zahl von Künstlern übernommen und so zur Modeerscheinung degradiert wird. Bahrs Interpretation künstlerischer Entwicklungen als verursacht durch den Zwang des Künstlers, sich am Markt zu positionieren, stellt dabei eine zusätzliche Erklärung für bestimmte Tendenzen dar, ersetzt bei ihm aber keinesfalls die anderen Modelle, mit denen er die in der Literatur und Kunst stattfindenden Entwicklungen beschreibt. Vielmehr eröffnet ihm dieser Ansatz die Möglichkeit, die besondere Dynamik der Kunstprozesse zu veranschaulichen und im gleichen Zug die seiner Ansicht nach fehlgeleitete Kunstausbübung einiger Künstler zu verurteilen. Bahrs Denken bleibt aber auch in diesen Darlegungen einem ästhetischen Fortschrittsgedanken verpflichtet; denn die vollständige Rückführung des Prinzips von Innovation und Originalität allein auf Marktzwänge stünde im Widerspruch zu Bahrs eigener normativen Idee künstlerischen Fortschritts.<sup>560</sup> Denn als entscheidendes Element jeder Neuerung gilt Bahr, dass der Bruch mit einer Kunstform zugleich zur Bedingung hat, den einmal erreichten künstlerischen Entwicklungsstand nicht zu unterschreiten: Es gibt kein Zurück hinter Zola.<sup>561</sup> Die Vorstellung einer Fortschrittsgeschichte der Kunst und Literatur vertritt Bahr selbst dort, wo er mit einem historistischen Anspruch, wie in der Konzeption der „neuen Kritik“, auftritt. In dieser Perspektive begründen sich für Bahr die Modezyklen und der Innovationszwang aus den – der Kunst ganz äußerlich gegenüberstehenden – Strukturen des Marktes.

---

<sup>559</sup> Vgl. KM, S. 158; vgl. des weiteren Bahrs frühes im weitesten Sinne an Marx orientiertes Verständnis der Kunst als Korrelat des ökonomischen Prozesses in *Die Herkunft der Weltanschauungen*, unter dem Titel „Das transzendente Korrelat der Weltanschauungen“ in: *Deutsche Worte*, Wien, 6 (1886) (August-September), S. 322-331, wiederabgedruckt in KM und in *Zur Geschichte der modernen Malerei*; in der letzten Form auch *Henrik Ibsen*; vgl. auch den Artikel *Eduard von Bauernfeld*, unter dem Pseudonym „B. Linz“ in: *Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes*, 59 (1890), 23.08.1890, S. 521-522, wiederabgedruckt in ÜN, hier S. 139.

<sup>560</sup> Andernfalls könnten auch regressive Formen, die nach einem zeitlichen Abstand den Charakter des Neuen, weil den Zeitgenossen Unbekannten annehmen, eine Entwicklung beschreiben, die allein auf dem Erfolg beim Publikum beruhen würde.

<sup>561</sup> Vgl. *Die Geschichte der menschlichen Wohnungen. (Von der Pariser Weltausstellung)*, in: KM, S. 218. Bahrs Kritik an den Romanen Bourgetts besteht darin, dass jener in ‚vornaturalistischer Tradition‘ die Psychologie in den Roman zurückbringe, wodurch er sich Bahr Vorwurf des „Reaktionär[s]“ einhandelt, *Die Krisis des französischen Naturalismus*, in: *Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes*, Jg. 59, 1890, Nr. 36 vom 6.9.1890, S. 562-564, unter dem Titel *Die Krisis des Naturalismus* in ÜN, hier S. 63; ähnlich auch in *Die neue Psychologie: die neue Psychologie müsse „durch den Naturalismus gegangen“ sein und „sein Verfahren in sich“ tragen* (ÜN, 92). Vgl. dazu auch Bachleitner (2002), S. 73: „In Bahrs Moderne-Konzept ist kein Platz für Stillstand oder gar Rückschritt.“

c) Zur Dynamik von Bahrs Kritiken und dem Kunstwerk als „Plakat“

Das Motiv dynamischer Veränderung zeigt sich im Übrigen auch auf der Metaebene im Hinblick auf Bahrs Schriften selbst. Vor allem in den ersten Jahren seiner kritischen Äußerungen annonciert Bahr immer neue Stichworte, künstlerische Bewegungen und gesellschaftliche Moden, deren Ausrufung bereits kurze Zeit später die Feststellung ihrer Überholtheit folgt.<sup>562</sup> (Bahr wurde für seine rasch aufeinander folgenden Stilproklamationen zeitgenössisch ja mit sprichwörtlich gewordenen Charakterisierungen belegt, wie etwa mit der Bezeichnung als „Mann von übermorgen“<sup>563</sup>.) Diese Feststellungen trifft Bahr zum einen, indem er den künstlerischen Ausdrucksformen ihre Modernität und Angemessenheit abspricht, sie für überholt erklärt und, soweit sie nach Meinung Bahrs in der Praxis ohnehin nicht bereits überwunden sind, ihre notwendige Überwindung fordert. Er stellt ihre Aktualität aber ebenso infolge immer neuer Namen und Bewegungen implizit in Frage. Mit den zeitlich dicht gedrängten Besprechungen neuer künstlerischer Erscheinungen und Bewegungen thematisiert Bahr somit auch die Beschleunigung dieser Prozesse. Dabei lassen sich etwa Bahrs Artikel, die die Überwindung des Naturalismus thematisieren, parallel sehen zu den Entwicklungen, die Pierre Bourdieu in den *Regeln der Kunst* für das Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhundert beschrieben hat. Bourdieu analysiert dort den Einfluss von Kritiken, künstlerischen Debatten und programmatischen Schriften der Jahrhundertwende am Beispiel der Auseinandersetzungen um den Naturalismus und kommt zu dem Schluss, dass die sogenannte „Krise des Naturalismus“ nichts anderes ist „als die Gesamtheit der zum Teil wirksamen symbolischen Strategien, mit denen eine Gruppe von Schriftstellern und Kritikern, einige aus dem Naturalismus herkommend, in einer Art von

---

<sup>562</sup> Auch nach der Jahrhundertwende wird Bahr vor allem als Verkünder neuer Bewegungen wahrgenommen. Als Reaktion auf Bahrs Essay *Expressionismus* schreibt Friedrich Koffka 1917 in der *Schaubühne*: „Unter den Programmen der letzten Jahrfünfte ward kaum eines ohne die gütige Mitwirkung Hermann Bahrs vom Stapel gelassen.“ Hier zit. n. Müller-Tamm (2005), S. 17. Vgl. dazu auch Bahrs Selbstdeutung im Tagebuch 1905/06: Im Moment der Objektivierung, des Schreibens über einen bestimmten Stil halte er kein Plädoyer, sondern vollziehe bereits die Lossagung und Loslösung von demjenigen, was für ihn dann bereits etabliert ist, Tagebuch (1909), S. 23.

<sup>563</sup> So oft diese Benennung in der Forschungsliteratur allerdings auch auftaucht, scheint doch bisher kein überzeugender bibliographischer Nachweis für seine Herkunft geliefert zu sein, das gilt zumal für jene Beiträge, die „Der Mann von übermorgen“ als titelgebendes Zitat ihrer Arbeit führen, vgl. Daviau (1984), ohne jeden Hinweis auf einen Urheber, und Hogen (1994), S. 24; Bahr selbst führt in *Das junge Oesterreich* die Bezeichnung auf Neumann-Hofer zurück (SKM, 88), verweist im *Selbstbildnis* aber auf Maximilian Harden (Sb, 256f.), der dann in der Forschung auch meist als Urheber genannt wird. Vgl. auch Karl Kraus' Bemerkung über Bahr aus dem Jahr 1893: „So sieht der Mann aus, von dem es sprichwörtlich geworden, dass er die ‚Richtungen‘ nur so aus dem Hemdsärmel herausschüttele und jeden Tag eine zum ‚Überwinden‘ brauche, der große ‚Überwinder des Naturalismus‘ – und – und Symbolismus. Was? Da staunt ihr alle!“ Kraus (1893), S. 169.

symbolischen Staatsstreich ihr Recht auf Nachfolge zur Geltung bringen“<sup>564</sup>. Im zeitlichen Umfeld von Bahrs Paris-Aufenthalt, bzw. kurz zuvor beginnend, erklärt in Frankreich eine Reihe von Journalisten und Schriftstellern den Naturalismus für beendet.<sup>565</sup> Als besonders einflussreich zeigt sich dabei die Umfrage Jules Hurets zur Entwicklung der Literatur, die vom 3. März bis 5. Juli 1891 im *Echo de Paris* veröffentlicht wurde und im August desselben Jahres unter dem Titel *Enquête sur l'évolution littéraire* als Buch erschien. In ihr konnten die Interviewten deutlich gegen den Naturalismus Stellung beziehen, einige, unter ihnen Huysmans, wiesen klar auf das Ende des Naturalismus und bezeichneten ihn als überholt, unangemessen, unmodern. Hurets Umfrage spielt insofern eine besondere Rolle, als mit ihr – wie Bourdieu erklärt – das „erste[.] Beispiel jener seither oft kopierten performativen Befragungen, die tendenziell jene Effekte produzieren, die sie angeblich registrieren“, in Erscheinung tritt.<sup>566</sup> Dies lag an dem Umstand, dass Huret sich in seiner *Enquête* zum Naturalismus, für die er 64 Schriftsteller befragte, der damals jungen Technik des Interviews bediente, die er über mehrere Monate abdrucken ließ, um so den später Interviewten eine Antwort auf die vorhergehenden Stellungnahmen zu ermöglichen. Dadurch begründete er einen „Paradigmenwechsel[.] in der journalistischen Schreibpraxis“<sup>567</sup>. Hurets Umfrage erregte Aufmerksamkeit weit über Frankreich hinaus; Bahr selbst erwähnt die große Aufregung, die sie verursachte, in seinem 1892 publizierten Artikel *Die Zukunft der Litteratur*.<sup>568</sup>

Dass Bahr in seinen Artikeln Beschreibungen vorlegt, die – um mit Bourdieu zu sprechen – „allererst die Unterschiede, die sie angeblich zum Ausdruck bringen, schaffen sollen“<sup>569</sup>, kam bereits beim Entwurf seiner Bilder der Wiener und Berliner

---

<sup>564</sup> Bourdieu (1999), S. 204, vgl. ebendort auch die folgende Seite.

<sup>565</sup> Bourdieu verweist auf das „Manifeste des Cinq contre La Terre“ vom 18. August 1887 im *Figaro*, auf Brunetières „Artikel über den Bankrott des Naturalismus“ vom 1. September 1887 sowie auf Bourgets Vorwort zum *Disciple* (1889), Bourdieu (1999), S. 204.

<sup>566</sup> Bourdieu (1999), S. 204f.

<sup>567</sup> Spahr (1995), S. 428f.: „Erstmalig reagiert der Journalist nicht auf ein Ereignis, sondern konstituiert es, indem er einem der breiten Öffentlichkeit unbekanntem Phänomen, in diesem Fall einer ästhetischen Diskussion Publizität verschafft. Er demonstriert damit die Macht der Presse, ein Faktum, das für die Moderne von enormer Bedeutung sein wird.“

<sup>568</sup> *Die Zukunft der Litteratur*, in: Deutsche Zeitung, Nr. 7469, 14.10.1892, S. 1-2, dann in SKM, hier S. 20. Bahr berichtet in dem Artikel über die von Curt Grotzewitz in Anlehnung an Hurets *Enquête* initiierte Befragung mit dem Titel *Wie kann sich die moderne Literaturrechtung weiter entwickeln?*. Darin plädiert auch Grotzewitz für eine Überwindung des Naturalismus, den er für eine „Übergangerscheinung“ hält, spricht sich aber, anders als Bahr, gegen den Impressionismus aus und plädiert dafür, dass die „moderne Dichtung [...] die Welt unter dem Gesichtspunkte der modernen Ideale betrachtet“. Curt Grotzewitz, *Wie kann sich die moderne Literaturrechtung weiter entwickeln?*, in: Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes 59/1890, S. 585-587, hier zit. n. *Die literarische Moderne* (1998), S. 108 und 110; vgl. dazu auch Sprengel/Streim (1998), S. 75.

<sup>569</sup> Bourdieu (1999), S. 200.

Moderne zur Sprache.<sup>570</sup> Deutlich wird dieses Vorgehen auch in seinen Schriften zum Naturalismus. In ihnen erklärt Bahr den Naturalismus in wachsendem Maße zu einem Phänomen der Vergangenheit. Seine Anmerkungen, die zunächst die literarischen und künstlerischen Entwicklungen Frankreichs betreffen, erweitert er im nächsten Augenblick zur universellen Forderung auch für die deutschsprachige Literatur.<sup>571</sup> Die Form seiner Aussage variiert dabei, erscheint zunächst als Prophezeiung, Vermutung, Empfehlung und Forderung, bis er ihren Inhalt letztlich als ein Faktum konstatiert. Kaum ein Artikel kommt in der folgenden Zeit ohne die oft stereotyp gehaltene, scheinbar beiläufige Erklärung, dass der Naturalismus überholt oder bereits überwunden sei, aus.<sup>572</sup> In ihrer Öffnung von den Debatten des französischsprachigen Raums hin zur Feststellung einer allgemein gültigen, bereits vollzogenen und geographisch nicht mehr eingegrenzten Tatsache, bildet sich ein Verfahren ab, das Bourdieu als „Logik des Wandels“ bezeichnet hat; die Überwindung des Naturalismus zugunsten eines neuen literarischen Verfahrens zu proklamieren, wie Bahr das tut, heißt, „die Gesamtheit der unter dem Gesichtspunkt des Legitimitätsgrades hierarchisierten Produzenten, Produkte und Geschmackssysteme ein Stück weit in die Vergangenheit zu schieben.“<sup>573</sup> In den Prozessen, die sich in den Legitimierungskämpfen zwischen Symbolismus und Naturalismus in Frankreich abspielen, entwickelt sich nach Bourdieu dann ein besonderes Denkschema, das dazu führt, „das literarische und, weitergehend, das gesamte intellektuelle Leben in der Logik der Mode zu denken, und das es erlaubt, eine, Tendenz, Strömung oder Schule mit dem bloßen Argument zu verurteilen, sie sei ‚überholt‘“<sup>574</sup> – bei Bahr: „überwunden“. Dieses Verfahren korrespondiert in Bahrs Artikeln mit einem Gestus, der ihn als Kenner und vorgeblichen Sprecher einer Gruppe oder Generation kennzeichnen soll.

Dass Bahrs Kritiken, vor allem sein einprägsames Schlagwort von der „Überwindung

---

<sup>570</sup> Zum performativen und suggestiven Element von Bahrs Kritiken vgl. auch den Artikel *Die Moderne*, zu dem Streim erklärt: „Die im Text ständig wiederholte Form des mit ‚Wir‘ beginnenden Aussagesatzes suggerierte, daß es bereits eine entsprechende literarische Bewegung gebe, hatte aber eigentlich die Funktion, diese Bewegung erst zu konstituieren.“ Sprengel/Streim (1998), S. 49.

<sup>571</sup> Der Titel des Aufsatzes *Die Krisis des französischen Naturalismus* erfährt in der Buchausgabe eine Umwandlung in *Die Krisis des Naturalismus* und gibt so den Anschein einer allgemeingültigen Beschreibung nicht nur französischer Zustände. Mit der Aussage, dass der Naturalismus in Frankreich bereits überwunden und eine neue Kunst und Literatur vorherrschend sei, geht die Attestierung der Rückständigkeit der deutschsprachigen Literatur einher und damit implizit die Forderung, der französischen Entwicklung zu folgen.

<sup>572</sup> Vgl. z.B. *Der Naturalismus im Frack*, ÜN, S. 57; *Die Krisis des Naturalismus*, ÜN, S. 61; *Die Überwindung des Naturalismus*, ÜN, S. 128ff.; *Symbolisten*, SKM, S. 31.

<sup>573</sup> Bourdieu (1999), S. 257.

<sup>574</sup> Bourdieu (1999), S. 205, vgl. auch S. 202. Vgl. für eine Beschreibung dieser Deutungskämpfe in Wien, Berlin und Paris Magerski (2004), S. 74ff. Diese „Logik der Mode“ ist in ihrer Struktur zeitlich parallel bereits von Georg Simmel beschrieben worden, vgl. ebendort, S. 19f.

des Naturalismus“, denn auch als subtile Einflussnahme wahrgenommen wurden, macht eine Rezension E. M. Kafkas zu Bahrs zweitem Kritikband *Die Überwindung des Naturalismus* deutlich. Dort heißt es:

„Daß er [Bahr] von der Ueberwindung des Naturalismus *träumt*, das allein rechtfertigt doch noch nicht diesen nekrologischen Titel seines neuesten Buches, der die Vermutung suggeriert, suggerieren muß, daß in dem Buche selbst von dieser Ueberwindung des Naturalismus als einer in der Wirklichkeit bereits vollzogenen die Rede sei? Es ist kein Zweifel, daß es weit mehr Leute geben wird, die den Titel des Buches merken, als welche das Buch lesen werden. Und so wird dieser Buchtitel für Viele, für die Allermeisten zu einer trüglichen Vogelfalle des Geistes werden.“<sup>575</sup>

Zwar gelingt Bahr die Umsetzung eines literarischen Programms, das in Berlin eine nach-naturalistische Literatur hätte initiieren sollen, nicht. Sein Auftreten zeigte dort vielmehr eine gegenteilige Wirkung, nämlich die Ablehnung der vorwiegend als negativ verstandenen Begriffe der „Décadence“ und des „fin de siècle“.<sup>576</sup> Die Artikel, in denen er sich Anfang der 90er Jahre gegen den Naturalismus ausspricht, finden ihre Fortsetzung aber in den Bemühungen, die Wiener von der Berliner Literatur abzugrenzen, indem letztere uneingeschränkt mit dem Naturalismus – und damit der rückständigen Literaturform – gleichgesetzt wird. Dies war in den Ausführungen zu Bahrs Entwürfen einer Wiener und Berliner Moderne im dritten Kapitel zu sehen.

Diese hier für das späte 19. Jahrhundert beschriebenen Prozesse der Fraktionierung und Neugründung von Schulen potenziert sich dann im frühen 20. Jahrhundert zu einer „Logik der permanenten Revolution“ (Bourdieu). Sie wird „zum Funktionsgesetz des Feldes“<sup>577</sup>. Der Anstoß für einen solchen Wandel geht nach Bourdieu dabei strukturell von jenen aus, die das Feld neu betreten und daher bis zu diesem Zeitpunkt über kein oder wenig spezifisches Kapital verfügen; durch den Bruch „mit den geltenden Gewohnheiten“<sup>578</sup>, durch die Differenz erst wird die Existenz im Feld möglich, über sie kann der einzelnen Identität Bekanntheit und Anerkennung

---

<sup>575</sup> Kafka (1891), S. 15 (Hervorhebung im Original). Kafka schreibt weiter: „Es gibt Viele, die auf Bahr’s Bücher achten und seinen Verkündigungen lauschen. Und manch’ Einer erblickt in ihm den Herold der literarischen Zukunft.“ Ebendort, S. 16. Auch die kritischen bis polemischen Bemerkungen über Bahr, die in dessen Plädoyer für die je neueste Kunstrichtung vor allem eine charakterliche Schwäche sahen, machen deutlich, dass sein Einfluß als nicht gering eingeschätzt wurde. Für die zeitgenössische Kunstkritik hat Albrecht Dresdner 1915 in einer Untersuchung darauf hingewiesen, dass jene einen nicht zu unterschätzenden Machtfaktor darstelle, da die Kritiker direkten Einfluß auf die zeitgenössischen Entwicklungen zu nehmen versuchten: „genug, daß der Wille zu wirken von Anfang an einen nicht zu übersehenden Zug im Wesen der Kunstkritik bildet.“ Dresdner (2001), S. 28. Angesichts der unübersehbar rasch aufeinander folgenden Kunststile verlasse sich das orientierungslos gewordene Publikum auf die Darstellungen und Bewertungen der Kritik, vgl. ebendort, S. 19.

<sup>576</sup> Vgl. Sprengel/Streim (1998), S. 71.

<sup>577</sup> Bourdieu (1999), S. 202.

<sup>578</sup> Bourdieu (1999), S. 379; vgl. zu einer literatursoziologischen Betrachtung Bahrs Bachleitner (2005), hier vor allem S. 147ff.

verschafft werden. Als „präzise kalkulierte[n] Aufstieg, der exakt Pierre Bourdieus Modell der Karriere eines jungen Herausforderers im literarischen Feld entspricht“<sup>579</sup> interpretiert entsprechend Norbert Bachleitner Bahrs Werdegang in der Phase vor Bahrs Etablierung in der Wiener Literaturszene Mitte der 90er Jahre.

Interessanterweise begleitet Bahr das hier geschilderte Verfahren selbst reflektierend; in einer Äußerung von 1890 heißt es über die sich ändernden Machtverhältnisse literarischer Bewegungen: „Bald wird auch er [der Naturalismus] die Bühne beherrschen, wie er den Roman bereits beherrscht. Und dann wird auch auf der Bühne gegen den neuen Herrscher wieder ein neuer Kampf neuer Neuerer beginnen, wie er im Romane bereits begonnen hat. So rollen die Künste und es bleibt nur die Kunst.“<sup>580</sup>

Bahr hat die Tendenz der zeitgenössischen Künstler, ihre eigenen Werke zu kommentieren, im Artikel *Kunst und Kritik* und in verschiedenen Aufzeichnungen seiner Tagebücher<sup>581</sup> problematisiert; in dem Hang der Künstler zu programmatischen Texten und kritisch-reflektierenden Kommentierungen hat er wahrgenommen, was Wolfdietrich Rasch allgemein als ein „Bedürfnis der Menschen“ um 1900 beschreibt: „[D]ie eigene Gegenwart, ihre eigene geschichtliche Situation zu verstehen, sich ihrer möglichst genau bewußt zu werden und in ihrer Lebensgestaltung dem nahezukommen, was ‚heute‘ gefordert, was notwendig und zeitgemäß ist“<sup>582</sup>. Bahr hat darin aber auch das zunehmende Gewährwerden der Künstler für die eigene Position und Positionierung im literarischen Geschehen und der mit ihnen verbundenen Schritte erkannt. Tatsächlich lässt sich feststellen, dass sich zum Ende des Jahrhunderts hin einige Künstler zunehmend der Vorgänge im Bereich der literarischen Kämpfe und ihrer eigenen Schritte darin bewusst werden und diese auch mit Blick auf die sich darin abzeichnenden Marktstrukturen einzuordnen imstande sind. Peter Bürger verdeutlicht diese Situation in seiner Analyse von Jules Hurets *Enquête sur l'évolution littéraire*, indem er darauf hinweist, dass die an ihr beteiligten Schriftsteller sich etwa „der ökonomischen Dimension ihrer Auseinandersetzungen durchaus bewußt sind“<sup>583</sup>. Der reflektierte Umgang der an der *Enquête* Beteiligten mit den eigenen Positionierungen und ihre Fähigkeit, die stattfindenden Vorgänge hinsichtlich der sich darin

---

<sup>579</sup> Bachleitner (2005), S. 147.

<sup>580</sup> *Monsieur Betsy*, in: Freie Bühne für modernes Leben, 1. Jg., 1890, S. 265-266, wiederabgedruckt in ÜN, hier S. 157. Vgl. auch Anmerkung 550.

<sup>581</sup> Vgl. etwa die Anmerkungen über die „denkenden Künstler“, die versuchen, „das Gebot der Moderne‘ auszubaldowern“, 1889: Skizzenbuch 7, TSN 1, S. 258.

<sup>582</sup> Vgl. dazu Rasch (1977), S. 30: „Niemals früher, so scheint mir, bezieht sich das Lebensbewußtsein der einzelnen Menschen so intensiv auf die allgemeine Zeitsituation, an deren unermüdlich versuchter Deutung sich das individuelle Dasein orientiert.“; vgl. auch Magerski (2004), S. 78.

<sup>583</sup> Bürger (1979), S. 52.

ausdrückenden ökonomischen Strukturen offenzulegen, zeigt sich nach Bürger im Besonderen in dem Vorwurf der Reklame, den sich die Vertreter der verschiedenen Richtungen wechselseitig machten. Trotz den im einzelnen differierenden Vorstellungen über die künftige Gestalt der Literatur zeigen die Gegner des Naturalismus, so Bürger, nämlich in einem Punkt Übereinstimmung, und der betrifft ihre ökonomische Zielsetzung: die „Verbesserung der eigenen Marktposition“<sup>584</sup>. Der „Kampf um Marktanteile“<sup>585</sup> ist es demnach, der die Schriftsteller in ihrem „Wille[n] zur Durchsetzung der eigenen Position“<sup>586</sup> vorrangig leitet. Diesen Punkt, demzufolge die Schriftsteller die Prinzipien des literarischen Marktes durchschauen, nimmt Walter Benjamin im Übrigen bereits für Baudelaire in Anspruch: Baudelaire habe infolge seiner beständigen Verhandlungen mit Redaktionen einen geschickten Umgang mit dem Warencharakter seiner eigenen Literatur gepflegt und, so Benjamin, „vielleicht als erster die Vorstellung von einer marktgerechten Originalität gehabt“<sup>587</sup>. Um auf dem Markt wahrgenommen zu werden, habe Baudelaire seine Gedichte sowohl gegen die romantische wie gegen die klassizistische Poetik gestellt, mit beiderlei brechenden Konzeptionen ausgestattet und so aus beiden etwas Neues gemacht: „Kurz seine Gedichte enthielten besondere Vorkehrungen zur Verdrängung mit ihnen konkurrierenden.“<sup>588</sup> Es erscheint insofern aufschlussreich, dass Emile Zola in einem Interview, das Bahr mit ihm anlässlich des Panama-Skandals Ende 1892/ Anfang 1893 führt, exakt auf jene Erklärung rekurriert, die Bürger im Kontext von Hurets *Enquête* für die Gegner des Naturalismus herausgestellt hat. Auf Bahrs Frage nach dem Symbolismus und dessen Anspruch, den – wie oben ausgeführt – eine Reihe von Schriftstellern kurz zuvor gegen den Naturalismus geltend gemacht hat, weist Zola in erster Linie auf die ökonomischen Interessen seiner Kollegen und gibt seine Einschätzung wieder, dass bei der Proklamation neuer Kunstbewegungen vor allem werberelevante Überlegungen dominieren:

„[...] man redet von Naturalismus und Symbolismus bloß, um aufzufallen und sich bemerklich zu machen. Die dumme Menge braucht so was. Man sucht sich einen Titel, mit dem man die Anderen verdrängen und sich selber an ihre Stelle bringen kann. Man will genannt und gekauft werden. Talent genügt nicht. Es gibt zu viele. Man muß schreien und eine grelle Fahne ausstrecken, damit Einen die trägen Leute bemerken. Sonst vergeht man in der Menge ohne Spur. Aber wer nimmt denn das selber ernst? Es ist eine Etiquette, die in den Schaufenstern die Kauflust reizen soll. Weiter gar nichts. Naturalismus ist nicht mehr neu genug und will nicht mehr recht ziehen. Was da zu holen war, haben wir genommen. Also wird jetzt die symbolistische Marke auf die Bücher geklebt. Das ist doch nur eine geschäftliche Frage. Schade

---

<sup>584</sup> Bürger (1979), S. 51.

<sup>585</sup> Bürger (1979), S. 52.

<sup>586</sup> Bürger (1979), S. 52.

<sup>587</sup> Benjamin (1974), S. 664.

<sup>588</sup> Benjamin (1974), S. 664f.; vgl. dazu auch Simonis (2000), S. 274f.

um die Zeit, ernsthaft darüber zu streiten.“<sup>589</sup>

Bahr führt in den folgenden Jahren wiederholt ökonomische Erklärungen für die Entwicklung der jüngeren Literatur- und Kunstentwicklung an. In auffälliger Übereinstimmung mit der Wortwahl Zolas erklärt er einige Jahre später, dass die Frage nach dem „Talent“ des Künstlers nicht mehr allein dadurch zu beantworten sei, ob jener ästhetisch gelungene Werke herzustellen vermag. Das Plakat, das „schreit“, der „Alarm“, „Paukenschlag“ und „Raketenblitz“, den ein Kunstwerk auszulösen vermag, werden zu entscheidenden Erfordernissen für dasjenige Werk, das auf dem Markt bestehen will.<sup>590</sup> Zolas Analyse wird Bahr einige Jahre nach dem mit ihm geführten Interview dahingehend entscheidend modifizieren, dass er das werberelevante Element des Kunstwerks nicht als ein diesem äußerlich zugefügtes Merkmal, sondern als ein der Erscheinung des Werks immanentes Element begreift und Werbung und Werk somit als Wesenseinheit fasst.

Diese avancierteren Ausformulierungen über den Einfluss von Marktentwicklungen nicht nur auf künstlerische Prozesse im allgemeinen, sondern auf die künstlerische Form selbst finden sich in Aufzeichnungen des Tagebuchs aus dem Jahr 1908<sup>591</sup> sowie in Artikeln, die Bahr im Band *Inventur* veröffentlicht.<sup>592</sup> Bahr legt dort ein komplexeres System über spezifische Entwicklungen der Kunst auf dem Kunstmarkt vor, als er das in den hier zunächst geschilderten Ausführungen unter dem Stichwort der Mode tut, indem er auf direkte Auswirkungen auf die ästhetische Form von Kunst hinweist, die von den Strukturen des Marktes bestimmt wird<sup>593</sup>: „In jeder heutigen Technik steckt dies: das Werk auch noch zu seinem Plakat zu machen.“<sup>594</sup> „Plakat“, das ist die immanente Werbung des Werks, die als Bestandteil der künstlerischen Technik die Aufmerksamkeit des Publikums erlangen soll.<sup>595</sup> Den Ausgangspunkt bildet dabei Bahrs Vorstellung, dass ein Werk, das einer bestimmten Mode folgt, keineswegs erfolgreich sein muss. Was es vielmehr benötigt, um in einer Masse von Werken

---

<sup>589</sup> *Panama*. 4. *Emile Zola*, o. D. (wahrscheinlich Dezember 1892/ Januar 1893), Erstveröffentlichung nicht nachgewiesen, im Archiv des Österreichischen Theatermuseums Wien (Bahr, Hermann 1 bis 8 Z BA M Zeitungsartikel A-B [bis Z]); vgl. Bahrs Brief an den Vater vom 08.01.1893, in dem er für Weihnachten 1892 eine Reise nach Paris anspricht, um für die *Deutsche Zeitung* über den Panama-Skandal zu berichten; dem Brief zufolge druckt die *Times* seine Interviews telegraphisch nach, besonders das Zola-Interview sorgt Bahrs Aussage nach für großes Aufsehen, vgl. BwV, S. 337.

<sup>590</sup> Tagebucheintrag vom 28.01.1908, Tagebuch (1909), S. 165 sowie Inv, S. 7.

<sup>591</sup> In den Darlegungen des Tagebuchs bezieht sich Bahr auf Werke der bildenden Kunst; zur Analogisierbarkeit von Bahrs Ausführungen zur Literatur vgl. Zmegac (1981), S. XVIII-XXI.

<sup>592</sup> *Inventur der Zeit*, unter dem Titel „An die Jugend“ veröffentlicht in: *Neue Freie Presse*, (1911), Morgenblatt, 16.09.1911, S. 1-4 und *Der Betrieb*, unter dem Titel *Der Betrieb der Großstadt* veröffentlicht in: *Die neue Rundschau*, 23. Jg., Nr. 6, S. 697-705, beide wiederabgedruckt in Inv.

<sup>593</sup> Vgl. dazu auch Zmegac (1981), S. XIX und Zmegac (1985), S. 67.

<sup>594</sup> Tagebuch (1909), S. 166; vgl. dazu auch Zmegac (1985), S. 66

<sup>595</sup> Tagebuch (1909), S. 166f.

herauszustechen und Erfolg zu haben, ist ein spezifischer „Reiz“, der die Aufmerksamkeit des Publikums erregt (Inv, 6). Dass die Werbung des Künstlers in einer Zeit, in der das einzelne Werk nicht nur mit einer Masse an Werken und Neuerscheinungen, sondern auch mit weiteren Produkten der Unterhaltung konkurrieren muss, möglichst offensiv auszufallen hat, wird an den von Bahr verwendeten Begriffen deutlich: Einer „Falle“ oder „Angel“ bedarf es.<sup>596</sup>

Vor dem Hintergrund der hier angeführten Darlegungen interpretiert Bahr das rasche Aufkommen der künstlerischen Bewegungen in den zwei Jahrzehnten um die Jahrhundertwende – er nennt „Dekadenz, Symbolismus, Neuromantik, Neoklassizismus“ – und deren Betonung der Technik (Inv, 6).<sup>597</sup> Sie erscheinen ihm nun in erster Linie als Ausdruck der Distinktionskämpfe der Künstler, die geleitet sind vom „Ehrgeiz, um jeden Preis anders“ zu sein, in dem Bahr zugleich das entscheidende Motiv der Entwicklung in allen Künsten wahrnimmt (Inv, 8).<sup>598</sup> Die genannten Stile qualifiziert er unter dem Gesichtspunkt ab, dass das alleinige Motiv der Künstler eine Steigerung des Technischen war (Inv, 6);<sup>599</sup> dies wiederum steht für ihn unmittelbar mit dem Warencharakter der Kunst in Verbindung:<sup>600</sup> „Vieles Technische, das man sonst gar nicht verstehen kann, wird dadurch erst klar.“<sup>601</sup> Ohne dass es den Künstlern immer unmittelbar bewusst sein müsse, seien sie in ihrem Antrieb, anders zu

---

<sup>596</sup> Tagebuch (1909), S. 166.

<sup>597</sup> Vgl. dazu auch die bei Gumbrecht zitierten Bemerkungen von Cäsar Fleischlen: „[D]ie *Wandlungen in den einzelnen Vertretern und in deren Dichtung* hätten sich so *überstürzend schnell* vollzogen, daß keines der ursprünglichen Kunstprinzipien der Moderne mehr Gültigkeit habe.“ Gumbrecht (1978), S. 122f., kursivierter Text: Cäsar Fleischlen, Vorbemerkung zu: ders., Neuland. Ein Sammelbuch moderner Prosadichtung (1894).

<sup>598</sup> Vgl. Zmegac (1989), S. 485 und Zmegac (1981), S. XV. Vgl. dazu auch Bahrs Bemerkungen über Villiers de l'Isle-Adams Weg zur *Décadence*, der aus dem Zwang, sich von anderen Künstlern abzusetzen bzw. infolge von de l'Isle-Adams Verlangen entsteht, „nur um jeden Preis anderes [zu] mache[n] als die anderen, was noch nicht da war, und jedes Vorbild [zu] vermeide[n]“. *Villiers de l'Isle-Adam* (1889), KM, S. 213.

<sup>599</sup> Bahr verbindet seine Kritik zugleich mit einer Aufwertung des Naturalismus und Impressionismus, indem er einen grundlegenden Unterschied zwischen ihnen auf der einen und den ihnen folgenden Bewegungen auf der anderen Seite erklärt. Seiner Deutung zufolge liegt das gemeinsame Grunderlebnis von Naturalismus und Impressionismus in der Differenzerfahrung zwischen (idealistischem) Denken und (großstädtischem) Sein, in einer Zerrissenheit, die die Künstler zwar nicht handelnd aufgelöst, aber ästhetisch dargestellt hätten, während die nachfolgenden Kunststile nur im Technischen verblieben seien. Bahr erhofft sich eine ‚Beseelung‘ der Kunst von der Naturwissenschaft um Haeckel, der Theologie, dem Proletariat und von der Demokratie, von denen er wiederum eine Synthese erhofft. In diesem Zusammenhang erhebt Bahr wiederum den bereits bekannten Vorwurf der Inhaltslosigkeit, mit dem er sich gegen Kunstformen der Jahrhundertwende richtet, vgl. bspw. SKM, S. 61f. und SKM, S. 81.

<sup>600</sup> Ob Bahr mit dem in Anführungszeichen gesetzten „anders als die anderen“ sich selbst zitiert oder eine Formel der Moderne nennt, lässt sich nicht eindeutig klären. Vgl. dazu seinen Roman *Die gute Schule*, S. 35f., über den namenlosen Maler und Protagonisten des Romans: „Er war einmal anders als die anderen, warum sollte er es nicht auch scheinen?“ Vgl. auch die Bemerkungen über Montesquiou im Artikel *Décadence*, der, so erklärt Bahr, Coppée zufolge schon immer „geflossentlich anders als die anderen“ gewesen sei, Re, S. 13.

<sup>601</sup> Tagebuch (1909), S. 166, vgl. dazu Zmegac (1985), S. 67. Für Zmegac wird an diesem Satz Bahrs deutlich, dass der Künstler um sein gleichzeitiges Auftreten als Händler weiß und sein Werk im Produktionsprozeß entsprechend auf den Verkauf anlegt.

sein, „längst mit Haut und Haaren unter das Marktgesetz des Luxushandels geraten“ (Inv, 8). Interessanterweise zielen Bahrs Überlegungen mit dieser Feststellung in eine Richtung, die sich mit Adornos Diagnose über den Warencharakter der Kunst des fin de siècle zusammenbringen lassen. Denn nicht nur gewinnt Bahrs Analyse zufolge die Ausstattung mit einem Reiz mit der Zeit eine höhere Bedeutung als der „Gebrauchswert“ der Werke, der im Fall der Kunst in deren „inneren Bedeutung“ liegt (Inv, 7).<sup>602</sup> Bahrs Analyse zufolge orientiert sich auch das Interesse der Käufer nicht an einer guten, sondern an einer neuen, und zwar vor allem an einer nutzlosen Ware („die sich für überflüssig, unnützlich, ja zwecklos“ ausgibt (Inv, 8)) und ihrem Besitzer durch ihre „verführerische[.] Unverwendbarkeit“ Distinktion einbringt (Inv, 8). Die Kunst erfährt ihre Bewertung nicht mehr nach dem ‚geistigen Gehalt‘ oder der ‚sinnlichen Kraft‘, sondern „nach der Liebhaberlust am Absonderlichen, Schwierigen, Unvergleichlichen“ (Inv, 8). Mit Verweis auf Adorno, der für die „Fin-de-siècle-Kunst eine verborgene Affinität zum Warencharakter“<sup>603</sup> ausgemacht hat, erklärt Annette Simonis, dass die Kunst des fin de siècle gerade wegen des erschwerten Zugangs, den sie aufgrund ihres hermetischen Charakters bietet, „dazu prädisponiert [ist], als begehrter Luxusartikel gehandelt zu werden.“<sup>604</sup> Diese Beobachtung, dass die Kunst der Jahrhundertwende die Tendenz hat, zum Luxusgut zu avancieren, macht auch Bahr: Die Kunstwerke verfallen „den Bräuchen des Luxushandels immer mehr“, schreibt er in *Inventur* (Inv, 8).

In diesem Kontext bringen Bahrs Ausführungen auch eine neue Nuance für das Rezeptionsverhalten des Publikums ins Spiel. Denn während seine Zeitgenossen darauf verweisen, dass das Publikum „vor allem Neues, den Kitzel nie dagewesener und unerhörter Reizmittel [will]“<sup>605</sup>, erklärt Bahr vor dem Hintergrund seiner

---

<sup>602</sup> Vgl. dazu auch den Tagebucheintrag in *Tagebuch* (1909), S. 168 zur Verselbständigung des „Alarms“, die Bahr als „die Geschichte der modernen Technik in allen Künsten“ bezeichnet.

<sup>603</sup> Simonis (2000), S. 277.

<sup>604</sup> Simonis (2000), S. 277.

<sup>605</sup> Den Anspruch des Publikums auf Originalität thematisiert Kurt Walter Goldschmidt im Artikel „*Romantik-Epigonen*“ 1907/08, in dem auch er das Kriterium der „Echtheit“ ins Spiel bringt: „Das Publikum will aber vor allem Neues, den Kitzel nie dagewesener und unerhörter Reizmittel, und so sehen wir die Dichtergehirne auf der ganzen Linie eifervoll bemüht, dieses Neue zu ersinnen [...] es ist aber für Wertstufe und Echtheitsgehalt doch wohl nicht ganz ohne Belang, ob äußere oder innere Notwendigkeiten im Akte der Entstehung überwogen [...] und eine spätere Zeit wird vielleicht einer stärkeren berechtigten Skepsis huldigen als unsere von allerlei Mode- und Autoritätsgloriolen allzu leicht und willig geblendete Mitwelt.“ Kurt Walter Goldschmidt, „*Romantik-Epigonen*“, in: *Das literarische Echo*, Jg. 10, 1907/08, H. 23, Sp. 1615-1622, hier zit. n. *Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente* (1970/1981), S. 289. Bereits Friedrich Schlegel hat für das nach einem immer stärkeren Potential an Wirkungen suchende Publikum den „krankhaft aufgeblähten Literaturbetrieb[.]“ verantwortlich gemacht. Seine Äußerungen lassen sich in den Komplex von Karl Philipp Moritz' Darlegungen zum Dilettantismus einordnen, wenn er 1795/96 schreibt: „Wenn nur gewirkt wird, wenn nur die Wirkung stark und neu ist, so ist die Art, wie, und der Stoff, worin es geschieht, dem Publikum so gleichgültig als die Übereinstimmung der einzelnen Wirkungen zu einem vollendeten Ganzen.“ Hier zit. n. Kemp

nationalökonomischen Kenntnisse und einer marxistisch geprägten Auffassung, dass das Publikum von sich aus gar kein Interesse mehr an der Kunst hat, gar nicht selbst nach Wirkung sucht. Sein Bedürfnis nach Kunst und nach dem Besitz einzelner Werke muss vom Kunstwerk erst geweckt werden. Damit wird für Bahr der Künstler im „Betrieb“ strukturell jedem anderen Produzenten und Händler gleichgestellt. Beide erwecken erst das Bedürfnis, das sie mit ihrer Ware zu befriedigen vorgeben (vgl. Inv, 15).<sup>606</sup> Insgesamt war die Kombination von ästhetischen Gesichtspunkten und nationalökonomischen Kenntnissen in Bahrs Ausführungen ungewöhnlich; Viktor Zmegac erklärt, dass die Zusammenstellung der von Bahr angeführten Begriffe wie „Markt“, „Ware“, „Autor“, „Annonce“, „Geschmack“, „Publikum“ „zumindest in dem von Bahr intendierten Zusammenhang“ nicht üblich war.<sup>607</sup> Er kritisiert an Bahrs Ausführungen jedoch zugleich, dass diese dem ökonomischen Gesichtspunkt ein zu großes Gewicht beimessen, so dass aus Bahrs Ausführungen „der Eindruck entsteht, Luxus, Neuheit und Verkaufschance bildeten den Zusammenhang, an dem alleiniger Prozesscharakter der Vorgänge im Bereich der Kunst abgelesen werden könnte. Das Moment ideologischer Auseinandersetzungen, das gerade zu Beginn des Jahrhunderts im Umkreis der sozialistischen Bewegung, der Heimat-Ideologie, des Neuklassizismus sowie konfessionellen Interesses an der Kunst höchst wirksam war, wird nicht berücksichtigt, ebenso wenig wie der Umstand, dass der Plakatierung der Neuartigkeit eine eigentümliche Dialektik innewohnt. [...] Wäre es nur auf den innovativen Reiz angekommen, hätte ein Autor wie Arno Holz, der ja in der Anwendung neuer künstlerischer Vorstellungen, von den achtziger Jahren bis in die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, alles andere als zurückhaltend war, nicht als glückloser „Experimentator“ gelten können.“<sup>608</sup> Dass Bahr im Vorfeld und neben den ökonomisch dominierten

---

(1985), S. 15f., vgl. dazu F. Schlegel, Die moderne Poesie, in: Schriften und Fragmente, hrsg. v. E. Behler, Stuttgart 1956, S. 119f.

<sup>606</sup> Zur Analogisierung von Kunstbetrieb und großstädtischem „Betrieb“ mit Blick auch auf Georg Simmel und Werner Sombart vgl. das letzte Kapitel dieser Arbeit. Paul Ernst versucht 1890 in der *Freien Bühne* die Schwäche der deutschen Literatur im Vergleich zur europäischen über den Warencharakter der Literatur und die Abhängigkeit vom Publikum zu erklären: „Nicht wie die Idealisten meinen, die Bücher machen das Publikum, sondern das Publikum macht die Bücher!“ Die Frage, wodurch wiederum „der Geist des Publikums“ bestimmt wird, lässt sich für Ernst nicht wie für einige seiner Zeitgenossen aus dem Nationalcharakter beantworten (da sowohl Norweger wie Franzosen, Italiener und Russen naturalistische Literatur verfassen, die Deutschen und Engländer dagegen „ihre litterarischen Opfer auf dem Altar des Idealismus und der Moralität darbringen“), die Gründe sieht er statt dessen auf dem ökonomischen und politischen Gebiet. Paul Ernst, Produktion und Publikum. Arne Gaborg, in: *Freie Bühne für modernes Leben*, Heft 5, 5. März 1890, 1. Jahrgang, S. 138-142, hier S. 139.

<sup>607</sup> Nach Zmegac ist die Auffassung, Kunstwerke seien in der modernen Gesellschaft unter dem Gesichtspunkt der Distribution ebenfalls Waren, im Bereich der Literaturgeschichte wohl erstmals von Wilhelm Scherer vertreten worden, vgl. dazu dessen postum erschienene *Poetik* (1888), vgl. Zmegac (1985), S. 66.

<sup>608</sup> Zmegac (1981), S. XVIII-XXI.

Ausführungen weitere Erklärungen für Entwicklungen in der Kunst anführt, ist in den vorhergehenden Ausführungen detaillierter dargelegt worden. Zmegac übt an Bahrs im Tagebuch und in *Inventur* dargelegten Ausführungen darüber hinaus Kritik daran, dass ihnen „ein Hinweis auf die Dialektik der erkannten Bewegungsgesetze“ fehlt: „[D]ie als rezeptionsfördernd gemeinten Signale wirken als Neuerungen stets auch hemmend und verstörend, so dass rezeptionsästhetisch der Weg der Modernisten durch komplexe Vorgänge zwischen Sensation/ Attraktion und Widerstand gekennzeichnet ist.“<sup>609</sup> Diese Vorgänge, die sich mit bestimmten Prozessen der Rezeption wie auch mit auf sie folgenden Reaktionen der Künstler befassen, erfahren in dem Band *Expressionismus*, der 1916 von Bahr publiziert wird, eine stärkere Thematisierung; er wird Schwerpunkt des letzten Kapitel der Arbeit sein.

Unabhängig von der konkreten Frage, ob das Werk bereits in seiner ästhetischen Anlage eine spezifische, auf den Kunstmarkt zugeschnittene Gestaltung der ‚Plakatierung‘ erfährt oder ob das schnelle Veralten von Stilen und Formgebungen infolge einer Überproduktion ähnlicher Werke die Künstler zu immer neuen Entwicklungen treibt, die dem Anspruch von Originalität und Innovation genügen, führen Bahrs Beobachtungen ihn zu dem Schluss, dass die Bedingungen des Kunstbetriebs zu den ausschlaggebenden Faktoren für die Entwicklung von Kunst und Literatur um 1900 gehören. Das zeitgenössische Kunstschaffen erfährt nach Bahr seine Motivation vor allem aus dem Willen zur Andersartigkeit und Einzigartigkeit. Geradezu als ein Signum der Zeit und als eine Erscheinung von nie dagewesenem Ausmaß beschreibt er Mitte der 90er Jahre die Tendenz der europäischen Maler, die eigene Persönlichkeit zur Darstellung zu bringen. Entscheidendes Kriterium der Kunst sei eine „Originalität um jeden Preis trotzig gegen alle Ueberlieferung und Lehre“ und erklärtes Ziel der Künstler „„Anders als die Anderen und Einer für sich zu sein““ (SKM, 193).<sup>610</sup> Die Künstler versuchten sich durch Differenz nicht nur von vorhergehenden Traditionen abzusetzen, sondern definieren sich gerade gegenüber den zeitgleich arbeitenden Künstlern durch Andersartigkeit und Individualität. Bahrs Sicht auf den frei schaffenden Künstler und dessen Abhängigkeit vom Kunstbetrieb fällt dabei in großen Zügen negativ aus, sieht er im Marktgeschehen doch eine Triebkraft, die ein epigonenhaftes Kunstschaffen bewirkt, vor allem aber insofern

---

<sup>609</sup> Zmegac (1994), S. 284.

<sup>610</sup> Vgl. auch die Notiz: „Nicht ein ‚gutes Stück‘, sondern ein ‚noch nie da gewesenes‘ Stück. Schließlich: ‚Cultur der Persönlichkeit.‘“ Blatt (mit „Briefkopf“ Hôtel Das Deutsche Haus) Königsberg, Pr., 5.2., im Archiv des Österreichischen Theatermuseums Wien (Bahr, Hermann, A BA M, 96, Prosa, FU-HE.)

einen schädlichen Effekt auf die Künstler ausübt, als dass diese – infolge ihrer existentiellen Abhängigkeit vom Markt – nicht in der von Bahr präferierten bzw. einzig anerkannten Form des künstlerischen Rausches ihre Werke erschaffen. Der Versuch, anders zu sein, unterliegt für Bahr jedoch einem Äußerlichkeitsverdacht, der seiner Vorstellung von Authentizität zuwiderläuft. Denn was beim „wirklichen“ Künstler Folge seines eigenen Gefühls ist: dass er sich vor den anderen durch seine Einzigartigkeit auszeichnet, gründet bei den anderen Künstlern in einer Fetischisierung des Andersseins.

Der Gedanke an eine möglichst gute Position auf dem Markt bestimmt demnach in hohem Maße den Schaffensprozess der Künstler. Dieser Umstand sorgt Bahr zufolge nicht nur für die genannte ‚Plakatierung‘ der Kunstwerke. Er führt auch dazu, dass bestimmte Gattungen bevorzugt bzw. verdrängt werden.<sup>611</sup> Bahr macht dabei etwa auf Entwicklungen aufmerksam, die im Bereich der Dramenliteratur stattfanden: Da das ohnehin geringe Interesse an Literatur allein dem Theater gelte und die geschriebene Literatur kein Publikum habe, versuche jeder Autor, für das Theater zu schreiben, denn noch der Misserfolg dort bringe mehr Bekanntheit und Einnahmen als ein guter Roman.<sup>612</sup> Dadurch verkümmerten Bahr zufolge sowohl Roman, Novelle und Dichtung wie auch das Theater selbst, weil undramatische Naturen, die eigentlich Novellisten etc. wären, Dramen schrieben.<sup>613</sup> Bestätigen lassen sich Bahrs Ausführungen, dass Künstler dazu angehalten werden, „erfolgreiche“ Gattungen zu produzieren, durch einen Brief des Verlegers Wilhelm Friedrich an Detlev von Liliencron, in dem jener ihm rät, unbedingt Romane zu verfassen, wenn er ökonomischen Gewinn machen möchte: „Im Roman steckt für Sie die Zukunft – lassen Sie um Gottes Willen den Novellenkram beiseite, da ist materiell absolut nichts

---

<sup>611</sup> Alfred Wechsler schreibt 1911 unter dem Pseudonym W. Fred über den Warencharakter von Kunstwerken und die Stellung der Schriftsteller. Er verweist auf die nur scheinbar frei arbeitenden Künstler, die in ihrer Produktion in Wirklichkeit von einer Vielzahl von Faktoren abhängig seien und entsprechend in ihrem Schaffen beeinflusst würden. Wechslers Hinweis darauf, dass auch die Form von der materiellen Abhängigkeit der Künstler beeinflusst würde, beschränkt sich auf die Bemerkung, dass der frei arbeitende Schriftsteller für ein ausreichendes Einkommen entweder Theaterstücke schreiben oder sich im Journalismus betätigen müsse, auf immanente Änderungen der Form weist er nicht hin, vgl. Fred (1911), S. 9 und 25ff.; vgl. dazu auch Zmegac (1981), S. XVIIIff.

<sup>612</sup> „Die Dramenschriftsteller hatten relativ gesehen die wenigsten Geldsorgen, da sie sowohl mit der Publikation als auch mit einem regelmäßigen Honorar pro Aufführung rechnen konnten“, Füßel (2000), S. 142. Zum Theater als wirtschaftlich profitabelste, prestigemäßig im literarischen Feld als am geringsten bewertete Gattung vgl. Magerski (2004), S. 20f.

<sup>613</sup> *Eine Conférence* (Gehalten im Bösendorfersaal), in: Die Zeit, 13 (1897), 13.11.1897, S. 106-107, wiederabgedruckt in Bil, S. 97f. Zu der Problematik, dass die künstlerischen Verfahren dem Werk nicht rein äußerlich gegenüberstehen, vgl. die Ausführungen in *Germinie Lacerteux*: Das Kunstwerk selbst verlangt ein bestimmtes Verfahren, so dass das Scheitern der Bühnenfassung des Romans *Germinie Lacerteux* zwingende Folge ist, *Germinie Lacerteux*, KM, S. 171; vgl. dazu auch Arend (2010), S. 223-240, der zufolge Bahr in dem Artikel ein „klassisches Formdenken“ vertritt, vor dessen Hintergrund er das Goncourtsche Drama kritisiert (S. 240).

zu holen.“<sup>614</sup> Berücksichtigen muss man bei Bahrs Deutung der „undramatischen Naturen“ allerdings, dass Bahr zunächst mehrfach das epische Element des modernen Dramas – etwa bei Ibsen und Maeterlinck – missversteht und daraufhin die Vermutung äußert, dass einige Dramenautoren eher eine Begabung zur Prosa hätten.<sup>615</sup> Später wird Bahr aber selbst auf die Entwicklung eines neuen Schauspielstils drängen, der das neue Drama mit seinen epischen Elementen in adäquater Weise umsetzt.

---

<sup>614</sup> Brief vom 21. Mai 1886, hier zit. n. Füssel (2000), S. 143. Zur einflussreichen Rolle des Verlegers vgl. auch Bahrs Artikel *Deutsche Verleger*, in: Frankfurter Zeitung, 21.11.1913: „Wenn einst eine wahrhafte Geistesgeschichte unserer Zeit geschrieben werden wird, wird darin ein Kapitel über die Verleger nicht fehlen dürfen, die selbst mit eigenem Sinn tätig an der Entwicklung teilgenommen haben.“

<sup>615</sup> Vgl. zu Ibsen das erste Kapitel der Arbeit; in *Der neue Maeterlinck* etwa heißt es, dass Maeterlincks Dramen die dramatische Kraft fehle, *Der neue Maeterlinck*. („*Le Trésor des Humbles*“), in: Die Zeit, Band 6, Nr. 75, 07.03.1896, S. 157-158, wiederabgedruckt in Re, hier S. 117; zu Schwierigkeiten in der Rezeption eines symbolistischen Stücks im Umfeld des Naturalismus, vgl. die Reaktionen auf Hofmannsthals *Madonna Dianora* in der Freien Bühne im Mai 1898, wo „das Ästhetisch-Neue [...] als dramatischer Mangel erscheinen“ musste, vgl. dazu Sprengel/Streim (1998), S. 490-493.

## 5. „Entsetzen“ und Erwartungen. Rezeption und künstlerische Reaktionen

Bahrs Kritiken beschäftigen sich in dem hier betrachteten Zeitraum von 25 Jahren wiederholt mit den Reaktionen des Publikums auf die zeitgenössische Kunst und Literatur. In den vorhergehenden Kapiteln wurde an einigen Stellen bereits darauf eingegangen, welchen Einfluss auf die Kunstprozesse Bahr dem Publikum beimisst. Für die hier betrachtete Zeit registriert er insgesamt ein sich deutlich änderndes Verhalten in der Einstellung moderner Kunst gegenüber. Das wachsende Interesse des Publikums interpretiert er dabei als Ausdruck unterschiedlicher Motivationen. Zum einen sieht er in ihm die Folge eines wachsenden Unterhaltungsbedürfnis, das auch durch die Kunst befriedigt werden soll; in dieser Hinsicht vermerkt er sich Mitte der 90er Jahre in seinem Skizzenbuch zu Nietzsches *Geburt der Tragödie*: „Sehr gut auch das Wort über die, die ‚in der Kunst nicht mehr als ein lustiges Nebenbei, als ein auch wohl zu missendes Schellengeklingel zum ‚Ernstes des Daseins‘ zu erkennen im Stande sind.‘“ (TSN 2, 183) Diesen Aspekt hat Paolo Panizzo in seiner Studie über Thomas Mann vor dem Hintergrund von Nietzsches *Décadence*-Kritik und der dort beleuchteten neuen Funktion von Kunst „im modernen ‚arbeitsamen Zeitalter‘“ untersucht und ist dabei auch auf Hermann Bahr, im Besonderen auf dessen Artikel *Akrobaten*, eingegangen.<sup>616</sup> Auf der anderen Seite interpretiert Bahr das gesteigerte Kunstinteresse als einen Ausdruck sozialer Distinktion, wobei er ein bestimmtes Kunst- und Künstlerverständnis seitens des Publikums analysiert. Vor allem dieser zweite Aspekt soll hier mit Blick auf das Zustandekommen bestimmter Vorstellungen von Kunst und Künstlertum und möglicher, auf diese Bilder reagierende ästhetische Strategien von Künstlern untersucht werden.

Man muss den folgenden Ausführungen vorausschicken, dass, wenn Bahr vom Publikum spricht, er dieses in den meisten Fällen nicht konkretisiert. Sieht man von

---

<sup>616</sup> In seiner Studie über Thomas Mann verweist Paolo Panizzo mit Bezug auch auf Bahr und dessen Artikel *Akrobaten* darauf, dass Nietzsches Ausführungen über die zeitgenössische Kunst im Zusammenhang mit neuen Funktionen der Kunst getroffen werden: Diese gilt in der „Zeit der Arbeit“ nur noch als „Sache der Musse, der Erholung“, die das Bedürfnis nach Unterhaltung befriedigen soll und für diesen Zweck keine große Kunst mehr sein muß, Nietzsche (1999d), S. 623. „Der Bürger (d. h. der ‚produktive‘ Mensch) hatte sich vom Künstler getrennt und verlangte nun, dass ihm dieser immer neue Kunstprodukte zur Verfügung stellte, um sie in seiner von der Arbeit nicht in Anspruch genommenen Zeit zu genießen.“ Panizzo (2007), S. 34; vgl. dazu Bahr, der im Artikel *Die große Pause* über die deutsche Literaturkritik schreibt: „Ihre einzige Frage war immer: Ist dies Kunst? Daran festhaltend, hat sie übersehen, daß inzwischen ein neues Bedürfnis aufgekommen ist, eben das nach einer gebildeten Unterhaltung, die ja doch durchaus keine künstlerische zu sein braucht.“ *Die große Pause*, 19.09.1902, Neues Wiener Tagblatt, Bd. 36, Nr. 258, S. 1-2, im Archiv des Österreichischen Theatermuseums Wien (Bahr, Hermann 26, Z B A M versch. 1900-1912). Zum wachsenden Unterhaltungsbedürfnis in Berlin und dessen Befriedigung durch Theater und Kabarets vgl. Schutte/Sprengel (1987), S. 50f.

seiner Charakterisierung des Großstädtlers ab, kennzeichnet er diejenigen, die er in ihrem Rezeptionsverhalten beschreibt, nicht als Zugehörige bestimmter sozialer Klassen oder gesellschaftlicher Gruppen. Insofern berücksichtigt Bahr auch nicht, dass Kunst- und Literaturrezeption in vielen Zügen unterschiedlich verlaufen, andere Käufer- und Rezipientenschichten angesprochen werden bzw. auch innerhalb der Felder Kunst und Literatur eine Vielzahl differierender Sparten existiert. Was ihn statt dessen interessiert, sind die Prozesse, die die Rezipienten und Käufer ihm zufolge auszulösen vermögen, wenn sie bestimmte Erwartungen an die zeitgenössisch entstehende Kunst stellen und damit sowohl die Kunstproduktion einzelner Künstler wie auch Kunstprozesse im allgemeinen beeinflussen und auf diesem Wege zugleich zur Formation bestimmter künstlerischer Rollenbilder und ästhetischer Strategien beitragen.

Den Schwerpunkt dieses Kapitels soll der 1916 erschienene Essay *Expressionismus* bilden. In ihm diskutiert Bahr eine sich neu herausbildende Rezeptionshaltung, nach der vom Publikum nicht mehr nur das Neue gefordert wird, sondern dieses Neue – als ein moderner Kunst inhärentes Element – als ein Moment des „Entsetzens“ bereits erwartet wird. Er entwickelt dazu die These, dass sich mit dieser Haltung ein bestimmter Künstlerhabitus vollzieht, der sich mit der Zeit verselbständigt und als Pose gleichberechtigt neben das künstlerische Werk tritt. Damit reflektiert Bahr zum einen darüber, welche Bilder vom Künstler um die Jahrhundertwende entstehen und auf welchem Wege das Publikum diese infolge bestimmter Darstellungen der Kunst- und Literaturgeschichte entwickelt und als Erwartungshaltungen an den Künstler und sein Kunstschaffen verabsolutiert. Mit Blick auf diese Entwicklung beschreibt Bahr zugleich, wie sich mit diesen Künstlerbildern und der Erwartungshaltung des Publikums bestimmte Verhaltensweisen der Künstler wiederum erst herausbilden. Diese Überlegungen lassen sich in den Kontext von Bahrs Ausführungen zu den Künstlern der *Décadence* und des Symbolismus und deren Gesten und als habituell zu kennzeichnenden Auftrittformen setzen, wie sie etwa Annette Simonis in ihrer Studie über den Ästhetizismus dargelegt hat; somit kann Bahr als ein unmittelbarer Zeuge dieser Prozesse gefasst werden. In seinen Schriften legt er damit eine Deutung vor, wie ein – in bestimmten Medien bis heute tradiertes – Bild vom (modernen) Künstler entstanden ist und aus welchen Umständen und Vorstellungen heraus es formuliert wurde.<sup>617</sup>

---

<sup>617</sup> Wolfgang Ruppert schreibt in seiner Studie über den modernen Künstler über die im November 1992 von Georg Baselitz gehaltenen *Reden über Deutschland*: „Baselitz referierte konventionelle kulturelle

Der Essay *Expressionismus* ist jedoch nicht nur unter dem Gesichtspunkt des Rezeptionsverhaltens des Publikums, sondern noch aus einem weiteren Grund interessant. Bahr interpretiert dort nämlich Auswirkungen und Begleiterscheinungen des kapitalistischen Systems, deren vermittelten Einfluss auf die kulturelle Moderne er wahrnimmt: Die sich durch den Umgang mit Konsumgütern ändernden Gewohnheiten der Bevölkerung führen auch zu einer anderen Wahrnehmung von Kunstgegenständen und einer veränderten Erwartungshaltung der Kunst gegenüber. Seine Ausführungen erlauben zusammen mit jenen von Georg Simmel und Werner Sombart auf diesem Weg Einblick in die Vorstellung von der Wechselwirkung zwischen Kunstprozessen und kapitalistischem System. Im Bild des modernen Großstadtlebens verknüpft Bahr die Strukturen des „Betriebs“ mit denjenigen der Kultur und Kunst. Dieser Aspekt soll hier einführend als erstes ausgeführt werden.

a) Das eigene „Entsetzen“ als Ausweis moderner Kunst. Strukturen des Großstadtbetriebs und der Kunstrezeption

In den ersten Artikeln, in denen Bahr das Rezeptionsverhalten des Publikums thematisiert, verweist er vor allem auf die entschlossene Abwehrhaltung, mit der das Publikum den neuen künstlerischen Bewegungen und Stilen begegnet. Naturalismus, Décadence und Symbolismus erfahren seitens der Bevölkerung eine rigorose Ablehnung, lösen Protest und Empörung, im geringsten Fall Irritation aus.<sup>618</sup> In *Die Bilanz der Moderne* bestätigt Samuel Lublinski Bahrs Wahrnehmung, wenn er 1904 die Einstellung des Publikums gegenüber der Literatur der 80er und 90er Jahre wie folgt zusammenfasst: „Die Moderne forderte Einlaß beim Publikum, und dieses schlug der neuen Literatur die Tür vor der Nase zu.“<sup>619</sup> Angesichts der geringen Bereitschaft der Wiener Bevölkerung, sich auf die neuen Kunstformen einzulassen, diesen statt dessen mit rigoroser Abneigung zu begegnen, kommt Edward Timms zu dem Schluss, dass „[d]ie modernen Strömungen in Kunst und Literatur, Musik und Architektur [...] nie

---

Muster, als er den modernen Künstler als ein Individuum kennzeichnete, das allein auf seine inneren Seelenlagen und Gefühle bezogen ist und sein Profil aus der produktiven Reibung zu den Wahrnehmungskonventionen und normativen Praktiken der Gesellschaft entwickelt. [...] Auch andere Quellen bestätigen die Existenz eines kollektiv kommunizierten Bildes vom ‚modernen Künstler‘ im sozialen Gedächtnis unserer Gegenwart.“ Ruppert (1998), S. 12 (FN 5).

<sup>618</sup> Die frühen Artikel Bahrs, die die vehemente Ablehnung des Naturalismus durch die Bevölkerung dokumentieren, haben dabei zusätzlich die Funktion, einen Gegensatz zwischen der Rückständigkeit der deutschsprachigen Bevölkerung den neuen Kunstformen gegenüber und der Aufgeschlossenheit der Franzosen aufzubauen.

<sup>619</sup> Hier zit. n. Magerski (2004), S. 114. Zur Kritik an der Moderne bei einer Mehrheit der deutschen Bevölkerung um die Jahrhundertwende vgl. auch Schutte/ Sprengel (1987), S. 63.

von dem Gros der Wiener Bevölkerung akzeptiert [wurden], ja nicht einmal von dem gebildeten Mittelstand.“<sup>620</sup>

Bahrs anfänglich recht pauschalen Beschreibungen folgen in den nächsten Jahren ausführlichere und differenziertere Darlegungen zum Rezeptionsverhalten des Publikums. So unterscheidet er anlässlich der ersten Ausstellungen der Wiener Sezession mehrere Phasen der Rezeption bei den Besuchern: Der Erbitterung und Entrüstung des ersten Moments folgen in einem nächsten Schritt Zugeständnis und Interesse. Die Motivation des Publikums beruht dabei zunächst auf ganz äußerlichen Beweggründen: Einige Betrachter kommen, so Bahr, „aus Bravour, um ihren Muth und ihren unabhängigen Geist zu zeigen, die Meisten, weil ihnen das Andere schon ‚fad‘ ist, ‚damit einmal eine Abwechslung ist‘ – und da kommt nun plötzlich ein Moment, da schlägt es dann plötzlich um: plötzlich will überhaupt niemand mehr dagegen sein, will nie dagegen gewesen sein.“ (Sec, 140)<sup>621</sup> Die letzte Phase der Rezeption zeichnet sich nach Bahr schließlich durch eine undifferenzierte Nachfrage des Publikums nach der vormals bekämpften Kunst aus, die zur Modeerscheinung wird<sup>622</sup> und in ihren Verfahren von immer mehr Künstlern angewendet wird, Künstlern, die Bahr dann unter dem Begriff der „Macher“ fasst (Sec, 141).

Das erste, rigorose Verhalten der pauschalen Ablehnung und das zweite, an der Sezession wahrgenommene, das Bahr als in sich komplexer beschreibt, verändert sich in Bahrs Wahrnehmung in den folgenden Jahren weiter. Als er 1914/1916 die Ansichten des Publikums anlässlich der Kunst des Expressionismus darlegt, wird deutlich, dass sich dieses in der Zwischenzeit eine ganze eigene Art der Rezeption zugelegt hat, aus der sowohl eine Überforderung angesichts immer neu entstehender Kunstformen als auch die einsetzende Wertschätzung des Kunsturteils in bestimmten gesellschaftlichen Kreisen spricht. Die Unsicherheit im ästhetischen Urteil führt nach Bahr beim Publikum nun nämlich zu paradoxen Prozessen der ästhetischen Meinungsbildung, wobei Bahr in dem hier zu umreißenen Fall, den er im Essay *Expressionismus* schildert, kein differenziertes Bild der sozialen Struktur des Publikums vorlegt, sondern auf den Typus des „Bildungsphilister“ zielt (Ex, 14). Hielt der sich zuvor an überlieferte Formen von Kunst und reagierte auf neue künstlerische Ausdrucksformen oder Inhalte mit Unverständnis oder vehementer Ablehnung, beurteilte neue Kunstformen in der Regel also tendenziell abwertend oder empfand sie als skandalös, so konstatiert Bahr in *Expressionismus*, dass in der Zwischenzeit das

---

<sup>620</sup> Timms (1993), S. 135.

<sup>621</sup> *Die falsche Sezession*, in: Neues Wiener Tagblatt, 01.11.1899, S. 1-4, wiederabgedruckt in Sec.

<sup>622</sup> Vgl. Sec, S. 140.

Gegenteil eingetreten sei. Die Verunsicherung in der künstlerischen Wertung führt zu der eigentümlichen Situation, dass das Publikum einzig das als Kunst gelten lasse, was ihm *nicht* gefalle, was es *nicht* verstehe: Das „eigene[.] Entsetzen“ beim Anblick eines Kunstwerks wird zum Ausweis neuer und neuester Kunst – die eben nicht an überlieferte Schulbeispiele erinnert –, zum Indiz einer noch nicht etablierten, avancierten Kunst (Ex, 14).<sup>623</sup> Dieser Umstand provoziert Bahr zufolge einen Kreislauf, in dem das Publikum jedes noch so kurz Bekannte bereits als veraltet und überholt ablehnt und von dem obsessiven Verlangen nach Neuem, nie Dagewesenem in einen Zustand ständiger „Gereiztheit“<sup>624</sup> fällt in dem Gefühl, „doch immer betrogen zu sein: er [der „Bildungsphilister“] will ja stets das Letzte, und keins bleibt je das Letzte, morgen muß er es wieder verleugnen.“ (Ex, 14) Nicht mehr der letzte Schrei, sondern das noch Dahinterliegende ist es, was er begehrt, was Faszination auf ihn ausübt.<sup>625</sup>

In seiner Beschreibung weist Bahr auf zwei zentrale Punkte hin, die unmittelbar miteinander verbunden sind bzw. in einem Bedingungsverhältnis zueinander stehen. Zum einen zeigt er nämlich, dass an die Stelle der Auseinandersetzung mit einzelnen Werken oder Stilen eine selbstzweckhaft gewordene Dynamik getreten ist, in der dem einzelnen Werk nur eine kurzzeitige, oberflächliche Aufmerksamkeit zuteilwird, die darüber hinaus aber zu keiner tieferen Beschäftigung führt.<sup>626</sup> Zum anderen weist er darauf hin, dass diese Entwicklung in unmittelbarem Zusammenhang mit der „Gereiztheit“ des Publikums und seinem Bedürfnis nach immer Neuem steht. Diese

---

<sup>623</sup> „Kunst ist ihm [dem Bildungsphilister], was ihn unruhig macht, was ihn beleidigt, was er scheußlich findet.“ Ex, S. 12, vgl. zu der ganzen Entwicklung Ex, S. 11-14. Im Artikel *Erziehung* hatte Bahr die indoktrinäre Kunsterziehung an den Schulen kritisiert, nach der der Geschmack der Schüler zu einem angelernten Automatismus ausgebildet würde: „[D]er Geschmack der Gebildeten [...] besteht aus Erinnerungen an das, was einem in der Jugend von einer Autorität als schön vorgestellt wurde.“ Inv, S. 85. Jede weitere Kunst würde mit Erschrecken wahrgenommen. Bahr selbst tritt in jenem Artikel allerdings nicht für einen anderen Umgang mit Kunst als vielmehr für eine Einteilung der Schüler in „geistige[.] Rasse[n]“ ein (Inv, 86), deren jeweils ‚natürlicher‘ Geschmack gefördert werden solle. *Erziehung*, wohl in: Neues Wiener Journal, 07.04.1912, wiederabgedruckt in Inv.

<sup>624</sup> Karl Lamprecht, der erste Historiker, der sich mit dieser Epoche ausführlicher auseinandersetzte, nannte das ausgehende 19. Jahrhundert eine Periode der „Reizsamkeit“, hier zit. n. Fischer (1978), S. 13.

<sup>625</sup> „Der Bildungsphilister ist von Grund aus umgekehrt worden: er stand früher nach gestern hin, er steht heute gegen morgen zu“, Ex, S. 14.

<sup>626</sup> Diese selbstzweckhaft erscheinende Bewegung der Kunst ist in Ansätzen bereits im Zusammenhang mit Bahrs Rede von der Existenz eines ausschließlich historischen, relativen Schönen vorhanden. Dessen Konzept, dessen Flüchtigkeit er auf die Form des täglich wechselnden Schönen zuspitzt, formuliert er gegen das Konzept einer einzigen Schönheit: Er „kenne nur Schönes, anders und neu an jedem neuen Tage, das morgen schon wieder häßlich sein wird [...]“, *Die Krisis des Burgtheaters. Ein Pariser Brief* (1889), KM, S. 155, vgl. auch KM, S. 267. Die Konsequenz dieser Aussage liegt darin, dass sich das Interesse vom einzelnen Werk weg hin zum Wechsel der Werke vollzieht; das Prozessuale der Kunst, nicht das einzelne Werk gilt als das ästhetisch Anziehende und Interessante, im Wandel selbst liegt die Schönheit. Entsprechend zitiert Bahr in einem Artikel über Maurice Barrès, dass jener vor jeder Schönheit der Veränderung selbst den Vorzug gebe: „Car il n'est qu'une chose que je préfère à la beauté, c'est le changement.“ *Maurice Barrès III* (Februar 1894), SKM, S. 160.

Deutung der Rezeptionsvorgänge durch Bahr gehört in einen größeren Komplex, der mit einem Aufsatz in Zusammenhang steht, in dem Bahr die gleichen Strukturen einer sich potenzierenden Dynamik in einem anderen Kontext beschreibt. Denn beide Punkte, die Bahr hier mit den Schlagworten der „Gereiztheit“ und der dauerhaften Bewegung anspricht, hat er 1912 in seinem Artikel *Der Betrieb* als Phänomene der Großstadt und des großstädtischen Menschen gedeutet, wobei die Großstadt für Bahr die Verkörperung des kapitalistisch gekennzeichneten „Betriebs“ darstellt.<sup>627</sup>

Führt man die Ausführungen aus den genannten Passagen aus *Expressionismus* und *Der Betrieb* zusammen, so entspringt die Haltung des Publikums wesentlich dem Prinzip des „Betriebs“ – was Bahr in *Expressionismus* am Bereich der Kunst also nachzeichnet, ist der Ablauf des großstädtischen „Betriebs“, dessen Prozessen sich die Kunst strukturell angleicht. Um Bahrs Deutung in einen größeren Kontext zu stellen und seine Analogisierung der Prozesse im Bereich der Kunst mit jenen des großstädtischen „Betriebs“ zu verdeutlichen, sollen einige Bemerkungen von Werner Sombart und Georg Simmel herangezogen werden, die ebenfalls die Verknüpfung wirtschaftlicher mit kulturellen und künstlerischen Prozessen thematisieren.<sup>628</sup>

Sombarts Ausführungen beschreiben den „modernen Kapitalismus“ als eine strukturelle Einheit, die alle Bereiche des Lebens umfasst, der sich auch die Kunst nicht zu entziehen vermag. Wie jeder andere Bereich ist auch sie dem Prinzip ewiger „Neugestaltung“ unterworfen und begibt sich somit in den gleichen Vorgang selbstzweckhafter Bewegung und Tätigkeit, wie er die übrigen Bereiche auch kennzeichnet. Dass „unsere Philosophiesysteme, unsere Kunststile und Literaturrechtungen [...] jetzt beinahe ebenso häufig [wechseln] wie unsere Kravatten- und Hutmoden“, wie Sombart schreibt, ist dem Prinzip des Kapitalismus geschuldet,

---

<sup>627</sup> Unter dem Titel *Der Betrieb der Großstadt* veröffentlicht in: Die neue Rundschau, 23 (1912), S. 697-705, wiederabgedruckt in Inv. Seine Skizzierung der wirtschaftlichen Zusammenhänge resümiert er in der Formel von der Selbsterhaltung des „Betriebs“, dessen einziger Zweck es ist, in Betrieb zu bleiben: „Daß ‚Bewegung alles sei, das Ziel nichts‘, in diesem echt großstädtischen Satz ist das Wesen des Betriebs enthalten, und aus diesem Wesen ergeben sich alle geistigen Merkmale des Großstädtlers.“ (Inv, 19) Bahrs Zitat spielt offenbar auf Eduard Bernsteins Bemerkungen zum Sozialismus an: „Ich gestehe es offen, ich habe für das, was man gemeinhin unter ‚Endziel des Sozialismus‘ versteht, außerordentlich wenig Sinn und Interesse. Dieses Ziel, was immer es sei, ist mir gar nichts, die Bewegung alles.“ Bernstein (1897/98), S. 556. Als Signum seiner Zeit, als Ziel des „wahr[e]n Leben[s]“ sah bereits Friedrich Ancillon „[d]ie Liebe zur Bewegung an sich, auch ohne Zweck und ohne ein bestimmtes Ziel“: „Alles ist beweglich geworden, oder wird beweglich gemacht, und in der Absicht, oder unter dem Vorwand, Alles zu vervollkommen, wird Alles in Frage gezogen, bezweifelt, und geht einer allgemeinen Umwandlung entgegen. Die Liebe zur Bewegung an sich, auch ohne Zweck und ohne ein bestimmtes Ziel, hat sich aus den Bewegungen der Zeit ergeben und entwickelt. In ihr, und in ihr allein, sucht man das wahre Leben.“ Friedrich Ancillon, Über die Perfectibilität der bürgerlichen Gesellschaft, ihre Bedingungen und Triebfedern, in: ders., Zur Vermittlung der Extreme in den Meinungen, 2 Tle., Berlin 1828 und 1831, hier zit. n. Koselleck (1979), S. 328.

<sup>628</sup> Vgl. zu den Ausführungen zu Sombart und Simmel Lichtblau (1996), hier vor allem S. 227-242.

das längst auf die ideellen Systeme übergegriffen hat.<sup>629</sup> Für die Bewusstseinshaltung, die mit ihm einhergeht, findet Sombart die Formel von der „Freude am Neuen um seiner selbst willen“<sup>630</sup>; ihre Entsprechung lässt sich in der oben bei Bahr beschriebenen Rezeptionshaltung des Publikums wiedererkennen. Ähnlich wie Bahr – und auch wie Simmel – verweist Sombart als Grund für das Bedürfnis nach permanentem Wechsel auf die Gereiztheit und Überreiztheit des Großstädters. Diese führen ihm zufolge zu einem andauernden Bedürfnis nach Abwechslung und neuen Reizen, die der Großstädter, folgt man der Interpretation Georg Simmels, im Wesentlichen als „Unterschiedsreize“ wahrnimmt.<sup>631</sup> Vor dem Hintergrund dieser Konstellation lässt sich bereits erklären, warum in Bahrs Darstellung dem Rezipienten das einzelne Werk in seiner eigenen Gestalt nachrangig, wenn nicht unbedeutend erscheint: Mit dem Großstädter trifft sich der Kunstrezipient in der Faszination für das Zukünftige.

Bahr hat in seinem Artikel *Der Betrieb* eine Kombination aus Großstädter und Kunstrezipient vorgelegt, in dem er die oben umrissene Haltung, jene Beherrschtheit von der Zukunft, als wesentliches Charakteristikum des Großstadtbewohners offengelegt hat: Seine Faszination gilt demnach allein einer Kunst, die bereits ihre eigene Überwindung andeutet. Das großstädtische „Unvermögen [...], Gegenwart zu haben“, betrifft auch die Einstellung des Großstädters zur Kunst (Inv, 19)<sup>632</sup> und offenbart damit die gleiche Haltung, die in Bahrs Beschreibung des „Bildungsphilisters“ in *Expressionismus* zutage tritt: Auch dieser begehrt ja stets das noch hinter dem Neuen Liegende. Die beständige Nervosität und „Ruhelosigkeit“, die Bahr als Phänomene des modernen Großstadtlebens herausstellt und in denen sich nicht Sehnsucht nach, sondern Angst vor Ruhe ausdrücke, sind Ausdruck eines kontinuierlichen Bedürfnisses nach neuen Reizen (Inv, 19). Diese Diagnose entspricht Georg Simmels Analyse in der *Philosophie der Mode* (1905), nach der die Nervosität des Großstädters und sein dauerhaftes Verlangen nach neuen Reizen wesentlich für den Wechsel der Moden verantwortlich sind. Demnach provoziert die wachsende

---

<sup>629</sup> Sombart, *Der moderne Kapitalismus*, 2 Bde., Leipzig 1902, hier zit. n. Lichtblau (1996), S. 239.

<sup>630</sup> Sombart, *Der moderne Kapitalismus* (1902), hier zit. n. Lichtblau (1996), S. 238.

<sup>631</sup> Simmel (1995), S. 15.

<sup>632</sup> Zu Nervosität, Neurasthenie und dem „nervösen Zeitalter“ vgl. Riedl (2005), S. 534ff. Lag Bahrs eigener Genuß und seine Faszination am modernen Kunstwerk um 1890 in dessen Gegenwartscharakter (vgl. KM, 155), so verschiebt es sich im Fall des Großstädters und „Bildungsphilisters“ in die Zukunft. Vgl. zum ersten Punkt Baudelaire in *Der Maler des modernen Lebens* (1863): „Das Vergnügen, das uns die Darstellung der Gegenwart verschafft, entspringt nicht nur der Schönheit, worin sie sich kleiden vermag, sondern auch ihrer wesentlichen Eigenschaft als Gegenwart.“ Baudelaire (1989), S. 214. Da die Gegenwart als transitorisch verstanden wird, trägt jedoch auch sie zugleich eine bereits in die Zukunft weisende Dimension mit sich, vgl. dazu auch Frisby (1984), S. 11.

Unempfindlichkeit der Nerven die rasche Abfolge der Moden bzw. – Simmel formuliert vom gegenüberliegenden Standpunkt – „[d]er Wechsel der Mode zeigt das Maß der Abstumpfbarkeit der Nervenreize an“. Als wesentliches Moment der Mode gilt Simmel „das Bedürfnis nach Unterschiedsreizen“, und dieses Bedürfnis steigt mit der „Erschlaffung der Nervenenergien“. Damit bestimmt die Nervosität eines Zeitalters nach Simmel Dauer und Wechsel der Moden: „[J]e nervöser ein Zeitalter ist, desto rascher werden seine Moden wechseln“<sup>633</sup>. Für Bahr ließe sich diese Diagnose analog auf die Kunst übertragen. War in seinen Artikeln aus der Zeit um 1890 das immerwährende Verlangen nach neuen Reizen Ausdruck einer spezifischen, im Zusammenhang mit dem Dilettantismus-Komplex zu sehenden Nervosität des Künstlers und modernen Kritikers, die in Bahrs Deutung auch für immer neu aufkommende künstlerische Experimente sorgte,<sup>634</sup> so wird in *Expressionismus* die Ruhelosigkeit als allgemeines Bedürfnis nach Neuem auf der Rezipientenseite beschrieben; auch sie sorgt für eine Beschleunigung der Produktion neuer und neuester Kunstwerke, die das vom Großstädter empfundene Verlangen nach neuen Reizen eine Zeitlang zu befriedigen wissen. In beiden Fällen wird die Suche nach Neuem und nach „Sensationen“ physiologisch und psychologisch gedeutet und als Auswirkung der modernen Großstadtkultur verstanden.<sup>635</sup>

Die engen wechselseitigen und einander bedingenden Beziehungen zwischen Wirtschaft und Kunst, wirtschaftlichen Prozessen und kulturellen Erscheinungen, die den „Lebensstil“ des modernen Menschen prägen, sind bei Werner Sombart in seinen Untersuchungen zum modernen Kapitalismus und seiner Entstehung ausgeführt. Der „Lebensstil“ ist demzufolge durch den modernen Kapitalismus und die Entwicklung der modernen Technik geprägt. Auch Sombart weist darauf hin, dass das kapitalistische System eine Bewegung um seiner selbst willen erkennen lässt. Er erklärt die strukturellen Zusammenhänge zwischen Prozessen der ökonomischen Rationalisierung und „Beschleunigung“ und den kulturellen Begleiterscheinungen.<sup>636</sup> Die Vielzahl an zu

---

<sup>633</sup> Simmel (1995), S. 15. Damit wird für Simmel, wie Lichtblau schreibt, die Mode, indem sie „die Form der Vergänglichkeit schlechthin repräsentiert, [...] zum Inbegriff bzw. ‚Symbol‘ des *Tempos* des modernen Lebens“. Der Wechsel der Mode „sei auch Gradmesser für die Dezentrierung einer Kultur, in der ‚die großen, dauernden, unfraglichen Überzeugungen mehr und mehr an Kraft verlieren“; Lichtblau (1991), S. 30. Eine ähnliche Diagnose, der zufolge die gemeinsame Kulturbasis schwindet, liefert auch Sombart.

<sup>634</sup> Vgl. dazu den Artikel *Das kritische Wohlbehagen* (1891), SKM, S.11.

<sup>635</sup> Vgl. dazu Bahrs *Russische Reise* sowie der von Bourget gezogenen Verbindung zwischen der Großstadt Paris und der Ausbildung zum Kritiker und Dilettanten: „Respirer à Paris, c’est boire ces atomes, c’est devenir critique, c’est faire son éducation de dilettante.“ Bourget (1901), S. 60, vgl. auch Sorensen (1969), S. 252.

<sup>636</sup> Nach Sombart verhindern die wirtschaftlichen Zwänge, die die Entwicklung immer neuer Produkte erfordern, dass ein bestimmter „Stil“ sich dauerhaft durchsetzt, was zur Auflösung der ursprünglichen „gemeinsamen Kulturbasis“ zugunsten einer spezifisch modernen Stillosigkeit führt, vgl. dazu Lichtblau

bewältigenden Reizen resultiert beim Großstadtmenschen in einer Übersättigung und Überspanntheit. Sombart interpretiert dies als Dekadenzerscheinung, sieht darin aber auch die Grundlage für das permanente Bedürfnis nach Abwechslung. In der Wirtschaft manifestiert sich das in einer Freude am Neuen um seiner selbst willen, in der wiederum die Selbsterhaltung des Kapitalismus ihren Ausdruck findet.

Mit seinen Ausführungen schreibt sich Bahr somit in einen größer angelegten Diskurs ein, von dem ein interessanter Aspekt, den die Ausführungen Bahrs, Simmels und Sombarts aufweisen, noch erwähnt sei. Bemerkenswerterweise zeigt sich bei den hier genannten Autoren und in den angesprochenen Schriften, dass die Frage, ob die (Kunst-)Produkte auf beim Konsumenten vorhandene Bedürfnisse antworten oder diese selbst zuallererst ein Bedürfnis heraufbeschwören, unterschiedlich beantwortet wird – und zwar anders, als man das jeweils zunächst erwarten könnte. Während es die hier angeführten Schriften des Nationalökonomen Sombart nahelegen scheinen, dass der Kapitalismus mit seiner Selbstbewegungsstruktur zu einer von ihm unabhängig gegebenen Bewusstseinsform des modernen Großstädtlers gehört, sind die Überlegungen Bahrs eher einer „ökonomistischen“ Denkungsart zuzurechnen, wie sie für die marxistische Tradition charakteristisch ist und nach der das Primat der Produktion zufällt. Für Bahr stellt es eine Besonderheit des „Betriebs“ dar, dass er die Bedürfnisse, die er zu befriedigen vorgibt, zuallererst selbst hervorbringt (vgl. Inv, S. 16). Auf diese Weise vollzieht sich ihm zufolge nicht nur die allgemeine, sondern auch die ideelle Produktion: Der Künstler versieht sein Werk mit einem „Reiz“, der erst die Begehrlichkeit bei seinem Betrachter oder Leser hervorruft: Der Kunstgegenstand schafft sich erst sein Publikum.<sup>637</sup> Die Überkreuzung der Antworten – der Nationalökonom argumentiert soziologisch-kulturkritisch, der Kulturkritiker ökonomisch – zeigt beispielhaft, dass die Diskursarten zu diesem Zeitpunkt noch nicht scharf gegeneinander ausdifferenziert sind, vielmehr ein fließender Austausch von Theoremen und Denkfiguren stattfindet. Zu diesem Aspekt sei weiterführend auf die Untersuchungen von Klaus Lichtblau hingewiesen.<sup>638</sup>

---

(1996), S. 237.

<sup>637</sup> Vgl. Marx in der *Einleitung [zur Kritik der Politischen Ökonomie]* [1857]: „Der Kunstgegenstand – ebenso jedes andre Produkt – schafft ein kunstsinniges und schönheitsgenußfähiges Publikum. Die Produktion produziert daher nicht nur einen Gegenstand für das Subjekt, sondern auch ein Subjekt für den Gegenstand.“ Marx (1974), S. 624.

<sup>638</sup> Lichtblau (1996).

## b) Ansätze zu einer Theorie des Formalismus und der Rezeptionsästhetik

Kehren wir noch einmal zurück zu dem besonderen Rezeptionsverhalten des Publikums, das Bahr in *Expressionismus* beschrieben hat und demzufolge das Publikum nur das anerkennt, was sein Entsetzen hervorruft: Im besonderen Fall des Expressionismus nämlich, so Bahr, trifft das oben beschriebene Verhalten des Publikums keineswegs zu. Denn in der expressionistischen Kunst, die nicht nur mit allen Sehgewohnheiten bricht, sondern jedes bisherige Verständnis von Kunst überhaupt infrage stellt, vermeint das Publikum nicht weniger als einen ‚Schwindel‘ zu erkennen.<sup>639</sup> Das oben umrissene Verhalten, nach dem das Publikum mit dem eigenen Entsetzen rechnet und es als Ausweis avancierter Kunst begreift, gelangt nach Bahr mit dem Expressionismus so zu einem ersten Endpunkt. Betrachten wir aber zunächst die von Bahr beschriebene Entwicklung, die das rezipierende Publikum bis zum Zeitpunkt des Expressionismus durchlaufen hat: Es erkennt in Bahrs Schilderung demnach gewisse Regeln oder vielmehr Prozesse in der künstlerischen Wertung, die die jüngere Geschichte offengelegt hatte, nämlich dass zunächst als skandalös empfundenen Werken von anerkannter Seite später oftmals der ästhetisch anspruchsvollere Wert zugeordnet wurde. In Bahrs Darstellung unternimmt das Publikum somit den Versuch, der gegenwärtigen Kunst bereits retrospektiv zu begegnen und eine historische Distanz zum jeweiligen Kunstwerk einzunehmen. Der eigene Schockzustand wird zum Beweis für avancierte Kunst: Alles, was innovativ ist, den Wahrnehmungsgewohnheiten widerspricht oder durch andere Momente Auslöser für Anstoß oder Empörung sein könnte, gilt dem Publikum nun für moderne und zugleich für große Kunst. Das *épater les bourgeois* wird als ein moderner Kunst immanentes Moment vom Publikum erwartet und mit einer bereits auf den Schock eingeübten Erwartungshaltung aufgenommen.

Bahr hat das Verhalten, das er in *Expressionismus* am Publikum wahrnimmt, 1900 in einem Artikel über die Pariser Weltausstellung als ein Moment eigener Erfahrung beschrieben.<sup>640</sup> Dieser entnimmt er die zentrale Erkenntnis, dass das zeitgenössische

---

<sup>639</sup> „Es scheint gar nicht eine Empörung des Geschmacks, es scheint mehr eine moralische Empörung. Künstlern will man alles zugestehen, aber nicht Schwindlern!“ Ex, S. 15. Bahr will mit seinem Essay daher vor allem „einen handfesten szientifischen Beweis für die Legitimität der modernen künstlerischen und dichterischen Bewegungen“ liefern, Müller-Tamm (2005), S. 46, vgl. auch ebendort S. 21f. Der Begriff des Expressionismus faßt in Deutschland zunächst eine Vielzahl unterschiedlicher Stile, all derer nämlich, die sich gegen den Impressionismus und Naturalismus wenden, bezieht also auch die Kunst des Kubismus und Futurismus ein (vgl. Ex, 4), meint bei Bahr „aber auch im weiteren Sinne literarische, ästhetisch-programmatische, kunstphilosophische und kulturgeschichtliche Werke als symptomatische Erscheinungen“ und zielt letztlich auf eine Weltanschauung, Müller-Tamm (2005), S. 20.

<sup>640</sup> Vgl. dazu die Artikel über die Weltausstellung von 1900: *Pariser Notizen I*, in: Neues Wiener Tagblatt, 25.08.1900, S. 1-3 und *Pariser Notizen II*, in: Neues Wiener Tagblatt, 12.09.1900, S. 1-4, beide Artikel

Urteil, das sich beim ersten Erscheinen einer neuen künstlerischen Richtung und ihren ersten Werken bildet, in den meisten Fällen einer Fehleinschätzung unterliegt und im Lauf der Zeit revidiert wird. Diese Korrektur erfasse sowohl die positiv wie auch die negativ beurteilten Werke, so dass es später meist zu einem Umkehrprozess in der Wertung kommt.<sup>641</sup> Zuerst gepriesene Kunstwerke würden als zweitklassig oder unbedeutend erkannt, während Werke, die Protest oder Empörung ausgelöst hätten, im Laufe der Zeit eine höhere Wertschätzung erfahren und in den Rang der eigentlichen Meisterwerke erhoben würden. Die anstößige Kunst stellt sich im Lauf der Zeit als die eigentlich große Kunst heraus.<sup>642</sup> Diese Erkenntnis – „Wahrhaft schön ist nur, was zuerst missfällt!“ – macht Bahr (unter Berufung auf Nietzsche und Emerson) zur normativ gültigen Beschreibung künstlerischer Entwicklung (Bil, 188).<sup>643</sup> Die Geschichte der Kunst folgt demnach dem immer von Neuem ablaufenden Prozess, demzufolge ein Künstler mit einer neuen, für Eklat sorgenden Kunst auftritt, die im Laufe der Zeit nicht nur akzeptiert, sondern zur vorherrschenden Kunstform wird, schließlich zur Modeerscheinung degradiert wird, bis wiederum ein neuer Künstler mit einer skandalös neuen Kunst auftritt und sich der Prozess wie oben fortsetzt.

Was Bahr hier am Beispiel der französischen Malerei beschreibt, ist ein Konzept, wie es wenig später in der Theorie der formalistischen Schule entwickelt wurde und in

---

wiederabgedruckt in Bil, hier S. 187. Bahrs Bezugspunkt ist die Hundertausstellung französischer Kunst.

<sup>641</sup> Diese Neubewertung der zunächst verkannten Künstler lässt sich nach Bahr vor allem auch an den Preisen des Kunstmarkts ablesen, vgl. Ex, S. 12.

<sup>642</sup> In seinem Artikel über Henrik Ibsen aus dem Jahr 1887 hatte Bahr bereits darauf hingewiesen, dass sich die „Begabung eines Dichters“ in zwei verschiedenen Formen äußern könne: „Entweder geht sie darauf vornehmlich aus, von der litterarischen Tradition abzuweichen, und, indem sie sich ihren besonderen Ausdruck schafft, neue Richtungen der Literatur zu erschließen; oder ihr Vorzug ist die Sicherheit [...] Das erste gewinnt leicht Unsterblichkeit; das zweite lohnt die Mitwelt mit größerem Ruhme.“ KM, S. 82; vgl. ähnlich in *Die Kunst auf der Pariser Weltausstellung 1889*. IV. Seit hundert Jahren, unter dem Titel „Französische Kunst seit hundert Jahren. (Anlässlich der Pariser Weltausstellung)“, in: *Deutsche Zeitung*, Wien, 13.08.1889, 19 (1889), Morgenausgabe, S. 1-2, wiederabgedruckt in KM, hier S. 250: „Überall und immer, in allen Perioden aller Künste, scheiden sich die Künstler in zwei Gruppen: die einen bringen das Neue, die anderen wiederholen das Alte. [...] nach diesen Großen nennen wir die Abschnitte der Entwicklung, [...] diese Zwerge machen bessere Geschäfte.“ Vgl. dazu auch Auerbach (1994), S. 466: Die Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts gemachte Erfahrung, dass den später anerkannten Künstlern zunächst mit Ablehnung oder Indifferenz begegnet wurde, zeitgenössisch anerkannte Künstler aber spätere Kunsturteile nicht überstanden, führte bei Kritikern und Künstlern zu der Annahme, dass die bedeutenden neuen Werke durch ihre Originalität notwendig ihr erstes Publikum verwirrten.

<sup>643</sup> „Wer das paradox findet, mag an Nietzsche denken: ‚Anstössig ist alles Productive‘, oder an Emerson: ‚Gross sein, heisst missverstanden werden!‘“ Bil, S. 188. Weiter heißt es bei Bahr: „Die ganze Entwicklung der französischen Kunst geschieht immer nur durch Eruptionen solcher ‚Anstössigen‘ und ‚Missverstandenen‘. Immer wieder, alle zehn bis fünfzehn Jahre, sehen wir sie an einem Punkt ankommen, wo Alles in leerer Manier zu ersticken und erstarren droht. Irgend ein zuerst verfehmteter Künstler hat dann dem Publicum seine Art so tyrannisch aufgedrängt, dass sich neben ihr Niemand mehr behaupten kann.“ Bil, S. 188. Vgl. dazu auch Bahrs Äußerungen über Rodin, von dessen Kunst er überwältigt ist und den er einen „Einbrecher in die Kunst“ nennt, Bil, S. 189.

Teilen Eingang in die Rezeptionsästhetik fand.<sup>644</sup> Übersetzt in die Sprache der formalistischen Schule lässt sich Bahrs Beschreibung als Schilderung des Wechselspiels von Automatisierung und Verfremdung lesen, der zufolge, in den Worten von Hans Robert Jauß, „das neue Werk gegen den Hintergrund vorangegangener oder konkurrierender Werke entsteht, als erfolgreiche Form den ‚Höhenkamm‘ einer literarischen Epoche erreicht, bald reproduziert und damit fortschreitend automatisiert wird, um schließlich, wenn sich die nächste Form durchgesetzt hat, als abgegriffene Gattung im Alltag der Literatur weiterzuvegetieren.“<sup>645</sup> Nach Bahrs Beschreibung in *Expressionismus* vollzieht sich der Prozess der Automatisierung in der Moderne in immer kürzeren Abständen, was den Innovations- und Originalitätsdruck der Künstler entsprechend erhöht und für eine Dynamisierung der Kunstprozesse sorgt. Als Zeitspanne, in der derart tiefgreifende Veränderungen stattfänden, dass die „Heiligen“ der ersten bereits zum „Spott“ der nächsten Generation würden und alles, „was heute sich als ewiges Gesetz spreizt“, gleich wieder beendet sei, setzt Bahr mehrfach eine Dauer von zehn Jahren an (ÜN, 91, vgl. auch Bil, 50f. und 187). Dieser Zeitraum entspricht der Trennung der Generationen im literarischen Feld, auf den Bourdieu verweist und der ihm zufolge auch weniger als zehn Jahre beinhalten kann. Der entscheidende Unterschied liegt dabei im sozialen, nicht im biologischen Alter.<sup>646</sup> Neben seiner Thematisierung von Distinktionskämpfen innerhalb der Künstlerkreise und Deutungen, wie er sie am Begriff und an der Struktur der „Mode“ exemplifiziert, tritt in Bahrs Darlegung über die Entwicklung der Künste und Dynamisierung der Kunstprozesse hier in stärkerem Maß die Perspektive auf die Rezeptionshaltung des Publikums hinzu. Wenn Bahr das Publikum die Durchbrechung des „Automatismus“

---

<sup>644</sup> Vgl. Bachleitner (2002), S. 73: Bahrs eigenes Interesse wird gelenkt vom Skandal, den ein Kunstwerk zu verursachen imstande ist. Die Motivation für einen Theaterbesuch einer Dramatisierung von Zolas Roman *L'Assommoir* im Februar 1882 im Wiener Stadttheater entsteht, so Bahr im *Selbstbildnis*, „Zolas wegen, von dem ich noch nichts gelesen hatte, für den ich aber voreingenommen war, weil über ihn so geschimpft wurde“. Sb, S. 131, vgl. auch dazu Bachleitner (1998), S. 146 und 159. Auch Bahrs eigene literarische Werke zeichnen sich durch gezielte Provokationen aus, sein Roman *Die gute Schule* (1890) erregt wegen seiner freizügigen Schilderung sexueller Praktiken Aufsehen, der Erzählungsband *Fin de Siècle* zieht 1891 ein polizeiliches Verbot nach sich. Vgl. zu den provokativ wirkenden Schilderungen von *Die gute Schule* Busch und Müller (1987), S. 62.

<sup>645</sup> So liest sich das Prinzip der „literarischen Evolution“ der Theorie der formalistischen Schule bei Jauß (1970), S. 189, vgl. ebendort, S. 166; Jauß bezieht sich auf Boris Eichenbaum, *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*, Frankfurt 1965, S. 46 und Jurij Tynjanov, *Das literarische Faktum und Über literarische Evolution*. Jauß knüpft in der Beschreibung der Rezeptionsästhetik den ästhetischen Wert eines Kunstwerks an die Distanz, die zwischen dem Erwartungshorizont des ersten Publikums und dem Werk liegt und die im Fall hochrangiger Kunst besonders groß ist. Der Kunstcharakter eines (literarischen) Werks wird demnach durch die „Entautomatisierung“ von Wahrnehmungsgewohnheiten bestimmt, vgl. Jauß (1970), S. 178.

<sup>646</sup> Vgl. Bourdieu (1999), S. 200f. Die Wahrnehmung und Erfahrung eines sich immer schneller vollziehenden Wandels und einer „Verkürzung der Zeitfristen, die eine gerade noch homogene Erfahrung zulassen,“ als „Topoi, die die jeweils neueste Geschichte kennzeichnen“, analysiert Koselleck (1979), S. 329.

und die Stärke des verstörenden Effekts eines Kunstwerks gleichsetzen lässt mit dessen ästhetischen Wert und diese Gleichsetzung infolge ihres formalen Schemas und ihrer Absehung von jeder weiteren Form ästhetischer Erfahrung ad absurdum führt, dann verweist er bereits zugleich auf die mögliche Schwäche, die in einer undifferenzierten Verallgemeinerung dieser Theorie liegt.<sup>647</sup>

Im Moment des „Entsetzens“ erkennt Bahr also eine zentrale rezeptionsästhetische Kategorie der zeitgenössischen Kunst. Die Diagnose, nach der das Publikum nur durch den gezielt eingesetzten Bruch zu erreichen sei, hat er indes bereits Anfang der 90er Jahre gestellt. Mit Bezug auf die österreichische Kunst und das österreichische Publikum verlangt er damals ein „heftiges und gewaltsames Ereigniss“, ein Werk von verstörender Neuheit, einen „Schlag gegen das Geläufige“ (SKM, 192)<sup>648</sup>. Ein offensives Auftreten der Künstler wertet er als die einzige Möglichkeit, der Indifferenz des Publikums entgegenzutreten und bei diesem im gleichen Zug durch den Zwang einer Stellungnahme die Entdeckung des eigenen Geschmacks zu befördern.<sup>649</sup> Im Rückblick auf die Zeit um 1890 verstärkt er diese Deutung einige Jahre später, indem er den Widerstand gegen die ästhetische Erwartung als notwendiges Prinzip der ästhetischen Moderne interpretiert, das die Bürger aus ihrer Lethargie reißen und ihre Aufmerksamkeit auf die Kunst lenken soll.<sup>650</sup> Diese „Schreckschüsse auf das Publicum“ (Bil, 61) erkennt er als authentische Provokationen an, sieht in ihnen aber zunächst ein kurzzeitig einzusetzendes, punktuelles künstlerisches Verfahren, dessen Notwendigkeit nicht mehr besteht, sobald die Aufmerksamkeit erst einmal erlangt ist. Wie im dritten Kapitel der Arbeit ausgeführt, gilt Bahr die sich anschließende Zeit ab der Mitte der 90er als eine der Ruhe und der künstlerischen Besinnung.<sup>651</sup> In den

---

<sup>647</sup> Auf den dynamischen Prozess von Rezeption verweist Bahr indes im Jahr 1900 auch mit Blick auf die unterschiedlichen Bewertungen von Zolas Werk, das in kürzester Zeit völlig unterschiedliche Stellungnahmen durch die jeweils jüngere Generation erhalten habe. Habe die Jugend unmittelbar nach Zola dessen Kunst zurückgewiesen, so sei nun bereits eine neue Form der Bewertung eingetreten, so dass sich innerhalb von zwanzig Jahren die Vorzeichen, unter deren Gesichtspunkt die jeweilige Jugend die vorangegangene Literatur betrachtet habe, völlig verändert hätten. Das heißt, dass Bahr selbst mit Rücksicht auf diese Wahrnehmung letztlich nicht *eine* Form formalistischer Fortschrittsgeschichte anerkennt, sondern zugleich die durch historischen Wandel bedingten Möglichkeiten neuer Erschließung von bekannten Werken in seine Vorstellung einbindet, vgl. *Der Glaube an das Leben*, in: Neues Wiener Tagblatt, 20.10.1899, S. 1-4, wiederabgedruckt in Bil, hier S. 51f.

<sup>648</sup> *Bildende Kunst in Österreich. III.*, in: Deutsche Zeitung, Jg. 23 (1893), Nr. 7550, 04.01.1893, S. 1-2, wiederabgedruckt in SKM.

<sup>649</sup> Ein solches sieht er zu dieser Zeit für das österreichische Publikum am besten durch eine Ausstellung impressionistischer Malerei gewährleistet, die er – nach eigener Aussage – nicht als Zustimmung für den Impressionismus verstanden wissen will, sondern als Mittel, „um zu entrüsten und zu empören, weil Hass immer schon besser als diese müßige Unempfindlichkeit wäre, und um die Entrüsteten zu zwingen, ihren eigenen Geschmack herauszuholen“, SKM, S. 192.

<sup>650</sup> Vgl. dazu den Artikel *Die Insel*.

<sup>651</sup> Vgl. Bil, 61f.; vgl. dazu Ifkovits, der Bahr zwischen Moderne und Restauration untersucht, Ifkovits (2001), S. 112.

Ausführungen zu den Kunstausstellungen der Weltausstellung 1900 begreift er den Bruch dann jedoch als Strukturelement in der Geschichte der Kunst. In *Expressionismus* verstärkt er schließlich seine Auffassung von der Notwendigkeit der direkten, offensiven Ansprache des Publikums durch Kunst und Künstler. Er deutet dort das agitatorische Moment der Künstler als eine Reaktion auf die Erwartungshaltung des Publikums, das den Künstlern mit dauerndem Verlangen nach Neuem entgegentritt. Zugleich sieht er im aggressiven Auftreten der Künstler deren Bedürfnis, Gehör zu finden: „Die literarischen und künstlerischen Gesten der Irritation“, so Jutta Müller-Tamm mit Bezug auf Bahrs *Expressionismus*-Essay, „legitimiert Bahr wirkungsästhetisch als Bedingung der Möglichkeit, überhaupt zum Publikum durchzudringen. Das historisch gewordene Rezeptionsverhalten erzwingt demnach aggressive Formen der Betrachter- und Leseransprache“<sup>652</sup>. Eine intensivere Thematisierung erfahren diese Umstände – der schnelle Verlust provokativer Momente neuer Kunstformen und die rasche Eingliederung in den bürgerlichen Kunstbetrieb – in der Tat im Kontext des Expressionismus, wo sich die Erkenntnis herausbildet, dass das Element der Provokation in der Zwischenzeit der bürgerlichen Erwartungshaltung angehöre:<sup>653</sup> „Überhaupt scheinen die Provokationen der ästhetischen Moderne und ihre ostentative Antibürgerlichkeit nahezu gleichursprünglich zu sein mit dem gesteigerten Interesse eines nicht-intellektuellen Publikums an neuer Kunst und der kunstsoziologischen Reflexion auf eben diese gesellschaftliche Vereinnahmung und Entschärfung künstlerischer Schockstrategien.“<sup>654</sup> Im Zuge eines bestimmten Rezeptionsverhaltens bilden sich nach Bahr auch neue künstlerische Strategien, die nicht mehr allein das Werk des Künstlers betreffen, und ein Künstlerhabitus heraus, auf die beide abschließend in diesem Kapitel zurückzukommen sein wird.

### c) Distinktion durch Kunsturteil

Bahr spielt mit seinen Ausführungen in *Expressionismus* aber nicht nur auf die Orientierungslosigkeit des Publikums im Umgang mit zeitgenössischer Kunst an. Er verdeutlicht zugleich die Geltung, die die Gesellschaft dem ästhetisch anspruchsvollen Werturteil in wachsendem Maße zuspricht. Der soziale Zwang verbietet fortan, öffentlich als nicht auf dem letzten Stand oder ästhetisch unsicher zu gelten. Denn, so

---

<sup>652</sup> Müller-Tamm (2005), S. 22.

<sup>653</sup> Vgl. dazu etwa die Klagen Ernst Rothschilds, Wilhelm Hausensteins, Wilhelm Worringers und Kasimir Edschmids sowie bereits 1913 von Julius Meier-Graefe, zitiert in Müller-Tamm (2005), S. 20f. (FN 7).

<sup>654</sup> Müller-Tamm (2005), S. 20 (FN 7).

erklärt Bahr, die Überwindung älterer Schulmeinungen und der Versuch, sich Kompetenzen in Fragen der modernen Kunst anzueignen, erfolgen „aus Angst, sich zu blamieren“ (Ex, 14), hat doch die vorhergehende Generation alle zwischenzeitlich als entscheidend anerkannten Künstler zunächst missachtet und aufs äußerste abgewertet.<sup>655</sup> Das Publikum sieht im anspruchsvollen Kunsturteil, in der Anerkennung moderner Kunst eine Auszeichnung, im Festhalten an älteren – und das heißt in diesem Fall: veralteten – Kunstformen hingegen einen Makel. Bahrs Ausführungen gelten in diesem Kontext keiner differenzierteren Untersuchung über den sozialen Status der von ihm geschilderten Rezipienten und der möglichen Motivation zu deren verstärktem Kunstinteresse, also der Frage, inwiefern das gesteigerte kulturelle Interesse als Reaktion auf sich ändernde gesellschaftliche Strukturen im Sinne von Abgrenzungsversuchen oder Möglichkeiten des sozialen Aufstiegs zu verstehen ist. Denn allgemein wurde die akademische Bildung zu einem ausschlaggebenden Faktor für den sozialen Aufstieg: „Bildung [wurde] oft zum Eintrittsbillet in die Salons der wohlhabenden Bourgeoisie, der reichen Industriellen, Bankiers, Großhändler und Kapitalbesitzer.“<sup>656</sup> In *Expressionismus* richtet sich seine Kritik, das stellt Bahr gleich zu Beginn heraus, gegen den sogenannten „Bildungsphilister“, also gegen jenen Typus des vermeintlich Gebildeten, dem Nietzsche in den *Unzeitgemässen Betrachtungen* sein prägnantes Erscheinungsbild verliehen hat. Nietzsches Kritik am „Bildungsphilister“ gilt vor allem der falschen Einschätzung, die jener von seiner Bildung entwickelt: „[E]r wähnt selber Musensohn und Kulturmensch zu sein; ein unbegreiflicher Wahn“, den er zudem für den „satte[n] Ausdruck der rechten deutschen Kultur“<sup>657</sup> hält, so Nietzsche in der ersten *Unzeitgemässen Betrachtung*. Was er von der „modernen Bildung“ des „Bildungsphilisters“ hält, verdeutlicht Nietzsche noch einmal in der zweiten *Unzeitgemässen Betrachtung*:

„[S]ie ist gar keine wirkliche Bildung, sondern nur eine Art Wissen um die Bildung, es bleibt in ihr bei dem Bildungs-Gedanken, bei dem Bildungs-Gefühl, es wird kein Bildungs-Entschluss daraus. Das dagegen, was wirklich Motiv ist und was als That sichtbar nach aussen tritt, bedeutet dann oft nicht viel mehr als eine gleichgültige Convention, eine klägliche Nachahmung oder selbst eine rohe Fratze.“<sup>658</sup>

Bahrs Deutung in *Expressionismus* versucht dem ambivalenten Verhalten des bürgerlichen Publikums gegenüber der modernen Kunst und den verschiedenen Facetten, die in es hineinspielen, beizukommen. Dass dieses Verhalten Züge von

<sup>655</sup> Bahr nennt u.a. Wagner, Bruckner, Manet, Ibsen, vgl. Ex, S. 12.

<sup>656</sup> Bruckmüller/ Stekl (1995), S. 164.

<sup>657</sup> Nietzsche (1999a), S. 165.

<sup>658</sup> Nietzsche (1999a), S. 273.

Äußerlichkeit trägt, macht seine Darlegung sehr deutlich. Denn ganz offenbar handelt es sich bei dem Interesse an zeitgenössischer Kunst keineswegs um ein rein ästhetisches Interesse. Diese Ansicht legt Bahr mit seiner Beschreibung des äußerst mechanistischen Verfahrens der Rezeption nahe, das sich das Publikum ihm zufolge angeeignet hat: Das Publikum begreift den schockartigen Reflex demnach als eine Art Selbstzweck, den es mit der Qualität und Modernität des Kunstwerks gleichsetzt. Jede Form unverständlicher Kunst wird von ihm so als moderne Kunst – im normativen Sinne – rezipiert.<sup>659</sup> Was Bahr dabei als „Angst, sich zu blamieren“ interpretiert, lässt sich aus umgekehrter Blickrichtung beschreiben als Versuch, über Kunstinteresse und Kunstkenntnis Distinktion zu gewinnen.<sup>660</sup> Für diese Einschätzung Bahrs spricht, dass die Irritation durch das Kunstwerk ja keineswegs ausbleibt oder unterbunden werden kann. Aber sie wird aus eben jener „Angst, sich zu blamieren“, öffentlich vermieden (Ex, 14). Thomas Nipperdey hat die von Bahr hier angerissenen Züge am Beispiel einiger Strukturen im Bereich musikalischer Aufführungen in seiner Studie *Wie das Bürgertum die Moderne fand* detaillierter erörtert und ist zu der Feststellung gelangt, dass bestimmte, außerhalb des Ästhetischen liegende Kriterien das Kunstinteresse des Publikums bisweilen deutlich übersteigen konnten.<sup>661</sup> Soziale Beweggründe spielten in der öffentlichen Auseinandersetzung mit der Kunst also eine nicht zu unterschätzende Rolle; auf diesen Umstand antwortet Bahr mit seiner Aufdeckung des bürgerlichen Kunstinteresses als einer in Teilen nur oberflächlichen Hinwendung zur Kunst, aus der vor allem der Wunsch nach gesellschaftlicher Teilhabe und sozialer Auszeichnung spricht. Zugespitzt findet sich die von ihm wahrgenommene Steigerung dieses speziellen bürgerlichen Kunstinteresses in dem Bild, das Julius Meier-Graefe in seinem Vortrag *Über Kunst* im Winter 1913 in Berlin zeichnet:

---

<sup>659</sup> Bahrs Beobachtung schließt dabei an eine frühere, ähnlich schematische Haltung des Publikum an, derzufolge es versucht, bestimmte formale Merkmale („irgend eine Linie, eine Haltung, eine Geberde“) mit ästhetischer Wertung zu verknüpfen, und sich so die Gleichung ‚unnahbar bis langweilig gleich klassische Kunst‘ zurechtgelegt hat. Vgl. *Victor Tilgner. (Gestorben am 16. April 1896)*, in: *Die Zeit*, Band 7, Nr. 82, 25. April 1896, S. 58-59, wiederabgedruckt in Re, hier S. 173. Eine ähnliche Wahrnehmung macht Bahr auch bei der Secession: die Besucher seien verblüfft, weil sie zuvor nicht wußten, was Kunst ist, und ziehen daraus die Schlußfolgerung: ‚Secession ist, was verblüfft.‘ *Im eigenen Hause. Zur Eröffnung der Herbstausstellung am 12. November 1898. IV. Bernatzik, Gurschner, Moser*, unter dem Titel *Die Secession. IV* in: *Die Zeit*, 17 (1898), S. 203-204, wiederabgedruckt in Sec, hier S. 75.

<sup>660</sup> Das zunehmende Kunstinteresse lässt sich sozialgeschichtlich mit einem Bedürfnis nach Abgrenzung erklären, das mit sozialen Entwicklungen im Stadtraum Wiens zusammenhängt. So verzeichnet Wien nach der Eingemeindung der Vororte einen Bevölkerungszuwachs, der zum Distinktionsbedürfnis gegenüber den nun neu dazukommenden, niedrigeren sozialen Schichten und einkommensschwächeren Teilen der Bevölkerung führt. Vgl. dazu Zand (2000), S. 180f., die sich bezieht auf Maren Seliger, Karl Ucakar, *Wien. Politische Geschichte*, Teil II, München 1985, S. 786. Ähnliche Entwicklungen lassen sich durch den enormen Zuzug neuer Einwohner auch für Berlin feststellen.

<sup>661</sup> Vgl. Nipperdey (1988), S. 50.

„Es wird in Wirklichkeit gar nicht mehr geschimpft. Der brave Bürger, der sonst dafür da war, sitzt breitbeinig auf den Bänken der Arena und sieht mit Wonne auf die Purzelbäume. Denn er interessiert sich für Kunst. Wir sind in der drolligen Lage, im selben Atem die bedrohliche Vereinsamung der Kunst festzustellen und uns noch lauter gegen die unverschämte Epidemie des sogenannten Kunstinteresses wehren zu müssen.“<sup>662</sup>

Zwar zeigt Bahr mit seiner Diagnose, dass die Kunstschaffenden vor das Phänomen gestellt sind, dass ein Moment der Irritation und schockartig wirkenden Neuheit durch ihre Kunst von den Betrachtern bereits eingeplant, die Infragestellung der ästhetischen Wahrnehmung also längst Teil der Erwartungshaltung geworden ist. Die Distanz zum jeweils neuen Werk bleibt aber gleichwohl bestehen, auch wenn sie – als Reaktion der Ablehnung oder Erschütterung – nicht mehr in die Öffentlichkeit getragen wird. Dass die von der Kunst ausgelösten affektiven Regungen nämlich nicht durchgängig nivelliert oder unterdrückt werden können, macht Bahr an den starken Reaktionen auf die Werke der Expressionisten deutlich. Denn, so zeigt er in seinem Essay, die scheinbar indifferente Haltung trifft auf die Kunst des Expressionismus zunächst keineswegs zu. Vielmehr offenbaren sich dort die Grenzen der eingeübten Erwartungshaltung, dafür ist das Befremden des Publikums deutliches Indiz. „[J]enes Vorurteil für alles Neue wankt“ angesichts des Expressionismus, der Entrüstung und Zorn, vor allem eine „moralische Empörung“ hervorruft (Ex, 15). Das Publikum reagiert also im Gegenteil derart stark, dass es die expressionistische Kunst nicht als Kunst einzuordnen vermag und den Künstlern statt dessen „Schwindel“ unterstellt, eine Einschätzung, die als Reaktion auf die Ausstellungen der Expressionisten keinen Einzelfall bildete und als Bemerkung eines Besuchers 1912 in der Galerie Thannhauser in dieser Form von Gabriele Münter vernommen wird.<sup>663</sup> Auch in der Presse spiegelte sich diese Auffassung wider. So hieß es anlässlich der zweiten Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“ im September 1910 in den *Münchner Neuesten Nachrichten*:

„Diese absurde Ausstellung zu erklären, gibt es nur zwei Möglichkeiten: entweder man nimmt

---

<sup>662</sup> Hier zit. n. Müller-Tamm (2005), S. 20f. (FN 7). Über das Bürgertum als Träger moderner Kunst und die widersprüchliche Beziehung zwischen antibürgerlich wirkender Kunst und Bürgern als Förderern dieser Kunst vgl. Kiesel (2004), S. 44 und Müller-Tamm (2005), S. 20f. (FN 7). Nipperdey erklärt dazu, dass die moderne Literatur um 1900 nicht antibürgerlich, aber betont unbürgerlich gewesen sei, dass Bürger diese Künste aber mittragen, auch wenn die Spannungen zwischen beiden nicht verschwinden. Zu einer „moderaten“ Modernität und deren Unbürgerlichkeit gibt es nach Nipperdey eine relativ breite Zustimmung. Als Erklärung dafür, warum Bürger eine dezidiert anti- oder unbürgerliche Moderne tragen, verweist Nipperdey auf den Föderalismus im Deutschen Reich, der verschiedene künstlerische Zentren befördert und auf diese Weise für Konkurrenzverhältnisse sorgt; er sieht eine weitere Erklärung in der Politikfremdheit der Bürger und Künstler, die dazu führt, dass in den politikfernen Bereichen die Möglichkeit zur Veränderung und zur Auseinandersetzung mit Modernität erwächst. Nipperdey (1988), S. 73f.

<sup>663</sup> „[D]as ist ja alles Schwindel“, hier zit. n. Hepp (1987), S. 106.

an, daß die Mehrzahl der Mitglieder und Gäste der Vereinigung unheilbar irrsinnig ist, oder aber, daß man es mit schamlosen Bluffern zu tun hat, denen das Sensationsbedürfnis unserer Zeit nicht unbekannt ist und die die Konjunktur zu nutzen versuchen.“<sup>664</sup>

Auf eben diesen Eindruck des Publikums und der Presse nun reagiert Bahr mit seinem Essay *Expressionismus*. Uwe Schneider beschreibt, wie infolge der Zensurmaßnahmen und der Prozesse gegen realistische und naturalistische Autoren, die in den literarischen Zeitschriften ausführlich dokumentiert und diskutiert wurden, ein Prozess einsetzte, in dem die Autoren nicht nur bewusst den Skandal suchten, sondern ihn zugleich als Werbung für sich und ihr Werk im Sinn einer öffentlichkeitswirksamen Strategie einplanten: „Hatten die Protagonisten der Avantgarde bislang pointiert auf Effekte hin geschrieben, so wird nun der bewusste Skandal *und* dessen mediale Vermarktung selbst zum Medium der Öffentlichkeitsbildung, wobei selbst die Reaktionen der Zensurbehörden einkalkuliert sind.“<sup>665</sup> In den „Skandalhoffnungen“ der Autoren drückt sich „die grundsätzliche Angewiesenheit der Moderne auf den Markt“ aus,<sup>666</sup> wie sie Bahr detaillierter in seinem Tagebuch von 1908 und im Band *Inventur* ausgeführt hat. Von dieser allgemeinen Tendenz avantgardistischer Kunst will Bahr den *Expressionismus* nun jedoch ausnehmen. Denn seine Ausführungen sollen ja gerade zeigen, dass die expressionistisch schaffenden Künstler aus Notwendigkeit, aus innerer „Not“ (Ex, 77) heraus schaffen. Sein Rekurs auf verschiedene Schriften, die sich wissenschaftlich mit Fragen des Sehens und Funktionen des Auges auseinandersetzen – wobei Bahr deutlich bemüht ist, die Autorität deren Verfasser beim Leser sicherzustellen – soll den vom Publikum vorgebrachten Vorwurf des „Schwindels“ entkräften und den Expressionismus als berechtigte und der Notwendigkeit entspringende Kunstform legitimieren.<sup>667</sup>

Die von Bahr geschilderten Erwartungen des Publikums betreffen indes nicht nur Erwartungen an die Kunstwerke, sondern verbinden sich mit einer zunehmenden Verlagerung des Interesses auf die Person des Künstlers selbst. Auch in Bezug auf diesen bildet sich beim Publikum eine spezifische Erwartungshaltung aus. In Bahrs Texten finden sich daher zugleich Diskussionen zur Herausbildung künstlerischer

---

<sup>664</sup> Hier zit. n. *Expressionismus. Manifeste und Dokumente* (1982), S. 78. Mit dieser Ansicht wurde eine nicht unübliche Stimme vertreten, „die sich ganz ähnlich auch in den damaligen Urteilen zur jüngsten Literaturszene“ findet, Thomas Anz/ Michael Stark, in *Expressionismus. Manifeste und Dokumente* (1982), S. 78.

<sup>665</sup> Schneider (2000), S. 401.

<sup>666</sup> Sprengel (1993), S. 64.

<sup>667</sup> Vgl. dazu Müller-Tamm (2005), S. 46. Zur Konfusion des Publikums aufgrund der unterschiedlichen Formen des Sehens bei Künstlern und Publikum vgl. Ex, S. 62: Die Zeitgenossen sind an der klassischen Kunst erzogen und an das Sehen mit „Augen des Leibes“ gewohnt, die expressionistischen Künstler vertreten dagegen die „Augen des Geistes“.

Strategien und Künstlerbilder, die um die Jahrhundertwende von verschiedenen Künstlern aufgegriffen und angenommen werden und die auf diese Situation antworten. Über diese Texte Bahrs lässt sich das Zustandekommen eines Künstlerbildes verfolgen, das lange Zeit als wirkungsmächtiges öffentliches Bild vom modernen Künstler vorherrschte und unter anderem auf bestimmte Züge des *l'art pour l'art* zurückzuführen ist, wie sie Annette Simonis in ihrer Studie über den literarischen Ästhetizismus im Einzelnen dargelegt hat.<sup>668</sup>

d) Der „verkannte“ Künstler. Künstlerische Strategien und Rollenerwartungen des Publikum

Bahrs Darlegungen, die sich nach der Jahrhundertwende mit ästhetischen Strategien von Künstlern und Schriftstellern befassen, zielen darauf ab, dass eine Reihe von Künstlern aufgrund jener besonderen Rezeptionshaltung des Publikums, nach der nicht mehr nur das Werk Beachtung findet, sondern in gleicher Weise die Biographie des Künstlers in den Fokus rückt, in wachsendem Maße ein bestimmtes Künstlerbild zu erfüllen versuchen. Als Folge dieser Rezeptionshaltung bildet sich nach Bahr ein bestimmter Künstlerhabitus aus, der besonders erfolgsversprechend zu sein scheint. Dass das „Talent“ des Künstlers nicht allein auf dem Produzieren ästhetisch gelungener Werke beruht, sondern in gleichem Maße auf deren erfolgreicher Vermarktung im Kunst- und Literaturbetrieb, thematisiert Bahr bereits in einem Tagebucheintrag vom 28. Januar 1908.<sup>669</sup> Dort konkretisiert er zugleich, was er zeitgenössisch für die aussichtsreichste Werbung hält, die ein Künstler für sich und seine Kunst machen kann. Den meisten Erfolg verspricht demnach der Typus des „verkannten Künstlers“ – auf ihn wird gleich näher einzugehen sein. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass die ideale, wirkungsmächtigste Werbung – in Bahrs Worten das ‚Plakat, das am besten schreit‘ – so ausfällt, dass jener verkannte Künstler nun gerade nicht avancierte, sondern bereits bekannte, etablierte Kunst anzubieten hat. Die später in *Expressionismus* dargelegte Diagnose, dass die soziale Komponente eine nicht unerhebliche Rolle bei dem gesteigerten Kunstinteresse spielt, wird also bereits im Tagebuch gestellt. Der „verkannte Künstler“ rechtfertigt aufgrund der vermeintlich höheren Rezeptionsleistung, die mit seiner Kunst verbunden ist, einen höheren Distinktionsgewinn; tatsächlich, so Bahr, bleibt bei den Rezipienten jedoch vor allem

---

<sup>668</sup> Vgl. Simonis (2000).

<sup>669</sup> Tagebuch, 28.01.1908, in Tagebuch (1909), S. 164. Vgl. dazu auch Zmegac (1985), S. 65f.

das Bedürfnis nach Gewohntem und bereits Bekanntem bestehen.<sup>670</sup> Der Wunsch nach Distinktion und ein sich am Etablierten orientierender Geschmack werden damit im Bild des „verkannten Künstlers“ synthetisiert, der eben nur scheinbar moderne Kunst schafft, aber vom Anschein des Neuen umgeben wird. Diese Deutung legt Bahr in Ansätzen bereits 1894 als Folge der „unter die Gesetze des Handels“ geratenen Kunst vor (TSN 2, 68)<sup>671</sup>. Die Verlagerung der Kunst aus dem Umfeld von „Künstlern und Kennern“ auf den Markt umreißt er dort wie folgt: „Jetzt muß sie [die Kunst] auf den Markt, wo sie nur zum Schein, aus Heuchelei begehrt wird. Der Findige erkennt also diesen Wunsch der Menge: unkünstlerisches, aber das den Schein der Kunst hat, zu erwerben. Das ist die Signatur.“ (TSN 2, 68)

Zu einem Prototyp des modernen Künstlers avanciert nach Bahr für das Publikum also das Bild des „verkannten Künstlers“, dessen prominente Stellung seine Ursache und geschichtliche Herleitung in mehreren Umständen hat. Wolfgang Ruppert hat in seiner Studie über den modernen Künstler dargelegt, dass einige der um die Jahrhundertwende publizierten Künstlerbiographien und Autobiographien zeitgenössischer Künstler mit verschiedenen Topoi der Legenden- und Mythenbildung des Künstlertums arbeiten, die in diese Richtung zielen.<sup>672</sup> Zwei weitere Punkte spielen bei der Formierung dieses Bildes eine Rolle, auf die hier vor dem Hintergrund von Bahrs Darlegungen näher eingegangen werden soll: Zum einen die für die Zeit um die Jahrhundertwende jüngste Geschichte der Literatur, im Besonderen der exklusive Gestus, mit dem die Künstler des *l'art pour l'art* auftreten. Zum anderen der Verweis auf in der Vergangenheit gescheiterte Künstlerexistenzen, deren Werk um die Jahrhundertwende eine neue Wertschätzung erfährt und für die exemplarisch die Biographie Heinrich von Kleists stand.

Aus dem Kontext von Bahrs Artikeln lässt sich der Typus des Künstlers, der außerhalb der Gesellschaft steht und von dieser nicht erkannt und anerkannt wird, aus seinen Studien zur *Décadence* und zum Symbolismus herleiten. Bahr bespricht beide Kunstrichtungen und ihre Vertreter vor dem Hintergrund ihrer oppositionellen Haltung zur Gesellschaft<sup>673</sup> und filtert dabei verschiedene Aspekte heraus, die die

---

<sup>670</sup> „Dies verwickelt sich noch mehr, indem kein Plakat jetzt besser schreit als: für einen ganz unbeugsamen, abgeschlossenen, alle verachtenden Künstler zu gelten. Wer sich als solchen annonciert, aber mit dieser Marke Waren bringt, die das gemeine Bedürfnis erfüllen, schlägt alle: denn die Menschen wollen das Alte, das Gewöhnliche, aber so, daß es doch neu und ungemain aussehen soll.“ Tagebuch (1909), S. 164; vgl. auch Zmegac (1985), S. 65f.

<sup>671</sup> 1894, Skizzenbuch 1, der Eintrag behandelt eine Aufführung des Deutschen Volkstheaters.

<sup>672</sup> Vgl. Ruppert (1998), S. 306ff.

<sup>673</sup> Zum Aussenseitererum des Künstlers, der durch ein nicht der Norm entsprechendes Verhalten und durch einen eigenwilligen Kleidercode die Aufmerksamkeit und Ablehnung des Publikums auf sich zieht, vgl. auch Bahrs Beschreibung James McNeill Whistlers im Artikel *Malerei 1894*: „Gesuchte Gesten,

Kunst und Künstler der *Décadence* und des Symbolismus charakterisieren. Im Besonderen verweist er dabei auf folgende Punkte: auf das autonome Kunstschaffen der Künstler, ihren exklusiven, elitären Habitus, der mit dem Hass auf alles Gewöhnliche und den Hang zur „seltsame[n] Ausnahme“ einhergeht (SKM, 29), auf ihre Verachtung der Menge und deren Geschmacks sowie ganz allgemein ihr Außenseitertum (vgl. SKM, 24ff. sowie SKM, 31ff.),<sup>674</sup> das sowohl durch ihr persönliches Auftreten wie durch den Charakter ihrer Texte bedingt wird, die sich einer auf eine breitere Öffentlichkeit angelegten Kommunikation verweigern.<sup>675</sup> Prägnant lässt Bahr die Außenseiterstellung der Künstler des Symbolismus hervortreten, indem er die Vermutung äußert, seine Gegner würden ihn „eine Spielerei für hysterische Sonderlinge nennen und in die Irrenhäuser verweisen.“ (SKM, 33f.)<sup>676</sup> Damit weist er zugleich auf den hermetischen Charakter der Texte, der Annette Simonis als ein Hauptmerkmal symbolistischer Kunst gilt und durch den die Texte zunächst nur einen begrenzten, exklusiven Kreis von Rezipienten zulassen.<sup>677</sup> Dabei kann, wie Simonis in ihrer Studie darlegt, durchaus ein ambivalentes Interesse der *l'art-pour-l'art*-Künstler zutage treten. Denn zeichnet sich bei ihnen einerseits der Wunsch nach einem exklusiven Rezipientenkreis ab – der über die hermetische Tendenz der Kunstwerke und das durch sie geforderte Vermögen der Dechiffrierung gewährleistet wird –, so scheint andererseits – sei dies den Autoren im Einzelnen bewusst oder nicht – zugleich der Wunsch nach einer breiteren Wirkung und einem größeren Publikum zu bestehen, das nicht allein aus dem überschaubaren Feld jener Rezipienten besteht, die zugleich als Produzenten von Kunst auftreten: „Der Wunsch, esoterisch bleiben zu wollen, schließt das geheime Streben nach öffentlicher Wirksamkeit und exoterischer

---

wunderliche Reden und ein unverwüchtlicher Haß der gemeinen bürgerlichen Meinungen machten ihn zuerst bekannt.“ (Re, 132). Er wird erst nur von den „Kenner[n]“ und einer „Gemeinde stiller, doch fanatischer Verehrer“ anerkannt“, in der Zwischenzeit jedoch, so Bahr, „herrscht sein Name europäisch“.

<sup>674</sup> Die Künstler der *Décadence* zeichnen sich durch den „höhnischen Hochmuth gegen den gemeinen Geschmack der lauten Menge“ aus ebenso durch die „ehrliche[.] Verachtung des ‚Geschäftes‘“ und durch den „zähen Trotz gegen alles *ce qui est demandé*“ (SKM, 25, Kursivierung im Original); daneben identifiziert Bahr die Figur des des *Esseintes* aus Huysmans' *A rebours* und deren exklusiven, von der Gesellschaft abgeschiedenen Lebensstil als Personifizierung der *Décadence*.

<sup>675</sup> In seinem Artikel über den Symbolismus verweist Bahr darauf, dass seine Technik ihn „freilich der Menge verschlossen und zu einer unverständlichen und wirren *littérature à rebus*“ mache (SKM, 33, Hervorhebung im Original). Die Wirkungsmöglichkeit ist also von vornherein auf einen bestimmten Adressatenkreis begrenzt, der über die erforderlichen sensuellen, intellektuellen oder ästhetischen Sensorien verfügt (vgl. SKM, 33).

<sup>676</sup> Zum sozialen Außenseitertum und dem Komplex der Pathologisierung des Künstlers bei Max Nordau vgl. Lorenz (2007), S. 121ff.

<sup>677</sup> Vgl. dazu Simonis (2000), S. 41f. Das betrifft vor allem die Kunst des Symbolismus, für die Jean Moréas in seinem symbolistischen Manifest emphatisch das den Symbolisten negativ vorgehaltene Moment der „obscurité“ aufgreift.

Resonanz paradoxerweise (?) nicht aus.“<sup>678</sup> In dieser Konstellation kann „die Geste der Exklusivität selbst als Vermarktungsstrategie genutzt werden und unter der Hand zu einer Erweiterung der Zielgruppe führen“.<sup>679</sup> Das wiederum muss keineswegs heißen, dass die Künstler ausschließlich kalkuliert vorgehen, wie Bahr am Fall Robert de Montesquious verdeutlicht, dessen gesuchtes und von den gesellschaftlichen Normen abweichendes Verhalten François Coppée gerade als authentischen Ausdruck von dessen Charakter bezeichnet, wie Bahr im Artikel *Décadence* erklärt (vgl. Re, 13). Den Gestus der Selbstinszenierung, der für Bahr einige der Künstler der Jahrhundertwende kennzeichnet, streicht Stefanie Arend auch an Bahrs Artikel *Les Parnassiens*<sup>680</sup> hervor. Sie deutet ihn allerdings in erster Linie als spöttische Bestandsaufnahme, mit der Bahr weniger Tendenzen der Hermetisierung beschreibt denn die Offenlegung eines rein „inszenatorischen Akt[s]“, der „nach außen [...] das harte Arbeiten an der idealen Formgebung [vermitteln]“ soll, „die sie [die Dichter] doch längst verabschiedet haben.“<sup>681</sup>

Annette Simonis hat in ihrer Studie zum literarischen Ästhetizismus weiterhin dargelegt, dass eine Reihe von l'art pour l'art-Künstlern in der Ablehnung ihrer Kunst durch das Publikum eine Bestätigung ihrer Exklusivität sahen und die Tatsache, dass die Texte bei den Rezipienten Ratlosigkeit hervorriefen, als Auszeichnung und Merkmal der Auserwähltheit ihrer Kunst ansahen: „Das Unverständnis des Lesepublikums wird nicht mehr als ein Nachteil oder gar als ein Missetand gewertet, sondern es avanciert statt dessen zu einem wesentlichen Bestandteil des esoterischen Literaturbegriffs.“<sup>682</sup> In dieser Hinsicht schreibt Michael Einfalt über die möglichen Intentionen Théophile Gautiers in den 30er Jahren: „Der autonome Dichter kümmert sich nicht um das große Publikum, sondern schreibt für seinesgleichen. In dieser ersten Phase des L'art pour l'art hat er indes noch die Illusion, daß ihm in nicht allzuferner Zukunft auch der Erfolg beim Publikum sicher ist. [...] Der ‚petit cénacle‘ stellt für eine Übergangszeit einen Ersatz für den großen Erfolg dar“.<sup>683</sup> Das Ausbleiben des Erfolgs galt somit als Indiz für die Qualität der Werke und konnte als solches von den Künstlern durchaus erstrebt und in Kauf genommen werden. Innerhalb des kleinen Kreises exklusiv arbeitender Künstler avancierte die Ablehnung auf dem literarischen Markt oder dem Kunstmarkt und durch die Gesellschaft so zu einem zentralen

<sup>678</sup> Simonis (2000), S. 275 (Klammer im Original).

<sup>679</sup> Simonis (2000), S. 266.

<sup>680</sup> *Les Parnassiens*, in: Deutsches Volksblatt, Wien, 01.08.1889, S. 1-4, wiederabgedruckt in KM.

<sup>681</sup> Arend (2010), S. 263, vgl. auch S. 243. Arend sieht u. a. in Bahrs Bezeichnung „Fasching“ (KM, 193) ein die Dichter entlarvendes Moment.

<sup>682</sup> Simonis (2000), S. 263.

<sup>683</sup> Einfalt (2000), S. 461.

Kriterium gegenseitiger künstlerischer Anerkennung, sollte sich in ihr doch die völlige Autonomie des jeweilig abgelehnten Künstlers ausdrücken.<sup>684</sup> Dieser Komplex, der den Zusammenhang von Autonomie und verkanntem Künstlertum beinhaltet, lässt sich besonders deutlich an den Auseinandersetzungen zwischen den Dichtern innerhalb des Parnasse aufzeigen, in deren Folge sich einige Dichter von dem ursprünglichen Zirkel abspalteten. Interessant in unserem Kontext ist, dass im Zuge der von ihm betriebenen Abgrenzungsprozesse bspw. auch Verlaine mit der Gegenüberstellung von verkannten und anerkannten Dichtern arbeitet. In seiner Broschüre *Les Poètes maudits* stellt er 1884 zwei unterschiedliche Künstlertypen vor und erklärt Tristan Corbière, Arthur Rimbaud und Stéphane Mallarmé zu den verkannten ‚Poètes Absolus‘: „Damit setzt er die verkannten gegen die anerkannten Dichter und stellt die ersteren als einzig authentische Vertreter der ästhetischen Autonomie heraus.“<sup>685</sup>

Bahrs oben aus dem Tagebuch zitierte Beobachtung, der zufolge sich das Bild des verkannten Künstlers als eine geschickte Werbestrategie einsetzen ließ, entspricht der Feststellung von Annette Simonis, dass die ästhetizistischen Autoren das Bild des einsamen und sozial ausgeschlossenen Künstlers durchaus fruchtbar machen konnten. Durch ihre scheinbare Indifferenz gegenüber sozialen Interaktionen und Möglichkeiten der Kommunikation gewannen die hermetischen Texte an Attraktivität, der sie auch eine Wertsteigerung verdankten.<sup>686</sup> Dass die ästhetizistischen Autoren nämlich über einen relativ großen Wirkungskreis wie Bekanntheitsgrad verfügten – Simonis verweist auf zwei unterschiedliche Rezipientenkreise<sup>687</sup> –, zeigt sich nach Simonis darin, dass eine Vielzahl ihrer Texte und Bilder, aber auch die Autoren selbst

---

<sup>684</sup> Die von Einfalt oben angesprochene Denkweise, der zufolge der erhoffte langfristige gegen den kurzfristigen Erfolg gesetzt wird, analysiert Bourdieu unter dem Stichwort der „zwei ökonomischen Logiken“. Demnach beruht die „anti-ökonomische“ der reinen Kunst [...] auf der obligaten Anerkennung der Werte der Uneigennützigkeit und Interessellosigkeit sowie der Verleugnung der ‚Ökonomie‘ (des ‚Kommerziellen‘) und des (kurzfristigen) ‚ökonomischen‘ Profits“ und „orientiert sich an der Akkumulation symbolischen Kapitals als eines zwar verleugneten, aber anerkannten, also legitimen ‚ökonomischen‘ Kapitals, eines regelrechten Kredits, der in der Lage ist, unter bestimmten Voraussetzungen und langfristig ‚ökonomische‘ Profite abzuwerfen.“ Bourdieu (1999), S. 228. Im vorhergehenden Kapitel wurde dieser Aspekt bereits angesprochen unter dem Stichwort der „reinen Künstlerschaft“, die Bahr an den Décadence-Künstlern wahrnimmt (SKM, 25).

<sup>685</sup> Einfalt (2000), S. 474.

<sup>686</sup> Vgl. Simonis (2000), S. 265.

<sup>687</sup> Im Fall der von Simonis beschriebenen ästhetizistischen Literatur lassen sich zwei Rezipientenkreise feststellen, von denen der eine – der „innere Kreis“ – über die Hermetisierung der Texte „die gewünschte Exklusivität der Gruppe garantier[t]“, der „äußere Kreis“ dagegen aus einem weiter gefaßten interessierten Lesepublikum besteht, Simonis (2000), S. 267. Simonis interpretiert die Hermetik der Kunstwerke systemtheoretisch: Die extreme Differenzierung macht die Einordnung als Kunst erst erkennbar: Der „Aspekt des Hermetischen [wird] in der ästhetizistischen Bewegung (und darüber hinaus) als *zentrales Definitionskriterium* von Kunst gehandhabt [...], anhand dessen die Zurechnung von Texten zum Kunstsystem erfolgt“; „die Qualität des Hermetischen in der ästhetizistischen Bewegung [übernimmt] die *Programmierung des systemeigenen Codes*“, Simonis (2000), S. 277f. (Hervorhebungen im Original).

persifliert und karikiert wurden. Dies aber setzt eine zumindest ungefähre Kenntnis der Originale der so verzerrt dargestellten Objekte bzw. Personen voraus.<sup>688</sup> Das Bild des unverständenen, einsam schaffenden Künstlers regte in der Folge einen „noch über die Epochengrenze hinaus wirkungsmächtigen Kult der Einsamkeit an[...]“, der zur Vorstellung des Künstlers als einer Person, die außerhalb der Gesellschaft wirkt, beitrug.<sup>689</sup> Damit fand eine Übertragung von Zügen des ästhetizistischen Künstlertums auf allgemeine Vorstellungen von modernem Künstlertum statt, die bei den Künstlern dazu führen konnte, ein Profil anzunehmen, das die Außenseiterstellung und das dem Werk und seinem Künstler entgegenschlagende Unverständnis bewusst einkalkulierte und mit Blick auf den erhofften langfristigen Erfolg in Kauf nahm.

Eine Bestätigung finden Bahrs Ausführungen zum verkannten Künstler bereits wenig später bei Franz Blei in den *Notwendigen Exkursen* von dessen *Bestiarium*. Blei diskutiert dort den Umstand, dass eine Reihe von Künstlern die Pose des „verkannten Künstlers“ aufgreift, und begründet ihn damit, dass die Künstler offenbar vermuten, das Publikum wolle bei den zeitgenössischen Schriftstellern und Künstlern keine Schicksale verantworten, die denen Kleists oder Büchners ähnelten.<sup>690</sup> Tatsächlich kommt Bleis Verweis auf Kleist und Büchner nicht von ungefähr. Denn die Vorstellung vom Künstler als eines von seinen Zeitgenossen verkannten Außenseiters wird in der Tat zugleich befördert durch den Blick auf die Biographien einiger Autoren, die in der Zeit um die bzw. nach der Jahrhundertwende bereits in den Kanon klassischer Literatur aufgenommen, mit Blick auf deren eigene Zeit aber als gescheiterte Existenzen wahrgenommen wurden. Kleist, der ab den 1870er Jahren und dann 1911 durch das Kleist-Jahr verstärkt in das Bewusstsein einer größeren Öffentlichkeit rückte, stand dafür mit seinem Schicksal exemplarisch.<sup>691</sup> In der Folge einer verstärkt einsetzenden Rezeption seiner Werke entwickelte sich eine regelrechte „Zeitgeist-Mode“, die neben Kleist noch einige weitere Autoren wie Büchner, Grabbe,

---

<sup>688</sup> Simonis (2000), S. 275f.

<sup>689</sup> Simonis (2000), S. 263. Die Pose des Außenseiters hat nach Simonis zugleich den Effekt einer „Re-Auratisierung der modernen Literatur“, die bspw. in Hofmannsthals Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* zutage tritt, Simonis (2000), S. 264.

<sup>690</sup> Vgl. Blei (1995), S. 186f. Vgl. auch Schneider (2000), S. 400: „Die Rezeptionssteuerung durch die ‚literarische Moderne‘ versäumt nicht den allgemeinen Status der strafgesetzlichen Verfolgung literarischer Werke als ‚Martyrertum‘ [Fn 49] für den Autor und die moderne Literatur zu vereinnahmen.“ Erinnert sei an den im zweiten Kapitel erwähnten Vortrag von F. M. Fels, in dem jener 1891 die Verurteilung der *Décadence* in Analogie zu der Verkennung Kleists zur Goethe setzt, worin bei Fels vor allem eine Strategie der Selbstimmunisierung der eigenen Generation zu sehen ist.

<sup>691</sup> 1911 zum einhundertsten Todestag Kleists erscheint eine Fülle von Publikationen, die deutlich macht, dass Kleist längst „zum engsten Kanon der deutschsprachigen Literatur“ gehört. „Dies vorausgesetzt mag es gestattet sein, viele der Zeugnisse kreativer Rezeption, die sich im Falle Kleists mit stetig wachsender Frequenz schon seit den 1890er Jahren finden lassen, als Belege einer vermeintlichen Wiedergutmachung, einer postumen Kompensation an einem – aus Sicht ihrer Urheber – von der Mitwelt verkannten Autor zu verstehen.“ Lütteken (2009), S. 418.

Hölderlin, Lenz und Nietzsche als „mehr oder weniger ebenso tragisch gescheiterte[.] oder früh ‚vollendete[.]‘ Geistesgrößen [...] betrachtete, die allesamt zu Märtyrern der als geistfeindlich wahrgenommenen gesellschaftlichen Realität Deutschlands erklärt wurden“ und die „wiederum insbesondere den Schriftstellern vielfältigste Ansatzpunkte für Projektionen aller Art [bot], bei denen durchweg eine ahistorische bzw. teleologische Sichtweise dominierend ist.“<sup>692</sup> Gerade Kleist stellte sich dabei als eine geeignete Identifikationsfigur für einige jüngere Autoren dar, da er als Prototyp des modernen, zerrissenen und von der Mitwelt verkannten Autors angesehen wurde. Sein „exzentrisch-tragischer Werdergang wie seine poetische Normen außer Kraft setzenden Texte [ließen] ihn nun, unter den intellektuellen Auspizien des 20. Jh.s (wie z. B. Nietzsches Philosophie, Freuds Psychoanalyse und der gleichfalls florierenden Psychopathologie), als Ahnherrn avantgardistischen Künstlertums erscheinen, als gegenwärtigen, nicht historischen Klassiker mithin und herausragenden Exponenten eines durch die Schriftsteller der literarischen Moderne gerade erst entworfenen Gegenkanons.“<sup>693</sup> Diese Möglichkeiten zur Identifizierung führten auch Züge der Selbststilisierung mit sich, und im bewussten Aufgreifen einiger biographischer Elemente konnte sich die Identifikation bis hin zur Pose verselbständigen und als öffentlichkeitswirksames Schema funktionalisiert werden. Eben diese Aspekte verhandelt Bahr in seinen Ausführungen zum verkannten Künstler, in denen er die Vermutung äußert, dass einige Künstler dieses Profil aus markttechnischen Gründen bewusst anlegen und in die Öffentlichkeit lancieren. In den vorhergehenden Kapiteln war zu sehen, dass Bahrs Ausführungen immer wieder darum kreisen, in welchen Formen von ‚Bewusstheit‘ Künstler ihre Werke produzieren. Im Kontext von Jules Hurets Umfrage zur Entwicklung der Literatur wurde, mit Bezug auf die Analyse Peter Bürgers, darauf hingewiesen, dass die Künstler sich in zunehmendem Maße ihres eigenen Vorgehens innerhalb der Strukturen des Marktes bewusst werden. Dieser Auffassung folgt bereits Walter Benjamin in seinen Studien zu Baudelaire. Benjamin vertritt dort die Ansicht, dass Baudelaire sich der neuen Bedingungen, die sich den Künstlern durch die Entwicklung des Kunst- und Literaturmarktes stellten, nicht nur sehr genau bewusst war, sondern durchaus mit ihnen umzugehen wusste. Die extravaganten Züge, mit denen Baudelaire aufzutreten pflegte, deutet er als geschickt eingesetzte Vermarktungsstrategie für einen Markt, dessen Anforderungen das Werk allein nicht mehr genügt. Die Ausweitung des Kunstwerks auf die Existenz des

---

<sup>692</sup> Lütteken (2009), S. 419f.

<sup>693</sup> Lütteken (2009), S. 419.

Künstlers und sein öffentliches Bild verfolgen nach Benjamin das Ziel, den Rezipientenkreis zu erweitern, der durch die hermetischen Tendenzen des Werks zunächst auf wenige Leser beschränkt ist; die biographischen Details sollen in diesem Sinn für eine Erweiterung des Publikums sorgen, das am Werk allein kaum oder wenig, zumindest nicht ausreichend Interesse hat. Benjamins Schlussfolgerung aus dieser Konstellation gibt der Desillusionierung Raum, dass die Kunst dem Bereich der übrigen Konsumgüter enthoben sein könnte: „Baudelaire hat sich zuletzt, im Angesicht des geringen Erfolgs, den sein Werk hatte, mit in den Kauf gegeben. Er hat sich seinem Werk nachgeworfen und damit für seine Person bis ans Ende bewahrheitet, was er von der unumgänglichen Notwendigkeit der Prostitution für den Dichter dachte.“<sup>694</sup> Mit seinem öffentlich gemachten Lebensstil reagiert Baudelaire demnach auf die Erkenntnisse, die er über Markt und Publikum erlangt hat; noch einmal Benjamin: „Baudelaire war genötigt, die Würde des Dichters in einer Gesellschaft zu beanspruchen, die keinerlei Würde mehr zu vergeben hatte. Daher die bouffonnerie seines Auftretens.“<sup>695</sup>

Insgesamt verfestigt sich für Bahr die Vorstellung, dass das Interesse am Autor dasjenige am Werk mit der Zeit immer weiter übersteigt (vgl. Inv, 17f.). Franz Blei verfolgt diese Entwicklung mit der Bemerkung, dass vormals der unbekannte Künstler hinter seinem Werk verblieben sei, gegenwärtig das Werk hinter dem Künstler verborgen bleibe; die Gesamtheit von Werk und Künstler sieht er zugunsten eines alleinigen Fokus auf den Künstler kippen: „Verschwand früher, in den Zeiten ideeller Einheitlichkeit der Künstler hinter seinem Werk, so dreht sich dies nun um: das Werk verschwindet hinter dem Künstler. [...] Gab es früher ein Werk und keine sichtbare Person, so gibt es heute eine Person im Licht von Scheinwerfern und statt eines Werkes Bücher, die bestenfalls gelungene Skizzen darstellten, Ansätze, Versuche.“<sup>696</sup>

Dass die Faszination, die die Person des Künstlers ausübt, in den Vordergrund rückt, sein Produkt zur Nebensache bzw. die Inszenierung selbst zum eigentlichen Produkt wird, wird von Bahr als eine allgemeine Tendenz der Zeit nach der Jahrhundertwende erfasst; dieser Schritt hängt seiner Interpretation zufolge damit zusammen, dass der Künstler zugleich als Produzent und Händler seiner Werke wirksam wird (vgl. Inv, 17f.). Bahrs Ausführungen zum kapitalistisch geprägten System auch des Kunstmarktes, der in ihm entsprechender Weise die künstlerische Produktion und Vermarktung der Künstler wie auch das Rezeptionsbedürfnis des Publikums leitet,

---

<sup>694</sup> Benjamin (1974), S. 687; vgl. dazu auch Simonis (2000), S. 274f.

<sup>695</sup> Benjamin (1974), S. 665.

<sup>696</sup> So Blei im 9. der *Notwendigen Exkurse*, Blei (1995), S. 185, vgl. dazu auch Zmegac (1997), S. 15.

führen zurück an den Beginn des Kapitels, wo sie mit Bezug zu Georg Simmel und Werner Sombart näher erläutert worden sind.

Die Ausführungen zu den verschiedenen angelegten Kommunikationsformen von Werk, Person und selbstinszenatorischem Gestus der Künstler, die ihren Ausgang in Bahrs Beschreibung der Décadence und des Symbolismus nehmen, sollen zugleich den Rahmen zum ersten Kapitel der Arbeit schließen, das mit der von Bahr vorgenommenen Problematisierung der Künstler und Kunst der Décadence geendet hatte.

# LITERATURVERZEICHNIS

## WERKE HERMANN BAHRS

zitiert wird nach den Kritischen Schriften in Einzelausgaben, hrsg. v. Claus Pias; eine Ausnahme bildet der Band *Russische Reise* (RR), der nach der Originalausgabe zitiert wird.

- Bil Bildung. Essays, hrsg. v. Gottfried Schnödl, Weimar 2010 (zuerst Berlin und Leipzig 1900)
- BJ Buch der Jugend, hrsg. v. Gottfried Schnödl, Weimar 2010 (zuerst Wien, Leipzig 1908)
- DM Dialog vom Marsyas, in: Dialog vom Tragischen/ Dialog vom Marsyas/ Josef Kainz, hrsg. v. Gottfried Schnödl, Weimar 2010, S. 73-132 (zuerst in: Die Neue Rundschau, Bd. 2, 1904, S. 1173-1205; als Buchdruck zuerst Berlin 1906)
- DT Dialog vom Tragischen in: Dialog vom Tragischen/ Dialog vom Marsyas/ Josef Kainz, hrsg. v. Gottfried Schnödl, Weimar 2010, S. 1-71 (Dialog vom Tragischen, zuerst Berlin 1904)
- Ex Expressionismus, hrsg. v. Gottfried Schnödl, Weimar 2010 (zuerst München 1916)
- Inv Inventur, hrsg. v. Gottfried Schnödl, Weimar 2011 (zuerst Berlin 1912)
- KM Zur Kritik der Moderne, hrsg. v. Claus Pias, Weimar 2004 (zuerst Zürich 1890)
- Re Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne, hrsg. v. Claus Pias, Weimar 2008 (zuerst Berlin 1897)
- RR Russische Reise, Dresden und Leipzig 1891
- Sec Secession, hrsg. v. Claus Pias, Weimar 2007 (zuerst Wien 1900)
- Sb Selbstbildnis, Berlin 1923
- SKM Studien zur Kritik der Moderne, hrsg. v. Claus Pias, Weimar 2005 (zuerst Frankfurt/Main 1894)
- ÜN Die Überwindung des Naturalismus, hrsg. v. Claus Pias, Weimar 2004 (zuerst Dresden und Leipzig 1891)

## BRIEFWECHSEL, BRIEFE UND TAGEBÜCHER

- BwV Hermann Bahr: Briefwechsel mit seinem Vater, hrsg. v. Adalbert Schmidt, Wien 1971

Brief an Richard Kralik, Wien, 03.10.1911, Archiv des Österreichischen Theatermuseums Wien: Bahr, Hermann 56, A BA M AN A - M Abschriften

- TSN 1 Hermann Bahr, Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte, Band 1, 1885-1890, hrsg. v. Moritz Csáky. Bearbeitet von Lottelis Moser und Helene Zand, Wien, Köln, Weimar 1994
- TSN 2 Hermann Bahr, Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte, Band 2, 1890-

1900, hrsg. v. Moritz Csáky. Bearbeitet von Helene Zand, Lukas Mayerhofer und Lottelis Moser, Wien, Köln, Weimar 1996

TSN 3 Hermann Bahr, Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte, Band 3, 1901-1903, hrsg. v. Moritz Csáky. Bearbeitet von Helene Zand und Lukas Mayerhofer, Wien, Köln, Weimar 1997

TSN 4 Hermann Bahr, Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte, Band 4, 1904-1905, hrsg. v. Moritz Csáky. Bearbeitet von Lukas Mayerhofer und Helene Zand, Wien, Köln, Weimar 2000

TSN 5 Hermann Bahr, Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte, Band 5, 1906-1908, hrsg. v. Moritz Csáky. Bearbeitet von Kurt Ifkovits und Lukas Mayerhofer, Wien, Köln, Weimar 2003

Liebe der Lebenden. Tagebücher 1921-23. 1. Band, Hildesheim 1925

Tagebuch, Berlin 1909

#### WEITERE WERKE BAHRS

Die Einsichtslosigkeit des Herrn Schäffle. Drei Briefe an einen Volksmann als Antwort auf „Die Aussichtslosigkeit der Sozialdemokratie“, Zürich 1886

Die gute Schule. Seelenzustände, Berlin 1898<sup>2</sup> [zuerst 1890 (in der Ausgabe vordatiert auf das Jahr 1891); leicht gekürzt in Vorabdrucken von Mai bis Juni 1890 in der *Freien Bühne für modernes Leben* ]

Über Rodbertus. Vortrag von Hermann Bahr. Sonderabdruck aus Nr. 20 der „Unverfälschten Deutschen Worte“ vom 16. Oktober 1888. Mit einem Vorworte des Verfassers, Wien 1884

Um Goethe, Wien 1917

#### ERSTDRUCKE DER ZITIERTEN ARTIKEL BAHRS

*Adalbert von Goldschmidt*, in: Deutsche Zeitung, Wien, 22 (1892), Morgen-Ausgabe, 6, 04.11.1892 (in SKM)

*Akrobaten*, in: Deutschland, Jg. 2, 18.10.1890, S. 38-39 (in ÜN)

*Anatole France*, Frankfurter Zeitung 36 (1891), 1. Morgenblatt, 1-2 (in SKM)

*An die Jugend*, in: Die Zeit, Bd. 8, Nr. 100, 29.08.1896 (in Bil)

*Au Chat noir*, in: Deutsche Blätter, Juni 1889, S. 161-165 (in KM)

*Bildende Kunst in Oesterreich*. Die Kunst und der Staat, in: Deutsche Zeitung, Wien, 22

(1892), Morgen-Ausgabe, 10.12.1892, S. 1-2 (in SKM)

*Bildende Kunst in Österreich. III.*, in: Deutsche Zeitung, 23. Jg., Nr. 7550, 04.01.1893, S. 1-2 (in SKM)

*Contrefaçon*, in: Neues Wiener Tagblatt, 34 (1900), 04.01.1900, S. 1-3 (in Sec)

*Das junge Oesterreich. I.*, in: Deutsche Zeitung, Nr. 7806, 20.09.1893, Morgen-Ausgabe, S. 1-2, *Das junge Oesterreich. II.*, Nr. 7813, 27.09.1893, Morgen-Ausgabe, S. 1-3. *Das junge Oesterreich. III.*, Nr. 7823, 07.10. 1893, Morgen-Ausgabe, S. 1-3 (in SKM)

*Das jüngste Deutschland*, in: Deutsche Zeitung, Wien, 1893, Nr. 7785, 30. August 1893, Morgen-Ausgabe, S. 1-3, [I.]; Nr. 7792, 06.09.1893, Morgen-Ausgabe, S. 1-3. [II.]; Nr. 7798, 12.09.1893, Morgen-Ausgabe, S. 1-2. [III.] (in SKM)

*Das kritische Wohlbehagen*, in: Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes, Jg. 60, Nr. 27, 04.07.1891, S. 421-424, wiederabgedruckt unter dem Titel *Kritik* in SKM

*Das transzendente Korrelat der Weltanschauungen*, in: Deutsche Worte 6 (1886), S. 322-331, wiederabgedruckt unter dem Titel *Die Herkunft der Weltanschauungen* in KM

*Das unrettbare Ich*, in: Neues Wiener Tagblatt, 37 (1903), 10.4.1903, S. 1-4 (in DT)

*Décadence*, in: Die Zeit, 1. Band, Nr. 6, 10.11.1894, S. 87-89 (in Re)

*Der Betrieb*, unter dem Titel *Der Betrieb der Großstadt* veröffentlicht in: Die neue Rundschau, 23. Jg., Nr. 6, S. 697-705 (in Inv)

*Der Dichter*, Erstdruck nicht nachgewiesen, wohl 1902, im Archiv des Österreichischen Theatermuseums Wien: Bahr, Hermann 26, Z B A M versch. 1900-1912

*Der Glaube an das Leben*, in: Neues Wiener Tagblatt, 20.10.1899, S. 1-4 (in Bil)

*Der Naturalismus im Frack*, in: Die Nation 7 (1889/1890), 02.08., S. 661-663 (in ÜN)

*Der neue Maeterlinck.* („Le Trésor des Humbles“), in: Die Zeit, Band 6, Nr. 75, 07.03.1896, S. 157-158 (in Re)

*Der neue Nietzsche*, in: Die Zeit, 2. Band, Nr. 15, 12.01.1895, S. 27f., im Archiv des Österreichischen Theatermuseums Wien: Bahr, Hermann 1-8, Z B A M Zeitungsartikel A-Z

*Die Bedeutung der sogenannten „historischen“ Schule der National-Oekonomie*, in: Deutsche Worte 6 (1886), S. 71-76, wiederabgedruckt unter dem Titel *Die sogenannte „historische“ Schule der Nationalökonomie* in KM.

*Die Bücher zum wirklichen Leben*, Dezember 1907, in: Neue Blätter für Kunst und Literatur (in BJ)

*Die Décadence*, in: Die Nation, Jg. 8, Nr. 40, 04.07.1891, S. 619-621, leicht überarbeitet wiederabgedruckt in SKM.

*Die Entdeckung der Provinz*, in: Neues Wiener Tagblatt, 33 (1899), 01.10.1899, S. 1-3 (in Bil)

*Die falsche Secession*, in: Neues Wiener Tagblatt, 01.11.1899, S. 1-4 (in Sec)

*Die Geschichte der menschlichen Wohnungen. (Von der Pariser Weltausstellung)*, Erstdruck nicht ermittelt (in KM)

*Die große Pause*, 19.09.1902, Neues Wiener Tagblatt, Bd. 36, Nr. 258, S. 1-2; im Archiv des Österreichischen Theaternuseums Wien: Bahr, Hermann 26, Z BA M versch. 1900-1912

*Die Herkunft der Weltanschauungen*, unter dem Titel „Das transzendente Korrelat der Weltanschauungen“ in: Deutsche Worte, Wien, 6 (1886) (August-September), S. 322-331 (in KM)

*Die Insel*, in: Neues Wiener Tagblatt, 34 (1900), 20.02.1900, S. 1-4 (in Bil)

*Die Kleinen*, in: Die Zeit, 9 (1896), 21.11.1896, S. 127-128 (in Bil)

*Die Krisis des Burgtheaters. Ein Pariser Brief*, in: Deutsche Worte 9 (1889), S. 87-94 (in KM)

*Die Krisis des französischen Naturalismus*, in: Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes, Jg. 59, 1890, Nr. 36, 06.09.1890, S. 562-564, unter dem Titel *Die Krisis des Naturalismus* in ÜN

*Die Kunst auf der Pariser Weltausstellung 1889. III. L'exposition des artistes étrangers*, unter dem Titel *Pariser Kunstbriefe* Teil III, IV und V erschienen in: Der Kunstwart, 2 (1889), S. 314-315; S. 347-348 und S. 362-363 (in KM)

*Die Kunst auf der Pariser Weltausstellung 1889. IV. Seit hundert Jahren*, unter dem Titel „Französische Kunst seit hundert Jahren. (Anlässlich der Pariser Weltausstellung)“, in: Deutsche Zeitung, Wien, 13.08.1889, 19. Jg., Nr. 6329, Morgenausgabe, S. 1-2 (in KM)

*Die Moderne*, in: Moderne Dichtung, Jg. 1, Bd. 1, H. 1, 01.01.1890, S. 13-15 (in ÜN)

*Die neue Psychologie* (Aus Berlin), in: Moderne Dichtung, 1. Jg., Bd. 2, Heft 2, Nr. 8, 1.8.1890, S. 507-509 und *Die neue Psychologie. II.* (Aus Berlin), in: Moderne Dichtung, Jg. 1, Bd. 2, Heft 3, Nr. 9, 1.9.1890, S. 573-576 (in ÜN)

*Die Secessionisten in Wien*, unter dem Titel „Künstlerhaus“ in: Die Zeit, 1 (1894), 22.12.1894, S. 186-187 (in Re)

*Die Weltanschauung des Individualismus*, in: Deutsche Worte 7 (1887), S. 59-70 (in KM)

*Die Zukunft der Litteratur*, in: Deutsche Zeitung, Nr. 7469, 14.10.1892, S. 1-2 (in SKM)

*Edouard Rod*, in: Die Gegenwart, Bd. 41 (1892), S. 72-73 (in SKM)

*Eduard von Bauernfeld*, unter dem Pseudonym „B. Linz“ in: Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes, 59 (1890), 23.08.1890, S. 521-522 (in ÜN)

*Eine Conférence* (Gehalten im Bösendorfersaal), in: Die Zeit, 13 (1897), 13.11.1897, S. 106-107 (in Bil)

*Ein Journalist*, in: Die Zeit, Band 5, Nr. 65, 28.12.1895, S. 203-204 (in Re)

*Erkenntnistheoretische Forschungen*, in: Deutsche Worte 7 (1887), S. 158-164 (in KM)

*Erleben*, in: Die Zeit 12 (1897), Nr. 146, 17.07.1897, 43 (in Bil)

*Erziehung*, wohl in: Neues Wiener Journal, wohl 07.04.1912 (in Inv)

*Ferdinand Brunetière*, Erstveröffentlichung nicht ermittelt (in SKM)

*Ferdinand von Saar* (Zum sechzigsten Geburtstage), in: Deutsche Zeitung, Wien, 23 (1893), 30.09.1893, Morgen-Ausgabe, S. 1-2 (in SKM)

*Feuilleton*, in: Freie Bühne, 1. Jg., H. 21, 25.06.1890, S. 665-666 (in ÜN)

*Frau im Fenster*. Kritik einer Aufführung im *Deutschen Volkstheater*, in: Neues Wiener Tagblatt, 03.06.1900, Nr. 151

*Gegen die grosse Stadt*, in: Die Zeit, 14 (1898), 01.01.1898, S. 11-12 (in Bil)

*Henrik Ibsen*, in: Deutsche Worte 7 (August und September 1887), S. 338-353 (in KM)

*Im eigenen Hause*. Zur Eröffnung der Herbstausstellung am 12. November 1898. I. Zorn, unter dem Titel *Die Secession*. (*Zur Eröffnung der Herbstausstellung 1898*) in: Die Zeit, 17 (1898), 12.11.1898, S. 105 (in Sec)

*Im eigenen Hause*. *Zur Eröffnung der Herbstausstellung am 12. November 1898*. IV. Bernatzik, Gurschner, Moser, unter dem Titel *Die Secession*. IV in: Die Zeit, 17. Jg., Nr. 221, S. 203-204 (in Sec)

*Inventur der Zeit*, unter dem Titel „An die Jugend“ veröffentlicht in: Neue Freie Presse, (1911), Morgenblatt, 16.09.1911, S. 1-4 (in Inv)

*Johanna Ambrosius*, in: Die Zeit, Band 3, Nr. 36, 8. Juni 1895, S. 153-154 (in Re)

*Kapeloï*, in: Neues Wiener Tagblatt, 24.07.1901, S. 1-2, im Archiv des Österreichischen Theatermuseums Wien: Bahr, Hermann 1-8, Z B A M Zeitungsartikel A-Z

*Kunst und Kritik*, in: Frankfurter Zeitung, 35 (1890), 1. Morgenblatt, S. 1-2 (in ÜN)

*Loris*, in: Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit, Jg. 3, Nr. 1, Januar 1892, S. 94-98 (in SKM)

*Ludwig Speidel* (*Zum siebzigsten Geburtstag*) 10.04.1900, in: Neues Wiener Tagblatt, 34 (1900), 1-3 (in Bil)

*Malerei 1894*, in: Die Zeit, 1. Band, Nr. 3, 20.10.1894, S. 42-43 (in Re)

*Malerisch*, in: Das Kleine Journal, 16 (1894), Abend-Ausgabe, 1-2. (2.2.1894) (in SKM)

*Maurice Barrès III (Februar 1894)*, Erstdruck nicht ermittelt (in SKM)

*Maurice Maeterlinck*, in: Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes, Jg. 60, Nr. 2, 10.01.1891, S. 580-582 (in ÜN)

*Naturalismus und Naturalismus*, in: Die Gegenwart, Bd. 38, Nr. 37, 13.09.1890, S. 170-171 (in ÜN)

*Nietzsche. (Gestorben am 25. August)*, in: Neues Wiener Tagblatt, 1900, im Archiv des Österreichischen Theaternuseum Wien: Bahr, Hermann 26, Z BA M versch. 1900-1912

*Orpheus*, in Die Zeit, 3 (1895), 15.06.1893, S. 167-168 (in Re)

*Panama. 4. Emile Zola*, o. D. (wahrscheinlich Dezember 1892/ Januar 1893), Erstveröffentlichung nicht nachgewiesen, im Archiv des Österreichischen Theaternuseum Wien: Bahr, Hermann 1 bis 8 Z BA M Zeitungsartikel A-B [bis Z]

*Pantomime*, in: Deutschland (Wochenschrift für Kunst, Litteratur, Wissenschaft und soziales Leben), Jg. 1, Nr. 46, 16.08.1890, S. 748-749 (in ÜN)

*Pariser Notizen I*, in: Neues Wiener Tagblatt, 25.08.1900, S. 1-3 (in Bil)

*Pariser Notizen II*, in: Neues Wiener Tagblatt, 12.09.1900, S. 1-4 (in Bil)

*Philosophie des Impressionismus*, in: Der Tag, Berlin, Illustrierte Zeitung, 26.04.1903, S. 1-3 (in DT)

*Rococo*, Erstdruck nicht ermittelt, wohl Frühjahr 1889, vgl. BwV, S. 230 (in KM)

*Salon 1889. I.; Salon 1889. II.*, in: Deutsche Zeitung, Wien, 19 (1889), 01.6.1889, Morgenausgabe, S. 1-2 (in KM)

*Satanismus*, in: Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit, Jg. 3, Nr. 4, April 1892, S. 383-388 (in SKM)

*Schwindler* am 02.03.1914 im Berliner Tageblatt veröffentlicht (in Ex)

*Secession. (Zur dritten Kunstausstellung der „Vereinigung bildender Künstler Österreichs“)*, in: Die Zeit, 18 (1899), 74., 04.02.1899, unter dem Titel *Secession. (Zur dritten Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs)* veröffentlicht in Sec

*Symbolisten*, unter dem Titel *Symbolismus* veröffentlicht in: Die Nation. Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Literatur, 9 (1892), 17.06.1892, S. 576-577 (in SKM)

*Unsere Secession*, in: Die Zeit, 11 (1897), 29.05.1897, S. 139-140 (in Sec)

*Vernon Lee*, in: Die Zeit, Bd. 2, Nr. 23, 09.03.1895, S. 155-156 (in Re)

*Victor Tilgner. (Gestorben am 16. April 1896)*, in: Die Zeit, Band 7, Nr. 82, 25. April 1896, S. 58-59 (in Re)

*Villiers de l'Isle Adam*, in: Deutsche Blätter 3, 1889, Nr. 9, September, S. 271-273 (in KM)

*Villiers de l'Isle-Adam*, in: Die Zeit, Band 4, Nr. 51, 21.09.1895, S. 188 (in Re)

*Volksbildung*, in: Neues Wiener Tagblatt, 33 (1899), 14.10.1899, S. 1-2 (in Bil)

*Von Büchern*, in: Die Zeit, 10. Juli 1897, S. 27-28 (in Bil)

*Von deutscher Litteratur*, in: Deutsche Worte 9, 1889, S. 200-203 (in KM)

*Von welschen Litteraturen. II. über Octave Feuillet; III. Jean Richepin*, in: Moderne Dichtung, Jg. 1 (1890), Bd. II, H. 1, S. 451-453 (in ÜN)

*Von welschen Litteraturen. IV: Spanischer Naturalismus*, in: Moderne Dichtung, 1. Jg., 1.10.1890, Bd. II, Heft 4, S. 645-647, unter dem Titel „Spanischer Naturalismus“ wiederabgedruckt in ÜN.

*Wahrheit, Wahrheit!*, in: Die Nation, Jg. 8, 1890/91, S. 390-393, wiederabgedruckt unter dem Titel *Wahrheit! Wahrheit!* in ÜN.

*Zur Geschichte der modernen Malerei*, Deutsche Worte, Wien, 6 (1886) (Dezember), S. 433-446 (in KM)

*Zur Kritik der Kritik*, Erstdruck nicht ermittelt (in KM)

## TEXTSAMMLUNGEN

Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902, 2 Bände. Ausgewählt, eingeleitet und hrsg. v. Gotthart Wunberg, Tübingen 1976 [DJW I, II]

Deutschsprachige Literaturkritik 1870-1914. Eine Dokumentation. Teil II: 1890-1899, hrsg. v. Helmut KREUZER. Unter Mitarbeit von Doris Rosenstein, Frankfurt/Main u. a. 2006

Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende, hrsg. v. Gotthart Wunberg und Stephan Dietrich, 2., verbesserte und kommentierte Auflage, Freiburg im Breisgau 1998

Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Mit Einleitungen und Kommentaren, hrsg. v. Thomas Anz und Michael Stark, Stuttgart 1982

Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890-1910, hrsg. v. Erich Ruprecht und Dieter Bänsch, Stuttgart 1970/1981

Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880-1900, hrsg. v. Manfred Brauneck und Christine Müller, Stuttgart 1987

## WEITERE LITERATUR

- ANZ, Thomas (2004): Erkenntnistheorie als Erlebnis- und Einfühlungstheorie in Wissenschaft, Philosophie und Ästhetik um 1900. Hinweise zu einem vernachlässigten Phänomen, in: *Littérature et théorie de la connaissance 1890-1935. Literatur und Erkenntnistheorie 1890-1935, Études réunies par Christine MAILLARD, Straßburg, S. 161-166*
- AREND, Stefanie (2010): *Innere Form. Wiener Moderne im Dialog mit Frankreich, Heidelberg*
- ASSMANN, Aleida (1991): *Fest und flüssig: Anmerkungen zu einer Denkfigur, in: Kultur als Lebenswelt und Monument, hrsg. v. Aleida ASSMANN und Dietrich HARTH, Frankfurt/Main, S.181-199*
- AUERBACH, Erich (1994): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Tübingen und Basel, 9. Auflage [zuerst 1946]*
- B.: *Die Museen - dem Volke., in: Die Zeit, 3. Band, Nr. 30, 27. April 1895, S. 58-59.*
- BACHLEITNER, Norbert (1998): *Hermann Bahr und die französische Literatur in den Jahren 1889/90, in: „Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne“. Hermann Bahr-Symposium. Linz 1998, in: Jahrbuch des Adalbert Stifter Institutes des Landes Oberösterreich, Band 5/ 1998, hrsg. v. Johann LACHINGER, Linz (Erscheinungsjahr 2001), S. 145-159*
- BACHLEITNER, Norbert (2002): *Im Feenland der Moderne. Hermann Bahrs Parisbild in den Jahren 1888/89, in: Paris? Paris! Bilder der französischen Metropole in der nicht-fiktionalen deutschsprachigen Prosa zwischen Hermann Bahr und Joseph Roth, hrsg. v. KAISER, Gerhard R. und Erika TUNNER, Heidelberg, S. 61-74*
- BACHLEITNER, Norbert (2005): *Eine soziologische Theorie des literarischen Transfers. Erläutert am Beispiel Hermann Bahrs, in: Ent-grenzte Räume: kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart, hrsg. v. Helga MITTERBAUER und Katharina SCHERKE, Wien, S. 147-156*
- BARCK, Karlheinz, NAUMANN, Manfred, SCHRÖDER, Winfried (1969): *Literatur und Gesellschaft. Zur literaturwissenschaftlichen Position von Werner Krauss, in: Positionen. Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie in der DDR, Leipzig, S. 555-605*
- BASSLER, Moritz, Christoph BRECHT, Dirk NIEFANGER und Gotthart WUNBERG (1996): *Historismus und literarische Moderne. Mit einem Beitrag von Friedrich Dethelfs, Tübingen*
- BAUDELAIRE, Charles (1962): *Salon de 1859, in: Curiosités esthétiques. L'Art romantique, hrsg. v. H. Lemaitre, Paris*
- BAUDELAIRE, Charles (1983): *Vom Sozialismus zum Supranationalismus. Edgar Allan Poe. 1847-1857. Sämtliche Werke/Briefe, hrsg. v. Friedhelm KEMP und Claude PICHOS in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost, Bd. 2, Darmstadt*
- BAUDELAIRE, Charles (1989): *Der Maler des modernen Lebens [1863], in: ders.: Sämtliche Werke/ Briefe in acht Bänden, hrsg. v. Friedhelm KEMP und Claude PICHOS in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost. Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst. 1857-1860, Darmstadt, S. 213-258*

- BAUER, Roger (1989): Eine „Décadence, die sich Gänsefüßchen gefallen lassen muß.“ Anmerkungen zur Literatur des Wiener „fin de siècle“, in: Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980). Teil 1, hrsg. v. Herbert ZEMAN, Graz, S. 273-278
- BAUER, Roger (1998): Die „Überwindung“ der Décadence: Hermann Bahr in seiner Zeit, in: „Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne“. Hermann Bahr-Symposium. Linz 1998, in: Jahrbuch des Adalbert Stifter Institutes des Landes Oberösterreich, Band 5/ 1998, hrsg. v. Johann LACHINGER, Linz (Erscheinungsjahr 2001), S. 27-34
- BAUER, Roger (2001): Die schöne Decadence! Geschichte eines literarischen Paradoxons, Frankfurt/Main
- BAEUMLER, Alfred (1974): Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft, Darmstadt (zuerst 1923)
- BENJAMIN, Walter (2002): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936/1939), in: ders., Medienästhetische Schriften. Mit einem Nachwort von Detlev Schöttker, Frankfurt/Main, S. 351-383
- BENJAMIN, Walter (1974): Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus (1937-1939), in: ders., Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. v. Rolf TIEDEMANN und Hermann SCHWEPPEHÄUSER, I. 2, Frankfurt/Main, S. 509-690
- BERG, Leo: Friedrich Nietzsche. Studie, in: Deutschland Nr. 9, Berlin 1889, S. 148f., 168ff., in: Nietzsche und die deutsche Literatur. I. Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873-1963. Mit einer Einführung herausgegeben von Bruno HILLEBRAND, Tübingen 1978, S. 62-64
- BERGERON, Louis, FURET, François, KOSELLECK, Reinhart (1969): Das Zeitalter der europäischen Revolution 1780-1848, Frankfurt/Main
- BERGHAHN, Klaus L. (1985): Von der klassizistischen zur klassischen Literaturkritik, in: HOHENDAHL (1985), S. 10-75
- BERMAN, Russel A. (1985): Literaturkritik zwischen Reichsgründung und 1933, in: HOHENDAHL, Peter Uwe (1985), S. 205-274
- BERNSTEIN, Eduard (1897/98): Der Kampf der Sozialdemokratie und die Revolution der Gesellschaft. 2. Die Zusammenbruchs-Theorie und die Kolonialpolitik, in: Die Neue Zeit, 16. Jg. 1897/98, 1. Bd., S. 548-557
- BEBLICH, Barbara (2000): Wege in den ‚Kulturkrieg‘. Zivilisationskritik in Deutschland 1890-1914, Darmstadt
- BLEI, Franz (1995), Notwendige Exkurse, in: ders., Das große Bestiarium der modernen Literatur, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Rolf-Peter Baacke, Hamburg, S. 125-230 [der Text der Ausgabe folgt der fünften bis achten Auflage, die 1924 bei Ernst Rowohlt in Berlin erschien]
- BOGOSAVLEVIC, Srdan (1987): Der Amiel-Aufsatz. Zum Dilettantismus- und Décadence-Begriff des jungen Hofmannstahl, in: Hofmannsthal-Forschungen 9, S. 207-235
- BORCHMEYER, Dieter (1982): Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung. Mit 13 Abbildungen, Stuttgart

- BORCHMEYER, Dieter (1989): Nietzsches Begriff der *Décadence*, in: Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne, hrsg. v. Manfred PFISTER, Passau, S. 84-95
- BOURDIEU, Pierre (1998): *Anhang 1: Die biographische Illusion*, in: ders., *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt/Main, S. 75-83 [Raison pratiques. Sur la théorie de l'action, Paris 1994].
- BOURDIEU, Pierre (1999): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*.  
Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt/Main [P. B.: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992]
- BOURGET, Paul (1889): *Études et Portraits. I. I. Portraits d'écrivains II. Notes d'esthétiques*, Troisième Édition, Paris
- BOURGET, Paul (1901): *Essais de psychologie contemporaine. Tome premier. Édition définitive augmentée d'appendices*, Paris [Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine. Baudelaire - M. Renan - Flaubert -M. Taine - Stendhal*, Paris 1883]
- BOURGET, Paul (1903a): *Physiologie de l'amour moderne, Édition définitive*, Paris
- BOURGET, Paul (1903b): *Psychologische Abhandlungen über zeitgenössische Schriftsteller*.  
Übersetzt von A. Köhler, München
- BRAHM, Otto (1890/2006): *Ein moderner Kritiker. „Zur Kritik der Moderne“*. Gesammelte Aufsätze von Hermann Bahr. Erste Reihe, in: *Freie Bühne für modernes Leben*, 1. Jg., Heft 13, 20.04.1890, S. 371-373; wieder abgedruckt in: Helmut KREUZER (Hrsg.): *Deutschsprachige Literaturkritik 1870-1914. Eine Dokumentation. Teil II: 1890-1899*. Unter Mitarbeit von Doris Rosenstein, Frankfurt/Main 2006, S. 12-14
- BRAUNGART, Georg (1995): *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen
- BREUER, Stefan (1996): *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt
- BRIX, Emil und Patrick WERKNER (Hrsg.) (1990): *Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“*, Wien, München
- BRUCKMÜLLER, Ernst und STEKL, Hannes (1995): *Zur Geschichte des Bürgertums in Österreich*, in: *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Band I: Einheit und Vielfalt Europas*, hrsg. v. Jürgen KOCKA, Göttingen, S. 160-192
- BRUNETIÈRE, Ferdinand (1892): *La critique impressionniste*, in: ders., *Essais sur la littérature contemporaine*, Paris, S. 1-30
- BÜRGER, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main
- BÜRGER, Peter (1979): *Naturalismus – Ästhetizismus und das Problem der Subjektivität*, in: *Naturalismus/Ästhetizismus. Beiträge von Peter Bürger u. a.*, hrsg. v. Christa BÜRGER, Peter BÜRGER, Jochen SCHULTE-SASSE, Frankfurt/Main, S. 18-55
- BÜRGER, Peter (2001): *Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst*, Frankfurt/Main

- BUSCH, Marion und MÜLLER, Gerhard (1987): „Dekadente Erotik in Hermann Bahrs Roman ‚Die gute Schule‘“, in: Dekadenz in Deutschland. Beiträge zur Erforschung der Romanliteratur um die Jahrhundertwende, hrsg. v. Dieter KAFTIZ, Frankfurt/Main u. a., S. 57-71
- BUTZER, Günter und Manuela GÜNTER (2000): Literaturzeitschriften der Jahrhundertwende, in: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. 1890-1918, hrsg. v. York-Gothart MIX, München, Wien, S. 116-136
- CONRAD, Bettina (2004): Gelehrtentheater. Bühnenmetaphern in der Wissenschaftsgeschichte zwischen 1870 und 1914, Tübingen
- CONRADY, Karl Otto (1974): Gegen die Mystifikation der Dichtung und des Dichters, in: ders., Literatur und Germanistik als Herausforderung. Skizzen und Stellungnahmen, Frankfurt/Main, S. 97-124
- CSAKY, Moritz (1996): Die Wiener Moderne. Ein Beitrag zu einer Theorie der Moderne in Zentraleuropa, in: nach kakanien. Annäherung an die Moderne, hrsg. v. Rudolf HALLER, Wien, Köln, Weimar, S. 59-102
- DAVIAU, Donald G. (1984): Der Mann von Übermorgen. Hermann Bahr 1863-1934, Wien
- DIERSCH, Manfred (1973): Empiriekritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien, Berlin
- DICHTER ODER SCHRIFTSTELLER? Der Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Josef Ponten 1919-1930, hrsg. v. Hans WYSLING unter Mitwirkung von Werner Pfister, Bern 1988 [Thomas-Mann-Studien Bd. 8] [darin: Einführung von Hans Wysling: Glück und Ende einer Freundschaft, S. 7-24]
- DILTHEY, Wilhelm (1990): Gesammelte Schriften. Band 5. Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Erste Hälfte. Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften, 8., unveränderte Auflage, Stuttgart
- DITTRICH, Rainer (1988): Die literarische Moderne der Jahrhundertwende im Urteil der österreichischen Kritik. Untersuchungen zu Karl Kraus, Hermann Bahr und Hugo von Hofmannsthal, Frankfurt/Main u. a.
- ECKERMANN, Johann Peter (1981): Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hrsg. v. Fritz Bergemann, Zwei Bände, Baden-Baden
- EDSCHMID, Kasimir (1982): Stand des Expressionismus. Rede, gehalten zur Eröffnung der 1. Deutschen Expressionismus-Ausstellung in Darmstadt am 10. Juni 1920, in: (Katalog) Deutscher Expressionismus, Darmstadt 1920. Unter künstlerischer Leitung der Darmstädter Sezession, Darmstadt 1920, S. 18-25, in: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920, hrsg. v. Thomas ANZ und Michael STARK, Stuttgart, S. 101-104
- EINFALT, Michael (2000): Artikel „Autonomie“. IV. Die Anfänge des Autonomisierungsprozesses nach 1830 – Ende des Artikels, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. v. Karlheinz BARCK u. a., Band 1, Stuttgart, Weimar, S. 458-479
- ENGELS, Friedrich (1976): Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft (1883), in: Karl Marx, Friedrich Engels: Werke, Band 19, Berlin, S. 181-228

- FELS, Friedrich M. (1891): Die Moderne, in: Moderne Rundschau, Band 4, Heft 3, 01.11.1891, S. 79-81, abgedruckt in DJW I, S. 279-282
- FICK, Monika (1993): Sinnenwelt und Weltenseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende, Tübingen
- FISCHER, Jens Malte (1978): Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche, München
- FLIEDL, Konstanze (1998): ... *ein solcher „Bube“*. Hermann Bahrs Stellungen zum Antisemitismus, in: „Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne“. Hermann Bahr-Symposion. Linz 1998, Jahrbuch des Adalbert Stifter Institutes des Landes Oberösterreich, Band 5/1998, hrsg. v. Johann LACHINGER, Linz [erschienen 2001], S. 131-144
- FLIEDL, Konstanze (1997): Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung, Wien, Köln, Weimar
- FLIEDL, Konstanze (1999): *Come here, good dog*. Literaturkritik der Jahrhundertwende, in: Literaturkritik. Theorie und Praxis, hrsg. v. Wendelin SCHMIDT-DENGLER und Nicole Katja STREITLER, Innsbruck, Wien, S. 57-77
- FONTIUS, Martin (2001): Art. Einfühlung/ Empathie/ Identifikation, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. v. Karlheinz Barck u. a., Band 2, Stuttgart, Weimar, S. 120-142
- FRANCE, Anatole (1949): Œuvres complètes illustrées. Tome VII. La vie littéraire, troisième série, quatrième série. Bois gravés de Louis Caillaud, Paris [A. F., La Vie littéraire. Troisième série, Paris 1891; Quatrième série, Paris 1892]
- FRANCE, Anatole (1950): Œuvres complètes illustrées. Tome VI. La vie littéraire, première série, deuxième série. Bois gravés de Louis Caillaud, Paris [A. F., La Vie littéraire, Paris 1888; Deuxième série, Paris 1890]
- FRELS, Onno (1979): Zum Verhältnis von Wirklichkeit und künstlerischer Form bei Arno Holz, in: Naturalismus/Ästhetizismus. Beiträge von Peter Bürger u. a., hrsg. v. Christa BÜRGER, Peter BÜRGER, Jochen SCHULTE-SASSE, Frankfurt/Main, S. 103-138
- FRISBY, David P. (1984): Georg Simmels Theorie der Moderne, in: Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien, hrsg. v. Heinz-Jürgen DAHME und Otthein RAMMSTEDT, Frankfurt/Main, S. 9-79
- FÜSSEL, Stephan (2000): Das Autor-Verleger-Verhältnis in der Kaiserzeit, in: Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus 1890-1918, hrsg. v. York-Gothart MIX, München, S. 137-154
- „Geist und Kunst“. Thomas Manns Notizen zu einem „Literatur-Essay“. Ediert und kommentiert von Hans Wysling, in: Paul SCHERER/ Hans WYSLING, Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, Bern, München 1967, S. 123-232 [Band 1 der Thomas-Mann-Studien]
- GOODMAN, Nelson (1995): Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt/Main [N. G., Languages of Art. Approach to a Theory of Symbols, 2. Auflage, Indianapolis 1976]
- GRIMM, Jacob und Wilhelm (1860): Deutsches Wörterbuch. Zweiter Band. Biermörder - D., Leipzig

- GUMBRECHT, Hans Ulrich (1978): Stichwort „Modern. Moderne. Modernismus“, in: Otto BRUNNER, Werner CONZE und Reinhart KOSELLECK (Hrsg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 4, Stuttgart, S. 93-131
- HABERMAS, Jürgen (1985): *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt/Main
- HART, Julius: *Der Zolaismus in Deutschland*, in: *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur und öffentliches Leben*, 30. Bd., Berlin 1886, Nr. 40, S. 214-216, abgedruckt in: *Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880-1900*, S. 672-678
- HEGEL (1970), Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, Werke, Bd. 14, Frankfurt/Main
- HENRICH, Dieter (1991): *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel), Immanente Ästhetik, Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium Köln 1964, Vorlagen und Verhandlungen*, hrsg. v. Wolfgang ISER, 3., unveränd. Nachdruck, München, S. 11-32
- HEPP, Corona (1987): *Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende*, München
- Hermann Bahr – *Mittler der europäischen Moderne*, hrsg. v. Lukas MAYERHOFER und Kurt IFKOVITS, Publikation zur Ausstellung in der „Galerie im Stifter-Haus“, 25. August bis 25. September 1998
- HOEGES, Dirk (1980): *Literatur und Evolution. Studien zur französischen Literaturkritik im 19. Jahrhundert. Taine – Brunetière – Hennequin – Guyau*, Heidelberg
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1979): *Reden und Aufsätze I. 1891-1913*, hrsg. v. Bernd SCHOELLER in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt/Main
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1980): *Reden und Aufsätze III. 1925-1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889-1929*, hrsg. v. Bernd SCHOELLER und Ingeborg BEYER-AHLERT (Aufzeichnungen) in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt/Main
- HOGEN, Hildegard (1994): *Der Mann von übermorgen? Hermann Bahr in seinen späten Schriften*, in: „ÖGL“. *Österreich in Geschichte und Literatur*, hrsg. vom Institut für Österreichkunde, 38. Jahrgang, Heft 1, S. 24-47
- HOHENDAHL, Peter Uwe (1974): *Literaturkritik und Öffentlichkeit*, in: ders., *dass.*, München, S. 7-49 [zuerst veröffentlicht in: *Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. 1 (1971), Heft 1/2, S. 11-46]
- HOHENDAHL, Peter Uwe (1985): *Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730-1980)*. Mit Beiträgen von Klaus L. Berghahn, Russel A. Berman, Peter Uwe Hohendahl, Jochen Schulte-Sasse und Bernhard Zimmermann, Stuttgart
- HUYSMANS, Joris-Karl (1929): *Du Dilettantisme*, in: ders., *Certains, Œuvres complètes*, Band X, Paris, S. 7-13 [zuerst Paris 1889]

- IFKOVITS, Kurt (1998): Die Überwindung der Überwindung? Hermann Bahrs Rezeption der *Insel* und die Rezeption Hermann Bahrs in der *Insel*, in: „Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne“. Hermann Bahr-Symposion. Linz 1998, Jahrbuch des Adalbert Stifter Institutes des Landes Oberösterreich, Band 5/1998, hrsg. v. Johann LACHINGER, Linz [erschienen 2001], S. 109-121
- JAPP, Uwe (1986): Kontroverse Daten der Modernität, in: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanistikkongresses Göttingen 1985, hrsg. v. Albrecht SCHÖNE, Bd. 8. Ethische contra ästhetische Legitimation von Literatur. Traditionalismus und Modernismus: Kontroversen um den Avantgardismus, hrsg. v. Walter HAUG und Wilfried BARNER, Tübingen, S. 125-134
- JAUSS, Hans Robert (1970): Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein, in: ders., Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt/Main, S. 11-66
- KAFKA, Eduard Michael (1890): „Zur Kritik der Moderne“, in: Moderne Dichtung, Band 1, Heft 2, Nr. 2, 01.02.1890; abgedruckt in: DJW 1, S. 42-46
- KAFKA, Eduard Michael (1891): Der neueste Bahr. Hermann Bahr: „Die Überwindung des Naturalismus“. Als zweite Reihe „Zur Kritik der Moderne“, in: Moderne Rundschau, Bd. 3, 1891, S. 220-222, abgedruckt in Deutschsprachige Literaturkritik 1870-1914, S. 14-17
- KANT, Immanuel (1974): Kritik der Urteilskraft [1790/1793/1799], hrsg. v. Wilhelm WEISCHEDL, Bd. X der Werkausgabe, Frankfurt/Main
- KEMP, Wolfgang (1985): Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: ders. (Hrsg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln, S. 7-27
- KERR, Alfred (1917): Vorwort zum ersten Band [1904], in: ders., Das neue Drama. Die Welt im Drama I, Berlin, S. 7-15
- KIESEL, Helmut (2004): Geschichte der literarischen Moderne. Sprache - Ästhetik - Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert, München
- KONRAD, Helmut (1996), Zeitgeschichte und Moderne, in: nach kakanien. Annäherung an die Moderne, hrsg. v. Rudolf HALLER, Wien, Köln, Weimar, S. 23-57
- KOOPMANN, Helmut (1971): Die Klassizität der „Moderne“. Bemerkungen zur naturalistischen Literaturtheorie in Deutschland, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 2, hrsg. v. H. Koopmann und J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Frankfurt/Main, S. 132-148
- KOPPE, Franz (2004): Grundbegriffe der Ästhetik. Erweiterte Neuauflage, Paderborn (zuerst 1981)
- KOPPEN, Erwin (1973): Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle, Berlin, New York
- KOSELLECK, Reinhart (1979): ‚Neuzeit‘. Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe, in: ders., Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt/Main, S. 300-348 [Erstdruck in: Studien zum Beginn der modernen Welt, hrsg. v. Reinhart Koselleck, Stuttgart 1977, S. 264-299]
- KRAUS, Karl (1893): Zur Ueberwindung des Hermann Bahr, in: Die Gesellschaft, 9. Jg., 1893, S. 627-636, in: ders., Frühe Schriften. 1892-1900, hrsg. v. Johannes J. BRAAKENBURG, Band 1, 1892-1896, München, S. 103-114

- KURZKE, Hermann (1991): Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung, 2. überarbeitete Auflage, München (zuerst 1985)
- LEMAÎTRE, Jules (ohne Jahr, wohl 1886): Les Contemporains. Études et Portraits littéraires. Première série 1884 et 1885, Paris
- LEMAÎTRE, Jules (1886b): Anatole France, in: Les contemporains. Etudes et portraits littéraires. Deuxième série, Deuxième Édition, Paris, S. 83-114
- LEMAÎTRE, Jules (1887): Paul Bourget, in: Les Contemporains. Études et Portraits littéraires. Troisième série. Deuxième édition, Paris, S. 339-366
- LEPENIES, Wolf (2002): Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft, Frankfurt/Main 2002 [zuerst München, Wien 1985]
- LE RIDER, Jacques (1990): Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Aus dem Französischen übersetzt von Robert Fleck, Wien 1990 [J. L. R., Modernité viennoise et crises de l'identité, Paris 1990]
- LICHTBLAU, Klaus (1996): Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende. Zur Genealogie der Kultursoziologie in Deutschland, Frankfurt/Main
- LICHTBLAU, Klaus (1997): Georg Simmel, Frankfurt, New York
- LICHTBLAU, Klaus (1999): Zum Stellenwert der ästhetisch-literarischen Moderne in den kultursoziologischen Gegenwartsanalysen von Georg Simmel und Max Weber, in: Konzepte der Moderne. DFG-Symposium 1997, hrsg. v. Gerhart von GRAEVENITZ, Stuttgart, Weimar, S. 52-68
- LICHTBLAU, Klaus (2001): Die „Moderne“ um 1900 – Zur Physiognomie einer Epoche, in: Gelassenheit. Johannes Weiß zu Ehren, Kassel Privatdruck, S. 329-337
- LORENZ, Dagmar (2007): Die Wiener Moderne. 2., aktualisierte und überarbeitete Auflage, Stuttgart, Weimar
- LUKACS, Georg (1947): Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur, Berlin
- LÜTTEKEN, Annett (2009): Kapitel „Rezeption und Wirkung in der deutschsprachigen Literatur“: 1.3. 1911 bis 1933, in: Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. v. Ingo BREUER, Stuttgart, S. 418-424
- MAGERSKI, Christine (2004): Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland nach 1871. Berliner Moderne, Literaturkritik und die Anfänge der Literatursoziologie, Tübingen
- MANN, Thomas (1975): Briefe an Otto Grautoff (1894-1901) und Ida Boy-Ed, hrsg. v. Peter de MENDELSSOHN, Frankfurt/Main
- MANN, Thomas (1993): Essays. Bd. 1. Frühlingsturm 1893-1918, hrsg. v. Hermann KURZKE und Stephan STACHORSKI, Frankfurt/Main
- MANN, Thomas (1993b): Zum sechzigsten Geburtstag Ricarda Huchs (1924), in: ders., Essays. Bd. 1. Frühlingsturm 1893-1918, hrsg. v. Hermann KURZKE und Stephan STACHORSKI, Frankfurt/Main, S. 229-235

- MANN, Thomas (1993c): [Die gesellschaftliche Stellung des Schriftstellers in Deutschland] (1910), in: ders., Essays. Bd. 1. Frühlingssturm 1893-1918, hrsg. v. Hermann KURZKE und Stephan STACHORSKI, Frankfurt/Main, S. 119-123
- MANN, Thomas (1995): Leiden und Größe Richard Wagners (1933), in: ders., Essays. Band 4: Achtung, Europa! 1933-1938, hrsg. v. Hermann KURZKE und Stephan STACHORSKI, Frankfurt/Main, S. 11-72
- MAREN-GRISEBACH, Manon (1998): Methoden der Literaturwissenschaft. Elfte Auflage, Tübingen und Basel [zuerst 1970]
- MARX, Karl (1974): Einleitung [zur Kritik der Politischen Ökonomie] [1857], in: Karl Marx, Friedrich Engels: Werke, Band 13, Berlin, S. 615-642
- MAYERHOFER, Lukas (1998): Facetten einer Rezeption: Hermann Bahr und Henrik Ibsen, in: „Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne“. Hermann Bahr-Symposium Linz 1998, hrsg. v. Johann LACHINGER, Jahrbuch des Adalbert Stifter Institutes des Landes Österreich, Band 5/1998, Linz [erschienen 2001], S. 71-86
- MENKE, Christoph (1991): Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, Frankfurt am Main (leicht überarbeitete Fassung der Erstausgabe 1988)
- MENKE (2003): Artikel „Subjektivität“, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. v. Karlheinz BARCK u. a., Band 5, Stuttgart, Weimar, S. 734-786
- MOMMSEN, Wolfgang J. (1993): Die Kultur der Moderne im Deutschen Kaiserreich, in: Die Wiener Jahrhundertwende: Einflüsse, Umwelt, Wirkungen, hrsg. v. Jürgen NAUTZ und Richard VAHRENKAMP, Wien, Köln, Graz, S. 856-881
- MÜLLER-SEIDEL, Walter (1997): Wissenschaftskritik. Zur Entstehung der literarischen Moderne und zur Trennung der Kulturen um 1900, in: Grundlinien der Vernunftkritik, hrsg. v. Christoph JAMME, Frankfurt/Main, S. 355-420
- MÜLLER-TAMM, Jutta (2005): Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne, Freiburg im Breisgau
- NIEFANGER, Dirk (1993): Produktiver Historismus. Raum und Landschaft in der Wiener Moderne, Tübingen
- NIETZSCHE, Friedrich (1999a): Unzeitgemässe Betrachtungen I-IV (1873-1876), in: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. v. Giorgio COLLI undazzino MONTINARI, Band 1, München, S. 157-510
- NIETZSCHE, Friedrich (1999b): Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem (1888), in: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. v. Giorgio COLLI undazzino MONTINARI, Band 6, München, S. 9-53
- NIETZSCHE, Friedrich (1999c): Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft (1886), in: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. v. Giorgio COLLI undazzino MONTINARI, Band 5, München, S. 9-243

- NIETZSCHE, Friedrich (1999d): Menschliches Allzumenschliches II (1878), in: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. v. Giorgio COLLI undazzino MONTINARI, Band 2, München, S. 367-704
- NIETZSCHE, Friedrich (1999e): Die fröhliche Wissenschaft (1882), in: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. v. Giorgio COLLI undazzino MONTINARI, Band 3, München, S. 343-651
- Nietzsche und die deutsche Literatur. I. Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873-1963. Mit einer Einführung herausgegeben von Bruno HILLEBRAND, Tübingen 1978
- NIPPERDEY, Thomas (1988): Wie das Bürgertum die Moderne fand, Berlin
- OPITZ, Alfred (1999): Von Heine bis Baudelaire: zum Begriff der „literarischen Race“ bei Hermann Bahr, in: Aufklärung und Skepsis: Internationaler Heine-Kongreß 1997 zum 200. Geburtstag, hrsg. v. Joseph. A. KRUSE, Stuttgart, Weimar, S. 677-690
- PANIZZO, Paolo (2007): Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk, Würzburg
- POLLACK, Michael (1997): Aktionssoziologie im intellektuellen Feld. Die Kämpfe des Karl Kraus, in: Streifzüge durch das literarische Feld. Texte von Pierre Bourdieu u. a., hrsg. v. Louis PINTO und Franz SCHULTHEIS, Konstanz 1997, S. 235-282
- PONTZEN, Alexandra (2000): Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller, Berlin
- RASCH, Wolfdietrich (1967): Aspekte der deutschen Literatur, in: ders., Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze, Stuttgart, S. 1-48
- RASCH, Wolfdietrich (1977): Fin de siècle als Ende und Neubeginn, in: Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, hrsg. v. Roger BAUER u. a., Frankfurt/Main, S. 30-49
- RASCH, Wolfdietrich (1986): Die literarische Décadence um 1900, München
- RIECKMANN, Jens (1986): Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle, 2., durchgesehene Auflage, Frankfurt/Main [zuerst 1985]
- RIEDL, Peter Philipp (2005): Epochenbilder – Künstlertypologien. Beiträge zu Traditionsentwürfen in Literatur und Wissenschaft 1860 bis 1930, Frankfurt/Main
- RIETER, Heinz (1994): Historische Schule, in: Geschichte der Nationalökonomie, hrsg. v. ISSING, Otmar, 3., überarbeitete und ergänzte Auflage, München, S. 127-162
- ROSSBACHER, Karlheinz (1992): Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien, Wien
- RUPPERT, Wolfgang (1998): Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt/Main

- SAUERLÄNDER, Willibald (1977): Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle, in: Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, hrsg. v. Roger BAUER u. a., Frankfurt/Main, S. 125-139
- SCHILLEMETT, Jost (2001): ‚Erlebnis‘. Beobachtungen eines Literaturhistorikers zu einer Wortbildung des 19. Jahrhunderts, in: Sprache im Leben der Zeit. Beiträge zur Theorie, Analyse und Kritik der deutschen Sprache in Vergangenheit und Gegenwart. Helmut Henne zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Armin BURCKHARDT und Dieter CHERUBIM, Tübingen, S. 319-332
- SCHLAWA, Fritz (1965): Literarische Zeitschriften 1885-1910, 2. durchgesehene und ergänzte Auflage, Stuttgart
- SCHLEGEL, Friedrich (1967): Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801), Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2, hrsg. v. Hans EICHNER, Darmstadt
- SCHNACKERTZ, Hermann Josef (2005): Artikel Wirkung/ Rezeption, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. v. Karlheinz BARCK u. a., Band 7, Stuttgart, Weimar, S. 670-693
- SCHNÄDELBACH, Herbert (1983): Philosophie in Deutschland 1831-1933, Frankfurt/Main
- SCHNEIDER, Uwe (2000): Literarische Zensur und Öffentlichkeit im Wilhelminischen Kaiserreich, in: Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus 1890-1918, hrsg. v. York-Gothart MIX, München, S. 394-409
- SCHNEIDER, Jost (2004): Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung der literarischen Kommunikation in Deutschland, Berlin, New York
- SCHULTE-SASSE, Jochen (1985): Der Begriff der Literaturkritik in der Romantik, in: HOHENDAHL, Peter Uwe (1985), S. 76-128
- SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich (1983): Bourget oder die Gefahren der Psychologie, des Historismus und der Literatur, in: Lendemains. Zeitschrift für Frankreichforschung und Französischstudium, 30, 8. Jahrgang, Mythen des XIX. Jahrhunderts, S. 36-45
- SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich (1989): Bourget und die „multiplicité du moi“, in: Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne, hrsg. v. Manfred PFISTER, Passau, S. 53-63
- SCHUTTE, Jürgen und Peter SPRENGEL (Hrsg.) (1987): Die Berliner Moderne 1885-1914. Mit 60 Abbildungen, Stuttgart
- SCHWARZ, Angela (1999): Der Schlüssel zur modernen Welt. Wissenschaftspopularisierung in Großbritannien und Deutschland im Übergang zur Moderne (ca. 1870-1914), Stuttgart
- SIMMEL, Georg (1992): Zur Psychologie der Mode. Sociologische Studie (1895), in: ders., Aufsätze und Abhandlungen. 1894 bis 1900, (B. 5 der Gesamtausgabe, hrsg. v. Heinz-Jürgen DAHME und David P. FRISBY, Frankfurt/Main, S. 105-114
- SIMMEL, Georg (1995): Philosophie der Mode (1905), in: ders., Philosophie der Mode (1905), Die Religion (1906/21912), Kant und Goethe (1906/31916), Schopenhauer und Nietzsche (1907), (Bd. 10 der Gesamtausgabe, hrsg. v. Michael BEHR, Volkhard KRECH, Gert SCHMIDT), Frankfurt/Main, S. 9-37

- SIMONIS, Annette (2000): Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabischen und hermetischen Kommunikation der Moderne, Tübingen
- SORENSEN, Bengt Algot (1969): Der „Dilettantismus“ des Fin de siècle und der junge Heinrich Mann, in: *Orbis litterarum*, Vol. XXIV, S. 251-270
- SPAHR, Roland (1995): Hugo von Hofmannsthals Aufzeichnungen zu Jules Hurets *Enquête sur l'évolution littéraire*, in: *Wirkendes Wort*, 1995, Heft 3, S. 428-433
- SPRENGEL, Peter (1993): *Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne*, Berlin
- SPRENGEL, Peter (1998a): Der Einzige und die anderen – Hermann Bahrs Roman *Die gute Schule* (1890), genetisch betrachtet, in: „Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne“. Hermann Bahr-Symposium. Linz 1998, Jahrbuch des Adalbert Stifter Institutes des Landes Oberösterreich, Band 5/1998, hrsg. v. Johann LACHINGER, Linz [erschienen 2001], S.35-48
- SPRENGEL, Peter (1998b): *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*, München
- SPRENGEL, Peter und STREIM, Gregor (1998): *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Mit einem Beitrag von Barbara Noth*, Wien, Köln, Weimar
- STAMM, Ulrike (1997): „Ein Kritiker aus dem Willen der Natur“. Hugo von Hofmannsthal und das Werk Walter Paters, Würzburg
- STOUPY, Joëlle (1987): Hofmannsthals Berührung mit dem Dilettantismusphänomen. Ergänzende Bemerkungen zur Begegnung mit Paul Bourget, in: *Hofmannsthal-Forschungen*, Band 9, Freiburg im Breisgau, S. 237-264
- STOUPY, Joëlle (1996): *Maître de l'heure. Die Rezeption Paul Bourgets in der deutschsprachigen Literatur um 1890. Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian, Heinrich Mann, Thomas Mann und Friedrich Nietzsche*, Frankfurt/Main u. a.
- STEINECKE, Hartmut (1989): Impressionismus oder Junges Wien? Zur Literaturkritik in Österreich vor der Jahrhundertwende, in: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980)*. Teil 1, hrsg. v. Herbert ZEMAN, Graz, S. 497-511
- STREIM, Gregor (1996): *Das ‚Leben‘ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*, Würzburg
- STREIM, Gregor (1998): Vom „unrettbaren Ich“ zur „europäischen Idee“. Zum Verhältnis von Ästhetik und Politik in den Schriften Hermann Bahrs, in: „Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne“. Hermann Bahr-Symposium. Linz 1998, Jahrbuch des Adalbert Stifter Institutes des Landes Oberösterreich, Band 5/1998, hrsg. v. Johann LACHINGER, Linz [erschienen 2001], S. 61-70
- STREIM, Gregor (2000): Die „intimste Sprache“ der „Modernität“. Nietzsches *Décadence-Kritik* im ästhetikgeschichtlichen Kontext, in: *Der schöne Schein der Kunst und seine Schatten*, hrsg. v. Hans Richard BRITTNACHER und Fabian STÖRMER, Bielefeld, S. 120-131

- STREIM, Gregor (2001): Identitätsdesign und Krisenbewußtsein. Hermann Bahrs Konstruktion einer österreichischen Moderne, in: Antje SENARCLENS DE GRANCY und Heidemarie UHL (Hrsg.): *Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900*, Wien, S. 71-85
- STREIM, Gregor (2002): Literarische Moderne und nationale Identität. Zur Differenzierung von deutscher und österreichischer Moderne in der Publizistik um 1900, in: Michael BÖHLER und Hans-Otto HORCH (Hrsg.), *Kulturtopographie deutschsprachiger Kulturräume. Perspektivierungen im Spannungsfeld von Integration und Differenz*, Tübingen, S. 231-243
- SZONDI, Peter (1963): *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt/Main 1963
- SZONDI, Peter (1974): *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*, hrsg. v. Senta Metz und Hans-Hagen Hildebrandt, Frankfurt/Main
- THEODORSEN, Cathrine (2006): Leopold Andrian, seine Erzählung *Der Garten der Erkenntnis* und der Dilettantismus in Wien um 1900, Hannover-Laatzten
- THOMÉ, Horst (2000): Modernität und Bewußtseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de siècle, in: *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. 1890-1918*, hrsg. v. York-Gothart MIX, München, S. 15-27
- TIMMS, Edward (1993): Die Wiener Kreise: schöpferische Interaktion in der Wiener Moderne, in: *Die Wiener Jahrhundertwende: Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*, hrsg. v. Jürgen NAUTZ und Richard VAHRENKAMP, Wien, Köln, Graz, S. 128-143
- VAGET, Hans Rudolf (1970): Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 14. Jahrgang, S. 131-158
- WAGNER, Richard (1976): *Das Kunstwerk der Zukunft (1849)*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen. Dritter Band*, Hildesheim [Faksimiledruck der Ausgabe Leipzig 1887], S. 42-177
- WELLEK, René (1977): *Geschichte der Literaturkritik 1750-1950. Band 3: Das späte 19. Jahrhundert*, Berlin, New York (R. W., *A History of Modern Criticism*, Yale University Press, New Haven 1965)
- WIELER, Michael (1996): *Dilettantismus – Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann*, Würzburg
- WILLEMS, Gottfried (1989): *Anschaulichkeit. Zur Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen
- WINKO, Simone (2003): *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, Berlin
- WOLFZETTEL, Friedrich (2000): Artikel „Autonomie“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. v. Karlheinz BARCK u. a., Band 1, Stuttgart, Weimar, S. 457-479
- WUNBERG, Gotthart (1976): Einführung des Herausgebers, in: *Das Junge Wien I*, S. XXXVII-XC

- WUNBERG, Gotthart (1978): Utopie und fin de siècle. Zur deutschen Literaturkritik vor der Jahrhundertwende, in: *Literatur ist Utopie*, hrsg. v. Gert UEDING, Frankfurt/Main, S. 266-290 (zuerst in DVjS 1969 (43. Jg.), H. 4, S. 685-706]
- WUNBERG, Gotthart (1987): Deutscher Naturalismus und Österreichische Moderne. Thesen zur Wiener Literatur um 1900, in: *Verabschiedung der (Post-) Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte*, hrsg. v. Jacques LE RIDER und Gérard RAULET, Tübingen, S. 91-116
- WUNBERG, Gotthart (1998a): Vorwort, in: *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*, hrsg. v. Gotthart WUNBERG und Stephan DIETRICH, 2., verbesserte und kommentierte Auflage, Freiburg im Breisgau, S. 11-20
- WUNBERG, Gotthart (1998b): Hermann Bahr – ein Fall für die Kulturwissenschaften, in: „Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne“. Hermann Bahr-Symposion. Linz 1998, Jahrbuch des Adalbert Stifter Institutes des Landes Oberösterreich, Band 5/1998, hrsg. v. Johann LACHINGER, Linz [erschienen 2001], S. 197-203
- ZAND, Helene (2000): Das ‚Österreichische‘. Hermann Bahrs ambivalente Stellungnahmen zum Modernisierungsprozeß, in: *Analyse und Kritik der Modernisierung um 1900 und 2000*, hrsg. v. Sabine A. HARING und Katharina SCHERKE, Wien, S. 177-196
- ZMEGAC, Viktor (1981): Zum literarhistorischen Begriff der Jahrhundertwende (um 1900), in: *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, hrsg. v. Viktor ZMEGAC, Königsstein/Ts., S. IX-LI
- ZMEGAC, Viktor (1985): Hermann Bahr als sozialgeschichtlich interessierter Kritiker, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik. In Verbindung mit der Internationalen Vereinigung für Germanische Sprach- und Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Leonard W. FORSTER u. a., Jahrgang XVII – Heft 2, Bern, Frankfurt/Main, New York, S. 64-72
- ZMEGAC, Viktor (1989): Kunsttheorie und Gesellschaftskritik in der Wiener Moderne, in: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980)*. Teil 1, hrsg. v. Herbert ZEMAN, Graz, S. 475-496
- ZMEGAC, Viktor (1993): *Tradition und Innovation. Studien zur deutschsprachigen Literatur seit der Jahrhundertwende*, Wien, Köln, Weimar
- ZMEGAC, Viktor (1994): Artikel ‚Moderne/ Modernität‘, in: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, hrsg. v. Dieter BORCHMEYER und Viktor ZMEGAC, 2., neu bearbeitete Auflage Tübingen, S. 278-285
- ZMEGAC, Viktor (1997), Kulturdiagnostik und Literaturkritik bei Franz Blei, in: *Franz Blei. Mittler der Literaturen*, hrsg. v. Dietrich HARTH, Hamburg, S. 9-18
- ZEYRINGER, Klaus (1999): „zu nutz und frommen“ – Ein kurzer Einstieg, in: *ders., Österreichische Literatur 1945-1998. Überblicke Einschnitte Wegmarken*, Innsbruck, S. 14-58